



Universidad de León
Dpto. de Filología Moderna

**Traducción, recepción y censura de teatro clásico inglés en la
España de Franco. Estudio descriptivo-comparativo del
Corpus TRACEtc (1939-1985)**

**Translation, reception and censorship of classical English
theatre in Franco's Spain. A descriptive-comparative analysis
of the Corpus TRACEtc (1939-1985)**

Tesis Doctoral dirigida por:
Dr. D. José Luis Chamosa González
Presentada por:
Dña. Elena Bandín Fuertes

2007

AGRADECIMIENTOS

Quisiera comenzar este trabajo mencionando a algunas de las personas e instituciones que han sido clave para su realización. En primer lugar, he de expresar mi más sincera gratitud hacia el Dr. José Luis Chamosa, por la confianza depositada en mí al aceptar la dirección de esta Tesis y por haberme infundido la dosis de optimismo necesaria para su consecución. Sobra decir que sin sus consejos y directrices difícilmente hubiera llegado al final del camino.

Mis palabras de agradecimiento también van dirigidas a la Dra. Raquel Merino, responsable del proyecto TRACE en la Universidad del País Vasco y pionera de la investigación descriptiva en traducción teatral. Ha colaborado en todas las fases de este trabajo resolviendo dudas, sugiriendo ideas y sacándome del pozo en el que alguna vez me vi atrapada. Asimismo, doy gracias a todos mis compañeros del proyecto porque su trabajo ha sido modelo y guía para el desarrollo de mi investigación.

Gracias también a los miembros del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de León por el trato recibido y el apoyo prestado durante mis cuatro años como becaria de investigación en el mismo. En particular, gracias al Dr. Julio César Santoyo y a la Dra. Camino Gutiérrez Lanza por sus oportunas aclaraciones y al Dr. Robert O'Dowd por la corrección de las partes en inglés de esta Tesis. A la Dra. Judit Martínez Magaz y a Cristina Gómez por toda su ayuda y por compartir conmigo este periodo marcado por el buen recuerdo.

Más allá de nuestras fronteras, mi reconocimiento a la Profa. Roda Roberts de la Universidad de Ottawa, al Prof. Martin White, de la Universidad de Bristol, al Dr. Edwin Gentzler de la Universidad de Massachussets (Amherst) y a la Dra. Lynne Long de la Universidad de Warwick. Todos ellos han aportado su conocimiento en los distintos estadios de esta investigación. En lo que respecta a las instituciones españolas, he de agradecer la colaboración del personal del AGA, del Centro de Documentación Teatral, de la Fundación March y de Filmoteca Española.

Siempre estaré en deuda con Alexia Valderrey por su desinteresada y sincera ayuda en muchos aspectos de la realización de esta Tesis, por el tiempo dedicado, por sus lecturas y por el diseño del CD, pero, sobre todo, por ser uno de mis pilares emocionales. Asimismo, agradezco a Susana Barrera las labores de escaneo y la resolución de dudas a nivel técnico.

Por último, quisiera dedicar esta Tesis a los que de forma más cercana me han apoyado día tras día con su cariño, por hacerme sentir que este trabajo ha valido la pena, por los ánimos constantes, a mi gente, a los míos, a mi madre y a Alberto.

ÍNDICE GENERAL

Lista de abreviaturas.....	I
Índice de tablas y figuras	III
INTRODUCCIÓN.....	1
INTRODUCTION (Inglés)	9
1. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	15
1.1. Los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT).....	15
1.2. Los EDT basados en corpus	25
1.3. Traducción, censura y poder: una aproximación sistémica.....	30
1.4. La especificidad de la traducción teatral	37
2. MARCO CONTEXTUAL: censura y teatro en la España de Franco.....	49
2.1. El aparato censorio del franquismo	50
2.1.1. La Ley de Prensa e Imprenta de 1938	52
2.1.2. Las normas de censura cinematográfica de 1963 y la Ley de Prensa de 1966..	58
2.1.3. La autocensura.....	65
2.2. El legado teatral de la España franquista.....	68
2.2.1. “ <i>Los intereses creados</i> ” alrededor de la escena de posguerra.....	68
2.2.2. “ <i>España, una, grande y libre:</i> ” los Teatros Nacionales al servicio del régimen.	72
2.2.3. Del compromiso social al imposibilismo	78
2.2.4. El teatro independiente y el <i>nuevo teatro español</i>	83
2.2.5. “ <i>La última escena</i> ”: la transición política.....	85
3. EL CATÁLOGO TRACETci (1939-1985)	89
3.1. Construcción del Corpus 0 TRACETci (1939-1985)	89
3.1.1. Criterios de selección de la información	90
3.1.2. Fuentes consultadas para la construcción del Catálogo.....	94
3.1.3. Distribución de la información: la ficha TRACETci.....	102
3.2. Análisis estadístico del Corpus 0 TRACETci (1939-1985).....	107
3.2.1. Análisis estadístico de los datos de publicación.....	112
3.2.2. Análisis estadístico de los datos de representación	139
4. TRANSICIÓN METODOLÓGICA DEL CATÁLOGO AL CORPUS.....	161
TEXTUAL	
4.1. Construcción del Corpus 1: criterios de selección.....	162

4.2. El Corpus 1 TRACEtci	165
4.3. El Corpus 2 TRACEtci	177

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS..... 179

5.1. Establecimiento del objeto de análisis.....	180
5.2. Descomposición y segmentación del objeto de estudio	185
5.3. Procedimiento de análisis	188
5.3.1. Fundamentos de base.....	188
5.3.2. Estudio preliminar	192
5.3.3. Niveles de análisis: macrotextual y microtextual	193
5.3.4. Estrategias de traducción	196

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL.. 205

6.1. Análisis descriptivo-comparativo del conjunto textual *HAMLET*..... 205

6.1.1. Estudio preliminar	205
6.1.1.1. Caracterización del TO.....	205
6.1.1.2. Estudio preliminar de los TMs: actuación censoria y recepción crítica	208
6.1.1.2.1. <i>Hamlet</i> , según sus censores	208
6.1.1.2.2. <i>Hamlet</i> , según sus críticos	217
6.1.2. Estudio textual	228
6.1.2.1. Nivel macrotextual	228
6.1.2.2. Nivel microtextual	237
6.1.2.2.1. Fragmento HAMLET/1	238
6.1.2.2.2. Fragmento HAMLET/2	248
6.1.2.2.3. Fragmento HAMLET/3	266
6.1.2.2.4. Fragmento HAMLET/4	279
6.1.2.2.5. Fragmento HAMLET/5	289
6.1.3. Estrategias de traducción	300

6.2. Análisis descriptivo-comparativo del conjunto textual *FIERECILLA*..... 307

6.2.1. Estudio preliminar	307
6.2.1.1. Caracterización del TO.....	307
6.2.1.2. Estudio preliminar de los TMs: actuación censoria y recepción crítica	311
6.2.1.2.1. <i>La fierecilla</i> , según sus censores	311
6.2.1.2.2. <i>La fierecilla</i> , según sus críticos	324
6.2.2. Estudio textual	330
6.2.2.1. Nivel macrotextual	331
6.2.2.2. Nivel microtextual	343
6.2.2.2.1. Fragmento FIERECILLA/1	344
6.2.2.2.2. Fragmento FIERECILLA/2	379
6.2.3. Estrategias de traducción	400

6.3. Análisis descriptivo-comparativo del conjunto textual *OTELO*..... 405

6.3.1. Estudio preliminar	405
6.3.1.1. Caracterización del TO.....	405
6.3.1.2. Estudio preliminar de los TMs: actuación censoria y recepción crítica	407
6.3.1.2.1. <i>Otelo</i> , según sus censores	408

6.3.1.2.2. <i>Otelo</i> , según sus críticos	414
6.3.2. Estudio textual	420
6.3.2.1. Nivel macrotextual	420
6.3.2.2. Nivel microtextual	432
6.3.2.2.1. Fragmento OTELO/1	433
6.3.2.2.2. Fragmento OTELO/2	435
6.3.2.2.3. Fragmento OTELO/3	436
6.3.2.2.4. Fragmento OTELO/4	437
6.3.2.2.5. Fragmento OTELO/5	439
6.3.2.2.6. Fragmento OTELO/6	454
6.3.3. Estrategias de traducción	462
6.4. Análisis descriptivo-comparativo del conjunto textual <i>VOLPONE</i>	467
6.4.1. Estudio preliminar	467
6.4.1.1. Caracterización del TO	467
6.4.1.2. Estudio preliminar de los TMs: actuación censoria y recepción crítica	469
6.4.1.2.1. <i>Volpone</i> , según sus censores	471
6.4.1.2.2. <i>Volpone</i> , según sus críticos	479
6.4.2. Estudio textual	485
6.4.2.1. Nivel macrotextual	485
6.4.2.2. Nivel microtextual	493
6.4.2.2.1. Fragmento VOLPONE/1	494
6.4.2.2.2. Fragmento VOLPONE/2	509
6.4.2.2.3. Fragmento VOLPONE/3	528
6.4.3. Estrategias de traducción	543
6.5. Análisis descriptivo-comparativo del conjunto textual <i>LUNÁTICOS</i>	547
6.5.1. Estudio preliminar	547
6.5.1.1. Caracterización del TO	547
6.5.1.2. Estudio preliminar de los TMs: actuación censoria y recepción crítica	548
6.5.1.2.1. <i>Los lunáticos</i> , según sus censores	549
6.5.1.2.2. <i>Los lunáticos</i> , según sus críticos	554
6.5.2. Estudio textual	557
6.5.2.1. Nivel macrotextual	558
6.5.2.2. Nivel microtextual	564
6.5.2.2.1. Fragmento LUNÁTICOS/1	565
6.5.2.2.2. Fragmento LUNÁTICOS/2	568
6.5.3. Estrategias de traducción	573
6.6. Análisis descriptivo-comparativo del conjunto textual <i>LÁSTIMA</i>	577
6.6.1. Estudio preliminar	577
6.6.1.1. Caracterización del TO	577
6.6.1.2. Estudio preliminar de los TMs: actuación censoria y recepción crítica	578
6.6.1.2.1. <i>Lástima que seas una puta</i> , según sus censores	579
6.6.1.2.2. <i>Lástima que seas una puta</i> , según sus críticos	583
6.6.2. Estudio textual	584
6.6.2.1. Nivel macrotextual	585
6.6.2.2. Nivel microtextual	592
6.6.2.2.1.1. Fragmento LÁSTIMA/1	593
6.6.2.2.1.2. Fragmento LÁSTIMA/2	600

6.6.2.2.1.3. Fragmento LÁSTIMA/3	602
6.6.3. Estrategias de traducción	606
7. CONCLUSIONES: la adaptación como norma de traducción	611
8. CONCLUSIONS: adaptation as a norm of translation (Inglés)	623
BIBLIOGRAFÍA	633
1. Fuentes primarias.....	633
2. Fuentes secundarias	642
3. Fuentes consultadas para la construcción del Catálogo.....	670
4. Recursos electrónicos	673
APÉNDICE DOCUMENTAL	675
SUMMARY (Inglés)	i

INDEX

List of Abbreviations	I
Index of Tables and Figures	III
INTRODUCTION (Spanish)	1
INTRODUCTION (English)	9
1. THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FRAMEWORK	15
1.1. Descriptive Translation Studies.....	15
1.2. Corpus-based Translation Studies	25
1.3. Translation, censorship and power: a systemic approach.....	30
1.4. The specificity of theatre translation	37
2. CONTEXTUAL FRAMEWORK: Censorship and Theatre in Franco's Spain	49
2.1. The censorship apparatus of the Francoist regime	50
2.1.1. The Law of Press of 1938.....	52
2.1.2. The Norms of Cinematographic Censorship of 1963 and the Law of Press of 1966	58
2.1.3. Self-censorship	65
2.2. The theatrical legacy of Francoist Spain	68
2.2.1. The post-war scene	68
2.2.2. “ <i>España, una, grande y libre</i> ”: the National Theatres at the service of the Regime.....	72
2.2.3. From social commitment to <i>imposibilismo</i>	78
2.2.4. The independent theatre and the <i>nuevo teatro español</i>	83
2.2.5. “ <i>La última escena</i> ”: the political transition	85
3. THE TRACETci (1939-1985) CATALOGUE	89
3.1. Construction of the Corpus 0 TRACETci (1939-1985).....	89
3.1.1. Selection criteria of the information.....	90
3.1.2. Consulted sources for the construction of the Catalogue	94
3.1.3. Distribution of the information: the core record TRACETci.....	102
3.2. Statistical analysis of the Corpus 0 TRACETci	107
3.2.1. Statistical analysis of the publication data.....	112
3.2.2. Statistical analysis of the performance data	139
4. METHODOLOGICAL TRANSITION FROM THE CATALOGUE TO THE TEXTUAL CORPUS	161
4.1. Construction of the Corpus 1: selection criteria	162

4.2. The Corpus 1 TRACETci	165
4.3. The Corpus 2 TRACETci	177

**5. DELIMITATION OF THE OBJECT OF ANALYSIS AND
PROCEDURE OF ANALYSIS 179**

5.1. Establishment of the object of analysis	180
5.2. Segmentation of the object of analysis	185
5.3. Procedure of analysis	188
5.3.1. Theoretical basis	188
5.3.2. Preliminary study	192
5.3.3. Levels of analysis: macrotextual and microtextual	193
5.3.4. Strategies of translation	196

**6. DESCRIPTIVE-COMPARATIVE ANALYSIS OF THE
TEXTUAL CORPUS 205**

6.1. Descriptive-comparative analysis of the set of texts *HAMLET* 205

6.1.1. Preliminary study	205
6.1.1.1. Characterization of the ST	205
6.1.1.2. Preliminary study of the TTs: Censorship intervention and critical reception	208
6.1.1.2.1. <i>Hamlet</i> , according to its censors	208
6.1.1.2.2. <i>Hamlet</i> , according to its critics	217
6.1.2. Textual study	228
6.1.2.1. Macrotextual level	228
6.1.2.2. Microtextual level	237
6.1.2.2.1. Fragment HAMLET/1	238
6.1.2.2.2. Fragment HAMLET/2	248
6.1.2.2.3. Fragment HAMLET/3	266
6.1.2.2.4. Fragment HAMLET/4	279
6.1.2.2.5. Fragment HAMLET/5	289
6.1.3. Strategies of translation	300

6.2. Descriptive-comparative analysis of the set of texts *FIERECILLA* 307

6.2.1. Preliminary study	307
6.2.1.1. Characterization of the ST	307
6.2.1.2. Preliminary study of the TTs: Censorship intervention and critical reception	311
6.2.1.2.1. <i>La fierecilla</i> , according to its censors	311
6.2.1.2.2. <i>La fierecilla</i> , according to its critics	324
6.2.2. Textual study	330
6.2.2.1. Macrotextual level	331
6.2.2.2. Microtextual level	343
6.2.2.2.1. Fragment FIERECILLA/1	344
6.2.2.2.2. Fragment FIERECILLA/2	379
6.2.3. Strategies of translation	400

6.3. Descriptive-comparative analysis of the set of texts *OTELO* 405

6.3.1. Preliminary study	405
--------------------------------	-----

6.3.1.1. Characterization of the ST	405
6.3.1.2. Preliminary study of the TTs: Censorship intervention and critical reception	407
6.3.1.2.1. <i>Otelo</i> , according to its censors	408
6.3.1.2.2. <i>Otelo</i> , according to its critics	414
6.3.2. Textual study	420
6.3.2.1. Macrotextual level	420
6.3.2.2. Microtextual level	432
6.3.2.2.1. Fragment OTELO/1	433
6.3.2.2.2. Fragment OTELO/2	435
6.3.2.2.3. Fragment OTELO/3	436
6.3.2.2.4. Fragment OTELO/4	437
6.3.2.2.5. Fragment OTELO/5	439
6.3.2.2.6. Fragment OTELO/6	454
6.3.3. Strategies of translation	462
6.4. Descriptive-comparative analysis of the set of texts <i>VOLPONE</i>	467
6.4.1. Preliminary study	467
6.4.1.1. Characterization of the ST	467
6.4.1.2. Preliminary study of the TTs: Censorship intervention and critical reception	469
6.4.1.2.1. <i>Volpone</i> , according to its censors	471
6.4.1.2.2. <i>Volpone</i> , according to its critics	479
6.4.2. Textual study	485
6.4.2.1. Macrotextual level	485
6.4.2.2. Microtextual level	493
6.4.2.2.1. Fragment VOLPONE/1	494
6.4.2.2.2. Fragment VOLPONE/2	509
6.4.2.2.3. Fragment VOLPONE/3	528
6.4.3. Strategies of translation	543
6.5. Descriptive-comparative analysis of the set of texts <i>LUNÁTICOS</i>	547
6.5.1. Preliminary study	547
6.5.1.1. Characterization of the ST	547
6.5.1.2. Preliminary study of the TTs: Censorship intervention and critical reception	548
6.5.1.2.1. <i>Los lunáticos</i> , according to its censors	549
6.5.1.2.2. <i>Los lunáticos</i> , according to its critics	554
6.5.2. Textual study	557
6.5.2.1. Macrotextual level	558
6.5.2.2. Microtextual level	564
6.5.2.2.1. Fragment LUNÁTICOS/1	565
6.5.2.2.2. Fragment LUNÁTICOS/2	568
6.5.3. Strategies of translation	573
6.6. Descriptive-comparative analysis of the set of texts <i>LÁSTIMA</i>	577
6.6.1. Preliminary study	577
6.6.1. Characterization of the ST	577
6.6.2. Preliminary study of the TTs: Censorship intervention and critical reception	578

6.6.2.1. <i>Lástima que seas una puta</i> , according to its censors	579
6.6.2.2. <i>Lástima que seas una puta</i> , according to its critics	583
6.6.2. Textual study	584
6.6.2.1. Macrotextual level	585
6.6.2.2. Microtextual level.....	592
6.6.2.2.1. Fragment LÁSTIMA/1	593
6.6.2.2.2. Fragment LÁSTIMA/2	600
6.6.2.2.3. Fragment LÁSTIMA/3	602
6.6.3. Strategies of translation	606
7. CONCLUSIONES: la adaptación como norma de traducción.....	611
8. CONCLUSIONS: adaptation as a norm of translation	623
BIBLIOGRAPHY.....	633
1. Primary sources	633
2. Secondary sources	642
3. Sources consulted for the construction of the Catalogue	670
4. Electronic resources.....	673
APPENDIX.....	675
SUMMARY (English)	i

LISTA DE ABREVIATURAS

AGA	Archivo General de la Administración
AT	Autorizada con tachaduras
<i>BOE</i>	<i>Boletín Oficial del Estado</i>
CDN	Centro Dramático Nacional
CDT	Centro de Documentación Teatral
CTS	Corpus-based Translation Studies
CV	Consulta Voluntaria
<i>DRAE</i>	<i>Diccionario de la Real Academia Española</i>
EDT	Estudios Descriptivos de Traducción
ET	Estudios de Traducción
INAEM	Instituto Nacional para las Artes Escénicas y la Música
ISBN	International Standard Book Numbering
LIJ	Literatura Infantil y Juvenil
OED	Oxford English Dictionary
PSOE	Partido Socialista Obrero Español
PUB	Publicación
REBIUN	Red de Bibliotecas Universitarias
REP	Representación
RSC	Royal Shakespeare Company
RVEG	Reserva de visado del ensayo general
SEU	Sindicato Español Universitario
TAS	Teatro de Agitación Social
TLP	Todos los públicos
TM	Texto Meta
TMF	Texto Meta Fuente
TO	Texto Origen
TRACETci	Traducciones Censuradas de teatro clásico inglés
UCD	Unión de Centro Democrático
UIMP	Universidad Internacional Menéndez Pelayo

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 2.1. Incidencias censorias antes y después de la Ley de Prensa de 1966.	59
Tabla 3.1. Ejemplo de registros de la base de datos del AGA.	96
Tabla 3.2. Traducciones publicadas de Christopher Marlowe (1939-1985).	114
Tabla 3.3. Traductores más frecuentes.	118
Tabla 3.4. Listado de ediciones escénicas.	128
Tabla 3.5. Versiones españolas de <i>Volpone</i> estrenadas en España (1939-1985).	140
Tabla 3.6. Obras de Shakespeare con mayor número de registros.	141
Tabla 3.7. Expedientes de censura teatral de <i>Otelo</i>	142
Tabla 3.8. Expedientes de censura teatral de <i>Hamlet</i>	142
Tabla 3.9. Expedientes de censura teatral de <i>La fierecilla domada</i>	143
Tabla 3.10. Traductores y adaptadores teatrales más frecuentes.	144
Tabla 3.11. Número de registros según el teatro y lugar de estreno.	146
Tabla 3.12. Directores de escena más frecuentes.	147
Tabla 3.13. Obras autorizadas con tachaduras.	152
Tabla 3.14. Obras autorizadas para mayores de 18 años.	156
Tabla 3.15. Obras autorizadas para mayores de 16 años.	157
Tabla 3.16. Obras autorizadas para mayores de 14 años.	158
Tabla 4.1. Conjunto textual <i>HAMLET</i>	170
Tabla 4.2. Conjunto textual <i>FIERECILLA</i>	172
Tabla 4.3. Conjunto textual <i>OTELO</i>	174
Tabla 4.4. Conjunto textual <i>VOLPONE</i>	175
Tabla 4.5. Conjunto textual <i>LUNÁTICOS</i>	176
Tabla 4.6. Conjunto textual <i>LÁSTIMA</i>	176
Tabla 6.1.1. Cómputo global de réplicas TO-TMs.	229
Tabla 6.1.2. Distribución textual TO-TMs.	231
Tabla 6.1.3. <i>Dramatis Personae</i> TO-TMs.	233
Tabla 6.1.4. Análisis comparativo TM1-TMF1. Fragmento <i>HAMLET</i> /1. Nivel microtextual.	240
Tabla 6.1.5. Análisis comparativo TM2-TMF1. Fragmento <i>HAMLET</i> /1. Nivel microtextual.	240
Tabla 6.1.6. Análisis comparativo TM4-TM3-TO. Fragmento <i>HAMLET</i> /1. Nivel microtextual.	243
Tabla 6.1.7. Análisis comparativo TM5-TO. Fragmento <i>HAMLET</i> /1. Nivel microtextual.	245
Tabla 6.1.8. Análisis comparativo TM6-TO. Fragmento <i>HAMLET</i> /1. Nivel microtextual.	245
Tabla 6.1.9. Análisis comparativo TM7-TM8-TO. Fragmento <i>HAMLET</i> /1. Nivel microtextual.	247
Tabla 6.1.10. Análisis comparativo TM1-TMF1. Fragmento <i>HAMLET</i> /2. Nivel microtextual.	251
Tabla 6.1.11. Análisis comparativo TM2-TMF1. Fragmento <i>HAMLET</i> /2. Nivel microtextual.	252
Tabla 6.1.12. Análisis comparativo TM4-TM3-TMO. Fragmento <i>HAMLET</i> /2. Nivel microtextual.	254
Tabla 6.1.13. Análisis comparativo TM5-TM1-TMF1. Fragmento <i>HAMLET</i> /2. Nivel microtextual.	258
Tabla 6.1.14. Análisis comparativo TM6-TO. Fragmento <i>HAMLET</i> /2. Nivel microtextual.	260
Tabla 6.1.15. Análisis comparativo TM7-TM8-TO. Fragmento <i>HAMLET</i> /2. Nivel microtextual.	263
Tabla 6.1.16. Análisis comparativo TM1-TMF1. Fragmento <i>HAMLET</i> /3. Nivel microtextual.	268
Tabla 6.1.17. Análisis comparativo TM2-TMF1. Fragmento <i>HAMLET</i> /3. Nivel microtextual.	269
Tabla 6.1.18. Análisis comparativo TM4-TM3-TO. Fragmento <i>HAMLET</i> /3.	

Nivel microtextual.....	271
Tabla 6.1.19. Análisis comparativo TM5-TM1-TMF1. Fragmento HAMLET/3.	
Nivel microtextual.....	274
Tabla 6.1.20. Análisis comparativo TM6-TO. Fragmento HAMLET/3.	
Nivel microtextual.....	276
Tabla 6.1.21. Análisis comparativo TM8-TM7-TO. Fragmento HAMLET/3.	
Nivel microtextual.....	278
Tabla 6.1.22. Análisis comparativo TM1-TMF1. Fragmento HAMLET/4.	
Nivel microtextual.....	280
Tabla 6.1.23. Análisis comparativo TM2-TMF1. Fragmento HAMLET/4.	
Nivel microtextual.....	281
Tabla 6.1.24. Análisis comparativo TM4-TM3-TO. Fragmento HAMLET/4.	
Nivel microtextual.....	282
Tabla 6.1.25. Análisis comparativo TM5-TM1-TMF1. Fragmento HAMLET/4.	
Nivel microtextual.....	285
Tabla 6.1.26. Análisis comparativo TM6-TO. Fragmento HAMLET/4.	
Nivel microtextual.....	286
Tabla 6.1.27. Análisis comparativo TM7-TM8-TO. Fragmento HAMLET/4.	
Nivel microtextual.....	288
Tabla 6.1.28. Análisis comparativo TM1-TMF1. Fragmento HAMLET/5.	
Nivel microtextual.....	290
Tabla 6.1.29. Análisis comparativo TM2-TMF1. Fragmento HAMLET/5.	
Nivel microtextual.....	291
Tabla 6.1.30. Análisis comparativo TM4-TM3-TO. Fragmento HAMLET/5.	
Nivel microtextual.....	293
Tabla 6.1.31. Análisis comparativo TM5-TM1-TMF1. Fragmento HAMLET/5.	
Nivel microtextual.....	296
Tabla 6.1.32. Análisis comparativo TM6-TO. Fragmento HAMLET/5.	
Nivel microtextual.....	298
Tabla 6.1.33. Análisis comparativo TM7-TM8-TO. Fragmento HAMLET/5.	
Nivel microtextual.....	299
Tabla 6.2.1. Cómputo global de réplicas TO-TMs.....	331
Tabla 6.2.2. Distribución textual TO-TMs.....	332
Tabla 6.2.3 <i>Dramatis Personae</i> TO-TMs.....	334
Tabla 6.2.4. Análisis comparativo TM1-TMF1. Fragmento FIERECILLA/1.	
Nivel microtextual.....	346
Tabla 6.2.5. Análisis comparativo TM2-TMF2. Fragmento FIERECILLA/1.	
Nivel microtextual.....	349
Tabla 6.2.6. Análisis comparativo TM3-TM1-TMF1. Fragmento FIERECILLA/1.	
Nivel microtextual.....	353
Tabla 6.2.7. Análisis comparativo TM4-TMF3-TO. Fragmento FIERECILLA/ 1	
Nivel microtextual.....	358
Tabla 6.2.8. Análisis comparativo TM5-TMF3-TO. Fragmento FIERECILLA/1.	
Nivel microtextual.....	365
Tabla 6.2.9. Análisis comparativo TM7-TM6-TMF3. Fragmento FIERECILLA/1.	
Nivel microtextual.....	371
Tabla 6. 2.10. Análisis comparativo TM8-TMF3-TO. Fragmento FIERECILLA/1.	
Nivel microtextual.....	377
Tabla 6.2.11. Análisis comparativo TM1-TMF1-TMF2. Fragmento FIERECILLA/2.	
Nivel microtextual.....	382
Tabla 6.2.12. Análisis comparativo TM2-TMF2. Fragmento FIERECILLA/2.	
Nivel microtextual.....	384
Tabla 6.2.13. Análisis comparativo TM3-TM1. Fragmento FIERECILLA/2.	
Nivel microtextual.....	386
Tabla 6.2.14. Análisis comparativo TM4-TMF3-TO. Fragmento FIERECILLA/2.	
Nivel microtextual.....	389
Tabla 6.2.15. Análisis comparativo TM5-TMF3-TO. Fragmento FIERECILLA/2.	
Nivel microtextual.....	392
Tabla 6.2.16. Análisis comparativo TM7-TM6. Fragmento FIERECILLA/2.	
Nivel microtextual.....	395

Tabla 6.2.17. Análisis comparativo TM8-TO. Fragmento FIERECILLA/2.	
Nivel microtextual.....	399
Tabla 6.3.1. Cómputo global de réplicas TO-TMs.....	421
Tabla 6.3.2. Distribución textual TO-TMs.....	423
Tabla 6.3.3. <i>Dramatis Personae</i> TO-TMs.....	424
Tabla 6.3.4. Análisis comparativo TO-TMs. Fragmento OTELO/1.	
Nivel microtextual.....	434
Tabla 6.3.5. Análisis comparativo TO-TMs. Fragmento OTELO/2.	
Nivel microtextual.....	435
Tabla 6.3.6. Análisis comparativo TO-TMs. Fragmento OTELO/3.	
Nivel microtextual.....	437
Tabla 6.3.7. Análisis comparativo TO-TMs. Fragmento OTELO/4.	
Nivel microtextual.....	438
Tabla 6.3.8. Análisis comparativo TM1A-TO. Fragmento OTELO/5.	
Nivel microtextual.....	440
Tabla 6.3.9. Análisis comparativo TM1A-TMF1-TO. Fragmento OTELO/5.	
Nivel microtextual.....	442
Tabla 6.3.10. Análisis comparativo TM2-TO. Fragmento OTELO/5.	
Nivel microtextual.....	444
Tabla 6.3.11. Análisis comparativo TM3-TMF1-TO. Fragmento OTELO/5.	
Nivel microtextual.....	447
Tabla 6.3.12. Análisis comparativo TM4-TMF2-TO. Fragmento OTELO/5.	
Nivel microtextual.....	450
Tabla 6.3.13. Análisis comparativo TM5-TMF1-TO. Fragmento OTELO/5.	
Nivel microtextual.....	453
Tabla 6.3.14. Análisis comparativo TM1A-TO. Fragmento OTELO/6.	
Nivel microtextual.....	455
Tabla 6.3.15. Análisis comparativo TM1B-TO. Fragmento OTELO/6.	
Nivel microtextual.....	456
Tabla 6.3.16. Análisis comparativo TM2-TO. Fragmento OTELO/6.	
Nivel microtextual.....	457
Tabla 6.3.17. Análisis comparativo TM3-TMF1-TO. Fragmento OTELO/6.	
Nivel microtextual.....	458
Tabla 6.3.18. Análisis comparativo TM4-TMF2. Fragmento OTELO/6.	
Nivel microtextual.....	460
Tabla 6.3.19. Análisis comparativo TM5-TMF1-TO. Fragmento OTELO/6.	
Nivel microtextual.....	461
Tabla 6.4.1. Cómputo global de réplicas TO-TMs.....	485
Tabla 6.4.2. Distribución textual TO- TMs.....	487
Tabla 6.4.3. <i>Dramatis Personae</i> TO-TMs.....	488
Tabla 6.4.4. Análisis comparativo TM1-TMF1-TO. Fragmento VOLPONE/1.	
Nivel microtextual.....	498
Tabla 6.4.5. Análisis comparativo TM2-TM1. Fragmento VOLPONE/1.	
Nivel microtextual.....	502
Tabla 6.4.6. Análisis comparativo TM4-TMO. Fragmento VOLPONE/1.	
Nivel microtextual.....	504
Tabla 6.4.7. Análisis comparativo TM5-TMF3. Fragmento VOLPONE/1.	
Nivel microtextual.....	508
Tabla 6.4.8. Análisis comparativo TM1-TMF1-TO. Fragmento VOLPONE/2.	
Nivel microtextual.....	514
Tabla 6.4.9. Análisis comparativo TM2-TM1. Fragmento VOLPONE/2.	
Nivel microtextual.....	518
Tabla 6.4.10. Análisis comparativo TM3-TMF2. Fragmento VOLPONE/2.	
Nivel microtextual.....	521
Tabla 6.4.11. Análisis comparativo TM4-TO. Fragmento VOLPONE/ 2.	
Nivel microtextual.....	525
Tabla 6.4.12. Análisis comparativo TM5-TMF3. Fragmento VOLPONE/2.	
Nivel microtextual.....	528
Tabla 6.4.13. Análisis comparativo TM1-TMF1-TO. Fragmento VOLPONE/3.	
Nivel microtextual.....	532

Tabla 6.4.14. Análisis comparativo TM1-TM2. Fragmento VOLPONE/3.	
Nivel microtextual.....	534
Tabla 6.4.15. Análisis comparativo TM3-TMF2. Fragmento VOLPONE/3.	
Nivel microtextual.....	536
Tabla 6.4.16. Análisis comparativo TM4-TO. Fragmento VOLPONE/3.	
Nivel microtextual.....	539
Tabla 6.4.17. Análisis comparativo TM5-TMF3. Fragmento VOLPONE/3.	
Nivel microtextual.....	542
Tabla 6.5.1. Cómputo global de réplicas TO-TMs.....	558
Tabla 6.5.2. Distribución textual TO-TM1-TM2.....	559
Tabla 6.5.3. <i>Dramatis Personae</i> TO-TMs.....	559
Tabla 6.5.4. Análisis comparativo TM2-TM1-TO. Nivel macrotextual.....	560
Tabla 6.5.5. Análisis comparativo TM2-TM1-TO. Nivel macrotextual.....	561
Tabla 6.5.6. Análisis comparativo TM2-TM1-TO. Fragmento LUNÁTICOS/1.	
Nivel microtextual.....	566
Tabla 6.5.7. Análisis comparativo TM2-TM1-TO. Fragmento LUNATICOS/2.	
Nivel microtextual.....	571
Tabla 6.6.1. Cómputo global de réplicas TO-TM1.....	586
Tabla 6.6.2. Distribución textual TO-TM1.....	587
Tabla 6.6.3. <i>Dramatis Personae</i> TO-TM1.....	587
Tabla 6.6.4. Análisis comparativo TM1-TO. Fragmento LÁSTIMA/1.	
Nivel microtextual.....	598
Tabla 6.6.5. Análisis comparativo TM1-TO. Fragmento LÁSTIMA/2.	
Nivel microtextual.....	601
Tabla 6.6.6. Análisis comparativo TM1-TO. Fragmento LÁSTIMA/3.	
Nivel microtextual.....	605

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 3.1. Primera pantalla de la ficha TRACETci: Datos de la Publicación.....	105
Fig. 3.2. Segunda pantalla de la ficha TRACETci: Datos de la representación.....	106
Fig. 3.3. Tercera pantalla de la ficha TRACETci: Fuentes y Relaciones.....	107
Fig. 3.4. Volumen de Expedientes de Censura de Publicaciones.....	109
Fig. 3.5. Volumen de Expedientes de Censura de Teatro.....	110
Fig. 3.6. Comparativa de Expedientes de Censura de Libros y Censura Teatral.....	112
Fig. 3.7. Volumen de publicación por años.....	119
Fig. 3.8. Editoriales con mayor porcentaje de publicaciones.....	121
Fig. 3.9. Colecciones más frecuentes.....	124
Fig. 3.10. Calificaciones censorias de publicaciones de teatro clásico inglés.....	131
Fig. 3.11. Porcentaje de registros según la etiqueta meta.....	147
Fig. 3.12. Calificaciones censorias de representaciones de teatro clásico inglés.....	151
Fig. 6.1.1. <i>Hamlet</i> . Programa de mano. 1949. Teatro Español. Fuente: CDT.....	221
Fig. 6.2.1. <i>La doma de la indomable</i> . Programa de mano. 1952. Teatro Fémima. Fuente: Fundación March.....	326
Fig. 6.3.1. <i>Otelo</i> . Programa de mano. 1944. Teatro Español. Fuente: CDT.....	416
Fig. 6.3.2. <i>Otelo</i> . Programa de mano. 1971. Teatro Español. Fuente: Fundación March.....	420
Fig. 6.4.1. <i>Don Volpone</i> . Programa de mano. 1974. Teatro Marquina.....	484
Fig. 6.4.2. <i>Volpone</i> . Dibujo de la escenografía. (Libreto en Expte. 119-52).....	490
Fig. 6.5.1. <i>Los lunáticos</i> . Escelicer. 1973.....	554
Fig. 6.5.2. <i>Los lunáticos</i> . Programa de mano. 1972. Fuente: Fundación March.....	557
Fig. 6.5.3. <i>Los lunáticos</i> . Fotografía de representación. Beatriz y De Flores. Programa de mano. 1973.....	569
Fig. 6.6.1. <i>Lástima que seas una puta</i> . Programa de mano. 1978. Teatro Martín. Fuente: Fundación March.....	582

“El teatro siempre será la confrontación del pensamiento aceptado con otro sin aceptar, hecho por artistas que lo representan frente al público, en directo, que se dice ahora. Eso es lo que lo distingue de cualquier otra promoción mediática, y lo que lo distinguirá por los siglos de los siglos. El teatro nunca será virtual. Será vivo o no será” (Oliva 2004: 18).

“A translation always rewrites the source text, and it can never be an exact replica of it. In theatre translation this is an important consideration, as by its very nature it needs to adjust written texts to the varying conditions of its productions” (Aaltonen 2000: 72).

“Censorship and power are intimately linked: governments do not ordinarily use censorship to protect the population from offensive material—they typically employ censorship to protect their power base” (Peleg 1993: 132, énfasis en el original).

INTRODUCCIÓN

El estudio del teatro traducido es una de las áreas más desatendidas en el panorama académico de nuestro país. De ahí que en 1994 Merino hablase metafóricamente de un “páramo desolador” y que Santoyo, un año más tarde, se preguntase cómo es posible que España “siendo uno de los países europeos que más teatro traducido produce es uno de los que menos ha reflexionado sobre la traducción teatral” (1995: 20). Doce años más tarde la perspectiva sigue recordando “un páramo de vegetación escasa y enteca” (*ib.*), excepto por el propio volumen donde se incluye el artículo de Santoyo, *Teatro y traducción*, los trabajos de Raquel Merino, de María Pérez L. de Heredia y de Eva Espasa y los dedicados a la traducción shakespeareana de Juan José Zaro Vera, de Ángel Luis Pujante y Francisco Lafarga y de Rafael Portillo¹, principalmente.

En parte, la escasez de investigaciones puede deberse a la propia naturaleza dual del texto teatral, que al poder funcionar tanto en el sistema literario como en el teatral

¹ Véase referencias en la bibliografía que acompaña a esta Tesis Doctoral.

dificulta la tarea al investigador. En particular, la observación de traducciones del teatro clásico inglés², periodo conocido como la edad de oro del teatro inglés, ha sido abordada, en mayor medida, con un interés literario y filológico, es decir, dando prioridad al texto que se encuentra publicado e integrado en el sistema literario y centrándose en las traducciones de este o aquel traductor con el objeto de evaluar la “idoneidad” o “corrección” de las mismas. Las traducciones de la dramaturgia shakespeareana también han sido objeto de compilaciones bibliográficas o estudios bibliobibliográficos. Los pocos trabajos orientados a la representación de dichas traducciones no son más que meros inventarios que pasan por alto el proceso de manipulación textual al que se ha visto sometido el texto original con el fin de ser llevado a escena. Sin embargo, hablar de teatro es hablar de representación, y hablar de teatro traducido es hablar de la puesta en escena de un texto concebido para ese fin. El receptor último de un texto teatral siempre ha de ser el espectador—el lector es un receptor intermedio—porque es el único que obtendrá el significado global del texto. La recepción del texto teatral también puede estar condicionada por la intervención de agentes intermedios, como así sucedió con el sistema censorio que se estableció en España durante casi 40 años de dictadura. Como consecuencia, la recepción del teatro clásico inglés en España estuvo supeditada tanto a la manipulación del propio traductor como a la intervención del censor, principales agentes que regularon la actividad traductora, dentro y fuera del sistema teatral respectivamente.

En esta Tesis Doctoral, sin dejar de lado la existencia de las traducciones de obras cuya recepción ha sido primordialmente a través de ediciones de lectura—por ser consideradas obras clásicas del canon literario occidental³—queremos centrar nuestra

² Ya que carecemos en nuestra lengua de una etiqueta apropiada que abarque todo el periodo, aparte de “teatro shakespeareano”, hemos optado por la etiqueta de “teatro clásico inglés” entendiendo por *clásico* la primera acepción que nos ofrece el *DRAE*: 1. adj. Se dice del periodo de tiempo de mayor plenitud de una cultura, de una civilización, etc. 2. adj. Dicho de un autor, de una obra, de un género, etc.: Que pertenecen a dicho periodo. Apl. a un autor o a una obra, u. t. c. s. Un clásico del cine. 3. adj. Dicho de un autor o de una obra: Que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia. U. t. c. s.”. *Diccionario de la lengua española*. 2001. 22ª ed. (*DRAE*) (Edición electrónica). En nuestra investigación consideramos que el teatro inglés fue evolucionando mediante un proceso continuo y los cambios de reinado no fueron decisivos para su continuidad. Por otro lado, hemos enmarcado ese proceso entre los márgenes de 1567 y 1642 sin que ello sea demasiado relevante, porque lo que más nos interesa delimitar es el contexto en el que se originaron las traducciones de estas obras escritas cuatro siglos antes (*cf.* Bandín 2005d).

³ No entraremos a debatir cuestiones teóricas sobre el concepto del *canon*. Lo que es innegable es que la figura de Shakespeare va unida a este tema, ya sea para situarlo en el centro del canon, ya sea para alejarlo a posiciones más periféricas. Las afirmaciones de Harold Bloom (1998), aunque polémicas en todos los sentidos, reflejan parte de la actitud de la crítica literaria frente a esta cuestión: “Shakespeare es

atención en las reescrituras escénicas que fueron representadas en los escenarios del franquismo, para poder determinar la función de las mismas en el sistema teatral imperante. Es probable que la no disponibilidad de este tipo de textos haya impedido la observación y análisis exhaustivo de los mismos, pero, en este sentido, el Archivo General de la Administración (AGA) se muestra como un valioso cofre del tesoro en el que se custodian todos los libretos teatrales que pasaron por el filtro de la censura oficial de la dictadura antes de ser representados. La existencia de un material (para)textual inédito nos brindó una oportunidad única para rastrear la actividad traductora orientada a la escena. Al mismo tiempo, gracias a la información recogida en el AGA, podemos examinar el impacto de la actividad censoria en las traducciones de obras del teatro clásico inglés, tanto publicadas como representadas.

El AGA es la principal fuente de la que se alimenta el proyecto TRACE (TRAducciones CEnsuradas)⁴, un proyecto ambicioso y fructífero dedicado a cartografiar las prácticas traductorales de la España del siglo XX y averiguar el grado de incidencia de la (auto)censura en la recepción de los productos culturales del franquismo. Cuando iniciamos nuestra labor investigadora en el seno de TRACE, tres áreas textuales (cine, narrativa y teatro) y el par de lenguas inglés-español conformaban el objeto de estudio. En la actualidad, TRACE se ha convertido en una enorme matriz

el canon laico o incluso la escritura laica; para propósitos canónicos, él define por igual a predecesores y legatarios. Este es el dilema al que se enfrentan los partidarios del resentimiento: o deben negar la eminencia única de Shakespeare (un asunto trabajoso y difícil) o deben mostrar por qué y cómo la historia y la lucha de clases produjeron aquellos aspectos de su obra que le han llevado a ocupar un lugar central en el canon occidental” (Bloom 1998: 200). La Teoría de los Polisistemas considera que la *canonicidad* no se puede percibir en términos de “centro” y “periferia”. La literatura es un sistema dinámico en continua evolución, por lo tanto el canon, al igual que las relaciones que existen entre los distintos subsistemas literarios, es dinámico: “For as long as we necessarily view literary evolution as a succession of *sustainable dominants*: given that we deal with an open system which evolves and changes in history, we take it for granted that its center is transitory too” (Sheffy 1990: 14).

⁴ Proyectos de investigación con financiación oficial: *Ideología y traducción: la censura franquista y su repercusión en las traducciones inglés-español (1939-1975)*. Ref. PB93-0297. Entidad financiadora: DGICYT. Investigador principal: Dr. Julio César Santoyo Mediavilla (ULE). 1995-1997; *Herramientas para los Estudios Descriptivos de Traducción: del catálogo al corpus paralelo TRACEci (1962-1969)*. Ref. ULE2003-11, Modalidad 2. Entidad financiadora: ULE. Investigador principal: Dra. Camino Gutiérrez Lanza (ULE). 2004-2005; *Herramientas para los Estudios Descriptivos de Traducción: construcción de un corpus paralelo multilingüe de traducciones inglés-francés-español TRACE*. Ref. BFF2003-07597-C02-02. Entidad financiadora: DGICYT. Investigador principal: Dra. Camino Gutiérrez Lanza (ULE). 2004-2006. Proyecto coordinado con el titulado *Herramientas para los Estudios Descriptivos de Traducción: construcción de un corpus paralelo multilingüe de traducciones inglés-alemán español TRACE*. Ref. BFF2003-07597-C02-01. Investigador principal: Dra. Raquel Merino Álvarez (UPV/EHU). 2004-2006. Véase también Rabadán (2000) sobre los primeros resultados de la investigación. Un segundo volumen está a punto de salir a la luz. Véase también los sitios web del proyecto, tanto de la Universidad de León (<http://trace.unileon.es/>) como del País Vasco (<http://www.ehu.es/trace/>).

generadora de corpus textuales que, gracias a la incorporación de nuevos investigadores, también atiende, además de a los tipos ya mencionados, al estudio de textos poéticos y textos filosóficos e integra otros pares de lenguas como francés-español y alemán-español. Además, dentro de cada parcela textual han surgido subcorpus especializados como, por ejemplo, la narrativa del oeste, la literatura juvenil e infantil o los llamados *best sellers* de los años setenta, en el área de textos narrativos. De forma simultánea, se están construyendo corpus paralelos bilingües y multilingües informatizados que en un futuro constituirán un valioso material para la extracción de las normas de traducción imperantes en el periodo franquista y que serán la base de futuras investigaciones. A pesar de que la delimitación temporal y el área textual son distintas en cada investigación del proyecto TRACE, la metodología empleada y los fines que se persiguen son comunes a todas ellas: 1) explorar la influencia de la (auto)censura en la actividad traductora en España durante el periodo comprendido entre 1939-1985 y constatar las consecuencias que ese filtro cultural ha tenido en la actividad traductora de hoy en día; 2) verificar si ciertas prácticas traductorales son exclusivas de contextos receptores ideológicamente marcados; y 3) poner de manifiesto la forma en la que la intervención de la censura contribuyó a la creación de modelos o sistemas literarios y cuáles fueron las estrategias utilizadas para la creación de nuevos modelos que puedan haber tenido una influencia en la producción textual española posterior (Merino & Rabadán 2002: 129).

En particular, esta Tesis Doctoral tiene como objetivo describir las prácticas traductorales que caracterizaron el trasvase de las obras teatrales de Shakespeare y sus coetáneos a los escenarios españoles durante el periodo comprendido entre 1939 y 1985. Por tanto, esta investigación pretende dar respuesta a una serie de interrogantes en relación a la función desempeñada por las reescrituras del teatro clásico inglés en el sistema receptor y al posible impacto de la (auto)censura en los distintos procesos de transferencia. Partimos de la hipótesis de que la censura oficial mantuvo una actitud tolerante por tratarse de traducciones de obras clásicas, presunción que habremos de corroborar con el análisis contextual de los datos empíricos. No obstante, habremos de identificar si la autocensura se convierte en norma de traducción, como así ha sido constatado en previas investigaciones TRACE. A través de la comparación textual de un corpus paralelo de originales y traducciones podremos aislar instancias de autocensura y establecer si responden a una acomodación del texto a los parámetros de

la ideología del régimen franquista o si responden a normas de decoro y del buen gusto asociadas a la traducción de obras clásicas y, por lo tanto, no exclusivas del contexto receptor de la España franquista. Habremos de establecer si los textos de llegada cumplen una función determinada en el polisistema receptor, si contribuyen a reforzar la ideología conservadora o, por el contrario, se atreven a cuestionarla. Asimismo, aventuramos procesos de transferencia tanto intra- como interlingüística y no descartamos la vía del plagio como norma de traducción. El estudio descriptivo-comparativo nos ayudará a comprender la relación existente entre los textos origen y sus traducciones, así como a extraer las normas de traducción subyacentes.

El marco metodológico por excelencia de todas las investigaciones TRACE son los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT), una metodología muy eficaz a la hora de formular normas de traducción a partir de la observación de datos empíricos o productos traductológicos. La recogida, sistematización, selección y análisis de los hechos de traducción es el primer paso para la observación de patrones recurrentes que puedan constituirse en normas de traducción. Según Ulrych (2002: 201): “the primary objective of DTS is, therefore, the systemic observation of actually existing translations within particular historical and cultural situations without any evaluative or pragmatic aims, and is not aimed in any way at influencing the production of translations by others”. Uno de sus mayores logros es su orientación hacia el polo receptor lo que ha permitido reconfigurar conceptos teóricos como el de *equivalencia* y aproximarse a la realidad textual que se ha alojado en la cultura receptora. Los EDT, junto con algunos de sus presupuestos teóricos como *norma*, *similitud*, *polistema* o *patronage*, serán tratados en el **capítulo 1** de la presente Tesis Doctoral. En este capítulo, también destacamos la utilidad de los corpus informatizados como herramientas de investigación en los estudios de traducción. Finalmente, dedicamos una sección al estudio de la especificidad de la traducción teatral.

Consideramos que las traducciones “are facts of the culture which hosts them” (Toury 1995: 24) y, por lo tanto, es en el contexto de llegada donde nuestra investigación precisamente comienza, “by turning a telescope on the culture” (Tymoczko 2002: 17). Así, en el **capítulo 2** nos ocuparemos de los principales aspectos del funcionamiento del sistema censorio del franquismo y realizaremos un breve recorrido por el espacio escénico en el que se originaron las traducciones objeto de

estudio, para más tarde identificar la función de los textos de llegada en el sistema teatral del momento.

Ya en el **capítulo 3** se expone la construcción del inventario de traducciones o Catálogo TRACEtc (1939-1985) (acrónimo de TRAducciones CEnsuradas de teatro clásico inglés), un corpus pretextual que se erige como paso previo necesario para la extracción de regularidades de comportamiento. El catálogo es una herramienta de trabajo indispensable en un estudio descriptivo ya que “si no se tiene una visión global de los productos traducidos que se han dado en un periodo y cultura concretos, difícilmente se podrá pasar a seleccionar hechos concretos que someter a análisis descriptivo-comparativos” (Merino 2003: 641). El análisis cuantitativo y cualitativo de los datos recogidos en el Catálogo nos llevará a extraer regularidades que, a su vez, nos ayudarán a seleccionar aquellos textos que van a formar parte del *corpus 1* y que son representativos del fenómeno a estudiar.

La transición metodológica del Catálogo al Corpus 1 se desarrolla en el **capítulo 4** de esta Tesis Doctoral, en el que se detallan los criterios de selección de los textos que serán sometidos al análisis descriptivo-comparativo. Una vez definido el corpus textual propiamente dicho, debemos establecer nuestro objeto de estudio y elaborar un procedimiento de análisis que se ajuste al área textual en la que se enmarca esta investigación, es decir, al estudio de textos teatrales traducidos del inglés al español que fueron censurados y representados durante la dictadura franquista (véase **capítulo 5**). El propósito del análisis textual es identificar las desviaciones y cambios que presentan los textos meta (TMs) con respecto al texto origen (TO) y esclarecer hasta qué punto la actuación del traductor está condicionada por el efecto de la (auto)censura o por los requerimientos escénicos del momento. Además, gracias al análisis textual podremos desentrañar la relación de similitud que existe entre el TO y cada uno de los TMs (o entre los TMs entre sí) y reconstruir las cadenas textuales derivadas de un mismo TO. Asimismo, nuestro interés se dirige a identificar el grado de intervención del traductor a la hora de apropiarse de un texto en otra lengua. Todo ello nos permitirá observar las estrategias y técnicas de traducción subyacentes al trasvase de textos teatrales así como establecer la función de estas traducciones en el contexto de llegada.

El grueso de esta Tesis Doctoral lo constituye el estudio descriptivo-comparativo (**capítulo 6**) de seis conjuntos textuales seleccionados a partir de criterios bien definidos: *HAMLET*, *FIERECILLA*, *OTELLO*, *VOLPONE*, *LÁSTIMA* y *LUNÁTICOS*. Cada uno de los conjuntos textuales está formado por un TO y varios TMs, lo que hace un total de seis TOs y 30 TMs. Dado el elevado número de textos de llegada, el análisis comparativo se centra en aquellos fragmentos que pudieron presentar algún tipo de dificultad ideológica según los parámetros discursivos de la censura franquista. De esta forma, además de observar el grado de intervención de la censura oficial, podemos examinar el grado de intervención de los distintos reescritores con el fin de acomodar los textos a las expectativas del contexto receptor. En esta fase de la investigación cobra especial relevancia la localización de textos intermedios para poder reconstruir las cadenas textuales y desvelar las normas de traducción subyacentes.

A partir de las regularidades de comportamiento observadas, estaremos en posición de formular normas de traducción que sean válidas y representativas para el periodo de estudio y aplicables al trasvase de obras del teatro clásico inglés a los escenarios españoles del franquismo (véase **capítulo 7**). No es otro nuestro deseo que contribuir a que en ese páramo yermo y desamparado que presenta nuestro país en relación a la traducción teatral se vislumbre algún atisbo de fecundidad.

INTRODUCTION

The study of translated theatre is one of the most neglected areas in the academic scene in our country. It was considered as a “distressing moor” by Merino in 1994 and one year later, Santoyo wondered why Spain, being one of Europe’s biggest producers of plays, is a country which has paid little attention to the study of theatre translations (1995: 20). Twelve years later, the perspective reminds us of “a moor with scant vegetation” (*ib.*) except for some works by Santoyo, Merino, Pérez L. de Heredia, Espasa and some works devoted to Shakespearean translation by Zaro Vera, Pujante and Lafarga and Portillo¹ among others.

This lack of research can be explained by the dual nature of theatre plays which function at both the literary and theatrical systems and makes it difficult to approach this field. Traditionally, the study of the translations of classical English plays has been tackled within the area of literary studies embracing published translations which belong to the literary system. The focus has been on comparing the translation to the

¹ See bibliographical references.

original text so as to assess it in terms of correctness. There are bibliographical compilations of Shakespeare's plays but, in fact, these do not take into account the translations for the stage.

However, talking about theatre means talking about performance and talking about translated theatre means talking about a text intended to be performed. Spectators are the last receptors of a theatre text and readers are only intermediate receptors. It is the spectator who grasps the global meaning of the play. The reception of the theatre text presented another intermediate reader in Franco's Spain: the censorship boards. As a result, the reception of Renaissance plays was bound to both the manipulation by translators and the scrutiny of censors.

In this PhD dissertation, we will focus on the theatre rewritings that were received through performance without leaving aside those received through reading in so that we can determine their function in the target culture.

The lack of research can also be due to the scarce availability of theatre scripts, but the *Archivo General de la Administración*² (AGA) is an essential source of information because it keeps all the theatre texts that went through the official censorship boards prior their performance. These texts are accompanied by valuable paratextual information: the censorship files. All these unique materials not only gave us the opportunity to map the performance-oriented translating activity but also let us study the impact of censorship on translation.

The AGA is the main information source for the TRACE (TRAducciones CEnsuradas) project³. Its aims are:

² A national archive located in Madrid where everything relating to censorship in Spain is kept and where the researchers have access to the censorship files and to all the documentation produced by the official censorship boards.

³ Research projects with official funding: *Ideología y traducción: la censura franquista y su repercusión en las traducciones inglés-español (1939-1975)*. Ref. PB93-0297. Funding Agency: DGICYT. Main Researcher: Dr. Julio César Santoyo Mediavilla (ULE). 1995-1997; *Herramientas para los Estudios Descriptivos de Traducción: del catálogo al corpus paralelo TRACEci (1962-1969)*. Ref. ULE2003-11, Modalidad 2. Funding Agency: ULE. Main Researcher: Dra. Camino Gutiérrez Lanza (ULE). 2004-2005; *Herramientas para los Estudios Descriptivos de Traducción: construcción de un corpus paralelo multilingüe de traducciones inglés-francés-español TRACE*. Ref. BFF2003-07597-C02-02. Funding Agency: DGICYT. Investigador principal: Dra. Camino Gutiérrez Lanza (ULE). 2004-2006. Coordinated with the project *Herramientas para los Estudios Descriptivos de Traducción: construcción de un corpus*

- i) To explore the influence of censorship on translation activity in Spain during the 1939-1975 period and the consequences of censorship on present day translation activity;
- ii) To verify whether or not certain translation practices are exclusive to censored recipient contexts, and
- iii) To uncover the ways in which censorship intervention contributed to the creation of a given literary model or system and how this was done (Merino and Rabadán 2002: 129).

When I started this study there were three areas within the TRACE project: TRACENi (narrative texts), TRACETi (theatre texts) and TRACEci (cinematographic texts) all of them devoted to the pair of languages English-Spanish. Currently, TRACE has become a huge matrix which generates textual corpora: more researchers have joined the project, the pairs of languages French-Spanish and German-Spanish are taken into account and poetic and philosophical texts are also the object of study. Within the narrative area there are specialised subcorpora in relation to western narrative, children literature and best-sellers. Bilingual and multilingual electronic parallel corpus are being built simultaneously and they will be a valuable material to infer the translation norms in 20th-century Spain and serve for future research. Despite focusing on different textual areas and temporal frames, all the researchers share the same methodology.

In particular, this Ph D thesis aims to describe the translation practices regarding the transfer of classical English plays to the Spanish stages in the period between 1939 and 1985 so as to find out the function and the position of the Spanish theatre rewritings in the target system and the possible impact of (self)censorship on the different transfer processes. As a working hypothesis, we consider that the official censorship was tolerant with these rewritings because they were translations of classical works. This must be corroborated with the (con)textual study of empirical data. In addition, we must examine if selfcensorship is a translation norm as it has been previously stated in other TRACE studies. Comparing the parallel corpus of original and translated texts, we will be able to isolate examples of self-censorship and uncover whether they are accommodated to the Francoist ideological parameters or related to the traditional decorum norms when translating classical works which are not exclusive to the

paralelo multilingüe de traducciones inglés-alemán español TRACE. Ref. BFF2003-07597-C02-01. Main Researcher: Dra. Raquel Merino Álvarez (UPV/EHU). 2004-2006. See Rabadán (2000) about the first results of the research. A second volume is to be published. See also the TRACE project websites: <http://trace.unileon.es/> (University of León) and <http://www.ehu.es/trace/> (University of the Basque Country).

dictatorship. We must establish whether these texts contribute to reinforce the conservative ideology of the regime or they dare question it. Furthermore, we hypothesize that there are both intralingual and interlingual transfer processes and we do not reject plagiarism as a norm of translation. The descriptive-comparative analysis will help us understand the relation between source texts and target texts and extract the underlying norms of translation.

The methodological framework par excellence common to TRACE research is Descriptive Translation Studies (DTS), which is the best methodology to formulate translation norms from the observation of translation products. The collecting, selection and analysis of empirical data is the first stage to find out recurrent patterns that can become translation norms. According to Ulrych (2002: 201), “the primary objective of DTS is, therefore, the systemic observation of actually existing translations within particular historical and cultural situations without any evaluative or pragmatic aims, and is not aimed in any way at influencing the production of translations by others”. The target-orientedness approach of DTS leads to the reformulation of theoretical concepts such as that of equivalence because DTS focuses on the reality of the target culture. DTS and some key concepts such as *norm*, *similarity*, *polysystem* and *patronage* will be discussed on **Chapter 1**. Furthermore, we will discuss the main issues concerning the paradigm of Corpus-based Translation Studies and the specificity of theatre translation.

We consider translations as “facts of the culture which hosts them” (Toury 1995: 24) and, therefore, it is in the target context where this research begins “by turning a telescope on the culture” (Tymoczko 2002: 17). In this sense, on **Chapter 2** we will deal with the main points concerning the functioning of the Francoist censorship apparatus and outline a general view of the theatrical system at the time in which our theatre rewritings are inserted.

Chapter 3 explains the construction of the Catalogue TRACETci (acronym of *TRAducciones CEnsuradas de teatro clásico inglés*) (1939-1985), a necessary previous step to extracting regularities⁴. This catalogue is an essential tool in a descriptive study

⁴ See CD-ROM attached to the printed edition of this Thesis. The Catalogue requires the *Filemaker Pro.5* software to be consulted.

because “si no se tiene una visión global de los productos traducidos que se han dado en un periodo y cultura concretos, difícilmente se podrá pasar a seleccionar hechos concretos que someter a análisis descriptivo-comparativos” (Merino 2003: 641). The qualitative and quantitative analysis of the catalogue helps us select the theatre texts that are representative and will constitute our Corpus 1.

Chapter 4 is devoted to the construction of the Corpus 1 TRACEtc. Here, we develop a methodological transition, based on the regularities extracted from the analysis of the Corpus 0, from the Catalogue to the textual corpus. From well-defined selection criteria, we choose the texts which are object of the descriptive-comparative analysis. Once the set of texts is selected, we need to establish our object of analysis and design a procedure of analysis suitable to the observation of theatre texts (**Chapter 5**). The aim of the comparative study is to identify the translation strategies adopted by the Spanish rewriters when transferring classical English plays to the Francoist stages.

The bulk of this Thesis (**Chapter 6**) is constituted by the descriptive-comparative analysis of six sets of texts: *HAMLET*, *FIERECILLA*, *OTELLO*, *VOLPONE*, *LÁSTIMA* and *LUNÁTICOS*. Each textual set consists of the source text (ST) and several different target texts (TTs). Due to the high number of textual material that we handle (6 STs and 30 TTs), the analysis focuses on the comparison of representative fragments. In this respect, the censorship reports act as “a compass” that helps us isolate the passages which present ideological constraints from the point of view of the parameters of the Francoist censorship. The analysis enables us to identify the impact of (self)-censorship on the target texts as well as to extract the norms of translation underlying the transfer processes. At this stage, the availability of intermediate texts is also essential as they help us reconstruct the textual chains.

We conclude this Doctoral Thesis on **Chapter 7**, in which we formulate some of the translation norms that ruled the translating activity of classical English plays during the period of study. Our desire is to contribute to making the distressing moor of theatre translation in our country show some sign of fertility.

1. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

1.1. LOS ESTUDIOS DESCRIPTIVOS DE TRADUCCIÓN (EDT)

En los últimos años, los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) han visto cómo sus presupuestos teóricos y metodológicos han abierto un camino fructífero para el estudio de la traducción porque a partir de la observación empírica se formulan consideraciones teóricas relevantes también para la práctica traductora. Sin embargo, es necesario esclarecer que los EDT no son un modelo teórico sino:

una potente metodología que ha permitido secuenciar los distintos pasos de la investigación básica en Estudios de Traducción. Las distintas fases que van desde la selección de textos y construcción de corpus al análisis de datos, hasta la formulación de normas de distinto tipo y nivel, siguen los protocolos lógicos que aseguran la fiabilidad de los resultados que se obtengan a partir de un estudio así planificado (Merino y Rabadán 2004: 20).

El paradigma de los EDT (*cf.* Hermans 1999: 9) se empezó a gestar en la década de los sesenta en oposición al enfoque normativo y se desarrolló a lo largo de los setenta gracias a la contribución de James S. Holmes, Itamar Even-Zohar y Gideon Toury, entre otros. Este enfoque se propagó en los ochenta a través de los trabajos de la llamada Escuela de la Manipulación, y ya en los noventa se consolidó con el tan citado

Descriptive Translation Studies and Beyond de Gideon Toury (1995). El paradigma de los EDT ha proporcionado las herramientas de investigación necesarias para el estudio de la traducción desde una aproximación descriptiva, histórica, funcional, empírica y sistemática. El punto de inicio lo marca el artículo seminal de James S. Holmes de 1972 “The Name and Nature of Translation Studies”¹ en el que define los EDT como la rama empírica de los Estudios de Traducción cuyo principal objetivo es “to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience” (Holmes 1988: 71). Esta afirmación supuso toda una innovación y revolución en tanto que el objeto de estudio pasó a ser el texto traducido como producto de la historia cultural del contexto receptor. Se trata pues de una aproximación retrospectiva y orientada al polo receptor (*target-oriented*) que se aleja de las consideraciones lingüísticas y prescriptivistas que habían dominado el panorama académico hasta entonces.

Holmes propone tres enfoques principales dentro de esta rama descriptiva según se centren en la traducción vista como *resultado*, en la traducción vista como *proceso* o en la *función* desempeñada por la traducción en la cultura receptora (*cf.* Holmes 1988). Para Toury, a pesar de considerar que los tres aspectos están plenamente interrelacionados y son interdependientes, resulta evidente la “priority of functions over their realizations and the basic target-orientedness of translation studies” (Toury 1991: 185). La función que ha de desempeñar la traducción en una cultura determinada gobernará las estrategias adoptadas por el traductor en el proceso de traducción, así como la naturaleza misma de la traducción, condicionada por aspectos históricos, culturales y sociales del contexto receptor:

the prospective function of a translation (...) inevitably governs the strategies adopted during the production of the target-language text with the intention of realizing them, and hence the entire translation process under which those strategies are subsumed (Toury 1997: 73).

Toury (1995) insiste en que la investigación ha de comenzar en los hechos de traducción y en los contextos que los originan, en la observación tanto del texto como del contexto. Para ello propone una metodología sistemática para la comparación de traducciones con sus originales con el objeto de extraer los principios que regulan la

¹ El llamado mapa de Holmes recoge las tres ramas principales de los Estudios de Traducción: teórica, descriptiva y aplicada.

actividad traductora. Este nuevo enfoque desbanca al texto y al contexto origen de su posición preeminente y coloca al texto traducido en el punto de mira, como una entidad propia con un estatus determinado dentro de la cultura que lo acoge y con una determinada función: “translations are facts of one system only: the target system” (Toury 1985: 19). La cultura, por tanto, es la verdadera iniciadora del proceso de traducción. El texto original entra en juego en fases posteriores del estudio como el otro elemento de la comparación pero no en una relación jerárquica, sino como el *donor text* (Hermans 2002b) que da vida a un nuevo texto independiente (Ulrych 2002: 202).

Asimismo, la traducción es un tipo de comportamiento social gobernado por una jerarquía de condicionantes históricos y culturales interrelacionados entre sí a los que Toury (1995) denomina *normas de traducción*. La noción de *norma* proviene de la sociología² y para Toury adquiere una posición central en los EDT en cuanto que es relevante en todas las fases de la investigación. Desde este punto de vista sociológico, ha de entenderse por normas: “The translation of general values or ideas shared by a certain community—as to what is right and wrong, adequate and inadequate—into specific performance-instructions appropriate for and applicable to specific situations, providing that are not (yet) formulated as laws” (Toury 1980: 51). Las normas de traducción fijan lo que se considera apropiado, correcto o aceptable por un grupo social

² Simeoni (1998), a partir del carácter sociológico que se imprime a las normas de traducción ha intentado reemplazar la noción de normas por el de *habitus* de Bourdieu y aplicarlo a los estudios de traducción. Según Jean-Marc Gouanvic (2005: 148), Simeoni no consigue alcanzar su objetivo “because the author neglects to resituate the notion of *habitus* in the general context of Bourdieu’s social theory and, in particular, in his notion of *field*, which cannot be dissociated”. Esto se debe a su visión determinista del concepto y al “exaggerated weight it puts on submissiveness as a supposedly invariable, universal component of translators’ *habitus*” (Sela-Sheffy 2005: 3). Sin embargo, los traductores también pueden ocupar la posición de renovadores o revolucionarios: “both conformity and divergence—or what Bourdieu calls ‘orthodoxy’ and ‘heterodoxy’—are then strategies taken by actors in a certain field, and under certain circumstances” (*ib.*: 5). La noción de *habitus* integra tanto el aspecto cognitivo como el sociológico de la conducta humana. Según Sela-Sheffy (*ib.*: 2), “defined as a transformation mechanism that mediates between social structures and individual perception and action, the concept of *habitus* suggests that performances carried out by individuals are regulated through shared schemes, which are not ‘simple there’ in their minds but rather internalized under similar and shared historical conditions”. De este modo, este concepto refuerza el concepto de normas de traducción pero, a diferencia del de normas, *habitus* “is an inspiring general idea more than a concrete workable hypothesis” (*ib.*). Para Sela-Sheffy, el estudio de un “*habitus* traductor” debe concentrarse en campos específicos de la traducción, porque a diferencia de otros grupos profesionales institucionalizados, los traductores son considerados un grupo invisible, semi-profesional y de límites indefinidos (*ib.*: 9). A pesar de que la noción de *habitus* está en consonancia con la idea de normas, “in suggesting that not everything is explainable on the level of systematic problem solving”, no será aplicada en este estudio puesto que ello requeriría un análisis más exhaustivo de los traductores al considerar que las decisiones traductorales están determinadas por la afiliación de los mismos a un determinado grupo homogéneo.

en particular y según ciertos parámetros ideológicos (Hermans 2002b). De ahí se deriva que estas normas no solo afectan al proceso de traducción en sí, sino que también regulan la propia selección de los textos que han de ser traducidos y sus condiciones de recepción.

Toury formula la existencia de distintos tipos de normas: las *normas preliminares*, la *norma inicial* y las *normas operacionales*, según afecten a la selección, producción o recepción de los textos traducidos. En primer lugar, las *normas preliminares* regulan todos los aspectos externos del proyecto de traducción y determinan la existencia de una política traductora que gobierna la elección de tipos textuales que se van a importar a una cultura en un período histórico concreto (Toury 1995: 58). Esta elección nunca es aleatoria y menos aún en regímenes autoritarios o totalitarios con fuertes mecanismos de control como es la censura. Esta política, entre otros aspectos, regula qué autores se van a traducir, por quién van a ser traducidos, qué grupo editorial publicará dichas traducciones o qué compañía teatral las representará. En segundo lugar, *la norma inicial* determina que el traductor se suscriba a las normas de traducción de la cultura origen o a las de la cultura receptora, marcando dos tendencias opuestas hacia la *adecuación* o hacia la *aceptabilidad*. No obstante, ninguna traducción es plenamente adecuada o aceptable, por lo que Toury fija su posición siempre en algún punto intermedio entre los dos extremos (Gentzler 2001: 126). Las normas preliminares también señalan si el tipo de trasvase de una cultura a otra es directo o si se toleran trasvases indirectos a través de otra lengua que actúe como intermediaria. Por último, las *normas operacionales*, que a su vez se dividen en *normas matriciales* y *normas textuales*, gobiernan el proceso de traducción en sí (Toury 1995: 58) y afectan de forma directa al tratamiento del material lingüístico-textual. Las *normas matriciales* afectan a la distribución macroestructural del texto traducido y las *normas textuales* influyen en las decisiones traductorales a nivel microestructural. A esta clasificación hemos de añadir las *normas de recepción*, que son las que regulan “la actuación del traductor según el tipo de audiencia que se presume va a tener el TM” (Rabadán 1991: 294).

Andrew Chesterman (1993, 1997) propone una clasificación complementaria a la formulada por Toury y distingue entre *product or expectancy norms* y *process or professional norms*. Las *expectancy norms* “are established by the expectations of the readers of a translation (of a given type) concerning what a translation should be like”

(Chesterman 1997: 64). Estas expectativas están gobernadas por diferentes factores, tales como la existencia de traducciones anteriores o el tipo textual de la traducción, pero también por factores ideológicos y políticos. En última instancia determinan que una traducción sea considerada como tal, puesto que según añade Hermans (1999: 78): “Failure to observe them means that the product is likely to be called something other than translation—adaptation, paraphrase, travesty, parody, whatever”. En segundo lugar, Chesterman formula las llamadas *normas profesionales* que, al igual que las normas operacionales descritas por Toury, regulan el proceso de traducción en sí. Chesterman distingue tres tipos de normas profesionales: *accountability norms*, *communication norms* y *relation norms*. Estas últimas son las únicas exclusivas del proceso de traducción visto como un acto comunicativo porque requieren “an appropriate relation of relevant similarity” entre el texto origen y el texto meta (Chesterman 1997: 69). Sobre esta noción de *similitud relevante* volveremos más adelante.

El concepto de *normas de traducción* resulta básico para nuestra investigación porque “they reveal the concept of translation in a given society at a specific moment in time, that is, they are representative of translation behaviour from a historical perspective” (Crisafulli 2002: 32). Además, suponen un cambio de orientación en la investigación, puesto que en lugar de centrarse en la relación de equivalencia y en los tipos de correspondencia *one-to-one* entre el texto origen y su traducción, su atención se dirige a explorar los factores que han gobernado las decisiones que determinan la relación existente entre ambos (Hermans 1999: 60). El modelo descriptivo utiliza la noción de *desvío* (Levy 1969/2000) como herramienta de trabajo, puesto que se considera que tanto las similitudes como las desviaciones son producto de las estrategias traductoras, y en consecuencia, objeto de estudio del investigador.

Al considerar que la traducción es una actividad gobernada por normas, se hace necesario reformular el concepto de *equivalencia*, uno de los cinco *translation supermemes* descritos por Chesterman (1997). Desde una aproximación relativista³, parece evidente que ha dejado de ser el centro del debate en torno a la traducción,

³ En Teoría de la Traducción Chesterman distingue tres aproximaciones distintas: “the equative view, the taxonomic view, and the relativist view” (cf. Chesterman 1997: 18-27).

incluso llegando a desaparecer del discurso de muchos teóricos⁴. Si las normas de traducción están adscritas a un momento histórico concreto de una cultura determinada, lo mismo puede ser aplicado a la relación de equivalencia que existe entre el texto traducido y el texto original. Esa relación variará según las normas que gobiernen el proceso de traducción. Así, en los modelos teóricos surgidos a comienzos de la década de los ochenta, la noción tradicional de *equivalencia* pasó de ser una noción prescriptiva y ahistórica a ser una noción relacional-funcional e histórica. El descriptivista Toury la define así:

It is a *functional-relational* concept; namely, that set of relationships which will have been found to distinguish appropriate from inappropriate modes of translation performance for the culture in question. (...) Methodologically, this means that a descriptive study would always proceed from the assumption that equivalence does exist between an assumed translation and its assumed source (Toury 1995: 86).

Por otro lado, la llamada *skopos* de Vermeer (2000) considera que entre los propósitos que persigue el traductor está el alcanzar una equivalencia funcional. Por tanto, la equivalencia no ha estudiarse en relación con el texto origen, sino en relación a la función que la traducción desempeña en el contexto receptor (Pym 1995). Sin embargo, ninguno de estos dos enfoques “denied that a translator could set out to produce one kind of equivalence or another. Nor did they deny scientific objectivity as an essential goal for translation studies. They simply refused to base their scientific status on equivalence” (Pym 1995: 160). Por ello, Theo Hermans (1999: 97) critica esta actitud de degradar la noción de equivalencia para luego volver a introducirla por la puerta de atrás “because it blurs precisely the aspect of non-equivalence, of manipulation and displacement which the norms concept did so much to push into the foreground”. Toury presupone que toda traducción es equivalente por definición lo que conduce a una vacuidad del término. Si todas las traducciones son equivalentes por definición parece oportuno deshacernos del término de una vez por todas y en su lugar centrar nuestra atención en los distintos tipos de relaciones que se dan entre el texto origen y el texto traducido y entre el texto traducido y su contexto (*cf.* Hermans 1999).

⁴ Snell-Hornby (1988) en su libro *Translation Studies. An Integrated Approach* contribuyó en gran medida a que el término de *equivalencia* se haya convertido en una *dirty word* (Pym 1995), puesto que, entre otras afirmaciones, establece que la equivalencia no es más que una mera ilusión. Pym, que vuelve a incorporar la noción de *equivalencia* a sus consideraciones teóricas, subraya “that notions of equivalence had been strategically useful against theories of untranslatability” and “that they had effectively achieved a degree of institutional legitimation for translation studies” (Pym 1995: 163). Anthony Pym recupera la noción de equivalencia “as an affirmation of the social existence of translation, without associating the term with any prescriptive linguistics” (*ib.*: 171).

Partiendo de estas premisas, y teniendo en cuenta la sugerencia de Hermans (1999: 97), en el curso de esta investigación reemplazamos el concepto de *equivalencia* por el de *similitud relevante* según la propuesta de Chesterman (1996, 1997, 1998). La noción de *similitud*, término asociado comúnmente a la filosofía y la lógica, es subjetiva o intersubjetiva, no verdaderamente objetiva, puesto que depende de quién esté juzgando la similitud entre dos entidades y bajo qué circunstancias. En palabras de Chesterman, “with respect to similarity judgement, diagnoscity is enterely context-bound; it depends on the whole frame of reference, the purpose of the judgement and the intentions of the person judging” (1998: 9). Sin embargo, estos juicios de similitud, deben estar basados en evidencia objetiva y empírica. Chesterman aplica el trabajo binario sobre la similitud de Sovran (1992) a los estudios descriptivos de traducción y distingue entre similitud divergente y similitud convergente. La *similitud divergente* o “the ‘oneness’ starting point” “is the kind of similarity that results from a process going from one to more-than-one, like a copying or reproduction process” (Chesterman 1996: 161)⁵ y se puede expresar: $A \rightarrow A', A'', A''' \dots$

En cambio, en la *similitud convergente* o “the ‘separateness’ starting point” “we start with two entities that are distinct, and we then perceive a similarity between them, as when we perceive an analogy or a surprising resemblance not noticed before” (*ib.*). El movimiento es “from more-than-one to one” y se expresa como: $A \leftrightarrow B$.

La racionalidad del traductor es descriptiva, es decir, ante la variedad de soluciones posibles su trabajo es escoger una de ellas: “heuristically the best he or she can think of at the time” (Chesterman 1998: 25), sin hacer referencia a cuestiones de identidad o de equivalencia. La relación de similitud viene determinada por la norma relacional: “a translator should act in such a way that an appropriate relation is established and maintained between the source text and the target text” (*ib.*). Esta relación apropiada es lo que Chesterman denomina similitud relevante, la cual se va estableciendo durante el proceso de traducción: “the relation of relevant similarity between source and target text is not given in advance, but takes shape within the mind of the translator under a number of constraints, the most important of which is the purpose of the translated text and the translating act” (*ib.*: 27). La relación de similitud

⁵ Este tipo de similitud divergente incluye la falsificación que aplicada a nuestro estudio se correspondería con el plagio.

relevante actúa como hipótesis de investigación en tanto que presuponemos la existencia de la misma entre los textos origen y los textos traducidos y dicha relación vendrá determinada por la función del texto teatral, ya sea dentro del sistema literario o del sistema teatral.

Las normas de traducción también actúan como herramientas analíticas a la hora de observar los productos traducidos y explorar cómo varios tipos de normas, operando a distintos niveles y desde distintas esferas, influyen en las decisiones tomadas durante el proceso de traducción. Debido a que las normas no son observables de manera directa (Toury 1995: 65), nuestro punto de partida son los hechos de traducción, productos culturales observables a través de la descripción. Las normas no se infieren del estudio aislado de un original y su traducción, sino que para extraer regularidades “it is necessary to study not just single texts, but rather multiple translations of the same original text as they occur in one receiving culture at different time in history” (Gentzler 2001: 128). La formulación de normas requiere un análisis previo de los datos. Como apunta Serrano, “cuando creemos dar con una norma es porque se infiere de los datos, no se ha manifestado directamente: una norma es un constructo artificial que esboza el investigador a raíz de una realidad previamente descrita” (Serrano 2003: 178). En este sentido, las normas de traducción, según Toury, se pueden reconstruir a partir de dos fuentes “from the examination of texts, the products of norm-governed activity” and “from the explicit statements made about norms by translators, publishers, reviewers and other participants in the translation act⁶” (en Munday 2003: 113-4).

Según lo expuesto, se requiere un estudio de todos los aspectos culturales que rodean la producción de la traducción. Según los planteamientos de los EDT, sería irrelevante centrarse en aspectos meramente textuales y dejar de lado toda la información paratextual que nos permita una adecuada descripción de las traducciones. El término *paratexto*, desarrollado con exhaustividad por Genette⁷ (1997) se refiere a “what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers” (Genette 1997: 1). Genette distingue dos tipos de *paratextos*: *peritextos* y *epitextos*, material

⁶ Toury también advierte que estas afirmaciones explícitas pueden ser incompletas o “biased in favour of the role placed by the informants in the sociocultural system and are therefore best avoided” (Munday 2003: 113).

⁷ En su obra *Seuils* (1979), traducida al inglés como *Paratexts* (1997).

textual que acompaña al texto o que se origina alrededor del mismo, respectivamente⁸. Sin embargo, Genette considera que la traducción es un paratexto del texto original, por lo que esta concepción del texto traducido como texto secundario no se ajusta a los postulados teóricos de los EDT. Tahir-Gürçaglar (2002) reformula la propuesta de Genette⁹ y utiliza los términos *texts* “to refer to translated texts”, *extratexts* “to refer to the general meta-discourse on translation circulating independently of individual translated texts” y *paratexts* “to refer to presentational materials accompanying translated texts and text specific meta-discourses formed directly around them” Tahir-Gürçaglar (2002: 44). Gutiérrez Lanza (2004a) incorpora el análisis de los distintos (*extra/para*)*texts* al estudio de la traducción y censura de productos cinematográficos y presenta un modelo de investigación en el que cada una de las fases de estudio se nutre del análisis de los mismos. Siguiendo la propuesta de investigación de Gutiérrez Lanza (2004a), Tymoczko (2002) y Tahir-Gürçaglar (2002), en esta Tesis Doctoral atenderemos al material extratextual que acompaña a las traducciones para complementar el análisis contextual, primer estadio de la investigación que nos ayuda a establecer las normas preliminares y de recepción (Gutiérrez Lanza 2004a). Debemos añadir que los paratextos no solo se originan alrededor del texto traducido y publicado, sino también alrededor del texto traducido y representado: títulos, prefacios, dedicatorias, nombre del autor y del traductor, ilustraciones, programas de mano, críticas literarias y críticas teatrales, entrevistas, artículos, expedientes de censura, etc. El análisis de todo este material paratextual en la fase de contextualización también nos ayudará a decidir qué textos formarán parte del futuro corpus textual.

En relación al estudio de la traducción teatral, cabe reseñar que éste se ha visto influenciado por las dos aproximaciones descriptivas que han caracterizado de forma general el panorama de los estudios de traducción en el último cuarto del siglo XX: por la lingüística descriptiva cuyo objetivo es “to grasp systematically the syntactic, stylistic and pragmatic properties of the texts in question” (Che Suh 2002: 51) y por una aproximación histórica con el propósito de “to set translations and their reception within the context of the receiving culture” en la que “enquiries are made into the status of the

⁸ Los peritextos acompañan al texto, forman parte del mismo volumen que el texto: títulos, nombre del autor, dedicatorias, prefacios, etc. Los epitextos “are located outside the book” (Genette 1997: 5) y son entrevistas, cartas, diarios, etc.

⁹ El estudio de los paratextos que rodean a las traducciones también ha sido aplicado por Urpo Kovala (1996).

translations in that culture” (*ib.*: 52). El Foro de Vic que se celebró en el año 1999, “Training Translators and Interpreters: New Directions for the Millenium”, supuso un intento de reconciliación entre aproximaciones esencialistas frente a las no-esencialistas que se inició con un trabajo conjunto entre Andrew Chesterman y Rosemary Arrojo y que dio pie al debate mantenido en *Target* entre destacados expertos durante los años 2000 y 2001 con el sugestivo título “Shared Grounds in Translation Studies”¹⁰. Este debate, aparte de ser testigo de la vitalidad de la disciplina, no logró un punto de encuentro real y, en parte, constituyó un aserto de las posiciones individuales. Tanta fue la polémica que Edwin Gentzler, en su respuesta ‘Expanding horizons or limiting growth’, recordó que el debate seguía, como en años anteriores, situado en el centro, y estaba orientado a prescribir una metodología para la discusión y a dictar el discurso de traducción, limitando así el crecimiento de la disciplina. Por ello su propuesta es la siguiente:

I favor a multiple-model approach, not one that presents only the consensus of scholars, but one that includes the differences. Rather than adhere to one model, be it source-text or target-text, fluent or foreignizing, essentialist or non-essentialist, the time has come for the field to welcome the multiple varieties of theories, and let others, including practicing translators, decide which works best for them (Gentzler 2001b: 163).

Por otro lado, Maria Tymoczko (2002) reconcilia los dos órdenes que han estado en constante oposición: la perspectiva microscópica o lingüística y la perspectiva macroscópica o cultural y así propone un método de investigación integrado en el que el estudio de los aspectos lingüísticos no deje de lado los aspectos culturales y viceversa:

in my view the best work shows a convergence—working towards the macroscopic from the direction of the microscopic, or vice versa, so that one’s data from the macroscopic level are complemented and confirmed by data from the microscopic level (Tymoczko 2002: 17).

En la presente investigación se pone de manifiesto que a partir de una metodología descriptiva se pueden adoptar distintas aproximaciones al fenómeno de la traducción. No obstante, tenemos en cuenta que el teatro traducido es un hecho cultural, por lo que las consideraciones culturales prevalecen sobre las lingüísticas. En definitiva, se trata, como apuntaba Gentzler, de utilizar los modelos y herramientas que mejor se ajusten a nuestro objeto de estudio y a los propósitos de nuestro trabajo.

¹⁰ Véase las tres series de respuestas que el artículo de Chesterman y Arrojo (2000) originó: Pym (2000); Simeoni (2000); Malmkjaer (2000); Sela-Sheffy (2000); Halverson (2000); Gile (2001); Mossop (2001); Gentzler (2001b); Neubert (2001); Steiner (2001); Gaddis Rose (2001), entre otros.

1.2. LOS EDT BASADOS EN CORPUS

A principios de la década de los años noventa, Mona Baker (1993, 1995) ya subrayó la gran utilidad de los corpus informatizados para el estudio de la traducción:

Large corpora will provide theorists of translation with a unique opportunity to observe the object of their study and to explore what it is that makes it different from other objects of study, (...). It will also allow us to explore, on a larger scale than was ever possible before, the principles that govern translational behaviour and the constraints under which it operates (Baker 1993: 235).

Los corpus informáticos permiten almacenar gran cantidad de textos. Por esta razón, constituyen una herramienta metodológica decisiva a la hora de extraer regularidades en los comportamientos traductores, puesto que las normas de traducción solo pueden ser formuladas a partir de la observación de hechos de traducción recogidos en corpus textuales. Para Baker, resulta obvio que el concepto de norma “assumes that the primary object of analysis in translation studies is not an individual translation but a coherent corpus of translated texts” (*ib.*: 240). Los Estudios Descriptivos de Traducción necesitan herramientas metodológicas que permitan la observación y descripción de los datos empíricos para poder extraer generalizaciones y formular normas aplicables a la formación de traductores (*cf.* Laviosa 2003). Ello ha dado lugar a la aparición de una nueva rama en los ET denominada, en términos de Laviosa, *Corpus-based Translation Studies* (CTS) y definida:

As the branch of the discipline that uses corpora of original and/or translated texts for the empirical study of the product and process of translation, the elaboration of theoretical constructs, and the training of translators. CTS makes use of a rigorous and flexible methodology, theoretical principles are based on empirical observations, it uses both inductive and deductive approaches to the investigation of translation and translating, and it encourages dialogue and co-operation between theoretical, empirical, and applied researchers (Laviosa 2003: 45).

Tanto los CTS como los EDT adoptan una perspectiva empírica con respecto al fenómeno de la traducción a través de la observación de productos traductológicos. Según Laviosa, “both approaches affirm that the generalizations derived from empirical evidence can only be valid if based on the study of large collections of texts, not just individual instances” (*ib.*: 50). Los resultados se expresan en términos descriptivos, nunca prescriptivos. Tal es el impacto de los CTS en los EDT que los límites que separan la rama empírica y la rama teórica de los estudios de traducción se difuminan, puesto que “hypotheses are created by description and verified by description and as a

result, descriptive studies and theoretical research become indivisible” (Laviosa 2003: 51).

Asimismo, el uso de corpus electrónicos constituye un punto de encuentro entre la lingüística contrastiva y los estudios de traducción. Ambas disciplinas “have come to rely on corpora to verify, redefine or clarify theories that hitherto had had little or no empirical support and to achieve a higher degree of descriptive adequacy” (Granger 2003: 19). Sin embargo, no existe una terminología de corpus unificada para ambos paradigmas. Una de las definiciones de corpus más generalistas, aplicable a cualquier tipo de corpus, es la propuesta por Johansson (1998: 3): “A computer corpus is a body of texts put together in a principled way and prepared for computer processing”¹¹. En cuanto a sus características, continúan siendo válidas las propuestas por McEnery y Wilson (1996):

- a) Representatividad: la información que se recoge en el corpus tiene que ser representativa del propio objeto de estudio (*cf.* Halverson 1998). Para conseguir el mayor grado de representatividad del corpus, los criterios de selección utilizados para su construcción tienen que estar bien definidos.
- b) Tamaño: El tamaño de un corpus “debe estar en función del fin para el que se vaya a utilizar el corpus” (Bravo Gozalo y Fernández Nistal 1998: 216). Aunque, por lo general, el número de textos incluidos en un corpus suele ser finito, existen corpus abiertos que reciben constantes actualizaciones y que se denominan *monitor corpora* (*ib.*).
- c) Procesamiento por ordenador: el desarrollo de la lingüística de corpus ha permitido en los últimos años la construcción de corpus electrónicos que almacenan grandes cantidades de información y constituyen una herramienta de trabajo básica para el investigador. Para poder explotar esta herramienta es necesario que el material textual sea almacenado en formato electrónico para poder aplicar programas informáticos que permitan la búsqueda y recuperación de la información a través de distintas herramientas: motores de búsqueda, generadores de concordancias, alineación de textos, etc.

¹¹ En la actualidad el Corpus TRACETci 1 responde a esta definición pues se trata de un conjunto de textos almacenados en formato electrónico y preparados para ser procesados.

A partir de ahí, seguimos la distinción hecha por Granger (2003) entre *multilingual corpora* y *monolingual corpora*. Dentro del primer grupo, Granger distingue entre *translation/parallel corpora* y *comparable corpora*¹². Para el presente estudio descriptivo será necesario la construcción de un corpus de tipo paralelo bilingüe, el cual “consists of one or more texts in language A and its/their translations in language B” (Laviosa 2002: 36). Otra definición reciente de corpus paralelo es la que ofrece Lars Borin (2002: 4):

a corpus in which there are texts in one language, or language variety, together with corresponding texts in another language, or language variety, where the relationship between the two sets of texts is one of *translation equivalence*, in a broad sense, or put in another way, that there is a (direct or indirect) *translation relation* between the texts.

Para llegar a definir un corpus paralelo, el método de trabajo del proyecto TRACE requiere la construcción previa de un corpus 0 o catálogo de traducciones (véase capítulo 3). El punto de partida de las investigaciones TRACE son los hechos de traducción alojados en la cultura receptora. Primero hay que identificar y catalogar las traducciones. Una vez construido este corpus 0 se procede al análisis cuantitativo y cualitativo de la información, que nos llevará a establecer grupos homogéneos según determinados criterios de selección: autor, traductor, calificación censoria, director escénico, etc. A partir del análisis del corpus 0 se procede a la construcción del corpus 1 (véase capítulo 4). El corpus 1 ya es un corpus textual propiamente dicho y en él se almacenan los textos potenciales que serán objeto de un posterior estudio textual. Esta “transición metodológica del Corpus0/Catálogo (los textos en potencia) al Corpus 1 (los textos completos)” (Gutiérrez Lanza 2005a: 58) es posible gracias al análisis detallado del corpus 0. Dicho análisis nos permite extraer una serie de regularidades que, a su vez, nos llevan a establecer los grupos de traducciones que serían más representativos del fenómeno que nos interese estudiar.

¹² En estudios de traducción se usa el término *translation corpus* para referirse a un corpus únicamente de traducciones. Por otro lado, un corpus comparable “consists of two separate collections of texts in the same language: one corpus consists of original texts in the language in question and the other consists of translations in that language from a given source language or languages” (Baker 1995: 234).

El Corpus 1 TRACETci¹³ está formado por un subcorpus A de textos completos originales en inglés de obras del teatro isabelino y por un subcorpus B de sus correspondientes traducciones o reescrituras escénicas al español. Como no nos interesa estudiar casos aislados (TO-TM), el subcorpus B de traducciones se compone de conjuntos textuales, es decir, varios TMs por cada TO, para así poder comparar las distintas traducciones de un mismo original entre sí. Este Corpus 1 es de tipo paralelo bilingüe y mixto, es decir, textos escritos y textos escritos para ser hablados¹⁴ (Laviosa 2003: 35).

La última fase de este proceso metodológico es el paso del corpus 1 al corpus 2, para cuya construcción es determinante la disponibilidad de los textos:

Se hace necesario establecer un corpus 1 (objeto del estudio con-textual), previo al corpus 2 (objeto del estudio textual comparativo) y por definición anterior en la secuenciación de fases de análisis. El primero se establece utilizando información contextual; el segundo que deriva de aquél se presenta en forma de binomios textuales compuestos por textos originales y textos meta ya emparejados (TO-TM, TM-TM) siguiendo criterios objetivos de selección, perfilados en las fases anteriores del estudio; dichos pares serán los que se sometan a un estudio comparativo (Merino 2003: 647).

De este modo, el Corpus 2 TRACETci está formado por fragmentos bitextuales ya emparejados y representativos del fenómeno que nos interesa aislar. La especificidad de los textos teatrales dificulta la construcción de un corpus en formato digital. Para poder explotar al máximo el corpus como herramienta de trabajo, el material textual, una vez digitalizado, ha de someterse a un proceso de alineación: “a process whereby a unit in the original text is linked to its corresponding equivalent unit in the target text (be it one sentence alone or more, or even in few cases, none)” (Izquierdo, Hofland and

¹³ El Corpus 1 TRACETci es un subcorpus del Corpus 1 TRACE cuya construcción se está realizando en la actualidad gracias al proyecto financiado por la DGICYT y titulado *Herramientas para los Estudios Descriptivos de Traducción: construcción de un corpus paralelo multilingüe de traducciones inglés-español-francés TRACE*. Duración: 2004-2007. Ref. BFF2003-07597-C02-02. Hasta la fecha, ronda los cuatro millones de palabras y lo componen textos cinematográficos, textos narrativos (entre los que se incluye literatura juvenil e infantil) y textos teatrales. El Corpus 1 TRACETci, con casi medio millón de palabras, contiene la totalidad de los TOs y diez TMs en formato electrónico (cf. CD-ROM adjunto). Al tratarse de libretos teatrales mecanografiados, no son reconocidos por el escáner lo que obliga a tener que transcribirlos de forma manual, ralentizando así el proceso de construcción.

¹⁴ Los textos teatrales se traducen para ser interpretados ante un público. En un futuro, se podría incluir el texto de la representación de forma audiovisual o transcrita si existiesen grabaciones disponibles de la puesta en escena. Sin embargo, este tipo de audiovisuales solo están disponibles en la década de los ochenta y en muy contadas ocasiones. La construcción de un corpus de este tipo también estaría determinada por la existencia, claro está, de un programa adecuado que permitiese trabajar con material audiovisual. Es un objetivo ya planteado por Gutiérrez Lanza en el campo cinematográfico: “la construcción de un corpus paralelo de textos audiovisuales en formato digital, para que fuera posible alinear la versión original de cada película con la versión doblada o subtitulada, que incluiría tanto las modificaciones de la censura externa como las realizadas por el propio traductor en el diálogo traducido” (Gutiérrez Lanza 2005b: 92).

Reigem 2007¹⁵). Como veremos posteriormente (véase capítulo 5), la *réplica* se erige como la unidad mínima de comparación y de alineación más adecuada en el caso de los textos teatrales. Sin embargo, debido al alto grado de diferencia estructural que existe entre los TOs y los TMs, no disponemos aún de un programa informatizado que nos facilite la alineación de los textos. De manera general, nuestros TMs no presentan un tipo de correspondencia formal frase por frase ni párrafo por párrafo con respecto al TO, criterio que haría posible la alineación de los mismos utilizando programas de alineación existentes como la segunda versión del *Translation Corpus Aligner (TCA2)*. Este programa, diseñado por Øysten Reigem a partir de la primera versión que Knut Hofland creó para la construcción del *English Norwegian Parallel Corpus Project (ENCP)*¹⁶, ha sido utilizado por nuestros colegas de la Universidad de León para la alineación del Corpus P-ACTRES (cf. Izquierdo, Hofland and Reigem 2007).

El Corpus P-ACTRES está compuesto por textos narrativos, cuya estructura formal difiere de la de los textos teatrales, y la alineación se ha llevado a cabo a nivel oracional. Antes de proceder a la alineación de los textos es necesario disponer de los documentos en un formato compatible con el programa y con los fines de la investigación. El programa de alineación requiere que los textos o archivos a alinear sean documentos .xml y que estén físicamente marcados con etiquetas del tipo <s>...</s> (inicio y fin de oración); <p>...</p> (inicio y fin de párrafo). Una vez codificados los archivos .xml se ejecuta un programa de conversión que marca las estructuras. Los programas de conversión¹⁷ favorecen la división de los textos en estructuras gracias a la etiquetación de los mismos. El programa de conversión utilizado sobre los textos del Corpus P-ACTRES marca, entre otras estructuras, la oración como unidad mínima de alineación. En nuestro caso, es imprescindible contar con un programa de conversión que se ajuste a la especificidad del texto teatral y que al ejecutarlo reconozca la *réplica* como unidad estructural mínima para su potencial alineación con el TCA2¹⁸, o con otro tipo de *software*. Por el momento, la alineación de los fragmentos que conforman el Corpus 2 se ha realizado de forma manual.

¹⁵ Pendiente de aceptación en *Corpora*.

¹⁶ <http://www.hf.uio.no/ilos/forskning/forskningsprosjekter/enpc>

¹⁷ Estos programas convierten los archivos guardados como .html o página web filtrada en archivos .xml o archivos por lotes. En la conversión se limpian los textos originales y sus traducciones y se etiquetan las estructuras para facilitar el proceso de alineación.

¹⁸ En este aspecto, contamos con la colaboración de Knut Hofland, responsable de los programas escritos en función de los textos que integran el Corpus P-ACTRES. Aunque hubiese sido deseable contar con el

La lingüística de corpus también ha favorecido los propósitos de aquellos que buscan los llamados *universales de la traducción*, generalizaciones de carácter científico aplicables de forma universal. Toury prefiere hablar de *leyes de traducción*, principalmente porque “it should always be possible to explain away (seeming) exceptions to a law with the help of another law, operating on another level” (Toury 2004a: 29). En la misma línea, Bernardini y Zanettin (2004) suscriben la propuesta de Toury al mismo tiempo que nos advierten que por muy amplios y representativos que sean los corpus, únicamente nos proporcionarán una visión parcial, ya que el estudio no dejará de adscribirse a un cierto límite temporal y a unas culturas y lenguas determinadas: “Extending the interpretation of findings based on a few texts and text combinations to postulate universal features of translations is likely to be misleading and counter-productive for the discipline” (Bernardini and Zanettin 2004: 60).

Por otro lado, Chesterman (2004: 39) distingue entre lo que él llama *S-universal*, cuando la comparación tiene lugar entre originales y traducciones, y los *T-universals*, cuando se comparan las traducciones con otros textos nativos del contexto receptor. Para este teórico, en la búsqueda de los universales de la traducción se hace imprescindible ir más allá de la mera descripción y buscar explicaciones teniendo en cuenta cuestiones de causas y efectos. Este estudio descriptivo tiene como objetivo la identificación de normas de traducción, sin las cuales nunca se podrá llegar a generalizaciones de carácter universal, pero de validez para un contexto receptor específico y bien definido. Nuestra meta no es la predicción de comportamientos futuros, sino la descripción de los condicionamientos ideológicos y culturales de la traducción y la explicación de las relaciones subyacentes a la misma.

1.3. TRADUCCIÓN, CENSURA Y PODER: una aproximación sistémica

El desarrollo de los EDT ha estado íntimamente ligado a la aproximación sistémica que Even Zohar, a partir de los trabajos de los formalistas rusos en el campo de los estudios literarios, aplicó al estudio de la literatura traducida dando lugar a lo que

Corpus 2 en formato digital, su alienación se presenta como un objetivo postdoctoral y no de la presente Tesis Doctoral.

hoy se conoce como la teoría de los polisistemas¹⁹ (cf. Even-Zohar 1990). Toury, discípulo de Even-Zohar, verificó muchas de las hipótesis del modelo sistémico basándose en un trabajo descriptivo que incorporó a su propuesta de una teoría general de la traducción (cf. Toury 1980). El enfoque polisistémico se convirtió en la base de los presupuestos teóricos de la *Escuela de la Manipulación* representada por André Lefevere, José Lambert, Theo Hermans y Susan Bassnett, entre otros.

Al igual que los EDT, la aproximación sistémica constituye una herramienta metodológica y heurística: “its aim is not to theorize but to provide models and methodology for research” (Lambert 1995: 110). La idea básica es la de estudiar los principios subyacentes a las relaciones que se establecen entre los distintos productos culturales y comunicativos. De este modo, no solo la relación que existe entre el texto origen y el texto meta son el foco de interés, sino que hay otro tipo de relaciones que deben ser exploradas en la investigación en traducción: la relación entre las distintas traducciones de un mismo original, entre los textos traducidos y los textos nativos, entre la traducción y los discursos sobre la traducción, etc. (Hermans 1999: 42). Una de sus más importantes contribuciones fue reforzar la aproximación funcional hacia el contexto receptor de los EDT “by stressing that the search for explanations needed to be conducted primarily in the receiving culture if anything like a comprehensive picture was to be attended” (*ib.*). La teoría de los polisistemas intenta explicar la función y posición de cualquier texto traducido en una determinada cultura. En consecuencia, “los objetivos principales del modelo polisistémico son averiguar cómo es una traducción, estudiar su recepción en la cultura de llegada y su posible influencia en el desarrollo del polisistema literario y cultural del contexto receptor” (Rabadán 1992: 48).

Para Even-Zohar, la literatura traducida es un subsistema literario en el que las obras traducidas se relacionan entre sí de dos formas: por el modo en que los textos de origen son seleccionados por la literatura receptora y por el modo en que adoptan normas, hábitos o criterios específicos que resultan de sus relaciones con otros co-

¹⁹ Según el modelo polisistémico, la cultura se concibe como un sistema de sistemas, es decir, un sistema complejo y dinámico en constante evolución formado por diversos subsistemas interrelacionados entre sí y afectado tanto por factores internos como externos. El sistema literario está, a su vez, formado por varios subsistemas también interrelacionados entre sí. Cada subsistema ocupa una posición determinada dentro del sistema literario. Así, se establece una relación de jerarquía entre las obras que ocupan una posición periférica y aquellas que ocupan una posición privilegiada dentro del sistema. El centro se equipara con el canon literario de ese sistema cultural, mientras que la literatura periférica suele tender a ser considerada literatura minoritaria o marginal.

sistemas locales (Even-Zohar 1999: 224). Pese a que la literatura traducida suele ocupar una posición periférica en la cultura meta, según Even-Zohar (1999) existen tres casos en los que ocupa una posición central: (1) cuando la literatura de ese sistema de llegada es “joven”; (2) cuando es una literatura débil y/o periférica, por lo que tiene que importar obras de otros sistemas literarios; y, por último, (3) cuando hay una crisis o vacío literario en el sistema receptor. Podemos añadir que la literatura traducida también puede ocupar una posición hegemónica cuando ha sido incorporada al canon literario de una cultura por tratarse de obras de prestigio o para llenar un vacío cultural, ya sea literario o teatral. Los clásicos ocupan una posición central simplemente por su condición de clásicos, ya sean traducciones de clásicos grecolatinos o clásicos franceses, alemanes e ingleses. Son equiparados a los clásicos de la cultura receptora y tratados como tales, sin reparar en la labor traductora que los separa, en muchos casos, del original. Asimismo, estas traducciones pueden ser utilizadas por los profesionales del sistema literario para preservar y favorecer una ideología conservadora: “Las traducciones, junto con otro tipo de operaciones literarias que suponen selección, la antología y las revistas fundamentalmente, pueden desempeñar entonces un doble papel: afianzar el sistema de valores vigente o ayudar a la formación de un nuevo sistema de valores” (Gallego Roca 1994: 150).

Aunque la teoría de los polisistemas ha sido criticada por su visión jerárquica de los subsistemas literarios y por su tendencia generalizadora, ha puesto de manifiesto la estrecha relación que existe entre los textos literarios y el contexto cultural que los produce, ya que son esos contextos los que establecen las jerarquías:

a text does not reach the highest hierarchical level within a given culture because of some inherent eternal beauty or verity, but (1) because of the nature of the polysystem of the receiving culture and its social/literary historical circumstances, and (2) because of the difference between certain elements of the text and cultural norms (Gentzler 2001a: 123).

Este modelo también ha sido cuestionado por centrarse exclusivamente en la traducción literaria, cuando este tipo de traducción representa un porcentaje muy bajo de la actividad traductora que se realiza en la actualidad. Sin embargo, se ajusta perfectamente a nuestro marco epistemológico porque resulta innegable la posición hegemónica de las traducciones de clásicos ingleses como Shakespeare en el

polisistema literario español. Del mismo modo, nos permite ir más allá de los límites del sistema literario y aplicarlo al sistema teatral.

La aproximación sistémica, además de ocuparse de la relación de las traducciones con el contexto receptor, permite centrar nuestra atención en la relación de los sistemas culturales con los sistemas de poder y observar cómo los distintos agentes de este sistema inciden en la actividad traductora. Éste ha sido el punto de partida de André Lefevere y sus estudios sobre el contexto político e ideológico de la traducción²⁰. Este cambio de orientación conocido como “giro cultural” o ‘cultural turn’ de los EDT se inició en los años noventa (*cf.* Bassnett y Lefevere 1990) y va más allá de las relaciones de tipo lingüístico entre TO y TM “focusing on the external politics of translation” (Chang 2001: 318). Se interesa por los mecanismos de control ideológicos e institucionales que regulan el sistema literario y su relación con los otros subsistemas culturales, así como de la relación entre traducción y cultura y de la forma en que los condicionantes culturales afectan a la actividad traductora. En *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992) Lefevere comienza afirmando que el proceso de aceptación o rechazo, de canonización o marginalización de las obras literarias, está dominado por factores muy concretos fáciles de identificar por el investigador si se plantea “issues such as power, ideology, institution, and manipulation’ (Lefevere 1992: 2).

Según este mismo autor, el sistema literario está condicionado por factores que operan tanto dentro del propio sistema literario como desde el exterior: “The first factor tries to control the literary system from the inside within the parameters set by the second factor”. Para Lefevere (1992), dentro del sistema literario se encuentran los agentes encargados de que ciertos productos literarios se acepten como tales y de que otros no lo sean, de acuerdo con la poética y la ideología del sistema imperante. Los profesionales del campo—críticos, editores, profesores, traductores²¹—se encargan de

²⁰ Esta línea de investigación cobra gran relevancia en contextos postcoloniales, postestructuralistas o feministas. Véase por ejemplo “The ideology of translation” (Spivak 1992) o los trabajos sobre el papel de la traducción en el activismo político de Tymoczko (2000, 2003) y Schäffner (1997). Según Chang, la teoría de los polisistemas necesita “to be widened to include itself as a component of the cultural macro-polysystem, as an integral part of its object of study” (Chang 2001: 329). De ello se desprende que debe entablar un diálogo con otras teorías culturales “morally/politically committed” (*ib.*) con el objeto de enriquecerse.

²¹ Se considera a los traductores como agentes con capacidad para perpetuar o no las normas de traducción vigentes (Simeoni 1998: 23). El traductor es responsable, por un lado, de la creación de nuevas normas y de la perpetuación de las ya existentes en una cultura; y por otro lado, de la creación de normas

que ciertas obras se adapten a esa poética y a esa ideología a través de lo que Lefevere denomina *rewritings* siendo la traducción uno de los casos más obvios y más frecuentes de *reescritura* “since it is potentially the most influential because it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin” (Lefevere 1992: 9).

Fuera del sistema literario, existe otro factor de control que afecta a la producción literaria y que Lefevere denomina *patronage*: “something like the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature” (*ib.*: 14). Este patronazgo regula la relación entre el sistema literario y el resto de sistemas que de manera conjunta conforman una sociedad y su cultura (*ib.*: 15). Consiste en tres elementos básicos: un componente ideológico, otro económico y una cuestión de estatus: “Acceptance of patronage implies that writers and rewriters work within the parameters set by the patrons and that they should be willing and able to legitimize both the status and the power of those patrons as attested most forcibly” (*ib.*: 18).

La cuestión del patronazgo explicaría por qué determinadas obras adquieren cierto prestigio y estatus incluso ya antes de ser publicadas y por qué otras son rechazadas por las editoriales o por el público lector en un breve espacio de tiempo. Para Lefevere, *patronage* es el principal responsable de que “works of literature canonized more than five centuries ago tend to remain secure in their position, no matter how often the dominant poetics itself is subject to change” (Lefevere 1992: 19). Las instituciones oficiales, los órganos de enseñanza y las universidades juegan un destacado papel a la hora de seleccionar el canon literario. Por ello, “the classics that remain in print will be the classics known to the majority of people exposed to education in most contemporary societies” (*ib.*: 20).

La censura es uno de los agentes externos que regula la producción literaria original y traducida en una cultura dada y la supedita a la ideología imperante. La censura es un fenómeno universal e innato a todas las sociedades, tan antiguo como la

que se ajusten a la ideología imperante o de aquéllas que la cuestionen. Todas ellas, en definitiva, determinan el resultado final de un producto literario.

propia historia del hombre y asociado al ejercicio de poder²². Es uno de los aparatos del Estado (*cf.* Althusser 1975) utilizado de forma frecuente como mecanismo de represión característico de regímenes totalitarios y autoritarios en los que la cultura en general, y los libros en particular, se convierten en máximo objetivo de control. Como Rebecca Knuth (2003: 55) apunta:

Ideologues fear books. They fear letting information reach people, and they also fear unfettered scholarship and learning. Since ideologies thrive on intellectual closure, books and libraries fall under tremendous suspicion as entities that support both traditional systems and intellectual expansion, and have the potential to influence individual perception and sow dissent. Libraries and books can be antiethical to ideological vision.

Censura y poder están íntimamente ligados (Peleg 1993: 132). Aquéllos que ostentan el poder justifican su existencia para salvaguardar la moral de los ciudadanos pero su único fin es asegurar su permanencia en el poder. Los gobiernos recurren a la censura para proteger las bases ideológicas sobre las que se sustentan, objetivo encubierto bajo una actitud paternalista. Ante la ausencia de ideas contrarias resulta más difícil que el pueblo se cuestione su legitimidad. Sue Curry Jansen, desde una perspectiva sociológica, define censura como “ a form of surveillance: a mechanism for gathering intelligence that the powerful can use to tighten control over people or ideas that threaten to disrupt established systems of order” (Jansen 1988: 14). Es el control sistemático por parte del Estado del contenido de todo acto comunicativo (Peleg 1993: 4).

Ian Peleg (1993) propone un marco analítico para la observación del fenómeno censorio según los distintos sistemas de gobierno: totalitarismos, autoritarismos o democracias liberales. Los artículos recogidos en el trabajo de Peleg sobre la censura en la Unión Soviética, Hungría, Polonia, Cuba o Estados Unidos confirman cómo la censura oficial opera en todo tipo de gobiernos a nivel universal. Respecto al estudio del impacto de la censura en la traducción, hemos de destacar las investigaciones llevadas a cabo por Sturge en el contexto de la Alemania nazi, por Dunnett en el de la Italia

²² La Iglesia católica ha sido una de las principales promotoras de la censura. En el año 496, el Papa Gelasio, a través de un decreto papal, editó el primer catálogo de libros prohibidos que en 1559 se convirtió de manera oficial en el *Index Librorum Prohibitorum*, hito que marca el inicio de la edad de oro de la censura (Jansen 1988: 46). La aparición de la imprenta contribuyó a que tanto Iglesia como Estado recurriesen al trámite de censura previa antes de la publicación de cualquier tipo de texto (*pre-publication censorship*). Este tipo de censura también ocurrió durante el Renacimiento inglés. El fenómeno censorio en tiempos de Shakespeare ha sido tratado en la Memoria de Licenciatura previa a esta Tesis Doctoral. (Véase Bandín 2005d).

fascista o por Barcellandi en el de la pasada dictadura argentina. Dunnett concluye en cuanto al comportamiento censor frente a la literatura traducida en Italia que:

The readiness to allow the publication of foreign fiction in general, and American fiction in particular, during the 1920s and 1930s demonstrates that the Fascist regime did not have an *a priori* objection to translations. Provided that books did not challenge—or were not seen to be challenging—the established order, it was usually possible to circumvent censorship through some relatively superficial textual and paratextual adjustments (Dunnett 2002: 119).

Sin embargo, la entrada masiva de material extranjero chocaba con la economía autárquica promovida por el gobierno y con su deseo de alcanzar un sentido de ‘Italianness’, por lo que en 1934 se instauró el trámite de censura previa.

Por otro lado, Kate Sturge (2002, 2004) determina que la labor desempeñada por la censura nazi estuvo encaminada a crear una literatura alemana pura, al igual que la raza. Desde el estallido de la guerra en septiembre de 1939 primaba un criterio bien simple: la literatura de los países enemigos era prohibida y la de los aliados promocionada. En consecuencia, se destruyó y se impidió la importación de obras y autores impuros, es decir, pertenecientes a razas impuras como la judía o a literaturas nacionales producidas por los países enemigos. Al mismo tiempo, la literatura de los países aliados que fortaleciese la ideología fascista era incorporada al sistema literario alemán. Sin embargo, las traducciones estuvieron sujetas a un trámite de censura previa ya en 1935. En general, la actuación de los organismos censorios al respecto se caracterizó por su arbitrariedad y por la falta de directrices claras:

publishing of translations during the Nazi period was certainly subject to strict controls, especially after 1939—but until the war began the mechanisms of that control were fragmented and unpredictable. Outspokenly anti-Nazi foreign authors had no chance of publication, but there were few such hard-and-fast rules as that. In general the system of literary censorship, based on intimidation rather than formal bureaucracy, put the onus on publishers to decide what was an “alien element” and thus unacceptable (Sturge 2002: 157).

La censura argentina guarda ciertas similitudes con el modelo de censura nazi (*cf.* Barcellandi 2005: 117). El estudio de Barcellandi señala que las traducciones no tenían un papel subversivo debido a que su selección respondía a un diseño cultural sistemático trazado por los censores para servir a sus propósitos políticos (*ib.*: 92):

The Argentinean literary system during the period 1976-83 was extremely manipulated and changed by the censorship campaign of the military and translations, as elements of this system, were also affected and manipulated to serve the censor's ideology. There is a shift from a rich literary system whose center was made up primarily of Latin American classics, and a wide range of psychology, philosophy, and history books, as well as textbooks and children's books, to a system whose center was made up of mass-marketed fiction, astrology, yoga books, scientific books, and anti communist books. (Barcellandi 2005: 90-91).

En esta Tesis Doctoral nos ocuparemos de explorar el impacto de la censura franquista en la traducción de los clásicos y aventuramos que, al igual que en Argentina, las traducciones de los clásicos ingleses no tuvieron un papel subversivo sino que sirvieron para favorecer los postulados conservadores de la ideología franquista.

1.4. LA ESPECIFICIDAD DE LA TRADUCCIÓN TEATRAL

El modelo sistémico-cultural²³ se ajusta perfectamente al estudio de textos teatrales traducidos como así lo evidencian los trabajos de Sirkku Aaltonen (2000) o Romy Heylen (1993). En particular, Aaltonen distingue dos sistemas en los que los textos dramáticos pueden insertarse:

the two systems in which dramatic texts mainly function and which therefore set up the parameters for their creation, circulation and reception are the theatrical and literary systems (...). Texts may belong to both or only one of the systems, and they can move in and out of them as well as from one into the other (Aaltonen 2000: 33).

²³ La visión sistémica de los productos dramáticos esclarece los límites del campo dramático de Esslin (1976, 1987) al concebir el polisistema cultural como un sistema complejo formado por varios subsistemas (entre los que se encuentran el literario, el teatral, el cinematográfico, el televisivo, el radiofónico, etc.). Los textos teatrales funcionan principalmente dentro del sistema teatral, pero los textos dramáticos pueden operar más allá del sistema literario y del teatral. Un texto dramático también puede funcionar en el cinematográfico, el televisivo, el radiofónico, etc. No son ciertas propiedades en sí las que definen al texto dramático sino su función en un subsistema determinado. A partir de estas premisas, evitamos las clásicas dicotomías entre cine/teatro, literatura/cine, etc. El sistema teatral presenta unas características que le son propias y otras compartidas con otros sistemas dramáticos. El teatro, en su faceta espectacular, puede integrar a su vez todos los demás: cine, radio, televisión, danza, música, ópera, etc., pueden formar parte del hecho teatral. Además, esta amalgama de elementos semióticos se presenta a un determinado público en directo, de forma única e irrepetible. Esa masa colectiva que acude a ver una obra de teatro forma parte activa de la misma, puesto que existe una relación entre actores y espectadores exclusiva del medio teatral. La composición de la audiencia, así como sus reacciones inciden en la puesta en escena, "se produce, en otras palabras, una comunicación bidireccional. Los actores reciben un efecto *feedback*" (Törnqvist 2002: 31). El actor es capaz de percibir las reacciones del público y de modificar su interpretación de acuerdo a ellas. La audiencia es partícipe de la puesta en escena con sus risas y aplausos, con sus carraspeos y bostezos e incluso con su propia presencia requerida por un determinado montaje. Este tipo de relación actor-espectador no se produce ni en el cine ni en la televisión ni en la radio. Tan solo la música puede crear una situación similar. La adecuación al espacio físico también determina la representación de la obra: cada actuación será distinta según el escenario en el que se represente (Törnqvist 2002: 31).

La naturaleza dual que caracteriza a los textos teatrales se manifiesta en la coexistencia de un texto literario y un texto teatral (Van den Broeck 1986: 98) y será la función asignada al texto la que determine su pertenencia a uno u otro sistema. Esa función también afecta a los textos teatrales traducidos y a su inserción en el polisistema de llegada: “The duality of dramatic texts as elements of both the literary and theatrical systems affects the ways the plays are translated and how they are received by the target context, since the two systems define the translating strategies used by translators” (Aaltonen 2000: 38). Así, esta autora hace referencia a las dos estrategias de trasvase que tradicionalmente se han asociado a la traducción de textos teatrales y que, en principio, parecen excluyentes²⁴: *reader-oriented* y *performance-oriented* (Santoyo 1989). Por lo tanto, para esta autora traducción dramática no es sinónimo de traducción teatral. Existen textos dramáticos, cuya materialización es la página impresa, que no están orientados a su puesta en escena sino a la lectura individual y se integran en el sistema literario. Aaltonen distingue entre drama y teatro, conceptos interrelacionados pero que hacen referencia a realidades diferentes, siendo *drama* un término generalista y *teatro* un término más específico. Aaltonen (2000: 33) utiliza ‘*drama translation*’ para referirse a “translation work for both the literary and theatrical system”, mientras que aplica el término ‘*theatre translation*’ para referirse a la traducción “confined to the theatrical system alone”²⁵ (*ib.*). De nuevo, es la función lo que define a un texto dramático o a un texto teatral: “only the function—past or present—rather than any intrinsic properties defines both a dramatic text and a theatre text. The general guideline is that if a text is used as a dramatic text, it is a dramatic text, and if it is used on stage it is an element of the theatrical system” (Aaltonen 2000: 36).

²⁴ Para Brigitte Schultze, la fórmula ‘translating for the theatre’ “may indeed cause fundamental misunderstandings. It may lead to translating only for the use of theatres, at the cost of that portion of drama which can only be taken in by readers” (Schultze 1998: 181). Lo deseable para esta autora es que el traductor teatral sea capaz de generar un texto que funcione tanto en el sistema literario como en el teatral, es decir “two texts in one” (*ib.*: 193).

²⁵ Esta definición se correspondería con lo que Zuber-Skerritt entiende por traducción dramática: “the transposition of the original text on to the stage of the target language and culture” (Zuber-Skerritt 1984: 9). Zuber-Skerritt prefiere usar el término *transposition* porque el de *traducción* es demasiado general y no hace alusión a los problemas que plantea el trasvase de la página a los escenarios. La transposición es “a special kind of translation, namely: transposing or transferring the dramatic text on to the stage” (*ib.*: 8). La traducción dramática es una tarea compleja, distinta de cualquier otro tipo de traducción, debido a la pluralidad semiótica inherente al medio dramático. Zuber-Skerritt (1984) estima que la traducción dramática, además de una ciencia, es un caso especial de traducción exclusivo del medio dramático.

Se podría afirmar que la relación existente entre un texto teatral traducido y el texto origen difiere de la existente entre un texto dramático traducido y su original correspondiente:

a theatre text is read differently. It is read as something *incomplete*, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized. And this presents the translator with a central problem: whether to translate the text as a purely literary text, or to try to translate it in its *function* as a one element in another, more complex system (Bassnett 2002: 120).

Para Törnqvist, a la hora de tomar esa decisión, el traductor debe tener en cuenta para quién traduce: “la doble condición del teatro como texto verbal (para un lector) y experiencia audiovisual (para el espectador) implica que el traductor de obras dramáticas, al contrario que alguien que traduzca novelas o poesía, no sólo tiene que tratar con dos lenguas sino también con dos públicos” (Törnqvist 2002: 29). David Johnston considera que la traducción dramática tiene que estar únicamente orientada hacia la puesta en escena: “translation for the stage is about giving form to a potential for performance. It is about writing for actors” (Johnston 1996: 58). Bien es cierto que los actores son los encargados de dar vida al texto, tanto original como traducido. Son los intermediarios entre el autor, el traductor y el público. Heinz Schwarzinger, traductor teatral, confirma con su propia experiencia la anterior afirmación de Johnston:

Quand je parle de “créateur de spectacle” ou de “créateur de théâtre”, je pense en premier lieu aux acteurs. La vérification, pour nous traducteurs de textes de théâtre, c’est voir, d’entendre comment un texte traduit de notre main sonne, comment il est en bouche, comment il est incarné par le comédien (Schwarzinger 1993: 10).

La traducción dramática destinada al sistema literario no implica un trasvase semiótico, es decir, un texto escrito en una lengua se traduce y se publica como texto escrito. Sin embargo, en el sistema teatral, el texto traducido se convierte en un elemento más de la representación²⁶. Así, mientras en el sistema literario se valoran

²⁶ De acuerdo con Keir Elam (1980), entre el texto dramático y el texto de la representación existe una fuerte relación de intertextualidad: “each text bears the other’s traces, the performance assimilating those aspects of the written play which the performers choose to transcodify, and the dramatic text being ‘spoken’ at every point by the model performance—or then *n* possible performances—motivate it” (Elam 1980: 209). Esta relación de intertextualidad no es automática ni simétrica, ya que la representación está limitada solo hasta cierto punto por las indicaciones del texto escrito y este último no siempre indica la existencia de una determinada representación. A pesar de estas diferencias no se puede separar el texto escrito de la puesta en escena, “since theatre consists of the dialectical relationship between both” (Bassnett 2002: 120). Lo que marca la relación entre el texto dramático y el texto de la representación es la función del primero. El objetivo principal de un texto dramático es su puesta en escena. Para Esslin (1987: 24): “A dramatic text is a blueprint for such mimetic action, it is not yet itself, in the full sense, drama. A dramatic text, unperformed is literature”.

cuestiones sobre la fidelidad al texto origen y la invisibilidad del traductor (Venuti 1995), “theatre translation actively rewrites, or adapts, many aspects of the source texts, justifying this strategy with referents to the ‘requirements of the stage’ and criteria such as ‘playability’ and ‘speakability’ (Aaltonen 2000: 41).

Nociones como ‘*playability*’, ‘*speakability*’, ‘*performability*’, ‘*requirements of the stage*’ o ‘*effectiveness on stage*’ son características del discurso académico en torno a la traducción teatral. Sin embargo, dada su imprecisión, también han sido rechazadas de forma frecuente. Para Schultze (1998: 181), ‘*effectiveness on stage*’ “suffers from the fact this effectiveness can neither be clarified nor measured” y el trío compuesto por los términos ‘*playability*’, ‘*speakability*’ and ‘*spontaneous comprehension*’, “disregards the importance of nonverbal sign systems in a performance” (*ib.*). Susan Bassnett también rechaza la noción de ‘*performability*’ (*cf.* Bassnett 1991, Espasa 2000) porque es “a term that has no credibility, because it is resistant to any form of definition” (Bassnett 1998: 95). Además, señala que no hay bases teóricas que sustenten el debate sobre la existencia o no de tal “representabilidad”: “If a set of criteria ever could be established to determine the ‘performability’ of a theatre text, then those criteria would constantly vary, from culture to culture, from period to period and from text type to text type” (Bassnett 1991: 102). Bassnett también es de la opinión de que este concepto “has been used as a pretext so that the status of translation is considered inferior to that of theatrical writing” (Espasa 2000: 57). Aaltonen (2000: 43) apunta que la utilización de estos términos responde a descripciones generales de ciertas estrategias de traducción características del sistema teatral y que se opone a la corriente dominante en el sistema literario sobre cómo debe ser la relación entre el texto meta y el origen. Es decir, estos términos sirven de pretexto para que los traductores teatrales se inhiban de ser fieles al texto origen.

En nuestra opinión, la “representabilidad” es una cualidad intrínseca al propio texto teatral que viene determinada por la función del mismo. Si la función de un texto teatral es ser llevado a escena, se presupone su condición de representable. Ann Ubersfeld considera que “la théâtralité d’un texte, c’est le fait qu’il peut être joué sur la scène” (Ubersfeld 1996: 83). En la interpretación actoral es posible comprobar si un texto traducido conserva sus cualidades teatrales, es decir, ese requisito de teatralidad, “representabilidad” o ‘*performability*’ que todavía nadie ha sabido definir con claridad.

Por lo tanto, la existencia o no de la teatralidad de un texto solo se podrá comprobar a nivel escénico. La competencia lingüística y cultural del traductor no son suficientes a la hora de traducir teatro, se requiere también cierta competencia teatral. El texto teatral es recibido por el espectador de forma auditiva. Por ello, “the translator’s ear ought to be attuned to the speech rhythms of the foreign language” (Clark 1996: 24). La cadencia rítmica del texto teatral debe estar presente durante el proceso de traducción. Snell-Hornby habla de ‘playable speakability’ para subrayar la importancia del ritmo escénico (en Aaltonen 2000: 43).

Susan Bassnett, en su artículo de 1985 “Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts”, abogaba por la necesidad de un traductor que tuviese en cuenta, además de los signos lingüísticos, la interrelación de los distintos marcadores semióticos relacionados con el hecho teatral: el gesto, la iluminación, los silencios, el sonido, etc. Sin embargo, una década más tarde, aún atrapada en el laberinto, Bassnett formula la siguiente afirmación: “What is left to the translator to do is to engage specifically with the signs of the text: to wrestle with the deictic units, the speech rhythms, the pauses and silences, the shifts of tone or register, the problems of intonation patterns: in short, the linguistic and paralinguistic aspects of the written text that are decodable and reencodable” (Bassnett 1998: 107). En una situación ideal, el traductor teatral podría colaborar con una determinada compañía teatral para llevar el texto a escena, pero no es algo que se deba exigir al traductor *a priori*. El traductor no es el responsable de llevar el texto a escena puesto que su materia prima es el lenguaje: “The task of the translator is to work with the inconsistencies of the text and leave the resolution of those inconsistencies to someone else. Searching for deep structures and trying to render the text ‘performable’ is not the responsibility of the translator (Bassnett 1998: 105). Para esta teórica, el traductor no es el encargado de realizar la dramaturgia del texto ni de buscar el llamado subtexto—algo por otro lado ligado exclusivamente a las convenciones teatrales occidentales—sino que debe limitarse a trabajar con el texto origen. No se le puede pedir al traductor de teatro que además de una competencia lingüística en las dos lenguas involucradas, tenga una competencia teatral que le sitúe en la posición del director de escena y en el lugar de los actores, una situación, aunque deseada, bastante utópica y que solo ocurre en contadas ocasiones. Sin embargo, en nuestra opinión, ésa debe ser la tarea del traductor teatral pues debe estar familiarizado con las normas que rigen el sistema teatral, al igual que el traductor literario lo está con

los condicionantes del sistema literario. La situación ideal sería entonces la propuesta por Schultze, crear dos textos en uno, “creating a translation replete with theatrical meaning, that is, a translation which may be used in a number of different productions” (1998: 193), y que por lo tanto pueda funcionar tanto en el sistema literario como en el teatral.

No hay que olvidar que en muchas ocasiones es el propio director de la compañía el que se hace cargo de la traducción o adaptación de un texto teatral o encarga esta tarea a un conocido dramaturgo que hace las veces de dramaturgo-traductor (*cf.* Logan 2003). En estos casos el dramaturgo-traductor no trabaja de manera exclusiva con el lenguaje, sino que en todo momento tiene presente el potencial teatral de lo que está traduciendo o adaptando. En lo que respecta a los textos objeto del presente estudio, basta echar un vistazo a la nómina de dramaturgos y directores escénicos de la época para darse cuenta de que los textos de llegada vienen firmados en todos los casos por personas vinculadas al sistema teatral.

También hay que tener en cuenta que los textos teatrales se escriben para una cultura en concreto y para un tipo de audiencia. A menudo, la traducción de dichos textos se lleva a cabo en otro tiempo, otro espacio y para un público distinto. El traductor teatral a la hora de enfrentarse con un texto tiene que considerar la función que ese texto tendrá en la cultura receptora. De acuerdo con esa función y teniendo presente las expectativas de la audiencia, el traductor modificará o no el texto original, pero siempre recordando la primera función del texto: “the translator must take into account the function of the text as an element for and of performance” (Bassnett 2002: 131).

Una dificultad añadida con la que se encuentra el traductor teatral es la cuestión de la traducción de los clásicos y de textos que están alejados cronológica y culturalmente. En el caso de la traducción de los clásicos ingleses al español, Conejero (1991) describe los siguientes tipos: 1) traducciones filológicas: “Its aim is usually scientific accuracy, semantic investigations or scrutiny of the texts to puzzle out their difficulties” (Conejero 1991: 13); 2) traducciones literales en prosa²⁷ que intentan mantenerse fieles al original traduciendo palabra por palabra sin tener en cuenta el

²⁷ Conejero pone de ejemplo las traducciones de Astrana Marín de las obras de Shakespeare.

contexto cultural: “These authors do not betray the literary text but they do the dramatic text” (*ib.*: 14); 3) versiones realizadas por los grandes poetas²⁸, a menudo muy libres y que corren el peligro de que “the poetic qualities surpass the dramatic ones” (*ib.*: 14); y 4) traducciones con dos objetivos: “scientific accuracy and theatrical treatment”, que son traducciones dirigidas a la puesta en escena pero sin olvidar las distintas ediciones originales del texto. Pueden ser traducciones individuales o traducciones acometidas por un grupo de personas como las del Instituto Shakespeare.

Otro de los problemas que surgen a la hora de teorizar sobre la traducción teatral es la profusión terminológica que caracteriza a los estudios en torno al tema. Joseph Che Suh (2002: 53) recoge algunos de los términos que han sido utilizados para referirse tanto al producto como al proceso de la traducción teatral: *adaptation, rewriting, version, recreation, transposition, transplanting, naturalizing, foreignizing, etc.* (*cf.* Lefevere 1992, Aaltonen 2000, Bassnett 1991, Merino 1994a, Santoyo 1989, Heylen 1993). A este listado hemos de añadir términos de reciente acuñación como son *transducción* o *tradaptation*. El término *transducción* procede de la biología molecular—haciendo referencia a una transferencia genética en ciertos procesos—y fue introducido en los estudios semióticos por Doležel (1997)²⁹ y aplicado por Levý a la teoría de la traducción. El profesor Darío Villanueva utiliza este término para referirse a aquellos casos de transposición de un medio a otro, y en el caso de la literatura, cuando un texto literario se convierte en un texto filmico, teatral, etc., o a la inversa³⁰. La transducción es traducción, interpretación y adaptación al mismo tiempo³¹: “un proceso doble y simultáneo de transmisión y transformación, o mejor dicho, de transmisión con

²⁸ En este caso, Conejero cita la versión de *Troilus and Cressida* de Cernuda, que también aparece en nuestro Catálogo.

²⁹ Doležel utiliza el término de “transducción literaria” para referirse de forma genérica al procesamiento de textos literarios: “La transducción literaria, en sentido lato, abarca fenómenos tan diversos como la traducción literaria, la intertextualidad, la influencia y la transferencia intercultural. Las actividades de transducción incluyen la incorporación de un texto literario (o de algunas de sus partes) en otro texto, las transformaciones de un género en otro (novela en teatro, cine, libreto, etc.), traducción a lenguas extranjeras, crítica literaria, teoría e historia literarias, formación literaria y otras” (1997: 232). Cuando el receptor de un texto original articula el resultado de su procesamiento en un nuevo texto destinado a otro receptor se inicia la transducción literaria. Es lo que ocurre en la transposición de los textos teatrales. El traductor como primer receptor del texto produce un nuevo texto para un director o una compañía teatral que a su vez genera un nuevo texto que será escenificado y dirigido al espectador, último receptor del proceso comunicativo.

³⁰ Así entendido, este término se corresponde con el tipo de traducción intersemiótica de Jakobson, definida como una “transmutación” (Jakobson 1959/2000: 114).

³¹ Notas extraídas de la conferencia “Sociedad urbana y sociedad rural en novela y cine: Camilo José Cela, Miguel Delibes, Mario Camus” pronunciada por Darío Villanueva en el Curso de Verano “La imprenta dinámica: Literatura y cine español contemporáneos” celebrado en la UIMP en agosto de 2005.

transformación de sentido más que de conceptos o significados literales” (Espezúa Salmón y Romani Miranda 2003: 202). Estas autoras aplican el concepto de transducción a la traducción de la narrativa oral Ashaninka, en un contexto en el que la traducción actúa como forma de resistencia para mantener la diferencia cultural³².

Un nuevo vocablo ha aparecido recientemente, *tradaptation*, contracción de los términos “translation” and “adaptation”, acuñado por el director teatral Robert Lepage en el sentido de “to convey the sense of annexing old texts to new cultural products” (en Cameron 2000: 17). Este término también define las producciones ‘binglish’ de la *Asian Tara Arts Theatre Company*³³ bajo la dirección de Jatinder Verma, como el *Tartufo* de Molière (cf. Verma 1994). La tradaptación no solo hace referencia a la actualización de un texto clásico, sino que es “a wholesale re-working and rethinking of the original text, as well as its translation and/or translocation into a new, non-European, aesthetic context” (Cameron 2000: 17). Es una forma de tradaptar a los clásicos occidentales a diferentes culturas, pero teniendo en cuenta las expectativas y el contexto estético de la cultura meta. Por ello, este término está íntimamente relacionado con planteamientos postcoloniales, al tratarse de una forma de apropiación de textos occidentales para recolocarles en un nuevo contexto de llegada. También se aplica a muchas producciones del llamado teatro multicultural, una nueva forma muy en boga en sociedades multiculturales.

Según Che Suh (2002), esta proliferación conceptual es debida, en parte, a que los estudiosos de la materia trabajan de forma aislada sin tener en cuenta los trabajos de otros colegas, a pesar de que es muy probable que se enfrenten a fenómenos similares. La hipótesis de partida compartida por la mayoría de expertos es que la traducción teatral, al igual que la traducción literaria, implica cierto grado de manipulación del texto origen. De ahí se deriva que todos los términos anteriormente mencionados sugieren “various degrees of manipulation of the source text to meet the expectations of the target language audience as well as the requirements of the receiving culture” (Che Suh 2002: 53). Tradicionalmente, el resultado de esta manipulación responde a lo que por lo general se ha entendido siempre como versión o adaptación. El problema es que

³² Véase también Brisset (1990) y Rabadán (1994) en relación a la traducción como forma de resistencia cultural en el contexto cultural quebequés.

³³ Véase <http://www.tara-arts.com/HTML/articles.htm>

tampoco hay una distinción clara entre lo que se denomina versión y lo que se entiende por adaptación y esto se agrava por la tendencia en el mundo académico a la acuñación de nuevos términos en un intento de renovación conceptual. A nuestro parecer, la traducción teatral ya es un área de estudio compleja *per se*, por lo que es deseable no complicarse aún más con cuestiones terminológicas. Por lo tanto, en este estudio partimos de los términos clásicos de *versión* y *adaptación* y el de *reescritura escénica*, este último para englobar a todo tipo de texto teatral traducido. Ambos conceptos son lo suficientemente amplios para que se den todo tipo de estrategias. Y si nuestro foco de observación es la cultura receptora, debemos atender a las etiquetas más habituales en el sistema teatral.

Por lo general, la adaptación hace referencia a un proceso de transferencia intersemiótica, es decir, entre medios distintos, que puede tener lugar entre dos lenguas y culturas distintas o dentro de la propia lengua. Así, por ejemplo se habla de adaptaciones cinematográficas cuando se ha trasvasado una novela o una pieza teatral al medio filmico o a la inversa (*cf.* Segovia 2001). En la traducción teatral, este término implica un trasvase intersemiótico en cuanto que se produce una transferencia del medio escrito al medio oral. Por otro lado, es común utilizar este término para referirse “to any TT in which a particularly free translation strategy has been adopted” (Shuttleworth & Cowie 1997: 3). Brisset define los productos adaptados como “texts in which only parts of the source texts have been translated and other parts have vanished or undergone various types of alteration” (en Aaltonen 2000: 56). Aunque se trata de una cuestión meramente terminológica, en el campo de los estudios teatrales no existe un acuerdo para distinguir entre las distintas etiquetas que se asignan a los textos de llegada. Los términos adaptación o versión son comunes, pero aún así no dejan de ser términos controvertidos. A pesar de que Susan Bassnett (1998) no es partidaria de aplicar estos términos a las traducciones teatrales, no podemos negar la existencia de traducciones que se alejan mucho de la obra original, aunque nadie es capaz de establecer los límites que separan una traducción de una adaptación o de una versión. Además, si son conceptos plenamente aceptados en el contexto receptor, no se puede prescindir de ellos desde una perspectiva academicista. Aaltonen (2000: 45) también ve la necesidad de encontrar un término “to describe a translating strategy which does not translate the source text in its entirety but makes additions, omissions and changes to the general

dramatic structure of its setting, plot and characters, thus suggesting new readings for it” (*ib.*).

En el análisis de los textos teatrales que forman nuestro corpus textual también se planteó la necesidad de utilizar términos que se ajustasen a la realidad del objeto de estudio. Por lo tanto, en un intento de simplificación terminológica optamos por el término *reescritura escénica* (*cf.* Pérez L. de Heredia 2004) en sentido general y distinguimos entre dos etiquetas que bajo nuestro punto de vista responden a procesos de transferencia bien diferenciados: adaptación y versión.

En esta investigación, por razones funcionales y pragmáticas, restringimos el concepto de adaptación a un tipo de transferencia intralingüístico³⁴ como así lo entiende Merino: “la adaptación teatral implica el trasvase entre géneros, medios o espacios diferentes dentro de una misma lengua” (Merino 2001c: 234). Esta estrategia es común cuando se trata de adaptar los clásicos de una cultura a otro contexto cronológicamente posterior y distinto para el que fueron creados. En el caso de la traducción de clásicos extranjeros, según la misma autora, “si se trata de la adaptación de un texto originalmente escrito en otra lengua, el texto que se utilice para la adaptación tendrá que ser necesariamente una traducción a partir de la que se re-escriba o adapte el texto clásico extranjero para actualizarlo” (*ib.*). En cambio, con el término *versión* nos referimos a un proceso (o producto) de trasvase interlingüístico. En palabras de Santoyo (1989: 97), “la traducción dramática con miras exclusivamente escénicas (*performance-oriented*) encuentra su prototipo ideal en lo que se conoce como versión”. Así, por *versión*³⁵ “en estricta precisión terminológica ha de entenderse la traducción para el escenario” (*ib.*). En este sentido hay que puntualizar que no solo se trata de una traducción para la escena, puesto que la adaptación también lo es. La diferencia estriba en que el texto de partida esté en la misma o en distinta lengua que el texto de llegada. A partir de aquí, las distintas estrategias que comúnmente se asocian a la traducción teatral pueden ser aplicadas a ambos procesos de transferencia.

³⁴ En cierto modo responde a lo que Jakobson definió como *intralingual translation* en “On linguistic aspects of translation”: “an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language” Jakobson (1959: 114).

³⁵ Rabadán (1991: 300) define *versión* como “sinónimo de traducción. En traducción teatral, la realizada con miras primordialmente escénicas”. Shuttleworth & Cowie (1997: 195) como “a term commonly used to describe a TT which in the view of the commentator departs too far from the original to be termed a translation”.

1. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Al abordar el estudio de la traducción de textos teatrales de obras de autores clásicos entran en juego determinadas variables que hacen que tanto la traducción intra- como la interlingüística se conviertan en objeto de análisis del investigador. Si el punto de partida de una investigación descriptiva y cultural como la que aquí comenzamos son las traducciones supuestas alojadas en una cultura receptora, no podemos desestimar ningún tipo de transferencia a priori, porque incluso el plagio puede ser plenamente aceptado en un contexto receptor determinado.

2. EL MARCO CONTEXTUAL: censura y teatro en la España de Franco

Durante toda la dictadura franquista la cultura española estuvo sometida a una serie de condicionamientos externos entre los que destaca la existencia de una censura oficial. Esta investigación tiene entre sus objetivos desentrañar la influencia del aparato censorio en la publicación y, especialmente, en la representación de obras clásicas del teatro inglés en sus distintas traducciones al español. Para ello debemos enmarcar las traducciones objeto de estudio en tanto que productos culturales en el contexto en el que fueron originadas, que no es otro que el de la España franquista, vigilada de forma continua por los guardianes de la moral: los censores. La influencia de la censura franquista no se puede describir solamente como la acción de un lápiz rojo que tachaba palabras malsonantes u obscenas y referencias sexuales. Según Oskam (1991: 114), existe una confusión etimológica que ha llevado a que el término *censura* equivalga a *tachar*. Sin embargo, todo el material que entró a trámite en los organismos censorios ha de considerarse censurado, resulte o no mutilado, prohibido o autorizado. El aparato censorio evolucionó a lo largo de los casi cuarenta años de dictadura, gozó de mayor o menor autonomía, se mostró más o menos implacable, pero en todo momento fue el principal instrumento represaliador del Estado en la esfera del pensamiento.

En primer lugar, nos ocuparemos de trazar unas líneas generales sobre la actuación censoria en nuestra etapa de estudio sin detenernos en cuestiones políticas o históricas. Centraremos nuestra atención en aquellos hitos legislativos que marcaron un antes y un después en el acontecer cultural de España, como fueron la Ley de Prensa de 1938 o la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. En segundo lugar, haremos un breve recorrido por el espacio escénico español del momento para, más adelante, poder determinar la función de las reescrituras escénicas en el sistema teatral. El propósito de esta investigación no es analizar el impacto de la censura en el teatro español de la época¹, pero sí situar los textos traducidos en el contexto político y cultural en el que se originaron. El teatro, al igual que el cine, la prensa y la literatura, se vio sometido a una censura férrea durante toda la dictadura franquista y la nómina de obras y autores de las carteleras estuvo en todo momento condicionada por la actuación censoria.

2.1. EL APARATO CENSORIO DEL FRANQUISMO²

El franquismo fue un régimen totalitario, entendido como “one that has an almost complete monopoly of power in the service of an ideology and a leader (or a small group of leaders)” (Peleg 1993: 6), muy cercano al fascismo, de corte derechista, un nacional-catolicismo representado en la persona de Francisco Franco. Los dos pilares básicos sobre los que se apoya la ideología del nacional-catolicismo son *patria* (España) y *religión* (catolicismo). De estos principios mínimos de religiosidad y patriotismo se derivan otros como el mito del caudillo, la unidad política y lingüística de España y la idea del Imperio.

El matrimonio concertado entre Iglesia y Estado benefició tanto a unos como a otros³. La Iglesia apoyó el levantamiento militar de Franco contra un gobierno legítimo,

¹Existen varios estudios que se ocupan de la represión cultural en España durante el franquismo. Respecto a la censura de teatro español, hay que destacar la tesis doctoral realizada por Berta Muñoz (2005) *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*.

² El tema de la censura franquista también ha sido tratado en varias tesis doctorales y memorias de licenciatura, por lo que no creemos necesario extendernos demasiado. Véase Gutiérrez Lanza (2000), Serrano (2003), Pérez L. de Heredia (2004), Isabel Estrada (2004), Gómez Castro (2004), Rioja Barrocal (2004) y Muñoz Cáliz (2005).

³A pesar de la aparente comunión entre Iglesia y Estado, algunos sectores de la Iglesia mostraron sus discrepancias con la política de Franco desde los inicios del régimen. En la época de Serrano Suñer, el enfrentamiento se produjo por el control de Falange sobre el aparato censorio, lo que tuvo sus implicaciones en la prensa católica. Véase la obra de José Andrés Gallego (1997) al respecto.

llegando incluso a justificar tal empresa como una Cruzada contra los infieles. Gracias a su patrocinio del régimen franquista, la Iglesia se vio recompensada sobremedida adquiriendo el control absoluto de la educación y de la moralidad de los españoles, lo que supuso un gran retroceso en lo que respecta a las libertades individuales que la II República había conseguido. La nueva dictadura acabó con la educación mixta y con la institución libre de enseñanza, prohibió el divorcio, el uso de las lenguas vernáculas en la vía pública y persiguió con un celo aniquilador cualquier producto cultural del enemigo. La educación se sexualizó y, así, las mujeres estudiaban distintas asignaturas que los hombres con el único fin de aprender a servir al marido y a ser buenas madres y esposas⁴. Todas estas medidas responden al proceso de ideologización de la población llevado a cabo por el nuevo gobierno gracias a la implantación de un sistema totalitario y represivo.

El régimen de Franco también se define por lo que no es, es decir, por todo aquello contra lo que lucha: el comunismo, el socialismo, el marxismo, el anarquismo, el parlamentarismo, etc. Como señala Ian Peleg, “the totalitarian regime actively seeks to destroy all alternative sources of identity and royalty” (Peleg 1993: 8). Para eliminar todos los elementos disidentes se reorganiza el aparato censorio del Estado. El fin último de la censura en un sistema de gobierno de estas características es la eliminación de todo aquello que signifique una amenaza para la pervivencia en el poder de sus dirigentes y que atente contra su filosofía ética, social y cultural. La censura en regímenes totalitarios tiende a controlar todo tipo de manifestación intelectual y artística:

In a totalitarian society, censorship is often based on the rulers’ belief that absolute truth is on their side. Prepublication censorship dominates and is managed by a web of state agencies that zealously watch over the artistic and journalistic communities. The existing censorship laws are strict, and violations lead to heavy penalties. In a

⁴ La Sección Femenina marcó las pautas del papel que debía desempeñar la mujer en la sociedad española de la dictadura. He aquí un pequeño extracto en el que se aprecia la perfecta conexión entre Patria y Religión que caracterizaba su discurso: “La verdadera misión de la mujer es dar hijos a la Patria. Y ésta es, por lo tanto, su suprema aspiración. Y dentro del nacionalsindicalismo, sigue siendo más que nunca su misión ser la continuadora de la raza, de los caminos que abrieron aquellas mujeres que se llamaron Isabel de Castilla y Teresa de Jesús, en cuyas vidas encontramos tanto amor hacia Dios y la Patria, que no queremos otro guía, ni otro mejor reflejo de las virtudes netamente cristianas y españolas, que han de ser nuestras por espirituales y únicas. (...) Y ahora, en el diario quehacer, se nos brinda la oportunidad para ganar el mejor nombre: “mujer”; y más cálida se afirma en nosotros esta seguridad de servir calladamente, en el taller, en la casa, en la oficina: hija, madre, mujer, es nuestra tarea dar sin tasa ni medida: tiempo, amor, ejemplo. Constantes como aquellas que cayeron por Dios y por España” (“No hay nada más bello que servir”. Azul, *Medina*, Revista de la Sección Femenina, 12 de julio de 1942).

totalitarian state, rights are clearly above the individual's rights—and nowhere is that clearer than in the area of free expression (Peleg 1993: 12).

El estudio del periodo comprendido entre 1939 y 1985 en España se puede abordar desde varios ángulos, según se atienda a factores históricos, políticos, o económicos. Si nos centramos en la actividad censoria oficial, Abellán (1980), el primer investigador que tuvo acceso a los expedientes de censura en 1976, establece dos subperiodos: 1) desde el término de la Guerra Civil hasta 1962, que abarca la etapa de posguerra y el gobierno de Arias Salgado⁵; y 2) desde 1962, con la llegada de Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo, hasta 1985, fin de la etapa de transición política. A nuestro entender, cada uno de estos periodos está marcado por un hito legislativo que afecta de manera directa a la libertad de expresión de las manifestaciones artísticas como lo fueron la Ley de Prensa de 1938 y la Ley de Prensa de 1966, y será en el impacto de estas leyes donde dirigiremos nuestro foco de atención.

2.1.1. La Ley de Prensa e Imprenta de 1938

El 30 de enero de 1938 se forma el primer Gobierno Nacional en Burgos y Franco nombra como Ministro de Interior a Ramón Serrano Suñer, anteriormente al mando de la Delegación de Prensa y Propaganda de FET de las JONS, como sucesor del sacerdote Fermín Yzurdiaga. Las competencias de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda fueron repartidas para su mejor funcionamiento. De esta manera, la censura de Prensa quedó bajo el control de José Antonio Giménez Arnau y el Servicio Nacional de Propaganda bajo el de Dionisio Ridruejo, que, a su vez, repartió el trabajo entre sus colaboradores falangistas: Pedro Laín Entralgo se ocupó de la Sección de Ediciones y Publicaciones, Antonio Tovar de la de Radio, Luis Escobar de la de Teatro y Manuel García de la de Cinematografía (Isabel Estrada 2004: 24).

Obra de este primer gobierno fue la promulgación de la Ley de Prensa de 1938, redactada en plena contienda por el entonces Ministro de Interior, Serrano Suñer.

⁵ Esta etapa fue la más represiva en cuanto a la política ejercida por el ministro de Información y Turismo Gabriel Arias Salgado (1951-1962), “principal teórico y artífice de la censura” (Abellán 1980: 15), quien justifica la existencia de la misma con argumentos teológicos. La etapa de Arias Salgado se caracterizó por “una rigidez total en materia de censura, de un sabor integrista fuera de lo común y sobradamente conocido” (*ib.*). Véase también Gutiérrez Lanza (2000: 77-79).

Aunque la ley se refería de forma explícita al sector periodístico, lo cierto es que se aplicó a todo tipo de manifestación cultural y estableció un riguroso trámite de censura previa obligatoria a todos los niveles: prensa, revistas, radio, libros, cine, teatro, espectáculos, publicidad, etc. La Ley de Prensa del 38⁶ se decretó con el objetivo de convertir a la prensa en una institución al servicio del Estado y con la conveniencia de dictaminar unas normas “al amparo de las cuales el periódico viva en servicio permanente del interés nacional” (BOE 1938: 389). En el texto legal correspondiente se lee:

Así, redimido el periodismo de la servidumbre capitalista de las clientelas reaccionarias o marxistas, es hoy cuando auténtica y solemnemente puede declararse la libertad de la Prensa. Libertad integrada por derechos y deberes que ya nunca podrá desencadenar en aquel libertinaje democrático; por virtud del cual pudo discutirse a la Patria y al Estado, atentar contra ellos y proclamar el derecho a la mentira, a la insidia y a la difamación como sistema metódico de destrucción de España decidido por el rencor de poderes ocultos (BOE 1938: 389).

Con el triunfo de las tropas de Franco, el equipo de gobierno de Burgos se traslada a Madrid y se inicia la etapa totalitaria con una normalización civil llevada a cabo por los organismos encargados de controlar todos los ámbitos de la cultura española, tanto nacional como importada. Durante la inmediata posguerra se llevó a cabo una destrucción masiva de cualquier elemento detractor. Incluso, existía una censura cromática que vigilaba hasta los colores de las corbatas y una censura plástica: maquetas de edificios, modelos de fachadas, envoltorios de caramelos, etiquetas de los vinilos, anuncios de tiendas, etc., todo era sometido al escrutinio de los censores.

La censura vista solo desde sus efectos puede parecer jocosa e insignificante pero todo ello tiene un trasunto bélico. La censura va de la mano de la represión y de la propaganda y tiene como primer objetivo el aniquilamiento del enemigo por todos los medios. Ya durante la guerra, el bando nacional empezó a ejercer una labor de depuración llevada a cabo por las llamadas *comisiones de depuración y control* (cf. Abellán 1980) que empezaron a actuar en los territorios ocupados:

Bajo la amenaza de delito de rebelión militar y juicio sumarísimo, libreros, editores y particulares debían entregar a las comisiones de depuración toda clase de impresos: libros, folletos, revistas, carteles o grabados disolventes o inmorales; textos reputados de propaganda marxista y todo cuanto de algún modo significara falta de respeto al

⁶ BOE (23/04/1938). En principio, esta Ley tenía carácter provisional, propia de una legislación de tiempos de guerra, “sólo explicable en tales circunstancias y de hecho aplicada acá y allá, a diestra y siniestra, en todo el mundo, en caso de conflicto bélico” (Cruz Hernández 1987: 41). Su larga vigencia durante 28 años “sólo puede explicarse por pura inercia; y esta calificación no debe entenderse como paliativa: para mí es mayor pecado político la inercia que la malévola intención” (*ib.*).

estamento militar, atentando contra la unidad de la patria, menosprecio hacia la religión católica y en suma, todo cuanto se opusiera al significado y fines de la Cruzada Nacional (Abellán 1999: 609).

En esta primera etapa del franquismo “no preocupaba tanto la preservación de la moral sino la vigilancia y destrucción de cuanto no se ajustaba a la visión político-militar y religioso-social de los nuevos gobernantes” (Abellán 1984: 160). Los libros, obras y escritos, de cualquier tamaño y condición, contrarios al régimen de Franco fueron destruidos y aniquilados. Bibliotecas, librerías y editoriales fueron expurgadas de todo indicio comunista o contrario al régimen y los autores considerados peligrosos fueron condenados al exilio. ¿Qué quedaba por hacer? Controlar la escasa producción nacional—que en su gran mayoría era inocua por la falta de compromiso social y político de muchos de los escritores—controlar a los pocos, pero bien identificados, que se atrevían a retar al régimen y controlar el material que llegaba del extranjero. En palabras de Abellán, “una vez separada la cizaña del buen grano lo que importaba era evitar cualquier rebrote” (Abellán 1999: 610). Gracias a esta labor de expurgo y destrucción sistemática, en los primeros años “no había nada que censurar, por paradójico que parezca” (Abellán 1987: 23). El trabajo de los censores se limitaba a pulir y limar cuestiones ligadas a la moral y al dogma católico, ya que ningún escritor se atrevía a abordar temas políticos o conflictivos en sus obras, y a controlar la avalancha de traducciones que venía a cubrir un vacío literario. En cierto modo, la labor de los censores se asemejó a la crítica literaria que incluso afectó a muchos autores afines⁷. Frente a la crisis intelectual que sufría nuestro país, se decidió importar libros de autores extranjeros, aunque en estos años también la “importación de libros está sometida a un riguroso control” (Abellán 1982a: 173). Se hacía una selección de las obras que podían ser traducidas⁸ y “se intenta que la traducción de textos literarios sirva no para importar nuevos modelos estéticos o poéticos que renueven a los ya existentes, sino para legitimizar la ideología del grupo en el poder” (Gutiérrez Lanza 1997b: 290). Por lo tanto, el gran daño de la censura no solo radica en aquello que se tachó sino en lo

⁷ Abellán distingue entre una “época gloriosa” de lectores-censores y una “época trivial – así etiquetada por no figurar en nómina ningún personaje a la altura del currículum académico” de los de la primera época, entre los que se encontraban Vázquez-Prada, Juan Ramón Masoliver, Leopoldo Panero, Duque de Maqueda, Leopoldo Izu y otros muchos (Abellán 1980: 110).

⁸ Nunca se llegó a crear un Servicio de Inspección de traducciones, aunque sí hubo propuestas al respecto en torno a 1942. Laín Entralgo hizo una petición al congreso para reducir el número de traducciones sin éxito alguno. (Comunicación personal mantenida con Manuel L. Abellán en el Curso de verano “*Franquismo y Cultura: la Censura*”, organizado por la Universidad de Santander y celebrado en Laredo del 3 al 7 de julio de 2006).

que impidió que se publicase. Los enemigos del régimen no sufrieron el lápiz rojo porque sus obras fueron prohibidas o silenciadas previamente.

Bajo el Ministerio de Serrano Suñer también se crea por Orden de 15 de julio de 1939 una nueva Sección de Censura⁹ dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda ante “la necesidad de una intervención celosa y constante del Estado en orden a la educación política y moral de los españoles” (BOE 30/07/1939). Esta Sección se encargó de censurar toda clase de publicaciones—periódicas y no periódicas—obras teatrales, guiones cinematográficos e incluso los textos de todas las composiciones musicales, creando para ello los organismos necesarios que le permitiesen acometer dicha Orden. Según nos indica Abellán (1980: 22):

Ya en esta primera época (42-43) la censura se dividió en los tres compartimentos que luego, bajo otras variopintas denominaciones, permanecerán intactos hasta la Ley de Prensa inclusive: Sección de Censura de Libros, Departamento de Teatro y Cinematografía y Sección de Información y Censura.

Respecto a la censura de obras literarias¹⁰, el trámite era igual que para cualquier obra impresa. El editor debía presentar la solicitud de autorización a la Sección de Censura de Libros para imprimir cualquier tipo de obra aportando información sobre la misma: título, autor, traductor, descripción física, tirada, etc. Junto con esta instancia debía adjuntar las galeradas de la obra para que los censores emitieran sus informes, que consistían en una lista de preguntas que debían cumplimentar (véase Apéndice documental 1 y 2). Una vez que se resolvía la propuesta de autorización de la obra, el editor debía efectuar el depósito de ejemplares. Además, si una editorial tenía interés en publicar un título extranjero, debía solicitar la autorización correspondiente para importar y publicar el libro en el territorio nacional. La censura externa vigilaba la masiva importación de libros procedentes de Latinoamérica, refugio de emigrantes republicanos.

Por otro lado, la sección encargada de censurar los textos escénicos y su puesta en escena funcionaba de forma análoga a la de la sección encargada de la censura de los

⁹ Orden de 15 de julio de 1939 (BOE 30/07/1939).

¹⁰ Abellán (1987: 16) define *censura literaria* como “el conjunto de actuaciones del estado, grupos de hecho, o de existencia formal capaces de imponer un manuscrito o a las galeradas de la obra de un escritor—con anterioridad a su difusión—supresiones o modificaciones de cualquier clase, contra la voluntad o beneplácito del autor. El cotejo de la versión original con el texto publicado suele revelar el grado de incidencia de esta clase de actuación censoria”.

guiones cinematográficos. El director o representante de la compañía teatral presentaba una instancia, en la que se debía especificar todo tipo de información técnica y artística del espectáculo, para solicitar el permiso de representación. También se entregaban uno o más ejemplares del libreto teatral para que los censores elaborasen los correspondientes informes, que diferían de los de la censura literaria (véase Apéndice documental 3). Tres censores se encargaban de la lectura del texto y si no había unanimidad en la autorización o prohibición se requería el dictamen de más miembros de la Junta. Si el texto resultaba autorizado, se expedía la guía de censura, la famosa hoja azul “en la que figuran los datos de la obra y resolución final en la que se detalla el dictamen, los cortes o adiciones, la necesidad de visado de ensayo general y el carácter radiable de la obra” (Merino 2000b: 125). Cualquier libreto teatral susceptible de ser llevado a escena debía obtener la hoja de censura para poder ser representado en los escenarios españoles.

No obstante, la autorización del texto no prejuzgaba la de la representación y, en muchas ocasiones, se reservaba el dictamen último hasta el visado del ensayo general por los Inspectores del Ministerio. Para ello, si la obra había resultado “aprobada a reserva de visado del ensayo general”, acudían a ver la representación el día del ensayo general para vigilar la puesta en escena y comprobar si las tachaduras impuestas o las modificaciones acordadas habían sido respetadas. Según relata Marsillach en sus memorias:

(...) la noche del ensayo general aparecían dos funcionarios, los cuales—luego de ser recibidos reverentemente por el empresario y el director de escena—ocupaban sus privilegiadas butacas próximas al escenario (...). Los funcionarios se repartían de inmediato sus diferentes obligaciones: uno observaba fijamente lo que sucedía en escena y el otro no levantaba los ojos del libro a la vez que los actores interpretaban sus personajes. La intención era muy clara: uno de los censores se fijaba en los detalles de la puesta en escena que pudiesen resultar conflictivos—un ademán imaginariamente subversivo, una mirada significativa hacia el público y, por supuesto, la generosidad del escote o la medida de la falda de las actrices—mientras el otro comprobaba que nada se había modificado del texto debidamente autorizado (Marsillach 1998: 277).

Como resultado, el teatro sufría una censura doble, primero a nivel textual y, después, a nivel escénico. Incluso, en algunos casos, hasta triple censura porque si el autor de un determinado libreto teatral decidía publicarlo, éste debía pasar de nuevo por un tercer filtro: la censura de libros o publicaciones. Las traducciones de textos teatrales pasaban por distintos filtros, dependiendo de su función última: la publicación o la representación. La casuística de dictámenes censorios que una obra teatral podía

obtener, según los expedientes de censura a los que hemos tenido acceso, era la siguiente:

- 1) Autorizada.
- 2) Autorizada con tachaduras.
- 3) Autorizada a reserva de visado del ensayo general.
- 4) Aprobada por un número limitado de representaciones.
- 5) Autorizada según la edad del público (mayores de 14, 16 o 18).
- 6) Prohibida.

Al igual que el régimen franquista, la censura no se sustentaba en unos principios o normas establecidas¹¹. Los novelistas, dramaturgos, poetas y traductores únicamente intuían cuáles eran las pautas que regían el comportamiento de los censores. No obstante, César Oliva (1989: 83) hace una distinción entre los criterios que gobernaron la actuación de la censura oficial y los que rigieron el comportamiento censorio de la censura eclesiástica¹². Por un lado, los referidos al Estado:

- a) Criterios implícitos y explícitos del Índice romano.
- b) Crítica a la ideología o práctica del régimen.
- c) Moralidad pública.
- d) Choques con los supuestos de la historiografía nacionalista.
- e) Crítica al orden civil.
- f) Apología de ideologías no autoritarias o marxistas.
- g) En principio, prohibición de cualquier obra hostil al régimen.

Por otro lado, Oliva (2002: 143) resume las directrices de la Iglesia en cuatro apartados relacionados con la temática a censurar:

1. *Moral sexual* entendida como prohibición de la libertad de expresión que implicaba, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio.
2. *Opiniones políticas* en el sentido que se ha apuntado más arriba.
3. *Uso del lenguaje* considerado como indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes.
4. Por último, *la religión* como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos, humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica.

La censura fue evolucionando a lo largo de los años pero siempre estuvo caracterizada por su carácter arbitrario. Esa arbitrariedad fue su mejor arma en cuanto

¹¹ En 1944 se aprobó la Orden de 25 de marzo de 1944 por la que las obras litúrgicas, musicales, técnicas y las literarias anteriores a 1800 quedaban exentas de censura (véase pág. 132).

¹² Véase el apartado sobre censura eclesiástica en Gutiérrez Lanza (2000: 69-73). La censura eclesiástica actuó como la perfecta aliada del Estado, incluso cuestionando a menudo la labor de la censura oficial. La postura de la Iglesia quedaba bien reflejada en la revista *Ecclesia*, que aplicaba “significativos dictámenes a determinadas obras y valoraba positivamente las características de otras tantas, convirtiéndose así en el instrumento de la crítica eclesial” (Gutiérrez Lanza 1997b: 284).

que “fue susceptible de ser eficaz sólo en la medida en que fue arbitraria, es decir, mientras fue instrumento discrecional y represaliador en manos del poder político” (Abellán 1978a: 52).

2.1.2. Las normas de censura cinematográfica de 1963 y la Ley de Prensa de 1966

Con la aprobación del *Plan de Liberalización y Estabilización*¹³ en 1959 finalizó la etapa autárquica y aislacionista que había llevado al país hacia un grave retroceso económico. Un grupo de tecnócratas vinculados al Opus Dei tomó las riendas de la economía e intentó dar un giro a la política económica del país, siendo responsable de la reforma fiscal de 1957. A partir de entonces, se produjo “una liberalización parcial del comercio” y “una apertura de la economía española al extranjero” (Mateos y Soto 1997: 13), que también tuvo su repercusión en un aumento de los productos culturales importados. Con el cambio de gobierno en 1962, Manuel Fraga Iribarne se convierte en el nuevo Ministro de Información y Turismo (1962-1969). Es en este momento cuando se ponen de manifiesto de forma más explícita las diferencias partidistas surgidas en el seno del régimen. A partir de 1965 se observa una división clara entre el “sector tecnócrata” y el “sector aperturista” (*ib.*: 50). De forma general, la etapa del gobierno de Fraga Iribarne ha sido tachada de liberal y aperturista en cuanto a censura teatral y cinematográfica en muchos estudios, en parte, gracias al nombramiento de José María García Escudero como director de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Esta vez, García Escudero, que había sido relevado de su cargo en la etapa de Arias Salgado, tuvo la oportunidad de poner en práctica “su ideario de talante liberal y aperturista” y llegó a conseguir una especie de consenso entre el aparato censorio y el sistema cinematográfico (Gutiérrez Lanza 2000: 79)¹⁴.

El hito legislativo más importante de la llamada era “Fraga” fue la promulgación de la famosa Ley de Prensa e Imprenta de 1966, “falacia liberal” y “tramoya liberal-jurídica” como la califica Abellán (1980). Por esta ley se derogó la anterior Ley de Prensa de 1938 y se suprimió el trámite de censura previa u obligatoria. En su lugar, el editor podía elegir entre someter la obra a “consulta voluntaria” o a

¹³ Decreto de Nueva Ordenación Económica del 21 de julio de 1959 (Mateos y Soto 1997).

¹⁴ Véase Gutiérrez Lanza (2000: 79-85) para un análisis más detallado sobre la labor de García Escudero, y la aportación personal del propio García Escudero (1978): *La primera apertura*, donde da cuenta de su talante aperturista.

realizar el “depósito directo” de los ejemplares, arriesgándose al secuestro de los mismos, la denuncia y la consabida sanción administrativa. Las distintas calificaciones que podían recibir las obras impresas antes y después de la Ley de 1966 aparecen recogidas en la obra pionera sobre censura en España de Manuel L. Abellán (1980) *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*:

ANTES DE LA LEY DE PRENSA DE 1966 (Consulta previa y obligatoria)	DESPUÉS DE LA LEY DE PRENSA DE 1966 (Consulta voluntaria o depósito directo)
1. Autorización pura y simple.	1. Autorización pura y simple.
2. Autorización condicionada: a) Supresiones. b) Tachaduras. c) Modificaciones.	2. Autorización condicionada: a) Supresiones. b) Tachaduras. c) Modificaciones.
3. Denegación: a) Denuncia/Sin denuncia. b) Inclusión en “lista negra” ¹⁵ de autores.	3. Autorizada: a) Denuncia. b) Secuestro. c) Sanción administrativa.
	4. Desaconsejada en consulta.
	5. Prohibida en depósito.

Tabla 2.1. Incidencias censorias antes y después de la Ley de Prensa de 1966.

Este nuevo sistema de control censorio “obligó a que los editores fueran más precavidos que antes y censuraran previamente manuscritos o galeradas so pena de ser considerados cómplices de los delitos en los que la obra publicada podía todavía incurrir” (Abellán 1982a: 173). Aparece entonces la censura editorial, que tuvo incluso un mayor impacto que la estatal durante esta segunda etapa. La censura editorial también es, en muchos casos, la responsable de que ciertos autores sean ensalzados y otros silenciados y de que, según palabras de Carlos de Arce, “se fomente una literatura de traducciones del siglo pasado” y “colecciones de divulgación como la Salvat, vuelva a editar *Hamlet*, el *Álvaro* y obras por el estilo de las que ya ruedan 300 ediciones o más por toda España” (Abellán 1976a: 128). El silencio administrativo y el secuestro de obras es la nota dominante de la actuación censoria en el último periodo de la dictadura, “llegando incluso en los últimos años del franquismo, a hacer prevalecer el silencio administrativo como instrumento legal o lo que es lo mismo: la inhibición legalizada” (Abellán 1980: 157).

¹⁵ Abellán defiende la existencia de una lista negra, no en el sentido formal de su confección, “sino en tanto que puesta en práctica de unas orientaciones u órdenes cuya consecuencia se traduce en silencios voluntarios y en presiones de toda índole” (Abellán 1976a: 137).

El fin último de la Ley de Prensa de 1966 era convertir a cada persona en su propio censor. La indefinición del artículo segundo y la vaguedad con que están expuestas las restricciones de la libertad de expresión no son más que una invitación a la autocensura. El Estado siguió aplicando sus criterios censorios de forma arbitraria al amparo del famoso artículo 2º que así reza:

La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, reconocidos en el artículo primero, no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mandamiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad, del honor personal y familiar (*BOE* 19/03/1966).

Con motivo del 5º aniversario de la Ley de Prensa de 1966, la revista *Cuadernos para el diálogo* recogió las reflexiones de algunos periodistas sobre el verdadero impacto de esta ley en la prensa española. Las distintas voces coinciden en que existe una mayor libertad de expresión, pero siempre en comparación con la anterior ley derogada, lo cual tampoco muestra un avance demasiado significativo. Los editores se convirtieron en censores de sus propias obras y los directores de los distintos medios de información en censores de sus propios colaboradores. José Tous Barberán, director de *Última Hora*, opina al respecto: “Queda tan complejo este artículo 2, que no hay posible escapatoria si el que esgrime la Ley quiere aplicarla con todo su rigor, sin aceptar los posibles razonamientos que se aduzcan por parte del infractor de la misma” (Tous Barberán *et al.* 1971: 20). De forma paralela, Miguel Delibes, desde el *Norte de Castilla* añade: “se trata de dar una apariencia de libertad que no existe. Entendámonos. Se puede hablar un poquito más que ayer (el mero hecho de poder escribir esto ya lo demuestra), pero siempre con reservas y dudas sobre dónde acabará ese poquito, puesto que esta libertad—reducida para todos—no tiene los mismos límites para unos que para otros” (*ib.*).

En 1973, tras siete años de vigencia de la Ley de Fraga, Félix Santos denuncia, también en *Cuadernos para el diálogo*, que esta Ley no ha servido más que para reforzar la práctica de la autocensura y subraya: “La imprecisión con que están señaladas las limitaciones a la libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones en la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 carcome profundamente el

principio de legalidad que debe vertebrar a una norma y ofrece anchas posibilidades para la actuación y desarrollo de los mecanismos que conducen a la autocensura” (Santos 1973: 69).

Si respecto a la censura literaria la Ley de 1966 significó un antes y un después, en materia teatral lo fue la promulgación de las normas de censura cinematográfica aprobadas por la Orden de 9 de febrero de 1963¹⁶ que dieron paso a las normas de censura teatral aprobadas por la Orden de 6 de febrero de 1964¹⁷. Por primera vez se decretaban unas pautas de actuación regidas por criterios definidos¹⁸, aunque no exentos de ambigüedad, de aplicación tanto al sistema cinematográfico como al teatral. La nota dominante a lo largo de siete normas generales y doce de aplicación son las prohibiciones y restricciones. Se prohíbe la justificación del divorcio, del suicidio, del homicidio por piedad, de la venganza y del duelo, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución, del aborto, de los métodos anticonceptivos y, en definitiva, de todo cuanto atente contra la familia y la institución matrimonial. De igual forma, se prohíbe la presentación de perversiones sexuales, de la toxicomanía, del alcoholismo, de aquellos delitos que inciten comportamientos delictivos. Asimismo, se prohíbe la “representación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas”, “aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal”, “alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que el hecho mismo”, “las expresiones coloquiales” y “las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto” (BOE 08/03/1963: 3930).

¹⁶ BOE (08/03/1963). No reproducimos el texto legal de las normas de censura porque se pueden consultar de forma directa en la fuente o en el trabajo de Gutiérrez Lanza (2000), así como un compendio de las mismas en Abellán (1980).

¹⁷ BOE (25/02/1964).

¹⁸ Hay que exceptuar la reglamentación censoria específica que circulaba con carácter interno. Gracias al acceso a los fondos documentales de la censura franquista del AGA, los investigadores han hallado notas, oficios y correspondencia interna que aportan una valiosa información complementaria sobre las pautas de actuación de la censura oficial. Juan Beneyto (1987) hace público un documento personal que se corresponde con la compilación de una serie de normas entonces vigentes, con indicación de su fuente, que él mismo extrajo de oficios, notas e incluso, órdenes verbales (Beneyto 1987: 33). El propio Beneyto elevó este resumen el 15 de marzo de 1940 al Director General de Propaganda para fijar unos criterios censorios definidos, aunque dicha petición nunca fue resuelta. En 1944, ante el vacío legal que había en materia censoria, el delegado provincial de Huesca publicó un reglamento interno con una serie de normas en las que se incluyen las específicas a aplicar por el Departamento de Teatro. Estas normas se hayan recogidas en Pérez L. de Heredia (2004). Gutiérrez Lanza (2000) también da cuenta de la promulgación de las *Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos* que fueron aprobadas el 17 de febrero de 1950 por la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad y la Dirección Central de Acción Católica. Las calificaciones otorgadas por la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia eran las siguientes: 1. Todo, incluso niños; 2. Jóvenes; 3. Mayores; 3R. Mayores, con reparos; 4. Gravemente peligrosa. Para más detalles véase Gutiérrez Lanza (2000: 70-72).

De forma paralela, el Ministerio de Información y Turismo constituye una Junta de Censura de obras teatrales por la Orden 16 de febrero de 1963 que regula de forma legal la actividad censoria del Servicio de Teatro, basándose en el funcionamiento de la ya existente Junta de Censura cinematográfica:

La censura teatral es función que debe rodearse de las máximas garantías de acierto, en interés tanto de la sociedad como de los particulares, encomendándola a un Órgano constituido de forma semejante al que funciona eficazmente para la censura de películas cinematográficas y proporcionando a los particulares medios de estar representados en él y de ser oídos cuando sea necesario (*BOE* 08/03/1963: 3939).

El artículo 11 de esta Orden dispone que las autorizaciones de obras teatrales están condicionadas a la adecuada puesta en escena según el texto aprobado y que, cuando la Junta lo considere oportuno, “se podrán complementar con la comprobación en el ensayo general de aquellos aspectos o circunstancias que no hubieran sido recogidos en el texto o que sólo puedan ser debidamente apreciados en la representación” (*ib.*). El último artículo dictamina que es tarea de la Junta de Censura la elaboración de un reglamento de régimen interno, así como de unas normas de censura teatral que deben presentar al Ministerio de Información y Turismo en el plazo de tres meses desde la publicación de la presente Orden. Sin embargo, hasta el 6 de febrero de 1964 la Junta no se pronunció al respecto. Las normas de censura teatral aprobadas por la Orden de 1964 son los primeros criterios definidos de forma legal aplicables a la censura teatral. No obstante, anteriormente, a pesar de la ausencia de normas legales, el control era igual de eficaz que con la llegada de las ansiadas normas que reproducimos a continuación:

Normas de censura teatral

Primera. La Junta de Censura teatral aplicará, en el ejercicio de su función, las normas de censura cinematográfica aprobadas por Orden ministerial de 9 de febrero de 1963, en cuanto lo permitan las características de los diversos géneros teatrales y con las adaptaciones lógicas impuestas por las diferencias entre el teatro y el cinematógrafo.

Segunda. La Junta tendrá en cuenta la mayor amplitud de criterio que respecto del drama y de la comedia permite el carácter más restringido del público de dichos géneros teatrales y su grado de preparación presumible, y más todavía cuando se trate de teatros de cámara o de sesiones especiales.

Tercera. La interpretación de las normas se hará asimismo con la debida amplitud en las obras teatrales procedentes del legado cultural del pasado, teniendo en cuenta el carácter especial que les dan el distanciamiento histórico y el ánimo preceptivo del espectador, además de sus propias características de lenguaje y situaciones.

Cuarta. La Junta podrá condicionar su dictamen al previo visado y consiguiente aprobación por los Servicios de Inspección del Ministerio de la puesta en escena de la obra que se trate, a fin de comprobar el exacto cumplimiento de sus acuerdos y garantizar la adecuada presentación de aquélla en los aspectos que no se pudieran

reflejar suficientemente en el texto y sobre los que, por ello, la Junta no se hubiese pronunciado. Tal condicionamiento y consiguiente aprobación de la puesta en escena se exigirá necesariamente en el llamado género frívolo, en sus manifestaciones de revistas y variedades.

Quinta. La implantación de estas normas, su aplicación a casos concretos y la resolución de los no previstos, corresponden a la Junta de Censura Teatral.

Sexta. La Junta de Censura Teatral podrá proponer las modificaciones de estas normas que aconseje la experiencia de su aplicación (BOE 25/02/1964).

En ese mismo año, la Dirección General de Cinematografía y Teatro elabora un *Informe sobre la censura cinematográfica y teatral* de carácter privado con motivo de la publicación de varios documentos episcopales criticando la política aperturista del equipo de García Escudero. Las discrepancias entre la Iglesia y algunos sectores políticos del régimen en materia censoria se ponen de manifiesto en este documento. Por un lado, el Informe expone la necesidad de una disparidad de criterios entre Iglesia y Estado puesto que se considera que no es función de la censura estatal vigilar la conciencia individual de cada uno:

No se haga, pues, responsable al Estado de lo que es pura y estricta responsabilidad de los individuos. El ejercicio de la censura, como el ejercicio del poder en general debe sujetar a un respeto máximo de la libertad ajena, a la que se puede oprimir por razón de bien común, pero sólo hasta donde el bien común lo exija y aspirando siempre a que la coacción sea sustituida progresivamente por la ley interior de la conciencia individual. La censura estatal sólo puede ser un mínimo. Ello exige que, donde esa censura no llegue, lleguen la conciencia individual y lleguen los medios de orientar las conciencias individuales, como son las calificaciones de la Iglesia. ¿Tiene el Estado la culpa cuando los que deben llenar esos huecos no lo hacen? (Dir. Gral. de Cinematografía y Teatro 1964: 13).

El Estado hace responsable a la Iglesia de la actuación de sus fieles porque debe ser función de la Iglesia, y no del Estado, el educar a los católicos para que practiquen la autocensura y no acudan a ver aquellas películas que, según las calificaciones de la Iglesia, van en contra de la moral. Lo interesante es comparar las razones que se esgrimen para reafirmar el riguroso control que ejerce la censura oficial con las que el mismo Director General, García Escudero¹⁹ alega en *La primera apertura* (1978) para convencer a los lectores de su disposición aperturista, cuyo máximo interés era el velar

¹⁹ García Escudero ocupó una posición difícil, alabada por algunos y criticada por muchos. Algunos cineastas de la época consideran que García Escudero hizo mucho por el cine español, sin faltar la crítica de otros que no vieron ningún atisbo de aperturismo. En palabras del mismo García Escudero: “Y están conmigo los que no quieren mi política y tengo en contra a aquéllos para quienes la hago” (García Escudero 1978: 97).

por el cine español. En este informe también se incluye la composición de las Juntas censorias. En particular, la Junta de Censura teatral presenta el siguiente organigrama²⁰:

Presidente: D. José María García Escudero.

Vicepresidente 1º: D. Florentino Soria Heredia.

Vicepresidente 2º: D. Manuel Andrés Zabala.

Secretario: D. Bartolomé Mostaza Rodríguez.

Vocales: Rvdo. P. Jorge Blajot Pena; Rvdo. P. José María Artola; Rvdo. P. Luis González Fierro; D. Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso; D. Víctor Auz Castro; D. Sebastián Bautista de la Torre; D. Arcadio Baquero Goyanes; D. Adolfo Prego Oliver; D. Pedro Barceló Roselló; D. Florencio Martínez Ruiz; D. José Luis Vázquez Doderó; D. Claudio de la Torre (Representante de la Sociedad General de Autores); D. José María Ortiz Martínez.

García Escudero también propuso una Ley de Teatro que no llegó a cuajar, pero que pone de manifiesto el interés por parte del Estado en proteger la actividad teatral. En el proyecto de esa ley se recoge: “El Estado considera el teatro una actividad de relevante interés general por su destacada contribución a la formación artística, cultural y social de la comunidad, que, por consiguiente, tiene la obligación de proteger y, en su caso, promover por todos los medios a su alcance” (Dir. Gral. de Cinematografía y Teatro 1967: 25).

Con la muerte de Franco en 1975 se inicia una lenta etapa de transición hacia la España democrática. Los hitos legislativos de esta etapa fueron la aprobación de la Constitución Española en 1978²¹, así como la promulgación de la Ley de Libertad de Expresión en 1977²² y la Ley de Libertad de Representación en 1978²³, que ponen fin de manera oficial a la censura ejercida por el Estado tras un paulatino proceso de desmantelamiento²⁴. La Junta de Censura de obras teatrales desaparece y, en su lugar, se crea la Comisión de Calificación de Espectáculos. En el artículo 2º de las nuevas normas de calificación que entraron en vigor con la Orden de 1978 se lee:

²⁰ En el citado informe se adjuntan datos sobre la formación y ocupación de cada uno de los miembros.

²¹ Aprobada por las Cortes el 31 de octubre de 1978 y aprobada en referéndum el 6 de diciembre de 1978 (BOE 29/12/1978).

²² Real Decreto-ley 24/1977 del 1 de abril de 1977 (BOE 12/04/1977).

²³ Real Decreto 262/1978 del 27 de enero de 1978 (BOE 03/03/1978).

²⁴ Según Miguel Cruz Hernández (1987) el proceso de desmantelamiento del sistema censorio se inicia con la desaparición de la censura previa. Posteriormente, él mismo, ordenó la supresión de las tarjetas que retrasaban la circulación de las obras y aplicó un ejercicio de tolerancia durante los últimos años del franquismo. Cruz Hernández añade: “La decisión de acabar con aquellos flecos de un sistema que la práctica había demostrado como inútil, y que en aquel momento actuaba contra la credibilidad de la política del gobierno del Presidente Suárez, la tomé—escribo en primera persona pues fue una decisión personal no contrastada con nadie—en abril de 1977, la apliqué a partir del día 24, pese a las naturales reticencias internas y externas” (*ib.*: 49).

1. Las calificaciones de los espectáculos teatrales y artísticos se otorgan teniendo en cuenta las edades de los públicos que en cada caso puedan tener acceso a la representación y serán las siguientes:

- A) Para todos los públicos.
- B) Para mayores de catorce años.
- C) Para mayores de dieciséis años.
- D) Para mayores de dieciocho años.

2. Cuando por su temática o contenido material y formal se considere que el espectáculo de que se trata puede herir de modo especial la sensibilidad del espectador, la Dirección General de Teatro y Espectáculos, de conformidad con lo establecido en el artículo segundo del Real Decreto 262/1978, de 27 de enero, acordará que sea calificado con el anagrama «S», con las oportunas advertencias para el público sobre tal calificación (BOE 14/04/1978).

Esa segunda cláusula del artículo segundo sirvió de criterio censorio en la política de subvenciones teatrales que se instaló con el gobierno de UCD y de la que hablaremos en el siguiente subcapítulo. A los espectáculos calificados con el distintivo «S», se les denegaba cualquier tipo de subvención estatal.

2.1.3. La autocensura

Además de la censura gubernativa u oficial ejercida por el Estado, existían de forma simultánea multiplicidad de agentes censorios que, en algunos casos, llegaron a ser más represivos que la censura estatal. Nos referimos a la censura editorial, la censura eclesiástica, la censura militar²⁵ y la censura económica. Sin embargo, hay otro tipo de censura que afecta de manera directa al proceso creativo, que es la ejercida por los propios autores y traductores: la **autocensura**.

Numerosos escritores del periodo franquista han reconocido haberse autocensurado, ya sea de forma consciente o inconsciente: Ruiz Ayúcar, Manuel Arce, Antonio Ferres, Buero Vallejo, son solo algunos de los muchos autores que reconocen haber practicado una censura interna. En una entrevista realizada por Abellán (1980) a 95 escritores castellanos refleja que el 75% de los entrevistados practicaba la autocensura. Un 50% “lo hacía a medida que iban escribiendo, mientras avanzaba la redacción de la obra” (Abellán 1987: 20), mientras que el 25% “confiesa tomar previamente medidas” (*ib.*). En este sentido, aunque de forma muy imprecisa, la obra de Antonio Beneyto (1975), en forma de entrevistas, también viene a confirmar la

²⁵ Según Abellán, la censura militar no existió en sentido estricto: “Lo que, en cambio, sí hay es la manifestación de la voluntad del cuerpo militar para sancionar, o secuestrar obras u originales, cuya publicación o representación se estimaría injuriosa para el honor del ejército” (Abellán 1976a: 135).

práctica común de la autocensura entre los escritores españoles. Ante la pregunta formulada por Beneyto a Buero Vallejo sobre si se autocensura al escribir por intuición o tachando después de escribir, éste último responde:

Dudo que de una pregunta tan escueta como ésta puedan sacarse consecuencias correctas. La autocensura es un fenómeno complejo que engloba esas y otras formas, incluso inconscientes. Además, es consecuencia de muchas otras presiones ideológicas y ambientales, y no sólo de las del organismo censor. Y, finalmente es un hecho de casi *toda literatura*, de ayer y de hoy, bajo coacciones censoras explícitas, pero asimismo, aunque de modo más sutil, bajo aparentes libertades expresivas. A veces, autocensurarse no es deformarse, sino buscar comunicación: incluso mejorar un texto (en Beneyto 1975: 23).

Para ser precisos, por *autocensura*, según apunta Abellán (1987: 18), “cabe entender las medidas previsoras que un escritor adopta con el propósito de eludir la eventual reacción adversa o la repulsa que su texto pueda provocar en todos o algunos de los grupos o cuerpos del estado capaces o facultados para imponerle supresiones o modificaciones con su consentimiento o sin él”. Abellán distingue dos tipos de autocensura: 1) *autocensura explícita*, “que corresponde a los esfuerzos del escritor plasmados en las supresiones y modificaciones negociadas, aceptadas por el organismo censorio y propuestas por el propio autor con vistas a salvar su manuscrito o texto” (*ib.*); y 2) *autocensura implícita* que, a su vez, se subdivide en *autocensura consciente* y *autocensura inconsciente*. La primera “se trata de las medidas tomadas por el escritor con anterioridad a la redacción de la obra, a medida que va escribiendo o una vez redactado el manuscrito, a modo de última revisión, antes de su envío a censura” (*ib.*: 20). La autocensura inconsciente se refiere a “los hábitos adquiridos, condicionantes históricos, sociales, e incluso educativos que el escritor cree descubrir, por introspección, tiempo después de haber redactado su obra, como influyentes en su génesis” (*ib.*).

Sea de una forma o de otra, la autocensura está presente en todo escritor y se convierte en norma de traducción cuando hablamos de procesos de transferencia lingüística. La autocensura afecta de manera directa al proceso de traducción, tanto en la fase preliminar de toma de decisiones como durante el proceso de trasvase, puesto que es interiorizada como norma de traducción por cada uno de los traductores y reescritores de los textos. La traducción ya implica una manipulación textual y cuando se trabaja bajo condicionamientos ideológicos, económicos o políticos, aún más. La práctica de la autocensura es lo que muchas veces libera al texto de sufrir una censura

externa, pues el traductor ya ha aplicado un primer filtro por su situación de patronazgo a la censura oficial.

Por último, hay que subrayar que la propia elección de los textos para su traducción es ya el primer filtro de control del aparato represivo del Estado. Tanto la literatura traducida como el teatro traducido han de desempeñar una función en el contexto de llegada. Las traducciones que se publican o se representan han de adaptarse a los condicionamientos ideológicos, políticos y culturales que determina el Estado, que actúa como patrón. Ese filtro preliminar ya es una indicación clara del poder que ejercen los agentes censorios tanto fuera como dentro del sistema literario y teatral. Por lo general, y más en concreto en el caso de las obras clásicas, los textos traducidos vienen a llenar un vacío dejado en el polisistema cultural de llegada, debido al exterminio cultural que se produjo en los primeros años del franquismo.

Las obras clásicas, debido a su alejamiento cronológico y a su rememoración de épocas gloriosas, se convierten en perfectos candidatos para ocupar una posición hegemónica en el sistema cultural del franquismo. Shakespeare es un clásico de la literatura universal y un clásico de los escenarios que no planteaba problemas de censura. Por este motivo, las editoriales recurrían a obras de este tipo que les aseguraban la consecución de sus objetivos: atravesar el filtro censor y conseguir cierta rentabilidad. Lo mismo ocurría en el panorama teatral: ante la delación de autores contrarios al régimen, la ausencia de los exiliados y de autores contemporáneos, la representación de los clásicos era una apuesta segura tanto para las compañías comerciales como para el teatro nacional. Los autores de los textos teatrales traducidos debían conseguir la aprobación de la censura oficial para poder llegar al público. La benevolencia de los censores respecto a la censura de obras clásicas quedará manifiesta en capítulos posteriores de esta Tesis Doctoral.

2.2. EL LEGADO TEATRAL DE LA ESPAÑA FRANQUISTA

“Probablemente ésta sea la gran magia del teatro impidiendo cualquier rígido sistema a favor de la calidez de un espectáculo que empieza y termina en cada función, y también la condena de todo investigador a la hora de abordar un género literario que, por su propia especificidad, escapa a las normas de estudio y se instala en lo imaginativo” (Conde Guerri 1994: 7).

Con la cita anterior, Conde Guerri, gran conocedora de la escena española, hace referencia a la imposibilidad de catalogar de manera rígida la actividad teatral que tuvo lugar en España entre 1940 y los primeros años de los ochenta. Muchos fueron los cambios que atravesaron un grupo de autores que ni siquiera pertenecen a una generación homogénea sino que forman parte de un “microcosmos tan heterogéneo” (*ib.*) que en él hay cabida para dramaturgos tan dispares como Benavente, Buero Vallejo, Miguel Mihura, Alejandro Casona, Antonio Gala o Francisco Nieva. No obstante, siguiendo los manuales de reconocidos expertos en la materia como Francisco Ruiz Ramón o César Oliva, nos ocuparemos en las páginas siguientes de los aspectos más destacados del periodo: la comedia de posguerra (que tiene su continuación durante los cincuenta y los sesenta), el teatro de compromiso o la llamada erróneamente *generación realista*, la labor de los teatros nacionales, el *nuevo teatro español* del tardofranquismo y el teatro en torno a la transición. A pesar de tratarse de apartados bien diferenciados todos ellos están interrelacionados, ya que la actividad teatral de esta época ha de verse de forma continua y global. Nuestro propósito no es más que esbozar unas líneas generales sin recurrir a un bombardeo de fechas y títulos que, por otro lado, se pueden consultar en las monografías de los autores anteriormente citados o en cualquier manual sobre la historia del teatro español.

2.2.1. “Los intereses creados” alrededor de la escena de posguerra

Todos los intentos de renovación teatral que se llevaron a cabo durante la II República se desvanecieron el 1 de abril de 1939. En la época inmediatamente anterior a la contienda “la escena estaba caracterizada por una pluralidad de contenidos que reflejaban la misma variedad ideológica de la sociedad” (Oliva 2002: 38), pero a partir de la victoria de Franco, se impuso el pensamiento único en todos los ámbitos de la cultura con ayuda del férreo control de la censura. Durante la II República, el teatro

había conseguido llegar a un público nuevo gracias a la labor realizada por las Misiones Pedagógicas y las Casas del Pueblo y por compañías como La Barraca o El Búho²⁶. Junto al teatro más comercial y burgués existía un teatro popular “del pueblo” y “para el pueblo” (Bilbatúa 1976). Otras compañías como Nueva Escena, Teatro de Arte y Propaganda, Teatro de Urgencia o Guerrillas del Teatro apostaron por un teatro de agitación política, mientras que el teatro amateur de Cataluña, las Casas del Pueblo y el teatro universitario se decantaron por un teatro más populista, aunque cada uno con planteamientos bien diferenciados entre sí. Las Misiones Pedagógicas, bajo la dirección artística de Alejandro Casona, acercaron el teatro al campesinado con la representación de antiguos pasos y entremeses. Se intentaba sustituir a la audiencia burguesa por una audiencia proletaria tanto desde el gobierno como desde la iniciativa “privada”. Max Aub, director de la compañía valenciana El Búho, intentó llevar a cabo una reorganización de la escena española y concibió un proyecto para la creación de un Teatro Nacional que presentó a Manuel Azaña para su aprobación (*cf.* Bernal y Oliva 1996). Algunas de sus propuestas sentaron las bases de la organización de los Teatros Nacionales durante la dictadura, como la creación de la figura del director de escena, la programación por temporadas o la creación de escuelas de teatro, música y ballet²⁷. La Guerra Civil truncó este proyecto y la puesta en marcha del Consejo Central de Teatro (Bilbatúa 1976). Muchos de los responsables de estos intentos de renovación se tuvieron que exiliar en Latinoamérica y los escenarios volvieron a quedar a disposición del teatro comercial y burgués. El teatro popular y proletario desapareció y la burguesía tomó de nuevo las riendas del carro de Tespis.

Tras la victoria del bando nacional, se mantuvo en escena la comedia convencional, vacía de contenido, con temas y personajes inocuos y con el único propósito de divertir, porque, al parecer, era lo único aceptable para un público hastiado de angustias y tragedias (*cf.* Oliva 2002: 139). Sin embargo, el nuevo gobierno ansiaba un teatro español de corte fascista, que emulase el sistema de teatros nacionales alemán y que pudiese servir a sus intereses propagandísticos. Por ello, el teatro del bando

²⁶Compañías de teatro universitario que seguían una corriente “populista-culturalista” dentro de ese intento de renovación (véase Bilbatúa 1976 y Bernal y Oliva 1996).

²⁷ Max Aub propuso como directores de escena para la primera temporada a Federico García Lorca, Cipriano Rivas Cherif, Alejandro Casona y Gregorio Martínez Sierra. Consideraba que el Teatro Nacional debía ser para el pueblo, por lo que proponía funciones gratuitas y precios mínimos en días determinados (Bernal y Oliva 1996: 17). Con la llegada de la dictadura tuvo que exiliarse por haber tomado parte en órganos de gobierno de la República.

nacional, en la primera etapa, se orientó hacia el Auto Sacramental, la comedia del Siglo de Oro, la recuperación de los clásicos, la tradición religiosa o la escritura de nuevos textos “adecuados para el momento, como hiciera José M^a Pemán” (Bernal & Oliva 1996: 21). En este sentido, tres fueron las líneas de actuación:

- a) estrenos de obras con intencionada relación histórica con el momento que se vivía,
- b) reposición de títulos de especial significación, y
- c) programación de autores clásicos (Oliva 2002:140).

En los años de la inmediata posguerra se impuso un teatro “nacional” de marcado espíritu patriótico con el estreno de obras que exaltaban y reforzaban los valores del régimen²⁸. Según César Oliva, “dos ideas base constituyen el teatro español de posguerra: la de divertir sin más, y la de ideologizar” (Oliva 1989: 71). Sin embargo, este tipo de teatro falangista no cuajó entre una audiencia con predilección por el género cómico. Así, la demanda del público fue cubierta con reposiciones de comedias burguesas escritas por los dramaturgos más aplaudidos antes de la contienda. Durante los años cuarenta, las carteleras teatrales se inundan con obras de autores que habían sido los reyes de taquilla en la época anterior: Carlos Arniches, Muñoz Seca, Jacinto Benavente²⁹, Eduardo Marquina, José María Pemán y los hermanos Álvarez Quintero³⁰.

Una vez desaparecidos los anteriores, toman el relevo otros autores capitales de la alta comedia de posguerra como Felipe Sassone, Honorio Maura, Horacio Ruiz de la Fuente, Enrique Suárez de Deza, Agustín de Foxá, Luis Fernández Ardavín y J.A. Giménez Arnau, muchos de ellos familiarizados con el serial radiofónico y conocedores de “los gustos del público y las necesidades comerciales de la que en un tiempo se denominó comedia de conversación” (Conde Guerri 1994: 13). Mención aparte merece Adolfo Torrado, prolífico autor que permaneció de forma continua en las carteleras entre 1939 y 1949 con sus melodramas folletinescos y comedias de tinte rosa de nula condición artística que dio lugar al fenómeno conocido como el “torradismo”, “solamente justificable por el deprimido entorno sociocultural del país” (*ib.*).

²⁸ Nos referimos a obras de autores como Mariano Tomás, Ramón Cué, Eduardo Marquina y José M^a Pemán (véase Oliva 2002: 40).

²⁹ La burguesía franquista se vio obligada a perdonar y a recuperar a Benavente, a pesar de su pasado republicano y anticlerical, puesto que la mayoría de los representantes de la comedia burguesa habían muerto: Arniches murió en 1943, Joaquín Álvarez Quintero en 1944, Muñoz Seca fue asesinado en 1936 y Linares Rivas murió en 1938 (A.A.V.V. 1977: 18).

³⁰ Véase Ruiz Ramón (2001) para más detalles sobre estos autores.

Junto a estos habituales de las carteleras españolas encontramos a autores del sector elegante, autores de comedias alegres y desenfadadas, herederos de Benavente y que ya habían iniciado su carrera teatral en la década de los años treinta o incluso antes: José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Calvo Sotelo y Enrique Jardiel Poncela. César Oliva también incluye en este grupo a Miguel Mihura, Antonio de Lara (*Tono*), Víctor Ruiz Iriarte, José López Rubio³¹, Edgard Neville, Carlos Llopis y Claudio de la Torre (*cf.* Oliva 2002: 151). Aunque tradicionalmente la crítica tiende a separarlos, todos ellos cultivan la *comedia de evasión*, *comedia burguesa*, *alta comedia*, *gran comedia* o *comedia de lo imposible* o *lo inverosímil*, según las diferentes denominaciones. Las fórmulas pueden ser distintas pero todas ellas tienen como base la comedia convencional española y no son más que síntomas de su propia evolución. Se trata de un tipo de comedia “convencional pero bien escrita, y tiene un fácil desarrollo que la hace transcurrir con naturalidad y ritmo adecuado a lo largo de sus más de dos horas de representación” (*ib.*), cuyo denominador común es la presencia de personajes y temática propiamente burgueses. César Oliva ofrece un compendio de las principales características de la comedia española de posguerra que resumimos en los siguientes puntos:

1. Apreciable calidad literaria.
2. El amor como tema preferido presentado siempre como signo de orden moral, familiar e incluso institucional.
3. Se sitúan en el plano de la intrascendencia, salvo un grupo de obras que subrayan cierta intención de crítica política.
4. Norma habitual de estructura en tres actos.
5. Presencia de decorado único.
6. Uso abundante de las acotaciones.
7. Perfecta relación entre emisión y recepción: espacios burgueses y problemas burgueses para un espectador burgués (recogidas en Oliva 2002: 152).

El principal exponente de la comedia burguesa española es José M^a Pemán, siendo el dramaturgo español con más éxito del espacio escénico de posguerra, “autor de más de cincuenta obras originales, sin contar las versiones de textos clásicos” (Oliva 2002: 152). Por lo general, todos ellos eran dramaturgos muy prolíficos que escribían de forma apresurada comedias que se ajustaban a la llamada “carpintería”, pues así lo requería el sistema de producción de entonces. En cierto modo, este género responde a

³¹ Ruiz Ramón agrupa a Víctor Ruiz Iriarte, Edgar Neville y López Rubio dentro de la *comedia de la felicidad* o *comedia de la ilusión* (Ruiz Ramón 2001: 314).

lo que anteriormente se denominaba la “pieza bien hecha”³², “nombre afortunado puesto que alude a un oficio y no a una actividad poética” (Monleón 1993: 26). La “pieza bien hecha” está creada para un público burgués que solo busca un divertimento fácil a través de un esquema teatral que reconoce y que considera la mejor forma de hacer teatro. Para algunos, “la *pièce bien faite* es la fórmula más inmovilista de toda la historia del teatro” (A.A.V.V. 1977: 12).

La labor de estos dramaturgos y la presencia de esa comedia burguesa convencional, de evasión y divertimento sin ningún tipo de crítica al nuevo régimen establecido e “impregnado todo por un rancio moralismo propio de clase” (Oliva 1989: 112) se extiende hasta la década de los cincuenta e incluso en algunos casos hasta los sesenta cuando Alfonso Paso repite la misma fórmula. En cuanto a su paso por censura, hemos de señalar que ninguno de estos autores “supusieron jamás—al contrario—actitud disidente alguna. Habrá que esperar hasta la aparición de un nuevo teatro protagonizado por Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre—y reforzado por otros muchos: Lauro Olmo, José Martín Recuerda, etc.—para ver cómo la censura resuelve los casos litigiosos” (Abellán 1999: 611).

2.2.2. *España, una, grande y libre*³³: los Teatros Nacionales al servicio del régimen³⁴.

La programación de los clásicos también sirvió a los intereses del nuevo régimen como referente de un pasado glorioso: “sacar al escenario a viejos héroes, o a una serie de galanes y damas que sirvan a un orden superior establecido, bajo el tópico del honor, será un seguro para promocionar el pensamiento del Siglo de Oro ajustado a las nuevas exigencias” (Oliva 2002: 141). Esta labor fue llevada a cabo, en un primer momento, por el Teatro Nacional de la Falange, dirigido por Luis Escobar, futuro director del Teatro Nacional María Guerrero, que se constituyó en 1938 como la primera compañía

³² Fórmula de origen francés: “Esta fórmula llegaría a obtener un éxito tan grande por parte del público que condicionaría las obras de los autores que se quisieron oponer a ella o a los cultivadores de la misma” (A.A.V.V. 1977: 7).

³³ Título del espectáculo ofrecido en el Teatro Español de Madrid en 1940 con motivo de la conmemoración del primer año de la victoria (cf. Aguilera Sastre 1993).

³⁴ Para un estudio exhaustivo sobre los teatros nacionales remitimos a los dos volúmenes publicados por el Centro de Documentación Teatral: *Historia de los Teatros Nacionales* (A.A.V.V. 1993 y 1995).

nacional surgida en el seno del régimen (Bernal & Oliva 1996) y dio pie a la creación de los Teatros Nacionales: el Teatro Español y el Teatro Nacional María Guerrero³⁵.

En 1940 Luis Escobar se instala con su compañía en el Teatro María Guerrero de Madrid, convirtiéndose en el responsable de todos los montajes del mismo durante doce años junto con Huberto Pérez de la Ossa (Bernal y Oliva 1996: 73). El Teatro Español se caracterizó por la puesta en escena de autores clásicos, tanto españoles como extranjeros. En cambio, el María Guerrero, a pesar de que se inauguró con una obra de Calderón de la Barca, centró su atención “sobre todo, en dramaturgos modernos o en obras extranjeras de éxito reconocido” (*ib.*: 74). Esta línea fue seguida por los sucesivos directores de escena que estuvieron al frente de este teatro nacional. Además, también fue utilizado por compañías de teatro universitario y por grupos de aficionados. A Luis Escobar le sucedieron en el cargo de director Alfredo Marquerie, el crítico teatral más influyente de la época, Claudio de la Torre y José Luis Alonso.

El 7 de abril de 1940 supuso el nacimiento del Español como un escenario al servicio del gobierno de Franco. Felipe Lluch, que había sido discípulo de Rivas Cherif, recibió el encargo de montar el espectáculo conmemorativo del primer año de la victoria, cuyo estreno se produjo en la fecha anteriormente señalada. No obstante, las directrices que Felipe Lluch tomó en relación a la creación de un teatro nacional ya habían sido gestadas en tiempos de la República. En 1935, en sus artículos publicados en el diario *Ya*, planteaba la necesidad de un teatro nacional “que conserve el prestigio y logre la renovación de nuestra literatura dramática, hoy abandonada al afán mercantil de las empresas” (en Aguilera Sastre 1993: 44), un teatro nacional que sea “museo de las joyas de la literatura dramática clásica y universal” (*ib.*) pero también “laboratorio de experimentos teatrales que abran nuevos caminos artísticos” (*ib.*). Felipe Lluch también era consciente de que el teatro español necesitaba “una renovación profunda de los espectáculos, que destierre los malos hábitos que el teatro comercial ha inculcado en autores, actores y público” (*ib.*). Lluch aboga por un teatro popular desposeído “de todo aire retrospectivo, de toda pátina erudita, de toda intención de minoría” y no adscrito “a

³⁵ “Luego se añadieron el Teatro de la Zarzuela y el Monumental. En el momento óptimo, hacia 1960 aproximadamente, funcionaban a un tiempo cuatro locales en Madrid: los dos nacionales junto al de la Zarzuela y el Monumental. Los teatros de capital privado complementaron el panorama escénico llegando a contabilizar hasta un total de veinte durante los casi cuarenta años de franquismo” (Isabel Estrada 2004: 40).

una clase social o a una fracción política” (*ib.*: 46) y considera al director de escena figura clave para alcanzar estos objetivos:

Él sabrá hacer del mismo museo vivo actualizado del teatro clásico y universal, eficaz laboratorio de toda innovación literaria y escénica, escuela de buenos comediantes y directores, modelo de austeridad y disciplina, teatro, en fin, que atraiga al pueblo y devuelva a la escena española el prestigio que hoy le falta. El Teatro Nacional no podrá existir hasta que no se encuentre a su director (en Aguilera Sastre 1993: 46).

De forma breve, éstas son las bases ideológicas que sustentaron la creación de un Teatro Nacional en España. Felipe Lluch logró llevar algunas de sus cuestiones teóricas a la práctica cuando se convirtió en el primer director del Español en 1940 aunque, de algún modo, se vio obligado a adscribir el arte del teatro a una facción política, como así lo demuestra su proyecto conmemorativo. En el trabajo de Aguilera Sastre se puede leer un fragmento del proyecto que Lluch presentó en su día: “La conmemoración de la victoria, en este su primer aniversario, exige la celebración de algún espectáculo teatral de tipo desusado y de clara e inequívoca significación política” (*ib.*: 53). El título elegido por Lluch fue *España, una, grande y libre*, lo que no deja lugar a equívoco.

Tras el éxito obtenido, Lluch y su colaborador Tomás Borrás³⁶, jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, presentaron el proyecto para la creación de un Teatro Nacional y pidieron la cesión del Teatro Español al Ayuntamiento de Madrid como sede de este Teatro Nacional³⁷. Tomás Borrás, se encargó de la dirección artística, mientras que Felipe Lluch se convirtió en el primer director de escena del Español cuya primera temporada se inauguró el 13 de noviembre de 1940 con *La Celestina*. La temprana muerte de Felipe Lluch, en junio de 1941 con tan solo 35 años, hizo que ésta fuese su primera y única temporada y que la dirección del Español recayese en Cayetano Luca de Tena, uno de los directores más emblemáticos del Español, al que sucedieron Modesto Higuera, José Tamayo, Miguel Narros, Adolfo Marsillach y Alberto González Vergel.

³⁶ Según Tomás Borrás un teatro falangista debe ser “de protagonista”, “en el que nos vemos retratados [...] como parte de un todo; partículas de un Ser que se denomina Patria [...] Aquél cuya poesía es la que mana del inextinguible cénit de nuestra raza y de nuestro suelo físico amasado con la carne de nuestros muertos”, frente al de “antiprotagonista”, “brillante, intelectualista y artificioso que no estudia el español, sino el extranjero” (Oliva 2002: 141).

³⁷ Para más detalles sobre el proyecto presentado véase Aguilera Sastre (1993).

Cayetano Luca de Tena estuvo al frente del Teatro Español entre 1942 y 1952 y entre 1962 y 1964. Luca de Tena acepta el cargo de director del Teatro Español en 1942 teniendo muy presente lo que debía ser un teatro nacional a partir de las ideas inculcadas por Felipe Lluich:

Un teatro popular que eleve el gusto del público; museo de las joyas de la literatura dramática y laboratorio del nuevo teatro experimental; con un director convertido en verdadero dictador artístico; escuela de buen hacer y látigo de los malos hábitos creados por el teatro comercial; modelo de sencillez y austeridad; basado en las raíces nacionales (...) (Santa-Cruz 1993: 72).

Con Cayetano Luca de Tena se consolida la función del director de escena en España, objetivo que ya Felipe Lluich había perseguido para asistir a la renovación del teatro español y a la creación de un teatro nacional de calidad. Por primera vez en España los espectáculos teatrales simbolizan un conjunto en el que director, actores, escenógrafos, músicos, luminotécnicos y otros colaboradores forman parte de un todo que se presenta a un público. El teatro nacional de posguerra se opone a un teatro comercial y a las costumbres teatrales de sus compañías. Por fin, desaparece la figura de primer actor o primera actriz, que siempre interpretaban los papeles protagonistas, aunque sus características físicas lo desaconsejasen. Luca de Tena también elimina la figura del apuntador e introduce renovaciones a nivel técnico, en la iluminación y en la escenografía. Se apuesta por un teatro de calidad literaria, por un repertorio formado principalmente por clásicos españoles, pero también por clásicos extranjeros. Lola Santa-Cruz (1993: 79) resume la labor de Luca de Tena durante sus primeros diez años como director del Español de la siguiente manera:

Son diez años de balance más que positivo, en los que Luca de Tena levanta un Teatro Nacional casi desde la nada; en los que devuelve el interés por el teatro clásico, por las grandes obras; familiariza al espectador con un tipo de montaje de alto nivel; es pionero—junto al María Guerrero—de avances escenográficos, luminotécnicos, de maquinaria... con muy pocos medios.

El Teatro Español se nutría principalmente de la representación de los clásicos. A pesar de los aires renovadores de sus directores en material teatral, no hubo una renovación a nivel textual. Las obras con las que poder experimentar nuevas técnicas teatrales se tenían que ajustar a lo que era aceptado por la corriente política de la época. La censura seguía aplicando sus normas, aunque se tratase de un teatro subvencionado por el régimen. En palabras del propio Luca de Tena (en Santa-Cruz 1993: 72): “Yo hacía propuestas que generalmente se aceptaban. Debemos tener en cuenta que solo se planteaban textos ya establecidos, o consagrados; no había obras que pudieran ser

peligrosas desde el punto de vista de la censura”. Entre estas obras libres de censura, Cayetano Luca de Tena escogió varios montajes de Shakespeare (véase pág. 148).

La gestión del Teatro Nacional Español y el Teatro Nacional María Guerrero, dependió del Ministerio de Educación Nacional hasta 1951. En 1952, una nueva orden crea y regula la *Administración de los Teatros oficiales*³⁸, organismo encargado de la gestión artística y económica de la actividad teatral oficial en nuestro país dependiente del Ministerio de Información y Turismo. En el artículo 2º de la citada orden se lee:

En el ejercicio de sus actividades, este Organismo habrá de cumplir en todo momento las máximas exigencias que corresponden a la dignidad de actuación de la esfera oficial. Atenderá en primer lugar, a la representación del teatro clásico español, rodeándole del mayor prestigio artístico en todos sus aspectos, y alternando con él, la representación de algunas obras del teatro clásico extranjero que hayan merecido una general aceptación. (BOE 1952: 4302).

La presencia de los clásicos ingleses fue una constante en el panorama literario y en los escenarios españoles a lo largo de todo el periodo franquista. Sin embargo, las obras de Shakespeare prevalecen frente a las de sus coetáneos³⁹. En el sistema literario español, Shakespeare ha sido equiparado y tratado como uno de nuestros clásicos del Siglo de Oro, aceptado y recibido como un clásico imprescindible en nuestra cultura literaria. Así, desde los primeros años de la dictadura, las obras de Shakespeare se representan de forma recurrente, al igual que las de otros clásicos como Calderón o Lope de Vega. Este tipo de montajes contaba con dinero de las arcas nacionales, por lo que presumían de poseer cierta calidad teatral y constituían la ración de cultura que recibía la burguesía de entonces, tipo de público que ocupaba principalmente el patio de butacas en los años 40 y 50. Para Oliva (1989: 76), “la gran mayoría de clásicos dio al Español un toque especial de prestigio cultural, desgraciadamente separado del resto de programaciones de los teatros comerciales”.

La creación de los teatros oficiales supuso un impulso al arte dramático en nuestro país y a ellos se debe la consolidación de la figura del director de escena. Cada uno de los directores de los dos teatros nacionales aportó su visión personal del arte escénico. Ahora bien, ¿los teatros nacionales estaban al servicio de la ideología

³⁸ Orden de 28 de agosto de 1952 (BOE 30/09/1952).

³⁹ Entre los 40 y 60 “Shakespeare será uno de los más representados de la dramaturgia extranjera junto a, recordemos algunos autores, Achard, Anouilh, Claudel, Giraudoux, Nicodemi, Pirandello, Coward, Priestley, Wilder, Kesserling, O’Neill y Rothe” (Conde Guerri 1994: 14).

franquista? Según Bernal y Oliva (1996) el régimen franquista se sirvió de los teatros nacionales para impulsar su ideología, teniendo en cuenta “los autores estrenados en los primeros años (Benavente, Pemán, Foxá o Calvo Sotelo)”. Además, “la selección que se hacía de autores clásicos, y su forma de presentarlos, nos hace pensar en antiguas resurrecciones del Imperio” (Bernal y Oliva 1996: 112). Sin embargo, tampoco debemos olvidar que lo que caracterizó a la mayoría de los directores de los teatros nacionales fue su amor por el teatro y su empeño en dignificar el arte teatral y fue en los teatros nacionales donde se estrenaron las primeras obras que criticaban el sistema imperante, como es el caso de *Historia de una escalera*, que se estrenó en el Español en 1949. Además, los repertorios de los nacionales tampoco estaban exentos de censura, aunque sí gozaban por lo general del beneplácito de los censores, sobre todo en el caso del Español. Los directores del María Guerrero tuvieron mayores problemas con la censura oficial debido a la programación de autores contemporáneos e, incluso, se llegó a prohibir alguno de sus estrenos como *El círculo de tiza caucasiano* de Brecht (*ib.*).

José Tamayo fue otra de las grandes figuras de la historia del teatro español porque con su trabajo el teatro adquirió prestigio y popularidad, calidad y profesionalidad. José Tamayo era el director del Teatro Universitario Lope de Vega de Granada que, tras cuatro años de intensa actividad, se instala en Madrid como la compañía Lope de Vega. Una vez que Tamayo se convirtió en director del Español, en 1954, su compañía se convirtió en la compañía titular del mismo. El repertorio de la compañía de Tamayo era muy extenso e incluía tanto obras clásicas como modernas. Tamayo estuvo en el Español hasta 1962, es decir, ocho temporadas en las que cosechó importantes éxitos. Además de ser un brillante director de escena, aportó la faceta empresarial de la que carecía el Español y acercó tanto el teatro clásico como el teatro moderno a los espectadores de entonces. Llevó a escena a clásicos españoles: Zorrilla, Lope de Vega o Calderón; grecolatinos: Séneca, Esquilo o Sófocles; y extranjeros: Molière y Shakespeare. Estrenó obras de Buero Vallejo; sin embargo, la censura le impidió llevar a escena a Sastre o a Valle-Inclán, aunque no a Miller, Anouilh o Pirandello. Entre las obras de Shakespeare que dirigió encontramos *El mercader de Venecia*, *Julio César*, *El sueño de una noche de verano*, *Romeo y Julieta*, *Otelo*, *el moro de Venecia* y *Hamlet*. Tamayo se preocupó de “acercar el mejor teatro al gran público” y, en parte, lo consiguió ya que “estaba dotado de un prodigioso sentido para captar el

interés del público y para presentarle un teatro digno y enormemente atractivo” (Checa Puerta 1993: 114).

Miguel Narros fue director del Teatro Español entre 1966 y 1970 y aunque su dirección no siempre fue acertada (*cf.* Morales y Marín 1995), su labor como director escénico se extendió más allá de los límites de la dictadura. Continuó la tradición del Español de alternar clásicos españoles con clásicos extranjeros entre los cuales estrenó algunas obras de Shakespeare como el *El rey Lear* y *Medida por Medida*, traducciones de Jacinto Benavente y Enrique Llovet respectivamente. Ya en la década de los 80, estrenó de nuevo *El rey Lear* y *Macbeth* de acuerdo a las traducciones del Instituto Shakespeare. Otra de las obras de Shakespeare que Miguel Narros puso en escena fue *El mercader de Venecia* cuya traducción encargó personalmente a Molina Foix.

Por último, nos ocupamos brevemente de uno de los directores del María Guerrero: José Luis Alonso, que estuvo al frente de este teatro nacional hasta 1975 y, posteriormente, fue nombrado director del Centro Dramático Nacional. Era un “hombre de teatro que había aceptado las limitaciones del sistema de producción teatral, para una vez dentro, dar su batalla renovadora” (Rubio Jiménez 1995: 11). Desde su llegada al María Guerrero, dedicado a representar autores más contemporáneos, José Luis Alonso tuvo siempre presente el tipo de teatro que quería hacer llegar al público y gracias a él se estrenaron en nuestro país por primera vez obras de Chejov, Ionesco, Gorka, O’Neill y Valle-Inclán. La labor de José Luis Alonso al frente de las instituciones estatales queda resumida en este párrafo de Rubio Jiménez (1995: 80):

Entendió los márgenes ideológicos y estéticos por los que discurría el teatro español y se aplicó a ensancharlos con tesón de trabajador infatigable. Los testimonios de informes de los censores aducidos permiten adivinar cuán estrechas eran sus miras y por ello llegó a existir una en cierto modo omnipresente autocensura que llevaba a los hombres de teatro a ser cautos en sus planteamientos. José Luis Alonso fue prudente en este aspecto.

2.2.3. Del compromiso social al imposibilismo

Después de una década de completa mediocridad teatral, el estreno de *Historia de una escalera* el 14 de octubre de 1949 en el Teatro Español marca el inicio de una nueva etapa en la actividad teatral española asociada con la práctica de un teatro social o también llamado *realista*. Esta obra de Antonio Buero Vallejo aportó “una nueva

bocanada de aire fresco y de renovación formal en el teatro burgués de corte benaventiano y pemaniano que se cultivaba durante la década de los 40” (A.A.V.V. 1977: 5). A partir de entonces, la censura oficial marca la frontera que divide a aquellos que no tenían problemas para estrenar sus obras y que seguían cultivando la comedia de evasión y los que, asumiendo el papel de renovadores y hartos de un género que invitaba a no pensar, sí los tuvieron, precisamente por invitar a la reflexión. Según César Oliva, estos aires de renovación llegaron por dos caminos distintos: el de los llamados *teatros íntimos*⁴⁰ y el iniciado por un grupo de autores con un estilo expresivo opuesto al de la comedia convencional al que se le ha dado el apelativo de *generación realista*, denominación, por otro lado, bastante imprecisa. Uno de los principales objetivos de estos grupos “era incorporar al repertorio de entonces autores extranjeros de difícil acceso a los escenarios comerciales y autores nacionales que se iniciaban en la profesión” (Oliva 2002: 176). Gracias a esta iniciativa se asistió al estreno de obras de Brecht, O’Neill, Priestley, Wilder, Miller, Williams, Strindberg, Camus, Anouilh, Ionesco, Claudel y Beckett, entre otros.

La creación del grupo de teatro Arte Nuevo en 1945—integrado por Alfonso Sastre, José Gordón, Alfonso Paso, Medardo Fraile, José María Palacio, Carlos José Costas y José Franco—supuso el primer esfuerzo contestatario de la escena española, nacido de la repulsa que a sus miembros les producía el teatro que se estaba realizando en los escenarios, aunque tras dos años de actividad desapareció por falta de medios (*cf.* Oliva 2002: 176). Algunas de las ideas y aportaciones de este grupo se publicaron en la revista *La hora*, una revista del SEU creada en 1945 que en 1948 incorporó una sección dedicada a las letras y al teatro en la que colaboraron Alfonso Paso, Alfonso Sastre y José M^a de Quinto, entre otros. Al tratarse de una revista falangista, la censura era bastante tolerante y permitió la publicación de ciertos artículos que en otras revistas hubiera sido impensable. Sus colaboradores tomaron una actitud muy crítica e implacable con el teatro de los años cuarenta y sentaron las bases para crear un nuevo teatro social. De ahí surgió el Teatro de Agitación Social (TAS), promovido por Alfonso Sastre y José María de Quinto, cuyo manifiesto se publica en 1950. Los firmantes del manifiesto TAS conciben el teatro como un arte social que no se puede

⁴⁰ “Herederos de los grupos escénicos de tiempos de la II República, y aun de antes, los nuevos *teatros íntimos* buscaron un espectador minoritario en un sistema de producción limitado a la función única” (Oliva 2002: 174). Entre estos grupos los más importantes fueron Arte Nuevo, La Carbonera, El Duende y el Candil, Los Independientes, Escena y Teatro Íntimo, entre otros.

reducir a la contemplación estética de una minoría refinada. Tanto el manifiesto como las obras de sus integrantes fueron silenciados por la censura oficial por lo que el proyecto fracasó. Detrás de este manifiesto había cierta creencia “posibilista” pero en 1954 la censura prohibió las obras de Sastre *El pan de todos*, *Prólogo patético* y *Escuadra hacia la muerte*. Como resultado, las posturas se decantaron hacia dos direcciones: o aceptar las reglas del juego y hacer un teatro de público o no aceptarlas y condenarse a hacer un teatro sin público debido a las limitaciones de la censura oficial, lo que dio pie a la polémica del *(im)posibilismo* (Oliva 2002: 177).

Alfonso Paso abrió el debate con la publicación de una carta en febrero de 1960 en *Primer Acto* en la que defendía el pacto social del equilibrio en contra de cualquier radicalismo. Alfonso Sastre respondió en junio de ese mismo año con otra carta titulada “Teatro imposible y pacto social” en la que atacaba de forma directa a Paso y a Buero Vallejo como representantes de las dos actitudes⁴¹ de la época ante el teatro español y su progreso:

Una de las actitudes, mantenida (que yo sepa) por Antonio Buero Vallejo, cristaliza, especialmente en una crítica del «imposibilismo» en el Teatro. La otra, cuyo mantenedor en estas mismas páginas es Alfonso Paso, apunta a la recomendación de firmar el pacto social que posibilite el trabajo y la presencia de los nuevos autores en el campo profesional (Sastre 1960: 1).

Se podría decir que los tres autores estaban en contra del sistema, pero desde posturas muy distintas. Paso inicia su actividad en los mismos círculos de educación y crítica que Sastre, pero se da cuenta de que no puede llegar a sus destinatarios si no pacta con el régimen, para, una vez dentro, volverse combativo. Alfonso Paso acepta el pacto y como consecuencia vuelve a cultivar el teatro de la intrascendencia, de divertimento, sin reflexión ni crítica, dando así continuidad a la comedia convencional que había dominado hasta entonces. En el otro extremo se sitúa Sastre, para quien cualquier clase de pacto implica la prostitución del creador. Sin embargo, sus obras no llegan al público y, en 1960, de las catorce obras que llevaba escritas solo cuatro se habían estrenado⁴². De ello se deriva que a pesar de su coherencia e integridad moral su

⁴¹ También existían posturas enfrentadas entre los que decidieron seguir su carrera artística en España, aun a pesar de sufrir algún tipo de mutilación en su obra por parte de la censura, y aquéllos que se marcharon para luchar contra el régimen desde el extranjero y para no someter su creación a la “tijera mental” de la censura (cf. Neuschäfer 1994).

⁴² A pesar de los ataques de Sastre a Buero Vallejo por su actitud posibilista, lo cierto es que Sastre tomó una actitud posibilista en *La mordaza*, escrita con la suficiente ambigüedad para que la censura no la pudiera prohibir.

actitud es completamente inoperante para el teatro de su tiempo. Buero Vallejo adopta una posición intermedia. Parte de las mismas premisas que Alfonso Paso: el pacto es necesario para hacer un teatro útil, un teatro de concienciación. Para ello se decanta por un teatro comercial pero sin pactar con la ideología dominante; hace un teatro revolucionario a través de un teatro aparentemente burgués. Sin embargo, esa crítica al sistema está tan camuflada que es casi imposible que un público de clase media alta la percibiera. Solo una minoría salía del teatro sin sonrisa y con desazón y empezaba a tomar conciencia de la realidad social que las obras de Buero reflejan. Buero Vallejo representa al intelectual comprometido con el teatro y con la realidad social de su época. Demostró que era posible hacer teatro de crítica social a pesar de las circunstancias políticas y a pesar de la existencia de una censura inflexible. Ante las acusaciones vertidas por Sastre hacia Buero, éste responde:

Cuando yo critico el «imposibilismo» y recomiendo la posibilitación, no predico acomodaciones; propugno la necesidad de un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no sólo debe escribirse, sino estrenarse. Un teatro, pues, en situación, lo más arriesgado posible, pero no temerario. Recomiendo, en suma, y a sabiendas de que muchas veces no se logrará, hacer posible un teatro «imposible». Llamo, por consiguiente, «imposibilismo» a la actitud que se coloca, mecánica y antidualécticamente, «fuera de situación»: la actitud que busca hacer aún más imposible a un teatro «imposible» con temerarias elecciones de tema o expresión, con declaraciones provocadoras, con reclamos inquietantes y abundantes y que puede llegar tristemente aún más lejos en su divorcio de la dialéctica de lo real: a hacer imposible un teatro... posible (Buero Vallejo 1999: 58).

Debates aparte, lo cierto es que tanto Buero como Sastre hicieron surgir un teatro “que, con plena conciencia, se concebía a sí mismo como una institución político-moral, como un foro en el que se sometían a debate las ideas de la oposición” (Neuschäfer 1994: 137). Este teatro de carácter innovador y comprometido fue practicado, además de por Buero Vallejo y Sastre, por autores como Miguel Mihura, José Martín Recuerda, Lauro Olmo⁴³, Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rodríguez Méndez y Antonio Gala, aunque la nómina de autores realistas varía según los estudios⁴⁴. En 1961 se firma el manifiesto del Grupo de Teatro Realista en el que se urge a la desaparición de la censura arbitraria y amorfa que padecían muchos de sus miembros por ser un gran impedimento para el desarrollo de un teatro realista. Este teatro de claro compromiso social, “en el cual caben tendencias tan dispares como el

⁴³ El estreno de *La camisa* de Lauro Olmo en 1962 fue lo que propició la denominación de *realista*.

⁴⁴ Véase Oliva (1989 y 2002) y Ruiz Ramón (2001). Oliva también incluye a Marcial Suárez, Alfredo Mañas, Agustín Gómez Arcos y Ricardo López Aranda.

expresionismo, el absurdo, la crueldad, lo esperpéntico y hasta la distanciación brechtiana, es la dirección fundamental que define el teatro español de los sesenta (Pérez-Stansfield 1983: 9). Por fin, se produjo una ruptura con el teatro burgués e inmovilista de escasa calidad dramática y literaria y, a pesar de las particularidades de la dramaturgia de cada uno de los autores, sí que hubo puntos de unión entre ellos. No obstante, como muy acertadamente expresa César Oliva:

El tiempo ha demostrado que sí hubo generación, aunque si la llamamos *realista* sobreentendemos que fue porque comenzaron con la intención de reflejar la realidad circundante, criticándola, pero sin apurar en exceso dicha estética *realista*. Tampoco la finalidad de inconformismo se ha mantenido a lo largo de los años, pues algunos de esos autores abdicaron de tal condición. (...) A estas alturas de la historia no puede admitirse ni científica ni sociológicamente la existencia de dicha generación; pero sí la presencia de una nueva tendencia teatral, cuyo horizonte fue contestar *realmente*, más que *realistamente*, lo que veían en los escenarios. Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Rodríguez Buded, Gómez Arcos, Alfredo Mañas, López Aranda y Antonio Gala, principalmente, forman ese grupo de autores que tuvieron problemas con la censura; que sufrieron cortes, modificaciones e incluso prohibiciones absolutas (Oliva 2002: 181).

La labor de la mayoría de estos autores también está íntimamente ligada a los inicios del teatro experimental, teatro que, curiosamente, se empezó a gestar gracias al impulso gubernamental con la creación del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo por Orden del Ministerio de Información y Turismo de 10 de agosto de 1954 (*cf.* Bernal y Oliva 1996). Un año más tarde, el 25 de mayo de 1955, aparece la Orden que regula las actividades de los Teatros de Cámara y Ensayo y las de agrupaciones escénicas de carácter no profesional⁴⁵. A pesar de no contar con una sede estable, los directores del Nacional de Cámara y Ensayo hicieron un gran esfuerzo para incluir en sus repertorios, además de autores extranjeros, dos obras por temporada de autores nuevos españoles, como fue el caso de *El grillo* de Carlos Muñiz o *La madriguera* de Ricardo Rodríguez Buded.

Debido a la importancia de la llamada *generación realista*, sus autores se han ganado el foco de atención de muchos de los estudios sobre la historia del teatro en la España franquista, aunque no nos hemos de olvidar que la *comedia de evasión* sigue perviviendo en los escenarios españoles de la mano de autores como Alfonso Paso. Se trata de un producto orientado a los teatros comerciales y a una audiencia burguesa, lo que nos recuerda a la escena española de posguerra: “Idénticas compañías y sistemas de

⁴⁵ Orden de 25 de mayo de 1955 (BOE 15/07/1955).

producción, mismos actores, informan de un teatro de signo inmovilista que repite esquemas del pasado” (Oliva 2002: 211). La nómina de dramaturgos que suministraba la materia prima la encabeza Alfonso Paso seguido de Jaime Salom, Jaime de Armiñán, Santiago Moncada, Ana Diosdado o Julio Trenas cuyas obras dramáticas mantienen una “estructura parecida a la comedia burguesa de posguerra, con personajes tan enajenados o más que aquéllos, temática en la que dominan los elementos triviales, y tópica fragmentación en tres actos” (*ib.*). En este tipo de comedias “el concepto de evasión se multiplica por mil, pues es un teatro que nunca llegó a creer en su utilidad social” (*ib.*)

2.2.4. El teatro independiente y el *nuevo teatro español*

En el periodo que se inicia con los años sesenta, España experimenta un cierto desarrollo económico gracias a la actitud más aperturista del nuevo gobierno, una apertura que estaba estrechamente ligada a intereses comerciales. Así, desde finales de los sesenta y “hasta el ocaso del régimen, la contradicción entre la apertura económica y las prácticas retrógradas en el ámbito cultural se convertirían en uno de los problemas esenciales del franquismo tardío” (Neuschäfer 1994: 53). En el ámbito cultural, esa nueva actitud se puso de manifiesto con la promulgación de una nueva Ley de Prensa e Imprenta en el año 1966⁴⁶.

El llamado teatro *realista* dio paso a la vanguardia teatral española de la época, cuyo teatro se convierte “en el arma de subversión que acaba definitivamente con todo aquello que ha mantenido el desarrollo natural y libre del teatro y de la sociedad españoles en un estado de ostracismo y castración” (Pérez-Stansfield 1983: 11). El *nuevo teatro español* optó por una posición políticamente crítica y comprometida que no aceptaba los postulados del franquismo. José Rubial, Francisco Nieva, Antonio Martínez Ballesteros, Luis Matilla, Jesús Campos, José María Bellido, Jerónimo López Mozo o José Luis Alonso de Santos son algunos nombres de esta “nueva generación vanguardista” (Pérez-Stanfield 1983: 11) que Wellwarth (1978), en 1972, aglutinó bajo el nombre de *Spanish Underground Drama*. Oliva (1989: 337-338) resume las principales notas generales de las que parten estos autores:

⁴⁶ Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966 (*BOE* 19/03/1966).

1. Son *nuevos autores* una serie de dramaturgos de muy distintas formaciones y edades, con la principal nota común de la disconformidad con el sistema político establecido.
2. El término común para referirse a ellos fue *nuevo teatro español*.
3. Todos estrenan antes de la muerte de Franco, jugando un papel importante en la vida cultural y social más o menos marginal
4. La mayoría de sus estrenos se producen en el seno del teatro independiente, en circuitos de limitada asistencia. Su integración en los circuitos comerciales es, pues, difícil.
5. Participan en todos los certámenes, premios y festivales que posibiliten su conocimiento.
6. Rechazan el realismo y, por consiguiente, buscan fórmulas teatrales imaginativas, como el absurdo, la farsa esperpéntica o el drama postbrechtiano (recogidas de forma más extensa en Oliva 1989: 337).

Este grupo de dramaturgos estableció un vínculo con los grupos de teatro independiente que surgieron en la década de los sesenta. Los grupos de teatro universitario (*teus*) y los teatros de cámara y ensayo dieron paso al nacimiento de los grupos de teatro independiente cuyo foco pionero fue la ciudad condal con la creación de la Escola Dramàtica Adrià Gual y la compañía del mismo nombre. En 1963 nace Els Joglars, cooperativa dirigida por Albert Boadella, y en Madrid apareció el Teatro Estudio de Madrid, bajo las enseñanzas de William Layton y la dirección de Miguel Narros. A ello hay que sumar un nutrido número de grupos como los Goliardos, el Teatro Experimental Independiente, Tábano, Bululú, Teatro Libre, Ditirambo, etc. (*cf.* Oliva 2002). La llegada del teatro independiente supuso un verdadero motor de cambio en el panorama teatral del momento y sentaría las bases de lo que sería el teatro en España una vez desaparecida la dictadura. La presencia de estos grupos independientes supuso “la incorporación a la nómina del teatro de una nueva generación de autores, con estética distinta a la que se veía en los escenarios, tanto en la comedia convencional como en la realista” (Oliva 2002: 221) y la renovación del sistema de producción teatral. La labor de los grupos de teatro independiente estaba dirigida a concienciar a la audiencia de los problemas que presentaba la política represiva del franquismo frente a las libertades de las democracias europeas. Buscaron un nuevo público y llevaron obras de autores del nuevo teatro español y creaciones colectivas a los barrios, a las universidades, a provincias y a festivales, siempre fuera de los circuitos comerciales.

La trayectoria de los grupos de teatro independiente tuvo un gran apoyo por parte de tres revistas claves en el mundo del teatro: *Primer Acto*, fundada en Madrid en 1959, “representó una posición de izquierdas insólita para la época” (Oliva 2002: 222);

Yorick, fundada en 1965 en Barcelona, y *Pipirijaina*, revista que nace en Madrid en 1974 y que “desprecia el teatro comercial en toda su extensión, dedicándose en exclusiva a las gentes que sólo trabajaban en el independiente” (*ib.*).

2.2.5. “La última escena”: la transición política

El recorrido del panorama teatral desde 1975 hasta nuestros días⁴⁷ ha sido, en palabras de César Oliva, un “camino hacia la indigencia”, ya “que parece como si se estuviese escribiendo su última escena” (2004: 25). El teatro en España sufrió un largo periodo de transición política que se extiende hasta los primeros años de la década de los ochenta. La etapa se inicia a principios de los setenta con el estallido del fenómeno conocido como el *destape*, una interpretación “a la española” de lo que estaba siendo la corriente del *erotismo* en otros países de Europa y que se extendió a todas las parcelas de la cultura española. Aun así, es la época de auge del teatro independiente y de salas como el Teatro Alfil de Madrid o la Sala Villarroel de Barcelona. En 1978, desaparece la censura de manera oficial, aunque los mecanismos administrativos de la censura franquista siguieron en activo hasta el año 1983, pudiendo encontrar a los antiguos miembros de las Juntas de Censura en las nuevas Comisiones de Calificación de Espectáculos. Una vez abolido el sistema censorio, se asiste al estreno de autores españoles anteriormente vetados por el régimen, pero dicho estreno no supuso la recuperación y reconocimiento de estos dramaturgos, pues el contexto en el que sus obras fueran estrenadas ya era sustancialmente distinto al que fueron escritas. Ello supuso que muchos de esos autores españoles, junto con el apoyo de algunos críticos, denunciaran la ausencia de sus obras en las distintas programaciones, tanto públicas como privadas.

La etapa de gobierno de UCD se caracterizó por la falta de una política teatral en su programa, cuyo único logro fue la creación, en el año 1978, del Centro Dramático Nacional (CDN) dependiente de la Dirección General de Teatro y Espectáculos del por entonces Ministerio de Cultura y Bienestar. El mismo año de la muerte del dictador, el Teatro Español había sufrido un grave incendio que le había obligado a cerrar sus puertas. El María Guerrero se mantuvo sin director, sin compañía titular y sin

⁴⁷ Véase Oliva (2004).

programación estable hasta 1978, cuando se convirtió en sede del CDN junto con el Bellas Artes. El CDN, con Adolfo Marsillach al frente de la dirección, pretendía ser un organismo independiente con objetivos concretos, entre ellos la recuperación de autores que no pudieron estrenarse durante el franquismo y la programación de compañías teatrales de todas las autonomías españolas (Andura Valera 1995: 157). El Teatro Bellas Artes se destinó a los montajes clásicos y el María Guerrero a las obras de nuevos autores. Además, se estrenaron obras prohibidas durante el franquismo de Rafael Alberti, José M^a Rodríguez o Manuel Azaña. Uno de los principales objetivos del CDN era la recuperación de esos autores que durante cuatro décadas no habían podido ver sus obras estrenadas. Sin embargo, en la práctica, el CDN siguió manteniendo una actitud centralista y “un desprecio olímpico por la última dramaturgia española” (Pérez Coterillo 1978a: 11). Marsillach dimitió tras la primera temporada, cansado de las presiones y de los conflictos laborales que padeció. Tras la marcha de Marsillach, el triunvirato formado por Nuria Espert, José Luis Gómez y Ramón Tamayo asumió la dirección del CDN programando de forma regular autores españoles y montajes de compañías españolas (*cf.* Andura Valera 1995).

Por aquel entonces, el espacio escénico español también asistía a la evolución y muerte del teatro independiente, que en algunos casos desapareció por completo y, en otros, evolucionó a nuevos sistemas de producción, como los llamados *teatros estables*, “compañías formadas en torno a un colectivo regido en cooperativa” (Oliva 2004: 8). El gobierno de UCD fomentó los *teatros estables* para poder controlarlos a través de un nuevo sistema de censura. Se inicia la llamada “censura de la subvención” o “política de la subvención” que se consolida en 1981 con la regulación de subvenciones a las compañías teatrales⁴⁸. Así, la censura económica se instaura con la recién estrenada democracia. Al desorden y desorientación del nuevo gobierno hay que sumar una falta de criterios absoluta en materia de subvenciones, o tal vez la existencia de un criterio demasiado evidente: “subvencionar a los subvencionados” (Fernández Torres 1978: 4). Solo reciben subvenciones aquellos proyectos o espectáculos que ya habían recibido una dotación anterior impidiendo así la realización de nuevos proyectos cuya viabilidad podría ser incierta. Ángel García Pintado, uno de los dramaturgos del nuevo teatro español, ironiza sobre los censores de los primeros años de la transición, unos censores

⁴⁸ BOE (10/01/1981).

desconcertados, “sin saber cuál nombre es maldito y cuál no” (García Pintado 1976: 44). Alberto Miralles considera en 1978 que “la democracia la están haciendo los franquistas y se les ha quedado algún tic” (Miralles 1978: 55).

La caída de la censura administrativa no implicó la caída de los que la ejercían. No faltan ejemplos de las distintas censuras vigentes durante la transición española que ponen de relieve que aún no existía la ansiada libertad de expresión. En 1977 Albert Boadella, director de Els Joglars, junto con algunos actores de la compañía, es encarcelado por causa de la censura militar⁴⁹. En 1980 la Administración amenaza al Teatre Lliure con retirarle la subvención otorgada si no suspendía uno de los montajes que había sido calificado con el anagrama especial “S”⁵⁰ (cf. Andura Varela 1995). La revista teatral *Pipirijaina* dedica a partir de 1978 una de sus secciones a publicar ejemplos de censura ejercida durante los años de la transición bajo titulares como “La censura cae, los censores siguen”, “La censura que no cesa”, etc.

La falta de presupuesto, la falta de una política teatral y la falta de interés por la supervivencia de las compañías hace peligrar seriamente el espacio escénico español: “El público empezó a sentirse defraudado con el teatro, e inició un abandono paulatino de las salas. (...) En el paso de la década de los ochenta el panorama empezaba a ser desolador” (Oliva 2004: 229). En 1982, con la llegada del PSOE al poder, se inicia una etapa de cambio. En 1983 se crea un organismo autónomo que regula Teatros Nacionales y Festivales de España y que constituye las bases del actual Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), creado en 1985 (cf. Andura Varela 1995).

⁴⁹ En septiembre de 1977 Els Joglars estrena *La torna* y después de 40 representaciones la obra es prohibida por la autoridad militar. En diciembre Albert Boadella es encarcelado por orden militar acusado de injurias a las fuerzas armadas. En enero de 1978 tuvo lugar una huelga general de espectáculos como solidaridad con Els Joglars. El resto de miembros de la compañía son también procesados y quedan en libertad provisional. El día antes del Consejo de Guerra Boadella se fuga de la cárcel y se marcha al exilio junto a dos miembros de la compañía mientras que el resto de actores de Els Joglars se presentan al Consejo de Guerra y son condenados a dos años de cárcel. A propósito de su estreno en 2005 la compañía señala: “Es evidente que hoy, entre las funciones del ejército y la guardia civil, no figura ni el control político ni la represión de los ciudadanos. La reputación pública de dichos estamentos los convierte actualmente en valedores del sistema democrático. Sin embargo, a pesar de la desaparición del dictador, a finales de 1977 el automatismo militar de sumisión al régimen permanecía indemne, ya que ninguna de sus estructuras internas había sido modificada por los nuevos dirigentes. En este sentido, y con la intención de reproducir fielmente el ánimo de aquellos momentos, el montaje actual de la obra incorpora sin variaciones significativas, las principales escenas de entonces. En ellas, se satiriza severamente unos estamentos castrenses mancillados por el indigno vasallaje a un régimen criminal que ejecutó un hombre, encubriendo así, oscuros intereses políticos”.

(<http://www.elsjoglers.com/cast/Espectaculos/latornadelatorna.htm> 09/05/2007).

⁵⁰ Véase apartado 2.1.2.

3. EL CATÁLOGO TRACETci (1939-1985)

3.1. CONSTRUCCIÓN DEL CORPUS 0 TRACETci (1939-1985)

El primer paso a seguir en todo estudio descriptivo es la recogida de datos y su posterior ordenación en un catálogo o inventario de traducciones al que denominamos *corpus 0*. Se trata de compilar la mayor cantidad de información posible sobre todas aquellas traducciones que son susceptibles de convertirse en nuestro objeto de estudio. La construcción de un inventario o catálogo resulta imprescindible dentro de las investigaciones del proyecto TRACE¹, ya que “el estudio y análisis de los inventarios y catálogos son la base sobre la que se sustenta el ulterior estudio textual” (Merino 2003: 643). El análisis de la información paratextual y contextual recogida en el catálogo nos llevará a extraer regularidades que, a su vez, nos ayudarán a seleccionar aquellos registros que van a formar parte del corpus textual o *corpus 1*. El corpus 0 no es un corpus textual propiamente dicho, sino una herramienta metodológica de gran valor

¹ En los catálogos TRACE “no sólo se refleja información puramente bibliográfica, sino contextual, de tal modo que más que un inventario o un catálogo, TRACE es una matriz que generará corpus y sub-corpus textuales potencialmente significativos” (Merino 2001a: 288).

porque en él se hallan muchas de las respuestas a nuestras primeras hipótesis de investigación. Según Gutiérrez Lanza (2005a: 58):

(...) aunque la meta final del investigador TRACE es el análisis comparativo de los textos, dado que su selección no puede ser arbitraria o casual, la clasificación y análisis de los datos recogidos en los distintos catálogos resulta fundamental para que los textos que finalmente resulten elegidos sean representativos del fenómeno a estudiar.

A continuación, describiremos el proceso de construcción de nuestro Corpus 0 y cada una de las fuentes que ha sido necesario consultar para su elaboración.

3.1.1. Criterios de selección de la información

La primera cuestión que se nos plantea a la hora de construir el Catálogo TRACEtc (1939-1985) es qué debemos incluir en ese catálogo y qué no. Es necesario definir lo que consideramos *traducción* y lo que no, algo que no es fácil discernir *a priori*. Al considerar la traducción como un fenómeno empírico y cultural, entendemos por traducción todo texto que es considerado como tal en la cultura de llegada. Recogemos aquí el concepto propuesto por Toury (1995) de *assumed translations*, es decir, “all utterances which are presented or regarded as such within the target culture, on whatever grounds” (Toury 1995: 32). Merino y Rabadán (2004), en su introducción a la traducción al español del libro de este teórico, definen *traducción supuesta* como:

aquel texto que se presenta al consumidor y estudioso como traducción. El concepto es previo al estudio del texto meta en cuestión, puesto que, una vez realizado el estudio, una supuesta traducción puede resultar una traducción genuina, una traducción directa o indirecta, una pseudotraducción (texto nativo disfrazado de traducción), un texto nativo, etc. (Merino y Rabadán 2004: 25).

Por lo tanto, el punto de partida de cualquier trabajo descriptivo son las traducciones supuestas insertas en la cultura de llegada, cuya etiqueta de traslado podrá ser de índole variada: traducción, adaptación, versión e incluso *pseudotraducción*². Uno de los beneficios de adoptar este modo de razonamiento inductivo es “a considerable *extension* of the range of objects of study, in full agreement with those real-life situations that we set out to account for” (Toury 1995: 33). Esta aproximación permite que los textos teatrales destinados a la representación también entren dentro del ámbito de estudio de la traducción, puesto que tradicionalmente se han desechado por ser considerados textos “no equivalentes” de sus textos origen.

² No abordaremos el tema de las pseudotraducciones porque no tenemos ningún registro que coincida con dicha etiqueta. Para más detalles sobre la pseudotraducción en España véase Rabadán (2000).

Como ya hemos mencionado anteriormente, nuestro estudio se centra en las traducciones de teatro clásico inglés que fueron tanto publicadas como representadas en España entre 1939 y 1985³. Por lo tanto, nuestro Corpus 0 no solo recoge información sobre textos dramáticos que fueron publicados y que pertenecen al sistema literario, sino que también contiene información sobre la puesta en escena de textos teatrales propios del sistema teatral. Uno de nuestros objetivos es atender en todo momento al carácter dual del arte dramático y, así, integrar tanto el estudio de la página como el estudio de la producción escénica.

Del estudio de Merino (2000b) sobre la actividad teatral traducida y censurada en nuestro país se han extraído ciertas regularidades que han permitido acotar parcelas de estudio bien definidas. A partir de esta perspectiva general, o “balcón desde el que asomarse” al panorama del teatro traducido, surgen “sub-corpus organizados alrededor de un criterio o criterios, que nos llevarán al estudio microestructural de aquellos textos/espectáculos que se hayan ido progresivamente revelando como significativos” (Merino 2000b: 131). En primer lugar, se observó una entrada masiva de textos dramáticos norteamericanos. Por esta razón, uno de estos sub-corpus es la base sobre la que se sustenta la tesis doctoral elaborada por Pérez L. de Heredia (2004) que aborda el estudio de las traducciones de teatro norteamericano censuradas en la España de Franco⁴. Otra de las regularidades observadas es la presencia continua de autores clásicos, tanto españoles como extranjeros:

La presencia de autores clásicos nacionales y extranjeros también puede considerarse una constante, aunque estadísticamente menos significativa, a pesar de que los clásicos no pasan generalmente por filtros tan finos, y se les aplica, al menos desde el aparato censor, un rasero diferente (Merino 2000b: 132).

Por todo ello, los clásicos ingleses serán la base de nuestra investigación y, puesto que la hegemonía de Shakespeare es evidente, hemos decidido circunscribirnos al estudio de este autor y de sus coetáneos. Como criterio inicial de búsqueda, se ha elaborado una lista de autores ingleses que desarrollaron su actividad durante el llamado

³ Franja temporal que aborda el proyecto TRACE.

⁴ Pérez L. de Heredia se centra en el trasvase de obras dramáticas entre dos culturas bien diferenciadas: “Este estudio no tiene por objetivo el análisis puramente lingüístico entre dos textos; antes al contrario, utilizamos el factor lingüístico como un instrumento vehicular al servicio de nuestro verdadero objetivo e interés, que se centra en todo aquello que sucede cuando esos dos textos, pertenecientes a dos discursos culturales diferentes, se aproximan gracias a la traducción” (Pérez L. de Heredia 2004: 111). De igual forma, nuestro estudio no atiende a cuestiones lingüísticas sino que se sirve de ellas para observar el trasvase de obras dramáticas a un periodo temporal y espacial muy distinto al espacio escénico en el que dichas obras se originaron.

Renacimiento inglés⁵. Este criterio de selección temática nos sirve para realizar búsquedas por autor en cada una de las fuentes.

Una vez delimitada la nacionalidad y la lengua origen de los textos de los que se derivan nuestras traducciones supuestas, hemos de acotar el contexto receptor de dichas traducciones. Nuestro foco de atención se dirige a aquellas traducciones de teatro clásico inglés que se representaron y se publicaron en España entre 1939 y 1985⁶ y que pasaron por el filtro de la censura oficial. Puesto que nos limitamos al análisis y recepción de este tipo de textos, podemos abordar todo el periodo de investigación TRACE y, así, examinar la recepción del teatro inglés durante la etapa franquista y más allá de sus límites. Aunque la dictadura franquista se dio por finalizada con la muerte de Franco, los integrantes del proyecto TRACE han decidido ampliar el periodo sometido a estudio hasta el año 1985⁷, “fecha en que parece que de forma definitiva cesó el funcionamiento de los mecanismos ideológicos y administrativos de la censura franquista” (Gutiérrez Lanza 2004b: 447). En ese mismo año, se crea el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y, un año después, inicia su andadura la Compañía Nacional de Teatro Clásico con Adolfo Marsillach a cargo de la dirección⁸. Creemos que es un límite temporal más que justificado ya que, con la creación de estas dos instituciones, se inicia entonces una nueva etapa para el teatro en España y, en especial, para el teatro clásico cuya dirección y puesta en escena tomarán nuevas directrices⁹.

⁵ No nos ocupamos aquí del contexto origen puesto que lo hicimos en la Memoria de Licenciatura previa a esta Tesis Doctoral (véase Bandín 2005d).

⁶ En el Catálogo aparecen algunos títulos que fueron publicados con anterioridad a 1939, pero no los hemos excluido porque son registros extraídos del AGA y el año del expediente de censura es posterior a la fecha de publicación. Esto sucede con las obras de Shakespeare de la Colección Universal de Espasa Calpe, cuya primera edición es de 1929. Suponemos que se trata de publicaciones que tuvieron que pasar por censura una vez que ésta fue reorganizada tras la victoria del bando nacional.

⁷ “The final date for theatre is 1985, for in May 1985 the Socialist Ministry for Culture changed virtually overnight. We have found evidence (File no. 73665, a registry book for that year) to support that it was only when the INAEM (Institute for the Scenic Arts and Music) was created within the structure of the Ministry of Culture, that application forms and related documents stopped being filed and processed in the same bureaucratic way they had been since 1938” (Merino & Rabadán 2002: 131).

⁸ Adolfo Marsillach se pregunta en sus memorias por la necesidad de una Compañía Nacional de Teatro Clásico en España, a lo que él mismo responde: “Relativamente, sí; relativamente, no. Yo diría que no era necesaria en un sentido estricto, pero que era deseable en otros muchos sentidos, incluido el común. Los clásicos forman parte de nuestro patrimonio y uno no desprecia el patrimonio como no tira el reloj del abuelito a la basura” (Marsillach 1998: 455).

⁹ En enero de 1986 se crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El Art. 2º de la orden que regula su creación apunta: “la Compañía Nacional de Teatro Clásico tendrá como misión específica la recuperación, conservación y revisión de los textos teatrales de todas las épocas, con el fin último de su puesta en escena, procedentes del patrimonio teatral español y universal, el estudio y divulgación de las

Otro de nuestros criterios de selección es la lengua meta de las traducciones y el área textual al que pertenecen. Consideramos solo textos dramáticos vertidos al castellano, por lo que debemos excluir de este Corpus 0 las traducciones a otras lenguas peninsulares: catalán, gallego y vasco, además de todos aquellos textos que no se presenten como obra dramática. Dicho lo anterior, y aunque sea brevemente, conviene remarcar la numerosa presencia de traducciones al catalán de las obras de Shakespeare. En el siglo XIX ya circulaban traducciones al catalán de algunas de las obras de Shakespeare, entre las que cabe destacar, por su calidad literaria, las de Magí Morera i Galícia. A comienzos del siglo XX encontramos las traducciones de Carmen Monturiol, José Carner, Juan Triadú y J. Millás-Raurell, entre otros (Pujals 1985: 82). Sin embargo, durante los años de la dictadura, Shakespeare es asociado principalmente a un traductor catalán: Josep M^a de Sagarra, que había trasvasado la obra completa del dramaturgo inglés a la cultura catalana ya en años anteriores a la dictadura franquista. Como es común en estos casos, encontramos tanto palabras de elogio como de crítica para las traducciones de Sagarra. En palabras de Josep Palau i Fabre:

Vull dir que per traduir Shakespeare al català ens calia no sols un bon traductor, en el sentit de fidelitat a l'original, no sols un bon poeta, sinón un poeta dramàtic, coneixedor del teatre des de la seva contextura literària fins a la realitat quotidiana de l'escenari. Sagarra era únic, em penso, a posseir, a casa nostra, aquesta triple qualitat (Palau i Fabre 1973: 65).

Esteban Pujals dice aún más: “(...) preferentemente, el verso hay que traducirlo en verso. Y esto es lo que hizo Josep María de Sagarra a mediados de nuestro siglo: verter los dramas de Shakespeare en verso blanco catalán, consiguiendo así la mejor traducción que tenemos hoy en día en España” (Pujals 1985: 83). Por otro lado, Salvador Oliva, traductor también de Shakespeare al catalán, critica las traducciones de Sagarra por el empleo de un lenguaje demasiado artificioso donde:

para conseguir un verso bien formado, el traductor elige palabras que no se llevan bien, y en consecuencia suenan a falso. Eso puede ocurrir en algunos casos cuando el traductor impone su estilo y registros, en vez de dejarse llevar de la mano del original. Es el defecto que acechaba constantemente a Sagarra, sobre todo en las tragedias (Oliva 1993: 211).

En nuestro inventario inicial contábamos con más de cuarenta registros correspondientes a traducciones al catalán, la mayoría de Sagarra. Pero también hemos de citar a otros traductores como Carmen Serrallonga, Salvador Oliva, Jaime Batiste o

obras de teatro clásico y el adiestramiento de intérpretes especializados en el teatro clásico” (BOE 27/01/1986).

Terenci Moix. Además de Shakespeare, Marlowe, Ford y Ben Jonson también han sido traducidos al catalán, aunque de forma puntual. Rafael Tasis tradujo *Volpone* y su versión fue llevada a escena en numerosas ocasiones. Silvia Roig realizó la versión escénica de una obra de Ford: *Lástima qui sigui una puta. Eduard II* fue traducido por Carles Reig, y Carmen Serrallonga realizó la adaptación de la versión de Brecht de *La vida del rei Eduard II d'Anglaterra*. En cambio, las traducciones al vasco o al gallego son minoritarias. Bingen Ametzaga tradujo *Hamlet* al vasco en 1956¹⁰ (Mendiguren Bereziartu 1993). Sin embargo, la obra completa del dramaturgo inglés no fue traducida en su totalidad hasta la década de los setenta, labor acometida por Bedita Larrakoetxea y publicada por la Asociación Kardaberaz. Se trata de traducciones literarias con el único objetivo de “contribuir al renacimiento de la cultura vasca (...) para que el idioma se enriqueciera y la literatura vasca contara con referencias y modelos de calidad contrastados” (Mendiguren Bereziartu 1993: 290). Por último, *Macbeth* cuenta con dos traducciones al gallego: la realizada por Pérez Barreiro en 1972 y la versión escénica de Manuel Lourenzo de 1975. *O incierto Señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, versión gallega de Álvaro Cunqueiro, se estrenó en 1959.

En último lugar, y atendiendo al tipo textual, hemos excluido aquellos registros que no pertenecen al campo dramático, como las narraciones de las obras de Shakespeare de Angel Puigmiquel o la adaptación en cómic de *Macbeth* de J. M. Llovet. Asimismo, hemos eliminado todos aquellos registros que podemos englobar como literatura infantil y juvenil (LIJ), puesto que se trata de un área acometida por Fernández López (1996, 2000). Aún así, sí nos parece que son dignas de señalar las adaptaciones infantiles de las obras de Shakespeare publicadas por la editorial La Galera en catalán y traducidas al castellano posteriormente.

3.1.2. Fuentes consultadas para la construcción del Catálogo

Para la elaboración de este Catálogo ha sido necesario consultar diversas fuentes, tanto en papel como en formato electrónico. Cada una de ellas nos ha proporcionado información sobre las traducciones supuestas que hemos ido registrando, correspondientes tanto a publicaciones como a representaciones. Esta labor de

¹⁰ En nuestro Catálogo consta una edición argentina de 1952.

compilación resulta más fiable a medida que se compara la información de las distintas fuentes entre sí. Así, dicho cotejo nos permite completar datos y evitar el duplicado de registros. Una vez contrastada la información obtenida de las distintas fuentes bibliográficas, se hace imprescindible verificar esta información con la proporcionada por el Archivo General de la Administración (AGA) para poder asignar a cada registro su correspondiente expediente de censura. De este modo, la fiabilidad de la información que contiene cada registro irá en proporción al número de fuentes que nos han suministrado los datos. Resulta obvio que un registro con cinco fuentes será mucho más fiable que aquél que únicamente presente una fuente.

La matriz que genera este estudio es la propia **base de datos TRACETi**¹¹ (TRAduciones CEnsuradas de teatro inglés), base de todos los catálogos TRACE, cuya información se halla distribuida en forma de fichas y de cuyos registros nos hemos servido para completarlos y ampliarlos.

No obstante, la principal fuente de información sobre la que se sustenta esta investigación es el **Archivo General de la Administración (AGA)**¹², con sede en la localidad madrileña de Alcalá de Henares y donde fueron transferidos todos los fondos documentales de la censura franquista. Dado que nuestro objeto de estudio son textos teatrales tanto publicados como representados, dirigimos nuestra atención a dos parcelas bien diferenciadas dentro del fondo común denominado (3) “Cultura”: Censura de libros y Censura de teatro.

Por un lado, la información relativa a las obras publicadas está almacenada en una base de datos informatizada creada con el programa *Microsoft Access*¹³. Cuando otros colegas del equipo TRACE empezaron a trabajar en este proyecto, se encontraron con que toda la información estaba catalogada mediante un sistema de fichas por años y por autores denominado *Kardex* y todo ello agrupado según la denominación general de “Cultura”. Afortunadamente, los que hemos iniciado nuestra labor investigadora en el marco de este proyecto, hemos podido comprobar que los datos que contenían esas

¹¹ <http://trace.vh.ehu.es>

¹² El AGA guarda en sus archivos “el legado más variado y completo, que casi intacto, pueda hallarse en el mundo occidental sobre las más verosímiles facetas de la intervención totalitaria del Estado en la más nimia de las manifestaciones de la comunicación social” (Abellán 1979: 75).

¹³ Esta base de datos cuenta con 460.620 registros de los que inicialmente extraímos 789.

fichas han sido informatizados y almacenados en una base de datos. Es más, cada una de las fichas ha sido cotejada con la documentación para comprobar la existencia del expediente y para afianzar la información. Una vez localizado el expediente, la ficha se ha introducido en cada uno de los sobres originales junto a toda la documentación que contienen los expedientes de censura de libros¹⁴. La información resultante del contraste de las fichas con sus expedientes se ha exportado a la base de datos, que también nos informa de la nueva signatura AGA asignada a la caja que incluye cada uno de los expedientes. Sin embargo, esto también ha ocasionado la pérdida de información muy valiosa para los investigadores. Nos referimos a la calificación censoria de cada expediente, dato que antes aparecía consignado en cada una de las fichas y que ahora no se refleja en la base de datos, por lo que es indispensable tener acceso a los expedientes para saber el dictamen.

Al introducir el nombre del autor origen como criterio de búsqueda, obtenemos la siguiente información:

Id	Título	Autor	Expte_Año	Expte_nº	SignAGA	Editorial	FEntrada	FResolución
76	Las alegres comadres de Windsor y La comedia de las equivocaciones	Shakespeare	45	620	21/07579	Espasa Calpe	12/02/1945	23/05/1958
	Romeo y Julieta. La tempestad. Col. siempre nuevos	Shakespeare, William	77	13233	73/06374	Ed. Paulinas	22/11/1977	19/04/1978

Tabla 3.1. Ejemplo de registros de la base de datos del AGA.

Otra novedad del Archivo es la existencia de un sistema informatizado para solicitar las cajas donde se encuentran los expedientes. Una vez que sabemos el número de caja que queremos consultar, podemos realizar el pedido de forma informatizada a través del interfaz de Archivos Nacionales en Red¹⁵, gracias a un número de usuario que se nos asigna al visitar el Archivo. Anteriormente, para localizar la caja AGA de un expediente determinado, había que consultar el correspondiente legajo donde se enumeraban por año las cajas y los números de expediente que contenía cada una de

¹⁴ Cuando se elaboró el Catálogo TRACETci en el año 2005, esta compleja tarea de reestructuración alcanzaba hasta los expedientes correspondientes al año 1953. En la actualidad, la totalidad de la documentación ha sido cotejada.

¹⁵ http://aer.mcu.es/sgae/jsp/aer/indice/ae_wd_al_index.jsp

ellas. En la actualidad, la base de datos anteriormente descrita nos proporciona directamente la nueva signatura de la caja donde se halla el expediente, sin necesidad de consultas intermedias.

Por otro lado, para acceder a la información relativa a la censura de teatro y a los expedientes de las obras que solicitaron el permiso de representación a los organismos encargados de la censura de representaciones teatrales (Sección de Censura de Representaciones o Sección de Cinematografía y Teatro dependiendo de la época) consultamos unos ficheros, también custodiados en el AGA, donde estaba clasificada la información en forma de fichas por autor y título de la obra a representar. Estos ficheros de organización interna no son muy fiables por lo que la base de datos TRACETci se ha construido a partir de la realización de calas en las distintas cajas para acceder directamente a los expedientes. El Catálogo TRACETci, teniendo en cuenta la información de estas fichas, se ha nutrido principalmente de la información contenida en cada uno de los expedientes. No obstante, en nuestra última visita al Archivo, en enero de 2007, comprobamos que las fichas han sido informatizadas en forma de base de datos *Access*, al igual que se hiciera con las fichas del *Kardex*. Como consecuencia, ha sido ineludible cotejar el Catálogo con esta nueva base de datos, aunque ello no ha suscitado cambios relevantes. Este inventario únicamente proporciona información relativa a los organismos productores de los expedientes, al autor original, al número y año de expediente, al autor secundario¹⁶ y a la signatura AGA de la caja que contiene el expediente de censura. Por lo tanto, debemos consultar cada uno de los expedientes para conocer la calificación censoria y para tener acceso a los informes. Este proceso de reestructuración de la documentación relativa a la censura teatral también ha supuesto un cambio en la localización de la misma. Ahora, el descriptor (IDD) es el 046, en lugar del 52.22, y la signatura AGA de cada una de las cajas también ha cambiado¹⁷. Para solicitar las cajas, se sigue el mismo sistema que en el área de las publicaciones.

¹⁶ Este campo no resulta muy fiable porque a veces aparece el peticionario como autor del texto meta.

¹⁷ Debido a estas alteraciones, y tras comparar la nueva base de datos con nuestro Catálogo, hemos añadido la nueva signatura AGA a continuación de la que ya constaba en las fichas TRACETci. En estos años de investigación hemos sido testigos de la labor que se ha llevado a cabo en el AGA con el fin de sistematizar la documentación.

La base de datos del AGA relativa a expedientes de representaciones teatrales contiene un total de 23.792 registros. Al realizar una búsqueda por autor “Shakespeare”, obtenemos 74 registros, lo que representa un ínfimo 0,3% del total.

Otra de nuestras fuentes de información es el *Index Translationum*, un índice internacional de traducciones publicado por la UNESCO que comenzó su andadura en 1932 con la publicación de traducciones realizadas en seis países. Después de su interrupción entre 1940 y 1948, se publicó el primer volumen de las *New Series* que incluía traducciones de 26 países. El *Index* registra traducciones de obras literarias, científicas, educativas y culturales y los registros se hallan agrupados por materias (6. *Applied Sciences*; 7. *Arts, Jeux, Sports*. 8. *Literature*, etc.). Dentro de cada materia se ofrece un listado de obras por autor que nos proporciona la siguiente información: autor origen, título, etiqueta de traslado, traductor, lugar y fecha de publicación¹⁸, editorial, páginas y precio. También nos facilita información acerca de la nacionalidad de la obra y el título original de la misma. Actualmente se puede consultar *on-line*¹⁹, pero para el periodo comprendido entre 1939 y 1979 ha sido imprescindible acceder a los volúmenes de la Biblioteca Nacional.

El Libro Español es una compilación bibliográfica publicada periódicamente por el Instituto Nacional del Libro desde 1958 hasta 1986²⁰. Registra todo el material impreso publicado en España y se clasifica por materias. Se publica con suplementos como *Libros del mes* o *Libros Nuevos*. Dentro de la sección 8, que corresponde a ‘Literatura’, consultamos el apartado 82 que corresponde a ‘Literatura Anglosajona’. Estos volúmenes, consultados igualmente en la Biblioteca Nacional, nos ofrecen información muy completa de cada registro: autor origen, título meta, etiqueta de traslado, traductor, lugar y fecha de publicación, editorial, páginas, descripción física del libro, colección, número dentro de la colección y precio en pesetas.

Bibliografía Española es una publicación bibliográfica periódica que contiene todas las obras publicadas en España a partir de 1958. En un principio, apareció bajo el

¹⁸ Si una entrada no presenta fecha de publicación es porque se corresponde con el año de la publicación del volumen del *Index*. En cambio, si se alude a la fecha de edición es porque se trata de un registro de un año anterior que no había sido incluido en los volúmenes previos.

¹⁹ www.unesco.org/culture/xtrans/. Contiene información a partir del año 1979.

²⁰ Hemos consultado los volúmenes publicados entre 1962 y 1979.

título de *Bibliografía General Española e Hispanoamericana*; en 1942 pasó a llamarse *Bibliografía Hispánica* y, ya en 1958, se publicó como *Bibliografía Española*. Hasta 1976, fue publicada por la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, entre 1977 y 1985, por la Dirección General del Libro y Bibliotecas y, a partir de 1986, por la Biblioteca Nacional²¹. Esta fuente bibliográfica, consultada en la Biblioteca Nacional, es una de las que más datos nos ha suministrado. Sus entradas son similares a las del *Libro Español* y contienen el mismo tipo de información.

En el catálogo bibliográfico informatizado de la Biblioteca Nacional de España, **Ariadna**²², se encuentran, entre otras, referencias bibliográficas de libros publicados a partir de 1831. Su consulta nos ha servido para obtener registros de todos los años de nuestro periodo de estudio. La consulta del catálogo puede realizarse a través de distintos formularios de búsqueda: “Consulta precisa”, “Consulta general” e “Índices”. Una vez realizada la búsqueda, se pueden visualizar cada uno de los registros en pantalla o exportarlos por correo electrónico.

El **Catálogo Colectivo de la Red de Bibliotecas Universitarias Españolas (REBIUN)**²³ nos da acceso a los fondos de 61 bibliotecas universitarias y de investigación españolas. Este catálogo ha sido consultado para corroborar datos, cotejar o completar información y para buscar registros que no aparecían en las fuentes en papel. Nos permite completar campos relativos al número de edición y a la localización física de una determinada obra.

El **Catálogo de las Bibliotecas Públicas del Estado (REBECA)**²⁴, integrado por 6.403.092 registros, posibilita el acceso a todos los catálogos de las bibliotecas públicas españolas. En el formulario de búsqueda introducimos el nombre del autor y cualquier otro criterio que nos permita precisar la búsqueda, como el año de publicación o la editorial. Esta fuente de información nos ha ayudado, sobre todo, a corroborar datos

²¹ No se publicaron los volúmenes correspondientes a los años 1964, 1965 y 1966 ni los cuadernos mensuales correspondientes al periodo comprendido entre enero de 1979 y diciembre de 1981. En 1977 y 1978 no se publicó en cuadernos mensuales sino en volumen anual.

²² <http://www.bne.es/esp/cat-fra.htm>

²³ RED DE BIBLIOTECAS UNIVERSITARIAS ESPAÑOLAS. Catálogo de la Red de Bibliotecas Universitarias Españolas (REBIUN). <http://rebiun.crue.org/rebiun/fin.htm> (2005). La versión actual del Catálogo Colectivo, en su versión web, está disponible desde el 9 de diciembre de 2005 y está formado por 7.149.694 catalogaciones de monografías.

²⁴ http://www.mcu.es/cgi-bin/cbpe_b.

y a buscar otros que no aparecían en nuestras principales fuentes de consulta. Además de la consiguiente información bibliográfica, se nos informa del ISBN y de la localización física del ejemplar en las distintas bibliotecas del territorio español.

La **Agencia Española del ISBN**²⁵ (International Standard Book Numbering) proporciona un número de identificación de cada obra con validez mundial implantado desde el año 1972²⁶. Se puede acceder al catálogo disponible en la red y realizar búsquedas bibliográficas como en cualquier otro catálogo. Esta fuente ha sido muy útil para el periodo 1979-1985, ya que, para dicha época, no contamos con la información en papel impreso de las otras fuentes. Se trata de registros muy completos en los que se especifica la lengua de la obra y la lengua origen del texto del que deriva la traducción.

Además de la información extraída del AGA en relación a la puesta en escena de las traducciones de teatro clásico inglés, contamos con información complementaria suministrada por otro tipo de fuentes, como la edición crítica de Francisco Álvaro *El Espectador y la Crítica* que se editó anualmente en España entre 1958 y 1985 y que recoge información y críticas de todos los estrenos producidos en nuestro país en esos años. Es una fuente de información teatral sumamente apreciada por todos aquéllos interesados en el hecho teatral, ya sean directores de escena, críticos, dramaturgos o investigadores. Como apuntaba Juan José Millás en su prólogo correspondiente al volumen de 1976:

Francisco Álvaro como un guerrillero entusiasta e infatigable, se preocupa de que cada año los profesionales tengamos su volumen, rico en datos, fechas, elencos y hasta una imparcialidad evidente, al entresacar trozos de críticas, manteniendo un diálogo con el espectador lleno de gracia, amor al teatro y buen lenguaje. No olvidemos que “El espectador y la crítica” es periodismo en lo que tiene de información y lenguaje vivamente dialogado. No hay que olvidar que este libro pretende ocupar el puesto que le corresponde en las bibliotecas de los profesionales del teatro y en los buenos aficionados, que aún los hay y piensan que el teatro no es tan sólo literatura dramática, sino literatura, y hacer historia es una forma de homenaje a algo que se quiere entrañablemente (en Álvaro 1977: vii).

Francisco Álvaro proporciona datos sobre el día y lugar de estreno, además de sobre los responsables de la “dirección”, la “adaptación y dramaturgia”, el “espacio escénico”, los “figurines”, la “ambientación”, la “realización de vestuario” y los “intérpretes”. Además, el autor nos ofrece una compilación de fragmentos de reseñas

²⁵ <http://www.mcu.es/bases/spa/isbn/ISBN.html>

²⁶ Art. 1º del Decreto 2984/1972 de 2 de noviembre de 1972.

teatrales entremezclados en forma de diálogo entre los distintos críticos, en el que él actúa de moderador al mismo tiempo que da su opinión. Esta información sobre la recepción crítica de la obra es de incalculable valor, porque la localización de críticas de este tipo es una tarea ardua. En ocasiones, también aparece alguna fotografía de la representación. Por todo ello, estos volúmenes, junto con la documentación encontrada en el AGA, constituyen los fondos documentales más útiles con los que contamos.

El **Centro de Documentación Teatral (CDT)** del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música se creó en 1971 y “tiene como finalidad prioritaria recoger, conservar y poner a disposición de investigadores y profesionales cuantos materiales artísticos, gráficos, estadísticos, etc., genera la actividad escénica”²⁷. El CDT, atendiendo al carácter dual de la actividad teatral, cuenta con valiosos fondos documentales y con material audiovisual y artístico: “Archivo de audios”, “Archivo videográfico”, “Archivo de espacios teatrales en televisión”, “Archivo fotográfico” y “Archivo artístico”. Por otro lado, tiene a disposición de los usuarios una base de datos informatizada que recoge información sobre los estrenos que acogieron los dos teatros nacionales entre 1940 y 1985: el Teatro Español y el Teatro Nacional María Guerrero. En la actualidad, también se pueden consultar los índices de recaudación correspondientes a años recientes y también estadísticas referentes a los espectadores de los teatros de Madrid y Barcelona. Esta fuente nos aporta información tanto del cuadro artístico como del cuadro técnico encargado de la puesta en escena de la obra, así como del día y lugar de estreno y de las referencias bibliográficas de algunas reseñas de prensa relativas al estreno. El CDT también es el responsable de la edición del *Catálogo de libretos de los teatros nacionales, 1939-1985* (Galarza y Fernández Lera 1996), que registra aquellos libretos que se encuentran custodiados entre sus fondos documentales, y de los volúmenes referentes a los dos teatros nacionales: *Historia de los teatros nacionales, 1939-1962* (A.A.V.V. 1993) e *Historia de los teatros nacionales 1960-1985* (A.A.V.V. 1995).

Para finalizar, señalamos **otras fuentes** o publicaciones²⁸ en formato tradicional que nos han sido de gran utilidad a la hora de confeccionar el Catálogo, como el artículo elaborado por **Mas Congost (1996)** “Shakespeare en la cartelera teatral de Madrid y

²⁷ <http://documentacionteatral.mcu.es/> (2005).

²⁸ Hemos tenido en cuenta las compilaciones bibliográficas que recogen las traducciones realizadas en nuestro periodo de estudio.

Barcelona 1960-1992”, la compilación bibliográfica de traducciones publicadas de obras de Shakespeare de **Martínez Ascaso y Usandizaga Sainz (1979)** para el periodo 1939-1977, y el trabajo de **Serrano Ripoll (1988)**. El estudio de Mas Congost incluye 113 fichas correspondientes a obras de Shakespeare que fueron estrenadas en Madrid y Barcelona entre 1960 y 1992. Para la elaboración del mismo, el autor ha consultado los fondos del Centro de Documentación Teatral y de la Hemeroteca Municipal de Madrid y cada uno de los registros recoge la siguiente información: título de la representación, autor del texto, dirección, intérpretes, escenografía, vestuario, coreografía, lugar y fecha de estreno.

3.1.3. Distribución de la información: la ficha TRACETci

Toda la información proporcionada por las fuentes de consulta es almacenada y distribuida en la correspondiente ficha tipo según el área textual de TRACE: narrativa, cine o teatro. Así, el siguiente paso en nuestro trabajo es el volcado de toda la información en forma de fichas TRACE con la siguiente finalidad:

(...) una vez se haya completado cada campo, aplicando diversos filtros de selección podremos aislar múltiples conjuntos textuales de interés, y así construir un corpus paralelo de originales y sus traducciones que sirva de base al estudio descriptivo propiamente textual (Gutiérrez Lanza 2004b: 452).

La ficha TRACETci ha sido diseñada con el programa *Filemaker* versión *Pro 5* y permite almacenar distintos niveles de información en una sola ficha gracias a su diseño en tres pantallas distintas:

- *Datos TRACE*: Se recogen datos relativos a la topográfica censoria y datos textuales relativos a la obra a censurar. La información censoria (número de expediente, fechas de entrada y salida, dictámenes, etc.) se ha obtenido a partir de la consulta de expedientes de representación, nunca de expedientes de teatro publicado.
- *Representación y Publicación*: Recoge información relativa a la puesta en escena y “para aquellos casos en que se utiliza el texto publicado en alguna de las fases del estudio, existe un conjunto adicional de campos que identifican editorial, lugar de publicación o colección” (Merino 2000b: 129).

- *Fuentes y Relaciones*: El último nivel de información permite establecer relaciones entre los distintos expedientes, señalar cuáles han sido las fuentes que nos han proporcionado la información de cada registro, así como la localización física de los ejemplares y reseñar cualquier incidencia que sea relevante para el estudio.

La ficha TRACETci se diseñó, principalmente, para dar cabida a todas las representaciones teatrales que pasaron por el tamiz de la censura. El fenómeno común es que una obra de teatro sea primero representada y, después de alcanzar el éxito en los escenarios, publicada (Merino 1994a). Sin embargo, no ocurre lo mismo a la hora de hablar de autores clásicos, cuyas publicaciones abundan entre colecciones de joyas literarias que son reeditadas una y otra vez por las editoriales. Santoyo afirma que “cualquier clásico se ha traducido *for publication* más veces de las que se ha representado” (Santoyo 1989: 98). En esta investigación decidimos partir de los datos extraídos de los expedientes de censura de publicación de libros. Se confirmó lo que desde un primer momento intuíamos: que el número de registros sería mayor en el caso de las publicaciones. Por ello, ha sido necesario realizar ciertas modificaciones en la ficha tipo TRACETci para adecuarla a nuestros propósitos. El modelo de ficha resultante nos permite agrupar los datos relativos a la publicación y/o representación de una obra, al mismo tiempo que nos permite recoger la información relativa a los datos de censura extraídos del AGA, tanto para la publicación como para la representación²⁹.

La ficha TRACETci mantiene los tres niveles de la ficha tipo, pero la información aparece distribuida de manera distinta. En lugar de las tres pantallas anteriores, aparecen las siguientes: 1) *Datos de la publicación*; 2) *Datos de la representación*; y 3) *Fuentes y Relaciones*. Tanto en la pantalla referente a los datos de

²⁹ Abellán (1976a) al hablar de la censura teatral afirmaba: “Hasta ahora sólo han sido consideradas un centenar de obras presentadas a censura exclusivamente en vistas de su representación. Igualmente, se ha tenido sólo en cuenta su prohibición o autorización y las modalidades que éstas revistieron. Otra visión muy distinta ofrecería un cómputo de los intentos realizados para ‘pasar’ por censura – censura de espectáculos y de libros. Se verían entonces, las vicisitudes por las que una obra ha tenido que pasar para terminar siendo prohibida o autorizada, ya sea con vistas a la representación o a la publicación. Abordar la censura teatral desde este ángulo resulta del todo imposible, aunque sería con datos agenciados de esta suerte como podría tenerse una idea cabal de los efectos reales de censura” (Abellán 1976a: 132). Debemos apuntar que dentro del proyecto TRACE no solo se ha abordado un estudio descriptivo-comparativo de numerosos textos dramáticos, sino que se pretende examinar con la presente investigación la relación existente entre las publicaciones y las representaciones de los textos teatrales. Al mismo tiempo se pretende aportar datos que nos ofrezcan esa “idea cabal de los efectos reales de censura” de la que habla Abellán.

publicación como en la pantalla que contiene los posibles datos de representación, si la hubiese, se consignan los datos relativos a censura. Estos datos provenientes del AGA deben ser consignados en diferentes pantallas porque la documentación está clasificada de distinta manera según se tratase de un permiso de representación o de un permiso de publicación. A cada solicitud le corresponde un número de expediente distinto³⁰, aunque se trate de la misma obra. También se ha incrementado considerablemente el número de campos relativos a la publicación de la obra, porque en la ficha TRACETci solo aparecen tres campos relacionados con la publicación de un texto teatral.

La ficha empleada en nuestro estudio es, por tanto, una refundición de la ficha tipo TRACET (teatro) y la ficha tipo TRACEn (narrativa) (*cf.* Gómez Castro 2004; Rioja Barrocal 2004) para poder así tratar el texto dramático como obra literaria y como texto escénico. En esta ficha se incluye toda la información proporcionada por las distintas fuentes y se distribuye en tres pantallas o niveles de información: “Este procedimiento metodológico de volcar la información de las fuentes en los campos de la ficha-tipo también se ha institucionalizado en el seno del equipo TRACE: normalmente, dependiendo de la información que presentan las fuentes, así se eligen los campos que se incluyen en los catálogos” (Gutiérrez Lanza 2004b: 449).

Datos de la publicación:

Esta pantalla presenta dos subniveles de información. Por un lado, se consignan los *Datos Textuales* correspondientes a las obras traducidas y publicadas. Por otro, se recogen los *Datos del Archivo General de la Administración*, es decir, datos relativos a censura que sirvieron, en su día, para clasificar la documentación que entraba a trámite al solicitar el permiso de publicación. Los campos³¹ que contiene esta primera pantalla y su apariencia se presentan a continuación:

³⁰ También hay casos en los que encontramos varias solicitudes en un mismo expediente de censura.

³¹ Para una exposición pormenorizada de cada uno de los campos de la ficha TRACETci véase la Memoria de Licenciatura previa a esta Tesis Doctoral (Bandín 2005d).

Teatro clásico inglés












Datos de la publicación	Datos representación	Fuentes y relaciones												
Código <input type="text" value="03220"/>	Fecha creación <input type="text" value="4 de abril de 2005"/>	Fecha modificación <input type="text" value="4 de abril de 2005"/>												
Datos Textuales <table style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;"> ID Libro <input type="text"/> Título Original <input type="text"/> Título Meta <input type="text"/> Autor Original <input type="text"/> Traductor <input type="text"/> Editorial <input type="text"/> Lugar Publicación <input type="text"/> Colección <input type="text"/> Etiqueta Meta TP <input type="text"/> Género Meta <input type="text"/> Tipo edición <input type="text"/> </td> <td style="width: 50%;"> Nacionalidad <input type="text"/> ISBN <input type="text"/> Tirada <input type="text"/> Nº de páginas <input type="text"/> Fecha Publicación <input type="text"/> Nº Col. <input type="text"/> Nº edición <input type="text"/> Precio <input type="text"/> </td> </tr> </table>			ID Libro <input type="text"/> Título Original <input type="text"/> Título Meta <input type="text"/> Autor Original <input type="text"/> Traductor <input type="text"/> Editorial <input type="text"/> Lugar Publicación <input type="text"/> Colección <input type="text"/> Etiqueta Meta TP <input type="text"/> Género Meta <input type="text"/> Tipo edición <input type="text"/>	Nacionalidad <input type="text"/> ISBN <input type="text"/> Tirada <input type="text"/> Nº de páginas <input type="text"/> Fecha Publicación <input type="text"/> Nº Col. <input type="text"/> Nº edición <input type="text"/> Precio <input type="text"/>										
ID Libro <input type="text"/> Título Original <input type="text"/> Título Meta <input type="text"/> Autor Original <input type="text"/> Traductor <input type="text"/> Editorial <input type="text"/> Lugar Publicación <input type="text"/> Colección <input type="text"/> Etiqueta Meta TP <input type="text"/> Género Meta <input type="text"/> Tipo edición <input type="text"/>	Nacionalidad <input type="text"/> ISBN <input type="text"/> Tirada <input type="text"/> Nº de páginas <input type="text"/> Fecha Publicación <input type="text"/> Nº Col. <input type="text"/> Nº edición <input type="text"/> Precio <input type="text"/>													
Datos de Archivo General de la Administración (A.G.A.) <table style="width: 100%;"> <tr> <td>Nº Expediente <input type="text"/></td> <td>Año <input type="text"/></td> <td><input type="text"/></td> </tr> <tr> <td>Fecha Entrada <input type="text"/></td> <td>Fecha resolución <input type="text"/></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Signatura AGA <input type="text"/></td> <td>Calificación <input type="text"/></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Importador <input type="text"/></td> <td>Fecha Depósito <input type="text"/></td> <td></td> </tr> </table>			Nº Expediente <input type="text"/>	Año <input type="text"/>	<input type="text"/>	Fecha Entrada <input type="text"/>	Fecha resolución <input type="text"/>		Signatura AGA <input type="text"/>	Calificación <input type="text"/>		Importador <input type="text"/>	Fecha Depósito <input type="text"/>	
Nº Expediente <input type="text"/>	Año <input type="text"/>	<input type="text"/>												
Fecha Entrada <input type="text"/>	Fecha resolución <input type="text"/>													
Signatura AGA <input type="text"/>	Calificación <input type="text"/>													
Importador <input type="text"/>	Fecha Depósito <input type="text"/>													

Fig. 3.1. Primera pantalla de la ficha TRACEti: Datos de la publicación

Datos de la representación:

En este segundo nivel se incluyen los datos de la representación de un determinado texto escénico. En la ficha TRACEti estos datos aparecían junto con los de publicación; pero, como hemos señalado, esta pantalla se ha desdoblado en dos: una primera pantalla que contiene los datos de la publicación y una segunda que contiene los de la representación. Al igual que en la primera pantalla, junto con la información contextual de la obra, aparece un segundo subnivel relativo a la topográfica censoria correspondiente al expediente de cada representación. Los campos que presenta esta pantalla contienen información extraída del AGA y de otras fuentes adicionales:

Teatro clásico inglés

Datos de la Publicación	Datos de la representación	Fuentes y relaciones
Codigo <input type="text" value="03220"/>	Fecha creación <input type="text" value="4 de abril de 2005"/>	Fecha modificación <input type="text" value="4 de abril de 2005"/>
Titulo Original <input type="text"/>		
Datos de la Representación		
Titulo Representación <input type="text"/>		
Autor Origen <input type="text"/>		
Autor meta <input type="text"/>		
Etiqueta MetaTR <input type="text"/>		
Estreno meta <input type="text"/>	Estreno origen <input type="text"/>	
Compañía <input type="text"/>	Teatro <input type="text"/>	
Director <input type="text"/>	Nº de representaciones <input type="text"/>	
Datos de Archivo General de la Administración (A.G.A.)		
EXpte. REP. nº <input type="text"/>	Año <input type="text"/>	
Fecha Entrada <input type="text"/>	Fecha Salida <input type="text"/>	
Dictamen <input type="text"/>	Caja AGA <input type="text"/>	
Peticionario <input type="text"/>	Provincia <input type="text"/>	

Fig. 3.2. Segunda pantalla de la ficha TRACETci: Datos de la representación.

Fuentes y relaciones:

Esta pantalla es común a todas las fichas del proyecto TRACE y permite relacionar unos expedientes con otros. También incluye campos relativos a la localización física de la obra, a las fuentes consultadas y un campo donde se reseñan las incidencias relacionadas con esos expedientes. De momento, no se ha realizado ningún cambio por lo que los campos coinciden en su totalidad con los de la ficha-tipo TRACETci: *Relaciones con otros expedientes, fuentes e incidencias.*

Teatro clásico inglés

Añadir Bonar Buscar Todos Ordenar Imprimir Ver Lista Importar Exportar Guardar Menú

Datos de la publicación		Datos de la representación		Fuentes y relaciones	
Código	03220	Fecha creación	4 de abril de 2005	Fecha modificación	4 de abril de 2005
Título Original					
Relaciones con otros expedientes					
Relación					
	1	2	3	4	5
	6	7	8	9	10
Fuentes					
Fuente	Materia	Localización	Clave		
Incidencias					

Fig. 3.3. Tercera pantalla de la ficha TRACEtci: Fuentes y relaciones.

3.2. ANÁLISIS ESTADÍSTICO DEL CORPUS 0 TRACEtci (1939-1985)

Una vez construido, cotejado y depurado el Catálogo TRACEtci³², se ha analizado de forma cuantitativa toda la información que recoge con el fin de extraer las regularidades que se encuentran reflejadas de forma indirecta en el Corpus. En un primer momento, el Corpus 0 contaba con 844 registros pero, posteriormente, se han excluido las traducciones a otras lenguas peninsulares, las destinadas a un público infantil y juvenil y los registros duplicados³³. Así, el Catálogo se ha reducido a 668 registros de los cuales 559 corresponden a textos dramáticos publicados y 119 a representaciones teatrales realizadas en España entre 1939 y 1985³⁴. Se constata que el

³² Véase CD-ROM adjunto.

³³ No se descarta volver a incluir las traducciones a otras lenguas y las adaptaciones juveniles e infantiles en un futuro para ofrecer la mayor cantidad posible de datos existentes sobre el teatro clásico inglés traducido y censurado en nuestro país.

³⁴ El número total de registros ha variado desde la construcción de Catálogo en 2005 para la Memoria de Licenciatura puesto que en estos dos años se ha seguido depurando la información. En la actualidad contiene 631 registros de los cuales 528 corresponden a registros de textos publicados y 103 a registros de

teatro clásico inglés ha sido traducido en mayor medida para ser publicado. Tan solo un 16% de los registros son traducciones que se han llevado a escena frente a un 84% de textos publicados.

Hemos de señalar que la gran aportación del Catálogo TRACETci es su capacidad para aunar información tanto de los textos publicados como de las producciones teatrales. En nuestro país existen bibliografías sobre traducciones de obras de Shakespeare³⁵, pero son escasos los trabajos que integran el estudio de la página con el de la escena. A nuestro enfoque integrador hay que sumar el hecho de que este Catálogo recoge información censoria de todas las traducciones, tanto publicadas como representadas, por lo que supone una gran contribución al estudio del teatro clásico inglés en relación a la censura franquista. Los expedientes de censura de cada publicación y cada representación constituyen una fuente de información sobre la recepción del teatro clásico inglés en España, que hasta la fecha no se había hecho pública.

Hemos insistido en que la censura franquista no dejó que nada escapase a su control y esto se pone de manifiesto al observar el número de expedientes que se tramitaron por año, según las distintas áreas textuales que nos ocupan. Podemos obtener el volumen total de expedientes que pasaron por Censura de libros y por Censura de teatro gracias a las fuentes de información que se encuentran en el AGA. Casi medio millón de expedientes fueron tramitados por la Sección de Censura de publicaciones, que se distribuyen del siguiente modo:

textos representados. El análisis estadístico se basa en los 668 registros que inicialmente constituían el Catálogo TRACETci.

³⁵ Véase Martínez Ascaso y Sainz (1979).

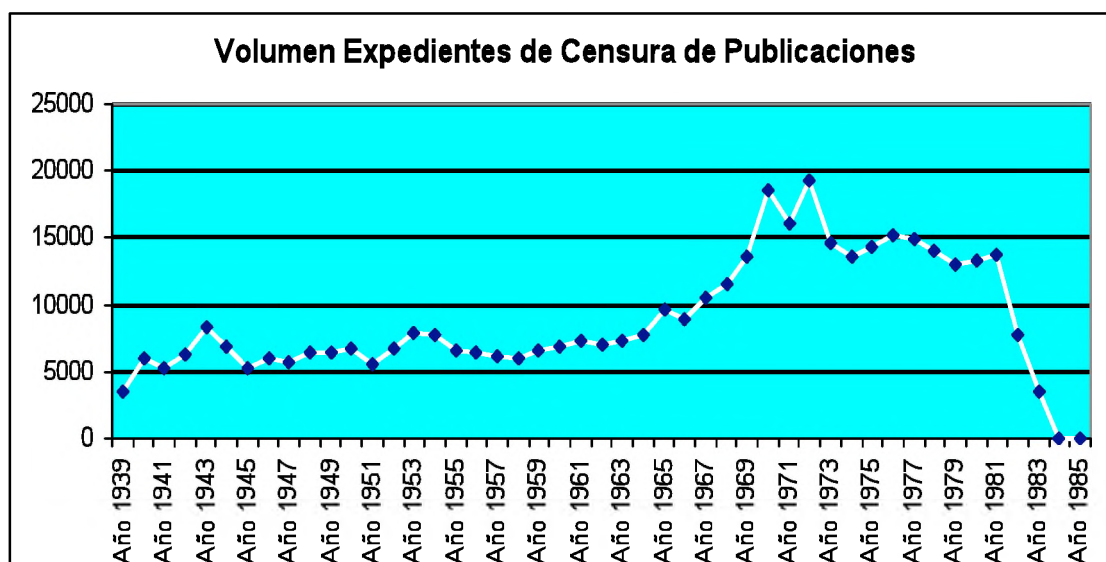


Fig. 3.4. *Volumen de Expedientes de Censura de publicaciones.*

Tras la Guerra Civil, el sector editorial se tuvo que enfrentar a serias dificultades. Por un lado, la escasez de papel obligó a encarecer el precio de los libros, lo que supuso un descenso en las ventas. Por otro lado, se tuvo que enfrentar a una censura férrea y arbitraria que impidió o retrasó la salida a la luz de numerosos libros. Desde un principio, la censura oficial intentó que las editoriales fueran sus aliadas y que se involucraran en la difícil tarea de velar por la moral de los españoles:

Los años cuarenta fueron los más duros del franquismo. Fueron años de fuerte represión, de miseria y de una España aislada. En lo que respecta a la edición, desde las esferas oficiales siempre se trató de marcar el camino, hasta el punto de que la Asociación del Libro Español, reunida en Madrid el 31 de mayo y el 9 de junio de 1944, estableció cuál debía ser el papel del editor español: éste no debía conformarse con publicar libros; por el contrario, estaba obligado a ejercer un “magisterio” afín con los principios del Movimiento Nacional (Moret 2002: 24).

Este objetivo no se vio cumplido hasta la promulgación de la Ley de Prensa de 1966, que hizo que la censura editorial se equiparara con la censura estatal convirtiendo en censores de sus obras a los propios editores. A pesar de la censura, de la falta de papel y de lectores, según relata Moret, y de acuerdo con el anterior gráfico, el sector editorial vivió momentos de euforia relativa entre 1941 y 1943. A partir de entonces, se vivieron tiempos muy duros hasta ya bien entrada la década de los años sesenta, coincidiendo con la puesta en marcha del Plan de Estabilización de 1959. El periodo se inicia con 3.523 expedientes tramitados en el año 1939. En 1943, el número de expedientes que pasó por censura fue de 8.347, cifra que no se superó hasta el año 1965 con 9.627 expedientes tramitados. Como se puede apreciar (Fig. 3.4.), los años de

mayor actividad censoria y, por tanto, de mayor actividad editorial, fueron los años setenta³⁶. El pico máximo se encuentra en el año 1972 cuando un total de 19.269 expedientes fueron registrados. Estos primeros años de la década de los setenta se corresponden con el mandato, en el Ministerio de Información y Turismo, de Alfredo Sánchez Bella cuya política represiva se traduce en un mayor control censorio. El descenso a partir del año 1981 se debe a un menor número de expedientes y no a una disminución en el número de publicaciones. A partir del año 1981 y debido a la desaparición paulatina de la administración censoria, apenas entraron expedientes de calificación—eufemismo para referirse a censura—en la sección de “Promoción Editorial”, órgano dependiente de la Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía del entonces Ministerio de Cultura.

En segundo lugar, hemos analizado el volumen de expedientes presentados cada año ante la Sección de Teatro, encargada de autorizar la posible representación de los textos teatrales:

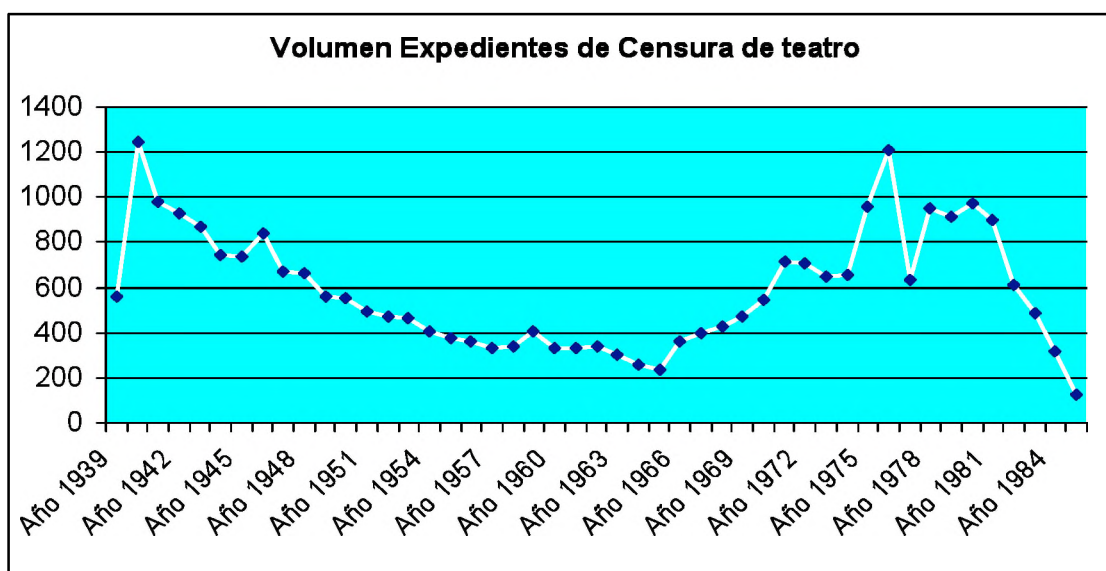


Fig. 3.5. *Volumen de Expedientes de Censura de teatro.*

Resulta significativo que solo se sobrepasan los 1.000 expedientes por año en dos ocasiones, lo cual se traduce en más de 1.000 posibles representaciones distintas en

³⁶ Se hace necesario recordar que este gráfico no representa el total de narrativa publicada en nuestro país ya que la Sección de Censura de libros tramitaba todo tipo de publicaciones, desde libros de texto a libros de cocina, pasando por ediciones poéticas, literatura dramática y ensayos políticos. Para un estudio exhaustivo sobre la narrativa publicada en España entre 1970 y 1978 véase Gómez Castro (2004).

nuestros escenarios en el caso de haber sido autorizadas en dichos años. Los máximos se corresponden con el año 1940, en el que se tramitaron 1.248 expedientes teatrales, y con el año 1976 en el que se tramitaron 1.210 expedientes. Dichos picos coinciden con el inicio y el final del régimen lo que refleja que el teatro es un medio para plasmar los grandes cambios políticos y sociales que acontecieron en estos años. Una vez terminada la Guerra Civil, el teatro sirvió para olvidar los fantasmas de la contienda, para entretener las mentes de los españoles colmadas de tanto sufrimiento y para importar a los escenarios españoles sociedades distintas de la nuestra en las que la guerra no tenía cabida. Se puede decir que el teatro español vivió uno de sus mejores momentos durante toda la posguerra sin entrar a juzgar la calidad teatral del mismo, ya que se trataba de un teatro comercial de entretenimiento sobre todo. Este tipo de teatro burgués desempeñó, en cierto modo, una labor social. A partir del año 1947, la actividad teatral entró en declive, llegando a su punto mínimo en el año 1965 con tan solo 237 expedientes tramitados. A partir de 1966, se inicia una lenta recuperación que coincide con la etapa “aperturista” de Fraga Iribarne, también conocida como la “era del destape”, cuyo máximo se alcanza en el año 1976, justo después de la muerte del dictador, con 1.210 expedientes tramitados. Además de la muerte de Franco, otro factor que pudo contribuir a este aumento fue la entrada en vigor de la Ley de Libertad de Expresión de 1977 y de la Ley de Libertad de Representación de 1978. La censura quedó abolida de forma oficial, pero las obras fueran sometidas a los mismos trámites burocráticos anteriores, como evidencia la información recogida en nuestro Catálogo. Este volumen de expedientes se mantiene hasta el año 1981, cuando observamos que el número de expedientes empieza a descender y, como en el caso de las publicaciones, no por un descenso en la actividad teatral sino porque no se tramitaban la totalidad de las obras a representar. Son los últimos coletazos de la censura, que aún en 1985, califica 128 obras teatrales.

Por último, ofrecemos una comparativa del total de expedientes de censura tramitados, de publicaciones y de representaciones, donde queda patente la mayor actividad de la censura de publicaciones, aunque ello no se traduce en un mayor control. La censura teatral, aun siendo menos voluminosa en número de expedientes, fue más rigurosa que la censura de libros. En proporción, se podría decir que hubo más prohibiciones en este sector de la cultura que en las publicaciones. El influjo negativo

que podía ejercer determinada puesta en escena en la colectividad era, a juicio de los censores, mucho más peligroso que la lectura individual del texto.

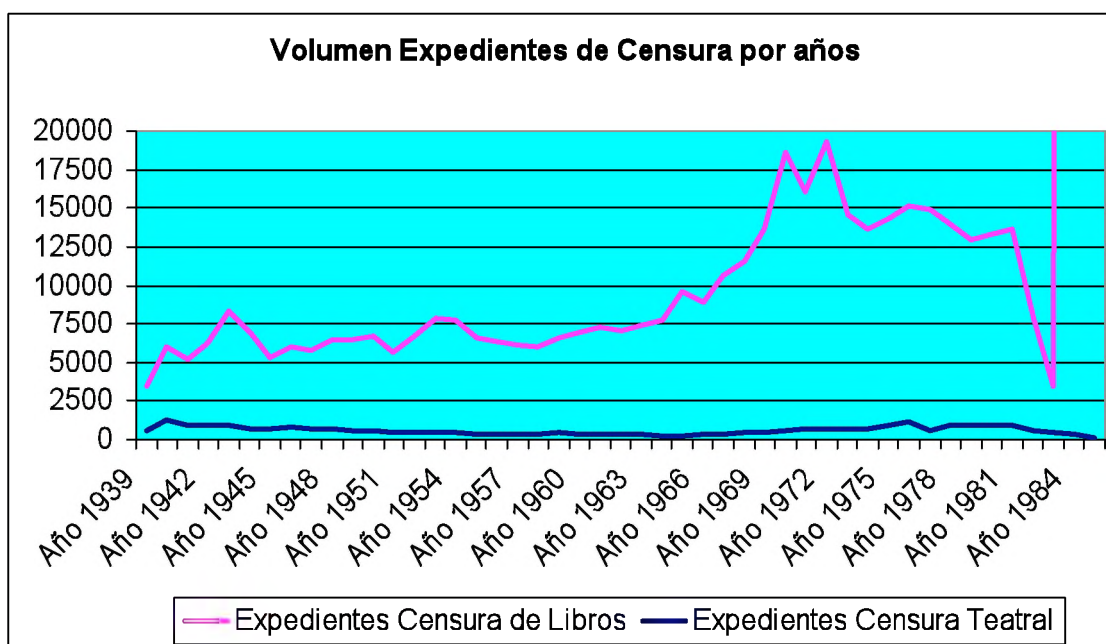


Fig. 3.6. Comparativa de Expedientes de Censura de Libros y Censura Teatral.

El análisis del Catálogo TRACETci se divide en dos partes. En primer lugar, se presentan los resultados obtenidos a partir del análisis de los datos concernientes a la publicación de los textos y su paso por el aparato censorio. En segundo lugar, se ofrece el análisis de los campos más significativos que arrojan información sobre la recepción y censura de la puesta en escena de los clásicos ingleses en España.

3.2.1. Análisis estadístico de los Datos de publicación³⁷

A partir de la información contenida en la ficha TRACETci descrita en el capítulo anterior, ofrecemos un análisis cuantitativo y cualitativo de aquellos campos que consideramos más relevantes para nuestro estudio, comenzando por los autores origen que fueron traducidos a nuestra lengua.

³⁷ Recordamos que el análisis se basa en los 559 registros de publicación que inicialmente formaban parte del Catálogo TRACE.

▪ **Autor y título origen:**

Seguidamente se confirma lo que resulta evidente sin necesidad de un análisis estadístico: la **hegemonía de William Shakespeare**. Un total de 547 registros tienen a Shakespeare como “Autor Original”. Hemos de apuntar que los 559 registros recogidos en el Catálogo no se corresponden con traducciones distintas de un mismo autor, sino que representan cada una de las ediciones o reediciones que se publicaron en nuestro país entre 1939 y 1985 de las distintas traducciones³⁸. Todas las traducciones de las obras de teatro escritas por Shakespeare se reeditan una y otra vez a lo largo del periodo, ya sea como obras sueltas (43%), agrupadas de dos en dos (31%), agrupadas por tragedias o comedias (19%) o editadas como las obras completas del autor (7%).

Por el contrario, la presencia de traducciones de sus coetáneos es muy baja. Tan solo contamos con dos registros de John Ford que ni siquiera implican la existencia de dos traducciones distintas. Se trata de la 1ª y 2ª edición de *Lástima que seas una p...*, publicadas en 1970 y 1974 respectivamente por Rodolfo Alonso en traducción de Enrique L. Revol para la Colección Amores. A pesar de que la traducción de Revol se publicó en Buenos Aires y no en España, hemos decidido incluirla para tener constancia de las traducciones de las obras de contemporáneos de Shakespeare y, también, porque estaba ya catalogada en la base de datos TRACETci.

Ben Jonson es el segundo dramaturgo, después de Shakespeare, cuyas traducciones han tenido una presencia significativa en nuestro país. Tras las tres traducciones de *Volpone* que aparecieron en 1929, la obra permaneció en el olvido hasta 1946. En ese año, Manuel Bosch y Barret traduce el original para la editorial Montaner y Simón de Barcelona. En 1953 se publica una nueva versión escénica de la obra, realizada por Tomás Borrás, publicada por Alfíl y representada en el Teatro Español. La traducción obtiene un dictamen favorable y es autorizada por el hecho de existir una autorización previa, aunque se trate de dos traducciones distintas. La última traducción al español que se publica en nuestro país, también de *Volpone*, es la de Sarabia

³⁸ En el Catálogo TRACETci existe un registro para cada una de las ediciones. Lo más interesante es que no existe un número de expediente distinto para cada edición, lo que tampoco significa que exista un único expediente para todas las ediciones. De forma absolutamente arbitraria encontramos expedientes que contienen varias ediciones de una obra y expedientes que contienen una sola edición. Los censores no actuaron de forma sistemática en este sentido por lo que ha sido necesario la consulta de los expedientes para saber cuántas ediciones contiene cada uno.

Santander para la editorial Bosch que se edita en 1980. Para complementar estos datos se han incluido otros dos títulos publicados en Buenos Aires, pero que carecen de información censoria: *Teatro completo de Ben Jonson*, que incluye varias obras de Ben Jonson traducidas por María Martínez Sierra, y *El Alquimista* traducido por Wilcock.

Respecto a Thomas Kyd, no encontramos traducciones publicadas de sus obras en todo el periodo. En nuestro Catálogo hemos consignado *La tragedia española*, traducción que corrió a cargo de Margo Glantz y que fue publicada en México en 1976 por la Universidad Autónoma³⁹. John Webster tuvo un destino similar y tan solo contamos con dos registros: *La Duquesa de Malfi*, que había sido editada en 1920 por Espasa Calpe en la Colección Universal, en traducción de Enrique Díez Canedo e importada por Espasa-Calpe Madrid de su filial en Buenos Aires en 1938, y *El Diablo Blanco*, traducción de F. Villaverde Landa publicada por la Editora Nacional en 1979.

Christopher Marlowe, junto con Ben Jonson, es el otro autor que adquirió cierta posición de prestigio en España, a pesar de su condición de ateo para la crítica⁴⁰:

TÍTULO	EDITORIAL	LUGAR PUBLICACIÓN	TRADUCTOR	AÑO PUB.	Nº EXPTE
<i>Teatro</i>	José Janés	Barcelona	Juan G. de Luaces	1952	1382-52
<i>El judío de Malta</i>	Plaza & Janés	Barcelona	Juan G. de Luaces	1964	3878-64
<i>Tragedias</i>	Orbis	Barcelona	Juan G. de Luaces	1983	
<i>La vida del rey Eduardo II de Inglaterra</i>	Centro Dramático Nacional	Madrid	Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral	1983	
<i>La trágica historia del doctor Fausto</i>	Bosch	Barcelona	Marcelo Cohen	1983	
<i>La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Fausto</i>	Cátedra	Madrid	J. C. Santoyo y J. M. Santamaría	1984	
<i>Teatro</i>	Alfaguara	Madrid	Aliocha Coll	1984	

Tabla 3.2. Traducciones publicadas de Christopher Marlowe (1939-1985).

³⁹ *The Spanish Tragedy* fue traducida al holandés y al alemán ya en el siglo XVII (Santoyo 1987).

⁴⁰ En uno de los expedientes se encuentra el siguiente informe del censor: "El tomo comprende 3 tragedias románticas (Tamerlán, Dr. Fausto, El Judío de Malta) y un drama histórico (Eduardo II) de Marlowe, contemporáneo de Shakespeare. Aunque el autor es considerado ateo por la crítica literaria, las obras reunidas en el presente tomo no suscitan reparo alguno y pueden autorizarse a nuestro juicio" (Exppte.1382-52).

En 1952 la editorial José Janés, en su colección El Mensaje⁴¹, publica su *Teatro* que incluye *Tamerlán el Grande*, *La trágica historia del Doctor Fausto*, *Eduardo II* y *El judío de Malta*, traducciones todas ellas de Juan G. de Luaces. Esta edición se presentó a censura el 12 de marzo de 1952 y tuvo que esperar hasta junio para ser autorizada. El informe del censor desvela algunas de las causas que motivaron dicha autorización: “Aunque en las obras de Marlowe, autor no creyente, no faltan escenas como la indicada en pág. 157, la edición de su teatro debe ser autorizada a nuestro juicio, en vista de que se trata de uno de los autores ingleses más importantes del siglo XVI" (Expte. 1382-52). En 1964, una vez que Germán Plaza había comprado la editorial de Janés tras la muerte de éste, se publicó *El judío de Malta* en la nueva editorial Plaza y Janés, en la colección Clásicos Plaza, también en traducción de Juan G. de Luaces. Esta traducción se corresponde con el Expte. 3878-64 con fecha de entrada de 25 de junio de 1964 y fecha de resolución de 24 de julio de 1964. Al consultar el citado expediente encontramos un informe redactado por el Sr. F. Aguirre que apunta a su condición de clásico para proceder a la autorización:

Obra clásica inglesa en la que siguiendo la doctrina de Maquiavelo se ponen en juego medios ilícitos para salvar a Malta del yugo y conquista de los turcos. Hay algunas escenas que revelan el anticlericalismo del autor o la corrupción de algunos eclesiásticos, cosa general en la época de la Reforma. Creo que por tratarse de una obra clásica se puede permitir su publicación (Expte. 3878-64).

En 1983 la editorial Orbis reedita los cuatro títulos de 1952, pero esta vez bajo el título de *Tragedias*, aunque son las mismas traducciones. En ese mismo año, aparece la primera edición escénica de un texto de Marlowe, pero realmente se trata de la traducción de la adaptación que Bertolt Brecht efectuó de *La vida de Eduardo II de Inglaterra* y cuya versión escénica fue realizada por Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral. En el año 1984 se publicaron dos traducciones distintas del *Doctor Fausto*: *La trágica historia del Doctor Fausto* de Aliocha Coll para la editorial Bosch y *La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Fausto*, traducción académica de Julio César Santoyo y José Miguel Santamaría publicada por la editorial Cátedra en su colección Letras Universales.

Durante nuestro periodo de estudio se publicaron dos traducciones de textos de Middleton. La primera, de su obra escrita de forma conjunta con William Rowley *The*

⁴¹ Una de las 53 colecciones creadas por Janés y que “alude al mensaje intelectual que han venido transmitiéndonos los siglos y que constituye el mayor y mejor tesoro cultural de la Humanidad” (Moret 2002: 37). Se trata de libros encuadernados en tela y oro.

Changeling, fue realizada por Méndez Herrera, titulada *Los Lunáticos* y publicada como versión escénica en la colección Teatro de la editorial Escelicer en 1973. En 1983, se publicó *Una partida de ajedrez*, traducción del Premio Nacional de Traducción Ángel Luis Pujante y publicada por la Universidad de Murcia.

Una vez analizada la recepción de los dramaturgos ingleses contemporáneos de Shakespeare, pasamos a examinar la recepción de este autor en nuestro país. Las traducciones de sus obras, tanto líricas como dramáticas, ya formaban parte de la literatura traducida de nuestro país desde el siglo XVIII por lo que muchas de las traducciones que se publican durante la etapa franquista son reediciones de las ya publicadas con anterioridad a la contienda.

▪ **Título meta**⁴²:

El análisis de este campo contribuye a esclarecer cuáles son los títulos de Shakespeare que más se han traducido a nuestro idioma o, al menos, cuáles son las traducciones que se han publicado con mayor frecuencia. En este apartado nos ocuparemos solamente de las obras del gran dramaturgo inglés ya que la escasez de traducciones de sus coetáneos implica que los títulos traducidos no sean lo suficientemente representativos, por lo que han sido reseñados en el apartado anterior. Las obras que más se repiten en el Catálogo TRACETci⁴³ y que, de forma notable, son las obras que fueron publicadas con mayor asiduidad entre 1939 y 1985 son: ***Hamlet (191)*, *Romeo y Julieta (164)*, *Macbeth (140)*, *Otelo (124)* *El mercader de Venecia (101)*, *El rey Lear (100)* y *Julio César (80)*. A este primer grupo, le sigue un segundo formado principalmente por comedias: *Las alegres comadres de Windsor (73)*, *La fierecilla domada (67)*, *La comedia de las equivocaciones (55)*, *El sueño de una noche de verano (57)*, *Medida por medida (56)*, *Cuento de invierno (53)* y *La tempestad (53)*. El último grupo está compuesto por una serie de títulos que se corresponden con las obras históricas de Shakespeare y que solo suelen aparecer cuando se editan las obras**

⁴² Se han recogido los títulos en español más frecuentes a los que han sido trasvasadas las obras de Shakespeare. Aunque existen variaciones en la traducción de los títulos—por ejemplo, *La comedia de los errores*, *Mucho ruido para nada*, *Como gustéis*, etc.—hemos optado por unificarlos bajo aquél que más se repite.

⁴³ Ello no implica que se trate de traducciones distintas ya que en este Catálogo se han recogido numerosas reediciones de una misma traducción. Dicho análisis es indicativo de los títulos que más se publicaron y no de los que más se tradujeron.

completas del autor. Nos referimos a: *Timón de Atenas* (23), *Enrique IV*⁴⁴ (22), *Enrique VIII* (22), *Pericles, príncipe de Tiro* (22), *Enrique VI* (20), *La vida y muerte del Rey Juan* (20) y *El rey Ricardo II* (19). El resto de las obras oscilan entre las 49 ocurrencias de *Coriolano* y las 24 de *Tito Andrónico*.

A pesar de que los títulos listados anteriormente suman un total de 1.901, en el Catálogo TRACETci existen aproximadamente la mitad de registros o fichas, ya que un 57% de las mismas corresponden a publicaciones que engloban más de un título. Dichos registros están agrupados en “Obras Completas” (7%), que comprenden todas las obras dramáticas del autor y, en algunos de los casos, también los sonetos; “Obras Varias” (19%), que contienen al menos tres títulos distintos; y “Volúmenes con dos obras” (31%), donde se incluyen dos títulos dramáticos en cada volumen. El 43% de los registros coinciden con la publicación de una sola obra de Shakespeare. Las “Obras Completas” del autor representan un 7% del total y se refieren a las *Obras Completas* de Aguilar traducidas por Astrana Marín, las de EDAF o el *Teatro Completo* editado por Planeta y traducido por José M^a Valverde. En “Obras Varias” se han incluido aquellas publicaciones que se agrupan bajo los títulos de “Tragedias”, “Comedias”, “Dramas”, “Obras Selectas”, “Obras Escogidas”, etc. Representan un 19% del volumen total, aunque la cantidad de títulos que contienen varía dependiendo de cada publicación⁴⁵. Otro hecho reiterado es la edición de las obras de Shakespeare agrupadas de dos en dos, como ocurre con la Colección Austral de Espasa Calpe o la Colección Crisol de Aguilar, es decir, dos títulos por cada número de una determinada colección, salvo aquellas obras que gozan de mayor fama como *Hamlet* o *El rey Lear*.

▪ **Traductor:**

En un 18% de los registros se desconoce la identidad del traductor, porcentaje que a nuestro juicio es muy bajo. A continuación presentamos un listado de los 16 traductores que aparecen en mayor número de registros. Esta tabla no es indicativa de quién tradujo más obras, sino de quién publicó sus traducciones de forma más frecuente entre 1939 y 1985:

⁴⁴ Se incluyen las dos partes.

⁴⁵ Así, las *Comedias* publicadas por Iberia contienen: *La fierecilla domada*, *Las alegres comadres de Windsor*, *Cuento de Invierno* y *Sueño de una noche de verano*, mientras que las publicadas por Juan Bergua en Ediciones Ibéricas incluyen: *Los dos hidalgos de Verona*, *La comedia de las equivocaciones*, *Penas por amor perdidas* y *La doma de la tarasca*.

TRADUCTOR	Nº Registros
ASTRANA MARÍN, LUIS	185
MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO	64
FDEZ. DE MORATÍN, LEANDRO	40
BLANCO PRIETO	27
MÉNDEZ HERRERA, JOSÉ	24
ARNALDO MÁRQUEZ, JOSÉ	23
MACPHERSON, GUILLERMO	23
R. VARELA, RODOLFO	20
VALVERDE, JOSÉ M ^a	19
INSTITUTO SHAKESPEARE	14
NAVARRA FARRÉ, JAIME	10
DEL ÁLAMO, MARIO	9
BENAVENTE, JACINTO	8
CHUECA, ENRIQUE	8
MANENT, ALBERTO	8
CLARK, JAIME	8
DESCONOCIDO	101

Tabla 3.3. Traductores más frecuentes.

La **omnipresencia de Astrana Marín** es incuestionable: sus traducciones son las más leídas y las que gozan de mayor popularidad. Además, Astrana Marín tradujo todas las obras teatrales de Shakespeare, a diferencia de otros traductores, como en el caso de Moratín que solo tradujo *Hamlet*. Otro dato significativo es que algunos de los traductores que aparecen en este listado realizaron sus traducciones antes de la dictadura franquista: Astrana Marín, Moratín, Menéndez y Pelayo, Guillermo Macpherson, Jacinto Benavente y Jaime Clark, por lo que este fenómeno es representativo de la **pervivencia de traducciones anteriores ante la ausencia de nuevas traducciones**. Por esta razón, estas traducciones no son representativas de los comportamientos traductores que rigieron durante la época franquista ni durante el periodo de la transición. Un estudio de las normas de traducción bajo la dictadura no podría basarse en el análisis textual de dichas traducciones. No obstante, si atendemos a las normas de recepción vigentes en la época, no podemos obviar que estas traducciones fueron las que el público lector recibió de forma constante. Tampoco podemos obviar el hecho de que todas ellas tuvieron que pasar por el mecanismo censor, por lo que están incluidas en el Catálogo. Otro hecho que determina su inclusión en nuestro trabajo es que, sin un

análisis textual, no podemos dictaminar si dichas traducciones se han mantenido inalteradas a lo largo de los años, o por el contrario, han sido revisadas por el propio traductor o por persona ajena. Sería necesario esclarecer si los textos eran los mismos antes y después de la dictadura, pero esta cuestión no es el propósito de esta Tesis Doctoral.

Lo que sin duda debemos reseñar es quiénes fueron los traductores que dieron un aire de renovación a la traducción de los clásicos ingleses. Aparte de los citados en esta tabla—Alberto Manent, José M^a Valverde, el Instituto Shakespeare dirigido por Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens, Enrique Chueca o Navarra Farré—hemos de aludir también a la labor realizada por Ramiro Pinilla, Juan Alarcón Benito, Antonio Buero Vallejo, Barroso-Bozón, Enrique Llovet y Agustín García Calvo, entre otros, cuyas traducciones serían las más representativas de los comportamientos traductores de nuestro periodo de estudio. Por último, cabe señalar que en los 101 registros en los cuales desconocemos el nombre del traductor, nos inclinamos a pensar que se trata de una cuestión de apropiación de traducciones por parte de las editoriales. Tenemos constancia de que ciertas traducciones son cedidas de una editorial a otra: Maucci cedía sus traducciones a la editorial Iberia y la editorial Dédalo publicaba las traducciones de de Astrana Marín de Espasa Calpe pero sin hacer ningún tipo de alusión al traductor.

▪ **Fecha de publicación:**

Este campo nos ofrece información sobre la fecha de la publicación de las obras recogidas en el Catálogo según el volumen de publicación por año:

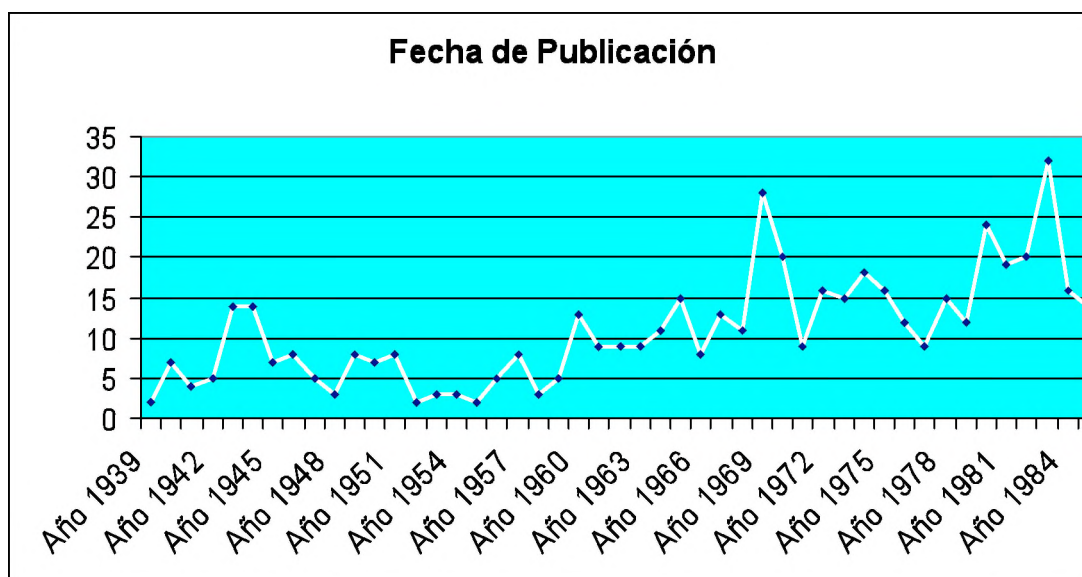


Fig. 3.7. Volumen de publicación por años.

Si comparamos este gráfico con el relativo al número total de expedientes de censura de publicaciones, observamos que las líneas podrían solaparse, a pesar de que los datos que manejamos son diferentes para cada estadística. Las editoriales restauran su actividad en los años inmediatos a la posguerra pero la falta de papel y la crisis económica que sufre todo el país también afectan a este sector que sobrevive con dificultad hasta 1960. La industria editorial se recupera durante la década de los sesenta para vivir en la de los setenta su máximo punto de ventas durante la dictadura. No debemos olvidar que, a partir de la promulgación de la Ley de Prensa de 1966, los editores sacan a la luz muchos libros que anteriormente habían sido prohibidos, aunque este fenómeno no afectó al tipo de publicaciones recogidas en nuestro catálogo. En los primeros años de la década de los 80 también se observa un aumento en el número de publicaciones coincidiendo con la publicación de las nuevas traducciones que se hicieron de Shakespeare ya en la democracia, como las publicadas por el Instituto Shakespeare.

▪ **Lugar de publicación:**

Aunque la industria editorial de la época se concentraba fundamentalmente en Barcelona⁴⁶, **en el caso de la publicación de clásicos ingleses se puede apreciar que**

⁴⁶ Véase Moret (2002). Las investigaciones TRACE llevadas a cabo por Gómez Castro (2004) y Rioja Barrocal (2004) en el campo de la narrativa traducida también ponen de manifiesto el predominio de la actividad editorial en Cataluña.

las editoriales se sitúan principalmente en la capital del Estado. Un 54% (301) de las obras se editaron en Madrid y un 29% (162) en Barcelona. Ello es debido, como se apunta *infra* en el análisis de las editoriales, a que las que aparecen con más frecuencia en nuestro Catálogo son Aguilar y Espasa Calpe, ambas con sede en Madrid. Se podría afirmar que en Barcelona se fundaron editoriales más arriesgadas y contestatarias, caracterizadas por su lucha antifranquista, punto en común de muchos editores ya fuesen comunistas, izquierdistas, marxistas o catalanistas. Carlos Barral, Josep Janés, Lumen, Tusquets y Anagrama, entre otras editoriales catalanas, se caracterizaron por su empeño en llevar la cultura a los lectores, por acercar las corrientes más vanguardistas de Europa, por promover escritores españoles comprometidos y por intentar publicar todo aquello que fuese considerado pernicioso por la censura. Sin embargo, la industria editorial alojada en Madrid, salvo algunas excepciones como *Revista de Occidente*, se caracterizó por el casi nulo esfuerzo en renovar sus catálogos. **Espasa Calpe y Aguilar son las responsables de que Madrid sea el foco de distribución de los clásicos** en este estudio.

Un 12% (66) de las publicaciones eran importadas de Buenos Aires, en su mayor parte la Colección Austral de Espasa Calpe. Austral nació en 1937 y “la dirección y la impresión se hacían en Argentina para evitar los problemas causados por la guerra; de ahí el nombre de Austral” (Moret 2002: 138). Una vez terminada la guerra, aunque la Colección ya estaba asentada en España, se tuvieron que importar los ejemplares de la delegación de Buenos Aires debido a la carencia de papel en nuestro país. El resto de ciudades donde se publicaba, que apenas representan un 4% (22) del total, son Valencia, Murcia, San Sebastián, Bilbao, Estella y México.

▪ **Editorial:**

En el siguiente gráfico están representadas las diez editoriales que presentan mayor número de registros⁴⁷:

⁴⁷ A pesar de que conocemos la editorial de todos los registros solo se representan en el gráfico las que tienen más de diez obras publicadas.

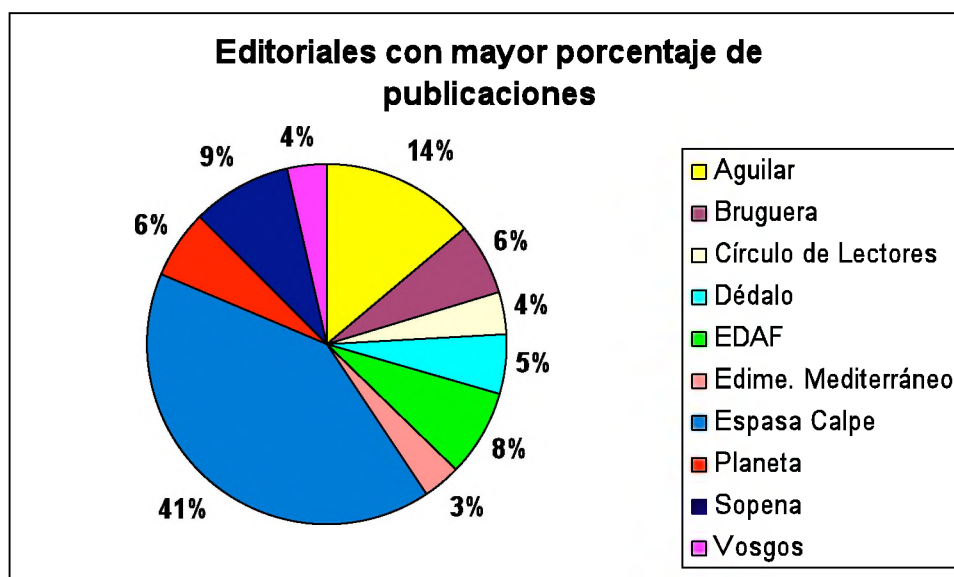


Fig. 3.8. Editoriales con mayor porcentaje de publicaciones.

Espasa Calpe (Madrid) es la responsable de la publicación de un 41% (131) de las obras de nuestro Catálogo. **Es la editorial que publicó a los clásicos ingleses de forma más frecuente, en concreto las obras de Shakespeare**, tanto en la Colección Universal como en la Colección Austral. Los inicios de Espasa Calpe se remontan a finales del siglo XIX, pero Espasa Calpe como tal inicia su andadura en 1925 cuando se asoció con la empresa bilbaína Calpe (Moret 2002: 138). En el año 1928 abrió su filial en Buenos Aires, dirigida por Gonzalo Losada que, años más tarde, en 1938 fundó la editorial Losada. Durante la guerra, “quedaron cortados los lazos con la casa madre y decidió convertir la sucursal en una sociedad anónima. Fue en esta época cuando nació la Colección Austral” (*ib.*: 159). Espasa Calpe sigue en activo actualmente aunque está especializada en diccionarios y enciclopedias.

La editorial Aguilar (Madrid) se encuentra en segundo lugar, y supone un 14% (45) del total de publicaciones. Tanto Espasa Calpe como Aguilar habían sido fundadas antes de la guerra. Son el tipo de editorial que Moret (2002) califica de editoriales “de toda la vida”. Aguilar nació en 1923 y, tras las dificultades ocasionadas por la guerra, supuso un ejemplo de recuperación para otras editoriales. La falta de papel, sometido al sistema de cupos, significó un problema capital que Aguilar resolvió con la edición de sus obras en papel biblia. Reanudada su actividad, optó por la publicación de obras de autores consolidados puesto que “una de las características de Manuel Aguilar es que solía mostrarse escéptico ante los éxitos puntuales y prefería siempre buscar obras

duraderas” (Moret 2002: 93). Según Aguilar (en Moret 2002: 91), “los españoles de los años cuarenta decidieron apostar por los valores permanentes, que eran los que ofrecían las colecciones Joya y Obras Eternas”. Shakespeare es uno de los autores que forman parte de la colección Obras Eternas por ser considerado un autor clásico. Otra de las estrategias adoptadas por Aguilar, a diferencia de muchas editoriales catalanas, es que prefirió no exponerse demasiado a la cerrilidad de la censura y su catálogo se caracterizaba por la presencia de autores que no estaban bajo sospecha del régimen.

Sopena también era una de esas editoriales de “toda la vida”, ya que fue fundada en 1894 en Barcelona. Aunque después de la guerra se especializó en diccionarios y enciclopedias, “también ha publicado y publica biografías, libros literarios e infantiles, y obras de historia natural” (Moret 2002: 143). Su presencia en este estudio, con un 9% (28), se debe a la publicación de las obras de Shakespeare en su colección Biblioteca Mundial Sopena dedicada a grandes obras de la literatura universal. La editorial Bruguera, otra editorial barcelonesa, representa un 6% (20) del total en nuestro catálogo. Bruguera, aunque especializada en cómic y en novela popular⁴⁸ en su primera etapa, se orientó hacia ediciones más literarias a partir de 1970 con colecciones como Joyas Literarias Bruguera, Libro Amigo o Libro Clásico.

Por último, reseñaremos brevemente algunos apuntes sobre la editorial Planeta (Barcelona). Fue fundada por José Manuel Lara⁴⁹ en 1949 y se especializó en la publicación de autores extranjeros. En 1952, Lara creó uno de los premios literarios más importantes de España: el premio Planeta, un premio que le ayudó a convertirse en líder del sector editorial y que fue, y sigue siendo, plataforma de lanzamiento para muchos escritores españoles. A pesar de sus ideas políticas, Lara siempre apostó por la gente más válida: “La relación de Lara con José María Valverde, que trabajó muchos años en Planeta, lo confirma, así como la concesión del Premio Planeta a Semprún, Marsé y Vázquez Montalbán en los años setenta” (Moret 2002: 136). Las obras de Shakespeare

⁴⁸ La novela popular se convirtió en un fenómeno editorial en España, siendo el género más vendido durante la década de los cuarenta y cincuenta: “Los temas de la novela popular eran los de la aventura, la acción, el exotismo, el amor..., siempre con un planteamiento maniqueo de buenos y malos y siempre, como exigía la rigida moral de la época, con el triunfo final del bien. El género negro, el rosa, el del Oeste, el de aventuras y el de guerra están presentes en una novela que repite a menudo, con un lenguaje directo, los mismos esquemas con ligeras variaciones” (Moret 2002: 96).

⁴⁹ A quien Moret califica de: “franquista convencido y viejo zorro capaz de burlar los problemas de la censura” (Moret 2002: 123).

que fueron traducidas por Valverde y publicadas por Planeta en la colección Clásicos Universales Planeta y Clásicos Planeta suponen un 6% (20) de nuestros registros.

Otras editoriales con representación en el Catálogo son: Dédalo (17); Afrodisio Aguado (6); Escelicer/Alfil (9); Alianza editorial (6), Castell Moretón (8); Círculo de Lectores (13); EDAF (25); Edime (11); Editora Nacional (8); Iberia-Joaquín Gil (8); J. Pérez del Hoyo (9); Nauta (6); Salvat (9) y Club Internacional del Libro (6).

▪ Colección:

Del total de registros catalogados, 510 corresponden a obras que pertenecen a una determinada colección, por lo que **la inclusión de los clásicos ingleses en colecciones se convierte en una regularidad de nuestro estudio**. Al igual que en el caso de las editoriales, presentamos un gráfico con aquellas colecciones que cuentan con mayor número de registros y que, lógicamente, pertenecen a las editoriales anteriormente comentadas:

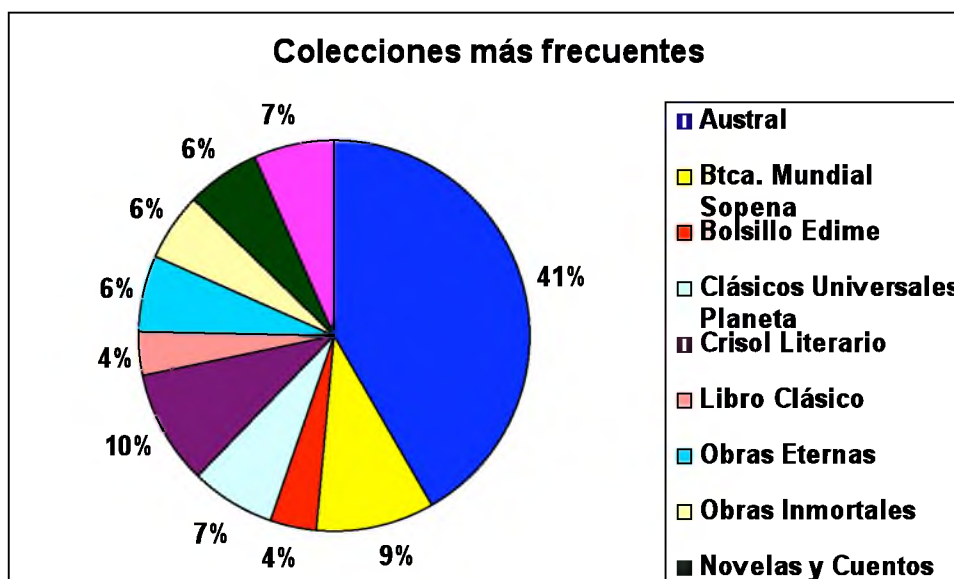


Fig. 3.9. Colecciones más frecuentes.

Las colecciones se caracterizan por presentar un mismo formato para todos sus números, con un número de páginas similar y con un título que indique al lector qué tipo de lectura va a adquirir si se decide por una determinada colección. Para las editoriales, son publicaciones menos arriesgadas que la publicación de títulos sueltos, tanto a nivel de ventas como a nivel censorio. Antes de lanzar la colección, los editores

debían presentar a censura los títulos que iban a integrar la colección, por lo que una vez negociada y aprobada la relación, los textos se publicaban sin problemas.

El 41% de los registros pertenecen a la Colección Austral, heredera de la Colección Universal, también de Espasa Calpe. Austral nace en 1937 “dedicada a obras consideradas clásicas, de referencia, literatura y pensamiento, a precios populares”. Asimismo, “la colección Austral está considerada como la introductoria del libro de bolsillo en España” (Moret 2002: 138). Estaba dividida por series según el género. Las obras de Shakespeare se editaron en la Serie Gris, dedicada a los clásicos. En cualquiera de los ejemplares de la colección se indican los propósitos de la misma:

La Colección Austral publica: los libros de los que se habla; los libros de éxito permanente; los libros que usted deseaba leer; los libros que aún no había leído porque eran caros o circulaban en malas ediciones y sin ninguna garantía; los libros de cuyo conocimiento ninguna persona culta puede prescindir; los libros que marcan una fecha capital en la historia de la literatura y el pensamiento; los libros clásicos—de ayer, de hoy y de siempre. La COLECCIÓN AUSTRAL ofrece ediciones íntegras autorizadas, bellamente presentadas, muy económicas. La COLECCIÓN AUSTRAL publica libros para todos los lectores y un libro para el gusto de cada lector⁵⁰.

Las obras de Shakespeare aparecieron en Austral publicadas, en su mayoría, de dos en dos y fueron reeditadas una y otra vez a lo largo de todo el periodo de estudio, llegando en 1984 hasta la 22ª edición, en el caso de *Hamlet*, o la 15ª edición, en 1982, en el de *Otelo* y *Romeo y Julieta*. Las traducciones incluidas en todas las ediciones y reediciones son las de Luis Astrana Marín y el par de títulos se mantuvo en todas ellas, excepto en *El rey Lear* y *Pequeños Poemas* que se editaron de forma conjunta hasta que en 1969 este último título pasó a publicarse con *Julio César*. Los textos presentados a censura fueron autorizados en su totalidad ya desde su importación en los años 1938 y 1939.

Tanto *Obras Eternas* (6%) como *Crisol Literario* (10%) son colecciones de Aguilar. A la primera se la podría calificar de edición de lujo, encuadernada en piel y con un precio⁵¹ que oscilaba entre las 200 pesetas por volumen en el año 1943—una

⁵⁰ *La Tempestad; La doma de la bravía*. 1969. Madrid: Espasa Calpe. Col. Austral, 116, 6ª ed.

⁵¹ No se ha analizado el campo de la ficha que corresponde al precio de las obras porque, a pesar de contar con este dato, los resultados no serían significativos dado el amplio periodo temporal estudiado. Sería necesario realizar estudios parciales de determinadas épocas u obras para examinar la subida de los precios.

fortuna para la época—y las 3.400 pesetas que costaban los dos volúmenes⁵² de Shakespeare en 1978. En cambio, la Colección Crisol es una colección de bolsillo que contiene grandes autores de la literatura universal y que costaba 20 pesetas en el año 1948 pero 200 en 1970.

Dédalo, aunque dedicada a la novela popular principalmente, publica con Diana Artes Gráficas *Revista Literaria. Novelas y Cuentos* (6%), publicación dominical dedicada a la literatura donde aparecían obras literarias, datos biográficos de sus autores, citas y notas literarias. Publicó obras de autores españoles como Cervantes, Jardiel Poncela, Pérez Galdós o Pío Baroja, entre otros, así como numerosas traducciones de escritores anglosajones como Stevenson, Dickens, Oscar Wilde, Jane Austen o Walter Scott. De Shakespeare publicó numerosas obras: *Hamlet*, *Otelo*, *Sueño de una noche de verano*, *La tempestad*, *Los dos hidalgos de Verona*, *Las alegres comadres de Windsor*, *El mercader de Venecia*, etc., a un precio de entre una y cinco pesetas. Otras colecciones destacadas y mencionadas anteriormente son: Biblioteca Mundial Sopena, Clásicos Universales Planeta, Bolsillo Edime o Libro Clásico, todas ellas colecciones de bolsillo.

El título de la colección es indicativo del tipo de obras incluidas en la misma. Los textos que nos ocupan han sido incluidos en colecciones literarias dedicadas principalmente a autores clásicos: Clásicos Asuri, Clásicos Carrogio, Clásicos de la Literatura Universal, Clásicos Nauta, Clásicos Éxito, Clásicos Plaza, Clásicos Universales Planeta, etc. Además de las colecciones destinadas a los clásicos, abundan las colecciones de “grandes autores”: Grandes Maestros de la Literatura Clásica Universal, Grandes Genios de la Literatura Universal, Gigantes de la Literatura Universal, Grandes Clásicos Universales, etc. Otro tipo de colecciones indican su inclinación claramente literaria: Biblioteca Selecta de Literatura, Biblioteca General Salvat, Biblioteca Clásica y Contemporánea, Biblioteca de los Grandes Clásicos, etc. No cabe duda de que Shakespeare es considerado un clásico tanto por las editoriales como por los censores, como veremos más adelante.

⁵² Las obras de Shakespeare se publicaron en un único volumen hasta la 16ª edición que pasaron a publicarse en dos volúmenes distintos.

▪ **Tipo de edición:**

En este campo se hace referencia al tipo de edición en el que se han publicado las obras, distinguiendo entre ediciones de lectura y ediciones escénicas. Consideramos ediciones de lectura aquéllas que contienen más de un título en cada volumen, ediciones críticas o académicas anotadas, así como las obras completas de un mismo autor. Cuando la fuente no lo especifica de manera explícita, factores como la encuadernación o la colección a la que pertenecen son determinantes para ser consideradas como ediciones de lectura o escénicas. El número de páginas⁵³ y el que se trate de una edición ilustrada o no son factores que también determinan el tipo de edición.

La mayoría de los registros han sido catalogados como ediciones de lectura. Por tanto, se corrobora de nuevo que **el teatro clásico inglés, léase Shakespeare, ha sido recibido a través de ediciones de lectura** ya que 496 registros de un total de 559 se corresponden con este tipo de ediciones. Por lo general, se trata de ediciones de prestigio encuadernadas en tela o piel, o de ediciones de bolsillo que pertenecen a colecciones literarias. Colecciones como Joyas Literarias Bruguera, Clásicos de la Literatura Universal, Grandes Maestros de la Literatura, Grandes Genios de la Literatura y Libro Amigo, entre otras, ponen de manifiesto que las obras de teatro clásico inglés tenían la consideración de obra literaria o de literatura dramática, si se prefiere.

Únicamente existen 29 ediciones escénicas de las que ofrecemos el siguiente listado:

Autor Orig.	Título Meta	Autor Meta	Fecha Pub.	Editorial	Colección	Etiqueta meta	Nº Expte. y Dictamen
Shakespeare	Romeo y Julieta; La tragedia de Macbeth	N. González Ruiz	1944	Mediterráneo	Mediterráneo. Clásicos Universales	Versión escénica	1494-44 Autorizada
Shakespeare	Romeo y Julieta	N. González Ruiz	1945	Alhambra	Capitel	Versión escénica	
Shakespeare	Hamlet	J. M ^a Pemán	1949	Escelicer	Teatro	Versión libre en verso	2475-49 Autorizada
Shakespeare	Hamlet,	L. López	1949	Millá	Biblioteca Teatro	Adaptación	

⁵³ Se ha optado por no analizar este campo porque, como se vio al analizar el “Título meta”, muchos de los registros corresponden a publicaciones de las obras completas de Shakespeare, obras varias o volúmenes con dos obras, lo que por sí solo es indicativo de que se trata de ejemplares voluminosos en la mayoría de los casos. Las obras que contienen dos títulos del mismo autor rondan las 200 páginas aunque esta cifra varía dependiendo de las obras que incluya el volumen.

3. EL CATÁLOGO TRACETci (1939-1985)

Autor Orig.	Título Meta	Autor Meta	Fecha Pub.	Editorial	Colección	Etiqueta meta	Nº Expte. y Dictamen
	príncipe de Dinamarca	Ballesteros; F. González Llana			Mundial		
Jonson, Ben	Volpone, el Magnífico	Tomás Borrás	1953	Alfil; Escelicer	Teatro	Adaptación libre	1224-53 Autorizada
Shakespeare	Julio César	J. M ^a Pemán	1955	Alfil; Escelicer	Teatro	Versión libre en verso	
Shakespeare	La fierecilla domada	V. Ruiz Iriarte	1959	Alfil; Escelicer	Teatro	Versión libre	2791-59 Autorizada
Shakespeare	Hamlet	A. Buero Vallejo	1962	Alfil; Escelicer	Teatro	Versión de	5148-62 Autorizada
Shakespeare	La tempestad	José Hierro	1963	Editora Nacional: Héroes	Obras del Teatro Español	Adaptación	
Shakespeare	Macbeth	F. Díaz-Plaja	1964	Alfil; Escelicer	Teatro	Versión española de	2790-64 Autorizada
Shakespeare	El sueño de una noche de verano	N. González Ruiz	1964	Editora Nacional	Obras del Teatro Español	Adaptación	
Shakespeare	El rey Lear	Jacinto Banavente	1967	Editora Nacional	Obras del Teatro Español	Traducida por	4417-67 Depósito
Shakespeare	Medida por medida	Enrique Llovet	1969	Editora Nacional	Obras del Teatro Español	Versión libre de	1004-69 CV+Depósito
Shakespeare	Medida por medida	Enrique Llovet	1969	Escelicer	Teatro	Versión libre de	6680-69 Depósito
Shakespeare	La Tempesta d		1970	Editora Nacional	Obras del Teatro Español	Versión	
Shakespeare	Tito Andrónico y sus hijos	Víctor Zalbidea	1973	Fundamentos	Los cuadernos prácticos	Versión muy libre	10228-73 Depósito
Middleton, Thomas	Los lunáticos	J. Méndez Herrera	1973	Escelicer	Teatro	Adaptación española de; Versión	6019-73 Depósito
Shakespeare	No es cordero que es cordera	León Felipe	1974	Finisterre		Vertido al castellano	
Shakespeare	Julio César o la ambición del poder	Juan Antonio Hormigón	1976	Akal	Akal	Adaptación y traducción del inglés	14513-76 Depósito
Shakespeare	Antonio y Cleopatra	Enrique Llovet	1980	M.K.	Escena	Versión de	
Shakespeare	Sueño de una noche de verano	Agustín García Calvo	1980	Lucina		Versión rítmica del inglés	3917-80 Depósito
Shakespeare	Macbeth	Agustín García Calvo	1980	Lucina		Versión rítmica del inglés	9824-80 Depósito
Shakespeare	Macbeth o el asesino del sueño	León Felipe	1983	Júcar	La vela latina	Paráfrasis de la tragedia de Shakespeare	
Marlowe-Brecht	La vida del rey Eduardo II de Inglaterra	J. Gil de Biedma y Carlos Barral	1983	Centro Dramático Nacional	Colección Centro Dramático Nacional	Puesto en verso irregular castellano	

Tabla 3.4. Listado de ediciones escénicas.

Las dos editoriales que se caracterizaron por la publicación de textos escénicos fueron Alfil, más tarde Escelicer, y Editora Nacional. Escelicer publicó una gran cantidad de títulos, tanto españoles como extranjeros, tanto clásicos como modernos, en su colección Teatro⁵⁴. Editora Nacional⁵⁵, cuya función primera era propagar la ideología del Movimiento, fue la encargada, a partir de 1962, de publicar los textos que se representaban en los Teatros Nacionales: “Las obras que publique Editora Nacional serán, por tanto, textos apropiados para su montaje por grupos teatrales, accesibles a todos los públicos. Obras en que se ha conservado lo más vivo e inmortal del glorioso pasado, se decía en el primer ejemplar” (Morales y Marín 1995: 91). A pesar del bajo índice de representación de las ediciones escénicas, son las traducciones que más presencia tienen en los escenarios, como veremos a la hora de analizar el teatro representado.

▪ **Etiqueta meta:**

Este campo presenta información concerniente al tipo de etiqueta de traslado que se ha asignado a las distintas traducciones publicadas, según aparecen catalogadas en las distintas fuentes consultadas. Gracias al análisis se confirma nuestra consideración inicial de que **el término traducción, en el caso de la traducción dramática, responde a ediciones de lectura**. El 78% (435) de los registros han sido catalogados como “traducción”. En cambio, el 3% (17) de los registros se corresponden con la etiqueta de “adaptación” que hace referencia a un trasvase en el que el texto meta es adaptado para una determinada audiencia o medio, pero en el que se da un previo proceso de traducción. Por último, contamos con 34 registros catalogados como “versión”, lo que representa un 6% del total y que se corresponden, en su mayoría, con ediciones escénicas. Con esta distinción, igual que en el caso del tipo de edición, hacemos referencia al tipo de publicación presentada por una editorial sin evaluar si las estrategias adoptadas por el traductor están orientadas hacia un público lector o hacia un público espectador ya que, para ello, sería necesario un análisis textual.

⁵⁴ *Los Lunáticos* en versión de Méndez Herrera publicada en 1973 hace el número 747 de la colección. La Editorial MK fue la heredera de Escelicer en la segunda mitad de los años setenta.

⁵⁵ Editora Nacional publicaba libros que no eran demasiado rentables pero que tenían un alto interés cultural. *El diablo blanco* de Webster, en traducción de Fernando Villaverde, apareció en 1979 en la colección Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales.

▪ **Número de edición:**

Este campo recoge el número de edición de cada uno de los registros, siendo uno de los datos en el que las fuentes presentan mayor disparidad. Solo sabemos con certeza el número de edición de 356 registros, es decir de un 63,6% del total de registros. Aunque el porcentaje más elevado está representado por primeras ediciones o ediciones únicas, se puede afirmar que **las reediciones de las obras de Shakespeare son constantes durante todo el periodo**. Se observa que 131 registros son primeras ediciones que tuvieron continuidad en una segunda edición en 60 registros. También existe un número considerable de registros que han pasado de la quinta edición. Los títulos que más se han reeditado son: *Hamlet, príncipe de Dinamarca* de Espasa Calpe, que llegó hasta su 22ª edición en 1984, las *Obras Completas* de Aguilar, que en 1981 publicaba la segunda reimpresión de la 16ª edición, las *Obras Completas* de EDAF, que alcanzaron la 15ª edición en 1982, y *Otelo, el moro de Venecia* y *La tragedia de Romeo y Julieta* de Espasa Calpe con una 15ª edición en 1982.

▪ **Calificación censoria:**

A continuación se presenta el estudio correspondiente a la calificación censoria que se otorgó a las obras publicadas recogidas en nuestro Catálogo. Para obtener esta información ha sido necesario consultar cada uno de los expedientes que se encuentran custodiados en el AGA⁵⁶. De un total de 559 registros contamos con la calificación de 490, lo que supone un 88% del total de las entradas catalogadas. Lo más relevante del análisis de este campo es que no hemos encontrado ninguna obra denegada, prohibida, silenciada o secuestrada. Con respecto a los textos publicados, podemos asegurar sin reservas que **las traducciones de teatro clásico inglés fueron autorizadas en todos los casos**. Únicamente aparecen variaciones a la calificación general de “Autorizada” o variaciones en la terminología empleada según las épocas, síntoma de la evolución de los organismos burocráticos de la censura oficial y de las distintas calificaciones antes y

⁵⁶ Como vimos en el capítulo dedicado a la construcción del Corpus 0, la información recogida en las fichas del *Kardex* no ha sido transferida en su totalidad a la base de datos, porque que falta la calificación censoria. En la ficha aparece el sello con la fecha y la calificación de la obra y otro sello con la fecha en la que se efectuó el depósito de los ejemplares. A pesar de la enorme labor llevada a cabo en el Archivo, la inclusión de la ficha en el expediente obliga a solicitar cada una de las cajas que contienen los expedientes para conocer la calificación otorgada. Puesto que cuando elaboramos el Catálogo TRACETci no se habían cotejado todos los expedientes, pudimos consultar las fichas del *Kardex* para el periodo 1971-1983. Sin embargo, para el periodo 1939-1970, hemos abierto y consultado cada uno de los expedientes, por lo que también contamos, en la mayoría de los casos, con las solicitudes presentadas por las editoriales y los correspondientes informes redactados por los lectores-censores.

después de la Ley de Prensa de 1966 (véase tabla 2.1.). La calificación de “Autorizada” antes de la Ley de Fraga pasó a corresponderse con la de “Aceptado depósito” una vez que se eliminó la censura previa con la citada ley. Ante la evidencia presentada por numerosos estudios sobre la represión ejercida por la censura franquista, creemos que nuestros registros no son representativos de dicha represión. Por el contrario, ponen de manifiesto que **el teatro clásico inglés ocupa un lugar privilegiado dentro del polisistema de llegada por ser considerado por sus censores 100% inocuo para la moral del régimen.** Las distintas calificaciones censorias aparecen reflejadas en el siguiente gráfico:

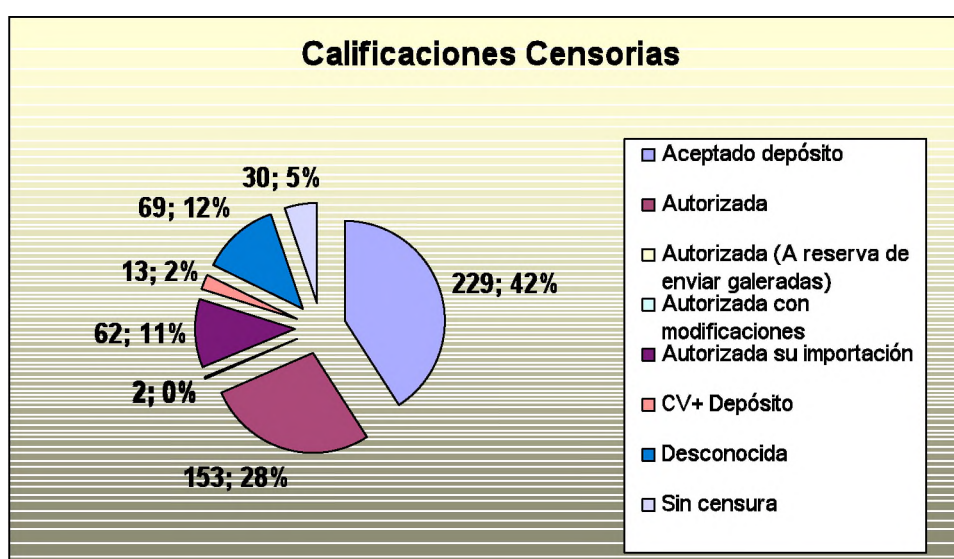


Fig. 3.10. Calificaciones censorias de publicaciones de teatro clásico inglés.

De las 559 entradas recogidas en el Catálogo se desconoce la calificación de 69. No contamos con información censoria para estos registros porque no aparecen en la base de datos ni en el *Kardex*. Esto puede deberse a una pérdida de información por parte de la administración, ya que se tiene constancia de que ciertas cajas “se extraviaron” en el traslado desde el entonces Ministerio de Información y Turismo hasta el Archivo de Alcalá de Henares⁵⁷. Tampoco contamos con calificación en los años

⁵⁷ Manuel L. Abellán consultó los expedientes de censura del Ministerio de Información y Turismo en 1976. En 1977, una vez trasladada la documentación a Alcalá de Henares, comprobó la desaparición de numerosas cajas: “Menuda sorpresa me llevé: un montón de cajas con 61.401 expedientes de censura estaban completamente vacías (...). Se trataba de documentación sobre todos los tipos de censura y correspondencia interna entre los funcionarios desde 1963 a 1976” (Abellán 1982b: 78). Por otro lado, en nuestras visitas al AGA hemos comprobado que ciertos expedientes—sobre todo correspondientes a los años 1974 y 1975—han sido expurgados, ya que en el caso de representaciones teatrales en el expediente

1984 y 1985, puesto que no se tramitó ninguna solicitud en estos años. Aunque en el caso de las representaciones se tramitaron solicitudes hasta el año 1985, en el de las publicaciones se puede afirmar que el órgano burocrático cesó su actividad en el año 1983. Así, hemos asignado la calificación “Sin censura” a los registros de estos años que representan un 5% del total. A continuación pasaremos a describir los distintos tipos de autorizaciones que nos hemos ido encontrando, siempre, recuérdese, dentro de la calificación general de Autorizada.

Autorizada:

Se podría sostener que el 100% de las obras de teatro clásico inglés fueron autorizadas, aunque pueden aparecer ligeras variaciones, como ya hemos visto. En un 28% de los registros aparece la calificación “Autorizada”. Este dictamen se otorgaba a todas las obras que no presentaban ningún problema de censura antes de la Ley de Prensa de 1966. A partir de entonces, el dictamen equivalente a “Autorizada” es “Aceptado Depósito”. Al consultar los expedientes de censura de obras publicadas que se guardan en el Archivo General de la Administración, comprobamos que las obras de Shakespeare no presentan ningún tipo de incidencia censoria digna de señalar. Una de las hipótesis se va confirmando: **las obras del teatro clásico inglés se han autorizado en su totalidad, siempre que se tratase de la publicación del texto dramático.** Cuando un investigador consulta expedientes de censura espera encontrarse con expedientes extensos, galeradas censuradas, informes que impidan la publicación de las obras, etc. En el caso de Shakespeare, no resulta una tarea tan atractiva sino bastante predictiva y regular. Esta regularidad en el comportamiento censorio nos lleva a dirigir la atención hacia otros aspectos. Resulta curioso que en algunos expedientes, aparte de la consabida autorización, aparece una nota del correspondiente censor: “Autorizada según la Orden de 25 de marzo de 1944”.

Consultada dicha orden, comprobamos que exime de censura previa a ciertas publicaciones para agilizar los trámites censorios, ya que “la actual política del libro ha evidenciado la conveniencia de establecer una mayor flexibilidad en la aplicación de las normas referentes a censura” (BOE 07/04/1944). En su Artículo 1º se suprime el trámite de censura previa para las siguientes publicaciones:

solo se encuentra el libreto de la representación, mientras que tanto las solicitudes como los informes han desaparecido.

3. EL CATÁLOGO TRACETci (1939-1985)

- a) Las de carácter litúrgico y los textos latinos usados por la Iglesia católica.
- b) Las de la Literatura española, anteriores a 1800.
- c) Las exclusivamente musicales y las que, poseyendo letra sean anteriores a 1900.
- d) Las de carácter técnico y científico (BOE 07/04/1944: 2786).

Para la edición de las citadas publicaciones solo era necesario remitir a la Delegación Nacional de Propaganda la instancia de solicitud correspondiente y los ejemplares de depósito. Parece ser que los censores se acogieron a esta ley para autorizar las obras de Shakespeare, aunque en la orden no aparezca de forma explícita una exención de censura para traducciones de obras clásicas o de obras extranjeras anteriores a 1800. Muchos de los expedientes posteriores a esta orden tan solo contienen la instancia de solicitud, la calificación en rojo sobre ella y la ficha sellada con la fecha del depósito de los ejemplares. Parece coincidir con las instrucciones dadas por la citada orden. Otro hecho que confirma que esta orden exonera de censura a las traducciones objeto de estudio en esta investigación es una carta, u oficio, encontrada en uno de los expedientes de censura consultados. El expediente de censura 527-45 corresponde a la solicitud presentada por la editorial Iberia para publicar la obra: *Dramas. Otelo, Cimbélino, Romeo y Julieta, Coriolano*. Sobre la solicitud, aparece la ya frecuente calificación “autorizada”, escrita a mano y con lápiz rojo y, debajo de ésta, otra breve anotación: “Orden de 25 de marzo”. Además de la solicitud, también se incluye el informe del censor, sin ningún tipo de observación, y una carta que confirma que los clásicos ingleses, al menos Shakespeare, habían sido eximidos de censura por la Orden 25 de marzo de 1944 de manera implícita:

En contestación a su instancia de fecha 5 de los corrientes en la que solicita autorización para la publicación de la obra de William Shakespeare titulada “Dramas” (Otelo, Cimbélino, Romeo y Julieta, Coriolano), me complace comunicarle que las obras de este tipo pueden acogerse a la exención de censura prevista en la Orden de 25 de marzo de 1944, vigilándose su traducción.

En esas condiciones y con el oportuno informe, bastará la remisión de cuatro ejemplares tirados de la obra haciendo referencia al nº de Expte. y fecha de este oficio para que se proceda a entregarle la tarjeta con el permiso de circulación.

Por Dios, España y su Revolución Nacional Sindicalista,
Madrid, 9 de Febrero de 1945
El Delegado Nacional de Propaganda
(Expte. 527-45).

A lo largo de toda la primera época de la censura franquista, esto es, hasta 1966, encontramos numerosos ejemplos que ratifican este tipo de exención de censura. El expediente 4993-45 iniciado por Espasa Calpe para publicar *Los dos hidalgos de Verona* y *Sueño de una noche de verano* aparece como “Acogida a la Orden 25 de marzo de 1944”. Lo mismo ocurre con las *Comedias* de Shakespeare presentadas por

Iberia (Expte. 3633-46), el *Hamlet* de Aguilar (Expte. 6298-48) y el *Hamlet* de Espasa Calpe, ambos traducidos por Astrana Marín. El informe que acompaña a la solicitud presentada por Maucci para editar varias obras de Shakespeare bajo el título *Teatro* dice así: “Puede accederse a su consideración como incluido en la O. 25 de marzo, apartado 2º, Obras Clásicas de Literatura aunque no sea española” (Expte. 6715-62).

No obstante, en otros expedientes se indica de forma explícita que las obras no pueden acogerse a esta ley. Una vez más, se demuestra la arbitrariedad que caracterizaba los criterios censorios. Por ejemplo, el peticionario de la editorial Afrodisio Aguado, que solicita autorización para editar *Hamlet*, indica en la solicitud que “(...) se acoge a la Orden de 25 de marzo de 1944. Obras de autores clásicos”. Sin embargo, el informe del censor señala: “No acogible a O. 25 de marzo. Autorizable en trámite normal” (Expte. 1637-57). Se trata de la traducción de Astrana Marín que sí resultó autorizada según esta orden cuando fue presentada por Espasa Calpe y Aguilar. Por otra parte, José Janés también solicita autorización para publicar el *Teatro* de Marlowe acogiéndose a esta orden. Su obra resulta autorizada “pero no 25-3”, según indica el censor refiriéndose a la citada orden (Expte. 1382-52). *Las 10 mejores obras inmortales*, entre las que se incluye *Hamlet* aparte de otras obras clásicas, se presenta a censura en edición de lujo por la editorial barcelonesa A.H.R. El informe correspondiente señala: “No es acogible a O. 25 de marzo ya que contiene autores extranjeros, pero puede accederse a su consideración como tal en este tomo por ser obras clásicas de la literatura universal y por facilidades de tramitación. Apartado 2º” (Expte. 6842-63).

Existen otras dos razones por las que las obras de teatro clásico inglés fueron autorizadas por la censura franquista: a) por su condición de clásicos; y b) debido a la existencia de antecedentes que garantizaban que la obra había sido autorizada previamente sin nada que objetar al respecto. Por un lado, encontramos en numerosos informes una única observación por parte de los censores: “Clásico” (Expte. 4221-44; Expte. 6143-44; Expte. 5895-43); “Obra de carácter clásico” (Expte. 3633-46); “Obra clásica” (Expte. 3878-64; Expte. 122-48); “Teatro clásico” (Expte. 8684-69); “Clásico inglés” (Expte. 6002-44). Todas ellas resultan autorizadas. Por otro lado, otro de los criterios que determinaban la autorización de este tipo de publicaciones era la existencia de una edición anterior. Ya que en la mayoría de los casos se trata de reimpressiones y

reediciones de la misma obra, el censor autoriza la publicación una vez realizada la consiguiente comprobación. En numerosas ocasiones, no es necesario que se corresponda con una edición anterior de la misma editorial, basta con que el título se encuentre archivado y autorizado. En el informe, existe un apartado destinado al número de expediente que sirve de antecedente en cada caso y la fecha de su autorización.

Autorizada su importación:

El 11% de los registros son ejemplares que fueron importados de las filiales que las editoriales españolas tenían en América Latina, principalmente en Argentina y México. La importación fue masiva en la primera época de la dictadura, debido en gran parte a la falta de papel. Durante la década de los cuarenta y cincuenta, muchos de los libros que entraban en nuestro país provenían de América y continuó siendo así en la década de los sesenta: “La empresa editorial argentina es hija de la inmigración”, afirmaba Hugo Levin en el XX Encuentro sobre la Edición celebrado en la UIMP en el verano de 2004. Losada, Editorial Sudamericana, Grijalbo, Leyenda o Séneca, entre otras, fueron fundadas por exiliados españoles en tierra americana. La labor de las editoriales latinoamericanas como suministradoras de cultura fue determinante en la primera etapa del franquismo. Además del papel de las editoriales, también hay que tener en cuenta que muchas distribuidoras se encargaron de traer libros a España de forma clandestina. Por ello, no se pueden dar cifras reales de lo que se importó durante esos años. La Guerra Civil supuso un colapso en la actividad editorial en España. La distribución clandestina de libros traídos de América promovió una pasión por el libro prohibido y por las librerías semiclandestinas de todo el país⁵⁸. A finales de los años 60, principios de los 70, esta relación entre Latinoamérica y España invirtió sus términos. El desarrollo económico experimentado en España en la década de los sesenta y la crisis que estaban sufriendo los países de América Latina propiciaron el viaje de regreso de algunas editoriales a España y la eclosión de la industria editorial española.

Aún así, los textos que nos ocupan no necesitaron de una red de distribución clandestina para llegar a nuestro país. Las sucursales o editoriales españolas seguían los cauces legales impuestos por el régimen para solicitar la importación de las obras. Entre

⁵⁸ Notas extraídas de la conferencia impartida por Javier Pradera “Una pedagogía secreta de la libertad. La labor de las editoriales iberoamericanas durante la posguerra española” con motivo de la celebración del XX Encuentro sobre la Edición celebrado en la UIMP de Santander del 7 al 9 de julio de 2004.

las principales importadoras de la década de los cuarenta y de la de los cincuenta encontramos a Espasa Calpe que importa—primero desde San Sebastián y después desde Madrid—de su filial en Buenos Aires las obras de Shakespeare, traducidas por Luis Astrana Marín en años anteriores al estallido de la guerra. El Catálogo TRACETci recoge numerosos expedientes de importación de la Colección Austral de traducciones de las obras del dramaturgo inglés. Estos expedientes, además de la solicitud de importación, también incluían el informe de un censor y, en algunos casos, presentaban el sello de autorización de ediciones posteriores. La calificación otorgada en todos los casos es: “Autorizada su importación y venta en España”.

Autorizada con modificaciones:

Tan solo un expediente ha quebrantado la regularidad. Se trata de la traducción de Luis Cernuda *Troilo y Crésida: tragedia en cinco actos* presentada a censura por la revista literaria *Ínsula*⁵⁹. Esta solicitud entra en el aparato censor el 17 de febrero de 1953 y se le asigna el número de expediente 834-53. Se solicita autorización para la publicación de 100 ejemplares de 218 páginas cada uno a un precio de 35 pesetas. El lector—el T25—redacta el siguiente informe:

El argumento de Troilo y Crésida se desarrolla durante el sitio de Troya por los griegos. Crésida, amante de Troilo, es llevada al campamento griego tras un canje y allí engaña a su antiguo galán con Diómedes. El lenguaje es demasiado crudo a veces (por ejemplo págs. 110, 114, 115, 116, 120). No obstante creo que debe autorizarse íntegramente (Expte. 834-53).

A pesar de la observación del censor, ésta no resulta vinculante y el jefe de la Sección de Censura dictamina el 17 de marzo de 1953 que se debe “Autorizar con modificaciones: 110, 114, 115, 116 y 120” y envía un oficio a la editorial para comunicarle que la Junta de Censura “ha resuelto trasladarle el referido texto para que modifique en modo más correcto la traducción de lo indicado en las págs. 110, 114, 115, 116 y 120”. Una vez presentadas las nuevas galeradas, se autoriza definitivamente el 10 de abril de 1953 y, el 17 de junio, se efectúa el depósito de los ejemplares. En este caso no se reseña la existencia de una traducción anterior realizada por Astrana Marín en el apartado correspondiente del informe. Un expediente previamente autorizado solía servir de antecedente para la autorización de la obra, pero este expediente es un indicio claro de que no solo el texto original y el autor original se sometían al escrutinio de los

⁵⁹ Camilo José Cela fue censor de revistas literarias desde 1936 hasta los años 50, entre ellas *Ínsula* (Abellán 1982: 81).

censores. Aquí, la editorial y el traductor⁶⁰ son los censurados y no Shakespeare o su obra.

Autorizada (a reserva de enviar galeradas):

El número de registros que fueron calificados con este dictamen resulta meramente anecdótico, puesto que se reduce a dos entradas que apenas tienen representación gráfica. En los dos casos se trata de solicitudes de la editorial Dédalo para su *Revista literaria. Novelas y cuentos*.

El expediente 6003-44 contiene la solicitud presentada a censura el 23 de octubre de 1944 para publicar *Las alegres comadres de Windsor*. Se solicita asimismo autorización para la portada de la revista. El dictamen resultante autoriza la publicación “a reserva de enviar galeradas” (Expte. 6003-44). Una vez que Dédalo envía las requeridas galeradas solicita su devolución para poder editar el ejemplar, pero esta petición le fue denegada. El número de la revista que corresponde a este expediente no se publicó hasta 1954. El 9 de septiembre de 1954 se realiza el depósito de ejemplares. Ni en la solicitud, ni en los tres tipos de galeradas que se encuentran en el expediente se hace referencia alguna al traductor. *El sueño de una noche de verano*, traducción presentada por la editorial Dédalo también obtuvo esta misma calificación. La solicitud se presentó el 23 de octubre de 1944 y fue registrada con el número de expediente 6002-44. El informe del censor alude a su condición de “clásico inglés” y la obra es “Autorizada a reserva de enviar galeradas” el 25 de octubre del mismo año. Sin embargo, las galeradas no son enviadas hasta dos años después y la obra se publicó finalmente en *Novelas y cuentos* el 15 de diciembre de 1946.

Aceptado Depósito:

A partir de la entrada en vigor de la Ley de Prensa e Imprenta en 1966, se suprime la censura previa y las editoriales pueden depositar sus ejemplares una vez publicados y puestos en circulación, exponiéndose al secuestro administrativo de los ejemplares y a la consiguiente multa, si así lo estimaba la Junta de Censura. En el estudio de Moret (2002) sobre la edición en España, se extrae de la opinión de muchos

⁶⁰ *La realidad y el deseo*, otra obra de Luis Cernuda también fue prohibida en la primera época del régimen hasta que la sucursal en España del Fondo de Cultura Económica de México consiguió su autorización una vez que Fraga entró en el Ministerio de Información y Turismo (Moret 2002: 162).

editores que esta nueva ley supuso una trampa para ellos. Los editores eran responsables de todo aquello que publicasen, por lo que se convirtieron en censores de sus propias obras. Se presentaban los libros a depósito sin saber qué consecuencias podría ocasionar la publicación de ciertos títulos. Bien es cierto que muchas editoriales lograron sacar a la luz libros que anteriormente habían sido prohibidos. También existía la posibilidad de someter el libro a “Consulta Voluntaria”, pero muchos editores renunciaban a este procedimiento para no levantar sospechas y preferían presentar directamente el libro a depósito.

Casi la mitad de los registros, un 42%, obtuvieron esta calificación. Deducimos que, a partir de 1966, los textos del teatro clásico inglés fueron depositados directamente en ventanilla sin pasar por el trámite de la consulta voluntaria. Los expedientes de esta época contienen la solicitud de depósito, que sustituye a la anterior solicitud de autorización y, en lugar de la calificación de “Autorizada”, ahora se lee “Aceptado Depósito”. También es interesante subrayar que, en esta segunda etapa, las solicitudes no van dirigidas a la Sección de Censura de Publicaciones o a Inspección de Libros, sino que van dirigidas a los mismos organismos que ahora se llaman Orientación Bibliográfica o Promoción Editorial. La solicitud de depósito también suele ir acompañada por un informe que, en nuestro caso, suele presentar las mismas características que en la época anterior. Sirva de ejemplo el informe que se adjunta en el expediente 3330-67 *Los dos hidalgos de Verona* y *Sueño de una noche de San Juan* de Espasa Calpe: "Procede mantener la autorización concedida en 1967. *Sueño de una noche de San Juan*: entremés que se realiza en un bosque de Atenas y en el que se relata la boda de Hipólita y Teseo, los amores de Lisandro y Hermia, los de Demetrio y Elena y las rencillas de Titania y Oberón, además del cortejo de hadas. Aceptado el depósito" (Expte. 3330-67). Otro dictamen muy común es el siguiente: “Examinado el depósito y de acuerdo con anterior resolución se ha estimado que puede circular” (Expte. 3508-68 y Expte. 2303-68, entre otros). Otra variante sería: “Revisada la presente obra y conocido su contenido procede, vista su anterior autorización, confirmarla sin objeción presente a ésta. Procede su aceptación” (Expte. 10743-69). En cualquier caso, el dictamen es siempre positivo.

Consulta Voluntaria + Depósito:

Este tipo de calificación se ha asignado a aquellos expedientes que pasaron por consulta voluntaria, trámite “que podía desembocar en cuatro tipos de decisiones: autorización íntegra, desaconsejada la publicación, petición de que se supriman algunos pasajes y exigencia de que se presente el texto traducido” (Moret 2002: 291). La autorización suponía que se aceptaba el posterior depósito de los ejemplares y así es como se señala en los expedientes consultados. Por ello, hemos decidido agrupar el trámite de consulta voluntaria con la calificación correspondiente que aparece en todos aquellos registros que fueron aceptados para depósito.

El número de obras presentadas a consulta a partir de la Ley de Fraga es insignificante en comparación con el número de obras que fueron depositadas directamente en ventanilla. Solo un 2% del total de registros se corresponden con este dictamen, entre los que se encuentra *Medida por medida* (Expte. 1004-69). Si la primera etapa se caracterizaba por la autorización de las obras, la segunda etapa se caracteriza por el depósito directo de los ejemplares.

3.2.2. Análisis estadístico de los Datos de representación

En este apartado nos vamos a ocupar del análisis del teatro clásico inglés que se estrenó en los escenarios españoles en el periodo comprendido entre 1939 y 1985. Al igual que en el caso de las publicaciones, nos hemos topado con traducciones o versiones a otras lenguas peninsulares distintas del español. No se han tenido en cuenta estas versiones a la hora de realizar el análisis, puesto que este estudio se ocupa del par de lenguas inglés-español, e incluirlas supondría alejarnos de nuestros propósitos, pero sí presentamos las cifras que reflejan la actividad teatral en catalán, vasco y gallego en nuestra área de estudio.

El 24% de los 143 registros iniciales que aparecían en nuestro Catálogo eran versiones escénicas en otras lenguas del Estado, principalmente en catalán⁶¹ (23%) y la

⁶¹ Hemos de resaltar que la actividad teatral en Barcelona ha sido siempre constante y de un alto nivel. El teatro más vanguardista e innovador ha venido de la mano de compañías catalanas, como lo demuestra la labor ejercida por el Teatre Lliure, Els Comediants, Els Joglars o Dagoll Dagom. Durante el franquismo, surgieron numerosos grupos independientes en Barcelona que practicaron un nuevo tipo de teatro, experimentaron nuevas técnicas y, en definitiva, apostaron por un teatro más subversivo y progresista. Todo aquello que se estrenó en el Español o el María Guerrero, se llevó posteriormente al Teatro Grec de

mayoría de estos registros se correspondían con traducciones de obras de William Shakespeare realizadas por Josep M^a de Sagarra. Asimismo, contamos con dos versiones de Jaume Batiste, una de Silvia Roig y otra de Terenci Moix. Por lo que respecta a obras de otros autores, Rafael Tasis se encargó de traducir *Volpone* al catalán y Carmen Serrallonga firmó la versión catalana de la adaptación que Brecht realizó del texto de Marlowe: *La vida del rei Eduard II d'Anglaterra*. En gallego (1%) solo tenemos constancia de dos versiones escénicas estrenadas: *Macbeth* de Manuel Lourenzo, cuyo estreno en el Teatro Alfil de Madrid fue en el año 1975 con motivo de la celebración del II Festival de Teatro Independiente, y *O incierto Señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* de Álvaro Cunqueiro, estrenada en 1959, traducida al castellano en 1991 y publicada en la revista teatral *Primer Acto*. Sin embargo, no tenemos prueba alguna de que Shakespeare haya sido llevado a escena en la lengua vasca, puesto que no figura ningún expediente de censura ni hemos encontrado nada en las otras fuentes de información consultadas. Quizá sería necesario un rastreo más exhaustivo de los teatros del País Vasco para obtener datos más fiables, pero no es nuestro cometido por ahora. Así, una vez eliminados los registros pertenecientes a otras lenguas peninsulares contamos con un total de 119⁶² versiones escénicas en español, cuya información pasaremos a analizar a continuación.

▪ **Autor Origen y Título origen:**

Si insignificante nos parecía la presencia de dramaturgos ingleses contemporáneos de Shakespeare en las ediciones literarias, aún más irrisoria resulta su aparición en los escenarios de la época. De nuevo, la figura de **William Shakespeare consolida su hegemonía con un 91% de las entradas**. Por el contrario, Thomas Kyd y John Webster, traducidos y publicados en español, no fueron representados en todo el periodo de estudio. De John Ford solo se estrenó *Lástima que seas una puta* en versión de Juan Antonio Castro en 1977; de Middleton y Rowley *Los Lunáticos*, en versión de Méndez Herrera en 1972; y de Marlowe, pero en adaptación de Brecht, *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*, en versión de Gil de Biedma y Carlos Barral. En cambio, Ben Jonson ha sido, después de Shakespeare, el autor clásico inglés que más éxito ha tenido

Barcelona o al Teatro Nacional Calderón de la Barca. Barcelona era también parada obligada en la gira de cualquier compañía teatral.

⁶² En la actualidad el Catálogo contiene 103 registros de representaciones.

en los escenarios españoles. *Volpone or the Fox*⁶³ ha originado distintas versiones al español de la cuales dos obtuvieron la calificación de “autorizada con tachaduras” (A.T.):

Título	Traductor	Dictamen	NúmExpediente	Estreno meta	Teatro
Volpone, el Magnífico	Tomás Borrás; Alejandro Ulloa	A.T. +16	119-52	05/02/1953	Teatro Español
Volpone	Víctor Andrés Catena	A +18	256-59	31/08/1959	Aire libre (Algeciras)
Volpone	Enrique Llovet	A.T +18 RVEG	386-69	21/12/1969	Teatro Calderón de la Barca
Don Volpone	L. Iturri y J. J. Rapha Bilbao	Desconocido ⁶⁴	162-74	29/08/1974	Teatro Marquina

Tabla 3.5. Versiones de *Volpone* estrenadas en España (1939-1985).

De las obras de Shakespeare, que representan un 91% del total, nos ocuparemos en el apartado siguiente.

▪ **Título meta:**

No todas las obras de Shakespeare han sido llevadas a escena, a pesar de que todas han sido traducidas y publicadas. Muchas de sus obras históricas no se estrenaron: *Enrique IV*, *Enrique V*, *Enrique VI*, *Enrique VIII*, *Ricardo II*, *La vida y muerte del rey Juan* ni tampoco obras como *Los dos hidalgos de Verona*, *Cimbelino* o *Pericles, príncipe de Tiro*. Algunas otras solo fueron representadas de manera esporádica como *Timón de Atenas*, *Mucho ruido y pocas nueces* o *La comedia de las equivocaciones*. Se ha elaborado un listado de los doce títulos de Shakespeare que cuentan con mayor número de registros en el Catálogo TRACETci. Para ello, se han agrupado las distintas versiones bajo un mismo título porque consideramos que son versiones realizadas a partir del mismo texto de Shakespeare, sin juzgar la fidelidad que cada una presenta con respecto al texto origen⁶⁵:

⁶³ *Volpone* también se estrenó de forma reiterada en catalán a juzgar por las solicitudes de representación que contienen los distintos expedientes de censura. La traducción al catalán realizada por Rafael Tasis, estrenada en 1956 y publicada en 1957, cuenta con distintos expedientes de censura: Expte. 4937-57; Expte. 91-67 y Expte. 537-79. *La Jungla de Venecia* es otra versión catalana de Jaume Nadal realizada en 1978 para la escena y archivada en el expediente de censura 10-00.

⁶⁴ Expediente expurgado.

⁶⁵ *El sueño de una noche de verano* se estrenó con este título en cuatro ocasiones, pero también hemos incluido las siguientes versiones: *Sueño de una noche de agosto*, *Sueño de una noche de entretiempo* y *Una aventura de Titania*. Lo mismo ocurre con títulos como: *Un tal Macbeth*, *Tito Andrónico y sus hijos*,

TÍTULO	Nº Registros
Antonio y Cleopatra	3
El mercader de Venecia	7
Hamlet	10
Julio César	4
La fierecilla domada	10
La tempestad	3
Macbeth	6
Noche de reyes	5
Otelo	11
Romeo y Julieta	6
Sueño de una noche de verano	7
Tito Andrónico	3

Tabla 3.6. Obras de Shakespeare con mayor número de registros.

Hemos de señalar que dentro de un mismo expediente se pueden registrar más de una solicitud de representación, por lo que el cómputo de representaciones debe realizarse teniendo en cuenta cada una de las solicitudes, para lo cual hay que consultar cada uno de los expedientes. No sorprende que *Hamlet* y *Otelo* cuenten con mayor número de registros, puesto que sus protagonistas han adquirido casi tanta fama como el autor que les dio vida teatral. *Otelo* se estrenó en once ocasiones distintas, tanto en el Español en versión de Nicolás González Ruiz, como en salas más comerciales y “versionada” por nombres conocidos del mundo teatral: Joaquín Dicenta, Ramón Juan Guillén, Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio y Medina Martín, entre otros:

Título	Traductor	Dictamen	Nº Expte.	Director
Otelo	Medina Martín, B.	A	947-40	Santacana Armengol, Juan
Otelo	Astrana Marín, L.	A+16	174-53	Muñoz Cabeza
Otelo	González Ruiz, N.	A	650-44	Luca de Tena, Cayetano
Otelo	Guillén, Ramón Juan	A+18 RVEG	532-70	Guillén, Ramón Juan
Otelo	Borrás, Tomás	A+16	84-57	Ulloa, Alejandro
Otelo	Navarro, F. y de Cubas, J.	A+14 RVEG	97-65	Merino Bravo, Francisco
Otelo	Dicenta, José	Desconocido	De	Ulloa, Alejandro
Otelo	Caramés, J. L. y Sagi, E.	TLP	170-84	Sagi, Emilio
Otelo	Fdez. Santos, A.; Rubio, M.	A+18 RVEG	481-71	González Vergel, Alberto
Otelo	Enguidanos, Ramón	Prohibida	2283-41	Enguidanos, Ramón
Otelo	de Prada, Andrés	A+16	630-46 ⁶⁶	Lemos, Carlos

Tabla 3.7. Expedientes de censura teatral de *Otelo*.

Julio César o la ambición del poder o *La doma de la indomable*. Algunos registros no se han incluido debido a la ambigüedad del título: *Esos seres humanos*, *El príncipe*, o *Los grandes éxitos de Shakespeare*.
⁶⁶ Este registro ha sido añadido en nuestra última visita al Archivo gracias a la recogida de información en la nueva base de datos informatizada. No disponemos aún del libreto por lo que no podrá ser incluido en el Corpus 1.

Respecto a *Hamlet*, contamos con un total de 10 registros e igualmente reflejan la presencia de esta obra tanto en los teatros nacionales, con las versiones de Pemán y Buero Vallejo, como en los teatros comerciales:

Título	Traductor	Dictamen	Nº Expte.	Director
Hamlet	de Rojas, Agustín	D	D	Ulloa, Alejandro
Hamlet	Astrana Marín, Luis y Borrás, Tomás	A+T	571-40	Rambal, Enrique
Hamlet	Guitart, Enrique	A.T +16	62-45	Guitart, Enrique
Hamlet	Mª Pemán, José	A +16	192-49	Luca de Tena, Cayetano
Hamlet	Catena, Víctor Andrés	A +16	109-56	Catena, Víctor Andrés
Hamlet	González Ruiz, Nicolás	A +18	147-60	Moreno, Armando
Hamlet	Buero Vallejo, Antonio	A.T.	246-61	Tamayo, José
Hamlet	Méndez Herrera, José	A +14	313-73	Arroyo, Pascual
Hamlet	Josep Boronot	TLP	405-83	Desconocido
Hamlet	Borrás, T. y Ulloa, A.	A +16	97-51	Ulloa, Alejandro

Tabla 3.8. Expedientes de censura teatral de *Hamlet*.

Lo que sí sorprende es que *La fierecilla domada* presente un número similar de registros al de las dos grandes tragedias shakespearianas:

Título	Traductor	Dictamen	Nº Expte.	Director
La fierecilla domada	Jordá ⁶⁷ , Mercedes	A +T	1467-40	Desconocido
La niña es un regalo	Navarro, Nicolás	A	2344-41	Navarro, Nicolás
La Bravía	Gutiérrez Luna, Niceto J.	D	30-74 ⁶⁸	Desconocido
La doma de la indomable	Borrás, Tomás y Ulloa, Alejandro	A +16	459-51	Ulloa, Alejandro
La doma y la doma	D'Igalmar, Joaquín y Egea, Fernando	A +16	137-51	Granada, F.
La fierecilla domada	Alonso Mañes, José Luis	A +16	189-54	Alonso, J.L.
La fierecilla domada	Ruiz Iriarte, Víctor	A +18	225-58	Fernán Gómez, F.
La doma de la furia	Valverde, José Mª; Lucena, J.C.	A+14 RVEG	0-71	Lucena, J.C.
La nueva fierecilla domada	Guerrero Zamora, Juan	D	109-75	Guerrero Zamora, J.
La fierecilla domada	Buisán, Pedro	TLP	344-79	Buisán, P.

Tabla 3.9. Expedientes de censura teatral de *La fierecilla domada*.

⁶⁷ Aunque se le atribuye la autoría de esta versión a Mercedes Jordá creemos que se trata de la misma versión realizada por su difunto marido José Mª Jordá y Luis de Zulueta (1913).

⁶⁸ Expediente expurgado. Otro caso más del año 1974.

¿Por qué esta obra de Shakespeare fue estrenada durante el periodo de estudio en tantas ocasiones? ¿Qué tipo de trasvase se ha realizado en cada caso? ¿Se ha utilizado el texto de Shakespeare para vertirlo fielmente a nuestro idioma o los traductores se han “apropiado” del texto para dar origen a un texto más subversivo? ¿Será Catalina una alegoría de un país al que hay que domesticar? ¿Representará Catalina la rebeldía de un país que se niega a rendirse ante un régimen totalitario? Un estudio descriptivo-comparativo del conjunto textual (TO y varios TMs) podría dar respuesta a tales preguntas. Por ahora, nos limitamos a afirmar que se trata de la obra más representada durante la dictadura franquista, puesto que es la que mayor número de solicitudes de representación almacenan sus respectivos expedientes de censura.

▪ **Autor meta:**

Conocemos este dato para el 96% de los registros. En la siguiente tabla hemos contabilizado aquellos autores que han realizado más de una versión y, también, aquellos casos en los que ha intervenido más de un autor en el proceso de trasvase. En muchas ocasiones, las traducciones literarias de Astrana Marín sirven de base para dar vida al texto escénico y Astrana Marín aparece como traductor. Sin embargo, el texto pasa por un proceso de adaptación del que se encarga un autor teatral o el propio director de la compañía, porque para poder llevar Shakespeare a escena no solo se necesita tener una competencia traductora, sino conocer a fondo el entramado teatral:

TRADUCTORES Y ADAPTADORES TEATRALES	Nº DE OBRAS
Alonso Mañes, José Luis	3
Astrana Marín, Luis; Bascompte, Ramiro	1
Astrana Marín, Luis; Rives, Antonio	1
Astrana Marín, Luis; Catena, Víctor Andrés	1
Astrana Marín, Luis; Borrás, Tomás; Rambal, Enrique	1
Astrana Marín, Luis; Borrás, Tomás	2
Astrana Marín, Luis	2
Astrana Marín, Luis; Fdez. Villanova, Mariano	1
Benavente, Jacinto	2
Borrás, Tomás	1
Borrás, Tomás; Ulloa, Alejandro	3
Bosso, Jorge (con fragmentos de Astrana Marín)	1
Buero Vallejo, Antonio	1
Cabo, Antonio de	1
Cabo, Antonio de; Navarro, Félix	1
Catena, Víctor Andrés	2

Conejero, M.A.; Martínez Luciano, J.V.; Forés, V.	1
Conejero, M.A. e Instituto Shakespeare	1
Dicenta, Joaquín	2
Felipe, León	2
González Ruiz, Nicolás	15
Herrera, José Méndez	2
Hormigón, Juan Antonio	2
Jordá, J.M.; Zulueta, Luis de	2
Jordá, Mercedes	2
Layton, William; Plaza, José Carlos	1
Lázaro, Eusebio	2
Llovet, Enrique	3
Pemán, José M ^a	3
Plaza, José Carlos	1
Valverde, José M ^a	2

Tabla 3.10. Traductores y adaptadores teatrales más frecuentes.

Sin duda alguna, **el máximo responsable de las versiones escénicas estrenadas en España entre 1939 y 1985 es Nicolás González Ruiz**. No nos vamos a detener en proporcionar sus datos biográficos pero sí consideramos relevante plasmar la opinión que Nicolás González Ruiz tenía sobre la función creadora de la censura. En un documento extraído del AGA por Abellán, redactado por Nicolás González Ruiz y titulado “Una gran tarea de dignificación del teatro”⁶⁹ encontramos las siguientes observaciones:

La censura de Teatros, en buena teoría, no es un departamento para cazar gazapos y poner trabas. Aunque a muchos pueda parecerles sorprendente, la verdadera misión de esta Censura es creadora; tiene que abrir el camino y despejar el ambiente, tiene que dejar expedita la senda al buen teatro. Sabemos que esta es la manera como la censura teatral está actualmente entendida (González Ruiz 1987).

Nicolás González Ruiz entiende que la labor de la censura consiste en dignificar el teatro y, para ello, considera imprescindible prohibir todo producto teatral que resulte burdo, repugnante y deleznable, tanto a nivel moral como a nivel literario. Considera que la censura tiene dos “batallas por ganar”. En primer lugar, la obra “blanquitona y rositontiverde, que tiende a crear un ambiente de caramelo de menta, mixto de tonto y afrodisíaco, debe ser barrida, la firme quien la firme” (*ib.*). En cuanto a la segunda batalla, ésta:

(...) exige un respeto previo para la obra literaria de calidad, hay que examinar el fondo de la obra. ¿Qué lección moral se desprende de ella? De suyo no es rechazable presentar en la escena un adulterio ni siquiera incesto. ¿Qué ocurre con el tremendo drama que a consecuencia de ello se plantea? ¿Resultan exaltados o disculpados el adulterio y el

⁶⁹ Abellán, M.L. (1987) *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 5. Textos y Documentos.

incesto? Pues entonces la obra debe ser prohibida. ¿El drama nos ofrece una lección por la que esos pecados resultan aborrecibles, aunque no contengan una predicación directa contra ellos? Pues la obra puede ser aprobada, sin que temamos presentar aspectos duros y reales de la vida (*ib.*).

Puesto que la censura externa ejercida por el Estado aprobó todas y cada una de las versiones realizadas por Nicolás González Ruiz, sería relevante analizar dichas versiones para dictaminar si este autor ejercía un tipo de autocensura implícita y consciente⁷⁰ de acuerdo con sus propias ideas políticas y según los criterios expuestos en el anterior documento. También hay que destacar las versiones escénicas realizadas a partir de las traducciones de Astrana Marín, de José M^a Valverde y de Manuel Angel Conejero y el Instituto Shakespeare. Todo ello sin olvidar las versiones de grandes nombres de la escena teatral como Tomás Borrás, Alejandro Ulloa, José M^a Pemán, José Luis Alonso o Enrique Llovet.

▪ **Lugar de estreno y Teatro:**

En este apartado hemos aunado los campos de “Teatro” y “Lugar de Estreno” puesto que la localización geográfica de los teatros es indicativa de la actividad teatral según las distintas provincias:

Teatro ⁷¹	Lugar	Nº Registros
Palacio Carlos V (Alhambra)	Granada	3
Centro Cultural de la Villa	Madrid	2
Palacio de las Naciones de Montjuich	Barcelona	2
Teatro Griego de Montjuich	Barcelona	3
Teatro Barcelona	Barcelona	2
Teatro Español de Madrid	Madrid	21
Teatro Infanta Beatriz de Madrid	Madrid	3
Teatro María Guerrero de Madrid	Madrid	4

Tabla 3.11. Número de registros según el teatro y lugar de estreno.

El escenario que en más ocasiones levantó el telón para ofrecer un texto inglés del Renacimiento fue el **Teatro Español de Madrid** que, junto con el María Guerrero, constituía la sede del Teatro Nacional en España. No obstante, el teatro shakespeariano

⁷⁰ Definida por Abellán como “las medidas tomadas por el escritor con anterioridad a la redacción de la obra, a medida que va escribiendo o una vez redactado el manuscrito, a modo de última versión antes de su envío a censura” (Abellán 1987: 20).

⁷¹ Se han incluido los teatros que albergaron más de un estreno. Estos datos son por registro, pero un mismo expediente puede contener más de una solicitud de representación sin que coincida el teatro para el que se solicita el permiso de representación de la obra.

ha sido representado en otros muchos teatros, tanto de la capital como de otras provincias. En Madrid, aparte del Teatro Nacional, se representó en el Infanta Beatriz (3), en el Centro Cultural de la Villa (2) o en salas más comerciales como el Martín, el Fíguro o el Marquina. En Barcelona, en el Griego de Montjuich (5), en el Calderón (3), en el Teatro Barcelona (2) y también en el Comedia, o en el Poliorama.

▪ **Etiqueta meta:**

Este campo nos ofrece información concerniente al tipo de trasvase que corresponde a las distintas representaciones. Las fuentes de información consultadas nos indican, en cada caso, si se trata de una versión, de una traducción o de una adaptación. El 39% de los registros son considerados versiones, que es el término más apropiado para designar la traducción que se realiza con miras escénicas (Santoyo 1987). Un 25% de las representaciones son adaptaciones para la audiencia española y un 13% de los textos se consideran traducciones. Además, un 10% de los registros son versiones realizadas a partir de una traducción previa.

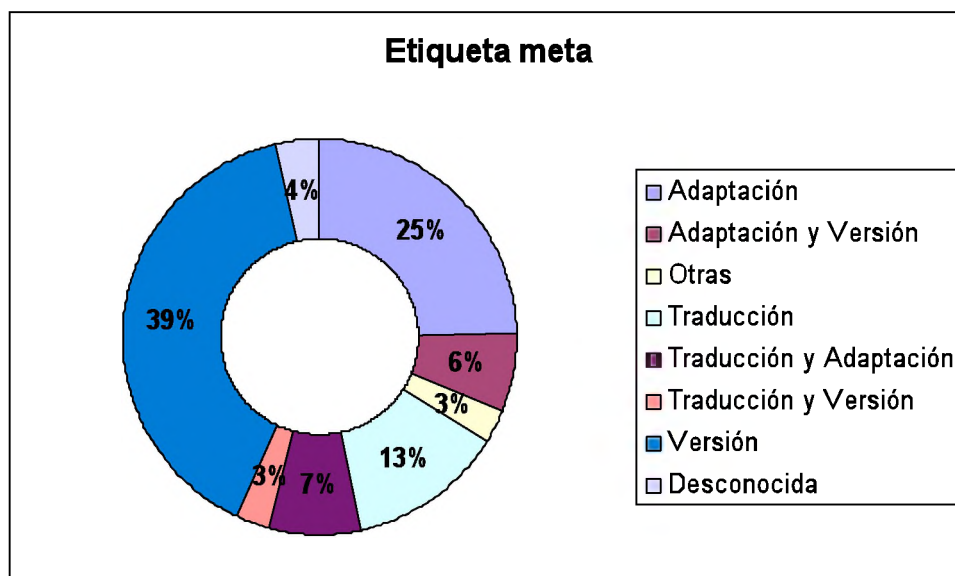


Fig. 3.11. Porcentaje de registros según la etiqueta meta.

▪ **Director:**

A pesar de que desconocemos quién fue el director de escena en el 41% de las obras, hemos extraído aquellos directores que cuentan con más de un montaje de algún texto clásico inglés teniendo en cuenta los 64 registros que contienen este dato:

Director	Nº Registros
Alejandro Ulloa	6
Cayetano Luca de Tena	9
David Perry	3
Enrique Rambal	2
Esteban Polls	2
José Carlos Plaza	3
José Luis Alonso	3
José M ^a Morera	2
José Tamayo	6
Miguel Narros	5
Ramiro Bascompte	2
Víctor Andrés Catena	2

Tabla 3.12. Directores de escena más frecuentes.

El director escénico por excelencia de obras shakespearianas fue Cayetano Luca de Tena con un total de nueve montajes durante las etapas que estuvo al frente del Teatro Español: entre 1942 y 1952 y entre 1962 y 1964 (véase 2.2.2). En su primera etapa llevó a escena *Ricardo III*, *El mercader de Venecia*, *El sueño de una noche de verano*, *Macbeth*, *Otelo*, *Romeo y Julieta*, *Hamlet* y *El rey Lear*. En su segunda etapa como director del Teatro Español (1962-1964) dirigió, en 1963, *La tempestad*, en versión del poeta José Hierro y, en 1964, de nuevo *El sueño de una noche de verano* de Nicolás González Ruiz para conmemorar el IV centenario del nacimiento de Shakespeare, pero “lo que en la anterior versión fue considerado con entusiasmo hoy sólo era vacío” (Morales y Marín 1995: 90).

José Tamayo, como director del Teatro Universitario Lope de Vega de Granada, estrenó *El sueño de una noche de verano* en el Palacio Carlos V en 1946 y *Otelo* en 1947, versiones ambas de Nicolás González Ruiz. En su etapa al frente del Español, fue el responsable de la dirección escénica de la versión de *Julio César* de José María Pemán (Expte. 279-60), estrenada en 1960, y de la versión de *Hamlet* de Antonio Buero Vallejo (Expte. 246-61), cuyo estreno tuvo lugar en 1961. Como ya mencionamos con anterioridad (véase capítulo 2), Tamayo gozó siempre del aplauso de crítica y público y, en sus ocho temporadas como director del Español, cosechó importantes éxitos además de aportar la faceta empresarial de la que carecía el teatro nacional (Checa Puerta 1993: 114). El programa de la compañía Lope de Vega del año 1954, como titular del Español, resume las principales obras que componen su repertorio, entre las que se encuentran las más conocidas de William Shakespeare: *Romeo y Julieta*, *El sueño de una noche de*

verano, *Otelo*, *Hamlet*, y *El rey Lear*, todas ellas en versión de Nicolás González Ruiz, excepto *Hamlet*, cuya traducción corrió a cargo de José M^a Pemán.

Miguel Narros, como director escénico del Español, estrenó *El rey Lear* en 1967, en versión de Jacinto Benavente y con Ana Belén en el papel de Cordelia. En 1969, dirigió la versión de Enrique Llovet de *Medida por Medida*, texto que fue autorizado por los organismos censorios para mayores de 18 años a reserva de visado del ensayo general (Expte. 414-68) y cuyo estreno tuvo lugar el 29 de enero de 1969. Posteriormente, en la década de los ochenta, llevó a escena *El rey Lear* con la compañía Teatro de Arte y *Macbeth* con la titular del Español, utilizando para ambos montajes las traducciones del Instituto Shakespeare. También en el Español estrenó su montaje de *El mercader de Venecia* en traducción de Molina Foix. Además de su paso por los teatros nacionales, hemos de atribuir a Miguel Narros la fundación del Teatro Estudio de Madrid en 1959 “centro que aglutinará a profesionales de la categoría de William Layton, Alberto González Vergel, entre otros” (Morales y Marín 1995: 98).

Si, a nivel “estatal”, los tres directores anteriores son los que mejor representan la puesta en escena de obras de Shakespeare en los llamados Teatros Nacionales, Alejandro Ulloa fue el encargado de llevar a escena a un “Shakespeare” más comercial. Con la ayuda de su amigo y colaborador Tomás Borrás estrenó diversos títulos por toda la geografía española, entre ellos: *Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *Otelo* o *La doma de la indomable* y también una obra de Ben Jonson: *Volpone*, *el Magnífico*. Alejandro Ulloa era el primer actor y director de la compañía de su mismo nombre, fenómeno común en las compañías comerciales de la época.

Otros directores escénicos, aunque con menor representación en nuestro Catálogo, también fueron figuras clave en la dirección escénica del momento. Nos referimos a José Luis Alonso, director del María Guerrero y del Centro Dramático Nacional, y a José Carlos Plaza, director del Teatro Estudio de Madrid, junto con William Layton y Miguel Narros. La trayectoria de José Luis Alonso fue “tensa y nada fácil, solicitado en direcciones contradictorias con frecuencia: de un lado, con obligación de responder antes sus valedores de su gestión, de otro, comprometido en difundir en España un repertorio español y extranjero, que ampliara los estrechos gustos del público” (Rubio Jiménez 1995: 11). Antes de convertirse en director del María

Guerrero, José Luis Alonso estrenó *La fierecilla domada* con la compañía de María Jesús Valdés en 1954 y, en 1962, estrenó su adaptación *La noche de Reyes o lo que queráis* con la compañía titular del Teatro Lara. Otra versión de *Twelfth Night*, en esta ocasión de José Carlos Plaza y William Layton, fue estrenada en el Infanta Beatriz por el Teatro Estudio de Madrid.

▪ **Compañía:**

Contamos con este dato en el 59% de los casos. Si el Teatro Español fue el principal espacio físico donde se representó a los clásicos, la compañía titular del Teatro Nacional Español fue la encargada de dar vida a los personajes shakespearianos: Guillermo Marín, Mercedes Prendes, José María Seoane, María Jesús Valdés, Agustín González, Berta Riaza, Mari Carmen Prendes, José Luis Heredia, Nuria Espert, Adolfo Marsillach, Javier Loyola, Vicente Soler, Amparo Reyes, Fernando Aguirre, José Rivero, son solo algunos de los grandes actores que formaron parte de la nómina actoral del Español y que representaron las obras del dramaturgo inglés.

Después de la compañía titular del Español, que estrenó 18 montajes distintos, además de varias reposiciones, la compañía Lope de Vega fue la que más obras de Shakespeare montó. Primero, como compañía de teatro universitario en Granada y después, una vez que Tamayo fue nombrado director del Español, en el propio Teatro Nacional. Entre las compañías comerciales que representaron, en alguna ocasión, un texto de Shakespeare destacan la de Alejandro Ulloa con cinco montajes y la de Enrique Rambal con tres, sin olvidar la compañía de M^a José Goyanes, la de Nuria Espert, la de Paz Ballesteros o la de Fernando Fernán Gómez.

▪ **Calificación censoria:**

Los informes de censura hallados en los expedientes nos permiten desentrañar el funcionamiento de los órganos censorios. Nos ofrecen información paratextual muy valiosa en cuanto a los criterios de selección de textos aplicados por la censura. Son un tipo de epitextos “which show the process that texts had to go through in order to be authorised” (Gutiérrez Lanza 2004a). Los expedientes de censura teatral son más complejos e incluyen más información que los expedientes de obras publicadas. La solicitud de permiso requiere información sobre el director, traductor, actores, figurinistas, escenógrafo, lugar y fecha de estreno. Se adjuntan informes de tres

censores y el dictamen último de la Junta de Censura teatral, así como el libreto y la correspondiente guía de censura, cuya expedición autoriza la representación de la obra.

La puesta en escena de las obras del teatro clásico inglés resultó autorizada en todos los casos salvo en uno, aunque con ligeras restricciones de edad y con alguna que otra tachadura. Además de las calificaciones censorias que aparecen en el siguiente gráfico, de forma complementaria la autorización con restricciones podía estar supeditada al visado del ensayo general de la obra por parte de los censores, en cuyo caso encontramos dictámenes del tipo: “autorizada para mayores de 18 años a reserva de visado de ensayo general” (A+18RVEG).

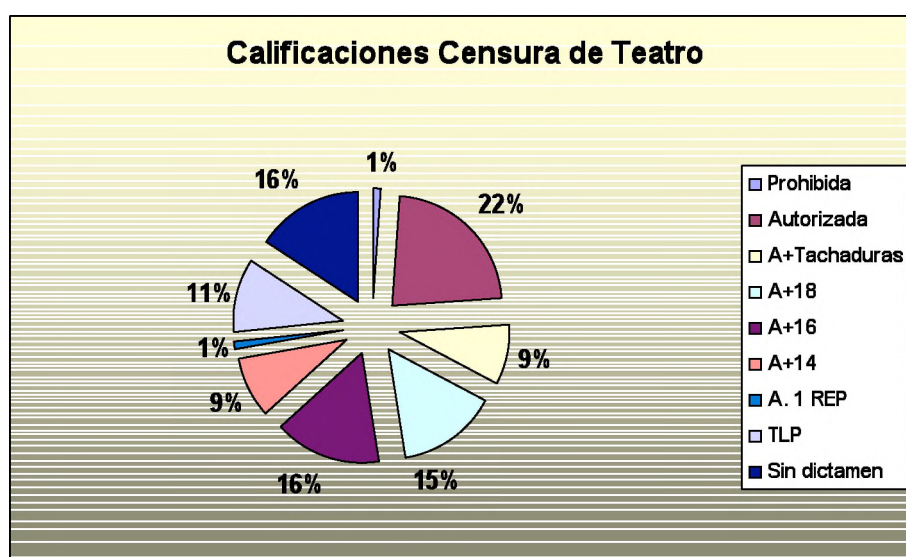


Fig. 3.12. Calificaciones censorias de representaciones de teatro clásico inglés.

Prohibida:

El único caso de prohibición se registra en el expediente 2283-41 correspondiente a la solicitud de representación presentada por Ramón Enguidanos Barés el 28 de mayo de 1941 para estrenar *Otelo, el general moro*, en traducción y adaptación propia. La Dirección General de Propaganda prohíbe la representación del texto “por falta de decoro literario” (Expte. 2283-41), siendo el único dictamen de estas características que aparece en el Catálogo TRACEtc (véase 6.3.1.2.1.).

Autorizada:

El teatro clásico inglés también obtuvo un dictamen positivo por parte del aparato censorio en el caso de las representaciones teatrales. No obstante, hubo mayores restricciones y un control más riguroso, si lo comparamos con la censura de las traducciones publicadas. El 22% de las solicitudes fueron autorizadas sin ninguna tachadura impuesta y sin ningún tipo de restricción de edades. A este porcentaje habría que sumarle el 11% de los registros que fueron calificados “para todos los públicos”, resolución que responde a las nuevas normas de calificación que entraron en vigor con la Orden de 1978⁷² (véase 2.1.2). El 16% de las obras no cuentan con calificación censoria porque no aparecen registradas en los ficheros del AGA. Puesto que las obras autorizadas no presentan ninguna incidencia censoria digna de señalar, pasamos a describir brevemente aquellas representaciones que fueron autorizadas con algún tipo de restricción.

Autorizada con tachaduras:

A nueve textos teatrales se les impuso algún tipo de tachadura. A partir de los criterios censorios definidos por César Oliva (véase 2.1.1.), hemos clasificado las marcas textuales censorias atendiendo a cuatro cuestiones: moral sexual, lenguaje indecoroso, cuestiones políticas y religiosas.

Título	Traductor	Dictamen	NúmExpediente	Tachaduras
Antonio y Cleopatra	Borrás, Tomás; Astrana Marín; Rambal, Enrique	A.T.	86-48	Moral sexual
La tragedia de Macbeth	Astrana Marín, Luis; Fdez. Villanova, Mariano	A.T.	255-60	Religión
Hamlet	Buero Vallejo, Antonio	A.T.	246-61	Moral sexual; Lenguaje indecoroso
Volpone, el Magnífico	Borrás, Tomás; Ulloa, Alejandro	A.T.	119-52	Moral sexual
Volpone	Llovet, Enrique	A.T.	386-69	Moral sexual y lenguaje indecoroso
Hamlet	Astrana Marín; Borrás, T.	A.T.	571-40	Política
Timón de Atenas	Bascompte, Ramiro	A.T.+18 RVEG	305-73	Moral sexual
La fierecilla domada	Matosés, Manuel	A.T.	1467-40	Religión
Otelo	Enguidanos, Ramón	A.T.	3162-42	Religión

Tabla 3.13. Obras autorizadas con tachaduras.

⁷² Orden de 7 de abril de 1978 (BOE 14/04/1978).

Como se puede apreciar en la tabla anterior, las tachaduras más comunes son las relacionadas con cuestiones de moral sexual. El único texto que presenta tachaduras de orden político es el presentado por Enrique Rambal y que se incluye en el expediente 571-40. En la primera página del libreto, los censores tacharon la réplica de Bernardo en la que éste exclama: “¡Viva el Rey!” (véase 6.1.1.2.1.).

Otro texto presentado unos años más tarde a censura por Enrique Rambal sufrió el efecto de la censura oficial, esta vez por cuestiones relacionadas con la moral sexual. Astrana Marín aparece como traductor, y Tomás Borrás y Enrique Rambal como adaptadores del texto de *Antonio y Cleopatra*. En la solicitud presentada, Rambal señala:

Esta obra ha sido estrenada en el teatro o cine Progreso de Madrid y en varias capitales de provincia en las temporadas de 1944-45 y 46. Se vuelve a presentar a censura no porque haya sido modificada sino por cumplir las disposiciones oficiales acerca de la revisión de obras de teatro (Expte. 86-48).

El montaje se va a estrenar en la temporada de 1948, en el Teatro García Barbón de Vigo, bajo la dirección de Enrique Rambal. El informe de uno de los censores resuelve:

Drama histórico de gran valor literario aunque sin valor docente ni peligrosidad, por ser sobradamente conocido y ajeno al sentir y vivir modernos. Por ello, estimo que pueden tolerarse los inconvenientes morales que la obra objetivamente encierra: el suicidio de los protagonistas, faltos de valor para afrontar su derrota y cautiverio, y el amor lujurioso de los mismos, que la obra discretamente vela (Expte 86-48).

Así, la propuesta de la Sección de Teatro dictamina: “Se propone su autorización. Visto por el Director se autoriza para mayores y con tachaduras en las páginas 27, acto 2º y 70, acto 4º”. Dichas tachaduras aparecen en el libreto, pero diríamos que tienen más relación con cuestiones sexuales que con el tema del suicidio:

Acto 2º, pág. 27

Cleopatra: (*Asombrada*) ¿En verdad?

Marciana: No en verdad señora, puesto que no puedo hacer sino lo que no es verdaderamente honesto... Pero tengo terribles pasiones y pienso en lo que Marte hizo con Venus.

Acto 4º, pág. 70

Cleopatra: (*Dándole un beso*). ¡Muere donde viviste!... ¡Resucita mis besos! (*Con locura*) Oh!... si mis labios tuvieran ese poder... los gestaría así en este servicio (Expte. 86-48).

Estos dos fragmentos aparecen tachados con el lápiz rojo, demasiada pasión irrefrenada para la moral de la época. Nos consta que la traducción publicada de Astrana

Marín no ha sufrido nunca supresión alguna. Por lo tanto, estas marcas textuales en forma de tachaduras son una indicación más del celo con que se miraban las obras de teatro: un mismo texto tiene distinta influencia en un lector individual que en un espectador que forma parte de una colectividad.

También se dictaminaron tachaduras a una de las cinco peticiones incluidas en el expediente 1467-40 correspondiente a *La fierecilla domada*. Se tuvo que modificar una pequeña parte del texto para poder retransmitir la versión radiofónica elaborada a partir del texto de Manuel Matosés. Dicha obra obtuvo el beneplácito de la censura, a juzgar por el informe del censor, salvo alguna objeción relacionada con referencias de tipo religioso: “La obra es muy bella y supone para el censor obligado por su oficio a la lectura de innumerables engendros un recreo para su espíritu. Puede autorizarse. Tachaduras: pág. 11 Acto III “es como Dios que”; pág. 33 Acto IV “un Dios” en lugar de “mi Dios” (Expte. 1467-40). La Junta de Censura solo impone la tachadura de la página 33 (véase 6.2.1.2.1.).

El *Hamlet* de Antonio Buero Vallejo resultó finalmente autorizada una vez realizadas unas ligeras modificaciones, en concreto, tachaduras en las páginas 51 del Acto I y 34 del Acto II, referentes a la moral sexual y al uso del lenguaje indecoroso (véase 6.1.1.2.1.).

La única representación registrada en el Catálogo de *Timón de Atenas* también sufrió la supresión de ciertas alusiones de tipo sexual. El expediente 305-73 entra a trámite el día 16 de junio de 1972. La Compañía del Teatro Griego de Montjuich, dirigida por Ramiro Bascompte, tiene programado el estreno para el 23 de julio de 1973. Primero, los encargados de censurar el texto devuelven el ejemplar al peticionario sin dictaminar “a causa de que el deficiente estado de las copias impide su lectura” (Expte. 305-73). Se envían de nuevo tres ejemplares y se redactan dos informes censorios. El Sr. García Cernuda únicamente señala que se trata de una “versión de *Timón de Atenas* según la versión de Aguilar con ligeras modificaciones” y que es una “obra clásica”. En cambio, el Sr. Albizu sentencia:

La versión se mantiene fiel a la tragedia original de Shakespeare. No hay pretensiones de adaptación y modernización. Considero que hay términos que se han traducido quizá demasiado libremente y que, tal vez, sea conveniente suavizarlos: “putaño”, “puta” y debe suprimirse la expresión “fuente de toda erección” que se refiere directamente a lo

sexual en pág. 18. Mayores de 18 años con visado, aunque no parece imprescindible (Expte. 305-73).

La calificación definitiva es autorizada para mayores de 18 años con supresiones en la página 18: “toda erección” (*ib.*).

La traducción de Astrana Marín de *Macbeth* fue adaptada por Mariano Fernández Villanova y presentada a censura en el año 1960 (Expte. 255-60). El expediente parece haber sido expurgado ya que no contiene ningún tipo de documento. Aún así, el libreto presenta marcas textuales en el Acto II. La palabra “jesuita” aparece tachada repetidas veces.

Dos de los registros que presentan tachaduras se corresponden con dos versiones de *Volpone* de Ben Jonson. En primer lugar, la versión de Tomás Borrás y Alejandro Ulloa obtuvo tres tachaduras, todas ellas, relacionadas con cuestiones de moral sexual, y en particular con el tema del adulterio. La Sección de Teatro, en su informe de 2 de abril de 1952, resuelve: “Autorizada con tachaduras en las páginas 42, 43 y 59 de la primera parte” y “para mayores de 16” (véase 6.4.1.2.1.). En segundo lugar, la traducción de *Volpone* de Enrique Llovet, fue aprobada para su representación por la Junta de Censura Teatral, el 18 de noviembre de 1969, bajo las siguientes normas complementarias: “autorizada para mayores de 18 años, con supresiones en las páginas 34 y 38 del Acto I, no radiable y a reserva de visado de ensayo general” (Expte. 386-69). Las tachaduras a las que se refiere el dictamen responden a criterios censorios de moral sexual y de lenguaje indecoroso.: “MOSCA.-...putas...”; “VOLPONE.-... en cuanto a la cosa...” (*ib.*) (véase 6.4.1.2.1.).

A raíz de un primer dictamen de prohibición, Ramón Enguidanos presentó un nuevo texto que resultó autorizado con tachaduras de orden religioso: “el sacramento” y “el cielo se mofa de sí mismo” (Expte. 3162-42) (véase 6.3.1.2.1.).

Autorizada para una única representación:

Este dictamen fue el más común para aquellas solicitudes presentadas por las compañías de arte y ensayo a partir de su creación en 1955⁷³. La obras se podían

⁷³ Orden de 25 de mayo de 1955 (BOE 15/07/1955).

representar una única vez y en salas de Cámara o Ensayo, donde el acceso era para mayores de 18 años y con una serie de restricciones. Las entradas no se podían poner a la venta públicamente en la taquilla del teatro, sino que debían solicitarse directamente a la compañía. En nuestro estudio no es una calificación representativa de lo que sucedía con el teatro clásico y tan solo contamos con un ejemplo que ilustre dicho dictamen. El 4 de agosto de 1958, Mariano Fernández Villanova, director de la compañía de teatro de ensayo La Comedia Española de Madrid, solicita autorización para poner en escena *Titus Andronicus*, obra de William Shakespeare y adaptada para la escena española por José Segura, el 30 de septiembre de 1958 en el Teatro Eslava. José M^a Ortiz, lector-censor de la obra, tras una breve exposición del argumento, señala: “Deficiente adaptación sin problemas de censura. Puede representarse para mayores de 16 años. Radiable” (Expte. 189-58). Puesto que los informes de los censores no eran en ningún caso vinculantes, la Sección de Teatro dictamina que la obra es “Autorizable para una sola representación” y la considera no radiable.

Autorizada para mayores de 18 años:

El 15% de las solicitudes presentadas obtuvieron la calificación de “Autorizada para mayores de 18 años”:

Autor	Título	Traductor	Dictamen	NúmExpediente
Shakespeare	Romeo y Julieta	González Ruiz, Nicolás	A+18	309-43
Ford, John	Lástima que seas una puta	Castro, Juan Antonio	Calif.+18	875-78
Shakespeare	Antonio y Cleopatra	Rubio Argüelles, Ángeles	A+18RVEG	239-68
Shakespeare	Medida por medida	Llovet, Enrique	A+18RVEG	414-68
Shakespeare	Otelo	Guillén Ramón, Juan	A+18RVEG	532-70
Shakespeare	La doma de la furia	Valverde, José M ^a	A+18RVEG	0-71
Shakespeare	Romeo y Julieta	Neruda, Pablo	A+18RVEG	380-71
Shakespeare	La fierecilla domada	Ruiz Iriarte, Víctor	A+18	225-58
Shakespeare	Timón de Atenas	Bascompte, Ramiro	A.T.+18RVEG	305-73
Middleton y Rowley	Los lunáticos	Méndez Herrera, José	A+18RVEG	370-72
Jonson, Ben	Volpone	Llovet, Enrique	A.T.+18RVEG	386-69
Shakespeare	Otelo	Fdez. Santos y Rubio	A+18RVEG	481-71
Shakespeare	Noche de reyes	Alonso, José Luis	A+18	142-62
Shakespeare	Noche de reyes	Layton y Plaza	A+18RVEG	84-67
Shakespeare	Hamlet	Buero Vallejo, A.	A.T.+18	246-61

Tabla 3.14. Obras autorizadas para mayores de 18 años.

Puesto que gran parte de los registros serán comentados posteriormente en el análisis descriptivo-comparativo, solo nos detendremos para citar un par de ejemplos. *La noche de reyes o lo que queráis*, reescritura de José Luis Alonso que tenía programada su estreno en el teatro Lara en 1962, resultó autorizada para un público mayor de 18 años de acuerdo al siguiente informe censorio: “Es la misma que la de León Felipe pero anulo las tachaduras que entonces indicaba, pues en la adaptación actual no estimo necesario realizar ninguna” (Expte. 142-62).

Otra representación considerada para mayores de 18 años fue la versión de *Romeo y Julieta* que Pablo Neruda publicó en 1966 en Losada, pero que no se había publicado en España. La compañía de M^a José Goyanes solicita autorización para su estreno en el Teatro Fígaro de Madrid el 10 de septiembre de 1971 con José M^a Morera como director de escena. El Expte. 380-71 resulta autorizado para mayores de 18 años vistos los informes de los tres censores. Dos de ellos, el Padre Artola y Díez Crespo, dictaminan que la obra es aceptable para mayores de 18 años, pero Bautista de la Torre observa:

Magnífica traducción de un gran poeta por otro gran poeta. La obra, por sobradamente conocida, puede autorizarse para mayores de 14 años con algunas supresiones que se indican. En caso de no aceptarse las supresiones, habría que darla para mayores de 18 años. En cualquier caso, y dada la categoría del texto literario me uno a la mayoría y siempre en el sentido más favorable. Supresiones: Acto 1º-44; Acto 2º-64,74; Acto 3º-76 (Expte. 380-71).

Autorizada para mayores de 16 años:

En nuestro Corpus 0, el 16% de los registros fueron considerados para mayores de 16 años:

Autor	Título	Traductor	Dictamen	NúmExpediente
Shakespeare	Hamlet	Pemán, José M ^a	A+16	192-49
Shakespeare	Romeo y Julieta	Astrana-Catena	A+16	162-57
Shakespeare	Otelo	Astrana Marín, Luis	A+16	174-53
Shakespeare	Romeo y Julieta	Astrana Marín, Luis	A+16	173-53
Shakespeare	Una aventura de Titania	González Ruiz, Nicolás	A+16	63-46
Shakespeare	La dama y la doma	Igalmar y Egea	A+16	137-51
Shakespeare	La fierecilla domada	Alonso, José Luis	A+16	189-54
Shakespeare	Romeo y Julieta	Dicenta, Joaquín	A+16	71-56
Shakespeare	Otelo	Borrás, Tomás	A+16	84-57
Shakespeare	El mercader de Venecia	Cabo, Antonio de	A+16	97-57
Shakespeare	Hamlet	Catena, Víctor Andrés	A+16	109-56
Shakespeare	Hamlet	Borrás, Tomás	A+16	97-51

Autor	Título	Traductor	Dictamen	NúmExpediente
Shakespeare	La doma de la indomable	Borrás-Ulloa	A+16	459-51
Shakespeare	Hamlet	Astrana-Guitart	A+16	62-45
Shakespeare	Otelo	Prada, J.A. de	A+16	630-46

Tabla 3.15. Obras autorizadas para mayores de 16 años.

Sirva como ejemplo la versión libérrima titulada *Una aventura de Titania*, “colofón arbitrario e inútil al *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, escrito en un acto breve por Nicolás González Ruiz” (Expte. 63-46). Este expediente contiene el libreto de la obra y una nota del encargado del archivo que dice: “No me entregaron ni instancia ni informe”. A pesar de la inexistencia de dichos documentos, la obra resulta autorizada para mayores de 16 años. Quizá el nombre del autor de la versión y su estreno en un teatro nacional sean garantía suficiente para obtener la aprobación de la censura gubernamental sin necesidad de informes censorios.

Autorizada para mayores de 14 años:

Autor	Título	Traductor	Dictamen	NúmExpediente
Shakespeare	La doma de la furia	Valverde-Lucena	A+14RVEG	0-71
Shakespeare	Hamlet	Méndez Herrera, José	A+14	313-73
Shakespeare	Macbeth	Instituto Shakespeare	C+14	721-80
Shakespeare	La duodécima noche	Felipe, León	A+14RVEG	392-72
Shakespeare	Tito Andrónico	Martínez Medeiro, M.	A+14	235-83
Shakespeare-Brecht	Coriolano	Arbide Domínguez, J.	A+14RVEG	53-70
Shakespeare	Otelo	Navarra, F. ; Cubas, José de	A+14RVEG	97-65
Shakespeare	Macbeth	Balbín Nuñez, L.	A+14	885-75
Shakespeare	Ricardo III	Lázaro, Eusebio	A+14	73-83

Tabla 3.16. Obras autorizadas para mayores de 14 años.

Un 9% de nuestros registros obtuvieron esta calificación. *La duodécima noche*, de León Felipe, cuyo título completo reza: “cuento milesio contado dramáticamente en inglés por William Shakespeare con el nombre de *Twelfth Night* y vertido al castellano por León Felipe con una libertad que va más allá de la paráfrasis” (Expte. 392-72), se autoriza para mayores de 14 años a reserva de visado de ensayo general. Los informes de los tres censores ensalzan la belleza de la versión de León Felipe: “La tarea de León

Felipe magnífica. Un bellissimo cuento, por el enredo tradicional y por la forma y el ritmo de los versos. Una pequeña obra maestra” (*ib.*), observa Jesús Vasallo. El Padre Artola considera que es una “bellísima versión de la comedia de Shakespeare”(*ib.*) y Antonio de Zubiaurre que “la traducción es buena, y todo encaja normalmente en esta forma teatral shakespeariana. El visado debe garantizar de posibles abusos escénicos” (*ib.*).

La única representación de *Coriolano*, se produjo a través de la intervención de Brecht en el texto de Shakespeare. El director del teatro de cámara y ensayo Tabanque solicita autorización para llevar a escena esta versión en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla en abril de 1970. El dictamen acordado por la Comisión de Calificación es “para mayores de 14 años, sin supresiones, no radiable” y con una nota informativa: “En el visado de ensayo general se cuidará especialmente que la acción se desarrolle en el ambiente de la época a que se refiere el texto y sin posibles actualizaciones”. En los dos ejemplos que hemos mostrado, la censura expresa un marcado interés por la puesta en escena, concedora de los posibles cambios que pueden darse en ese trasvase de la página al escenario. Una obra clásica no encierra mayor peligro mientras los vicios y defectos se presenten alejados en el tiempo y en el espacio. Pero los textos clásicos también se prestan a revisiones, a actualizaciones que pueden acercar al espectador lo que en el texto original le queda tan lejano.

Tras lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que a pesar de la indulgencia censoria ante los textos de teatro clásico inglés, existió un control más riguroso en el caso de la puesta en escena de esos textos que en su publicación. Una vez realizado el análisis de los datos preliminares estamos en posición de pasar al segundo estadio de la investigación: la construcción del corpus 1.

4. TRANSICIÓN METODOLÓGICA DEL CATÁLOGO AL CORPUS TEXTUAL

El análisis exhaustivo del Catálogo TRACEtc (1939-1985) nos ha ayudado a identificar las normas preliminares y de recepción que gobernaron la publicación y/o representación de las traducciones objeto de estudio. El siguiente paso es “to identify one or more relevant and revealing translations to investigate” (Tymoczko 2002: 18). Las regularidades observadas en el análisis del Catálogo nos permiten establecer grupos o conjuntos textuales que consideramos representativos de los patrones recurrentes aislados y que formarán parte del Corpus 1. Siguiendo la metodología TRACE:

(...) la clasificación y análisis de los datos recogidos en los distintos Catálogos resulta fundamental para que los textos que finalmente resulten elegidos sean representativos del fenómeno a estudiar. Procediendo de esta manera no sólo se garantiza la representatividad del corpus textual, sino que, además, gracias a la observación y análisis de los datos obtenidos en cada momento y al seguimiento del método empleado, las posibilidades de la investigación se multiplican (Gutiérrez Lanza 2005a: 58).

4.1. CONSTRUCCIÓN DEL CORPUS 1: criterios de selección

Atendiendo a las regularidades observadas, se han identificado subgrupos textuales que ejemplifican diversos comportamientos según distintos parámetros o criterios de selección:

a) Según la recepción de las traducciones:

- El subgrupo más numeroso está formado por aquellas traducciones que solo han sido recibidas a través de la lectura, es decir, son textos dramáticos publicados en ediciones de lectura que no se han estrenado nunca. La mayor presencia de este tipo de ediciones confirma el cambio de función de las traducciones respecto a los originales. La primera función de las traducciones es su lectura y no la representación, como ocurre en el caso de los textos origen. Su función en el contexto meta es ocupar un lugar hegemónico en el sistema literario español junto con las obras de otros clásicos de la literatura universal. Como lo que nos interesa observar es el proceso de trasvase de un texto origen a los escenarios de la cultura meta, estas traducciones quedan excluidas del Corpus 1 puesto que su fin último no es la representación del texto y, por tanto, no funcionan en el sistema teatral.
- Un segundo subgrupo homogéneo lo forman los textos teatrales que han sido estrenados en los escenarios españoles a través de versiones o adaptaciones escénicas que posteriormente fueron publicadas. Puede que la publicación del texto sea previa a la puesta en escena o a la inversa. En cualquier caso, este grupo es representativo del carácter dual del arte escénico, lo que se tendrá en cuenta a la hora de seleccionar los textos del futuro Corpus 1.
- El tercer grupo lo componen los textos traducidos que han sido recibidos únicamente a través de la puesta en escena. Son textos teatrales que funcionan de forma exclusiva en el sistema teatral, pero, al no existir publicación de los mismos, su inclusión en el Corpus 1 está supeditada al criterio de disponibilidad¹.

¹ Contamos con los libretos que están guardados en los expedientes de censura y con los libretos de las obras que se estrenaron en el Teatro Español de Madrid.

4. TRANSICIÓN METODOLÓGICA DEL CATÁLOGO AL CORPUS TEXTUAL

Los dos últimos grupos se perfilan como los más interesantes a la hora de estudiar la recepción de las obras del teatro clásico inglés en el espacio escénico de la España franquista, puesto que son representativos del modelo de traducción subyacente al trasvase de textos teatrales.

b) Según la fecha de la traducción:

-En primer lugar, en el Catálogo TRACETci se observa un grupo muy numeroso de registros que corresponden a traducciones realizadas antes de la dictadura franquista. Estas traducciones no son susceptibles de un análisis textual, debido a que no son representativas de las normas de traducción vigentes en nuestro periodo de estudio, aunque, por otro lado, su presencia implica que la pervivencia de traducciones anteriores sea una regularidad. El análisis del Catálogo también ha evidenciado que estas traducciones no llegaron a los escenarios, salvo alguna de Astrana Marín a partir de un proceso de adaptación, de reescritura o incluso de plagio.

-En segundo lugar, constan todas aquellas traducciones que se realizaron entre 1939 y 1985, que aunque menor en número, son representativas de los comportamientos traductores de la época. Por lo tanto, a la hora de seleccionar los textos del corpus 1, tendremos en cuenta aquellos textos teatrales firmados por los reescritores que realizaron su labor traductora dentro de los límites de este estudio. Dentro de este subgrupo podríamos distinguir entre las traducciones correspondientes a la dictadura franquista y las que se realizaron durante la transición política.

c) Según el autor origen:

-Claramente un subgrupo muy cuantioso es el formado por las traducciones de las obras de William Shakespeare. A pesar de la posición preeminente de este autor, algunas de sus obras no formarán parte del Corpus 1 por no haber sido trasvasadas a nuestros escenarios. Teniendo en cuenta los dos criterios de selección anteriores (que sea un texto teatral representado y realizado entre 1939 y 1985), hemos incluido aquellas traducciones teatrales que tengan un mayor número de registros, es decir, que cuenten con mayor número de versiones distintas y con mayor número de representaciones. Atendiendo a este criterio de

4. TRANSICIÓN METODOLÓGICA DEL CATÁLOGO AL CORPUS TEXTUAL

selección, los tres títulos correspondientes a obras de Shakespeare que más se repiten son: *Otelo*, *La fierecilla domada* y *Hamlet*.

-Otro subgrupo lo forman las reescrituras de obras de los autores contemporáneos de Shakespeare que fueron estrenadas en los teatros españoles que, aunque menor en número y por lo tanto en representatividad, no podemos obviar si queremos abordar el estudio de la recepción del teatro clásico inglés en España.

d) Según la puesta en escena:

En este caso atenderemos a tres parámetros relacionados con la producción del texto dramático: el director de escena, la compañía encargada de representar el texto y el teatro donde se estrenó. Así, se establece una distinción entre los montajes realizados y subvencionados por el Estado y los que producen las compañías privadas o independientes. Será relevante incluir los dos tipos de producciones para observar las diferencias que presentan las distintas versiones y de este modo estudiar la función de cada una en el contexto receptor. Por un lado existen versiones escénicas realizadas por hombres ligados al régimen, estrenadas en los teatros nacionales y subvencionadas por el Estado y, por otro, versiones, que aventuramos más subversivas, llevadas a escena por compañías privadas o por directores escénicos que no guardan una relación directa con la producción teatral del régimen.

e) Según la calificación censoria:

Aunque se ha demostrado la indulgencia censoria para con las obras de nuestro Catálogo, se pueden extraer registros representativos de los distintos dictámenes emitidos:

- En primer lugar, el subgrupo más numeroso lo forman todos aquellos textos que han sido calificados de forma positiva sin ningún tipo de restricción.
- En segundo lugar, el siguiente subgrupo se compone de aquellos textos que indican algún tipo de incidencia censoria, ya sean tachaduras o restricciones según la edad o el tipo de representación, pero que en ningún caso determinan la naturaleza del texto traducido.
- Por último, y siendo la excepción y no la norma, se encuentra la traducción de *Othello* de Ramón Enguidanos, que fue prohibida por los organismos censorios.

4. TRANSICIÓN METODOLÓGICA DEL CATÁLOGO AL CORPUS TEXTUAL

El análisis de los expedientes de censura ha puesto de manifiesto que la censura gubernativa o estatal no incidió de forma decisiva en el comportamiento traductor de la época en relación a las traducciones de teatro clásico inglés. Los dictámenes emitidos por los organismos censores están más relacionados con la actuación e iniciativa del traductor que con la intervención del censor. Sin embargo, la autocensura es una norma de traducción aislada en distintas investigaciones TRACE y habrá que comprobar si sigue constituyendo una norma de traducción en nuestro caso o si, por el contrario, los cambios formales que presenta la traducción responden a las decisiones personales del traductor. Por ello, habría que buscar instancias de autocensura practicada por el propio traductor a través de una aproximación textual a las traducciones, es decir, seleccionar aquellos fragmentos más escabrosos de los textos origen cuya traducción pueda resultar conflictiva por cuestiones morales, políticas o religiosas y analizar las soluciones adoptadas por el traductor en cada uno de los casos. También habría que comprobar si las supresiones o modificaciones que presenta la traducción ya están presentes en traducciones anteriores a la dictadura. Se trata de corroborar si la autocensura es la responsable de estos cambios o si se trata más de una cuestión de aceptabilidad del contexto receptor. Ello nos llevaría a pensar que siempre ha sido más importante la censura de tono moral que la política en lo que respecta a la traducción de estos textos. Algo bastante lógico dado que la carga revolucionaria de estas obras, entendiendo por revolucionario algo que pueda afectar a la organización política del país, es bastante baja.

4.2. EL CORPUS 1 TRACEtci

Según lo expuesto anteriormente, para la construcción del Corpus 1 hemos descartado todos aquellos textos pertenecientes únicamente al sistema literario, es decir, aquellas traducciones que solo han sido recibidas a través de su lectura, puesto que dirigimos nuestra atención al estudio de textos teatrales pertenecientes al sistema teatral, que han sido representados, previo paso por el filtro de la censura franquista. No obstante, tendremos en cuenta aquellos textos teatrales que se introdujeron en el sistema literario a través de su publicación como versiones escénicas, porque dan cuenta del carácter dual del arte escénico. Nuestro propósito es ocuparnos del trasvase de los clásicos ingleses a los escenarios de la época franquista y de la transición y aunque el número de obras publicadas sea mayor, éstas no son en absoluto representativas de lo

4. TRANSICIÓN METODOLÓGICA DEL CATÁLOGO AL CORPUS TEXTUAL

que ocurría en los escenarios españoles. Además, este tipo de traducciones literarias han sido tradicionalmente el objeto de análisis de estudios previos sobre Shakespeare, olvidándose en muchos de los casos de la recepción de sus obras a través de la representación de los textos traducidos. Por lo tanto, esta Tesis Doctoral aporta algo novedoso en cuanto a que su objeto de estudio son los libretos teatrales, textos inéditos custodiados en el AGA, cuya localización permite una aproximación textual a partir de su relación directa con el fenómeno censorio.

A partir de este primer criterio de selección, y dada la supremacía de William Shakespeare, optamos por el estudio de aquellas traducciones de sus obras que tuvieron mayor repercusión en el sistema teatral. Por lo tanto, seleccionamos aquellos títulos que cuentan con un número total o superior a diez registros y, en consecuencia, con mayor número de traducciones o versiones distintas: *Hamlet* (10), *La Fierecilla Domada* (10) y *Otelo* (11). Por un lado, son los títulos de la dramaturgia shakespeariana más representados en nuestro periodo de estudio y, por otro, son los títulos que mayor número de solicitudes de censura presentan. Como resultado son los que aportan mayor información sobre el efecto de la censura oficial.

Esta decisión metodológica permite el estudio de diversos textos meta teniendo en cuenta de forma simultánea otros parámetros para la selección textual. Al incluir varios textos meta o versiones teatrales distintas se toma en consideración tanto textos representados en teatros nacionales, como en teatros comerciales, pero siempre por compañías de carácter profesional². Además, al contar con mayor número de traductores y adaptadores, más representativas serán las regularidades extraídas del análisis. Igualmente, al incluir mayor número de solicitudes de censura, mayor será la representatividad de las calificaciones censorias, pues ceñirnos solo al estudio de los textos que presentan tachaduras no sería representativo, ni mucho menos objetivo. Tampoco nos daría una visión completa de la recepción de los clásicos ingleses en el contexto receptor. Los conjuntos textuales seleccionados contienen textos meta con diversas calificaciones censorias: un dictamen de prohibición, siete de los nueve “autorizados con tachaduras” y textos autorizados o autorizados con restricciones de edad o de visado de ensayo general. En nuestra opinión, este abanico textual ofrece una

² No prestaremos atención a aquellas versiones representadas por compañías de teatro no profesionales debido a su escasa repercusión en el contexto receptor.

4. TRANSICIÓN METODOLÓGICA DEL CATÁLOGO AL CORPUS TEXTUAL

panorámica muy amplia del comportamiento censorio en relación a la censura de teatro clásico y una visión exhaustiva de la realidad del trasvase del teatro clásico inglés y su recepción en España.

No obstante, de este Corpus 1 se podrían obtener corpus secundarios siguiendo otros criterios de selección como, por ejemplo, aislando todas las reescrituras de un traductor particular, o todas las producciones de los teatros nacionales, o todos los textos con cierta calificación censoria, etc. A nuestro juicio, es más interesante ofrecer una visión global sobre la traducción y censura del teatro clásico inglés que limitarse al estudio de un grupo de textos meta representativos de un cierto fenómeno. Este modo de proceder nos permite reconstruir las cadenas textuales que se han originado en torno a un mismo TO y que nos revelan comportamientos traductores recurrentes a lo largo de todo el periodo.

Puesto que una de las premisas de esta investigación es reflejar la realidad de las traducciones de teatro clásico inglés y no solo de su máximo exponente, hemos seleccionado las obras de otros autores coetáneos de Shakespeare que fueron representadas en nuestro país. Por esta razón se incluyen las traducciones de *Volpone* de Ben Jonson, así como las versiones correspondientes a las obras originales de Middleton y Rowley y John Ford. Ben Jonson es el autor que mayor repercusión tuvo en el espacio escénico español franquista después de Shakespeare con cinco TMs distintos de *Volpone*. Solo una de las obras de John Ford llegó al público español: *Tis Pity She's a Whore/Lástima que seas una puta*. Lo mismo ocurre con Thomas Middleton del que contamos con un único registro: *The Changeling/Los lunáticos*. Por el contrario, de Marlowe solo contamos con la versión de *Eduardo II* realizada por Gil de Biedma y Carlos Barral, pero no se tendrá en cuenta puesto que no es una traducción directa del texto de Marlowe, sino una versión de la adaptación de Brecht, siendo éste el autor intermedio.

A raíz de lo expuesto, consideramos que esta selección es suficientemente representativa de la realidad traductora de los clásicos ingleses, no solo de Shakespeare, al espacio escénico español de la época franquista, porque en el caso de sus contemporáneos hemos seleccionado todos los textos con los que contamos sin necesidad de recurrir a más criterios de selección.

4. TRANSICIÓN METODOLÓGICA DEL CATÁLOGO AL CORPUS TEXTUAL

Así, el Corpus 1 TRACETci (1939-1985)³ es un corpus paralelo bilingüe formado por un subcorpus A de seis textos originales en inglés y un subcorpus B formado por 30 textos en español⁴. Este Corpus 1 se organiza en forma de seis conjuntos textuales, cada uno de ellos compuesto por un TO y varias traducciones o versiones escénicas del mismo que fueron representadas en los escenarios españoles y que pasaron por los mecanismos censorios. Cada conjunto textual será sometido al análisis descriptivo-comparativo que se llevará a cabo en el capítulo 6 de esta Tesis Doctoral.

Una vez seleccionados los conjuntos textuales, se procede a la localización física de cada libreto teatral, puesto que el criterio de disponibilidad es clave cuando se trabaja con textos teatrales inéditos. Cada uno de los seis conjuntos textuales que conforman el Corpus 1 TRACETci se identifica con una palabra clave del título meta más recurrente en español. A continuación pasamos a delimitar y describir cada uno de los conjuntos textuales:

1) **HAMLET**: El conjunto textual *HAMLET* está formado por el TO y ocho textos meta. De los 10 TMs con los que contábamos en primera instancia (véase tabla 3.8.) hemos eliminado la reescritura de Agustín de Rojas, seudónimo que Alejandro Ulloa empleaba para firmar los textos teatrales, y la versión de Víctor Andrés Catena por una cuestión de disponibilidad. También hemos prescindido de la traducción de Méndez Herrera y de la de Joseph Boronot. En ambos casos, estamos ante representaciones de *Hamlet* por compañías de aficionados como el Club de empleados de la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife que, bajo la dirección de Pascual Arroyo, representó una adaptación de la traducción de Méndez Herrera en el Teatro Guimerá. Además, el expediente de censura solo contiene el ejemplar de Aguilar

³ Según los criterios de selección aplicados para la construcción del Corpus 1 el texto más tardío que forma parte del mismo es *Lástima que seas una puta* de 1978. La propia selección del corpus ya indica qué textos van a ser representativos de las normas de traducción vigentes durante el franquismo. A partir de este año se producen cambios políticos, sociales y culturales que hacen presuponer que las normas de traducción extraídas del análisis descriptivo-comparativo no serán válidas para el periodo 1978-1985. Con la abolición de la censura no todos los textos teatrales pasaron por censura, por lo que el número de expedientes con el contamos es muy escaso. Por otro lado, los sistemas de producción teatral también evolucionaron: en 1978 UCD creó el Centro Dramático Nacional e inició una política de subvención a las llamadas *compañías estables*, siguiendo el modelo de *teatros estables* de la vecina Italia (cf. Oliva 2004: 73).

⁴ En el CD-ROM adjunto se incluyen los textos que hasta la fecha conforman el Corpus 1 TRACETci en formato electrónico.

4. TRANSICIÓN METODOLÓGICA DEL CATÁLOGO AL CORPUS TEXTUAL

de la traducción de Méndez Herrera. No obstante, atendiendo a uno de los criterios de selección para la construcción del Corpus 1, ha sido ineludible la inclusión de las versiones escénicas de *Hamlet* publicadas por Escelicer y realizadas por José M^a Pemán en 1949 y por Antonio Buero Vallejo en 1962, puesto que su publicación es posterior a la puesta en escena del texto teatral del que derivan. En la siguiente tabla, se establecen los ocho TMs que integran el conjunto textual *HAMLET*, cuya etiquetación⁵ es la siguiente:

- TO/HAM/1623/SHAKESPEARE
- TM1/HAM/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS
- TM2/HAM/REP/1945/ASTRANA-GUITART
- TM3/HAM/REP/1949/PEMÁN
- TM4/HAM/PUB/1949/PEMÁN
- TM5/HAM/REP/1951/BORRÁS-ULLOA
- TM6/HAM/REP/1960/GONZÁLEZ RUIZ
- TM7/HAM/REP/1961/BUERO
- TM8/HAM/PUB/1961/BUERO

⁵ Cada uno de los textos meta ha sido etiquetado de la siguiente manera: número de identificación del texto meta según orden de entrada en los organismos de censura; abreviatura del nombre del conjunto textual al que pertenece; función del texto meta: publicación (PUB) o representación (REP); fecha de estreno o publicación; y, por último, el apellido del autor del texto meta.

1. TO: *Hamlet*

	TM1	TM2	TM3	TM4	TM5	TM6	TM7	TM8
TÍTULO	Hamlet	Hamlet	Hamlet	Hamlet	Hamlet	Hamlet	Hamlet	Hamlet
TRADUCTOR	Astrana-Borrás	Enrique Guitart	José M ^a Pemán	José M ^a Pemán	Borrás- Ulloa	N. González Ruiz	A. Buero Vallejo	A. Buero Vallejo
AÑO	1940	1945	1949	1949	1951	1960	1961	1962
PUB/REP	REP	REP	REP	PUB	REP	REP	REP	PUB
EXPTE	571-40	62-45	192-42	2475-49	97-51	147-60	246-61	5148-62
TEATRO/ EDITORIAL	Desconocido	Poliorama	Español	Escelicer	Principal (Valencia)	Griego de Montjuich	Español	Escelicer
COMPAÑÍA	Rambal	Titular Poliorama	Titular Español		Alejandro Ulloa	Nuria Espert	Español (Lope de Vega)	
DIRECTOR	Enrique Rambal	Enrique Guitart	C. Luca de Tena		Alejandro Ulloa	Armando Moreno	José Tamayo	
TEXTO	AGA	AGA	AGA; CDT	PUB	AGA	AGA	AGA	PUB
CALIFICACIÓN	A con tachaduras	A +16	A +16	Autorizada	A +16	A +18	A con tachaduras	Autorizada

Tabla 4.1. Conjunto textual HAMLET.

4. TRANSICIÓN METODOLÓGICA DEL CATÁLOGO AL CORPUS TEXTUAL

2) **FIERECILLA**: Los diez registros que aparecen en el Catálogo (véase tabla 3.9.) se corresponden con diez reescrituras distintas de *The Taming of the Shrew*. De estos diez textos potenciales se han descartado el de Niceto J. Gutiérrez Luna, *La bravía*⁶, por tratarse de una adaptación basada en textos de Shakespeare y Casona, por lo que no tendríamos un único TO al aparecer Casona como autor intermedio. También hemos omitido el texto de Pedro Buisán, *La fierecilla domada*, por ser una versión representada por una compañía de teatro no profesional⁷ y, muy a nuestro pesar, la adaptación de Carlos Lucena a partir de la traducción de José M^a Valverde, puesto que nos ha sido imposible conseguir el libreto⁸. Por otro lado, se ha incluido el texto de la publicación de la versión de Ruiz Iriarte posterior al estreno de la misma. El resultado es un conjunto textual formado por el TO y los siguientes ocho TMs:

- TO/TAM/1623/SHAKESPEARE
- TM1/FIER/REP/1940/JORDÁ
- TM2/FIER/REP/1941/NAVARRO
- TM3/FIER/REP/1951/D'IGALMAR-EGEA
- TM4/FIER/REP/1951/BORRÁS-ULLOA
- TM5/FIER/REP/1954/ALONSO
- TM6/FIER/REP/1958/RUIZ IRIARTE
- TM7/FIER/PUB/1959/RUIZ IRIARTE
- TM8/FIER/REP/1975/GUERRERO ZAMORA

⁶ Expediente 30-74. Es un ejemplo más de los muchos expedientes tramitados en el año 1974 que fueron expurgados.

⁷ Grupo de teatro Gádex. Casa de cultura de Palencia. Adaptación y dirección de Pedro Buisán.

⁸ Debido a un error, el personal del AGA no realizó las fotocopias del libreto que habíamos pedido en su momento. Aunque en nuestra última visita (enero de 2007) las solicitamos de nuevo, aún no nos han sido enviadas, por lo que este texto ha sido descartado del estudio. La obra se representó en el Teatro da Carpa de Hospitalet en 1971. La representación del texto fue autorizada para mayores de 14 años a reserva de visado de ensayo general (Expte. 0-71).

2. TO: *The Taming of the Shrew*

	TM1	TM2	TM3	TM4	TM5	TM6	TM7	TM8
TÍTULO	La fierecilla domada	La niña es un regalo	La dama y la doma	La doma de la indomable	La fierecilla domada	La fierecilla domada	La fierecilla domada	La nueva fierecilla domada
AUTOR META	Mercedes Jordá	Nicolás Navarro	Joaquín D'Igalmar y Fernando Egea	Borrás-Ulloa	José Luis Alonso	Víctor Ruiz Iriarte	Víctor Ruiz Iriarte	Juan Guerrero Zamora
AÑO	1940	1941	1951	1951	1954	1958	1959	1975
PUB/REP	REP	REP	REP	REP	REP	REP	PUB	REP
EXPTE	1467-40	2344-41	137-51	459-51	189-54	225-58	2791-59	109-75
TEATRO/EDITORIAL	Desconocido	Desconocido	Reina Victoria	Principal (Palma de Mallorca)	Palacio Carlos V (Granada)	Infanta Beatriz	Escelicer	Español
COMPañÍA	Mercedes Jordá	Cía. Bassó-Navarro	Cía. Gascó-Granada	Alejandro Ulloa	Cía. M ^a Jesús Valdés	F. Fernán Gómez		Español
DIRECTOR	Desconocido	Nicolás Navarro	Fernando Granada	Alejandro Ulloa	José Luis Alonso	F. Fernán Gómez		J. Guerrero Zamora
TEXTO	AGA	AGA	AGA	AGA	AGA	AGA	PUB	AGA
CALIFICACIÓN	Autorizada	Autorizada	A +16	A + 16	A +16	A +18	Autorizada	Desconocida

Tabla 4.2. Conjunto textual *FIERECILLA*.

4. TRANSICIÓN METODOLÓGICA DEL CATÁLOGO AL CORPUS TEXTUAL

3) OTELO: De los once registros iniciales del Catálogo referentes a Otelo (véase tabla 3.7.) se han eliminado, siguiendo el criterio de disponibilidad, la reescritura de Medina Martín, la de Andrés de Prada y la de José Dicenta, porque, en el primer caso, el expediente no contiene el libreto teatral, y en los otros, no disponemos ni del expediente ni del texto. También excluimos aquellas versiones que no fueron representadas por compañías de teatro profesionales, puesto que su repercusión es muy limitada. Esto ocurre con la versión de Francisco Navarro y José de Cubas y la traducción de Astrana Marín, cuya publicación fue presentada a censura por la compañía Talía sin indicios de adaptación. Por último, se ha suprimido el texto firmado por José Luis Caramés y Emilio Sagi porque se trata de una versión lírica elaborada a partir de una ópera de Antonio Boito. El expediente de censura 2283-41 contiene dos libretos firmados ambos por Ramón Enguidanos, TM1A y TM1B en nuestro Corpus. Los dos textos han sido incluidos en el Corpus 1 ya que presumimos que el TM1B deriva del TM1A. El conjunto textual resultante es el que se muestra en la siguiente tabla:

- TO/OTHE/1623/SHAKESPEARE
- TM1A/OTE/REP/1941/ENGUIDANOS
- TM1B/OTE/REP/1942/ENGUIDANOS
- TM2/OTE/REP/1944/GONZÁLEZ RUIZ
- TM3/OTE/REP/1957/BORRÁS
- TM4/OTE/REP/1970/GUILLÉN
- TM5/OTE/REP/1971/SANTOS-RUBIO

3. TO: *Othello*

	TM1A	TM1B	TM2	TM3	TM4	TM5
TÍTULO	Otelo	Otelo	Otelo	Otelo, el moro de Venecia	Otelo	Otelo
TRADUCTOR	Ramón Enguidanos	Ramón Enguidanos	N. González Ruiz	Tomás Borrás	Ramón Juan Guillén	A. Fdez. Santos y M. Rubio
AÑO	1941	1942	1944	1957	1970	1971
PUB/REP	REP	REP	REP	REP	REP	REP
EXPTE	2283-41	3162-42	696-44	84-57	532-70	481-71
TEATRO	Desconocido	Desconocido	Titular Español	Comedia (Barcelona)	Talía (Valencia)	Español
COMPAÑÍA	Enguidanos	Enguidanos	Español	A. Ulloa	Talía	Español
DIRECTOR	Enguidanos	Enguidanos	C. Luca de Tena	A. Ulloa	Ramón Juan Guillén	Alberto González Vergel
TEXTO	AGA	AGA	AGA	AGA	AGA	AGA; CDT
CALIFICACIÓN	Prohibida	A con tachaduras	A +16	Autorizada	A +18 RVEG	A +18 RVEG

Tabla 4.3. Conjunto textual OTELO.

4. TRANSICIÓN METODOLÓGICA DEL CATÁLOGO AL CORPUS TEXTUAL

4) **VOLPONE**: Aparte de las versiones en catalán, se ha excluido la traducción de Sarabia Santander publicada en edición bilingüe de lectura por ser un texto que pertenece exclusivamente al sistema literario y además no contamos con el expediente de censura porque es una edición de 1980. Sí hemos incluido la versión escénica de Borrás publicada por Escelicer por derivar de un texto meta anterior. Así, el conjunto textual *VOLPONE* está compuesto por los siguientes textos:

- TO/VOL/1616/JONSON
- TM1/VOL/REP/1952/BORRÁS-ULLOA
- TM2/VOL/PUB/1953/BORRÁS
- TM3/VOL/REP/1959/CATENA
- TM4/VOL/REP/1969/LLOVET
- TM5/VOL/REP/1974/ITURRI-BILBAO

4. TO: *Volpone, or the Fox*

	TM1	TM2	TM3	TM4	TM5
TÍTULO	Volpone el Magnífico	Volpone el Magnífico	Volpone	Volpone	Don Volpone
TRADUCTOR	T. Borrás-A. Ulloa	Tomás Borrás	Víctor Andrés Catena	Enrique Llovet	Luis Iturri; J.J. Rapha Bilbao
AÑO	1952	1953	1959	1969	1974
PUB/PUB	REP	PUB	REP	REP	NO
EXPTE	119-52	1224-53	256-59	386-69	162-74
TEATRO/EDITORIAL	Arriaga/Español	Alfil	Aire libre (Algeciras)	Calderón de la Barca (Bcn)	Marquina
COMPañÍA	Ulloa/ Titular Español		Teatro Joven Español	Titular Calderón de la Barca	Akelarre
DIRECTOR	A. Ulloa/T. Borrás		José M ^a Loperena	José M ^a Loperena	Luis M ^a Iturri
TEXTO	AGA; CDT	PUB	AGA	AGA	AGA
CALIFICACIÓN	A con tachaduras (Ulloa)	Autorizada	A +18	A con tachaduras +18 RVEG	Desconocida

Tabla 4.4. Conjunto textual *VOLPONE*.

6) **LUNÁTICOS**: En este caso se ha añadido la versión escénica publicada por Escelicer de la traducción de Méndez Herrera, puesto que se trata de un texto que deriva directamente del libreto teatral:

4. TRANSICIÓN METODOLÓGICA DEL CATÁLOGO AL CORPUS TEXTUAL

- TO/CHAN/1653/MIDDLETON-ROWLEY
- TM1/LUN/REP/MÉNDEZ/1972
- TM2/LUN/PUB/MÉNDEZ/1973

5. TO: *The Changeling*

	TM1	TM2
TÍTULO	Los Lunáticos	Los Lunáticos
TRADUCTOR	José Méndez Herrera	José Méndez Herrera
AÑO	1972	1972
PUB/REP	REP	PUB
EXPTE	370-72	6019-73
TEATRO/EDITORIAL	Infanta Beatriz; Teatro Marquina	Escelicer
COMPAÑÍA	Fernando Fernán Gómez	
DIRECTOR	Fernando Fernán Gómez	
TEXTO	AGA; CDT	PUB
CALIFICACIÓN	A + 18 RVEG	Aceptado depósito

Tabla 4.5. Conjunto textual LUNÁTICOS.

5) **LÁSTIMA**: Este conjunto textual se compone del TO y de un único TM, la versión realizada por Juan Antonio Castro:

- TO/TIS/1633/FORD
- TM1/LAS/REP/CASTRO/1978

6. TO: *Tis Pity She's a Whore*

	TM1
TÍTULO	Lástima que seas una puta
TRADUCTOR	Juan Antonio Castro
AÑO	1978
PUB/REP	REP
EXPTE	875-78
TEATRO	Martín (Madrid)
COMPAÑÍA	Cia. Estable de M ^a Paz Ballesteros
DIRECTOR	Vicente Sainz de la Peña
TEXTO	AGA
CALIFICACIÓN	Clasificada para + 18

Tabla 4.6. Conjunto textual LÁSTIMA.

4.3. EL CORPUS 2 TRACEtc

Una vez construido el Corpus 1 con los textos completos, “the second task will be to pick perspicuous passages that will serve to test one’s hypotheses” (Tymoczko 2002: 18). Debido a la gran cantidad de textos que manejamos (30 TMs y seis TOs), es imposible realizar un análisis textual de los textos completos, por lo que, siguiendo la metodología TRACE, hemos optado por la construcción de un corpus secundario que estará formado por aquellos fragmentos discursivos donde se refleja el efecto de la (auto)censura y que son representativos de los mecanismos de trasvase utilizados por los distintos reescritores de los textos: el Corpus 2 TRACEtc.

El Corpus 2 está formado por “chunks of texts”⁹ de unidades bitextuales (Toury 1995 y 1997), en particular, por fragmentos discursivos emparejados¹⁰ y numerados según la segmentación del texto en réplicas (véase 5.2.) Al adoptar una perspectiva de trabajo ‘TRACE-oriented’, las marcas textuales (véase 5.3.3.) que aparecen en los expedientes y libretos de censura actúan de brújula a la hora de seleccionar los fragmentos que someteremos a la comparación. Como consecuencia, el número de fragmentos seleccionados por cada conjunto textual no es igual en cada uno de los casos porque hemos de ajustarnos a la evidencia textual que manejamos y adaptarnos a la casuística textual de la que disponemos.

⁹ En algunos casos, por decisión del investigador, “el Corpus 1 y el Corpus 2 pueden coincidir” (Gutiérrez Lanza 2005a: 59).

¹⁰ La alineación de los fragmentos se ha realizado de forma manual como ya expusimos en el capítulo 1 de esta Tesis Doctoral (véase 1.2.).

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

Después de seleccionar los conjuntos textuales que conforman el Corpus textual que será sometido al análisis descriptivo-comparativo, es imprescindible delimitar lo que constituye nuestro objeto de estudio y elaborar un procedimiento de análisis que se ajuste al área textual en la que se enmarca esta investigación, es decir, al estudio de textos teatrales traducidos del inglés al español que fueron censurados y representados durante la dictadura franquista. El propósito del análisis textual es identificar las desviaciones y cambios que presentan los TMs con respecto al TO y esclarecer hasta qué punto la actuación del traductor está condicionada por el efecto de la (auto)censura o por los requerimientos escénicos del momento. Además, gracias al análisis textual podemos desentrañar la relación de similitud que existe entre el TO y cada uno de los TMs (o entre los TMs entre sí) y reconstruir las cadenas textuales derivadas de un mismo TO. Asimismo, nuestro interés se dirige a identificar el grado de intervención del traductor a la hora de apropiarse de un texto en otra lengua. Todo ello nos permitirá observar las estrategias y mecanismos de traducción subyacentes al trasvase de textos teatrales así como establecer la función de estas traducciones en el contexto de llegada.

5.1. ESTABLECIMIENTO DEL OBJETO DE ANÁLISIS

Keir Elam (1980) distingue entre *texto dramático*—‘dramatic text’, texto compuesto para el teatro, lo que nosotros hemos denominado *texto teatral* siguiendo a Aaltonen (2000)—y *texto de la representación*—‘performance text’, texto producido en el teatro. De forma paralela, Törnqvist también distingue entre texto dramático (*drama text*) y texto espectacular o de la representación (*performance text*). El texto escrito o dramático es fijo, perdurable y “constituye el único común denominador de todas las producciones de la obra en cuestión” (Törnqvist 2002: 20). Por el contrario, el texto oral o espectacular es efímero y perecedero. Törnqvist señala algunas de las diferencias que existen entre ambos textos y que resumimos a continuación:

1. Mientras que el texto dramático es único, el número de representaciones es potencialmente infinito.
2. El texto dramático tiene al lector como receptor directo y al espectador como receptor indirecto.
3. El texto dramático se percibe de forma verbal, mientras que el espectacular es recibido de forma auditiva o audiovisual.
4. La recepción del texto dramático es libre, mientras que la del texto de la representación es un continuo lineal y fijo.
5. Mientras que el texto dramático es abierto, el texto espectacular es cerrado.
6. Mientras que el texto dramático es consecutivo, la representación revela un complejo entramado de simultaneidad.

Esta distinción ha sido materia de discusión en los estudios semióticos del teatro¹, aunque nadie duda de la interrelación existente entre ambos: “the written text/performance text relationship is not one of simple priority but a complex of reciprocal constraints constituting a powerful intertextuality” (Elam 1980: 209). El texto teatral es uno más de los diversos códigos que conforman el hecho teatral. Bassnett (1985: 88) resume los cinco sistemas semiológicos de una representación según la propuesta de Kowzan (1975: 52-80):

- 1) The spoken text (for which there may or may not be a written script).
- 2) Bodily expression.
- 3) The actor’s external appearance (gestures, physical features, etc.).
- 4) The playing space (involving size of venue, props, lighting effects, etc.).
- 5) Non-spoken sound.

¹ Principalmente existen dos posturas: 1) una más tradicional que da prioridad al texto dramático y que considera que la representación es “l’expression et la traduction du texte littéraire” (Ubersfeld 1982: 15); y 2) una postura más reciente que empezó a cobrar fuerza a partir de los años setenta y que considera que el texto es un elemento más del hecho teatral, incluso prescindible.

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

Para el semiótico, la interrelación entre los distintos sistemas de signos es de máximo interés², pero desde el punto de vista de los estudios de traducción, lo que cobra mayor interés es la transposición textual, por lo que el libreto teatral se convierte en nuestro objeto de estudio ('written script' para Bassnett). Además, dado que la representación es efímera y no podemos reconstruir una experiencia cultural del pasado, debemos dirigir nuestra atención a aquello que es perdurable: el texto teatral. El traductor teatral debe tener en cuenta todos los códigos extralingüísticos que intervienen en la representación, pero su materia prima es un texto perteneciente a otra lengua que debe trasvasar a los escenarios en un nuevo código lingüístico. No obstante, hemos de ser conscientes de la relación entre el texto y la representación, puesto que el primero solo adquiere pleno significado cuando entra en juego formando parte de la representación como una pieza más del hecho teatral. Para enriquecer el análisis, contamos con la información paratextual que nos ofrecen los expedientes de censura, los programas de mano y las críticas teatrales, que nos dan una idea sobre la recepción de cada uno de los textos. Por lo tanto, sin olvidar la dimensión de espectáculo característica del teatro, hemos de limitarnos al estudio del texto teatral, traducido y censurado, e inserto en un contexto de llegada bien definido.

La distinción entre *sistema teatral* y *sistema literario* propuesta por Aaltonen (2000) resulta útil a la hora de relacionar de forma más directa el texto teatral con la representación y, por tanto, alejarlo de los estudios literarios. En nuestro deseo de intentar acercarnos más a la realidad de la representación de textos teatrales, nuestros conjuntos textuales están formados primordialmente por dichos textos, aunque, como ya hemos visto, hemos incluido aquellos textos teatrales que se han introducido en el sistema literario a través de la publicación, convirtiéndose así en textos dramáticos. Además, nos hemos vistos obligados a incluir, por cuestiones metodológicas, textos

² Patrice Pavis (1982) sostiene que la semiótica teatral tiene que integrar tanto el estudio del texto como el estudio de la puesta en escena e intentar explicar la relación que existe entre el sistema textual y el sistema icónico. Pavis aboga por una semiótica teatral que examine las posibles relaciones que existen entre los distintos códigos de la puesta en escena. No es posible establecer un signo teatral como unidad semiótica que englobe signos lingüísticos, signos visuales, gestuales, etc. No se puede analizar una representación teatral descomponiéndola en distintas unidades porque no se puede aislar una unidad mínima de significado. Por el contrario, es el conjunto el que da significado a la obra. Esslin añade: "so great is the number of different elements that contribute, for the individual spectator, to the 'meaning' of the performance at any given moment, that it is quite impossible to determine which of these he or she would actually perceive, consciously or even subliminally, and what importance he or she would attribute to them in what order of priorities" (Esslin 1987: 18).

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

dramáticos traducidos y publicados porque son traducciones primarias de las que derivan algunos de nuestros textos. No ha sido algo establecido *a priori*, sino que ha surgido del propio análisis comparativo, lo que da cuenta de la interrelación entre el sistema teatral y el sistema literario.

Por lo tanto, en consonancia con el estudio de Merino (1994a), entendemos por texto teatral traducido “todo aquel texto teatral, que traducido al español, haya funcionado como tal traducción dramática en nuestro país” (1994a: 24), dando un sentido amplio al término *traducción*, es decir, referido a procesos de transferencia interlingüística y/o intralingüística (*cf.* Jakobson 1959).

Debido al volumen de material textual con el que trabajamos (seis TOs, 30 TMs y ocho TMFs), nos hemos visto obligados a simplificar la etiquetación de los textos objeto de estudio, ya que por un solo TO contamos con más de un texto meta, cada uno elaborado por distintos reescritores³. En la mayoría de los casos no contamos con textos de censura intermedios por lo que nos es perfectamente válida la secuenciación TM1, TM2..., etc.⁴, correspondiente a distintos textos teatrales traducidos y censurados ordenados de forma cronológica según su fecha de composición y presentación ante los organismos censorios. Establecemos tres tipos de texto sobre los que se llevará a cabo el consiguiente análisis textual:

- a) **Texto meta (TM):** es el texto traducido y censurado custodiado en el expediente de censura sobre el que se reflejan las marcas textuales producto de la censura oficial. Por lo general, la censura externa no decretó cambio alguno en el texto traducido⁵ por lo que *texto traducido* (TT) y *texto censurado* (Tce) coinciden en su totalidad. Por este motivo, y para simplificar cuestiones terminológicas, no

³ Solo en el caso de *Otelo* tenemos dos libretos en un mismo expediente firmados por el mismo traductor. En *Hamlet*, *Fierrecilla* y *Lunáticos* los textos que coinciden en nombre del traductor se corresponden con un texto meta de representación y otro de publicación, salvo por los dos textos de *Hamlet* presentados por Borrás en distintos años.

⁴ Responde al concepto de *similitud divergente* propuesto por Chesterman (1998: 12): A → A', A'', A'''...

⁵ El texto traducido y censurado que consta en el expediente de censura fue el que en su día sirvió de base para cada una de las distintas representaciones una vez practicadas las correspondientes correcciones de censura. Las marcas textuales aparecen reseñadas tanto en el libreto teatral como en los correspondientes informes. Por lo tanto, si eliminamos los pocos ejemplos de modificaciones censorias, de forma simultánea podemos apreciar cuáles fueron las decisiones traductoras y el impacto de la censura oficial en cada uno de los textos.

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

creemos necesaria la distinción entre texto traducido y texto censurado. No obstante, sí distinguimos entre **texto meta representado (TM/REP)** y **texto meta publicado (TM/PUB)** pues ello determina la distinta función de cada texto meta. Tanto el texto representado como el texto publicado pasaron por el tamiz de la censura. En nuestro corpus textual los textos publicados derivan de los textos de representación, fruto de un trasvase intralingüístico, siendo ésta una de las características de las versiones escénicas publicadas.

- b) Texto meta fuente (TMF):** con esta denominación nos referimos a aquellas traducciones primarias de las que derivan algunos de los textos meta. Así, el TMF se convierte en texto origen que mediante estrategias de adaptación y apropiación da lugar a nuevas reescrituras escénicas. Las traducciones primarias, cronológicamente anteriores, originan en la lengua meta traducciones secundarias a través de un proceso de transferencia intralingüística. Por lo general son traducciones dramáticas autorizadas plenamente aceptables en el contexto receptor y que constituyen modelos de traducción, como ocurre con las de Astrana Marín o con el *Hamlet* de Moratín. Las traducciones primarias suelen derivar directamente del original, aunque también encontramos previas reescrituras o refundiciones de otras traducciones que a su vez se convierten en traducciones matrices de los textos de llegada.
- c) Texto origen (TO):** una de las cuestiones que ha planteado más problemas en esta investigación ha sido el establecimiento del TO en cada conjunto textual para llevar a cabo el análisis comparativo. Una vez seleccionados los TMs que vamos a analizar hay que tomar en consideración “the source-text postulate” (Toury 1995: 33): se presume que existe otro texto en otra cultura al que nuestras *assumed translations* reemplazan⁶. Para Toury, “the crucial thing is that it is not the source text as such, nor even the possibility of actually pointing to it,

⁶ De la misma forma Rabadán (Rabadán 1991a: 204) apunta que no es necesario demostrar que existe una relación de similitud entre el TO y el TM, puesto que ésta se presupone. Esta autora también propone la noción de *invariante metodológica* definida como una “construcción hipotética, de condición parcial y relacional, que se formula sobre determinados aspectos del TO y que funciona como factor intermedio en la comparación de un binomio textual TM-TO” (*ib.*: 293). El concepto de *tertium comparationis* ha sido rechazado por Lefevere (1983), Gentzler (1993) y Heylen (1993) porque da prioridad al contexto origen y al TO al presuponer en éste unos rasgos esenciales a partir de los cuales el TM presenta una serie de desvíos. Heylen (1993: 13) añade: “A *tertium comparationis* not only complicates the comparative study of a translation with the original text serving as its source, it may also distort its actual findings”.

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

that is at stake here, but the *assumption that one must have existed*” (Toury 1995: 34). Partiendo de esta premisa, la identificación del TO no se hace imprescindible para seguir con la investigación, puesto que puede darse el caso de que no exista un TO, como ocurre con las pseudotraducciones, o que haya más de uno, como en las traducciones compiladas o en las traducciones intermedias y, aún así, ello no invalida su inclusión en los Estudios de Traducción. En esta investigación, presumimos una relación entre nuestros textos de llegada y un TO muy anterior en el tiempo⁷. Al trabajar con textos antiguos, no podemos eludir la cuestión de la edición de este tipo de textos y la problemática que ello plantea. En el caso de Shakespeare, debido a la existencia de distintas ediciones⁸ *in Folio* o *in Quartos*, a la hora de identificar el TO nos encontramos ante un caso “where a multitude of candidates for a source text may exist. In cases of this kind, any attempt to justify a researcher’s selection of a source text would depend, at least in part, on what the target text itself exhibits, which would render the establishment of the source text’s identity part of the comparative analysis itself” (Toury 1995: 74). De forma general, no sabemos qué edición del original, si es que la ha habido, ha utilizado cada uno de los traductores, puesto que en el contexto de llegada no parece ser una cuestión relevante. Los traductores han ocultado cuál ha sido el TO del que deriva su texto, por lo que resulta imposible establecer *a priori* la cadena textual y ello se convierte en uno de los retos de la investigación. Por todo esto, y desde un punto de vista pragmático, creemos que lo más acertado es escoger una edición del TO que nos sirva de referencia para llevar a cabo el contraste textual con cada TM y que al mismo tiempo valide la relación que presumimos existe entre el TO y los TMs. En la actualidad, existen ediciones digitales de todos los textos origen que forman parte de nuestro Catálogo y, gracias al acceso mediante suscripción a la base de datos *LION Chadwyck*⁹, disponemos de los textos origen

⁷ Debido al alejamiento cronológico entre el TO y los TMs, puede darse el caso que el texto origen no sea el inmediatamente anterior en la cadena textual sino que los autores de los TMs hayan utilizado otro tipo de textos fuente, como las traducciones previas de la obra. No podemos olvidar que, la adaptación, como proceso de traducción intralingüística, es típica de los textos teatrales, por lo que la localización de textos intermedios es necesaria para reconstruir las relaciones existentes entre el TO y cada uno de los TMs.

⁸ En este punto, hay que tener en cuenta con qué edición del original se trabaja, porque las distintas ediciones que existen de algunas de las obras de Shakespeare presentan grandes variaciones entre sí.

⁹ *Literature Online Database*: Se trata de una biblioteca *on-line* que reúne obras literarias, poéticas y dramáticas tanto inglesas como norteamericanas. (<http://lion.chadwyck.com> 2004). (Solo para suscriptores).

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

en formato electrónico, lo que nos ha ahorrado la fase de escaneado y digitalización de los textos facilitando por tanto la labor de construcción del Corpus 1. En el caso de las obras de Shakespeare, se trata de una edición *on line* del *Folio* de 1623 que reproduce fielmente la grafía y puntuación de la época. Esta decisión metodológica también ha sido adoptada y validada en otros estudios basados en corpus como el elaborado por Martínez Magaz (2006) porque “LION ofrece siempre la primera edición de autoridad del texto en cuestión, evitando ediciones modernizadas”, “satisface la necesaria fiabilidad de la calidad de la edición” y por razones de índole puramente práctica (*cf.* Martínez Magaz 2006: 101-3).

5.2. DESCOMPOSICIÓN Y SEGMENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Para poder llevar a cabo una comparación textual, se hace necesario dividir los textos en unidades estructurales menores que sean más manejables para el investigador. El texto teatral suele presentar una distribución textual característica que mantiene una relación directa con la puesta en escena del mismo. Para Merino (1994a: 43), “las divisiones estructurales que tradicionalmente se asocian con la obra de teatro (acto, escena, parte o cuadro) vienen dadas por el autor original y tienen su reflejo en el desarrollarse de la acción en el escenario y, por lo tanto, deben ser también objeto de minuciosa atención” A pesar de que estas unidades de tipo estructural no se consideran unidades de traducción, su trasvase nos ayuda a desvelar si el traductor ha respetado la distribución textual del TO o si, por el contrario, lo ha manipulado de acuerdo a condicionamientos externos. A estas subdivisiones referidas por Merino hemos de añadir la jornada, porque está presente en alguno de los textos objeto de estudio. A continuación pasamos a definir cada una de estas unidades según aparecen en el *Diccionario del Teatro* de Manuel Gómez García (1997):

Acto: Cada una de las partes principales en que se divide una obra o espectáculo teatral. El acto puede constar de uno o varios cuadros, que a su vez están integrados por una o más escenas. A lo largo de la historia del teatro, las obras dramáticas han sido divididas, usualmente, en dos, tres, o cinco actos. En algunos poemas españoles, los actos son denominados jornadas (Gómez García 1997: 13).

Jornada: Antigüamente (siglos XVI y XVII), acto de las obras teatrales. A partir de Lope de Vega, su número quedó fijado en tres. Tiempo después las obras quedaron reducidas a dos actos o jornadas, costumbre que, salvo excepciones, se mantiene en la actualidad (*ib.*: 437).

Cuadro: Cada una de las partes en que se dividen los actos de las obras teatrales, las cuales vienen a ser como actos breves. Cada cuadro exige, por lo general, cambio de

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

escena o decorado, que en la representación teatral suele hacerse a vista del público, o bajando por un instante el telón de boca, para que de uno a otro no haya intervalo. La estructura de la representación en cuadros surge en el siglo XVIII, con la doble finalidad de procurar una estética pictórica y de segmentar los actos en diversos ambientes (*ib.*: 226).

Escena: (...) Cada una de las partes en que se divide el acto de la obra teatral, delimitada por la salida o entrada de personajes (*ib.*: 285).

Réplica: En el diálogo y la acción teatral, hecho de responder a un actor, con su parlamento o intervención, a los del actor que le precede (*ib.*: 708).

La observación de estas unidades es el punto de partida del contraste textual a nivel macroestructural. Sin embargo, a nivel microtextual necesitamos una unidad de descripción y comparación de textos traducidos y sus originales más manejable que sea susceptible de originar unidades bitextuales. Merino (1993b, 1994a) considera que la réplica es “la unidad dramática por excelencia, consustancial al género dramático y testigo de su especificidad” (Merino 1994a: 45). Por lo tanto, se convierte en la unidad textual de comparación¹⁰ más apropiada para el estudio de textos dramáticos y teatrales porque “refleja la dualidad página/escenario” y porque “es operativa no sólo al nivel de la comparación macroestructural, sino en el proceso de comparación textual microestructural” (Merino 1993b: 399). Así, Merino (1994a: 44) postula y define la réplica como:

(...) aquella unidad estructural de la obra dramática, menor que el acto y la escena. Al tratarse de la mínima unidad dramática, cualquier otra unidad estructural puede subdividirse en réplicas. En la réplica, al igual que en el acto y la escena, encontramos los dos niveles de lengua que caracterizan la obra dramática: marco y diálogo. Gráficamente, la réplica viene indicada de forma clara: el nombre del personaje, acompañado de las acotaciones referidas a la réplica en cuestión, precede al discurso correspondiente, que el actor declamará. El nombre del personaje y todo el material textual que no ha de verbalizarse en el escenario constituyen el marco de la réplica. El discurso que ha de declamarse en escena corresponde al diálogo de cada réplica. Tanto marco como diálogo están indicados tipográficamente en una réplica mediante letra cursiva, negrita, paréntesis, corchetes, etc.¹¹.

Al considerar la réplica como la unidad dramática mínima, ésta se convierte también en unidad de alineación textual (en la construcción del Corpus 2) y de segmentación (en el propio análisis textual). El análisis microtextual, por tanto, se sitúa al nivel de la réplica, sin necesidad de descender a la observación de unidades lingüísticas menores como la oración o la frase. La especificidad del texto teatral

¹⁰ La réplica también se perfila como la unidad de alineación textual más apropiada para la construcción del corpus electrónico.

¹¹ Ante la gran variedad tipográfica que presentan nuestros textos objetos de estudio, y con el fin de ser sistemáticos, en todo momento hemos optado por numerar cada una de las réplicas, poner en negrita el nombre del personaje y en cursiva las acotaciones escénicas que, junto con el nombre del personaje, forman parte del marco de la réplica.

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

desaconseja un análisis lingüístico que no tenga en consideración los aspectos culturales y extratextuales que condicionan su trasvase. La réplica permite un análisis más minucioso que el acto o la escena y da cuenta de las manipulaciones estructurales y textuales llevadas a cabo por el traductor o por la censura externa.

Los textos teatrales, por lo general, muestran un grado de disimilitud con el original muy elevado. Sin embargo, son estas traducciones no ajustadas al original las que se muestran más interesantes, porque cuando son confrontadas con el original resultan “incomparables, y no precisamente por su calidad, sino por la imposibilidad inicial de llevar a cabo su cotejo” (Merino 1994a: 43-44). Gracias a la determinación de utilizar la réplica como unidad dramática microtextual de comparación, se facilita el contraste textual y la construcción de un Corpus 2 constituido por fragmentos de binomios¹² o x-nomios textuales de TOs y TMs. Por otro lado, basándonos en el trabajo realizado por Pérez L. de Heredia (2004), hemos recurrido al *fragmento* a la hora de realizar el análisis descriptivo-comparativo dadas las necesidades que requiere el enfoque descriptivo y cultural que hemos adoptado. Refrendados por Van Doorslaer¹³ (1995) y Pérez L. de Heredia (2004) hemos seleccionado determinados fragmentos discursivos relacionados con ciertas áreas temáticas que presentan algún tipo de dificultad ideológica y que permiten establecer una relación con el todo al que pertenecen, es decir, con el texto completo, con el resto de conjuntos textuales, con el sistema teatral y con el contexto cultural. Así:

(...) a pesar de la independencia de cada fragmento, todos ellos comparten una línea discursiva semejante, caracterizada por su dificultad ideológica y moral, que les fusiona cara al objetivo final de localizar las estrategias y normas que determinan la actividad traductora, las negociaciones entre el aparato censor y los agentes reescritores, en el mercado escénico español del Franquismo (Pérez L. de Heredia 2004: 210).

A tenor de lo expuesto, y dada la evidencia textual que vamos a contrastar, no podemos ofrecer un análisis exhaustivo a nivel cuantitativo, puesto que las desviaciones que presenta un texto teatral a partir de su TO o TMF no son siempre cuantificables

¹² “Todo par TO-TM unido por una relación de equivalencia translémica, es decir, un TO y su traducción” (Rabadán 1991a: 288). En nuestro caso, la unidad textual que sirve para la construcción de dichos binomios textuales o x-nomios textuales es la réplica. Cada una de estas unidades bitextuales se corresponde con la noción de *translema*: “Unidad bi-textual, de cualquier tipo o nivel, constituida por un mismo contenido y dos manifestaciones formales diferenciadas pero solidarias, y cuya existencia depende de la relación global de *equivalencia* subyacente a cada *binomio textual TO-TM*” (*ib.*: 300).

¹³ “the selection of analyzed fragments of a text is so important; essentially, this represents the search for a delicate equilibrium between quantitative and qualitative requirements” (Doorslaer 1995: 247).

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

desde un punto de vista estadístico. En palabras de Pérez L. de Heredia “el análisis textual no puede ser lingüístico, o por lo menos, no puede concebirse sin la presencia protagonista externa, inexcusable e imprescindible, de todos esos agentes extra-lingüísticos, activos o pasivos, que condicionan la realidad del estudio” (*ib.*). La cuantificación de los fenómenos no es nuestra prioridad, ya que se presupone que no existe una equivalencia formal entre cada uno de los textos origen y sus correspondientes TMs. Como hipótesis de partida establecemos que las traducciones teatrales tienden hacia el polo de aceptabilidad, por lo que la relación de equivalencia subyacente entre el TO y sus respectivos textos meta se presupone de tipo funcional. Según Rabadán (1991a: 199):

(...) si la dominante de la traducción es de tipo formal, cabe esperar una correspondencia más o menos homogénea en cuanto a “volumen” de material lingüístico-textual. En cambio, las relaciones de tipo funcional permiten al traductor despegarse de la materialidad lingüística y por ello del número de unidades. El número de *translemas* de tipo formal es inconsecuente en la relación global de equivalencia si damos prioridad al criterio funcional.

5.3. PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

5.3.1. Fundamentos de base

Definido el objeto de estudio y delimitada la unidad de análisis y comparación incidimos de nuevo en la perspectiva **target-oriented** (Toury 1995) de esta investigación puesto que partimos de los hechos traducidos en un contexto cultural determinado y bajo unos condicionamientos externos específicos para poder determinar la función de los mismos en el polisistema de llegada. Esta orientación hacia el polo meta permite desvelar las regularidades que marcan las relaciones entre función, producto y proceso (*ib.*), además de ser el único modelo teórico que permite “otorgar validez funcional a las *zero-solutions* (omisiones) y a las creaciones a partir de <Ø> como respuestas traductivas” (Samaniego Fernández *et al.* 2001: 687), muy comunes en el caso de la traducción teatral. Al amparo de este modelo teórico, el estudio de los productos traducidos se amplía porque “a translation is any text that a given culture accepts as a translation, even a “bad” translation” (Chesterman 1997: 37). Uno de los aspectos clave de los EDT es su insistencia en una aproximación descriptiva que nos permita observar la naturaleza de las traducciones, sin ningún juicio preestablecido sobre lo que debería ser una buena traducción. Se trata de averiguar la naturaleza de la

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

relación de equivalencia que existe entre un TO y un TM sin hacer juicios de valor. Este planteamiento “does have the advantages of being realistic, pragmatic, and including a much wider range of texts under the translation umbrella” (*ib.*).

Esta afirmación de Chesterman es de suma importancia para el trabajo que en estas páginas se desarrolla, porque gracias a este enfoque teórico hemos podido aproximarnos al estudio de la traducción de textos teatrales destinados a su representación. Hasta el momento, los estudios centrados en la labor traductora de las obras shakespearianas o renacentistas, han tomado como objeto de estudio únicamente traducciones publicadas, es decir, integradas en el sistema literario (Aaltonen 2000). Como consecuencia, se han dejado de lado los textos teatrales que han sido trasvasados al escenario, sin tener en cuenta que el estudio de los mismos es vital para comprender la verdadera realidad traductora sobre la recepción de Shakespeare y de sus contemporáneos en España. Sus obras también han sido recibidas a través de la puesta en escena y no solo a través de la publicación de las mismas. Los textos teatrales son fruto de un proceso de transferencia, ya sea interlingüístico o intralingüístico, y lo más interesante es averiguar qué tipo de trasvase se ha llevado a cabo y cuál es la función de estas reescrituras en el polisistema receptor.

Según lo formulado en este capítulo, un análisis textual exclusivamente lingüístico no se perfila como el más indicado, porque la lingüística contrastiva trabaja con unos parámetros de equivalencia formal que no se ajustan a nuestra realidad textual. En este punto de la investigación, y basándonos en el trabajo de Heylen (1993) sobre seis traducciones francesas de *Hamlet*, abogamos por una **aproximación descriptiva y cultural** que nos permita entender la relación entre el TO y el TM no en términos de equivalencia, sino de diferencia. En palabras de Heylen: “It is not a question of identity or synonymy but rather one of differences and shifts. All translations are goal- and audience oriented, since they are not produced in a cultural vacuum” (Heylen 1993: 24). Para esta autora, los enfoques normativos no permiten un estudio de textos teatrales como el *Hamlet* de Ducis o el de Schwob y Morand porque solo conducen a la evaluación positiva o negativa de dichas traducciones. Sin embargo, “a historically descriptive translation model can account for such «non-equivalents» as those of Ducis and Schowb-Morand and will lead discussions away from normative notions of «right» and «wrong»” (*ib.*: 4). En la misma línea, nuestro foco de atención se dirige a desvelar

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

los mecanismos de manipulación y apropiación que permiten que las traducciones funcionen en el contexto receptor: “By underlining the translator’s active intervention in appropriating and acculturating a foreign text, the underlying motives and decisions which inform the translational process, it is possible to reach a better understanding of the process by which existing translations are created” (*ib.*: 25). A la intervención del traductor también hay que sumar la de la censura externa como agentes que condicionan la recepción de las traducciones. El fenómeno censorio actúa de brújula a la hora de seleccionar ejemplos representativos tanto de la intervención de los censores como del propio traductor.

Esta orientación también determina que la **direccionalidad del procedimiento** de análisis sea **de lo extratextual a lo intratextual**¹⁴, de lo macroscópico, “by turning a telescope on the culture” (Tymoczko 2002: 17), a lo microscópico, “by looking at the particularities of the language of a translation through a microscope” (*ib.*) de forma que los datos obtenidos a nivel macrotextual puedan complementarse y corroborarse con los obtenidos a nivel microtextual¹⁵.

Al elaborar un modelo de análisis que nos permitiese dar cuenta de las normas de traducción subyacentes a los textos teatrales como productos culturales, nos enfrentamos con otro tipo de complicaciones. Por lo general, los modelos propuestos para el análisis de traducciones están basados en cuestiones lingüísticas y en una presunta relación de equivalencia formal entre el TO y los TMs que nada tiene que ver con la realidad textual de nuestro objeto de estudio. Al revisar distintos modelos observamos cómo los propios autores descartan la posibilidad de incluir en su análisis el estudio de la traducción de textos pertenecientes a nuestra área textual. Además, no existe indicio alguno de que hayan sido elaborados teniendo en cuenta la especificidad del texto teatral traducido. Esto ocurre con la propuesta de Samaniego Fernández, Fuertes Olivera, Velasco Sacristán y Arribas Baño (2001) que restringen la aplicabilidad

¹⁴ Enfoque adoptado por Samaniego Fernández *et al.* (2001) y que se conoce como *top-bottom* (cf. Rabadán 1991a y 1996). En la actualidad, predomina esta dirección metodológica en lugar de la tradicional *bottom-up*.

¹⁵ De la información contextual proporcionada por las diversas fuentes pasamos a la observación textual del objeto de estudio y de ahí al análisis pormenorizado de ciertos fragmentos discursivos seleccionados de acuerdo a unos criterios. El análisis microtextual podría ser más microscópico pero ya entraríamos en consideraciones exclusivamente lingüísticas.

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

de su modelo a ciertos tipos textuales descartando las “traducciones secundarias (traducciones de traducciones) y textos con gran distancia traductológica en el proceso traductivo” (*ib.*: 690). Según estos autores, los textos han de cumplir la condición de textualidad, es decir, “siempre y cuando hubieran sido publicados y el receptor los aceptara como textos válidos independientemente de su fidelidad al original, dato que el receptor en principio desconocería” (*ib.*: 691). Nuestro objeto de análisis son textos teatrales que pertenecen al sistema teatral y, por lo tanto, no dejan de ser textos válidos y aceptados por el contexto meta por el mero hecho de no estar publicados.

Del mismo modo, el interesante método de análisis propuesto por Leuven-Zwart (1989, 1990) desecha en la segunda página de su trabajo lo que se presupone que constituye nuestro objeto de estudio: “The method is intended for the description of integral translations of fictional narrative texts, such as novels and short stories. (A translation is termed integral when it contains no additions or deletions transcending the sentence level)” (Leuven-Zwart 1989: 154).

Por lo tanto, creemos que lo más acertado es seguir las propuestas de otras investigaciones que se hayan ocupado del estudio de textos teatrales, puesto que solo aquéllos que conocen la naturaleza del texto teatral saben cómo aproximarse a ellos. Entre estos estudios destacamos los de Brisset (1990), Heylen (1993), Merino (1994a), Aaltonen (2000) y, sobre todo, la propuesta de Pérez L. de Heredia (2004) realizada como parte del proyecto TRACE. En ningún caso, se trata de aproximaciones lingüísticas, sino que todos ellos presentan un enfoque marcadamente cultural.

Por todo ello, establecemos un **marco cuatripartito de análisis**, basado en el esquema propuesto para la descripción de traducciones literarias por **Lambert & van Gorp (1985)** “which contains the basic parameters of translational phenomena, as presented by Itamar Even-Zohar and Gideon Toury in the context of the so-called polysystem theory” (Lambert & van Gorp 1985: 43), que también ha sido el punto de partida de otras investigaciones TRACE: Merino (1994a), Gutiérrez Lanza (2000), Pérez L. de Heredia (2004) y Serrano (2003). Al tratarse de una **aproximación sistémica**, este esquema se puede ajustar a las necesidades derivadas del análisis de textos traducidos integrados en el sistema teatral teniendo en cuenta las relaciones de

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

éste con otros sistemas¹⁶. En primer lugar, en la fase preliminar describiremos aquellos factores extratextuales que rodean al texto teatral traducido porque nos ayudan a identificar las normas preliminares y las normas de recepción que gobernaron la traducción y representación de los textos teatrales objeto de estudio por medio de los distintos (extra/para)textos (Gutiérrez Lanza 2004a: 2): “These preliminary data should lead to hypotheses for further analysis on both the macro-structural and the micro-structural level” (Lambert & van Gorp 1985: 52). Así, la segunda y tercera fase del análisis se ocupan del análisis textual propiamente dicho, tanto a nivel macrotextual como microtextual, “which helps us identify the textual norms under which the translations were produced by means of target texts and their respective original” (Gutiérrez Lanza 2004a: 2). Por último, intentaremos establecer el grado de domesticación o aculturación que ha sufrido cada uno de los textos meta y el grado de similitud que existe con el TO mediante la identificación de los mecanismos o estrategias de traducción subyacentes.

Este esquema se ha aplicado a la descripción y comparación de los seis conjuntos textuales que conforman el corpus textual. Creemos que es una aproximación muy válida porque posibilita la comparación de un TO con más de un texto meta así como la comparación de distintos TMs entre sí: “Comparing two or more translated versions of the same source text or several translations of similar text types may make the norms of any given translation much more perceptible” (Tymoczko 2002: 20).

5.3.2. Estudio preliminar

En primer lugar, se señalan brevemente aspectos sobre la edición y representación de los textos origen con el único propósito de constatar el alejamiento cronológico que existe entre los TOs y los respectivos TMs y, de este modo, reflejar los distintos candidatos que pueden aspirar a texto origen en el caso de las obras de Shakespeare. Asimismo, se citan las fuentes del TO y se alude de forma sucinta a su historia escénica y a consideraciones críticas de relevancia para el análisis, porque este

¹⁶ En particular las relaciones intertextuales e intersemióticas con el sistema literario, el cinematográfico y el televisivo.

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

tipo de información nos puede dar pistas sobre las convenciones teatrales que han acompañado la recepción de las obras en su contexto origen¹⁷.

En segundo lugar, el estudio preliminar de los textos meta se realizará atendiendo a las condiciones de recepción bajo las que fueron trasvasados dichos textos. Por un lado, se procederá a realizar el estudio de los informes redactados de forma individual por los censores y de los dictámenes del organismo correspondiente encargado de emitir la resolución final. Dado que el marco temporal de nuestro estudio es muy amplio y cubre todas las épocas de actuación censoria, los organismos productores de expedientes de censura teatral adquieren distintas denominaciones a lo largo del periodo según los cambios de gobierno. Por otro lado, en este apartado se incluye la reacción de crítica y público ante la representación del texto teatral traducido, puesto que es en escena donde se comprueba si el texto cumple verdaderamente la función para la que ha sido creado. En este sentido, se hace imprescindible recurrir a todo tipo de paratextos (expedientes de censura, reseñas de prensa de la época, programas de mano originales y testimonios de los propios traductores, directores o actores) que contribuyan a dar una idea clara sobre la recepción de la versión correspondiente en escena. En particular, las reseñas teatrales representan un “body of reactions” (Munday 2003: 156) al trabajo del traductor, director e intérpretes.

Gracias al análisis preliminar, en este estadio de la investigación ya es posible intuir la *norma inicial* que ha gobernado las decisiones traductorales según los extremos de *aceptabilidad* y *adecuación* (Toury 1995) y cuáles han sido las estrategias generales de traducción.

5.3.3. Niveles de análisis: macrotextual y microtextual

Basándonos en la metodología seguida por otros trabajos desarrollados dentro del proyecto TRACE (*cf.* Gutiérrez Lanza 2000, Serrano 2003 y Pérez L. de Heredia 2004), realizaremos el estudio descriptivo comparativo de los distintos conjuntos textuales teniendo en cuenta dos niveles: *macrotextual* y *microtextual*. Por un lado podremos observar si las modificaciones que afectan a la estructura global del texto

¹⁷ En la Memoria de Licenciatura previa a esta Tesis Doctoral ya se abordó el estudio del espacio escénico en tiempos de Shakespeare (*cf.* Bandín 2005d).

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

teatral han sido motivadas por la censura externa, por la censura practicada por el propio traductor o por los requerimientos escénicos. Por otro, el análisis a nivel microtextual nos permitirá localizar las desviaciones del TM respecto al TO y postular si estas desviaciones se deben a cuestiones censorias o no. A través de la comparación de ciertos fragmentos discursivos atenderemos al proceso de trasvase y reconstruiremos las cadenas textuales que se originen.

Debido a que ninguno de los textos meta seleccionados muestra síntomas del efecto de la censura externa a nivel macrotextual, no es indispensable hacer subdivisiones en relación a la intervención censoria según los dos niveles de análisis. Por esta razón, ya desde ahora, concluimos que no hay actuación de la censura externa a nivel macrotextual, afirmación que confirmará el posterior análisis descriptivo-comparativo. La evidencia textual y contextual demuestra que la falta de correspondencia a nivel macrotextual entre el TO y los distintos TMs es producto de las decisiones de cada uno de los reescritores previo paso por el tamiz censor. Las desviaciones más significativas a este nivel derivan, por lo general, de la necesidad de adaptar el texto a las expectativas del contexto receptor en relación a la función desempeñada por el texto teatral condicionado por la puesta en escena. También puede darse el caso de que el traductor haya suprimido unidades estructurales por motivos de autocensura, o por ajustarse a las normas de recepción que han gobernado la puesta en escena de ciertas obras, como es el caso de la omisión de Bianca en *Othello* o de Fortinbras en *Hamlet*.

El objetivo principal del análisis macrotextual, “que se refiere a la distribución del texto dramático traducido en actos, escenas y réplicas, y la comparación global del número y distribución de éstos con el original correspondiente” (Merino 1994a: 47), es localizar aquellos cambios que se desvían de la estructura del TO atendiendo al cómputo global de réplicas, la distribución textual y, también, a la distribución de personajes¹⁸. En este nivel se constata el tipo de traducción que estamos manejando (*cf.* Merino 1994a) y podemos asumir como hipótesis de trabajo que:

(...) a translated text which is more or less ‘adequate’ on the macro-structural level will generally also be more or less adequate on the micro-structural level, but that it cannot

¹⁸ Con el objeto de ser sistemáticos hemos optado por respetar el nombre original de los personajes cuando nos refiramos al TO y por respetar las distintas traducciones de los mismos según aparecen en los TMs.

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

be adequate on every specific level. In the same way we assume that a translation which is 'acceptable' on the macro-level will probably also be 'acceptable' on the micro-level (Lambert & van Gorp 1985: 49).

A nivel macrotextual también se intuye la relación de similitud que se da entre el TO y los TMs y entre los diferentes textos meta entre sí. La ausencia de intervención censoria dictamina que las estrategias y mecanismos empleados estén motivados por un deseo de ajustarse a las expectativas del contexto receptor, ya sea por cuestiones morales o escénicas. En este sentido, los mecanismos de manipulación textual que podemos encontrar son los siguientes:

-*Supresión*: actos, escenas, réplicas, personajes, tramas, etc.

-*Adición*: actos, escenas, réplicas, personajes, tramas, canciones, etc.

-*Modificación*: alteración de la estructura interna del TO (condensación de actos, alteración del orden de las escenas, etc.), introducción de nuevas unidades estructurales.

-*Modernización*: alteración del marco-espacio temporal, prosificación del verso original, etc.

-*Adaptación*.

En el nivel microtextual se procederá a realizar el análisis comparativo de los fragmentos discursivos que conforman el Corpus 2 y que han sido seleccionados por presentar algún tipo de dificultad ideológica a vista de los censores. Así, "once such texts and passages are identified, the task is to look for linguistic anomalies and perturbations reflecting the cultural issues that are being investigated" (Tymoczko 2002: 18), teniendo en cuenta en todo momento los condicionamientos externos que han dado lugar a dichas anomalías. A la hora de efectuar la selección de estos fragmentos nos hemos guiado por las marcas textuales que aparecen en los libretos de censura. Por marca textual entendemos no solo la tachadura lingüística, sino otro tipo de indicaciones hechas por los censores como aquellos segmentos que aparecen subrayados o señalados por el lápiz rojo censor. Los informes individuales también indican las páginas o segmentos que presentan problemas para la autorización del texto y habrán de tenerse en cuenta cuando carezcamos de marcas textuales realizadas en el propio libreto teatral.

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

En este nivel se procede a la comparación microestructural de binomios (*cf.* Rabadán 1991b) y x-nomios textuales (*cf.* Rabadán 2001). Estas manifestaciones textuales pueden estar formadas tanto por pares de réplicas bitextuales TM-TO¹⁹, como por pares TM-TM. Las desviaciones respecto al TO pueden darse a tres niveles: formal, léxico-semántico y pragmático. Los mecanismos de manipulación pueden incidir de forma simultánea en los tres niveles pero son los efectos pragmáticos de las desviaciones los que cobran mayor interés en este estudio. Según Chesterman:

Pragmatic strategies tend to involve bigger changes from the ST, and typically incorporate syntactic and/or semantic changes as well. If syntactic strategies manipulate form, and semantic strategies manipulate meaning, pragmatic strategies can be said to manipulate the message itself. The strategies are often the result of the translator's global decisions concerning the appropriate way to translate the text as a whole (Chesterman 1997: 107).

En el siguiente apartado nos ocuparemos de los mecanismos de manipulación textual más recurrentes y de sus consecuencias pragmáticas.

5.3.4. Estrategias de traducción²⁰

Desde el estudio pionero en el campo de la estilística comparada realizado por Vinay & Darbelnet (1958)²¹, varios han sido los intentos de establecer una taxonomía de categorías que identifiquen estrategias o mecanismos de traducción²². Newmark (1988), siguiendo esta primera aproximación, distingue entre métodos de traducción²³—en

¹⁹ En el análisis se procederá siempre a la comparación TM>TO debido a nuestra orientación al polo receptor.

²⁰ Recordamos que entendemos el término “traducción” en un sentido amplio, es decir, tanto trasvases intra- como interlingüísticos.

²¹ Vinay & Darbelnet (1958), partiendo de la distinción entre traducción directa y traducción oblicua, agrupan los procedimientos de traducción según siete categorías distintas que se manifiestan de forma simultánea a nivel léxico, sintáctico y comunicativo. Así, procedimientos de traducción característicos de la traducción directa son 1) *l'emprunt*; 2) el calco y 3) la traducción literal; y los de la traducción oblicua 1) la transposición; 2) la modulación; 3) la equivalencia; y 4) la adaptación.

²² Véase Nida (1964); Vinay & Darbelnet (1977); Newmark (1988); Vázquez Ayora (1977); Delisle (1993); Leuven-Zwart (1989, 1990); Molina & Hurtado Albir (2002); entre otros.

²³ Newmark distingue diferentes métodos de traducción dependiendo de si el traductor pone énfasis en la lengua de partida o en la de llegada. Así, si el énfasis recae en la lengua de partida diferencia entre la *traducción palabra por palabra*, la *traducción literal*, la *traducción fiel* y la *traducción semántica*, mientras que si el énfasis recae en la lengua de llegada se adoptan métodos como la *adaptación*, la *traducción libre*, la *traducción idiomática* y la *traducción comunicativa*. Newmark describe la adaptación de la siguiente manera: “esta forma de traducción es la más «libre» y se usa principalmente en obras de teatro (comedias) y poesía. Se mantienen, por lo general, temas, personajes y argumentos, se pasa la cultura de la LO a la cultura de la LT y se vuelve a escribir el texto. La lamentable costumbre de encargar traducir literalmente una obra de teatro o poema y luego darlo a un conocido dramaturgo o poeta para que

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

relación al trasvase de textos completos—y procedimientos de traducción—que afectan a unidades lingüísticas menores. Sin embargo, el punto de partida de Newmark es normativo por lo que las definiciones que otorga a cada uno de los métodos o procedimientos no dejan de ser evaluativas como, por ejemplo, la que ofrece de la paráfrasis: “esta palabra se utiliza con mucha frecuencia para describir la traducción libre. Sólo la acepto, si se usa en el sentido de la refundición mínima de una frase ambigua u oscura con el fin de aclararla” (Newmark 1988: 129). Este tipo de restricciones normativas no son muy válidas cuando el punto de partida de un estudio son las traducciones en cuanto que productos culturales insertos en el contexto de llegada.

Merino, ya en su estudio de 1994, subrayaba la escasez de modelos teóricos aplicables al estudio directo de traducciones. Como punto de partida, Merino utiliza el modelo de análisis diferencial propuesto por Santoyo en el III Congreso de AEDEAN de 1979 “encaminado a valorar las traducciones por vía negativa y a catalogar de forma minuciosa los tipos de incidencia (adición, supresión, modificación, error), los niveles de incidencia (léxico, semántico, sintáctico, estilístico, suprasegmental, estructural) y las áreas sobre las que inciden las deficiencias de traducción (fonema, morfema, palabra, sintagma, oración, párrafo y unidad estructural)” (Merino 1994a: 42). Sin embargo, la autora también señala que este sistema de análisis “no favorece especialmente el estudio de las peculiaridades propias del texto dramático” (*ib.*). Sí resultan útiles algunos de los fenómenos recogidos y la terminología referida a los tipos de incidencia, pues creemos que son términos transparentes.

Molina & Hurtado Albir (2002), después de una revisión exhaustiva de distintas propuestas y de toda una disertación terminológica, que no hace sino crear más confusión, distinguen entre *método de traducción* “that is part of the process, a global choice that affects the whole translation”, *técnicas de traducción* “that describe the result and affect smaller sections of the translation” (Molina & Hurtado Albir 2002: 506) y *estrategias de traducción* que son “procedures (conscious or unconscious,

lo vuelva a escribir ha dado como fruto muchas malas adaptaciones. Sin embargo, hay que decir en su favor que, si no hubiera sido por este método, no se hubieran «rescatado» algunas obras clásicas” (Newmark 1988: 71).

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

verbal or non-verbal) used by the translator to solve problems that emerge when carrying out the translation process with a particular objective in mind” (*ib.*: 508).

Después de esta sucinta revisión de estudios sobre métodos, técnicas procedimientos y estrategias de traducción llegamos a la misma conclusión que Andrew Chesterman: “the result has been considerable terminological confusion” (Chesterman 1997: 88). Por lo tanto, cuando hablemos de *estrategias de traducción* lo haremos en el sentido que Chesterman aplica a este concepto: “forms of explicitly textual manipulation. They are directly observable from the translation product itself, in comparison with the source text” (*ib.*: 89). A la hora de establecer una taxonomía, para Chesterman ésta podría consistir de una sola estrategia: “change something” (*ib.*: 92). A partir de esta premisa, la clasificación heurística propuesta por Chesterman comprende tres grupos de estrategias: sintácticas, semánticas y pragmáticas, teniendo en cuenta que todas ellas pueden co-ocurrir y solaparse. Dado el enfoque cultural de esta investigación, creemos que solo el tercer grupo nos es de utilidad a la hora de realizar un análisis descriptivo para identificar ‘*shifts*’ en relación a la cuestión de la autocensura y al trasvase de textos teatrales. Por *estrategias pragmáticas*²⁴ Chesterman entiende “those which primarily have to do with the selection on information in the TT, a selection that is governed by the translator’s knowledge of the prospective readership of the translation” (Chesterman 1997: 107). Basándonos en la propuesta de Chesterman, pero adaptándola y simplificándola de acuerdo a nuestras necesidades metodológicas, utilizaremos aquellas estrategias que mejor se ajusten a la realidad textual sometida al análisis comparativo.

Sin embargo, teniendo en cuenta que las estrategias afectan al texto de forma global, creemos necesario distinguir entre estrategias y técnicas de traducción. Entendemos por estrategias de traducción unos principios de actuación que condicionan la naturaleza del texto traducido visto como producto. Las técnicas de traducción son mecanismos de actuación en sí que tienen lugar durante el proceso de traducción, es decir, se refieren a cómo se materializan en la práctica los principios de actuación. El trasvase de textos teatrales está condicionado por el primer receptor del texto, que en nuestro caso, no es el público lector, ni el público espectador, sino el lector-censor,

²⁴ Chesterman identifica diez estrategias pragmáticas: cultural filtering; explicitness change; information change; interpersonal change; illocutionary change; coherence change; partial translation; visibility change; transediting and other pragmatic changes (Chesterman 1997: 108).

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

quien determina la actuación del traductor. Por lo tanto, las normas preliminares y de recepción se establecen en función de esta audiencia intermedia. María Piotrowska, con un interés marcadamente pedagógico, define estrategias de traducción de la siguiente manera:

Strategy is a comprehensive purpose- and context-oriented procedure, or the policy a translator uses to make the transfer from the source language (SL) to the target language (TL), which is consistently followed by specific techniques. The strategy is decided upon during the phase of the decision process. Strategy may be understood as being a comprehensive approach towards the text to be translated and a translator's policy towards the text s/he works on. The translator generally decides about the essential parameters with reference to a given text, such as acceptability vs. adequacy, exoticism vs. adaptation (Piotrowska 1998: 210).

Respecto a las técnicas de traducción o “decisions of detail” esta autora las define como “concrete ways in which translators should mentally proceed if faced with translation problems when they are engaged in the process of translating” (*ib.*). Por lo tanto, en este estudio, lejos de querer ofrecer una taxonomía de estrategias y técnicas de traducción, elaboramos una propuesta funcional que resulte operativa a la hora de describir nuestro objeto de estudio y aplicable a unas situaciones comunicativas concretas, teniendo siempre presente que el fenómeno (auto)ensorio condiciona los mecanismos de trasvase. En este sentido, creemos que las principales estrategias de traducción con las que nos enfrentamos son:

- **Adaptación**²⁵: con este término nos referimos a un proceso de trasvase intralingüístico e intracultural (véase 1.4.). Según Aaltonen (2000: 64), “an adaptation as a translating strategy intersects the source text and what is perceived to be the essence of it, or writes a new play around some concept or theme in it. An adaptation may thus reactualise the source text by translating only parts of it, while other parts vanish or are changed”. Esta definición resulta válida si entendemos por ‘source text’ un texto meta fuente anterior.
- **Apropiación**: el traductor ofrece una nueva reescritura a partir de la apropiación de traducciones anteriores dando lugar a textos meta compilados, siendo el plagio el grado máximo de apropiación. A partir de la definición de *traducción*

²⁵ “Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original” (*DRAE* 2001. Edición en CD-ROM).

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

compilada dada por Merino y Rabadán (2004: 26) basada en el trabajo de Toury (2004c)—“traducción que es el resultado de la utilización de diversos textos de origen que (mediante el traslado) confluyen en un mismo texto meta”—definimos *texto meta compilado* como una reescritura que es el resultado de la compilación de diversos textos meta que (mediante el plagio o la adaptación) confluyen en un nuevo texto meta.

- **Naturalización:** esta estrategia engloba todas aquellas decisiones relacionadas con la domesticación²⁶ o aculturación del texto original con el fin de acercar el TO al contexto receptor: “acculturation and naturalisation are strategies used to bring foreign texts in line with the conventions of the receiving systems (Aaltonen 2000: 8). Es lo que Chesterman (1997: 108) denomina “cultural filtering” como estrategia pragmática. De forma global, con esta estrategia nos referimos a todo tipo de manipulación textual en relación a las decisiones traductorales que giran en torno a los dos ejes propuestos por Holmes (1972): “exoticizing vs. naturalizing” y “historicizing vs. modernizing” y las estrategias de domesticación vs. extranjerización identificadas por Venuti (1995), ya que consideramos que no son excluyentes. Así, por ejemplo, el traductor puede optar por alterar el marco-espacio temporal del original para modernizar y acercar el texto al espectador, por trasvasar el verso original en forma de prosa²⁷, o por desnaturalizar el texto y hacerlo exótico o extraño para el espectador. El resultado puede dar lugar a todo tipo de traducciones que pueden ser etiquetadas de muy diversas formas: versión, versión libre, traducción total o parcial, etc.

En cuanto a las técnicas de traducción, nos ocuparemos de aquéllas que aparecen de forma recurrente en los textos teatrales traducidos y que repercuten en el texto tanto a nivel formal como semántico:

²⁶Venuti (1995: 291) rechaza la estrategia de naturalización o domesticación en favor de la extranjerización, porque, en su opinión, “domesticated translations conform to dominant cultural values”. Por el contrario, la estrategia de extranjerización “challenges the dominant aesthetics” (*ib.*: 309). Sin embargo, Paloposki y Oittinen (2000: 375) argumentan que “a translation is (yes, quite rightly) a battlefield of many opposing strategies and views, and that two seemingly opposing strategies can be aiming at similar effects, while one and the same strategy can be used for diametrically opposed purposes”.

²⁷ Este proceso de naturalización se da especialmente con las obras que nos ocupan, puesto que el verso blanco inglés no resulta aceptable en el contexto receptor y en la mayoría de los casos los traductores optan por una reescritura en prosa. Asimismo, en la segunda mitad del siglo XX ya no es aceptable en el espacio escénico español el teatro versificado, salvo en comedias del tipo de *La venganza de Don Mendo*.

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

- **Supresión:** “the omission of ST information deemed to be irrelevant” (Chesterman 1997: 109). Nos referimos a las supresiones de material textual tanto a nivel macrotextual (actos, escenas, personajes, etc.) como a nivel microtextual que pueden dar lugar a unidades cero o no traducidas (réplicas, segmentos). Se emplean como sinónimos la omisión o la eliminación y también “might involve summarizing” (*ib.*). En sentido general, también podemos hablar de supresión en los casos de ‘*implication*’²⁸ (*ib.*: 110), cuando “bearing in mind what the readers can be reasonably expected to infer, the translator leaves some elements of the message implicit” (*ib.*: 108). Algunas de las supresiones vienen marcadas por el agente externo de la censura oficial.
- **Adición:** “the addition of new (non-inferable) information which is deemed to be relevant to the TT readership but which is not present in the ST” (*ib.*). Este término se emplea cuando se amplía la cantidad de material textual (personajes, réplicas, segmentos, acotaciones, etc.). La *explicitación* se incluiría en este tipo de mecanismo de trasvase porque, según Chesterman, “it refers to the way in which translators add components explicitly in the TT which are only implicit in the ST” (*ib.*: 108-9).
- **Modificación:** cualquier tipo de alteración textual de tipo formal o semántica: neutralización (elevación estilística; eufemismo; reducción semántica; ambigüedad; refocalización) (*cf.* Serrano 2003), sustitución, intensificación léxica o atrevimiento²⁹ (Serrano 2003), conmutación, etc. También se incluyen alteraciones macroestructurales, la permutación de réplicas, la paráfrasis³⁰, etc.

²⁸ Chesterman (1997: 108-10) distingue aquí entre dos tipos de estrategias pragmáticas: “explicitness change” (*explicitation or implication*) y “information change” (*addition or omission*). La *omission* se diferencia de la ‘*implication*’ en que “strictly speaking, omitted information in this sense cannot be subsequently inferred: it is what distinguishes this strategy from that of *implication*” (*ib.*: 110). A pesar de tener en cuenta esta observación, optamos por la distinción entre mecanismos de supresión o de adición con el deseo de simplificar.

²⁹ Mutación pragmática identificada por Serrano (2003) en el estudio de textos cinematográficos traducidos y que hace referencia a todo aquello que es “más atrevido” que en el texto origen, es decir, un aumento del contenido erótico o la presencia explícita de pasajes con alta carga sexual. Esta mutación pragmática es característica de la época conocida como “el destape”.

³⁰ “Paráfrasis: (Del lat. *paraphrasis*, y este del gr. *παρᾶφρασις*). 1. f. Explicación o interpretación amplificativa de un texto para ilustrarlo o hacerlo más claro o inteligible. 2. f. Traducción en verso en la cual se imita el original, sin verterlo con escrupulosa exactitud. 3. f. Frase que, imitando en su estructura otra conocida, se formula con palabras diferentes” (*DRAE*. 2001. Edición en CD-ROM). La primera y la tercera acepciones son las que más se ajustan a nuestros propósitos.

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

Todas estas estrategias y técnicas de traducción tienen un efecto pragmático en el texto de llegada que responde al deseo del traductor de ajustarse a las expectativas del contexto meta, entendiendo como receptores del texto, y en estricto orden, a la censura externa, a los agentes teatrales (directores, actores y críticos), y a los espectadores.

This use of what I call information-change or implicitation strategies is presumably motivated by the translators' understanding of the expectations of the readers and of the client; by the cultural and political climate of the time of translation; by the influence exerted over their choices by the client; and perhaps by the translators own ideology insofar as this is in agreement with the expectancy norms: if they are members of the target culture, they themselves may not have wished to go against these norms (Chesterman 1997: 113).

Teniendo en cuenta estas motivaciones, los efectos pragmáticos de los mecanismos de trasvase adoptados pueden ser:

- Reducción/Intensificación del contenido erótico, sugerente o morboso.
- Reducción de la duración del texto de llegada.
- Reducción/Intensificación del registro coloquial y del lenguaje indecoroso.
- Representabilidad del texto meta³¹.
- Fomento de los postulados de una ideología conservadora.
- Acomodación a las normas de traducción de traducciones consideradas autorizadas.
- Supresión de pasajes conflictivos de acuerdo a los criterios de la censura externa.
- Modernización de un texto clásico para ofrecer una nueva lectura del mismo.

Para dar fin a este apartado, merece especial atención el concepto de *compensación*, “a well-known motive underlying many strategies. Its validity rests on the understanding that what is translated is a whole text, not any smaller unit of language. If, therefore, the translator chooses to do something (add, omit, change, etc.) at one point in the text, this action in itself may be sufficient justification for a compensatory strategy at some other point in the text” (Chesterman 1997: 115). Para Piotrowska, la necesidad de compensar se convierte en un postulado preliminar que condiciona el proceso de traducción: “compensation techniques originate as procedures to bridge cultural gaps. They determine the source of unequivalence, its nature, and the best ways to make up for losses of meaning” (Piotrowska 1998: 210). Así, la

³¹ Cuando aludimos a que el reescritor tiene como objeto hacer un “texto representable” nos referimos a que su deseo es hacer que un texto dramático funcione en el sistema teatral.

5. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

compensación es un tipo de estrategia obligada para reestablecer la coherencia argumental del texto traducido.

ESQUEMA-RESUMEN DEL PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS A APLICAR **Estudio descriptivo-comparativo del Corpus textual**

1. Estudio preliminar

1.1. Caracterización del TO

1.2. Estudio preliminar de los TMs

1.2.1. Actuación censoria

1.2.2. Recepción crítica

2. Estudio textual

2.1. Nivel macrotextual

2.2. Nivel microtextual

2.2.1. Análisis comparativo Fragmento/1 TM1, TM2, TM3...-TO

2.2.2. Análisis comparativo Fragmento/2 TM1, TM2, TM3...-TO

2.2.3. ...

3. Estrategias de traducción

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

6.1. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CONJUNTO TEXTUAL *HAMLET*

*“(...) ante un gran drama de la literatura universal, la cadena de sus versiones sucesivas en un mismo idioma representa un homenaje que no puede, ni debe, cerrarse”
(Bueno Vallejo 1962: 9).*

6.1.1. ESTUDIO PRELIMINAR

6.1.1.1. CARACTERIZACIÓN DEL TO

Posiblemente, *Hamlet* sea la obra dramática que más aparato crítico ha generado a nivel universal. Sería pretencioso querer abarcar en estas páginas ni siquiera una pequeña parte de todo lo que se ha comentado del Príncipe de Dinamarca. Por lo tanto, nos limitaremos, de manera somera, a recordar al lector aquellos datos de los que se

tiene certeza, dejando a un lado interpretaciones y especulaciones sobre la fecha de composición de la obra y sobre los detalles de edición de la misma¹.

Existen tres textos básicos que han dado lugar a multitud de revisiones, comparaciones y ediciones:

- 1) El primer texto impreso de *Hamlet* data de 1603, fue publicado por Nicholas Ling y John Trundell y lleva por título ‘The Tragical Historie of Hamlet Prince of Denmarke. By William Shakespeare, as it hath beene diuerse times acted by Shakespeare’s company in the Cittie of London: as also in the two Vniversities of Cambridge and Oxford, and else-where’. Este texto se conoce como el Primer *Quarto* (Q1) y “is generally recognised as a ‘bad’ quarto: a corrupt, unauthorised version of an abridged version of Shakespeare’s play” (Edwards 2003: 9).
- 2) El segundo texto, ‘A booke called The Revenge of Hamlett Prince Denmarke as yt was latelie Acted by the Lord Chamberlayne his Servants’, data de 1604 o 1605, dependiendo de las copias². La impresión corrió a cargo de James Roberts para Nicholas Ling. Con anterioridad, Roberts había registrado el texto en el ‘Stationers’ Register’ el 26 de julio de 1602, pero ello no impidió que Ling publicase el texto en 1603 (cf. Edwards 2003: 9). Esta publicación recibe el nombre de Segundo *Quarto* (Q2): “is not well printed, but is generally held to be based on Shakespeare’s own manuscript, his ‘foul-papers’; that is, the completed draft, as opposed to a fair copy, which he submitted to his company” (*ib.*).
- 3) Por último, el tercer texto básico forma parte de la publicación a título póstumo en 1623 de las *Comedies, Histories and Tragedies* de Shakespeare, en lo que se conoce como el Primer *Folio* (F): “There is no general agreement about the source of this text except that it shows the influence of the theatre” (*ib.*).

¹ Remitimos a la bibliografía recomendada en la edición de Edwards (2003).

² “The Quarto began to be printed at the end of the year 1604 and consequently some title-pages have the date 1604 and some 1605” (Rylands 1974: 49). De las siete copias que perduran tres datan de 1604 y cuatro de 1605 y se encuentran: “At the British Library, the Bodleian, and Trinity College, Cambridge; the Huntington, the Folger, and the Elizabethan Club at Yale; and at the University of Wroclaw, Poland” (Jenkins 1990: 14).

Respecto a las fuentes de las que deriva el texto de Shakespeare, existen teorías diversas. Lo único cierto es que el argumento de la obra no es original del poeta inglés y que, al igual que hizo en la mayoría de sus obras, tomó prestada la historia para reescribirla, del mismo modo en que lo han hecho posteriormente los traductores y reescritores de las mismas. En los estudios críticos se citan principalmente cuatro posibles fuentes (véase Bullough 1973: 3-189): 1) una historia del siglo XII sobre Amleth escrita por Saxo Grammaticus que forma parte de su *Historiae Danicae* y que fue impresa en 1514; 2) la versión francesa del texto de Saxo escrita por François de Belleforest y publicada en 1570 en sus *Histoires Tragiques*, aunque no se tradujo al inglés hasta 1608³; 3) la versión isabelina de la historia conocida como el *Ur-Hamlet*—de la que tan solo se tiene constancia por referencias a su representación previa a la composición de Shakespeare y cuya autoría se atribuye incluso a Kyd—y 4) *The Spanish Tragedy* (c. 1587) de Thomas Kyd. En opinión de Edwards:

(...) we must say that Kyd or one of his fellow-dramatists wrote an early version of *Hamlet*, that Kyd capitalised on its success in *The Spanish Tragedy*, which borrowed many of its features, and that Shakespeare, writing a new version of *Hamlet* which seems very attentive to Kyd's handling of revenge, is influenced by the two similar earlier plays (Edwards 2003: 3).

Desde su estreno en los últimos años del siglo XVI, *Hamlet* ha sido representada de forma ininterrumpida en Inglaterra. Existen tantos estudios sobre su historia escénica que resulta imposible condensar en unas líneas la evolución de una de las obras más representadas a nivel mundial. También han sido numerosos los grandes actores que han encarnado el papel del príncipe Hamlet, siendo Richard Burbage el primero en iniciar una tradición continuada por Thomas Betterton, David Garrick, John Philip Kemble, Edmund Kean, William Charles Macready, Edwin Forrest, Edwin Booth, Henry Irving, Johnston Forbes-Roberston, John Barrymore, John Gielgud, Laurence Olivier, Richard Burton, David Warner, Williamson o Albert Finney, entre otros (véase Mills 1985).

Hamlet es, entre las obras de Shakespeare, la que ha estado menos expuesta a adaptaciones o modernizaciones, a pesar de no estar exenta de mutilaciones o cortes. En ocasiones se ha prescindido de ciertos personajes como Voltemand, Cornelius, Reynaldo, Fortinbras, el Capitán y los Embajadores. También se han reducido los

³ *The Hystorie of Hamblet*, London: 1608. Traducción anónima a partir de la edición francesa de 1582. En opinión de Bullough (1973: 15): “Undoubtedly the original play of *Hamlet* was based on the French *novella* and I see no proof that either Shakespeare or his predecessor used Saxo Grammaticus at all”.

famosos soliloquios o se ha suprimido el consejo de Hamlet a los actores, así como el de Polonio a su hijo Laertes. En la actualidad, predominan montajes que ofrecen el texto de forma íntegra:

Hamlet having suffered very little from the restorers and adapters, there has been no very urgent demand for its restoration to purity. Nevertheless the many cuts demanded by time and determined, in some cases, by taste, have roused in recent years the desire to see the play 'whole'. The first to gratify this desire was Sir F.R. Benson who, first in 1899, at the Shakespeare Memorial Theatre at Stratford, and again in July, 1911, and later in America, acted a composite text of the Second Quarto and the First Folio (Child 1980: xcvi).

Las supresiones mencionadas no son exclusivas del contexto origen, sino que se extienden también a sus traducciones a otras lenguas. En Francia, Antoine de La Place publicó la primera traducción en 1745, aunque era una especie de sinopsis elaborada a partir de traducciones de ciertos pasajes y destinada a ser leída como teatro de cámara. Ducis utilizó esta sinopsis para elaborar su versión o imitación, cuyo estreno supuso la primera representación de *Hamlet* en Francia (1769). Ducis domesticó el original eliminando la acción secundaria, alterando las relaciones entre los personajes y prescindiendo de Rosencrantz, Guildenstern y Laertes (véase Heylen 1993). La reescritura de Ducis fue la base para “the first Italian (1772), Spanish (1772), Dutch (1777), Swedish, and Russian translations of the play” (Heylen 1993: 29).

6.1.1.2. ESTUDIO PRELIMINAR DE LOS TMs: actuación censoria y recepción crítica

6.1.1.2.1. *Hamlet*, según sus censores

- **TM1/HAM/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS**

Estudio de los dictámenes emitidos por la Subsecretaría de Prensa y Propaganda. Sección de Censura de Representaciones. Departamento de Censura y Música.

El expediente de censura teatral 571-40 corresponde a la solicitud de autorización para estrenar la obra *Hamlet* presentada por Enrique Rambal, como petionario de la compañía Rambal de Barcelona, el día 4 de enero de 1940. Según se indica en el informe, la adaptación de Tomás Borrás está hecha a partir de la traducción de Luis Astrana Marín. El informe del censor considera que el valor literario o artístico

de la obra es bueno pero, en la primera página del libreto (I.i.), nos encontramos con la única tachadura que presenta el texto. Es el momento en el que Bernardo exclama: “¡Viva el Rey!”. Se aprueba la representación del texto con tachaduras en la primera página. En el expediente tan solo consta el siguiente informe censorio:

Valor literario o artístico: Bueno.

Valor documental: Sí.

Matiz político: -

Tachaduras (con referencia a las páginas): 1

Otras observaciones: - (Expte. 571-40).

Esta marca textual responde a uno de los aspectos a cuidar por los censores: las opiniones políticas. En los primeros años, los censores vigilaban todo tipo de alusión de corte político contraria a la ideología o práctica del régimen con extremado celo (Oliva 1989). Sin embargo, a medida que el sistema dictatorial se consolidaba, se dedicaron principalmente a salvaguardar la moral sexual y católica de los españoles.

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sección de Teatro. Sección de Licencias e Inspección.

Este mismo expediente contiene otra solicitud presentada el 9 de febrero de 1966 por Juan Gaspá Ronchera, del cuadro escénico del Club Bancaya (empleados del Banco Vizcaya), que requiere autorización para una única representación de *Hamlet*, el 5 de marzo de 1966, en la Casa de Almería de Barcelona, bajo la dirección de José M^a Coll. En la instancia solo se menciona a Astrana Marín como traductor; sin embargo, la guía de censura expedida el 17 de febrero de 1966, señala como adaptadores a Luis Astrana Marín y a Tomás Borrás, igual que en el caso anterior. No figura ningún informe de censura y la obra resulta autorizada sin marcas textuales. El texto de Astrana Marín no tuvo ningún problema en esta ocasión, como tampoco lo tuvieron sus traducciones publicadas.

Parece ser que esta versión no es la misma que la de la solicitud anterior. El expediente incluye un único libreto, por lo que no podemos afirmar que se presentase a censura un nuevo texto. El informe de censura dictamina: “el libreto presentado por esta compañía no es igual al del Archivo, ordene se haga guía de censura por ser obra conocida” (Expte. 571-40). Sin embargo, sí es posible que se presentase otra adaptación que Tomás Borrás realizó en 1951, nuestro TM5. En este estudio consideraremos que el texto teatral perteneciente al expediente 571-40 es el primero realizado por Borrás a

partir de la traducción de Astrana Marín (TM1), y que en 1951 adaptó de nuevo junto a Alejandro Ulloa (TM5).

- **TM2/HAM/REP/1945/ASTRANA-GUITART**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Delegación Nacional de Propaganda. Sección de Cinematografía y Teatro. Departamento de Teatro.

Enrique Guitart, como director de la compañía titular⁴ del Teatro Poliorama de Barcelona, solicitó el 15 de enero de 1945 autorización para representar *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. El Delegado Provincial de Educación Popular de Barcelona remite a la Vicesecretaría de Educación Popular dos ejemplares de la obra, traducción de Luis Astrana Marín y adaptación de Enrique Guitart, para su censura por este organismo. El Departamento de Teatro autorizó su representación el 23 de febrero de 1945 únicamente para mayores de 16 años y se expidió la guía de censura número 1 el 6 de marzo de 1945. El expediente contiene un único informe, realizado por Bartolomé Mostaza y firmado el 21 de febrero de 1945:

Breve exposición del argumento: El padre de Hamlet—príncipe de Dinamarca—ha muerto envenenado por el que ahora es rey y se ha casado con la que fue esposa del rey muerto. Hamlet recibe de labios de una sombra, en la noche, la revelación terrible. Duda si será verdad y para cerciorarse hace representar ante los reyes un drama, al que ha añadido una explicación de un asesinato como el perpetrado por el rey intruso; éste palidece. Hamlet decide vengarse, pero el rey lo manda a Inglaterra. Unos piratas lo apresan y lo dejan de nuevo en Dinamarca. En torneo con Laertes—un espadachín que se ha puesto de acuerdo con el rey—Hamlet mata a Laertes, que declara. Hamlet entonces mata al rey y él muere también, herido por la espada envenenada de Laertes.

Valor puramente literario: Todo cuanto se diga de la inmarcesible hermosura de esta obra, resulta verdad.

Valor teatral: Incomparable. Acaso la más alta expresión del arte trágico.

Matiz político: Carece.

Matiz religioso: Carece.

Juicio general que merece al Censor: La adaptación está hecha respetando la distribución en cinco actos. Resulta acaso en demasía larga para el tiempo que hoy se estila en las representaciones.

Posibilidad de su representación: Autorizable.

Tachaduras en las páginas: 13 acto tercero.

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores? No (Expte. 62-45).

Las marcas textuales indicadas por este censor están relacionadas con aspectos de moral sexual y se refieren a la réplica de Hamlet dirigida a Ofelia: “Linda idea la de

⁴ En la solicitud también se reseña el cuadro artístico de la compañía: Lina Santamaría, Olvido Rodríguez, Rafael Bardem y Enrique Guitart, entre otros.

reposar entre las piernas de una doncella” y la respuesta de ésta: “¿Qué decís, señor?” (TM2/III.2°.vii./19-20).

Estudio de los dictámenes emitidos por la Subsecretaría de Educación Popular. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Departamento de Teatro.

En este expediente también encontramos otra solicitud firmada el 8 de enero de 1946 y presentada por la compañía de Alejandro Ulloa y Ana María Campoy para representar *Hamlet* en el Teatro Calderón y provincias. Sin embargo, en la instancia aparecen Félix González Llana y Luis López Ballesteros⁵ como traductores del texto, en lugar de Astrana Marín y Enrique Guitart como constaba en la solicitud de 1945. Lo curioso es que encontramos un telegrama enviado desde Menorca a la Dirección General de Cinematografía y Teatro donde se pide “orden telegráfica urgente Palma autorizando representación para Baleares” (Expte. 62-45) y en la respuesta recibida se mantiene la autorización con las mismas tachaduras en la misma página que en el texto de Guitart: “Autorizada a la compañía Ulloa-Campoy representación de la obra *Hamlet* con las tachaduras siguientes: página 13 acto 3º, escena 7ª.- «Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella-¿Qué decís señor?».- Clasificada para mayores de 16 años” (Expte. 62-45). De acuerdo con el telegrama, creemos que los censores se refieren al mismo texto que Guitart presentó anteriormente, aunque es posible que no coincidiese con el que Alejandro Ulloa llevó a escena. La traducción de González Llana y López Ballesteros correspondiente a las marcas textuales no coincide con las del texto de Guitart: “¡Dulce es pensar a los pies de una dama!”; “¿Qué decís?”. El análisis microtextual, como veremos a continuación, confirma que la traducción de Enrique Guitart deriva de la de Astrana Marín y no de la de González Llana y Ballesteros. Además, en el expediente⁶ solo consta el libreto de Enrique Guitart, así que éste será el texto meta objeto de análisis.

⁵ Traducción realizada en 1903: *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, drama trágico en prosa y verso refundido y adaptado a la escena española por Luis López-Ballesteros y Félix González Llana. Madrid: R. Velasco.

⁶ Un nuevo documento se incluye en el expediente el 24 de noviembre de 1950. Agustín de Lucas, Delegado Provincial de Madrid informa al Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro que “en la noche de ayer se asistió a la reposición del drama *Hamlet* de Shakespeare, interpretada por la compañía de Alejandro Ulloa en el Teatro Calderón con arreglo a la guía de censura correspondiente” (Expte. 62-45).

• **TM3/HAM/REP/1949/PEMÁN**

**Estudio de los dictámenes emitidos por la Subsecretaría de Educación Popular
Dirección General de Cinematografía y Teatro. Departamento de Teatro.**

El director del Español, Cayetano Luca de Tena, solicitó permiso estatal para estrenar el *Hamlet* de José M^a Pemán el 20 de abril de 1949. La solicitud, que quedó registrada con el número de expediente 192-49, viene sin la póliza obligatoria de 1'50 pesetas, y así el funcionario señala que en lo sucesivo no se admitirán instancias que no cumplan los requisitos dictados. El texto de Pemán pasa al lector-censor Emilio Morales de Acevedo, cuyo informe reproducimos a continuación:

Breve exposición del argumento: De sobra conocido el fratricidio adúltero del Rey Claudio en complicidad con la madre del Príncipe Hamlet y la venganza de éste ordenada por la sombra del Rey muerto.

Tesis:

Valor puramente literario: Intenso.

Valor teatral: Una de las más hermosas producciones escénicas de todos los tiempos.

Matiz político:

Matiz religioso:

Juicio General que merece al censor: La versión realizada por Pemán es francamente magnífica y de honradez perfecta. Sería insensatez y excesiva petulancia poner reparos de ningún orden a esta obra.

Posibilidad de su representación: Puede representarse.

Tachaduras en las páginas:

Correcciones en las páginas:

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores? No (Expte. 192-49).

El expediente no contiene ningún otro informe, por lo que la Sección de Cinematografía y Teatro propone el 22 de abril de 1949 que la obra sea autorizada para mayores de 16 años sin tachaduras, tan solo dos días después de que la solicitud entrase a trámite. Es evidente que las obras programadas por el Español estaban sometidas a un control censorio menos estricto, y menos aún si el texto iba firmado por José M^a Pemán, dramaturgo y adaptador afin al régimen.

Esta misma versión pasó por el mecanismo censor unos meses más tarde. Fernando Collado, director de la compañía teatral Lope de Vega, solicita la autorización correspondiente para representar *Hamlet* en versión de José M^a Pemán el 11 de agosto de 1949, pero la solicitud no viene acompañada de ningún informe ni dictamen. De cualquier forma, nada que objetar por parte de la censura oficial a la versión de Pemán.

- **TM4/HAM/PUB/1949/PEMÁN**

Estudio de los dictámenes emitidos por la Delegación Nacional de Propaganda. Sección de Censura de Publicaciones. Sección de Inspección de Libros.

La Sección de Censura de Publicaciones registra la solicitud presentada por la editorial Escelicer para editar la versión libre en verso⁷ de *Hamlet* de José María Pemán con fecha de entrada de 19 de mayo de 1949 y con número de expediente 2475-49. Dicha solicitud va acompañada de dos copias de las galeradas de la obra. En este caso, el único informe incluido en el expediente está incompleto y solo se anota su autorización con la conformidad de la Sección de Censura a 24 de mayo de 1949. En una nota de servicio interior enviada a José María Ortiz, Jefe del Departamento de Teatro y remitida por Beneyto, Jefe de la Sección de Inspección de Libros, éste último indica:

Adjunto tengo el gusto de remitir a V.S. un ejemplar de la obra “Hamlet” de Shakespeare para que nos indique si ha sido censurada y si en la misma ha habido tachaduras en cuyo caso le rogamos nos sean indicadas. Dios guarde a usted muchos años (Expte. 2475-49).

José María Ortiz responde: “En contestación a la nota que antecede he de manifestar a V.S. que la obra a que la misma se refiere ha sido censurada por estos Servicios de Teatro” (Expte. 2475-49). Se autoriza la edición reseñando que el texto carece de matiz político y el 21 de septiembre queda hecho el depósito de los cinco ejemplares que se envían al Negociado de Circulación para su firma y sello.

- **TM5/HAM/REP/1951/BORRÁS-ULLOA**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sección de Cinematografía y Teatro. Departamento de Teatro.

La compañía de Alejandro Ulloa, el 20 de marzo de 1951, solicita permiso nuevamente para representar *Hamlet*, esta vez en versión de Tomás Borrás y Alejandro Ulloa, en el Teatro Principal de Valencia⁸ en abril de 1951. El texto, que quedó registrado con el número de expediente 97-51, fue autorizado por la Sección de

⁷ Se solicita autorización para editar 3.000 ejemplares de 152 páginas cada uno.

⁸ *Hamlet* formaba parte del repertorio de la compañía de Alejandro Ulloa desde 1945. Recordamos que el expediente 62-45 incluye la instancia presentada por Ulloa y Campoy para representar *Hamlet* en el Teatro Calderón, en traducción de Luis López-Ballesteros y Félix González Llana según la solicitud.

Cinematografía y Teatro el 28 de marzo de 1951, sin tachaduras, pero calificado para mayores de 16 años. El expediente de censura contiene el informe redactado por el lector Carril el 27 de marzo de 1951:

Breve exposición del argumento:

Tesis:

Valor puramente literario: Bueno. La adaptación y traducción está desarrollada con corrección y dignidad.

Valor teatral: Bueno.

Matiz político:

Matiz religioso:

Juicio general que merece al censor:

Posibilidad de su representación: Puede autorizarse.

Tachaduras en las páginas:

Correcciones en las páginas:

¿Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje?:

¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?:

Otras observaciones del lector: (Expte. 97-51).

Al parecer, o Tomás Borrás ha modificado el texto respecto al presentado en 1940 o los criterios censorios han cambiado, puesto que en esta ocasión no hay marcas textuales ni en los informes ni en el libreto teatral.

- **TM6/HAM/REP/1960/GONZÁLEZ RUIZ**

Estudio de los dictámenes emitidos por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sección de Teatro.

La instancia presentada a censura por José Vilches López el 16 de mayo de 1960 en nombre de la compañía teatral de Nuria Espert para representar la versión de *Hamlet* de Nicolás González Ruiz fue autorizada sin tachaduras ni modificaciones para mayores de 18 años con carácter no radiable el 21 de mayo de 1960. Los censores no tuvieron más objeciones respecto al texto. En el expediente de censura 147-60, encontramos la solicitud y el texto elaborado por González Ruiz. No hay informes censorios, pero sí guía de censura expedida el 21 de mayo de 1960.

- **TM7/HAM/REP/1961/BUERO**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sección de Teatro.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

El director del Teatro Español de Madrid, José Tamayo Rivas, solicita autorización para estrenar *Hamlet*, en versión de Buero Vallejo, el día 25 de septiembre de 1961, para su representación en la temporada 1961-1962. La traducción de Antonio Buero Vallejo no obtuvo un informe tan favorable como la de José M^a Pemán y, así, su texto presenta las siguientes marcas textuales: tachaduras en las páginas 51 del Acto I y 34 del Acto II. La Sección de Teatro autorizó la representación una vez realizadas las modificaciones dictadas. En el expediente de censura teatral 246-61 se encuentran archivados dos de los informes redactados por los censores. Bartolomé Mostaza, en su informe de 5 de octubre de 1961, apunta:

Breve exposición del argumento: Sigue literalmente la famosa tragedia este nuevo texto que Buero ha hecho.

Juicio general que merece al censor: La traducción de Buero está hecha en buen castellano, quizá tirando a solemne y algo campanudo en ocasiones. Falla el toque cómico-sarcástico en que el original abunda. Son pésimos los pasajes versificados. Sin problemas morales.

Posibilidad de su representación: Autorizable.

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores? Mayores de 17 años.

Otras observaciones del censor: Autorizable, con suavizaciones de algunos pasajes de diálogo crudo (Expte. 246-61).

El segundo informe fue elaborado por el Rvdo. Padre Avelino Esteban Romero, a petición de José M^a Ortiz, de acuerdo a una conversación previa entre ambos. Una vez leído el libreto, el censor eclesiástico añade:

Este informe no se proyecta sobre el célebre drama inglés, suficientemente conocido bajo todos sus aspectos. Tan sólo se concreta a la versión española. Tampoco me refiero a los valores literarios de la versión que examino, sino únicamente a sus aspectos morales, que pueden ser distintamente destacados en una u otra versión. En general creo que esta versión no ofrece mayores reparos que pueda ofrecer otra versión castellana de *Hamlet*; y en consecuencia, puede ser autorizada para mayores de 18 años. En cuanto a posibles tendencias en determinados pasajes del drama, tampoco he visto claramente ningunas que puedan ser inequívocas como tendencias y no nos califiquen de suspicaces al señalarlas. Con todo, rogaría que se prestase atención a los pasajes que cito y señalo en rojo por si pudiese existir algún hecho que sea punto de referencia. Acto 1^o: págs. 7 y 51; Acto 2^o: págs. 1, 18, 21 y 34. Estas indicaciones son tan sólo para que se vea si proceden, sin más determinación (Expte. 246-61).

El 5 de octubre también se expide la guía de censura número 1 con las condiciones particulares al dorso de la misma. La Sección de Teatro ratifica el informe y propuesta de autorización que formula el lector Bartolomé Mostaza y tiene en cuenta algunas de las marcas textuales⁹ indicadas por el censor eclesiástico. Así, dictamina que

⁹ El resto de las marcas textuales a las que alude el Rvdo. Esteban Romero son las siguientes:
-Acto I, pág. 7. **Hamlet:** ¿“Parece”, señora? No: es. Yo no sé “aparentar”. No es ya el traje habitual del luto riguroso, ni el semblante abatido, ni los demás modos y gestos que pintan el dolor, lo que puede

la representación sea autorizada para mayores de 18 años, con tachaduras en la página 51 de la primera parte (“para yacer entre las piernas de una doncella”¹⁰) y en la página 34 de la segunda parte (“hideputas”), además de denegar la posibilidad de radiar la obra.

Posteriormente, el 5 de diciembre de 1961, el director del Español solicita aprobación del texto del programa de mano y también de la nota al programa redactada por Buero Vallejo. Acompañando a la solicitud, se encuentra una carta del director del Español enviada a uno de los miembros de la Junta de Censura:

Mi querido amigo:

Al enviar a la imprenta la nota del programa para *Hamlet* me acuerdo de su deseo de conocer el texto. Aquí lleva una copia. Le llamaré por teléfono mañana sábado para conocer su criterio. La imprenta no tira el texto definitivo hasta que yo haya hablado con usted (Expte. 246-61).

No hay respuesta escrita en el expediente, ni hay nada tachado en la nota al programa, por lo que suponemos que la autorización se hizo mediante comunicación telefónica mantenida directamente entre el censor y el director de la obra.

- **TM8/HAM/PUB/1962/BUERO**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Información. Servicio de Inspección de Libros.

El 25 de septiembre la editorial Escelicer, de Madrid solicita autorización para editar *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, en versión española de Buero Vallejo. Se trata de una edición de 5.000 ejemplares a un precio de 20 pesetas cada uno. El expediente se registra con el número 5148-62, con fecha de entrada 26 de septiembre de 1962 y se autoriza el 27 del mismo mes. En el apartado destinado a reseñar posibles antecedentes aparece el expediente 1364-59 (autorizado el 21 de marzo de 1959) y el 5447-61 (autorizado el 22 de septiembre de 1961). El texto pasa al lector F.30:

¿Ataca al dogma?: No.

¿A la moral? No.

denunciar mi sentimiento. Todo eso es apariencia, acciones que cualquier hombre puede imitar. Pero lo que yo llevo dentro no se manifiesta, y el resto no es otra cosa que la ropa y las galas de la pena.

-Acto II, pág. 1. (véase análisis comparativo Fragmento HAMLET/4).

-Acto II, pág. 18. **Ofelia:** De veras, ea; sin jurarlo, voy a concluir de una vez. ¡Ay, Jesús, tened piedad! ¡Qué vergüenza me ha tomado! Los mozos siempre lo hacen: te digo que no es pecado. Y ella dijo: antes del lecho juraste ser mi marido. (Este pasaje aparece marcado con un interrogante en rojo).

-Acto II, pág. 21. **Laertes:** ¿Y cómo fue su muerte? Conmigo no se juega. ¡Vaya al infierno la lealtad y llévase sus votos el más negro de los demonios! Me da igual condenarme. A tal extremo he llegado que ni éste ni el otro mundo me importan nada. Sólo me importa tomar venganza por la muerte de mi padre. (Libreto en Expte. 246-61).

¹⁰ Moratín ya se había autocensurado al eliminar esta frase de su traducción de 1798.

¿A la Iglesia o a sus ministros? No.

¿Al Régimen y a sus instituciones? No.

¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? No.

Informe y otras observaciones: Procede mantener la autorización concedida en el año 1961, con el número de expediente 5447, a la obra de William Shakespeare “Hamlet”. Puede autorizarse (Expte. 5148-62).

Visto el informe de la Sección de Lectorado, el Servicio de Inspección de Libros estima oportuno que la obra a la que se refiere el expediente sea autorizada sin ningún tipo de incidencia y sin ninguna mención al autor de la traducción al español. Parece ser que la edición de su versión pasó por un tamiz menos fino que su texto teatral de representación.

6.1.1.2.2. *Hamlet*, según sus críticos¹¹

- **TM1/HAM/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS**

No hemos localizado reseñas periodísticas de la versión representada por la compañía de Enrique Rambal¹², pero hemos de destacar que sus montajes—dotados de un estilo personal que se conocía como “rambalismo” (Álvarez Barrientos 1991: 91)—fueron generalmente aplaudidos. Rambal era un mago del teatro, acuñó éxito y dinero con sus dramas policíacos y melodramas y sobresalió por sus montajes espectaculares. Simulaba fuegos, tormentas, descarrilamientos, etc., haciendo uso de todo tipo de trucos y artilugios, y encandilaba al público con sus técnicas cinematográficas. En su repertorio destacaban las adaptaciones teatrales de novelas como *Rebeca*, *Drácula*, *20.000 leguas de viaje submarino*, *Miguel Strogoff*, etc., y “su compañía incluía más de 80 actores, 20 toneladas de equipaje, un equipo de técnicos, un sastre francés, unos enormes talleres propios en Valencia...Un solo ejemplo: en *Miguel Strogoff* aparecían en escena 175 personajes” (Amorós 2000: 473). Rambal conocía los gustos del público y sabía darle lo que éste demandaba, primaba la representación y el espectáculo sobre el texto, porque para él “el texto de una obra no era más que la excusa para llevar adelante

¹¹ La localización de reseñas teatrales de la época no es tarea fácil y en muchos casos hemos conseguido la crítica digitalizada pero sin que aparezca el número de página, la publicación o el autor. Por este motivo, no podemos ofrecer la referencia bibliográfica completa en todas las ocasiones.

¹² Enrique Rambal era, además de dramaturgo, jefe de la compañía valenciana que llevaba su nombre, “se encargaba del montaje de la obra e intervenía en todos los aspectos de la representación, incluido el del texto que se utilizaría en ella, pues con mucha frecuencia Rambal adaptaba, solo o acompañado de otros, aquellos trabajos que le podían dar juego escenográfico” (Álvarez Barrientos 1991: 91).

el mayor número de prodigios posible y embaucar así a un público que estaba prendido de la escena” (Álvarez Barrientos: 105). Su teatro populista conectó a la perfección con el espectador. Además, no solo se ocupó del teatro espectacular, sino que llevó a escena piezas clásicas entre las que se encuentran algunas de las obras de Shakespeare: *El Rey Lear*, *Marco Antonio y Cleopatra*, *Enrique IV* y *Hamlet*. Pero, como relata Álvarez Barrientos, seguramente también montó los clásicos “a su manera”, “es decir con efectos, decorados y sorpresas” y seguramente que en *Hamlet* “se dejaría llevar por las escenas de las brujas [*sic*] y las apariciones del padre” (*ib.*: 104). Sin embargo, “muchas de estas obras suponían por lo general una pérdida económica, pero consideraba que su deber era educar al público y que por tanto debía representarlas” (*ib.*). Siempre obtuvo el beneplácito del público y de la crítica que, a pesar de ciertas objeciones, no negó la gran capacidad de Rambal para llegar al público y hacer del teatro un gran espectáculo.

- **TM2/HAM/REP/1945/ASTRANA-GUITART**

El expediente de censura 62-45 incluye críticas referidas a la representación de la obra en el Teatro Pereda y el Arriaga en julio de 1946, a cargo de la compañía de Alejandro Ulloa; por lo tanto, se corresponderían a la segunda solicitud presentada a censura y clasificada en este mismo expediente.

Por otro lado, Alejandro Bellver en *Barcelona Teatral* sí que se ocupó del estreno del *Hamlet* de Guitart en el Poliorama criticando la sesga que se hizo al texto de Shakespeare: “Cercenada la tragedia de Shakespeare del modo que se ha hecho, ofrece fallos y lagunas imposibles de salvar ni siquiera disculpar. Tampoco la propiedad de las palabras responde algunas veces al mínimo del conocimiento del castellano que precisa para tratar una obra de esta altura” (Bellver 1945). Respecto a la versión representada, el crítico apunta: “No sabemos en qué fuente han bebido los adaptadores para hacer esta traducción, aunque al oído, nos parece han sesgado muchas gavillas de la literal y directa del inglés publicada en 1906 por Roviralta Borrell” (*ib.*). Habremos de comprobar esta sospecha a nivel microtextual, aunque, en principio, creemos que el texto de Enrique Guitart deriva de la traducción de Astrana Marín. El estreno fue aplaudido puesto que “la interpretación—pese a la poda excesiva, que deja claros por donde escapa y se pierde el tramado—muy correcta. Enrique Guitart dio aliento, y expresión adecuada al doble juego de la razón y la locura fingida del príncipe de

Dinamarca” (*ib.*) y “los decorados de Ramón Batlé y la puesta en escena, excelentes” (*ib.*). Así, “muchos e insistentes aplausos subrayaron algunos parlamentos y, al final, levantaron la cortina varias veces en honor de los intérpretes” (*ib.*).

Según Julio Coll, de *Dígame*, Enrique Guitart “pertenece a la vieja escuela del griterío ululante y de la afectación sin freno” y, con respecto a su interpretación del príncipe danés, añade: “A mucha gente le habrá parecido de perilla su *Hamlet*; a nosotros nos pareció insufrible” (en Oliva 2002: 149).

- **TM3/HAM/REP/1949/PEMÁN**

El estreno de la versión de José María Pemán, el día 22 de abril de 1949¹³ en el Español, obtuvo toda clase de elogios por parte de la crítica. La labor de Pemán, así como la de Cayetano Luca de Tena, fue calificada de magistral y triunfal. Alfredo Marqueríe (1949), de *ABC*, consideró que:

Por primera vez en la historia de nuestros tabladros, el angustiado Príncipe, a medio camino entre la razón y la locura, entre el pensamiento y la acción, encarnación del Sino trágico, que como dice Fortinbrás, “hubiera sido un gran rey”, habla en verso esplendoroso y no en rima fría y erudita o en alejandrino traducido del francés. Al gran poeta José María Pemán se lo debemos. No le ahorraremos nuestra gratitud (*ib.*).

La puesta en escena fue ovacionada así como la interpretación de los actores y, “al final de la representación y a requerimiento del auditorio, Pemán, Cayetano Luca de Tena y Guillermo Marín, pronunciaron sentidas palabras de gratitud” (*ib.*). Guillermo Marín “creó un *Hamlet* de tan perfecto estudio como impecable compostura”, “sin un fallo ni un error de compostura, revalidando así sus méritos de primerísimo actor de nuestra escena” (*ib.*).

Para Marqueríe, la versión de Pemán incluso peca de exceso de respeto al texto íntegro, es decir, de extensión. De igual modo, Abad Ojuel opina que la versión poética de Pemán es “fiel a Shakespeare cantada en verso que se escucha con agrado en su

¹³ Cayetano Luca de Tena decidió abrir la temporada del Español con la reposición de *Hamlet*, en lugar de con *El alcalde de Zalamea*, según estaba previsto. Andrés Moncayo, del diario *Informaciones*, mantiene una conversación telefónica con él para confirmar este rumor surgido en los medios teatrales. Esto sucedía el 17 de septiembre de 1949. Cayetano dice que *Hamlet* “irá a mediados de la semana próxima”, porque no tiene suficiente tiempo para preparar la versión íntegra del *Alcalde*, a lo que el periodista comenta: “A mí me parece un acierto la reposición, créeme. El público recuerda aún la maravillosa versión de la inmortal obra de Shakespeare” (Moncayo 1949: 4).

hondura y levedad. Construcción dramática demasiado fiel. A veces son preferibles las grandes síntesis al minucioso y humilde servicio” (Ojuel 1949). El crítico continúa: “en la construcción dramática, en la traslación de la belleza, en el respeto a las ideas originales, José María Pemán se ha permitido muy escasas licencias” (*ib.*).

La revista *SIPE* calificó el estreno en su apartado de censura moral de 3-Rosa provisional (Solo para mayores) y considera la versión de Pemán la mejor de cuantas se han realizado hasta la fecha: “En un verso puro, ceñido, sonoro, Pemán ha condensado todo *Hamlet*” (Vasallo 1949a: 230). Para Vasallo, “la utilización de distintas medidas en el verso y la sonoridad rotunda de éstos, acoplados, elegidos mejor dicho, para cada escena, son, al servicio del texto original de la obra, el mejor homenaje que el nombre de Shakespeare puede haber recibido en sus tantas veces centenaria fama” (*ib.*).

La única crítica que no se deshace en alabanzas es la firmada por Eduardo Haro Tecglen¹⁴ para *Informaciones*, pues la versión de Pemán le pareció “descoyuntada y fría” y el verso “un poco forzado por el deseo de Pemán de conservar no solo el pensamiento, sino también la palabra original en una rima que es inflexible” (Haro Tecglen 1949). Tampoco gustó al crítico la realización escénica por no estar a la altura de la calidad técnica acostumbrada en el Español. La interpretación de Guillermo Marín en el papel de Hamlet “fue sobria y discreta en muchos momentos; exagerada otros” (*ib.*).

¹⁴ Cuenta Marquerie en *El teatro que yo he visto* (1969) que, al salir del Español, comentó con Eduardo Haro la adaptación de Pemán: “Estimaba yo que la labor de Pemán había sido francamente buena y que conservaba lo que solemos llamar valores substanciales de la obra. Eduardo Haro, tan alto que parece que va subido sobre sí mismo sonreía compasivo desde la azotea de su rostro.

-¿No te gusta la adaptación?—le pregunté.

-Absolutamente nada—respondió.

-¿Y por qué?

-Porque tampoco me gusta *Hamlet* en el original.

Con ese criterio tan riguroso me explico que Haro dejara la crítica” (Marquerie 1969: 132).

Se interpretará por la compañía titular la tragedia
en cinco actos de **William Shakespeare**

HAMLET

Príncipe de Dinamarca

versión libre, en verso de D. José María Pemán.

REPARTO

(POR ORDEN DE APARICIÓN EN ESCENA)

FRANCISCO, soldado.....	<i>Fernando M. Delgado.</i>
Oficiales. } BERNARDO.....	<i>Manuel Alejandro.</i>
	<i>Jacinto Martín.</i>
	<i>Alberto Bové.</i>
HORACIO, amigo de Hamlet.....	RAFAEL BARDEM.
CLAUDIO, rey de Dinamarca, tío de Hamlet.....	<i>Rafael Gil Marcos.</i>
VOLTIMAN, cortesano.....	<i>Adriano Dominguez.</i>
LAERTES, hijo de Polonio.....	<i>Alfonso Horna.</i>
POLONIO, lord Chambelán.....	GUILLERMO MARIN.
HAMLET, príncipe de Dinamarca.....	MERCEDES PRENDES.
GERTRUDIS, su madre, esposa de Claudio.....	ASUNCION SANCHO.
OFELIA, hija de Polonio.....	JOSE RIVERO.
LA SOMBRA del padre de Hamlet.....	<i>Carlos Diaz de Mendoza.</i>
RICARDO ... } Cortesanos, compañeros {	<i>Miguel Miranda.</i>
GUILLERMO. } de Hamlet.....	<i>Fulgencio Noguerras.</i>
COMICO 1.º (El Rey).....	<i>Seiquín Torcal.</i>
COMICO 2.º (La Reina).....	<i>Manuel Alejandro.</i>
COMICO 3.º (El traidor).....	<i>Cipriano López.</i>
COMICO 4.º (El prólogo).....	<i>Antonio Almorós.</i>
FORTIMBRAS, príncipe de Noruega.....	<i>Jacinto Martín.</i>
UN CAPITAN del Ejército Noruego.....	<i>Fernando M. Delgado.</i>
UN MENSAJERO.....	<i>José Cuenca.</i>
SEPULTURERO 1.º.....	<i>Carlos M. de Tejada.</i>
UN SACERDOTE 2.º.....	<i>Rafael Gil Marcos.</i>
OSRIC, cortesano.....	<i>Jesús Ramos.</i>

Damas, cortesanos, soldados de Dinamarca y Noruega, servidores y bufones.
La escena en Elsinor.

Escenografía de EMILIO BURGOS, realizada por MANUEL LOPEZ.
Figurines de FERNANDO CHAUSA, realizados por ENCARNACION.

Música de MANUEL PARADA.

Realización y Dirección de CAYETANO LUCA DE TENA.



El ahorro es el mágico prodigioso de los artistas. Así como Josué detuvo el sol, detiene al tiempo y lo desarma. Ante el ahorro huyen los años, como un Ejército en derrota. El artista a cubierto de necesidades y humillaciones, es tan libre y autónomo en la madurez como en la juventud. Ahorro sólido, personalidad perpetua. La ética y la estética de Arte deben ser un imperativo, un mandato a la aritmética del ahorro. Tanto más cuanto la estética y la ética del andrajo no son andrajos, sino púrpuras del artista, mientras que la aritmética depende exclusivamente de él; está en sus manos exclusivamente.

Cristóbal de Castro.

Como no hay profesión más romántica, desinteresada e imprevisora que la del actor, el Montepío de Actores me parece la más noble, generosa y eficaz de las instituciones del seguro. Ella vela por la vejez y el desamparo de quienes dieron vida a nuestras comedias, y nadie tan obligado como nosotros, los autores, a fomentarla y ampararla con todos nuestros medios. De no ser así, ¿quién velaría por estos pájaros errantes que sobre el Carro de la Farsa van entonando la alegre canción de sus sueños?

Luis Fernández Ardavín.

• **TM5/HAM/REP/1951/BORRÁS-ULLOA**

A pesar de que el libreto y el expediente con los que contamos para el análisis pertenecen al año 1951, *Hamlet* se incorporó al repertorio de la compañía de Alejandro Ulloa¹⁵ ya en 1945 y fue representada durante más de veinte años por toda la geografía española¹⁶. No disponemos de reseñas teatrales referidas a la representación en Valencia en 1951, pero en el expediente 62-45 se incluyen algunas críticas de la representación de *Hamlet* en el Teatro Pereda y en el Arriaga en 1946. Todas ellas inciden en la excelente interpretación de Alejandro Ulloa y Marta Santaolalla, “subrayada una y otra vez por los aplausos del público” (*Alerta* 13/07/1946) y por “la constante atención de los espectadores, que no le regatearon su admiración llamándole repetidamente a escena” (*ib.*) En el Arriaga de Bilbao se experimentó “una de las más agradables sorpresas al ver la dignidad, mejor dicho, la excelencia con que la compañía de Alejandro Ulloa interpreta la joya teatral del Renacimiento” (*Correo Español* 03/07/1946). Bien es cierto “que el conjunto venía precedido de fama y que algunos de los nombres que incluye gozan de general aplauso” (*ib.*). La única reseña que menciona algo sobre la versión indica que se trata de la traducción de Félix González Llana y Luis López Ballesteros: “muy decorosa y acertada, con respecto absoluto del texto y hábil acomodación escénica” (*Gaceta del Norte* 04/07/1946). De acuerdo a la evidencia textual encontrada en los expedientes, la versión interpretada por la compañía de Ulloa en 1951 difiere de la representada en 1946, y será la elaborada por Borrás y Ulloa en 1951 sobre la que realizaremos el estudio textual.

Adolfo Marsillach—contratado por Ulloa para representar al Cómico 1º en la reposición de la obra, lo que le sirvió para obtener su carnet sindical después de seis meses de meritoriaje en una compañía de teatro profesional—también atestigua el éxito del que gozaba Alejandro Ulloa por aquel entonces:

Ulloa era un actor que en aquellos momentos y en Barcelona—también luego en toda España y en Latinoamérica; llegó incluso a trabajar en Nueva York—“reventaba la taquilla”. Tenía mucho público—sobre todo femenino—y recitaba melosamente, con una voz—de nuevo “la voz”—muy seductora, a la manera—fue su discípulo—de Ricardo Calvo (Marsillach 1998: 86).

¹⁵ También formaban parte de este repertorio *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El zapatero y el Rey*, *Don Juan Tenorio* y *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

¹⁶ Nos consta que en 1963 la compañía de Ulloa representó *Hamlet* en el Teatro Barcelona.

El estreno de la anunciada reposición de *Hamlet*¹⁷—interpretado por Alejandro Ulloa—supuso “un enorme triunfo para todos” (*ib.*: 87), excepto para Marsillach que lamentaba su breve aparición en escena. Sin embargo, un día, el actor que interpretaba a Laertes cayó enfermo y Marsillach rogó a Ulloa que le permitiese sustituirlo:

Me fui al camerino de Alejandro Ulloa y le juré por el espíritu de Shakespeare en Stradford [*sic*] que estaba en condiciones de sustituir al actor ausente aquella misma noche. Alejandro me miró de arriba abajo—la desconfianza es un rasgo característico de los intérpretes protagonistas—me llevó al escenario, me hizo una brevísima prueba—no daba tiempo para más—y se la jugó. Le salió bien. “Nos” salió bien. Al terminar la función de aquella noche, para mí memorable, recuerdo que los acomodadores me aplaudieron. Y cuando, al cabo de un tiempo, el actor que había enfermado se curó, ya nunca más hizo el personaje de Laertes porque Ulloa me lo había otorgado a mí en propiedad (*ib.*: 88).

Según el relato de Marsillach, *Hamlet* fue representado con éxito por la compañía de Alejandro Ulloa durante largas temporadas lo que es muy significativo a efectos de recepción. No solo el Teatro Nacional ofrecía piezas de carácter clásico, sino que también las compañías profesionales más populares de España se aseguraban la taquilla y el beneplácito de censores, críticos y público con la representación de “obras universales”.

- **TM6/HAM/REP/1960/GONZÁLEZ RUIZ**

El 27 de julio de 1960 la compañía de Nuria Espert¹⁸ estrenó *Hamlet*, en versión de Nicolás González Ruiz, en el Teatro Griego de Montjuich bajo la dirección de Armando Moreno. De su estreno tenemos testimonio en la compilación de Francisco Álvaro:

Ante una expectación justificada por lo atrevido del empeño, Nuria Espert al frente de su compañía y bajo la dirección de Armando Moreno, interpreta el protagonista de *La tragedia de Hamlet*, en la versión de Nicolás González Ruiz. Un público atento y exigente—subrayan los cronistas—siguió con interés y respeto las incidencias de la representación. No obstante, la disconformidad de algunos espectadores, como la polémica mantenida en la prensa, era inevitable, máxime si se tiene en cuenta que ciertas deficiencias en el montaje de la obra, especialmente en la segunda parte, contribuyeron al desconcierto e impaciencia de un sector del público (Álvaro 1961: 307).

¹⁷ En esta reposición el personaje de Ofelia era interpretado por Ana María Campoy en lugar de Marta Santaolalla. Suponemos que esta reposición tuvo lugar a final de la década de los cuarenta.

¹⁸ En 1959 obtuvo el premio “José Zorrilla” a la mejor compañía de género dramático y Nuria Espert fue galardonada con el “Premio Nacional de interpretación dramática”, la Medalla de Oro de Valladolid, el “Premio anual de Radio y T.V.” y la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes.

Al parecer, la polémica estuvo ya servida desde el principio en la prensa ante el hecho de que Nuria Espert interpretara el papel de Hamlet, como relata la propia actriz en una entrevista con Marcos Ordóñez (2002)¹⁹:

Marcos Ordóñez: Ahora querría hacerle una pregunta un poco desagradable: fracasos. *Nuria Espert:* Haciendo Hamlet en el Griego, en la primavera de 1960. Se organizó un escándalo de cuidado porque aceptaron muy mal que una mujer interpretara al príncipe. *Hamlet* fue una de aquellas funciones en las que una parte del público llega “con el pito puesto”, como dicen en la Scala, y empieza a abuchear desde el principio. A la que aparecí yo, concretamente. Yo me decía: “Ahora, cuando dejen de patear y gritar, tendré que hablar y no me saldrá la voz”. Pero me salió; qué remedio. Al final acabaron enfrentados los que abucheaban y los que aplaudían.

En el programa de mano, González Ruiz anuncia que “en el propósito de Nuria Espert (...) hay algo más profundo que mero capricho de diva o deseo de emular a «monstruos sagrados» que están presentes en el ánimo de todo el mundo” (en Cantieri Mora 1960: 60). Según González Ruiz, “ciertos matices del espíritu de Hamlet son tal vez más susceptibles de ser traducidos a una realidad escénica por una mujer a la que, naturalmente, acompañen ciertas condiciones” (*ib.*). Ante tal afirmación, el crítico apunta: “No, el personaje de Hamlet se debate en continua duda metafísica (...). No hay nada más lejos del mundo femenino que la metafísica. Y nada más lejos de ella que el Hamlet de Nuria Espert” que, en su opinión, “parece un niño mimado que patalea en más de una ocasión” (*ib.*). Respecto a la versión de González Ruiz, Cantieri Mora afirma que se trata de “una versión correcta” pero en la que se echa en falta “algunas frases archiconocidas y la aparición final del vencedor Fortinbrás”. Además, “los cortes, necesarios para dar a la tragedia las proporciones normales en nuestros teatros, tienden a simplificar los demás papeles a favor y lucimiento del de Hamlet” (*ib.*). Sin embargo, la aceptabilidad del texto de González Ruiz contrasta con el rechazo de crítica y público que obtuvo la interpretación de Nuria Espert en el papel de Hamlet.

A pesar de las críticas, la obra fue incluida en Festivales de España y el *Hamlet* de Nuria Espert se paseó por los escenarios de provincias con mayor éxito que en la ciudad condal. Respecto a su paso por Valladolid en 1961, la prensa comentó:

La compañía de Nuria Espert ha representado «Hamlet» con gran éxito. Nuria Espert encarnó la figura del joven príncipe danés. La misma compañía ha representado también la comedia de Lope de Vega “El anzuelo de Benisa”. Las citadas representaciones constituyeron un gran éxito artístico y de público (Cifra, *La Vanguardia Española*, 03/11/1961).

¹⁹ <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/las12/13-345-2002-09-16.html>. (septiembre 2006). Marcos Ordóñez ayudó a la actriz en la redacción de sus memorias.

- **TM7/HAM/REP/1961/BUERO**

José Tamayo estrenó *Hamlet*, en versión de Buero Vallejo, el 15 de diciembre de 1961 en el Español sin demasiado éxito. La crítica acusó a Buero Vallejo de haber mutilado el texto. No obstante, era común en el panorama teatral del momento reducir los textos clásicos con vistas a su representación. En la edición escénica de la obra el autor se defiende y alega:

(...) tampoco ha sorprendido, durante incontables años, que las obras clásicas se “peinen” para el teatro, o bien se adapten al cine; pero cuando lo he hecho yo he provocado airados dictérios, tan inconsecuentes con la plácida comprensión que cito, que me obligarían a crearme el más torpe adaptador del mundo si no fuese porque mi modestia no llega a tanto y porque, justo es decirlo, también hubo plumas autorizadas que dispensaron a mi labor cordiales elogios. Pero la cuestión de si las grandes obras deben o no reducirse para la escena parece haberse planteado, y muy seriamente, por culpa mía, cuando hasta ayer mismo estaba prácticamente resuelta. Sin embargo, ante la ridícula presión que ejerce el horario teatral sobre la duración de nuestros espectáculos, yo había procurado presionar a mi vez en contra de todo lo posible, según hice también con mis últimos dramas. La representación de la versión cortada de *Hamlet* dura, con un solo entreacto breve, dos horas y media. Dura bastante más, y no menos, que las adaptaciones habituales y representa por lo tanto una prueba de respeto al original mayor que las habituales, además de un riesgo que se corre desinteresadamente en pro de la modificación de nuestras deplorables normas escénicas (Buero Vallejo 1962: 12-13).

Tiene razón Buero en que ninguna de las versiones escénicas representadas con anterioridad respeta la extensión del original, ya que se necesitarían cinco horas de representación para ser completamente fiel al texto de Shakespeare. No hay que olvidar tampoco que la práctica común en esta época era la de ofrecer doble función diaria²⁰, por lo que resultaría un esfuerzo sobrehumano para los actores representar el texto diez horas al día.

El día del estreno en el Español también hubo doble función y ello ocasionó que Adolfo Marsillach, que interpretaba al Príncipe de Dinamarca, se quedase afónico en la sesión nocturna, que se convirtió en un estrepitoso fracaso, a diferencia del estreno de la sesión de tarde. A José Tamayo se le ocurrió la brillante idea de hacer dos estrenos

²⁰ “En aquel primer año de los sesenta, nadie se había planteado aún la exigencia de descansar un día a la semana. Todos nos quejábamos de la doble función diaria, pero la posibilidad de terminar con esta pesada costumbre parecía lejanísima. La profesión de actor—si se cargaba con el peso de interpretar a alguno de los personajes principales—era muy dura: se hacían catorce funciones a la semana, se ensayaba a primera hora de la tarde y, con frecuencia, se seguía ensayando después de la última función hasta la madrugada. Como también se necesitaban huecos para estudiar los textos repartidos, la jornada laboral de los actores parecía interminable. Y lo era” (Marsillach 1998: 220).

porque no cabía todo el mundo en una única sesión. Por este motivo, programó una “representación solo para los funcionarios del Ministerio de Información y Turismo y sus familiares” (Marsillach 1998: 221-222) que les sirviese de último ensayo general, y por la noche, “el auténtico estreno con la corte oficial y los críticos” (*ib.*). Marsillach y el resto de actores que integraban el reparto aceptaron de mala gana la propuesta y cuando llegó el estreno de la tarde alguien les dijo que Marquerie, a quien ellos esperaban en el estreno nocturno, estaba entre el público:

La presencia de Marquerie en aquella primera representación de *Hamlet*, además de provocar un enfrentamiento verbal entre Tamayo y yo, trastocó los planes previstos. Lo que se había programado como un ensayo se convirtió en un estreno con todas sus consecuencias. (Hay que saber que la crítica buena o mala de *ABC* decidía el éxito o el fracaso de un espectáculo, al menos en sus primeros quince días. La fuerza de este periódico era muy grande y, en consecuencia, los profesionales del teatro le teníamos mucho miedo a Marquerie) (...) La función de aquella tarde gustó mucho, el público aplaudió a rabiar y el crítico de *ABC* pudo irse al estreno de la revista anunciada, como tenía proyectado, con la reconfortante impresión de que Shakespeare seguía siendo un excelente autor teatral, Buero un ilustre adaptador, Tamayo un brillantísimo director y yo más que un correcto intérprete de *Hamlet* (Marsillach 1998: 221-222).

Por fortuna, el temido crítico no presenció la fatídica sesión nocturna que Marsillach relata en sus memorias y su crítica resultó ser de las más favorables. Para Marquerie, el montaje de Tamayo suponía “un nuevo y resonante triunfo en su labor directiva” y Marsillach había dado “una verdadera lección de arte interpretativo” merecedora de “su elogio rendido y sin reservas” (Marquerie 1961: 81). Sin embargo, en la función de noche las cosas cambiaron ligeramente. La extenuación de los actores y del equipo técnico provocó numerosos accidentes: las ruedas de las carras (mecanismo teatral) se salieron de sus guías; la afonía de Marsillach levantó los primeros murmullos del público; los cómicos no salieron a escena cuando les tocaba entrar y al Rey se le olvidó que le quedaba una escena y estaba plácidamente entre bambalinas leyendo el periódico esperando a que terminase el espectáculo para salir a saludar. El profundo malestar del público, que dio muestras de su enfado a lo largo de toda la representación con gritos, pateos y silbidos, fue contundente en el momento de los saludos:

Lo que pasó después me estremece al recordarlo: Tamayo había organizado unos saludos de los actores por orden de importancia. Según sus indicaciones, yo era el último en hacerlo (...) porque era el protagonista de la obra. Agazapado junto a una puerta que comunicaba con el escenario, escuchaba como el público iba pateando a mis compañeros que salían a escena, arreciando en su fragor según la categoría del personaje que interpretaban. Por fin, se abrió la cortina de la chácena y avancé intrépidamente hacia el proscenio. Bueno, no sé quién inventó la frase “Ahí fue Troya”, pero de no haberse inventado, aquella era la ocasión más propicia para hacerlo. Pocas veces—tal vez nunca—he visto una multitud teatral tan embravecida. Pensé que no iban

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

a tranquilizarse hasta verme enterrado junto a Yorick, el bufón del rey (Marsillach 1998: 224).

Marsillach reaccionó de forma insensata: “me crucé de brazos en un gesto de desafío, miré a los espectadores y los desprecié olímpicamente. Mi actitud derribó el muro de cualquier contención civilizada y el público se dividió en dos bandos que comenzaron a insultarse mutuamente” (*ib.*). Este relato es corroborado por Manuel Pombo Angulo en *La Vanguardia Española*:

las alturas protestaron (...) y el patio de butacas y el redondel de los palcos mostró su conformidad e increpó de paso a las alturas. Adolfo Marsillach hubiese ganado, sin necesidad de otras intervenciones, la batalla. Pero a sus compañeros se les ocurrió la inaudita idea de cogerle en hombros (...) Semejante intromisión taurina en la seriedad de un casi estreno, desconcertó a los partidarios y exacerbó a los disconformes (Pombo Angulo 1961: 9).

La división de opiniones que hubo en relación al estreno en doble sesión contrasta con las impresiones recogidas por Francisco Álvaro en cuanto a la sesión de tarde en la que “hubo unanimidad en los aplausos” (Álvaro 1962: 246), hecho que confirma el crítico de *ABC*: “Grandes ovaciones interrumpieron parlamentos y escenas, subrayaron mutis, cerraron el fin de los cuadros y al terminar la obra reclamaron la presencia del adaptador y del director, que saludaron con los intérpretes mientras el telón se alzaba varias veces” (Marqueríe 1961: 81).

Por otro lado, la versión de Buero también tuvo sus detractores y sus defensores. Para unos, la versión “es fría, como si esa preocupación de nuestro autor por ser fiel al clásico inglés la hubiera llevado al extremo de hacerla más intelectual y literaria, y menos cordial, expresiva y espontánea de lo que fuera deseable” (en Álvaro 1962: 248). En cambio, otros consideran que Buero “ha eliminado accidentes y ha conservado íntegramente sustancias, y que diálogos y monólogos suenan a Shakespeare, es decir, que tienen belleza y grandeza formal” por lo que su versión “resulta clara, recta, va derecha al objetivo y es comprensible y conmovedora para todos” (Marqueríe 1961: 81).

6.1.2. ESTUDIO TEXTUAL

El conjunto textual *HAMLET* objeto del estudio descriptivo-comparativo está compuesto por el TO (TO/HAM/1623/SHAKESPEARE), en la edición digitalizada de *Lion Database*²¹, que se corresponde con la edición del texto origen en el *Folio* de 1623, y ocho TMs (véase 4.2.), de los cuales dos son ediciones escénicas de lectura que derivan de un texto meta previo y no del TO:

- TO/HAM/PUB/1623/SHAKESPEARE
- TM1/HAM/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS (Tragedia de Shakespeare, adaptada en tres actos, divididos en seis cuadros por Luis Astrana Marín y Tomás Borrás)
- TM2/HAM/REP/1945/ASTRANA-GUITART (Tragedia en cinco actos, traducida y adaptada por Luis Astrana Marín y Enrique Guitart)
- TM3/HAM/REP/1949/PEMÁN (Versión libre en verso de la tragedia de William Shakespeare por José María Pemán)
- TM4/HAM/PUB/1949/PEMÁN (Versión libre en verso de la tragedia de William Shakespeare)
- TM5/HAM/REP/1951/BORRÁS-ULLOA (Versión libre de Tomás Borrás Bermejo y Alejandro García Ulloa)
- TM6/HAM/REP/1960/GONZÁLEZ RUIZ (Versión directa por Nicolás González Ruiz)
- TM7/HAM/REP/1961/BUERO (Versión española de Antonio Buero Vallejo)
- TM8/HAM/PUB/1962/BUERO (Versión española de Antonio Buero Vallejo)

La etiquetación de los distintos TMs ya anticipa que ninguno es calificado por sus autores como traducción. Por lo general, la etiqueta “adaptación” se emplea cuando una traducción previa ha servido como texto fuente para elaborar una nueva reescritura. En cambio, la etiqueta “versión” se reserva para aquellos casos en los que el traductor indica que su texto no es una traducción fiel y exacta del TO. Dentro de esta etiqueta caben muchos tipos de reescrituras, y la libertad con la que se realiza el texto varía según los traductores.

6.1.2.1. NIVEL MACROTEXTUAL

En el siguiente apartado se reflejan las desviaciones que presentan los distintos TMs respecto al TO a nivel macrotectual. Ninguno de los textos meta presentados a

²¹ *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the True Originall Copies.* London. Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount (1623).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

censura sufrió cortes o modificaciones a nivel macrotextual, por lo que dichas desviaciones son producto de la actuación de los traductores previa presentación del texto a censura. Con el propósito de plasmar dichos “desvíos” a nivel macrotextual presentamos a continuación, en forma de tablas, el cómputo global de réplicas de cada uno de los textos, la distribución textual y la presentación de los personajes. Para elaborar la tabla correspondiente a la distribución textual hemos atendido a la segmentación de los TMs en las principales unidades macrotextuales que aparecen en nuestros textos teatrales: el acto (parte o jornada), el cuadro, la escena y la réplica. Una de las regularidades observadas es la introducción del cuadro como unidad de segmentación por parte de los traductores. Por ello, hemos considerado necesario incluir esta unidad ausente en el texto original.

TO/HAM/1623/SHAKESPEARE	1090	Números absolutos	%
TM1/HAM/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS	858	-232	78,71%
TM2/HAM/REP/1945/ASTRANA-GUITART	955	-135	87,61%
TM3/HAM/REP/1949/PEMÁN	896	-194	82,20%
TM4/HAM/PUB/1949/PEMÁN	901	-189 (+5 TM3)	82,66%
TM5/HAM/REP/1951/BORRÁS-ULLOA	797	-293	73,11%
TM6/HAM/REP/1960/GONZÁLEZ RUIZ	833	-257	76,42%
TM7/HAM/REP/1961/BUERO	1018	-72	93,39%
TM8/HAM/PUB/1962/BUERO	1131	+41 (+113TM7)	103,76%

Tabla 6.1.1. Cómputo global de réplicas TO-TMs.

TO/HAM ²² /1623	TM1/HAM/1940	TM2/HAM/1945	TM3/HAM/1949	TM4/HAM/1949	TM5/HAM/1949	TM6/HAM/1960	TM7/HAM/1961	TM8/HAM/1962
Act I: 246²³ Sc. i: 58 Sc. ii: 72 Sc. iii: 25 Sc. iv: 29 Sc. v: 62	Acto I: 306 Cuadro 1º: 127 Cuadro 2º: 179	Acto I: 237 Cuadro 1º: Escena i: 59 Cuadro 2º: Escena i: 19 Escena ii: 1 Escena iii: 56 Escena iv: 23 Cuadro 3º: Escena i: 23 Escena ii: 20 Escena iii: 36	Acto I: 197	Acto I: 199	Parte 1ª: 471 Cuadro 1º: 61 Cuadro 2º: 71 Cuadro 3º: 339	Acto I: 207 Cuadro 1º: 43 Cuadro 2º: 93 Cuadro 3º: 71	Parte 1ª: 559	Parte 1ª: 627
Act II: 201 Sc. i: 37 Sc. ii: 164		Acto II: 137 Escena i: 8 Escena ii: 8 Escena iii: 25 Escena iv: 24 Escena v: 41 Escena vi: 20 Escena vii: 11	Acto II: 141	Acto II: 140	Parte 2ª: 326 Cuadro 4º: 45 Cuadro 5º: 15 Cuadro 6º: 79 Cuadro 7º: 76 Cuadro 8º: 111	Acto II: 364 Cuadro 1º: 154		
Act III: 302 Sc. i: 45 Sc. ii: 140 Sc. iii: 9 Sc. iv: 63 Sc. v: 17 Sc. vi: 25 Sc. vii: 3	Acto II: 219	Acto III: 225 Cuadro 1º: Escena i: 10 Escena ii: 23 Escena iii: 1 Escena iv: 3 Escena v: 5 Escena vi: 11 Escena vii: 105	Acto III: 220	Acto III: 220		Cuadro 2º: 158 Cuadro 3º: 52		

²² Ante la ausencia de divisiones estructurales en el texto original de 1623, hemos seguido la reciente edición de *Hamlet* de Ann Thompson y Neil Taylor (2006): *Hamlet. The Texts of 1603 and 1623* para la segmentación del TO. Puesto que en nuestro corpus textual incluimos la edición *in Folio*, también atendemos a esta edición para su distribución textual. No obstante, la mayoría de las ediciones modernas ofrecen una refundición del *Folio* y del segundo *Quarto*, y es muy posible que los traductores utilizaran este tipo de ediciones, por lo que la falta de correspondencia entre las escenas no es significativa en este caso: “The text of *Hamlet* that we read today thus does not match anything that was printed in the Renaissance, and what we read today may be longer than any version an audience in the sixteenth—or seventeenth—century London might have encountered” (Wofford 1994: 18).

²³ El cómputo de réplicas se realiza por cada una de las unidades estructurales, así, el número de réplicas de cada acto es la suma de los totales por escenas o cuadros que presenta cada uno de los textos.

		Escena viii: 5 Escena ix: 2 Escena x: 2 Cuadro 2º: Escena i: 3 Escena ii: 55						
Act IV: 106 Sc. i: 63 Sc. ii: 7 Sc. iii: 36	Acto III: 333 Cuadro 1º: 108 Cuadro 2º: 35	Acto IV: 141 Escena i: 7 Escena ii: 2 Escena iii: 25 Escena iv: 12 Escena v: 12 Escena vi: 26 Escena vii: 14 Escena viii: 8 Escena ix: 29 Escena x: 6	Acto IV: 141	Acto IV: 141		Acto III: 262 Cuadro 1º: 114		Parte 2º: 504
Act V: 235 Sc. i: 109 Sc. ii: 126	Cuadro 3º: 87 Cuadro 4º: 103	Acto V: 215 Cuadro 1º: Escena i: 60 Escena ii: 28 Cuadro 2º: Escena i: 12 Escena ii: 40 Escena iii: 12 Escena iv: 60 Escena v: 3	Acto V: 197	Acto V: 201		Cuadro 2º: 79 Cuadro 3º: 69		
TOTAL: 1090	TOTAL: 858	TOTAL: 955	TOTAL: 896	TOTAL: 901	TOTAL: 797	TOTAL: 833	TOTAL: 1018	TOTAL: 1131

Tabla 6.1.2. Distribución textual TO-TMs.

TO/HAM/1623	TM1/HAM/1940	TM2/HAM/1945	TM3/HAM/1949	TM4/HAM/1949	TM5/HAM/1951	TM6/HAM/1960	TM7/HAM/1961	TM8/HAM/1962
HAMLET	HAMLET	HAMLET	HAMLET	HAMLET	HAMLET	HAMLET	HAMLET	HAMLET
CLAUDIUS	CLAUDIO	REY	CLAUDIO	CLAUDIO	CLAUDIO	CLAUDIO	CLAUDIO	CLAUDIO
GERTRUDE	GERTRUDIS	REINA	GERTRUDIS	GERTRUDIS	GERTRUDIS	GERTRUDIS	GERTRUDIS	GERTRUDIS
GHOST	LA SOMBRA ²⁴	SOMBRA	LA SOMBRA	LA SOMBRA	SOMBRA	LA SOMBRA	LA SOMBRA	LA SOMBRA
POLONIUS	POLONIO	POLONIO	POLONIO	POLONIO	POLONIO	POLONIO	POLONIO	POLONIO
LAERTES	LAERTES	LAERTES	LAERTES	LAERTES	LAERTES	LAERTES	LAERTES	LAERTES
OPHELIA	OFELIA	OFELIA	OFELIA	OFELIA	OFELIA	OFELIA	OFELIA	OFELIA
REYNALDO			REINALDO	REINALDO				REINALDO
HORATIO	HORACIO	HORACIO	HORACIO	HORACIO	HORACIO	HORACIO	HORACIO	HORACIO
MARCELLUS	MARCELO	MARCELO	MARCELO	MARCELO	MARCELO	MARCELO	MARCELO	MARCELO
BARNARDO	BERNARDO	BERNARDO	BERNARDO	BERNARDO	BERNARDO	BERNARDO	BERNARDO	BERNARDO
FRANCISCO	FRANCISCO	FRANCISCO	FRANCISCO	FRANCISCO	FRANCISCO		FRANCISCO	FRANCISCO
VOLTEMAND		VOLTIMAND	VOLTIMAN	VOLTIMAN	VOLTIMAND	VOLTIMAND	VOLTIMANDO	VOLTIMANDO
CORNELIUS		CORNELIO	CORNELIO	CORNELIO	CORNELIO		CORNELIO	CORNELIO
ROSENCRANTZ	ROSENCRANTZ	ROSENCRANTZ	RICARDO	RICARDO	ROSENCRANTZ		RICARDO	RICARDO
GUILDENSTERN	GUILDENSTERN	GUILDENSTERN	GUILLERMO	GUILLERMO	GUILDENSTERN	GUILDENSTERN	GUILLERMO	GUILLERMO
FORTINBRAS		FORTINBRÁS	FORTINBRÁS	FORTINBRÁS	FORTINBRÁS		FORTIMBRÁS	FORTIMBRÁS
CAPTAIN			CAPITÁN	CAPITÁN NOR.	CAPITÁN		UN CAPITÁN	UN CAPITÁN
FIRST PLAYER	UN ACTOR	CÓMICOS (4 O 5)	CÓMICO 1º	CÓMICO 1º	4 CAPITANES		1º ACTOR	1º ACTOR
OTHER PLAYERS	4 CÓMICOS	OSRIC	CÓMICO 2º	CÓMICO 2º	SOLDADOS		2º ACTOR	2º ACTOR
OSRIC	OSRIC		CÓMICO 3º	CÓMICO 3º	CÓMICOS	COMICOS (4 o 5)	3º ACTOR	3º ACTOR
FIRST CLOWN	SEPULTUR. 1º	DOS CLOWNS	CÓMICO 4º	CÓMICO 4º	OSRIC		1º GALÁN	1º GALÁN
2º CLOWN	SEPULTUR. 2º		OSRIC	OSRIC	SEPULTUR. 1º	DOS	2º GALÁN	2º GALÁN
SAILOR	MARINERO 1º	MARINEROS	SEPULTURERO 1º	SEPULTURE. 1º	SEPULTUR. 2º	SEPULTUREROS	OSRICO	OSRICO
MESSENGER	MENSAJERO	MENSAJEROS	SEPULTURERO 2º	SEPULTURE. 2º	SÉQUITO	DOS CLOWNS	RÚSTICO 1º	RÚSTICO 1º
PRIEST	UN SACERDOTE	SACERDOTES	BUFONES	BUFONES	NOBLES	UN SACERDOTE	RÚSTICO 2º	RÚSTICO 2º
ENGLISH	UNA ACTRIZ	GUARDIAS	MENSAJERO	MENSAJERO	GENTE	SEÑORES	UN CABALLERO	UN CABALLERO
AMBASSADOR	SEÑORES	PUEBLO	CRiado	SACERDOTE	PAJES	SERVIDORES	UN CRIADO	UN CRIADO
LORDS	ACOMPÑAM.	CRIADO	SACERDOTE	DAMAS	GUARDIAS	GUARDIA	MARINERO 1º	MARINERO 1º
GENTLEMEN	DAMAS	PAJES	SÉQUITO	CORTESANOS	CORTEJO	PAJES	MARINERO 2º	MARINERO 2º

²⁴ “La Sombra” es el nombre que Moratín otorgó al fantasma del padre de Hamlet y así lo han preservado los sucesivos traductores de la obra.

ATTENDANTS SAILORS SOLDIERS GUARDS	SOLDADOS MARINEROS CRIADOS SÉQUITO GUARDIAS PUEBLO	EMBAJADORES SÉQUITO ACOMPAÑAM. CORTESANOS	CABALLEROS DAMAS SOLDADOS CRIADOS SACERDOTES SERVIDORES PLEBE EMBAJADORES PAJES CAPITANES	SOLDADOS SERVIDORES	SACERDOTE CRIADOS CABALLERO 4 CAPITANES	MENSAJERO UN SEÑOR	SACERDOTE 1º EMBAJADOR 1º EMBAJADOR 2º CORTESANOS CRIADOS SOLDADOS DANESES SACERDOTES ACÓLITOS	SACERDOTE EMBAJADOR 1º EMBAJADOR 2º CORTESANOS CRIADOS SOLDADOS DANESES CAPITANES SACERDOTES ACÓLITOS
---	---	--	--	------------------------	--	-----------------------	--	--

Tabla 6.1.3. Dramatis personae TO-TMs.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Todos los textos meta seleccionados presentan un número inferior de réplicas con respecto al TO, excepto el TM8 correspondiente a la versión escénica de Buero Vallejo publicada por Escelicer y que contiene 41 réplicas más que el TO. A juzgar por el cómputo global de réplicas, la versión de Buero Vallejo es la que más se inclina al polo de adecuación y la que menos omisiones presenta, tanto a nivel de réplicas como a nivel de personajes. Por el contrario, el texto de Nicolás González Ruiz es el de menor número de réplicas (-293) y el que más personajes ha suprimido, por lo que la norma inicial se inclina hacia el polo de aceptabilidad. El resto de los TMs muestran una diferencia de réplicas que oscila entre las -72 del TM7 y las -257 del TM6.

En cuanto a la división textual, se observa que ninguna de las reescrituras ha respetado la distribución del original. El TM2, el TM3 y TM4 han conservado la división en cinco actos, pero el resto de los autores ha optado por condensar la acción en tres (TM1; TM6) o incluso en dos (TM5; TM7; TM8). El texto teatral elaborado por Enrique Guitart a partir de la traducción de Astrana Marín es el único que mantiene la división en escenas. Tomás Borrás segmenta la acción en tres actos, prescinde de la escena e introduce el cuadro a nivel estructural. En cambio, el TM5, elaborado también por Borrás en colaboración con Alejandro Ulloa, se divide en dos partes en las que se incluyen cuatro cuadros en total. Buero Vallejo utiliza igualmente la parte como unidad macrotextual y prescinde de cualquier otro tipo de divisiones menores. El cuadro, unidad macrotextual menor que el acto y mayor que la escena, aparece en cuatro de los ocho textos seleccionados: TM1, TM2, TM5 y TM6.

La información paratextual que rodea a algunos de los TMs objeto de estudio nos revela algunas de las decisiones que han guiado los comportamientos traductores. En el prólogo a su versión escénica de Escelicer, José M^a Pemán afirma que se ha acercado a *Hamlet* “procurando fidelidad absoluta al propósito que, sin pretensión de más ni de menos, adelantan estas sobrias palabras: una versión libre en verso” (Pemán 1949: 1). Con este primer objetivo, Pemán dice querer “transmitir la mayor cantidad posible de la fuerza dramática y del encanto lírico del *Hamlet*, por medio del verso español” (*ib.*). Por lo que respecta a la estructura macrotextual de la obra indica que “el uso de la libertad ha sido moderado” y “su desarrollo, con leves simplificaciones encaminadas casi todas ellas a la menor brevedad, ha podido mantenerse. Las modificaciones son, pues, pocas en este punto. Se reducen a alguna sutura para evitar

algún cambio de cuadro (...); y a la agrupación de los cinco actos shakespearianos en tres haciendo uno de los dos primeros y otro de los dos últimos” (*ib.*).

Por otro lado, González Ruiz en el programa de mano elaborado con motivo de la representación de su versión el 28 de agosto de 1961 en Peñíscola nos informa de la razón principal que le llevó a iniciar el proceso de traducción, además de reseñar algunas de sus decisiones traductoras:

El motivo inmediato ha sido que Nuria Espert deseaba interpretar el tipo de Hamlet. (...) Consideré, pues, que debía secundar el deseo de Nuria Espert y me apliqué a la labor. Traduje, en primer lugar, del texto de la edición de Cambridge, la obra entera. Su duración resulta imposible de amoldarse a lo que en España consideramos horario normal. Entonces sobre mi propia traducción, realicé un ajuste de la obra, procurando, por encima de todo, que permaneciese completa en lo que estimo substancial (González Ruiz 1961. Programa de mano de *Hamlet*).

Nicolás González Ruiz, siendo el único autor que señala la edición del original que ha manejado, no altera el orden de las escenas aunque reduce el contenido de muchas de las intervenciones y condensa la acción en tres actos, en lugar de los cinco del original. La trama de Fortinbras ha desaparecido del TM6 lo que implica una alteración del final de la obra.

Por último, en la nota al programa redactada por Buero Vallejo para el estreno de su versión en el Español que se adjunta en la publicación de Escelicer, se extraen indicaciones relevantes a nivel macrotextual. Su traducción ha intentado ser fiel al original: “fieles a la letra” y “fieles a los contenidos” pero sin “violentar nuestro propio idioma” (Buero Vallejo 1962: 5). No obstante, para la representación de la obra “era indispensable reducir el texto a las dimensiones que imponen nuestros horarios” (*ib.*), lo que indica una estrategia clara de supresión y tendencia al polo de aceptabilidad. Aún así, Buero Vallejo anticipa que todo lo suprimido “será insertado entre corchetes en su publicación y el lector de la edición podrá así conocer nuestra versión completa clara de la obra” (*ib.*). Esta decisión implica dos estrategias de traducción distintas según el destinatario de la traducción: el espectador o el lector. Con respecto a la distribución textual añade que “la fidelidad al original se mantiene también en el orden de escenas” pero que “en lugar de la tradicional división en cinco actos” ha optado por la “división del texto en dos partes con un solo entreacto que, en rigor, también podría suprimirse”(*ib.*). En resumen, “la versión es, pues, fiel y completa, al menos para su

lector; y no obstante todo lo suprimido, suficientemente fiel y completa también, creemos, para el espectador” (*ib.*). Buero Vallejo se ha tomado más libertad a la hora de reelaborar y aumentar las acotaciones, pues, para él “no son más que indicaciones mínimas, destinadas a directores y actores” (*ib.*: 7), destinatarios del texto teatral.

Como ya mencionamos, el texto de González Ruiz es el que ha eliminado mayor número de personajes con la supresión de Francisco, Reynaldo, Cornelius, Rosencrantz, Fortinbras, el Capitán, Osric y los Marineros. La versión de Borrás de 1940 (TM1) elimina a Reynaldo, a Voltemand, a Cornelius, a Fortinbras y a su Capitán. Sin embargo, el mismo autor solo suprime a Reynaldo y a los Marineros en su reescritura de 1951 (TM5), realizada en colaboración con Alejandro Ulloa. Enrique Guitart prescinde de Reynaldo y del Capitán, y Pemán de los Marineros. Cornelio, aunque presente en escena en el texto de Pemán, no interviene. Buero Vallejo conserva a todos los personajes en su versión de Escelicer, pero omite a Reynaldo y al Capitán en el texto representado.

La omisión más significativa es la de Fortinbras porque al suprimirle, la situación política de Dinamarca al final de la obra queda condenada al caos y sin posibilidad de renovación. Este hecho no es específico del contexto de llegada porque ya en el contexto origen, durante el periodo de la Restauración, era común prescindir de la “trama noruega” y Fortinbras “does not reappear in the play’s ending until Forbes Robertson’s production in 1897” (Edwards 2003: 65). Tampoco aparecía Fortinbras en las primeras traducciones francesas de Ducis y Dumas (*cf.* Heylen 1993), ni en las traducciones indirectas que se realizaron en Europa a partir del texto de Ducis. A este respecto José María Pemán justifica su decisión de conservar a este personaje y la trama que le rodea en el prólogo a la edición de su versión:

Quedaba, como única tentación de amputación y cambio un poco radical, lo que algunos han llamado “el problema de Fortinbras”: la supresión o mantenimiento del personaje que tanto estorbaba a Moratín y que sacrificaron expeditivamente muchos de los adaptadores del “Hamlet”. Unos inteligentes atisbos de González Ruiz, agudísimo y documentado shakespeariano, en un “ensayo” sobre el “Hamlet”, me llevaron al convencimiento del verdadero sentido de este personaje, breve en su intervención, y largo en su sentido, empleado por Shakespeare como sobrio y verdadero anti-Hamlet, para servir de claroscuro con su ímpetu de acción, a la morosa e irresoluta duda del protagonista. Por eso, aun siendo de las de más difícil presentación, ha sido mantenida la tantas veces amputada escena del encuentro de Hamlet (...). Y se ha mantenido, si bien abreviando sus palabras, la aparición de Fortinbras en la última escena (Pemán 1949: 2).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

A modo de conclusión, indicamos las estrategias y técnicas de traducción observadas a nivel macrotextual:

- Supresión de réplicas respecto al TO (excepto TM8).
- Conservación del marco espacio-temporal.
- Adición de réplicas con vistas a la publicación del texto.
- Supresión de personajes.
- Variación de la estructura interna del TO:
 - Reducción del número de actos.
 - Condensación de actos.
 - Condensación de escenas.
 - Supresión/Modificación de escenas.
 - Introducción de unidad estructural ausente en el TO: el cuadro (TM1, TM2, TM5 y TM6).
 - Permutaciones de réplicas.
- Adaptación a partir de TMFs.
- Domesticación/Naturalización de los nombres propios de los personajes.
- Apropiación de traducciones anteriores.

6.1.2.2. NIVEL MICROTTEXTUAL

A la hora de realizar el análisis a nivel microtextual se ha observado que, en algunas ocasiones, los traductores han utilizado traducciones anteriores para elaborar los distintos textos meta. Dichas traducciones se convierten en textos meta fuente y su inclusión en la fase microtextual de nuestro estudio es necesaria para poder reconstruir la cadena textual de la que derivan los TMs seleccionados. En particular, la traducción de Luis Astrana Marín es el texto fuente (TMF1) de sucesivas reescrituras del texto. Por ello, ha sido necesario incluir este texto dramático, al igual que las traducciones de Moratín y Macpherson. De esta forma, el conjunto textual objeto del análisis descriptivo-comparativo a nivel microtextual está compuesto por los siguientes textos:

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

- TO/HAM/1623/SHAKESPEARE
- TM1/HAM/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS
- TM2/HAM/REP/1945/ASTRANA-GUITART
- TM3/HAM/REP/1949/PEMÁN
- TM4/HAM/PUB/1949/PEMÁN
- TM5/HAM/REP/1951/BORRÁS-ULLOA
- TM6/HAM/REP/1960/GONZÁLEZ RUIZ
- TM7/HAM/REP/1961/BUERO
- TM8/HAM/PUB/1961/BUERO
- TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA (Traducción y notas de L. Astrana Marín)
- TMF2/HAM/PUB/1969/MORATÍN (Versión de L. Fernández de Moratín)
- TMF3/HAM/PUB/1966/MACPHERSON (Versión castellana de Guillermo Macpherson)

Los tres textos meta fuente han sido incluidos con posterioridad porque se ha demostrado que son traducciones matrices o primarias de las que derivan algunos de los TMs seleccionados. Sin embargo, no analizaremos las estrategias de traducción adoptadas por los traductores de estos textos, puesto que se trata de traducciones realizadas con anterioridad al periodo de estudio al que nos circunscribimos en esta Tesis Doctoral. Su inclusión resulta de interés para poder reconstruir la cadena textual, pero una vez que establecemos el texto origen que ha dado lugar a los TMs no es conveniente trascender los límites temporales de este estudio.

Con el fin de establecer el tipo de mecanismos de traducción adoptados por los sucesivos traductores de *Hamlet*, se han escogido cinco fragmentos discursivos que destacan por su dificultad ideológica y que han sido objeto de marcas textuales por parte de los censores en alguno de los textos, o censurados por la crítica, como es el caso del segundo fragmento. Además, este análisis comparativo también nos permite localizar posibles casos de autocensura, puesto que no todos los textos presentan marcas textuales en los mismos fragmentos, lo que puede deberse a la actuación del traductor previa presentación del texto a censura.

6.1.2.2.1. Fragmento HAMLET/1

El primer fragmento ha sido seleccionado siguiendo las indicaciones de censura presentes en el expediente 571-40 cuyo dictamen obligó a suprimir la réplica

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

correspondiente a Bernardo “Viva el rey” (TM1/3). En los albores del régimen franquista, los censores ponían un extremado celo en salvaguardar el sistema dictatorial impidiendo cualquier alusión a otra posible forma de gobierno. Esta marca textual obedece a uno de los principales aspectos controlados por el Estado: la apología de ideologías no autoritarias o marxistas (cf. Oliva 1989). El análisis de este fragmento pone de manifiesto la propia evolución de los criterios censorios a este respecto a medida que pasaban los años y el régimen reanudaba sus relaciones con la familia real. El tratamiento dado por cada traductor varía según el contexto en el que se producen los distintos textos meta. Además de identificar las soluciones adoptadas por los traductores a la hora de trasvasar este segmento, analizaremos las estrategias traductorales subyacentes en el resto del fragmento.

➤ **Análisis comparativo TM1-TMF1**

El TM1 deriva directamente de la traducción de Astrana Marín (TMF1) y no del TO, por lo que la comparación no puede llevarse a cabo entre el TM1 y el TO. El TM1 es una reescritura de una traducción matriz, integrada en el sistema literario, y que después de haber sido manipulada por Tomás Borrás, se ha introducido en el sistema teatral. Por lo tanto, se trata de un trasvase intracultural realizado a partir de una traducción interlingüística previa.

TM1/HAM/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS (Acto I. Cuadro 1º) (1-10)	TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA (l.i.) (1-12)
<i>(Elsinor. Explanada delante del castillo. Francisco de centinela en su puesto. Entra Bernardo, dirigiéndose a él.)</i>	<i>(Elsinor. Explanada delante del castillo. Francisco de centinela en su puesto. Entra Bernardo, dirigiéndose a él.)</i>
1. Bernardo. ¿Quién vive?	1. Bernardo. ¿Quién vive?
2. Francisco. ¡Alto! ¿Quién sois?	2. Francisco. ¡No, contestadme a mí! ¡Alto y descubríos!
3. Bernardo. “¡Viva el rey!”	3. Bernardo. “¡Viva el rey!” ²⁵
4. Francisco. ¿Bernardo?	4. Francisco. ¿Bernardo?
5. Bernardo. El mismo.	5. Bernardo. El mismo.
Acaban de dar las doce. Idos a dormir, Francisco.	6. Francisco. Llegáis muy puntualmente a vuestra hora.
6. Francisco. Gracias por el relevo. Hace un frío cruel, y estoy delicado del pecho.	7. Bernardo. Acaban de dar las doce. Vete a dormir, Francisco.
7. Bernardo. ¿Ha sido tranquila vuestra guardia?	8. Francisco. Muchas gracias por el relevo. Hace un frío cruel, y estoy delicado del pecho.
8. Francisco. Ni un ratón se ha movido.	9. Bernardo. ¿Ha sido tranquila vuestra guardia?
	10. Francisco. Ni un ratón se ha movido.

²⁵ Astrana Marín incluye una nota al pie aclaratoria: “Santo y seña de aquella noche” (Astrana Marín 1948: 493). Roviralta Borrell también incluye una nota al pie en su traducción: “Santo y seña convenido para aquella noche” (Roviralta Borrell 1913: 14).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

9. Bernardo. Está bien; buenas noches. Si halláis a Horacio y Marcelo, mis compañeros de guardia, decidles que se den prisa.	11. Bernardo. Está bien; buenas noches. Si halláis a Horacio y Marcelo, mis compañeros de guardia, decidles que se den prisa.
10. Francisco. Me parece oírlos. ¡Alto! ¡Eh! ¿Quién va? (<i>Entran Horacio y Marcelo</i>)	12. Francisco. Me parece oírlos. ¡Alto! ¡Eh! ¿Quién va? (<i>Entran Horacio y Marcelo</i>)

Tabla 6.1.4. Análisis comparativo TM1-TMF1. Fragmento HAMLET/I. Nivel microtextual.

En el fragmento seleccionado se observa la actuación de la censura externa (TM1/3). Sin embargo, el segmento que originó la marca textual no responde a una decisión traductora de Tomás Borrás, puesto que éste se limitó a conservar la traducción de Astrana y, al igual que en el TMF1/3, la expresión aparece entrecomillada, pero sin la nota al pie aclaratoria que incluye Astrana Marín. Los demás cambios observados entre el TM1 y el TMF1 no derivan de la práctica de una censura interna, sino del deseo por parte de Tomás Borrás de acortar la traducción de Astrana Marín y hacerla “representable” desde un punto de vista escénico. Las estrategias de adaptación se limitan a la modificación de la primera intervención de Francisco (TM1/2-TMF1/2), la supresión de una de las réplicas de este mismo personaje (TMF1/6), la condensación de las réplicas 5 y 7 del TMF1 en una sola en el TM1 (TM1/5), la supresión del segmento “muchas” (TMF1/8) y la sustitución de “idos” por “vete” (TM1/5-TMF1/7).

➤ Análisis comparativo TM2-TMF1

TM2/HAM/REP/1945/ASTRANA-GUITART (Acto I. Cuadro 1º. Escena i.) (1-12)	TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA (I.i.) (1-10)
<i>(Elsinor. Explanada delante del castillo. Oscura noche, con débiles resplandores de luna a intervalos. Francisco de centinela en su puesto. Entra Bernardo, dirigiéndose a él, segundos después de sonar doce campanadas)</i>	<i>(Elsinor. Explanada delante del castillo. Francisco de centinela en su puesto. Entra Bernardo, dirigiéndose a él.)</i>
1. Bernardo. ¿Quién vive?	1. Bernardo. ¿Quién vive?
2. Francisco. ¡No, contestadme vos a mí! ¡Alto! ¿Quién sois?	2. Francisco. ¡No, contestadme a mí! ¡Alto y descubríos!
3. Bernardo. (<i>Bajando la voz</i>) ¡Viva el rey!	3. Bernardo. “¡Viva el rey!”
4. Francisco. ¿Bernardo?	4. Francisco. ¿Bernardo?
5. Bernardo. El mismo.	5. Bernardo. El mismo.
6. Francisco. Llegas puntualmente.	6. Francisco. Llegáis muy puntualmente a vuestra hora.
7. Bernardo. Acaban de dar las doce. Vete a dormir, Francisco.	7. Bernardo. Acaban de dar las doce. Vete a dormir, Francisco.
8. Francisco. Gracias por el relevo. Hace un frío cruel, y estoy delicado del pecho.	8. Francisco. Muchas gracias por el relevo. Hace un frío cruel, y estoy delicado del pecho.
9. Bernardo. ¿Ha sido tranquila tu guardia?	9. Bernardo. ¿Ha sido tranquila vuestra guardia?
10. Francisco. Ni un ratón se ha movido.	10. Francisco. Ni un ratón se ha movido.
11. Bernardo. Está bien; buenas noches. Si encuentras a Horacio y Marcelo, mis compañeros de guardia, díles que se den prisa.	11. Bernardo. Está bien; buenas noches. Si halláis a Horacio y Marcelo, mis compañeros de guardia, decidles que se den prisa.
12. Francisco. Me parece oírlos. ¡Alto! ¿Quién va?	12. Francisco. Me parece oírlos. ¡Alto! ¡Eh! ¿Quién va? (<i>Entran Horacio y Marcelo</i>)

Tabla 6.1.5. Análisis comparativo TM2-TMF1. Fragmento HAMLET/I. Nivel microtextual.

Enrique Guitart tampoco ha utilizado el TO para elaborar su reescritura. De nuevo, la traducción de Astrana Marín se convierte en el TMF1 del que deriva el TM2. Enrique Guitart ha manipulado y adaptado la traducción de Astrana con vistas a su representación y para ello ha ampliado la primera acotación (TM2/1), ha modificado algunos segmentos en el diálogo (TM2/2; TM2/6; TM2/11) y ha suprimido la interjección y la acotación de la última réplica del TMF1(12). También ha actualizado el diálogo sustituyendo “vuestra” (TMF1/9) por “tu” (TM2/9) y “halláis” (TMF1/11) por “encuentras” (TM2/11). La adaptación intralingüística de Guitart no sufrió el efecto de la censura externa respecto al segmento conflictivo desde el punto de vista político. La estrategia de adaptación ha sido eliminar el entrecomillado del TMF1 (TMF1/3) y añadir una acotación (TM2/3) ausente en el mismo²⁶, probablemente, para que la interpretación de los actores dejase más claro que se trata de una contraseña entre los centinelas. De todas formas, consideramos que este segmento ya no resultó tan conflictivo en 1945 como en 1940, cuando Tomás Borrás presentó el TM1 a censura.

➤ Análisis comparativo TM4-TM3-TO²⁷

José M^a Pemán fue el único traductor que optó por el verso para trasvasar *Hamlet* al español. Con este propósito, no solo consultó el TO, sino que, como señala en el prólogo a su versión publicada, también manejó “las más conocidas traducciones españolas: la de Astrana, millonario de palabras; la del viejo Macpherson²⁸, tan rigorista en sus endecasílabos; la de Moratín, que peina con exceso a *Hamlet* (...) pero clarifica los pasajes más oscuros, y todas aquellas más «de oficio» que han sido generalmente utilizadas para la presentación escénica de la obra” (Pemán 1949: 7). Pemán admite que

²⁶ En nuestra opinión, Guitart añadió esta acotación a partir de la consulta de la traducción de Roviralta Borrell, que también presenta una adición en este punto respecto al TO: “(Recatadamente y bajando la voz)” (Roviralta Borrell 1913: 14).

²⁷ Este pasaje es más corto en el Primer *Quarto*:

Enter First Sentinel and Bernardo

1 SENTINEL: Stand, who is that?

BARNARDO: 'Tis I.

1 SENTINEL: O you come most carefully upon your watch.

BARNARDO: And if you meet Marcellus and Horatio, The partners of my watch, bid them make haste.

1 SENTINEL: I will. See, who goes there? (*Enter Horatio and Marcellus*) (Thompson & Taylor 2006: 45).

²⁸ La traducción del gaditano Guillermo Macpherson es la única en verso de las tres consultadas por Pemán. Macpherson tradujo directamente del inglés, respetando la prosa y el verso del original. Esto supone “una nueva aplicación estricta de la norma de adecuación” (Zaro 2001: 78). Sin embargo, Macpherson también suprimió pasajes enteros demasiado groseros en su opinión (*ib.*: 79). La traducción de Macpherson es irrepresentable, pero “continúa siendo una de las traducciones más publicadas en países de habla española como Argentina” (*ib.*).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

su texto no es una traducción sino “una versión construida a partir de traducciones anteriores” (Zaro 2001: 83). Nos hallamos ante un caso de texto meta compilado elaborado a partir de las traducciones de Astrana, Macpherson y Moratín²⁹.

Zaro, en su estudio del texto de Pemán llega a la conclusión de que esta versión de *Hamlet* es un “curioso ejemplo de reescritura o traducción en segundo grado basada en traducciones previas” (Zaro 1997: 365). En este texto abundan las alteraciones secuenciales por motivos escénicos y la supresión o fusión de escenas para acortar el diálogo. Desde un punto de vista ideológico, también encontramos alteraciones textuales, “efectuadas por medio de añadidos, de omisiones, y de aligeramientos de los párrafos o versos del TO más explícitos sexualmente. El resultado es un Hamlet débil y amanerado” (Zaro 2001: 83) posible fruto de una autocensura consciente, también practicada por sus predecesores Moratín, Macpherson y Astrana Marín. La norma inicial adoptada por Pemán de elaborar una versión libre en verso determina las estrategias de traducción adoptadas y las normas textuales estarán condicionadas por su decisión de utilizar el verso, además de por imperativos escénicos e ideológicos. Pemán condensa el original y el contenido del pasaje, pero conserva el sentido del TO sin omitir ninguna de las intervenciones de los personajes.

En la siguiente tabla no se han incluido los fragmentos correspondientes a las traducciones matrices de Astrana, Moratín y Macpherson por razones de espacio. No obstante, han sido anexadas en el apéndice documental por resultar relevantes para el estudio. En el análisis comparativo se puede apreciar la distancia que separa al TM3 del TO, así como las normas de recepción subyacentes a la comparación TM4-TM3.

²⁹ En la autocrítica firmada por Pemán que antecede su versión de *El amante complaciente* publicada por Escelicer, Pemán confiesa su pésimo dominio del inglés y considera excesiva la calificación de “adaptador” que le otorga la cartelera de la obra. Al parecer, Pemán no tradujo el texto original de Greene y él mismo se atribuye la función de “anestésista” en el equipo “de esta operación quirúrgica que es siempre la versión de una obra de arte”, puesto que él tan solo se empleó “en alguna leve pincelada que parecía conveniente para clarificar y redondear el pleno sentido de una obra, que podría resultar menos inteligible para alguna parte de la recepción española” (Pemán 1969: 7).

TM4/HAM/PUB/1949/PEMÁN (I) (1-12)	TM3/HAM/REP/1949/PEMÁN (I) (1-12)	TO/HAM/1623 (I.i.) (1-12)
<i>(Explanada ante el castillo de Elsinor. Francisco, de centinela en su puesto. Bernardo dirigiéndose hacia él. Es una oscura noche de invierno)</i>	<i>(Explanada ante el castillo de Elsinor. Francisco, de centinela en su puesto. Bernardo dirigiéndose hacia él. Es una oscura noche de invierno)</i>	1. Enter Barnardo and Francisco two Centinels.
1. Bernardo. ¿Quién vive?	1. Bernardo. ¿Quién vive?	Barnardo. Who's there?
2. Francisco. ¡Eso soy yo quien lo pregunta!	2. Francisco. ¡Eso soy yo quien lo pregunta!	2. Francisco. Nay answer me: Stand & vnfold your selfe.
3. Bernardo. “¡Viva el rey!”	3. Bernardo. “¡Viva el rey!”	3. Barnardo. Long liue the King ³⁰ .
4. Francisco. Bien está... ¿Luego es, Bernardo?	4. Francisco. Bien está... ¿Luego es, Bernardo?	4. Francisco. Barnardo?
5. Bernardo. El mismo.	5. Bernardo. El mismo.	5. Barnardo. He.
6. Francisco. Puntual.	6. Francisco. Puntual.	6. Francisco. You come most carefully vpon your houre.
7. Bernardo. Dieron las doce.	7. Bernardo. Dieron las doce.	7. Barnardo. 'Tis now strook twelue, get thee to bed Francisco.
8. Francisco. Se agradece el relevo. Está nevando.	8. Francisco. Se agradece el relevo. Está nevando.	8. Francisco. For this releefe much thanks: 'Tis bitter cold, And I am sicke at heart.
9. Bernardo. ¿Hiciste buena guardia, compañero?	9. Bernardo. ¿Hiciste buena guardia, compañero?	9. Barnardo. Haue you had quiet Guard?
10. Francisco. Ni un ratón se ha movido	10. Francisco. Ni un ratón se ha movido	10. Francisco. Not a Mouse stirring.
11. Bernardo. Si a tu paso ves a Horacio y Marcelo, camaradas de mi guardia, dirás que les aguardo.	11. Bernardo. Si a tu paso ves a Horacio y Marcelo, camaradas de mi guardia, dirás que les aguardo.	11. Barnardo. Well, goodnight. If you do meet Horatio and Marcellus, the Riuals of my Watch, bid them make haste. <i>Enter Horatio and Marcellus.</i>
12. Francisco. Ya les oigo, Bernardo. Me retiro... <i>(Sale Francisco. Se acercan Horacio y Marcelo)</i>	12. Francisco. Ya les oigo, Bernardo. Me retiro... <i>(Sale Francisco. Se acercan Horacio y Marcelo)</i>	12. Francisco. I think I hear them. Stand: who's there?

Tabla 6.1.6. Análisis comparativo TM4-TM3-TO. Fragmento HAMLET/I. Nivel microtextual.

³⁰ “The watchword is dramatically ironical in view of all that follows” (Notas en la edición de John Dover Wilson 1980).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

El texto publicado por Escelicer (TM4) deriva directamente del libreto de la representación (TM3) y no presenta ningún tipo de desviación respecto a éste. La comparación indica que el TO solo ha servido de referencia para Pemán y que su versión deriva de otros textos fuente. Como ya advertía en el prefacio de su libro, el autor se ha servido de traducciones primarias. Deberíamos realizar un análisis comparativo entre dichas traducciones y la versión de Pemán, pero ello excedería los límites de este estudio. Pemán ha seguido las directrices escénicas apuntadas por Astrana, ha reducido las intervenciones de los personajes y ha añadido elementos ausentes tanto en el TO como en los textos meta fuente. En la réplica TM3/8 Pemán sustituye la frase “ ‘Tis bitter cold, and I am sicke at heart” (TO/8)—traducida por Moratín “Hace un frío que penetra, y yo estoy delicado del pecho”; por Macpherson “hiela el aire y mal me siento” y por Astrana “Hace un frío cruel, y estoy delicado del pecho” (véase Apéndice documental 7)—como “Está nevando”, quizá por cuestiones poéticas, reduciendo el contenido y omitiendo parte de la intervención de Francisco. Por lo general, las réplicas han sido acortadas por motivos poéticos y escénicos, pero también se observan adiciones y sustituciones, como la del vocablo “compañero” en la réplica TM3/9: “¿Hiciste buena guardia, compañero?”. Del mismo modo, Pemán sustituye “Rivals” (TO/11)—traducido por “compañeros” por Astrana y Moratín y por “rivales” por Macpherson—por “camaradas” (TM3/11), término muy común en el discurso ideológico imperante.

Respecto al segmento que provocó cortes censorios en el texto presentado por Borrás en 1940, “¡Viva el Rey!”, se observa que Pemán utilizó la traducción de Astrana, puesto que conserva el entrecorillado, y Astrana es el único que lo hace de los tres traductores³¹ que hemos consultado, y que Pemán cita en el prólogo de su versión publicada (Astrana, Macpherson y Moratín). Pemán clarifica el sentido de esta interjección añadiendo la frase “Bien está” (TM3/4) en la respuesta de Francisco impidiendo la intervención del lápiz rojo censor.

³¹ Macpherson traduce ¡“Que viva el Rey!”; Moratín “¡Viva el Rey” y Astrana “«¡Viva el Rey!»” (véase Apéndice documental).

➤ **Análisis comparativo TM5-TO**

Este primer fragmento ha sido suprimido del texto de Borrás y Ulloa (TM5/HAM/REP/1951/BORRÁS-ULLOA). Dicha supresión es el resultado del efecto de la censura externa ejercida en la anterior versión de Tomás Borrás (TM1). Al parecer, en este caso Borrás se autocensuró y suprimió el fragmento entero para evitar nuevos recortes en su reescritura de 1951. El TM5 comienza con la entrada de los cuatro centinelas y elimina el diálogo anterior entre Bernardo y Francisco:

TM5/HAM/REP/1951/BORRÁS-ULLOA (Parte 1ª. Cuadro 1º)
1. <i>(El castillo de Elsinor. Salón del trono. Por un lado aparecen Bernardo y Francisco, por el otro Horacio y Marcelo. Se saludan y reúnen.)</i>

Tabla 6.1.7. Análisis comparativo TM5-TO. Fragmento HAMLET/1. Nivel microtextual.

Habremos de averiguar si el TM5 deriva de aquella primera versión de Borrás (TM1) al comparar los siguientes fragmentos discursivos.

➤ **Análisis comparativo TM6-TO**

TM6/HAM/REP/1960/GONZÁLEZ RUIZ (Acto I, Cuadro 1º)
<i>Elsinor. Una explanada ante el castillo. (Bernardo de centinela. Entran Horacio y Marcelo)</i>
1. Marcelo. ¡Hola, Bernardo!
2. Bernardo. Decidme ¿está Horacio ahí?

Tabla 6.1.8. Análisis comparativo TM6-TO. Fragmento HAMLET/1. Nivel microtextual.

El TM6 también ha omitido este pasaje. A nivel macrotextual, ya apuntamos que Nicolás González Ruiz prescindió del personaje de Francisco. Por lo tanto, la supresión de este fragmento puede ser consecuencia directa de esta omisión o puede responder a la decisión consciente de eliminar el fragmento y con él al personaje. No obstante, no podemos afirmar que se trate de una cuestión de autocensura, ya que González Ruiz ha suprimido otros pasajes con la intención de recortar la duración de la obra. Las decisiones traductoras de González Ruiz van unidas a sus consideraciones teóricas respecto a la traducción de los clásicos:

La primera conclusión obtenida es que las palabras que escribieron los autores clásicos no son sagradas en términos absolutos y que, si deben respetarse escrupulosamente en una edición erudita y anotada, pueden y deben modificarse cuando se trata de ediciones escénicas en momentos en que lo circunstancial ha cambiado. (...) habrá que añadir una segunda que establezca que la adaptación es una necesidad, siempre que se trate de que

el clásico llegue a la multitud y no quede como pieza de museo asequible sólo a los entendidos (González Ruiz 1948: 208).

➤ **Análisis comparativo TM7-TM8-TO**

En la siguiente tabla se aprecia que el texto de la representación ocupa la primera columna puesto que, en este caso, el libreto teatral deriva del texto que posteriormente se publicó y no a la inversa como era lo habitual. De acuerdo con el prólogo redactado por Buero Vallejo para la edición de Escelicer, primero realizó una traducción íntegra del TO, que se correspondería con el TM8, y después arregló el texto con vistas a su representación haciendo algunos recortes necesarios. Como consecuencia, el TM7 es una versión abreviada del TM8 mediante un trasvase intracultural.

Antes de pasar a la comparación textual, creemos conveniente citar parte de una carta enviada por Buero Vallejo³² desde San Sebastián a Patricia O'Connor, el 24 de julio de 1965, en relación a su traducción de *Hamlet*:

(...) Gracias por el boletín que me envía. Pero yerra Vd. suponiendo por mi traducción de "Hamlet", que el inglés no tiene dificultades para mí. Por el contrario, las tiene todas. Yo nunca estudié esa lengua de modo sistemático, y nunca habría hecho esa versión si no fuera porque Tamayo puso insistente empeño en encargármela. De modo que—lo confesaré una vez más—a golpe de diccionario, cotejando las traducciones anteriores de otros escritores, pensando cuidadosamente cada frase y en unos seis meses de trabajo, cometí esa osadía, que ahora me trae con frecuencia el rubor de declarar mi ignorancia del inglés a personas, que de vez en cuando, suponen lo mismo que Vd. Pues lo cierto es que, pese a aquel trabajo tremendo—y a pesar de ventilar yo solo mi correspondencia inglesa—mi flaca memoria no retiene casi nada y soy incapaz de leer un texto si el diccionario no me ayuda. De algo, claro, me entero, pero de muy poco, y digamos que, casi, por pura intuición.

Una vez manifiesta la incompetencia lingüística del traductor pasamos a analizar la evidencia textual.

³² Correspondencia personal del autor que hemos podido consultar en la Fundación March de Madrid gracias al permiso de su hijo.

TM7/HAM/REP/1961/BUERO (Parte 1ª) (1-12)	TM8/HAM/PUB/1962/BUERO (Parte 1ª) (1-12)	TO/HAM/1623 (I.i.) (1-12)
1. <i>Plataforma ante el castillo de Elsinor. Noche cerrada. (Francisco, de guardia, apostado a la izquierda. Entra Bernardo por la derecha)</i> Bernardo. ¿Quién vive?	1. <i>Plataforma ante el castillo de Elsinor. Noche cerrada. (Francisco, de guardia, apostado a la izquierda. Entra Bernardo por la derecha)</i> Bernardo. ¿Quién vive?	1. <i>Enter Barnardo and Francisco two Centinels.</i> Barnardo. Who's there?
2. Francisco. No; responde tú. Detente y di quien eres.	2. Francisco. (<i>Esgrime su pica.</i>) No; responde tú. Detente y di quien eres.	2. Francisco. Nay answer me: Stand & vnfold your selfe.
3. Bernardo. ¡Viva el rey!	3. Bernardo. ¡Viva el rey!	3. Barnardo. Long liue the King.
4. Francisco. ¿Bernardo?	4. Francisco. ¿Bernardo?	4. Francisco. Barnardo?
5. Bernardo. El mismo. (<i>Llega a su lado</i>)	5. Bernardo. El mismo. (<i>Se reúnen</i>)	5. Barnardo. He.
6. Francisco. Llegas a tu hora en punto.	6. Francisco. Llegas a tu hora en punto.	6. Francisco. You come most carefully vpon your houre.
7. Bernardo. Ya han dado las doce. Vete a dormir, Francisco.	7. Bernardo. Ya han dado las doce. Vete a dormir, Francisco.	7. Barnardo. 'Tis now strook twelue, get thee to bed Francisco.
8. Francisco. Mucho te agradezco el relevo. El frío es tan recio que encoge el corazón.	8. Francisco. Mucho te agradezco el relevo. El frío es tan recio que encoge el corazón.	8. Francisco. For this releefe much thanks: 'Tis bitter cold, And I am sicke at heart.
9. Bernardo. ¿Fue tranquila tu guardia?	9. Bernardo. ¿Fue tranquila tu guardia?	9. Barnardo. Haue you had quiet Guard?
10. Francisco. Ni un ratón se ha movido.	10. Francisco. Ni un ratón se ha movido.	10. Francisco. Not a Mouse stirring.
11. Bernardo. Bien. Buenas noches. (<i>Francisco saluda y va a marcharse</i>) Si ves a mis compañeros de guardia, a Horacio y a Marcelo, díles que se den prisa.	11. Bernardo. Bien. Buenas noches (<i>Le toma la pica y da unos pasos. Francisco saluda y va a marcharse</i>) Si ves a mis compañeros de guardia, [a Horacio y a Marcelo,] díles que se den prisa.	11. Barnardo. Well, goodnight. If you do meet Horatio and Marcellus, the Riuals of my Watch, bid them make haste. (<i>Enter Horatio and Marcellus</i>)
12. Francisco. Creo que los oigo. ¡Eh, alto! ¿Quién vive? (<i>Entran Horacio y Marcelo</i>)	12. Francisco. Creo que los oigo. ¡Eh, alto! ¿Quién vive? (<i>Entran Horacio y Marcelo, armados de picas.</i>)	12. Francisco. I think I hear them. Stand ho! Who is there?

Tabla 6.1.9. Análisis comparativo TM7-TM8-TO. Fragmento HAMLET/I. Nivel microtextual.

En este fragmento no se aprecia la actuación de la censura externa. Buero tampoco ha recurrido a la autocensura suprimiendo el pasaje conflictivo ni ha optado por entrecomillar la expresión “¡Viva el Rey!”. Respecto a las técnicas de traducción subyacentes al resto del fragmento, se observa que Buero Vallejo conserva cada una de las intervenciones y utiliza la explicitación por medio de la adición de acotaciones (TM8/1; TM8/2; TM8/5; TM8/11; TM8/12). En las obras de este dramaturgo abundan las directrices escénicas y las entradas de los personajes siempre están marcadas de forma clara. Buero Vallejo cuando traduce tiene muy en cuenta la puesta en escena, al igual que cuando escribe sus obras.

Las únicas diferencias que presenta el texto publicado respecto a la versión representada tienen que ver con las acotaciones, que parecen haber sido revisadas en la publicación de acuerdo a la representación del texto. Las adiciones señaladas anteriormente con relación al TO se traducen en modificaciones cuando la comparación tiene lugar entre el TM8 y el TM7. A la hora de preparar su versión escénica para Escelicer, Antonio Buero Vallejo es aún más explícito e introduce o modifica las acotaciones en función de la previa puesta en escena del texto. Ya en el programa de mano de la representación, Buero Vallejo advertía al espectador de que el texto había sido reducido “a las dimensiones aproximadas que imponen nuestros horarios” (Buero Vallejo 1962: 5) pero que “absolutamente todo lo suprimido será reinsertado entre corchetes en su publicación y el lector de la edición podrá así conocer nuestra visión completa de la obra” (*ib.*: 6). Gracias a la presencia de estos corchetes podemos saber con exactitud qué partes fueron suprimidas de la representación de la obra.

6.1.2.2.2. Fragmento HAMLET/2

El segundo fragmento discursivo coincide con el diálogo que tiene lugar entre Ophelia y Hamlet después del famoso soliloquio del protagonista (III.i). La entrada de Ophelia en escena supone un cambio de actitud en el personaje de Hamlet que no ha sido del todo resuelto por la crítica. En opinión de Dover Wilson:

The change of manner is due to Hamlet's recollection of the plot laid at 2.2. 160-167. Ophelia has overplayed her part: it was not he who had jilted her but she him, at her father's command; her little speech, 'sententious' and 'couched in rhyme, has an air of having been prepared' (Dowden); finally, though he meets her 'by accident', she is ready with her trinkets. Hamlet is now on his guard; he knows that both King and

Polonius are listening; and what he says for the rest of the scene is designed for their ears; though, ‘lapsed in passion’, he oversteps the mark towards the end” (Notas en la edición de Dover Wilson 1980: 193).

La principal aportación de Dover Wilson radica en situar a Hamlet en la escena en la que Polonius y el Rey tramam su plan³³. Según esta interpretación, Ophelia es merecedora de los insultos que Hamlet le dirige, porque ha actuado como reclamo en el plan trazado por su padre y el Rey para espiar a Hamlet. Sin embargo, Madariaga— aunque coincide con Dover Wilson sobre el significado de ‘nunnery’— cree que esta traición de Ophelia no es motivo suficiente para que Hamlet la trate como a una prostituta y la envíe a un burdel: “He sends her to a brothel for having tried to make a monster of him by her guiles, for having sullied his flesh with her kisses and embracements” (Madariaga 1948: 66).

A pesar de que la censura oficial no puso reparos a este fragmento, consideramos interesante ver las distintas soluciones adoptadas por los traductores, ya que la crítica sí censuró la traducción de Buero Vallejo, que en lugar de enviar a Ofelia a un convento, como tradicionalmente habían hecho traductores anteriores, la envía a un burdel. En la edición de Escelicer, Buero alude a dicha modificación:

(...) he de referirme a una no espontánea, sino motivada por cierto artículo de Prensa que censuró despectivamente mi versión y que de rechazo, me ha servido para dar mayor precisión a una frase mal traducida de ordinario. Se me decía en el artículo que la sustitución de la palabra “convento” por “burdel” en cierta famosa escena era una “grosería” que “la dulce y pura Ofelia” nunca debió sufrir en “el país de la galantería” (Buero 1962: 10).

La norma de traducción hasta entonces, presente en las traducciones de Moratín, Macpherson y Astrana, había sido traducir “nunnery” por “convento” y, al transgredir esta norma, la traducción de Buero se convierte en inaceptable para la crítica teatral. Como Chesterman señala, “behaviour which breaks these norms [*expectancy norms*] is usually deemed deserving criticism” (Chesterman 1997: 70). En el análisis comparativo observaremos las distintas soluciones que los traductores han dado a la hora de trasvasar este fragmento.

³³ En la versión cinematográfica de Zefirelli los espacios abiertos del castillo permiten el constante juego de espionaje entre los distintos personajes dejando claro que Hamlet ha oído a Polonius y a Claudius aleccionar a Ophelia contra él.

➤ **Análisis comparativo TM1-TMF1**

TM1/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS (Acto II) (34-41)	TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA (III.I.) (35-42)
<p>34. Hamlet. ¡Vete a un convento! ¿Por qué habías de ser madre de pecadores? Yo soy medianamente bueno, y con todo, de tales cosas podría acusarme, que más valiera que mi madre no me hubiese echado al mundo. Todos somos unos bribones rematados; no te fies de ninguno de nosotros. ¡Vete, vete a un convento!... ¿Dónde está tu padre?</p>	<p>35. Hamlet. ¡Vete a un convento! ¿Por qué habías de ser madre de pecadores? Yo soy medianamente bueno, y, con todo, de tales cosas podría acusarme, que más valiera que mi madre no me hubiese echado al mundo. Soy muy soberbio, ambicioso, vengativo, con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para concebirlos, fantasía para darles forma o tiempo para llevarlos a ejecución. ¿Por qué han de existir individuos como yo para arrastrarse entre los cielos y la tierra? Todos somos unos bribones rematados; no te fies de ninguno de nosotros. ¡Vete, vete a un convento!... ¿Dónde está tu padre?</p>
<p>35. Ofelia. En casa, señor.</p>	<p>36. Ofelia. En casa, señor.</p>
<p>36. Hamlet. Pues que le cierren bien las puertas, para que no haga en ninguna parte el bobo sino en su propia casa. ¡Adiós! (<i>Aléjase unos pasos, y vuelve luego hacia Ofelia</i>)</p>	<p>37. Hamlet. Pues que le cierren bien las puertas, para que no haga en ninguna parte el bobo sino que en su propia casa. ¡Adiós! (<i>Aléjase unos pasos, y vuelve luego hacia Ofelia</i>)</p>
<p>37. Ofelia. ¡Oh, ayudadle, cielos piadosos!</p>	<p>38. Ofelia. ¡Oh, ayudadle, cielos piadosos!</p>
<p>38. Hamlet. Si te casas, quiero darte por dote este torcedor: así seas tan casta como el hielo y tan pura como la nieve, no te librarás de la calumnia. ¡Vete a un convento! ¡Vete! ¡Adiós! Y si es que te empeñas en casarte, cástate con un tonto, porque los hombres avisados saben muy bien qué clase de monstruos hacéis de ellos. ¡A un convento, vete! ¡Adiós! (<i>Aléjase y vuelve, como antes</i>)</p>	<p>39. Hamlet. Si te casas, quiero darte por dote este torcedor: así seas tan casta como el hielo y tan pura como la nieve, no te librarás de la calumnia. ¡Vete a un convento, vete! ¡Adiós! Y si es que te empeñas en casarte, cástate con un tonto, porque los hombres avisados saben muy bien qué clase de monstruos hacéis de ellos. ¡A un convento, vete y listo! ¡Adiós! (<i>Aléjase y vuelve, como antes</i>)</p>
<p>39. Ofelia. ¡Oh, poderes celestiales, restitúidle la razón!</p>	<p>40. Ofelia. ¡Oh poderes celestiales, restitúidle la razón!</p>
<p>40. Hamlet. También he oído hablar, y mucho, de vuestros afeites. La Naturaleza os dio una cara, y vosotras os fabricáis otra distinta. Andáis dando saltitos, os contoneáis y habláis ceceando haciendo pasar vuestra liviandad por candidez. ¡Vete, ya estoy harto de eso; eso es lo que me ha vuelto loco! Te lo digo, se acabaron los casamientos. Aquellos que están ya casados, vivirán todos, menos uno. Los demás quedarán como ahora. ¡Al convento, vete! (<i>Sale</i>)</p>	<p>41. Hamlet. También he oído hablar, y mucho de vuestros afeites. La Naturaleza os dio una cara, y vosotras os fabricáis otra distinta. Andáis dando saltitos, os contoneáis, habláis ceceando, y motejáis a todo ser viviente, haciendo pasar vuestra liviandad por candidez. ¡Vete, ya estoy harto de eso; eso es lo que me ha vuelto loco! Te lo digo, se acabaron los casamientos. Aquellos que están ya casados, vivirán todos, menos uno. Los demás quedarán como ahora. ¡Al convento, vete! (<i>Sale</i>)</p>
<p>41. Ofelia. ¡Oh, qué noble inteligencia trastornada! ¡La flor y la esperanza de este hermoso país; ¡perdido, totalmente perdido! Y yo, la más desventurada e infeliz de las mujeres, que gusté sus dulces promesas, tener que contemplar aquel noble y soberano entendimiento, como armoniosas campanas hendidas, en discordia y estridor, y aquellas incomparables formas y facciones de florida juventud, marchitas por el delirio. ¡Oh desdichada de mí! ¡Haber visto lo que vi, y ver ahora lo que veo! (<i>Vuelven a entrar el Rey y Polonio</i>)</p>	<p>42. Ofelia. ¡Oh, qué noble inteligencia trastornada! ¡La penetración del cortesano, la lengua del letrado, la espada del guerrero, la flor y la esperanza de este hermoso país; el espejo de la moda, el molde de la elegancia, el blanco de todas las miradas, ¡perdido, totalmente perdido! Y yo, la más desventurada e infeliz de las mujeres, que gusté la miel de sus dulces promesas, tener que contemplar ahora aquel noble y soberano entendimiento, como armoniosas campanas hendidas, en discordia y estridor, y aquellas incomparables formas y facciones de florida juventud, marchitas por el delirio. ¡Oh desdichada de mí! ¡Haber visto lo que vi, y ver ahora lo que</p>

veo! (*Vuelven a entrar el Rey y Polonio*)

Tabla 6.1.10. Análisis comparativo TM1-TMF1. Fragmento HAMLET/2. Nivel microtextual.

La principal estrategia de traducción adoptada por Borrás es el plagio de la traducción de Astrana Marín. Ni siquiera se ha molestado en adaptarla y, salvo por algunos cambios (supresión de segmentos en TMF1/35, TMF1/39 y TMF1/42), el TM1 es idéntico al TMF1. Con la supresión del segmento TMF1/35 en el que Hamlet se describe a sí mismo Borrás mejora la imagen del personaje, aunque el texto se compensa con la supresión de algunos de sus atributos proferidos por Ofelia en su última réplica. No hay rastro del efecto de la censura externa ni evidencia de una posible autocensura. Así, Borrás se adhiere a la tradición y conserva la traducción de “nunnery” por “convento”, aunque ello derive de la elección de su predecesor Astrana Marín y no de su propio comportamiento traductor.

➤ Análisis comparativo TM2-TMF1

TM2/HAM/REP/1945/ASTRANA-GUITART (Acto III. Cuadro1º. Escena ii.) (17-24)	TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA (III. i.) (35-42)
<p>17. Hamlet. ¡Vete a un convento! ¿Por qué habías de ser madre de pecadores? Yo soy medianamente bueno, y, con todo, de tales cosas podría acusarme, que más valiera que mi madre no me hubiese echado al mundo. Soy muy soberbio, ambicioso, vengativo, con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para concebirlos, fantasía para darles forma o tiempo para llevarlos a ejecución. ¿Por qué han de existir individuos como yo para arrastrarse entre los cielos y la tierra? Todos somos unos brivones [sic] rematados; no te fíes de ninguno de nosotros. ¡Vete, vete a un convento! (<i>Se vuelve bruscamente y advierte que Polonio asómase curioso entre los tapices</i>) ¿Dónde está tu padre?</p>	<p>35. Hamlet. ¡Vete a un convento! ¿Por qué habías de ser madre de pecadores? Yo soy medianamente bueno, y, con todo, de tales cosas podría acusarme, que más valiera que mi madre no me hubiese echado al mundo. Soy muy soberbio, ambicioso, vengativo, con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para concebirlos, fantasía para darles forma o tiempo para llevarlos a ejecución. ¿Por qué han de existir individuos como yo para arrastrarse entre los cielos y la tierra? Todos somos unos bribones rematados; no te fíes de ninguno de nosotros. ¡Vete, vete a un convento!... ¿Dónde está tu padre?</p>
<p>18. Ofelia. En casa, señor.</p>	<p>36. Ofelia. En casa, señor.</p>
<p>19. Hamlet. Pues que le cierren bien las puertas, para que no haga en ninguna parte el bobo sino que en su propia casa. ¡Adiós! (<i>Aléjase unos pasos, y vuelve luego hacia Ofelia</i>)</p>	<p>37. Hamlet. Pues que le cierren bien las puertas, para que no haga en ninguna parte el bobo sino que en su propia casa. ¡Adiós! (<i>Aléjase unos pasos, y vuelve luego hacia Ofelia</i>)</p>
<p>20. Ofelia. ¡Oh, ayúdale, cielos piadosos!</p>	<p>38. Ofelia. ¡Oh, ayúdadle, cielos piadosos!</p>
<p>21. Hamlet. Si te casas, quiero darte por dote este torcedor: así seas tan casta como el hielo y tan pura como la nieve, no te librarás de la calumnia. ¡Vete a un convento, vete! ¡Adiós! Y si es que te empeñas en casarte, cástate con un tonto, porque los hombres avisados saben muy bien qué clase de monstruos</p>	<p>39. Hamlet. Si te casas, quiero darte por dote este torcedor: así seas tan casta como el hielo y tan pura como la nieve, no te librarás de la calumnia. ¡Vete a un convento, vete! ¡Adiós! Y si es que te empeñas en casarte, cástate con un tonto, porque los hombres avisados saben muy bien qué clase de monstruos hacéis de ellos. ¡A un convento, vete y listo! ¡Adiós! (<i>Aléjase y vuelve, como antes</i>)</p>

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

<p>hacéis de ellos. ¡A un convento, vete y listo! ¡Adiós! (<i>Aléjase y vuelve, como antes</i>)</p>	
<p>22. Ofelia. ¡Oh, poderes celestiales, restitúidle la razón!</p>	<p>40. Ofelia. ¡Oh poderes celestiales, restitúidle la razón!</p>
<p>23. Hamlet. También he oído hablar, y mucho, de vuestros afeites. La Naturaleza os dio una cara, y vosotras os fabricáis otra distinta. Andáis dando saltitos, os contoneáis, habláis ceceando, y motejáis a todo ser viviente, haciendo pasar vuestra liviandad por candidez. ¡Vete, ya estoy harto de eso; eso es lo que me ha vuelto loco! Te lo digo, se acabaron los casamientos. Aquellos que están ya casados, vivirán todos, menos uno. Los demás quedarán como ahora. ¡Al convento, vete! (<i>Sale</i>)</p>	<p>41. Hamlet. También he oído hablar, y mucho de vuestros afeites. La Naturaleza os dio una cara, y vosotras os fabricáis otra distinta. Andáis dando saltitos, os contoneáis, habláis ceceando, y motejáis a todo ser viviente, haciendo pasar vuestra liviandad por candidez. ¡Vete, ya estoy harto de eso; eso es lo que me ha vuelto loco! Te lo digo, se acabaron los casamientos. Aquellos que están ya casados, vivirán todos, menos uno. Los demás quedarán como ahora. ¡Al convento, vete! (<i>Sale</i>)</p>
<p>24. Ofelia. ¡Oh, qué noble inteligencia trastornada! ¡La penetración del cortesano, la lengua del letrado, la espada del guerrero, la flor y la esperanza de este hermoso país; el espejo de la moda, el molde de la elegancia, el blanco de todas las miradas, ¡perdido, totalmente perdido! Y yo, la más desventurada e infeliz de las mujeres, que gusté la miel de sus dulces promesas, tener que contemplar ahora aquel noble y soberano entendimiento, como armoniosas campanas hendidas, en discordia y estridor, y aquellas incomparables formas y facciones de florida juventud, marchitas por el delirio. ¡Oh desdichada de mí! ¡Haber visto lo que vi, y ver ahora lo que veo!</p>	<p>42. Ofelia. ¡Oh, qué noble inteligencia trastornada! ¡La penetración del cortesano, la lengua del letrado, la espada del guerrero, la flor y la esperanza de este hermoso país; el espejo de la moda, el molde de la elegancia, el blanco de todas las miradas, ¡perdido, totalmente perdido! Y yo, la más desventurada e infeliz de las mujeres, que gusté la miel de sus dulces promesas, tener que contemplar ahora aquel noble y soberano entendimiento, como armoniosas campanas hendidas, en discordia y estridor, y aquellas incomparables formas y facciones de florida juventud, marchitas por el delirio. ¡Oh desdichada de mí! ¡Haber visto lo que vi, y ver ahora lo que veo! (<i>Vuelven a entrar el Rey y Polonio</i>).</p>

Tabla 6.1.11. Análisis comparativo TM2-TMF1. Fragmento HAMLET/2. Nivel microtextual.

De nuevo, se advierte que Enrique Guitart se ha apropiado de la traducción de Astrana Marín, por lo que no podemos hablar de estrategias de traducción en un sentido interlingüístico, sino de estrategias de apropiación por vía del plagio. Los únicos cambios introducidos por Guitart son la adición de una acotación (TM/17) y la alteración de la acotación última del TMF1, que aparece en la siguiente escena del TM2. La acotación añadida parece coincidir con la incluida por Roviralta Borrell en su traducción: “(*Vuélvese bruscamente, y ve asomar la cabeza de Polonio por entre los tapices*)” (Roviralta Borrell 1913: 70) lo que indica que Guitart también consultó esta traducción además de la de Astrana. Por lo demás, el Hamlet de Enrique Guitart envía a Ofelia al convento, adhiriéndose a la norma que ha prevalecido en traducciones anteriores.

➤ Análisis comparativo TM4-TM3-TO

TM4/HAM/PUB/1949/PEMÁN (III) (29-36)	TM3/HAM/REP/1949/PEMÁN (III) (29-36)	TO/HAM/1623 (III.i) (35-42)
29. Hamlet. ¡Vete a un convento! ¿A qué ser madre tú de pecadores? Yo soy bueno... Y ya ves: más que de flores me corona la frente el pensamiento de ruindades y engaños... ¡Oh, son más mis pasiones que mis años! Y si mis ambiciones, locuras y querellas no son más en mi vida, te prevengo que es que son tantas, tantas... que no tengo tiempo para ensayarlas todas ellas. ¡Yo soy de lo mejor que hay en lo humano! No te fíes de nadie... Ni tu mano la apoyes en ninguno si no con mucho tiento: que los hombres... En fin... ¡vete a un convento! (<i>Transición. Burlesco</i>) ¿En dónde está tu padre?	29. Hamlet. ¡Vete a un convento! ¿A qué ser madre tú de pecadores? Yo soy bueno... Y ya ves: más que de flores me corona la frente el pensamiento de ruindades y engaños... ¡Oh, son más mis pasiones que mis años! Y si mis ambiciones, locuras y querellas no son más en mi vida, te prevengo que es que son tantas, tantas... que no tengo tiempo para ensayarlas todas ellas. ¡Yo soy de lo mejor que hay en lo humano! No te fíes de nadie... Ni tu mano la apoyes en ningún sitio si no con mucho tiento: que los hombres... En fin... ¡vete a un convento! (<i>Transición. Burlesco</i>) ¿En dónde está tu padre?	35. Hamlet. Get thee to a Nunnerie ³⁴ . Why would'st thou be a breeder of Sinners? I am my selfe indifferent honest, but yet I could accuse me of such things, that it were better my Mother had not borne me. I am very proud, reuengefull, Ambitious, with more offences at my becke, then I haue thoughts to put them in imagination, to giue them shape, or time to acte them in. What should such fellowes as I do, crawling betweene Heauen and Earth. We are arrant Knaues all, beleeue none of vs. Goe thy wayes to a Nunnery. Where's your Father?
30. Ofelia. En casa.	30. Ofelia. En casa.	36. Ophelia. At home, my Lord.
31. Hamlet. Pues, que cierre bien puertas y ventanas: y se entierre allí sin salir nunca noche y día. Para vivir tranquilo y sin porfía es un método sano, y el mundo pensará: "Ese ciudadano vive entregado a la filosofía".	31. Hamlet. Pues, que cierre bien puertas y ventanas: y se entierre allí sin salir nunca noche y día. Para vivir tranquilo y sin porfía es un método sano, y el mundo pensará: "Ese ciudadano vive entregado a la filosofía".	37. Hamlet. Let the doores be shut vpon him, that he may play the Foole no way, but in's owne house. Farewell.
32. Ofelia. (<i>Para sí. Angustiada</i>) Oh, cielos, ¡ayudadle!	32. Ofelia. (<i>Para sí. Angustiada</i>) Oh, cielos, ¡ayudadle!	38. Ophelia. O helpe him, you sweet Heauens.
33. Hamlet. Si te casas, en dote quiero darte un consejo: aunque seas casta como la nieve pura... ¡eso no basta! No hay tierra blanca y limpia donde un día no brote la calumnia... ¡A un convento! ¡Pronto! ¡Pronto! Y si te casas, hazlo con un tonto: que sólo un tonto cumple en esta vida su primer juramento... Ofelia, una vez más... ¡vete a un convento!	33. Hamlet. Si te casas, en dote quiero darte un consejo: aunque seas casta como la nieve pura... ¡eso no basta! No hay tierra blanca y limpia donde un día no brota la calumnia... ¡A un convento! ¡Pronto! ¡Pronto! Y si te casas, hazlo con un tonto: que sólo un tonto cumple en esta vida su primer juramento... Ofelia, una vez más... ¡vete a un convento!	39. Hamlet. If thou doest Marry, Ile giue thee this Plague for thy Dowrie. Be thou as chaste as Ice, as pure as Snow, thou shalt not escape Calumny. Get thee to a Nunnery. Go, Farewell. Or if thou wilt needs Marry, marry a fool: for Wise men know well enough, what monsters ³⁵ you make of them. To a Nunnery go, and quickly too. Farwell.
34. Ofelia. (<i>Para sí</i>) ¡Oh, devolvedles, cielos, la razón!	34. Ofelia. (<i>Para sí</i>) ¡Oh, devolvedlo cielos, la razón!	40. Ophelia. O heauenly Powers, restore him.
35. Hamlet. Niña hermosa una última advertencia: la mujer que se pinta es igual que una rosa, que siendo tan graciosa quisiera ser distinta. Si estoy loco es por eso: porque sois las mujeres, aire: beso que escribe	35. Hamlet. Niña hermosa una última advertencia: la mujer que se pinta es igual que una rosa, que siendo tan graciosa quisiera ser distinta. Si estoy loco es por eso: porque sois las mujeres, aire: beso que escribe	41. Hamlet. I haue heard of your pratlings too wel enough. God has giuen you one face, and you make your selfe another: you gidge, you amble, and you lispe, and nickname Gods creatures, and

³⁴ "Nunnery was a cant word for a house of ill fame and that Hamlet has this meaning in mind is, clear from his final speech" (Notas en la edición de Dover Wilson 1980: 193).

³⁵ "i.e. horned cuckolds" (Notas en la edición de Dover Wilson (1980: 194).

sobre el viento las cosas que promete... ¡Vete a un convento, Ofelia!... ¡Vete! ¡Vete! (<i>Se va excitado</i>).	sobre el viento las cosas que promete... ¡Vete a un convento, Ofelia!... ¡Vete! ¡Vete! (<i>Se va excitado</i>).	make your Wantonnesse, your Ignorance. Go too, lle no more on't, it hath made me mad. I say, we will haue no more Marriages. Those that are married already, all but one shall liue, the rest shall keep as they are. To a Nunnery, go ³⁶ . <i>Exit Hamlet</i> .
36. Ofelia. ¡Oh, qué inmenso dolor!: la lengua del letrado, la espada del guerrero, la bella flor mejor y el fruto más granado de Dinamarca, ¡pero todo, todo perdido! ¡No haberle conocido fuera mejor, amor!: que es mayor el dolor de este derrumbamiento para quien vió en el viento de abril, cómo lucía la gracia de esa flor. (<i>Salen de su escondite Polonio y Claudio</i>).	36. Ofelia. ¡Oh, qué inmenso dolor!: la lengua del letrado, la espada del guerrero, la bella flor mejor y el fruto más granado de Dinamarca, ¡pero todo, todo perdido! ¡No haberle conocido fuera mejor, amor!: que es mayor el dolor de este derrumbamiento para quien vió en el viento de abril, cómo lucía la gracia de esa flor. (<i>Salen de su escondite Polonio y Claudio</i>).	42. Ophelia. O what a Noble minde is heere o're-throwne? The Courtiers, Soldiers, Schollers: Eye, tongue, sword, Th'expectansie and Rose of the faire State, The glasse of Fashion, and the mould of Forme, Th'obseru'd of all Obseruers, quite, quite downe. Haue I of Ladies most deiect and wretched, That suck'd the Honie of his Musicke Vowes: Now see that Noble, and most Soueraigne Reason, Like sweet Bels iangled out of tune, and harsh, That vnmatch'd Forme and Feature of blowne youth, Blasted with extasie. Oh woe is me, T'haue seene what I haue seene: see what I see.

Tabla 6.1.12. Análisis comparativo TM4-TM3-TO. Fragmento HAMLET/2. Nivel microtextual.

³⁶ “His two final speeches are mainly food for fishmongers, and he concludes by coming very near to calling Ophelia a prostitute to her face. The repeated injunction ‘to a nunnery go’ is significant in this connection, since ‘nunnery’ was in common Elizabethan use a cant term for a house of ill-fame” (Dover Wilson 1951: 134).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

En la versión de Pemán la crueldad de Hamlet ha sido totalmente suavizada mediante omisiones, añadidos y sustituciones. Pemán mejora la imagen del protagonista (“Yo soy lo mejor que hay en lo humano”) (TM3/1) de acuerdo con el ideal del héroe romántico. La adición del adjetivo “burlesco” (TM3/1) en la primera acotación indica que el protagonista sabe que Claudio y Polonio están escuchando la conversación y la respuesta de Ofelia es la prueba de que ella está actuando a favor de ellos, traicionando al príncipe Hamlet. Sin embargo, parece que la intención de Pemán al enviar a Ofelia a un convento es protegerla de los hombres, cuando en realidad las palabras de Hamlet indican que son las mujeres las que traicionan a los hombres. Pemán, por medio de sustituciones, omite cualquier referencia al posible adulterio perpetrado por una mujer. Así, sustituye “for wise men know well enough what monsters you make of them” (TO/24) por “que sólo un tonto cumple en esta vida su primer juramento” (TM3/33). Pemán pule el texto de cualquier alusión cruel u ofensiva hacia el personaje de Ofelia y, siguiendo la norma presente en las traducciones anteriores—de Astrana, Moratín y Macpherson—que ha utilizado para su reescritura, conserva la traducción de “nunnery” por “convento”.

Pemán también suprime una frase archiconocida de este fragmento: “I say, we will haue no more marriages. Those that are married already, all but one shall liue, the rest shall keep as they are” (TO/41) eliminando así la quebrantabilidad del vínculo matrimonial. La parte final de la escena ha sido totalmente alterada: la réplica TO/41 se convierte en un sermón contra la falsedad de las mujeres, posiblemente siguiendo la traducción de Macpherson (“sé que os pintáis”). El “torcedor” de Macpherson y Astrana y la “maldición” de Moratín se convierten en “consejo” en la versión de Pemán (TM3/33) (“plague” en el TO). El resultado final es una reinterpretación del TO, resultado de suavizar las traducciones anteriores, cuyos autores, a su vez, ya habían atenuado el tono grosero del TO. Hamlet sigue siendo el héroe romántico atormentado por sus pensamientos y Ofelia una “niña hermosa” y dulce a la que el Príncipe intenta proteger. Pemán ha llevado a cabo una autocensura consciente con el propósito de mejorar la imagen de los personajes y eliminar la crudeza del original.

El TM4 deriva directamente del libreto de representación y en él no se aprecian diferencias formales o semánticas dignas de reseñar. La secuenciación del texto

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

coincide en ambos casos, según se comprueba en la numeración por réplicas de las distintas escenas. Las únicas desviaciones que presenta el TM4 respecto al TM3 están motivadas por una revisión del texto antes de su publicación como versión escénica y, así, Pemán sustituye “ningún sitio” (TM4/29) por “ninguno” (TM3/29); “brote” (TM4/33) por “brota” (TM3/33); y “devolvedles” (TM4/34) por “devolvedlo” (TM3/34).

➤ **Análisis comparativo TM5-TM1-TMF1**

TM5/HAM/REP/1951/BORRÁS-ULLOA (Parte 1ª. Cuadro 3º) (177-180)	TM1/HAM/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS (II) (34-41)	TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA (III. i.) (35-42)
<p>177. Hamlet. ¡Vete a un convento! ¿Por qué has ser madre de pecadores? Yo, que no lo soy del todo, podría acusarme de culpas tales, que más me valiera sus pecados, entre el cielo y la tierra, sin ser ni de la tierra completamente, ni completamente del cielo. ¡Vete a un convento!</p> <p>178. Ofelia. Me desconsuela vuestra Alteza.</p> <p>179. Hamlet. ¿Dónde está tu padre?</p>	<p>34. Hamlet. ¡Vete a un convento! ¿Por qué habías de ser madre de pecadores? Yo soy medianamente bueno, y con todo, de tales cosas podría acusarme, que más valiera que mi madre no me hubiese echado al mundo. Todos somos unos bribones rematados; no te fíes de ninguno de nosotros. ¡Vete, vete a un convento!... ¿Dónde está tu padre?</p>	<p>35. Hamlet. ¡Vete a un convento! ¿Por qué habías de ser madre de pecadores? Yo soy medianamente bueno, y, con todo, de tales cosas podría acusarme, que más valiera que mi madre no me hubiese echado al mundo. Soy muy soberbio, ambicioso, vengativo, con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para concebirlos, fantasía para darles forma o tiempo para llevarlos a ejecución. ¿Por qué han de existir individuos como yo para arrastrarse entre los cielos y la tierra? Todos somos unos bribones rematados; no te fíes de ninguno de nosotros. ¡Vete, vete a un convento!... ¿Dónde está tu padre?</p>
<p>180. Ofelia. En casa, señor.</p>	<p>35. Ofelia. En casa, señor.</p>	<p>36. Ofelia. En casa, señor.</p>
<p>181. Hamlet. Cerrad bien las puertas, encerradle, para que no haga el tonto más que en su propia casa. <i>(Va a salir y vuelve).</i></p>	<p>36. Hamlet. Pues que le cierren bien las puertas, para que no haga en ninguna parte el bobo sino en su propia casa. ¡Adiós! <i>(Aléjase unos pasos, y vuelve luego hacia Ofelia).</i></p>	<p>37. Hamlet. Pues que le cierren bien las puertas, para que no haga en ninguna parte el bobo sino que en su propia casa. ¡Adiós! <i>(Aléjase unos pasos, y vuelve luego hacia Ofelia).</i></p>
<p>182. Ofelia. ¡Cielo piadoso, ayúdale!</p>	<p>37. Ofelia. ¡Oh, ayudadle, cielos piadosos!</p>	<p>38. Ofelia. ¡Oh, ayudadle, cielos piadosos!</p>
<p>183. Hamlet. Sabe [<i>sic</i>], por si te casas, que aunque seas casta como la nieve y pura como el diamante, no te librarás de la calumnia. ¡Vete a un convento! ¡Vete, Ofelia! <i>(Va a salir como antes y vuelve junto a Ofelia)</i> Y si te casas, cástate con un necio, que los listos demasiado saben lo que les espera y lo que al cabo hacéis de los hombres. ¡A un convento, Ofelia!...</p>	<p>38. Hamlet. Si te casas, quiero darte por dote este torcedor: así seas tan casta como el hielo y tan pura como la nieve, no te librarás de la calumnia. ¡Vete a un convento! ¡Vete! ¡Adiós! Y si es que te empeñas en casarte, cástate con un tonto, porque los hombres avisados saben muy bien qué clase de monstruos hacéis de ellos. ¡A un convento, vete! ¡Adiós! <i>(Aléjase y vuelve, como antes)</i></p>	<p>39. Hamlet. Si te casas, quiero darte por dote este torcedor: así seas tan casta como el hielo y tan pura como la nieve, no te librarás de la calumnia. ¡Vete a un convento, vete! ¡Adiós! Y si es que te empeñas en casarte, cástate con un tonto, porque los hombres avisados saben muy bien qué clase de monstruos hacéis de ellos. ¡A un convento, vete y listo! ¡Adiós! <i>(Aléjase y vuelve, como antes)</i></p>
<p>¡Mujeres!... Tenéis una cara y os ponéis otra encima, careta de afeites; andáis con movimiento y saltitos, habláis con mentida dulzura, falsas, pretendéis que pase vuestra liviandad por inocencia... ¡Eso es lo que me ha vuelto loco! ¡Vete a un convento, que ya se acabaron las bodas, aunque los que están casados vivirán... todos menos uno. ¡Ofelia, vete, vete a un convento!</p>	<p>39. Ofelia. ¡Oh, poderes celestiales, restituidle la razón!</p> <p>40. Hamlet. También he oído hablar, y mucho, de vuestros afeites. La Naturaleza os dio una cara, y vosotras os fabricáis otra distinta. Andáis dando saltitos, os contoneáis y habláis ceceando haciendo pasar vuestra liviandad por candidez. ¡Vete, ya estoy harto de eso; eso es lo que me ha vuelto loco! Te lo digo, se acabaron los casamientos. Aquellos que</p>	<p>40. Ofelia. ¡Oh poderes celestiales, restituidle la razón!</p> <p>41. Hamlet. También he oído hablar, y mucho de vuestros afeites. La Naturaleza os dio una cara, y vosotras os fabricáis otra distinta. Andáis dando saltitos, os contoneáis, habláis ceceando, y motejáis a todo ser viviente, haciendo pasar vuestra liviandad por candidez. ¡Vete, ya estoy harto de eso; eso es lo que me ha vuelto loco! Te lo digo, se acabaron los casamientos. Aquellos que están ya</p>

	están ya casados, vivirán todos, menos uno. Los demás quedarán como ahora. ¡Al convento, vete! (<i>Sale</i>)	casados, vivirán todos, menos uno. Los demás quedarán como ahora. ¡Al convento, vete! (<i>Sale</i>)
184. Ofelia. ¡Perdido, totalmente perdido! ¡Tan noble inteligencia. La más florida de este hermoso país! (Falta texto?) Y yo la más desventurada mujer, que después de gustar la miel de sus promesas, lloro su poderoso entendimiento marchito por el delirio. Desdichada de mi, que veo la ruina y la ceniza después de haber entrevisto la gloria! (<i>Salen de su escondite Claudio y Polonio</i>).	41. Ofelia. ¡Oh, qué noble inteligencia trastornada! ¡La flor y la esperanza de este hermoso país; ¡perdido, totalmente perdido! Y yo, la más desventurada e infeliz de las mujeres, que gusté sus dulces promesas, tener que contemplar aquel noble y soberano entendimiento, como armoniosas campanas hendidas, en discordia y estridor, y aquellas incomparables formas y facciones de florida juventud, marchitas por el delirio. ¡Oh desdichada de mí! ¡Haber visto lo que vi, y ver ahora lo que veo! (<i>Vuelven a entrar el Rey y Polonio</i>).	42. Ofelia. ¡Oh, qué noble inteligencia trastornada! ¡La penetración del cortesano, la lengua del letrado, la espada del guerrero, la flor y la esperanza de este hermoso país; el espejo de la moda, el molde de la elegancia, el blanco de todas las miradas, ¡perdido, totalmente perdido! Y yo, la más desventurada e infeliz de las mujeres, que gusté la miel de sus dulces promesas, tener que contemplar ahora aquel noble y soberano entendimiento, como armoniosas campanas hendidas, en discordia y estridor, y aquellas incomparables formas y facciones de florida juventud, marchitas por el delirio. ¡Oh desdichada de mí! ¡Haber visto lo que vi, y ver ahora lo que veo! (<i>Vuelven a entrar el Rey y Polonio</i>).

Tabla 6.1.13. Análisis comparativo TM5-TM1-TMF1. Fragmento HAMLET/2. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

El análisis comparativo TM5-TM1-TMF1 pone de manifiesto que Tomás Borrás y Alejandro Ulloa adaptaron la versión previa del texto que Borrás había realizado en 1940 a partir de la traducción de Astrana Marín. El TM5 presenta una mayor similitud con el TM1 y con el TMF1 que con el TO, por lo que establecemos el TM1 como el texto origen del que deriva el TM5, dándose una doble reescritura intracultural.

Tomás Borrás conserva la crueldad del pasaje que ya había sido trasvasada por Astrana Marín, aunque condensa parte del diálogo fusionando réplicas y reduciendo el contenido de las mismas. La réplica 177 del TM5, reescrita a partir de la 55 del TM1, se interrumpe con una intervención añadida al personaje de Ofelia (TM5/178). Además, se fusionan las réplicas 38 y 40 del TM1 en la réplica 183 del TM5 suprimiendo la réplica 39 del TM1 y añadiendo la interjección “¡Mujeres!” para enlazar las dos intervenciones de Hamlet. La última réplica de Ofelia también ha sido reducida y modificada para acortar el texto por motivos escénicos. El TM1 plagia la traducción de Astrana del segmento “porque los hombres avisados saben muy bien qué clase de monstruos hacéis de ellos” (TMF1/39), pero en el TM5 ha sido sustituido por “que los listos demasiado saben lo que les espera y lo que al cabo hacéis de los hombres” (TM5/183). Así se suprime el calificativo de “monstruos”, que en el TO se refiere a los hombres cornudos, aunque se preserva la intención del mismo.

El TM5 es una reescritura de la adaptación/plagio que Borrás realizó a partir de la traducción de Astrana Marín. Así, siguiendo las decisiones traductorales de Astrana Marín, Hamlet manda a Ofelia a un convento, respetando la norma aceptada por sus precededores. Las desviaciones existentes vienen motivadas por el deseo de acortar el texto y contribuir a la representabilidad del mismo desde un punto de vista escénico.

➤ Análisis comparativo TM6-TO

TM6/HAM/REP/1960/GONZÁLEZ RUIZ (Acto II. Cuadro 2º) (30-37)	TO/HAM/1623 (III.i.) (35-42)
30. Hamlet. Entra en un convento. ¿Para qué quieres ser madre de pecadores? Yo puedo pasar por honrado, y, sin embargo, puedo acusarme de tales cosas que sería mejor que mi madre no me hubiera parido. Soy muy orgulloso, vengativo, ambicioso, con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para idearlos, imaginación para	35. Hamlet. Get thee to a Nunnerie. Why would'st thou be a breeder of Sinners? I am my selfe indifferent honest, but yet I could accuse me of such things, that it were better my Mother had not borne me. I am very proud, reuengefull, Ambitious, with more offences at my becke, then I haue

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

darles forma y tiempo para cometerlos. ¡Por qué ha de haber individuos tales como yo arrastrándose entre el cielo y la tierra! Todos somos unos malvados; no creas a ninguno de nosotros. Prepara tu entrada en un convento. ¿Dónde está vuestro padre?	thoughts to put them in imagination, to giue them shape, or time to acte them in. What should such fellowes as I do, crawling betweene Heauen and Earth. We are arrant Knaues all, beleeeue none of vs. Goe thy wayes to a Nunnery. Where's your Father?
31. Ofelia. En casa, señor.	36. Ophelia. At home, my Lord.
32. Hamlet. Pues cerradle las puertas para que no pueda hacer tonterías en ninguna parte más que en su propia casa. Adiós.	37. Hamlet. Let the doores be shut vpon him, that he may play the Foole no way, but in's owne house. Farewell.
33. Ofelia. ¡Oh, ayudadle, piadosos cielos!	38. Ophelia. O helpe him, you sweet Heauens.
34. Hamlet. Si te casas, te doy esta triste idea como dote: puedes ser tan casta como el hielo, tan pura como la nieve: no escaparás a la calumnia. Entra en un convento. Ve. Adiós. O, si necesitas casarte, cástate con un tonto, pues los hombres inteligentes saben muy bien en qué monstruos los convertís. Vete a un convento. Y pronto. Adiós.	39. Hamlet. If thou doest Marry, Ile giue thee this Plague for thy Dowrie. Be thou as chast as Ice, as pure as Snow, thou shalt not escape Calumny. Get thee to a Nunnery. Go, Farewell. Or if thou wilt needs Marry, marry a fool: for Wise men know well enough, what monsters you make of them. To a Nunnery go, and quickly too. Farwell.
35. Ofelia. ¡Oh, poderes celestiales! ¡Devolvedle la razón!	40. Ophelia. O heauenly Powers, restore him.
36. Hamlet. He oído hablar también, y mucho, de lo que pintáis. Dios os ha dado una cara y vosotras os hacéis otra; andáis a saltitos, movéis las caderas, habláis como niñas, ponéis motes a toda criatura de Dios y fingís que la malicia es inocencia. Vete. No quiero hablar más de esto que me ha vuelto loco. Yo te lo digo: no tendremos más casamientos. Los que ya están casados vivirán todos menos uno. El resto debe quedar como está. A un convento. Vete. <i>(Sale)</i>	41. Hamlet. I haue heard of your pratlings too wel enough. God has giuen you one face, and you make your selfe another: you gidge, you amble, and you lisper, and nickname Gods creatures, and make your Wantonnesse, your Ignorance. Go too, Ile no more on't, it hath made me mad. I say, we will haue no more Marriages. Those that are married already, all but one shall liue, the rest shall keep as they are. To a Nunnery, go. <i>Exit Hamlet.</i>
37. Ofelia. ¡Oh, qué noble espíritu perturbado! El golpe de vista de un cortesano, la elocuencia de un hombre de letras, la espada de un soldado, la esperanza y la flor de este hermoso reino, el espejo de la elegancia, el molde de la apostura, el que imitaban todos, completa y totalmente perdido! ¡Triste de mí que he visto lo que he visto y veo lo que veo! <i>(Vuelven el Rey y Polonio)</i>	42. Ophelia. O what a Noble minde is heere o're-throwne? The Courtiers, Soldiers, Schollers: Eye, tongue, sword, Th'expectansie and Rose of the faire State, The glasse of Fashion, and the mould of Forme, Th'obseru'd of all Obseruers, quite, quite downe. Haue I of Ladies most deiect and wretched, That suck'd the Honie of his Musicke Vowes: Now see that Noble, and most Soueraigne Reason, Like sweet Bels iangled out of tune, and harsh, That vnmatch'd Forme and Feature of blowne youth, Blasted with extasie. Oh woe is me, T'haue seene what I haue seene: see what I see.

Tabla 6.1.14. Análisis comparativo TM6-TO. Fragmento HAMLET/2. Nivel microtextual.

González Ruiz traslada el TO sin omitir ninguna de las réplicas y respetando el sentido del original. Traduce literalmente “monsters” (TO/39) por “monstruos” (TM6/34) sin omitir la referencia a las mujeres adúlteras, pero sustituye “plague” (TO/39) por “triste idea” (TM6/34). Como en previas traducciones, reescrituras y versiones, González Ruiz conserva “convento” como el equivalente de “nunnery”. La última intervención de Ofelia se ha reducido y modificado para acortar el texto. En este fragmento no se observa la actuación de la censura externa y el único ejemplo que

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

puede atribuirse a una autocensura del traductor es la sustitución de “plague” (TO/39) por “triste idea” (TM6/34).

➤ **Análisis comparativo TM7-TM8-TO**

TM7/HAM/REP/1961/BUERO (Parte 1ª) (411-418)	TM8/HAM/PUB/1962/BUERO (Parte 1ª) (480-487)	TO/HAM/1623 (III.i) (35-42)
411. Hamlet. Vete a un burdel. ¿Por qué exponerte a ser madre de pecadores? Yo soy bastante recto y, sin embargo, podría acusarme de tales cosas que más le valdría a mi madre no haberme traído. Soy muy soberbio, rencoroso, ambicioso; ¿Por qué han de arrastrarse gentes como yo entre el cielo y la tierra? Todos somos unos perfectos bribones; (<i>Con intención.</i>) no te fíes de ninguno de nosotros. Vete derecha a un burdel. (<i>Se aleja rápido. Ella está temblando. Él se vuelve y la mira con sorna.</i>) ¿Dónde está tu padre?	480. Hamlet. Vete a un burdel. (<i>Ella lo mira, sobresaltada.</i>) ¿Por qué quieres dedicarte a la crianza de pecadores? Yo soy bastante recto y, sin embargo, podría acusarme de tales cosas que más le valdría a mi madre no haberme traído. Soy muy soberbio, rencoroso, ambicioso; [con más maldades en mi cabeza que pensamientos para saberlas, fantasías para darles forma o tiempo para ejecutarlas. ¿Por qué han de arrastrarse gentes como yo entre el cielo y la tierra?] Todos somos unos perfectos bribones; (<i>Con intención.</i>) no te fíes de ninguno de nosotros. Vete derecha a un burdel. (<i>Se aleja rápido. Ella está temblando. Él se vuelve y la mira con sorna.</i>) ¿Dónde está tu padre?	35. Hamlet. Get thee to a Nunnerie. Why would'st thou be a breeder of Sinners? I am my selfe indifferent honest, but yet I could accuse me of such things, that it were better my Mother had not borne me. I am very proud, reuengefull, Ambitious, with more offences at my becke, then I haue thoughts to put them in imagination, to giue them shape, or time to acte them in. What should such Fellowes as I do, crawling betweene Heauen and Earth. We are arrant Knaues all, beleeeue none of vs. Goe thy wayes to a Nunnerie. Where's your Father?
412. Ofelia. (<i>Frenando la mirada, que se le va al tapiz, miente sin convicción.</i>) En casa, señor.	481. Ofelia. (<i>Frenando la mirada, que se le va al tapiz, miente sin convicción.</i>) En casa, señor.	36. Ophelia. At home, my Lord.
413. Hamlet. (<i>Ríe y eleva la voz</i>) Que le cierren las puertas para que no pueda hacer el payaso más que en su casa. Adiós. (<i>Se aleja.</i>)	482. Hamlet. (<i>Ríe y eleva la voz</i>) Que le cierren las puertas para que no pueda hacer el payaso más que en su casa. Adiós. (<i>Se aleja.</i>)	37. Hamlet. Let the doores be shut vpon him, that he may play the Foole no way, but in's owne house. Farewell.
414. Ofelia. (<i>En voz alta.</i>) ¡Oh, cielos piadosos, ayúdale!	483. Ofelia. (<i>En voz alta.</i>) ¡Oh cielos piadosos, ayúdale!	38. Ophelia. O helpe him, you sweet Heauens.
415. Hamlet. (<i>Herido por ese fingimiento se vuelve rápido, la mira y va a su lado.</i>) Si te casas te daré por dote este castigo: Aunque seas casta como el hielo, no escaparás de la calumnia. Vete a un burdel, vete. Adiós. (<i>Da unos pasos. Se vuelve</i>) Y si te empeñas en casarte, cástate con un tonto; porque los hombres discretos saben de sobra qué monstruos hacéis de ellos. Hala, al burdel, y aprisa. Adiós. (<i>Se vuelve.</i>)	484. Hamlet. (<i>Herido por ese fingimiento se vuelve rápido, la mira y va a su lado.</i>) Si te casas te daré por dote este castigo: Aunque seas casta como el hielo, [pura como la nieve,] no escaparás de la calumnia. Vete a un burdel, vete. Adiós. (<i>Da unos pasos. Se vuelve y la aferra de un brazo.</i>) Y si te empeñas en casarte, cástate con un tonto; porque los hombres discretos saben de sobra qué monstruos hacéis de ellos. (<i>La suelta, brusco.</i>) Hala, al burdel, y aprisa. Adiós. (<i>Se aleja.</i>)	39. Hamlet. If thou doest Marry, lle giue thee this Plague for thy Dowrie. Be thou as chast as Ice, as pure as Snow, thou shalt not escape Calumny. Get thee to a Nunnerie. Go, Farewell. Or if thou wilt needs Marry, marry a fool: for Wise men know well enough, what monsters you make of them. To a Nunnerie go, and quickly too. Farwell.
416. Ofelia. ¡Oh poderes celestes, volvedle a su ser! (<i>Ahora lo ha dicho en voz queda, por fingir mejor o acaso porque preferiría creerle realmente loco</i>)	485. Ofelia. ¡Oh poderes celestes, volvedle a su ser! (<i>Ahora lo ha dicho en voz queda, por no fingir mejor o acaso porque preferiría creerle loco. Él acude de nuevo.</i>)	40. Ophelia. O heauenly Powers, restore him.
417. Hamlet. También he oído decir que te pintas. Dios os da una cara y vosotras os ponéis otra diferente. Con vuestros saltitos, vuestros contoneos, vuestros ceceos, no hay criatura de Dios de quién no	486. Hamlet. También he oído decir que te pintas. Dios os da una cara y vosotras os ponéis otra diferente. Con vuestros saltitos, vuestros contoneos, vuestros ceceos, no hay criatura de Dios de quien no	41. Hamlet. I haue heard of your prattlings too wel enough. God has giuen you one face, and you make your selfe another: you gidge, you amble, and you lispe, and nickname

<p>murmuréis; hacéis pasar por candidez vuestra malicia. Vete, vete. Yo ya estoy harto y vuelvo a mis cabales. (<i>Deniega, contra las posibles esperanzas de ella.</i>) Ya no habrá más casamientos; yo te lo digo. (<i>Mira de reojo al tapiz.</i>) Los que ya están casados, salvo uno, vivirán; los demás se quedarán como están. (<i>Cruza ante el tapiz para salir y se detiene un momento. Se vuelve.</i>) Vete a un burdel, vete. (<i>Sale</i>)</p>	<p>murmuréis; hacéis pasar por candidez vuestra malicia. Vete, vete. Yo ya estoy harto y vuelvo a mis cabales. (<i>Deniega, contra las posibles esperanzas de ella.</i>) Ya no habrá más casamientos; yo te lo digo. (<i>Mira de reojo al tapiz.</i>) Los que ya están casados, salvo uno, vivirán; los demás se quedarán como están. (<i>Cruza ante el tapiz para salir y se detiene un momento. Se vuelve.</i>) Vete a un burdel, vete. (<i>Sale</i>)</p>	<p>Gods creatures, and make your Wantonnesse, your Ignorance. Go too, Ile no more on't, it hath made me mad. I say, we will haue no more Marriages. Those that are married already, all but one shall liue, the rest shall keep as they are. To a Nunnery, go. <i>Exit Hamlet.</i></p>
<p>418. Ofelia. (<i>En voz alta, disimulando su turbación mientras mira al tapiz.</i>) ¡Oh, qué noble pensamiento trastornado! La esperanza y la flor de esta hermosa nación, el espejo de la gentileza, el modelo de las buenas formas, aquel a quien todos miraban e imitaban, ¡perdido, destruido! Y yo, la más desolada e infeliz de las mujeres, que libé un día la miel de sus promesas melodiosas, tener que ver ahora a aquel soberano entendimiento desacordado como el son de una campana que se quiebra; y aquella apostura inigualable, y la florida juventud de su semblante, descompuestas por el delirio. (<i>Baja la voz.</i>) ¡Triste de mí! ¡Haber visto lo que vi y ver ahora lo que veo! (<i>Entretanto el rey y Polonio reaparecen.</i>)</p>	<p>487. Ofelia. (<i>Destrozada, disimulando su turbación mientras mira al tapiz.</i>) ¡Oh, qué noble pensamiento trastornado! [¡Del cortesano, del soldado, del estudioso, tenía la agudeza, la espada, la lengua!] La esperanza y la flor de esta [hermosa] nación, el espejo de la gentileza, [el modelo de las buenas formas,] aquel a quien todos miraban e imitaban, ¡perdido, destruido! [Y yo, la más desolada e infeliz de las mujeres, que libé un día la miel de sus promesas melodiosas, tener que ver ahora a aquel noble y soberano entendimiento desacordado como el son de una armoniosa campana que se quiebra; y aquella apostura inigualable, y la florida juventud de su semblante, descompuestas por el delirio.] (<i>Baja la voz.</i>) ¡Triste de mí! ¡Haber visto lo que vi y ver ahora lo que veo! (<i>Entretanto el rey y Polonio reaparecen.</i>)</p>	<p>42. Ophelia. O what a Noble minde is heere o're-throwne? The Courtiers, Soldiers, Schollers: Eye, tongue, sword, Th'expectansie and Rose of the faire State, The glasse of Fashion, and the mould of Forme, Th'obseru'd of all Obseruers, quite, quite downe. Haue I of Ladies most deiect and wretched, That suck'd the Honie of his Musicke Vowes: Now see that Noble, and most Soueraigne Reason, Like sweet Bels iangled out of tune, and harsh, That vnmatch'd Forme and Feature of blowne youth, Blasted with extasie. Oh woe is me, T'haue seene what I haue seene: see what I see.</p>

Tabla 6.1.15. Análisis comparativo TM7-TM8-TO. Fragmento HAMLET/2. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Como ya anticipamos, Buero Vallejo opta por trasvasar el término ‘nunnery’ por “burdel”, lo que originó una reacción negativa por parte de la crítica. Esta decisión traductora está justificada por el propio autor de la versión y se apoya en las consideraciones críticas de algunos estudiosos de la obra, en especial en el ensayo de Salvador de Madariaga *On Hamlet*. Según Madariaga (1948: 65) la frase “Get thee to a nunnery” (TO/35) “for Elizabethan spectators meant: ‘Go to a brothel, where you belong’—a clear sign that, for Hamlet, Ophelia had led him astray by prostituting her body to him”. En palabras del propio Buero, “el doble sentido de la palabra ‘nunnery’ advertido por Salvador de Madariaga³⁷ es ya moneda corriente entre los especialistas de Shakespeare y así aparece en la segunda edición de *Shakespeare’s Bawdy* de Eric Partridge³⁸” (Buero 1962: 11). Influenciado sin duda por el estudio de Madariaga, Buero opta por el segundo sentido del vocablo porque para él, Ofelia “no es tan pura y virginal como suele decirse, sino una muchacha algo ligera y frívola” (*ib.*: 7). Buero también es de la opinión de que Ofelia y Hamlet han mantenido relaciones sexuales de las que ahora Ofelia se arrepiente y así lo expresa en las acotaciones de réplicas anteriores a este fragmento:

TM8/HAM/PUB/1962/BUERO (Parte 1ª)
476. Hamlet. (<i>Colérico.</i>) Cierta que sí; pues el poder de la belleza hará de la honestidad una alcahueta antes que la fuerza de la honestidad haga de la belleza su semejante. (<i>Recuerda a su madre.</i>) Antes se tenía esto por una paradoja, pero en nuestro tiempo es cosa probada. (<i>Burlón, mira de arriba abajo el bello cuerpo que tal vez fue suyo.</i>) Sí que os quise en otro tiempo.
477. Ofelia. (<i>Baja los ojos, quizá arrepentida de pasadas generosidades, y se lamenta.</i>) En verdad, señor que me lo hicisteis creer.

No obstante, de acuerdo a las notas al pie presentes en la edición de Edwards:

much of the power and meaning of this scene is lost if we accept the suggestion of J.Q. Adams and Dover Wilson that ‘nunnery’ is here used in its slang sense of ‘brothel’. Hamlet is accusing men and women, including himself and Ophelia, of unremitting moral frailty, which they show most in their sexual relations. Only in a convent will Ophelia be able to resist the inclinations of her own nature, and by desisting from sex and propagation she will the sooner put an end to sinful mankind. As with Lear and Timon, Hamlet’s disgust with mankind makes him think it were better if generation ceased (Notas en la edición de Edwards 2003: 161).

³⁷ Así se interpreta también en el *Glossary of Shakespeare’s Sexual Language* de Gordon Williams (1997: 219): “**nunnery**: allusive of a brothel. Long before the Reformation, the equation would have been inescapable for the Londoner, confronted with the Bankside example of holy ground taken over for brothel use”.

³⁸ “**nunnery**, in ‘Go thy ways to a nunnery’ (Hamlet, III.i. 131) and ‘Get thee to a nunnery’ (138-139), both spoken by Hamlet to Ophelia, bears the fairly common Elizabethan slang sense ‘brothel’ ” (Partridge 1968:154).

Esta opinión es compartida por Esteban Pujals (1983)—quien considera inconcebible la posición de Madariaga que sostiene que Hamlet no ama a Ophelia—cuando defiende la imposibilidad de que Hamlet mande a su novia a un prostíbulo, a pesar de que tiene en cuenta que en la época de Shakespeare la palabra ‘nunnery’ podía significar “casa de mala fe” por transformación figurativa:

¿Pero qué lógica existe en enviar a Ophelia a un prostíbulo para evitar que sea madre de pecadores? Precisamente allí es donde no sería madre de pecadores, pensamiento que enloquece a Hamlet. Si en el mundo ordinario ya ve el príncipe motivos suficientes para que una mujer pueda pecar, ¿cómo iba Hamlet a mandar a su novia a un prostíbulo para evitar el pecado? Yo estoy segurísimo de que Shakespeare puso en boca de Hamlet la significación normal de la palabra, y que, por tanto, hay que entender “convento” (Pujals 1983: 33).

Precisamente Buero Vallejo modificó el segmento “breeder of sinners” al revisar su traducción para la edición de Escelicer. Inicialmente, Buero tradujo “breeder of sinners” (TO/35) por “madre de pecadores” (TM7/411) y en el prólogo de su versión publicada explica: “traduje perezosamente la expresión inglesa buscando una vez más la posible gracia de la frase y ateniéndome a la usual inclusión de la palabra «madre» por otros traductores; lo que puede entenderse, en efecto, como una relativa contradicción con el exabrupto anterior” (Buero 1962: 11). Después de que la crítica atacase su traducción del vocablo ‘nunnery’, Buero volvió al TO y advirtió que la palabra “madre” no figuraba en el TO y que “breeder” no significa “madre” sino “ganadero” o “criador”; “concepto que llevado al nivel humano sería casi el contrario al de procreador y muy bien podría significar educador. Es la ilusión de convertirse en respetable madre de familia y educadora de su prole la que Hamlet destruye—groseramente, porque Hamlet es grosero a menudo—en Ofelia; de modo que traduzco finalmente: ¿Por qué quieres dedicarte a la crianza de pecadores?” (*ib.*).

La técnica de traducción recurrente de Buero Vallejo es la explicitación de la acción por medio de la adición de directrices escénicas que no están presentes en el TO y que son el resultado de una interpretación concreta del mismo. Buero Vallejo deja claro que Hamlet sabe que Polonio y Claudio están escondidos tras el tapiz, o que Ofelia está sobreactuando y así lo expresa en las acotaciones: TM8/480; TM8/481; TM8/482; TM8/483; TM8/486; TM8/487. Por lo tanto, gran parte de la conversación entre ambos va dirigida a Polonio y a Claudio, lo que en escena se traduce por una subida del tono de voz. La traducción de Buero está orientada a la puesta en escena y es

la interpretación de los actores, siguiendo las directrices escénicas marcadas por Buero, la que da pleno significado al texto. Entre el TM7 y la versión de Escelicer (TM8) no se aprecian cambios significativos salvo por la revisión o adición de alguna de las didascalias y la modificación antes comentada. Las partes que se han eliminado del libreto representado para acortar la duración de la obra se han reinsertado en el texto publicado entre corchetes.

La principal consecuencia pragmática de algunas de las decisiones que han guiado el comportamiento traductor de Buero Vallejo es la destrucción del mito romántico de la figura de Hamlet y de la imagen de Ofelia como un ser puro y virginal. En cambio, Buero nos ofrece a un Hamlet cruel y grosero y a una Ofelia que ha consentido en mantener relaciones con Hamlet y al que traiciona por obediencia filial. En la versión de Buero, Hamlet trata a Ofelia como a una prostituta, de acuerdo al TO, pero este tratamiento fue severamente censurado por la crítica del momento, puesto que en el sistema teatral español esta decisión supuso una ruptura con la norma establecida a la hora de representar el clásico universal.

6.1.2.2.3. Fragmento HAMLET/3

El tercer fragmento ha sido seleccionado de acuerdo a las indicaciones de la censura oficial que impusieron tachaduras en la versión de Buero Vallejo (TM7) y a las marcas textuales presentes en el texto de Enrique Guitart (TM2). El pasaje precede a la representación de los cómicos y tiene lugar mientras el cortejo real va tomando posición para presenciar el espectáculo. El fragmento que analizaremos es la conversación mantenida entre Hamlet y Ophelia cargada de connotaciones obscenas. La marca textual se refiere a la frase “para yacer entre las piernas de una doncella” dicha por Hamlet y dirigida a Ofelia. Moratín, el primer traductor de *Hamlet* al español, cuya traducción data de 1798, sustituye esta alusión sexual explícita y presente en el TO por: “¡Qué dulce cosa es...!”, para no ofender al lector. Moratín practicó una autocensura consciente por cuestiones de decoro y así se inhibe de ser fiel al TO y lo moldea de acuerdo al contexto receptor. De todas formas, se observa una actitud contradictoria por parte del traductor, porque sí que incluye la traducción literal como nota a pie de

página³⁹ (cf. Campillo Arnaiz 2006). Según Campillo “los preceptos neoclásicos que imperaban en el teatro a finales del siglo XVIII, entre los que se daba especial importancia a la necesidad de guardar el decoro escénico, podrían justificar, hasta cierto punto, las manipulaciones y omisiones de Moratín” (Campillo Arnaiz 2006: en prensa). La traducción de Moratín ha sentado un “preocupante precedente” (*ib.*) en el polisistema cultural español, porque al tratarse de la primera traducción de *Hamlet*, muchos otros se han inspirado en este texto para producir nuevas reescrituras y, de esta forma, podrían seguir omitiendo este pasaje por cuestiones de decoro. Por lo tanto, el análisis de este fragmento, además de poner de manifiesto la actuación de la censura externa, nos permitirá localizar casos de autocensura por parte del traductor.

➤ **Análisis comparativo TM1-TMF1**

TM1/HAM/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS (Acto II) (61-74)	TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA (III.ii) (23-42)
61. Hamlet. No, ni más ya. (<i>A Rosencrantz</i>) ¿Están listos los cómicos?	23. Hamlet. ¡Valiente brutalidad matar a tan distinguido compañero!(<i>A Rosencrantz</i>) ¿Están listos los cómicos?
62. Rosencrantz. Sí, señor; aguardan tan solo vuestras órdenes.	24. Rosencrantz. Sí, señor; aguardan tan solo vuestras órdenes.
63. Reina. Ven acá, querido Hamlet; siéntate a mi lado.	25. Reina. Ven acá, querido Hamlet; siéntate a mi lado.
64. Hamlet. No, buena madre. (<i>Señalando a Ofelia</i>). He aquí un imán más atractivo.	26. Hamlet. No, buena madre. (<i>Señalando a Ofelia</i>). He aquí un imán más atractivo.
65. Polonio. (<i>Al rey</i>) ¡Oh, oh! ¿Habéis notado eso?	27. Polonio. (<i>Al rey</i>) ¡Oh, oh! ¿Habéis notado eso?
66. Hamlet. (<i>A Ofelia</i>) Señora: ¿me permitis reposar en vuestra falda? (<i>Sentándose en el suelo a los pies de Ofelia</i>)	28. Hamlet. (<i>A Ofelia</i>) Señora: ¿me permitis reposar en vuestra falda? (<i>Sentándose en el suelo a los pies de Ofelia</i>)
67. Ofelia. No, señor.	29. Ofelia. No, señor.
68. Hamlet. Quiero decir, reposar la cabeza en vuestra falda.	30. Hamlet. Quiero decir, reposar la cabeza en vuestra falda.
	31. Ofelia. Sí, señor.
	32. Hamlet. ¿Pensáis que quería decir alguna cosa fea?
	33. Ofelia. No pienso nada, señor.
	34. Hamlet. ¡Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella!
	35. Ofelia. ¿Qué decís, señor?
	36. Hamlet. Nada.
69. Ofelia. Sí, señor. Estáis alegre, señor.	37. Ofelia. Estáis alegre, señor.
70. Hamlet. ¿Quién yo?	38. Hamlet. ¿Quién, yo?
71. Ofelia. Sí, señor.	39. Ofelia. Sí, señor.
72. Hamlet. ¡Oh cielos! ¡Sólo para vos soy el bufón! ¿Qué ha de hacer uno sino estar alegre? Y si no, mirad qué aire más risueño tiene mi madre y mi padre hace dos horas que murió.	40. Hamlet. ¡Oh cielos! ¡Sólo para vos soy el bufón! ¿Qué ha de hacer uno sino estar alegre? Y si no, mirad qué aire más risueño tiene mi madre y mi padre hace dos horas que murió.
73. Ofelia. ¡Cómo! Dos veces dos meses, señor.	41. Ofelia. ¡Cómo! Dos veces dos meses, señor.

³⁹ “El pasaje que se ha dejado en blanco es uno de aquellos cuya traducción podría ofender la modestia de los lectores. El original dice: *That’s a fair thought to lie between maids’ legs!*” (Fernández de Moratín 1798: 354-355; en Campillo Arnaiz 2006).

<p>74. Hamlet. ¿Tanto tiempo? ¡Pues, entonces, vístase de luto el diablo, que yo quiero un traje de piel de marta!... ¡Oh cielos! ¡Dos meses ha que murió y no le han olvidado todavía! De esa manera, bien puede esperarse que la memoria de un grande hombre le sobreviva medio año. Pero, ¡Virgen santa!, fuerza será que funde iglesias; de lo contrario, tendrá que resignarse al olvido, como el caballito de palo, cuyo epitafio dice: “Pues ¡ay!, pues ¡ay!, se murió el caballito de palo, y nadie le mienta así que murió”.</p>	<p>42. Hamlet. ¿Tanto tiempo? ¡Pues, entonces, vístase de luto el diablo, que yo quiero un traje de piel de marta!... ¡Oh cielos! ¡Dos meses ha que murió y no le han olvidado todavía! De esa manera, bien puede esperarse que la memoria de un grande hombre le sobreviva medio año. Pero, ¡Virgen santa!, fuerza será que funde iglesias; de lo contrario, tendrá que resignarse al olvido, como el caballito de palo, cuyo epitafio dice: “Pues ¡ay!, pues ¡ay!, se murió el caballito de palo, y nadie le mienta así que murió”.</p>
--	--

Tabla 6.1.16. Análisis comparativo TM1-TMF1. Fragmento HAMLET/3. Nivel microtextual.

En el proceso de trasvase intracultural llevado a cabo por Tomás Borrás se observa cómo el adaptador manipula el TMF por motivos de censura. Las intervenciones entre Polonio y Hamlet que preceden a este fragmento han sido suprimidas en el TM1 para acortar el texto. Sin embargo, el resto de supresiones (TMF1/32-36) que presenta el pasaje han sido producto de la autocensura practicada por Tomás Borrás, evitando de este modo la actuación de la censura externa. Borrás no solo omite la frase “Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella” (TMF1/34), sino que opta por suprimir seis réplicas más, eliminando así entrar en conflicto con los censores, de acuerdo a los principios de moral sexual. Tomás Borrás, al plagiar y adaptar la traducción de Astrana Marín, se autocensura y rehusa incluir este pasaje, domesticando el texto para adaptarlo a los parámetros ideológicos del contexto meta.

➤ Análisis comparativo TM2-TMF1

TM2/HAM/REP/1945/ASTRANA-GUITART (Acto III. Cuadro 2º. Escena vii) (8-27)	TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA (III.ii) (23-42)
8. Hamlet. ¡Valiente brutalidad matar a tan distinguido compañero! (A Rosencrantz) ¿Están listos los cómicos?	23. Hamlet. ¡Valiente brutalidad matar a tan distinguido compañero! (A Rosencrantz) ¿Están listos los cómicos?
9. Rosencrantz. Sí, señor; aguardan tan sólo vuestras órdenes.	24. Rosencrantz. Sí, señor; aguardan tan solo vuestras órdenes.
10. Reina. Ven acá, querido Hamlet; siéntate a mi lado.	25. Reina. Ven acá, querido Hamlet; siéntate a mi lado.
11. Hamlet. No, buena madre. (Señalando a Ofelia). Hay aquí un imán más poderoso.	26. Hamlet. No, buena madre. (Señalando a Ofelia). He aquí un imán más atractivo.
12. Polonio. (Al rey) ¡Oh, oh! ¿Habéis notado eso?	27. Polonio. (Al rey) ¡Oh, oh! ¿Habéis notado eso?
13. Hamlet. (A Ofelia) Señora: ¿me permitis reposar en vuestra falda? (Sentándose en el suelo a los pies de Ofelia)	28. Hamlet. (A Ofelia) Señora: ¿me permitis reposar en vuestra falda? (Sentándose en el suelo a los pies de Ofelia)
14. Ofelia. No, señor.	29. Ofelia. No, señor.
15. Hamlet. Quiero decir, reposar la cabeza en vuestra falda.	30. Hamlet. Quiero decir, reposar la cabeza en vuestra falda.
16. Ofelia. Sí, señor.	31. Ofelia. Sí, señor.
17. Hamlet. ¿Pensáis que quería decir alguna cosa fea?	32. Hamlet. ¿Pensáis que quería decir alguna cosa fea?

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

18. Ofelia. No pienso nada, señor.	33. Ofelia. No pienso nada, señor.
19. Hamlet. ¡Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella!	34. Hamlet. ¡Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella!
20. Ofelia. ¿Qué decís, señor?	35. Ofelia. ¿Qué decís, señor?
21. Hamlet. Nada.	36. Hamlet. Nada.
22. Ofelia. Estáis alegre, señor.	37. Ofelia. Estáis alegre, señor.
23. Hamlet. ¿Quién, yo?	38. Hamlet. ¿Quién, yo?
24. Ofelia. Sí, señor.	39. Ofelia. Sí, señor.
25. Hamlet. ¡Oh, cielos! ¡Sólo para vos soy el bufón! ¿Qué ha de hacer uno sino estar alegre? Y si no, mirad qué aire más risueño tiene mi madre, y mi padre hace dos horas que murió.	40. Hamlet. ¡Oh cielos! ¡Sólo para vos soy el bufón! ¿Qué ha de hacer uno sino estar alegre? Y si no, mirad qué aire más risueño tiene mi madre y mi padre hace dos horas que murió.
26. Ofelia. ¡Cómo! Dos veces dos meses, señor.	41. Ofelia. ¡Cómo! Dos veces dos meses, señor.
27. Hamlet. ¿Tanto tiempo? ¡Pues entonces, vístase de luto el diablo, que yo quiero un traje de piel de marta!... ¡Oh cielos! ¡Dos meses ha que murió y no le han olvidado todavía! De esa manera, bien puede esperarse que la memoria de un grande hombre le sobreviva medio año. Pero, ¡Virgen Santa!, fuerza será que funde iglesias; de lo contrario, tendrá que resignarse al olvido, como el caballito de palo, cuyo epitafio dice: “Pues ¡ay!, pues ¡ay!, se murió el caballito de palo, y nadie le mienta así que murió”.	42. Hamlet. ¿Tanto tiempo? ¡Pues, entonces, vístase de luto el diablo, que yo quiero un traje de piel de marta!... ¡Oh cielos! ¡Dos meses ha que murió y no le han olvidado todavía! De esa manera, bien puede esperarse que la memoria de un grande hombre le sobreviva medio año. Pero, ¡Virgen santa!, fuerza será que funde iglesias; de lo contrario, tendrá que resignarse al olvido, como el caballito de palo, cuyo epitafio dice: “Pues ¡ay!, pues ¡ay!, se murió el caballito de palo, y nadie le mienta así que murió”.

Tabla 6.1.17. Análisis comparativo TM2-TMF1. Fragmento HAMLET/3. Nivel microtextual.

Enrique Guitart se apropió de la traducción de Astrana Marín y al plagiar su texto también incluye el pasaje comprometido desde un punto de vista de moral sexual. Al trasvasar el TMF1 Guitart no ejerció una labor de autocensura, por lo que el censor se vió obligado a actuar sobre el texto dictaminando la supresión de las réplicas 19 y 20 del TM2 como condición para obtener permiso de representación. Enrique Guitart se limitó a reproducir las decisiones traductoras tomadas por Astrana Marín y, salvo por las obligadas supresiones, el resto del fragmento es idéntico al TMF1.

➤ Análisis comparativo TM4-TM3-TO

TM4/HAM/PUB/1949/PEMÁN (III) (61-68)	TM3/HAM/REP/1949/PEMÁN (III) (61-68)	TO/HAM/1623 (III.ii.) (23-42)
61. Hamlet. ¡En qué modestas víctimas cansaba su puñal ese bruto!	61. Hamlet. ¡En qué modestas víctimas cansaba su puñal ese bruto!	23. Hamlet. It was a bruite part of him, to kill so Capitall a Calfe there. Be the Players ready?
62. Ricardo. Todo está ya, Señor, a punto y preparado. (<i>Se han ido acomodando todos en sus asientos</i>)	62. Ricardo. Todo está ya, Señor, a punto y preparado. (<i>Se han ido acomodando todos en sus asientos</i>)	24. Rosencrantz. I my Lord, they stay vpon your patience.
63. Gertrudis. Hamlet, ponte a mi lado...	63. Gertrudis. Hamlet, ponte a mi lado...	25. Queen. Come hither my good <i>Hamlet</i> , sit by me.
64. Hamlet. Imposible, Señora; que me arrastra un imán más poderoso. (<i>Va hacia Ofelia</i>) Niña, ¿se avendrán a ser mi dulce almohada esas rodillas?	64. Hamlet. Imposible, Señora; que me arrastra un imán más poderoso. (<i>Va hacia Ofelia</i>) Niña, ¿se avendrán a ser mi dulce almohada esas rodillas?	26. Hamlet. No good Mother, here's Mettle more attractiue.
		27. Polonius. Oh ho, do you marke that?
		28. Hamlet. Ladie, shall I lye in your Lap? ⁴⁰
65. Ofelia. ¡Bromeáis, mi Señor!	65. Ofelia. ¡Bromeáis, mi Señor!	29. Ophelia. No my Lord.
		30. Hamlet. I meane, my Head vpon your Lap?
		31. Ophelia. I my Lord.
		32. Hamlet. Do you thinke I meant Country matters?
		33. Ophelia. I thinke nothing, my Lord.
		34. Hamlet. That's faire thought to lye between Maids legs
		35. Ophelia. What is my Lord?
		36. Hamlet. Nothing. ⁴¹
		37. Ophelia. You are merrie, my Lord?
		38. Hamlet. Who I?
		39. Ophelia. I my Lord.
66. Hamlet. Mis palabras sencillas tómalas con la misma sencillez. (<i>Se sienta a los pies de Ofelia, en el suelo, desde donde puede observar, bien, a los Reyes</i>) ¡Estar alegre es lo que importa! Mira a la	66. Hamlet. Mis palabras sencillas tómalas con la misma sencillez. (<i>Se sienta a los pies de Ofelia, en el suelo, desde donde puede observar, bien, a los Reyes</i>) ¡Estar alegre es lo que importa! Mira a la	40. Hamlet. Oh God, your onely ligge-maker: what should a man do, but be merrie. For looke you how cheerefully my Mother lookes, and my Father dyed within's two

⁴⁰ “Hamlet’s obscenity would, he knew, be interpreted as the natural outbreak of a madman crazed for love (*cf.* Ophelia’s song 4.5.57 ff.); at the same time he enjoys insulting woman in her person” (Notas en las edición de Dover Wilson 1980: 199). “For Shakespeare, the word lap seems to have always borne a sexual connotation” (Partridge 1961: 22).

⁴¹ “**Nothing:** ‘thing’ was commonly used to refer to the sexual organ of either men or women” (Notas en la edición de Edwards 2003: 169). “**nothing:** vagina. Ophelia’s claim to ‘think nothing’ (*Ham* III.ii.112) prompts Hamlet’s quip: ‘That’s a fair thought to lie between maids’ legs’” (Williams 1997: 219).

Reina, niña... ¿no la ves cómo ríe?... ¡Es tan corta la vida!...No hace un mes que mi padre...	Reina, niña... ¿no la ves cómo ríe?... ¡Es tan corta la vida!...No hace un mes que mi padre...	Houres.
67. Ofelia. Dos meses.	67. Ofelia. Dos meses.	41. Ophelia. Nay, 'tis twice two moneths, my Lord.
68. Hamlet. <i>(Irónico)</i> ¡Tanto ya! Dos meses... ¡Y aún está de luto el pobre Hamlet! ¡Quien dude de la gloria tiene ideas extrañas! Acaso dure un año la memoria del que cumple grandísimas hazañas: que el que no es, por lo menos, emperador o rey de ese se escribe, porque así es la ley de esta vida, muchacha, lo que el otro escribió del caballito malo: "Ya murió el caballito de palo y ya le olvidaron así que murió".	68. Hamlet. <i>(Irónico)</i> ¡Tanto ya! Dos meses... ¡Y aún está de luto el pobre Hamlet! ¡Quien dude de la gloria tiene ideas extrañas! Acaso dure un año la memoria del que cumple grandísimas hazañas: que el que no es, por lo menos, emperador o rey de ese se escribe, porque así es la ley de esta vida, muchacha, lo que el otro escribió del caballito malo: "Ya murió el caballito de palo y ya le olvidaron así que murió".	42. Hamlet. So long? Nay then let the Diuel weare blacke, for Ile haue a suite of Sables. Oh Heauens! dye two moneths ago, and not forgotten yet? Then there's hope, a great mans Memorie, may out-liue his life halfe a yeare: But byrlady he must builde Churches then: or else shall he suffer not thinking on, with the Hoby-horsse, whose Epitaph is, For o, For o, the Hoby-horse is forgot.

Tabla 6.1.18. Análisis comparativo TM4-TM3-TO. Fragmento HAMLET/3. Nivel microtextual.

La reescritura de Pemán de este fragmento es un claro ejemplo de autocensura. El texto meta compilado de Pemán elimina el componente obsceno del TO atenuando las cargas sexuales presentes en los textos meta fuente de los que deriva. Al enfrentarse con una escena cargada de insinuaciones sexuales directas, el reescritor reacciona autocensurándose para ajustarse al modelo ideológico franquista. Las estrategias de trasvase adoptadas por Pemán van en consonancia con este propósito y como resultado suprime todas aquellas réplicas que contienen aspectos comprometidos desde el punto de vista de moral sexual: TO/30-39. Pemán solo conserva la primera pregunta del príncipe “Ladie, shall I lye in your lap?” (TO/28) pero la transforma en “Niña, ¿se avendrán a ser mi dulce almohada esas rodillas?” (TM3/64) eliminando el componente obsceno de la frase y, sobre todo, de los vocablos ingleses “lye”⁴² and “lap”⁴³. Moratín también empleó “rodillas” en su traducción, a diferencia de Astrana y Macpherson que optaron por “falda” y “regazo” respectivamente, por lo que intuimos que Pemán se basó en el texto de Moratín⁴⁴ a la hora de reformular la pregunta (véase Apéndice 7). Para suavizar aún más el texto de Moratín, Pemán añade el segmento “dulce almohada” al referirse a las rodillas de Ofelia para eliminar cualquier posible ambigüedad. En el TO, Hamlet obtiene una respuesta negativa que en el TM3 se transforma en “¡Bromeáis, mi señor!” (TM3/65), réplica que le permite enlazar con la siguiente intervención de Hamlet (TM3/66) sin necesidad de incluir el pasaje conflictivo. En general, el tono del TO está totalmente alterado, puesto que Pemán elimina el diálogo obsceno del original y lo sustituye por expresiones más aceptables. Hamlet no es grosero con Ofelia, sino que se dirige a ella de forma cariñosa llamándola “niña” (TM3/64) y “muchacha” (TM3/68).

El TM4 no se desvía en modo alguno del TM3, por lo que el texto publicado mantiene las decisiones de trasvase adoptadas para el TM4.

➤ Análisis comparativo TM5-TM1-TMF1

⁴² “**lie**: allusive of copulation (*cf.* lay)” (Williams 1997: 187).

⁴³ “**lap**: the general area of thighs and groin on which a woman may support a lover tends to acquire a vaginal focus (...) But there are degrees, as Ophelia indicates (*Ham* III.ii.107) when Hamlet asks to ‘lie in your lap’. This is not permitted; but when he changes to ‘my head upon your lap’, she assents” (Williams 1997: 182).

⁴⁴ Roviralta Borrell (1913) y López-Ballesteros y González Llana (1921) también optan por “rodillas” en sus respectivas traducciones, lo que confirma la influencia de Moratín en traducciones posteriores.

TM5/HAM/REP/1951/BORRÁS-ULLOA (Parte 1ª. Cuadro 3º) (200-213)	TM1/HAM/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS (II) (61-74)	TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA (III.ii) (23-42)
200. Hamlet. Tampoco son mías ya, una vez lanzadas al aire. ¿Estáis listos, vosotros los cómicos?	61. Hamlet. No, ni mías ya. <i>(A Rosencrantz)</i> ¿Están listos los cómicos?	23. Hamlet. ¡Valiente brutalidad matar a tan distinguido compañero! <i>(A Rosencrantz)</i> ¿Están listos los cómicos?
201. Cómico. <i>(Saca la cabeza por un lado de la cortina que hace de telón).</i> Aguardamos las órdenes de Vuestras Altezas.	62. Rosencrantz. Sí, señor; aguardan tan solo vuestras órdenes.	24. Rosencrantz. Sí, señor; aguardan tan solo vuestras órdenes.
202. Gertrudis. Ven aquí, Hamlet querido, siéntate a mi lado.	63. Reina. Ven acá, querido Hamlet; siéntate a mi lado.	25. Reina. Ven acá, querido Hamlet; siéntate a mi lado.
203. Hamlet. Mi buena madre, éste imán me atrae con más fuerza. <i>(Señala a Ofelia).</i>	64. Hamlet. No, buena madre. <i>(Señalando a Ofelia).</i> He aquí un imán más atractivo.	26. Hamlet. No, buena madre. <i>(Señalando a Ofelia).</i> He aquí un imán más atractivo.
204. Polonio. <i>(Al rey)</i> ¿Ha oído Vuestra Alteza?	65. Polonio. <i>(Al rey)</i> ¡Oh, oh! ¿Habéis notado eso?	27. Polonio. <i>(Al rey)</i> ¡Oh, oh! ¿Habéis notado eso?
205. Hamlet. <i>(A Ofelia)</i> ¿Me permites colocarme en tu falda?	66. Hamlet. <i>(A Ofelia)</i> Señora: ¿me permitís reposar en vuestra falda? <i>(Sentándose en el suelo a los pies de Ofelia)</i>	28. Hamlet. <i>(A Ofelia)</i> Señora: ¿me permitís reposar en vuestra falda? <i>(Sentándose en el suelo a los pies de Ofelia)</i>
206. Ofelia. ¡Oh, no, señor!	67. Ofelia. No, señor.	29. Ofelia. No, señor.
207. Hamlet. Quiero decir, reclinar la cabeza en tus rodillas.	68. Hamlet. Quiero decir, reposar la cabeza en vuestra falda.	30. Hamlet. Quiero decir, reposar la cabeza en vuestra falda.
208. Ofelia. Sí, señor. <i>(Hamlet se sienta en el suelo a los pies de Ofelia)</i>	69. Ofelia. Sí, señor. Estáis alegre, señor.	31. Ofelia. Sí, señor.
209. Hamlet. Suponías que aludía a algo pecaminoso.		32. Hamlet. ¿Pensáis que quería decir alguna cosa fea?
210. Ofelia. No suponía tal, señor. Parece Vuestra Alteza muy alegre.		33. Ofelia. No pienso nada, señor.
		34. Hamlet. ¡Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella!
		35. Ofelia. ¿Qué decís, señor?
		36. Hamlet. Nada.
		37. Ofelia. Estáis alegre, señor.
	70. Hamlet. ¿Quién yo?	38. Hamlet. ¿Quién, yo?
	71. Ofelia. Sí, señor.	39. Ofelia. Sí, señor.
211. Hamlet. ¡Que he de hacer, sino alegrarme al ver alegre a mi madre... cuando hace dos horas que mi padre murió!	72. Hamlet. ¡Oh cielos! ¡Sólo para vos soy el bufón! ¿Qué ha de hacer uno sino estar alegre? Y si no, mirad qué aire más risueño tiene mi madre y mi padre hace dos horas que murió.	40. Hamlet. ¡Oh cielos! ¡Sólo para vos soy el bufón! ¿Qué ha de hacer uno sino estar alegre? Y si no, mirad qué aire más risueño tiene mi madre y mi padre hace dos horas que murió.
212. Ofelia. Más de cuatro meses, señor.	73. Ofelia. ¡Cómo! Dos veces dos meses, señor.	41. Ofelia. ¡Cómo! Dos veces dos meses, señor.
213. Hamlet. ¿Tanto tiempo ya? ¡Entonces, que se vista de luto el diablo, que yo he de ponerme un traje de piel de armiño!... ¡Dos veces dos meses y no le han olvidado! Lo que indica que la memoria de un grande hombre bien puede durar medio año. Si no le sucede lo que al	74. Hamlet. ¿Tanto tiempo? ¡Pues, entonces, vístase de luto el diablo, que yo quiero un traje de piel de marta!... ¡Oh cielos! ¡Dos meses ha que murió y no le han olvidado todavía! De esa manera, bien puede esperarse que la memoria de un grande hombre le sobreviva medio	42. Hamlet. ¿Tanto tiempo? ¡Pues, entonces, vístase de luto el diablo, que yo quiero un traje de piel de marta!... ¡Oh cielos! ¡Dos meses ha que murió y no le han olvidado todavía! De esa manera, bien puede esperarse que la memoria de un grande hombre le sobreviva medio

caballito de palo. <i>(Canta)</i> "¡Ay, ay, se murió el caballito de palo, y nadie le nombra desde que murió".	año. Pero, ¡Virgen santa!, fuerza será que funde iglesias; de lo contrario, tendrá que resignarse al olvido, como el caballito de palo, cuyo epitafio dice: "Pues ¡ay!, pues ¡ay!, se murió el caballito de palo, y nadie le mienta así que murió".	año. Pero, ¡Virgen santa!, fuerza será que funde iglesias; de lo contrario, tendrá que resignarse al olvido, como el caballito de palo, cuyo epitafio dice: "Pues ¡ay!, pues ¡ay!, se murió el caballito de palo, y nadie le mienta así que murió".
--	---	---

Tabla 6.1.19. Análisis comparativo TM5-TM1-TMF1. Fragmento HAMLET/3. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

De nuevo, el TM5 es el resultado de una doble traducción intracultural. Borrás y Ulloa reescriben el TM1 de acuerdo a consideraciones escénicas actualizando y modernizando el lenguaje del mismo. Las réplicas que anteceden a este fragmento entre Polonio y Hamlet han sido suprimidas, así como la primera intervención de Rosencrantz. A través de la estrategia de permutación Borrás pone en boca del Cómico la respuesta de Rosencrantz a Hamlet (TM5/201). En general, el resto del fragmento ha sido sintetizado para acortar la duración del mismo, salvo por las réplicas suprimidas debido a la autocensura ejercida por los adaptadores del texto.

En cuanto al pasaje conflictivo desde el punto de vista de moral sexual, el TM5 presenta algunas alteraciones con respecto al TM1. Borrás sustituye la frase de Hamlet “¿me permitís reposar en vuestra falda?” (TM1/66) por “¿me permitís colocarme en tu falda?” (TM5/205) y el segmento “reposar la cabeza en vuestra falda” (TM1/68) por “reclinar la cabeza en tus rodillas” (TM5/207), con el fin de actualizar el diálogo y alterar el tratamiento dado a Ofelia en el TM1. Borrás emplea “rodillas” en la reformulación de Hamlet, término que han utilizado previos traductores con el fin de suavizar la carga sexual del TO. Sin embargo, en nuestra opinión, Borrás recurre a esta solución para evitar la repetición de falda, al mismo tiempo que aclara el contenido obsceno de la pregunta anterior. A pesar de que se suprime la réplica TMF1/34 como consecuencia de la autocensura practicada en el TM1, el TM5 sí conserva la réplica TMF1/32, aunque modificada: “Suponías que aludía a algo pecaminoso” (TM5/209), conservando tanto el sentido del texto meta fuente como del original.

➤ Análisis comparativo TM6-TO

TM6/HAM/REP/1960/GONZÁLEZ RUIZ (Acto II. Cuadro 2º. (63-82)	TO/HAM/1623 (III.ii.) (23-42)
63. Hamlet. Pues fue una brutalidad matar a un compañero tan importante. ¿Están preparados los cómicos?	23. Hamlet. It was a brute part of him, to kill so Capitall a Calfe there. Be the Players ready?
64. Guildenstern. Sí, señor. Esperan sólo vuestra venia.	24. Rosencrantz. Ay my Lord, they stay vpon your patience.
65. Reina. Ven aquí, mi querido Hamlet. Siéntate a mi lado.	25. Queen. Come hither my good <i>Hamlet</i> , sit by me.
66. Hamlet. No, mi buena madre. Hay aquí otro imán con más fuerza.	26. Hamlet. No good Mother, here's Mettle more attractiue.
67. Polonio. (<i>Al Rey</i>) ¡Oh, oh! ¿Habéis observado esto?	27. Polonius. Oh ho, do you marke that?
68. Hamlet. Señora, ¿Puedo echarme en vuestra falda? (<i>Sentándose a los pies de Ofelia</i>)	28. Hamlet. Ladie, shall I lye in your Lap?
69. Ofelia. No, Señor.	29. Ophelia. No my Lord.
70. Hamlet. Quiero decir, reclinar mi cabeza en vuestra falda.	30. Hamlet. I meane, my Head vpon your Lap?

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

71. Ofelia. Sí, señor.	31. Ophelia. I my Lord.
72. Hamlet. ¿Pensasteis que quería decir alguna indecencia?	32. Hamlet. Do you thinke I meant Country matters?
73. Ofelia. No pensé nada, señor.	33. Ophelia. I thinke nothing, my Lord.
74. Hamlet. Es un pensamiento agradable el de echarse en el regazo de una doncella.	34. Hamlet. That's faire thought to lye between Maids legs
75. Ofelia. ¿Qué decís señor?	35. Ophelia. What is my Lord?
76. Hamlet. Nada.	36. Hamlet. Nothing.
77. Ofelia. Estáis alegre, señor.	37. Ophelia. You are merrie, my Lord?
78. Hamlet. ¿Quién? ¿Yo?	38. Hamlet. Who I?
79. Ofelia. Sí, señor.	39. Ophelia. I my Lord.
80. Hamlet. Soy chistoso tan solo para vos. ¿Qué ha de hacer un hombre sino estar alegre? Mirad qué contenta parece mi madre. Y hace sólo dos horas que mi padre murió.	40. Hamlet. Oh God, your onely ligge-maker: what should a man do, but be merrie. For looke you how cheerefully my Mother lookes, and my Father dyed within's two Houres.
81. Ofelia. Han pasado dos meses, señor.	41. Ophelia. Nay, 'tis twice two moneths, my Lord.
82. Hamlet. ¿Tanto? Entonces que se vista de negro el diablo, que yo me pondré un traje de armiño. ¡Oh, cielos! ¿Murió hace dos meses y no ha sido olvidado todavía? Entonces hay esperanzas de que la memoria de un gran hombre le sobreviva medio año siquiera.	42. Hamlet. So long? Nay then let the Diuel weare blacke, for Ile haue a suite of Sables. Oh Heauens! dye two moneths ago, and not forgotten yet? Then there's hope, a great mans Memorie, may out-liue his life halfe a yeare: But byrlady he must builde Churches then: or else shall he suffer not thinking on, with the Hoby-horsse, whose Epitaph is, For o, For o, the Hoby-horse is forgot.

Tabla 6.1.20. Análisis comparativo TM6-TO. Fragmento HAMLET/3. Nivel microtextual.

En primer lugar se observa que la primera réplica de Rosencrantz del TO ha sido atribuida a Guildenstern en el TM6, debido a la eliminación del personaje de Rosencrantz en la versión de González Ruiz. El TM6 respeta el resto de las intervenciones, pero presenta un tipo de lenguaje más ceremonioso que el TO. La réplica que causó marcas textuales en los textos de Guitart y Buero Vallejo fue aprobada por la censura externa en el caso de González Ruiz cuya traducción altera y atenúa el TO: “Es un pensamiento agradable el de echarse en el regazo de una doncella” (TM6/74). González Ruiz ha suavizado la carga obscena del original sin la necesidad de eliminar el pasaje y así evitó la actuación del lápiz rojo censor. Ha sustituido “lap” (TO/28; TO/30) por “falda” (TM6/68; TM6/70) y “to lye between maids legs” (TO/34) por “echarse en el regazo de una doncella”, amortiguando el matiz erótico del original. González Ruiz ha llevado a cabo una labor de limpieza del texto sin que para ello haya recurrido a la supresión, sino a la sustitución y a la suavización de expresiones un tanto procaces del original.

➤ Análisis comparativo TM8-TM7-TO

TM8/HAM/PUB/1962/BUERO (Parte 1ª) (513-532)	TM7/HAM/REP/1961/BUERO (Parte 1ª) (444-463)	TO/HAM/1623 (III.ii.)
513. Hamlet. Si que sería bruto para matar allí a carnero tan encumbrado. (<i>Todos se miran, perplejos por el exabrupto. A Ricardo, que fue a ver y se adelanta.</i>) ¿Están listos los cómicos?	444. Hamlet. Si que sería bruto para matar allí a carnero tan encumbrado. (<i>Todos se miran, perplejos por el exabrupto. A Ricardo, que fue a ver y se adelanta.</i>) ¿Están listos los cómicos?	23. Hamlet. It was a brute part of him, to kill so Capitall a Calfe there. Be the Players ready?
514. Ricardo. [Sí, alteza.] Sólo aguardan vuestra venia. (<i>Con un ademán, Hamlet la concede. Ricardo sale para advertirlo y luego vuelve para tomar sitio.</i>)	445. Ricardo. Sí, alteza. Sólo aguardan vuestra venia.	24. Rosencrantz. Ay my Lord, they stay vpon your patience.
515. Gertrudis. Ven conmigo, querido Hamlet; siéntate a mi lado.	446. Gertrudis. Ven conmigo, querido Hamlet; siéntate a mi lado.	25. Queen. Come hither my good <i>Hamlet</i> , sit by me.
516. Hamlet. No, madre querida; aquí hay metal que me atrae más. (<i>Por Ofelia, que se sentó en el primer término.</i>)	447. Hamlet. No, madre querida; aquí hay metal que me atrae más. (<i>Por Ofelia, que se sentó en el primer término.</i>)	26. Hamlet. No good Mother, here's Mettle more attractiue.
517. Polonio. (<i>Al rey</i>) ¡Oh, oh! ¿Habéis notado eso?	448. Polonio. (<i>Al rey</i>) ¡Oh, oh! ¿Habéis notado eso?	27. Polonius. Oh ho, do you marke that?
518. Hamlet. (<i>A Ofelia</i>) Señora, ¿Puedo yacer en vuestro regazo?	449. Hamlet. (<i>A Ofelia</i>) Señora, ¿Puedo recostarme en vuestro regazo?	28. Hamlet. Ladie, shall I lye in your Lap?
519. Ofelia. ¡No, alteza! (<i>Hamlet se sienta a los pies de Ofelia.</i>)	450. Ofelia. ¡No, alteza! (<i>Hamlet se sienta a los pies de Ofelia.</i>)	29. Ophelia. No my Lord.
520. Hamlet. Me refiero a poner la cabeza en vuestro regazo.	451. Hamlet. Me refiero a poner la cabeza en vuestro regazo.	30. Hamlet. I meane, my Head vpon your Lap?
521. Ofelia. Sí, alteza... (<i>Y mira recatadamente a la corte, que los mira.</i>)	452. Ofelia. Sí, alteza...	31. Ophelia. I my Lord.
522. Hamlet. (<i>Lo hace.</i>) ¿Pensasteis que os proponía indecencias?	453. Hamlet. (<i>Lo hace.</i>) ¿Pensasteis que os proponía indecencias?	32. Hamlet. Do you thinke I meant Country matters?
523. Ofelia. (<i>Sonríe</i>) Nada pienso, alteza	454. Ofelia. (<i>Sonríe</i>) Nada pienso, alteza	33. Ophelia. I thinke nothing, my Lord.
524. Hamlet. Buen pensamiento para yacer entre las piernas de una doncella.	455. Hamlet. Buen pensamiento para yacer entre las piernas de una doncella.	34. Hamlet. That's faire thought to lye between Maids legs
525. Ofelia. (<i>Ladina</i>) ¿Cuál, alteza?	456. Ofelia. (<i>Ladina</i>) ¿Cuál, alteza?	35. Ophelia. What is my Lord?
526. Hamlet. No pensar nada.	457. Hamlet. No pensar nada.	36. Hamlet. Nothing.
527. Ofelia. Alegre estáis, alteza.	458. Ofelia. Alegre estáis, alteza.	37. Ophelia. You are merrie, my Lord?
528. [Hamlet. Quién, ¿yo?	459. Hamlet. Quién, ¿yo?	38. Hamlet. Who I?
529. Ofelia. Sí, alteza.] (<i>Los reyes, muy amartelados hablan entre sí.</i>)	460. Ofelia. Sí, alteza. (<i>Los reyes y Polonio los observan y hablan entre sí.</i>)	39. Ophelia. I my Lord.
530. Hamlet. ¡Dios mío, es que quiero ser vuestro bufón! ¿Qué ha de hacer uno más que estar alegre? Ved lo contenta que está mi madre, y mi padre hace dos horas que murió.	461. Hamlet. ¡Dios mío, es que quiero ser vuestro bufón! ¿Qué ha de hacer uno más que estar alegre? Ved lo contenta que está mi madre, y mi padre hace dos horas que murió.	40. Hamlet. Oh God, your onely ligge-maker: what should a man do, but be merrie. For looke you how cheerefully my Mother lookes, and my Father dyed within's two Houres.
531. Ofelia. No, alteza. Más de dos meses.	462. Ofelia. No, alteza. Más de dos meses.	41. Ophelia. Nay, 'tis twice two moneths, my Lord.

<p>532. Hamlet. ¿Tanto? Pues que lleve luto el diablo, que yo vestiré de negro. ¡Oh, cielos! ¿Murió hace dos meses y aún no le han olvidado? Así bien puede esperarse que la memoria de un gran hombre le sobreviva medio año. Pero ¡por la Virgen Santa! que habrá de levantar iglesias; si no, lo recordarán tanto como a los caballitos de palo de la feria, que tienen por epitafio: "Pobrecito, pobrecito. Nadie habla ya del caballito".</p>	<p>463. Hamlet. ¿Tanto? Pues que lleve luto el diablo, que yo vestiré de negro. ¡Oh, cielos! ¿Murió hace dos meses y aún no le han olvidado? Así bien puede esperarse que la memoria de un gran hombre le sobreviva medio año.</p>	<p>42. Hamlet. So long? Nay then let the Diuel weare blacke, for Ile haue a suite of Sables. Oh Heauens! dye two moneths ago, and not forgotten yet? Then there's hope, a great mans Memorie, may out-liue his life halfe a yeare: But byrlady he must builde Churches then: or else shall he suffer not thinking on, with the Hoby-horsse, whose Epitaph is, For o, For o, the Hoby-horse is forgot.</p>
---	---	--

Tabla 6.1.21. Análisis comparativo TM8-TM7-TO. Fragmento HAMLET/3. Nivel microtextual.

Buero Vallejo decidió no autocensurarse y trasvasar la carga impúdica del original. La traducción de Buero Vallejo no contiene ninguna unidad cero (réplicas no traducidas) por lo que se incluye la totalidad de la conversación mantenida entre Hamlet y Ofelia con todos los ingredientes obscenos del original. Así, optó por traducir “to lye between maids legs” (TO/34) por “yacer entre las piernas de una doncella” (TM8/455) lo que motivó una evaluación censoria negativa. A pesar de las indicaciones marcadas por la censura externa de eliminar este segmento, el traductor conservó su traducción inicial en la versión publicada, haciendo caso omiso de las marcas textuales advertidas por los censores.

El texto de Buero está caracterizado por la adición de directrices escénicas que contribuyen a la comprensión del texto: TM8/513-514; TM8/516-519; TM8/521-523; TM8/525; TM8/529. Algunas de estas acotaciones no aparecen en el TM7 (TM8/14; TM8/521), lo que nos lleva a pensar que Buero las añadió al texto publicado una vez que su versión fue llevada a escena. El TM7 también se desvía del TM8 al sustituir “yacer” (TM8/518) por “recostarme” (TM7/449), al incluir a Polonio en la acotación de la réplica TM7/460 y al eliminar parte de la última intervención de Hamlet de este fragmento (TM8/532-TM7/463). La presencia de corchetes en el TM8 indica todo aquello que fue eliminado de la representación y reinsertado en la posterior publicación del texto.

6.1.2.2.4. Fragmento HAMLET/4

La elección de este fragmento responde a la marca textual que aparece en el libreto teatral presentado por Buero Vallejo a censura y que fue reseñada en el informe redactado por el censor eclesiástico (véase 6.1.1.2.1.). En la página 1 del Acto II del TM7 están marcadas las primeras intervenciones de Guildenstern y Rosencrantz, referidas a la conversación mantenida entre éstos y el Rey Claudio para alejar a Hamlet de Dinamarca. Es un pasaje comprometido debido a su carácter político aunque en ninguno de los textos meta seleccionados fue suprimido por la censura externa. Puede ser que los traductores ejerciesen una autocensura previa que evitó la actuación de la censura oficial.

➤ Análisis comparativo TM1-TMF1

TM1/HAM/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS (II) (157-161)	TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA (III.iii.) (1-5)
<i>(Entran el Rey, Rosencrantz y Guildenstern.)</i> 157. Rey. No me agrada, ni es seguro para vosotros el dar rienda suelta a su locura. Por consiguiente, preparaos; despacharé sin demora vuestra comisión y partirá Hamlet con vosotros a Inglaterra. Las circunstancias de nuestro Estado no permiten consentir peligros tan inminentes como los que a cada instante originan los accesos de su demencia.	<i>(Una estancia del Castillo. Entran el Rey, Rosencrantz y Guildenstern.)</i> 1. Rey. No me agrada, ni es seguro para nosotros, dar rienda suelta a su locura. Por consiguiente, preparaos; despacharé sin demora vuestra comisión y partirá con vosotros a Inglaterra. Las circunstancias de nuestro Estado no permiten consentir peligros tan inminentes como los que a cada instante originan los accesos de demencia.
158. Guildenstern. Dispondremos nuestra marcha. Muy justo y sagrado celo es velar por la seguridad de tantos y tantos seres cuya vida y sustento dependen de Vuestra Majestad.	2. Guildenstern. Dispondremos nuestra marcha. Muy justo y sagrado celo es velar por la seguridad de tantos y tantos seres cuya vida y sustento dependen de Vuestra Majestad.
159. Rosencrantz. Si un simple particular está obligado a defender su vida con toda la fuerza y vigor de su talento, mucho más lo estará aquel en cuyo bienestar estriba y descansa la existencia de multitudes.	3. Rosencrantz. Si un simple particular está obligado a defender su vida con toda la fuerza y vigor de su talento, mucho más lo estará aquel en cuyo bienestar estriba y descansa la existencia de multitudes. Cuando sucumbe el monarca, la majestad real no muere sola, sino que, como un vórtice, arrastra consigo todo cuanto le rodea; es como una formidable rueda fija en la cumbre de una altísima montaña, y a cuyos enormes rayos están sujetas y adheridas diez mil piezas menores, que, al derrumbarse, arrastra consigo todos estos débiles adminículos que, como séquito mezquino, le acompañan en su impetuosa ruina. Nunca exhaló el rey a solas un suspiro sin que gima con él la nación entera ⁴⁵ .
160. Rey. Por favor, aprestaos para este precipitado viaje, pues queremos sujetar este peligro que ahora anda demasiado suelto.	4. Rey. Por favor, aprestaos para este precipitado viaje, pues queremos sujetar este peligro que ahora anda demasiado suelto.
161. Rosencrantz. Nos daremos prisa. <i>(Salen Rosencrantz y Guildenstern. Entra Polonio)</i>	5. Rosencrantz. Nos daremos prisa. <i>(Salen Rosencrantz y Guildenstern.)</i>

Tabla 6.1.22. Análisis comparativo TM1-TMF1. Fragmento HAMLET/4. Nivel microtextual.

Una vez más, comprobamos que Tomás Borrás, sirviéndose de la estrategia de apropiación de la traducción de Astrana, reelabora su versión para el espacio escénico español. Sin embargo, Borrás recurre a la estrategia de supresión para eliminar una parte de la réplica 3 del TMF1 en la que Rosencrantz advierte al monarca del peligro que acecha a una nación ante la posible caída de su dirigente. Borrás se autocensura y opta por eliminar esta intervención por su matiz político y así evita que la audiencia pudiera establecer un paralelismo entre la situación política del TO y la del contexto receptor. El rígido control al que estaban sometidos los textos teatrales implica una traducción intracultural del texto de Astrana para poder ser llevado a escena.

⁴⁵ Nota al pie de Astrana Marín (1948: 494): “Porque, como escribe nuestro gran Quevedo, con inimitable expresión: «Cuando los súbditos se quejan, el rey les duele »”.

➤ **Análisis comparativo TM2-TMF1**

TM2/REP/1945/ASTRANA-GUITART (Acto III. Cuadro 2º. Escena viii.) (1-5)	TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA/ (III.iii.) (1-5)
<i>(Entra el Rey)</i> 1. Rey. No me agrada, ni es seguro para nosotros, dar rienda suelta a su locura. Por consiguiente, preparaos; despacharé sin demora vuestra comisión y partirá con vosotros a Inglaterra. Las circunstancias de nuestro Estado no permiten consentir peligros tan inminentes como los que a cada instante originan los accesos de demencia.	<i>(Una estancia del Castillo. Entran el Rey, Rosencrantz y Guildenstern)</i> 1. Rey. No me agrada, ni es seguro para nosotros, dar rienda suelta a su locura. Por consiguiente, preparaos; despacharé sin demora vuestra comisión y partirá con vosotros a Inglaterra. Las circunstancias de nuestro Estado no permiten consentir peligros tan inminentes como los que a cada instante originan los accesos de demencia.
2. Guildenstern. Dispondremos nuestra marcha. Muy justo y sagrado celo es velar por la seguridad de tantos y tantos seres cuya vida y sustento dependen de Vuestra Majestad.	2. Guildenstern. Dispondremos nuestra marcha. Muy justo y sagrado celo es velar por la seguridad de tantos y tantos seres cuya vida y sustento dependen de Vuestra Majestad.
3. Rosencrantz. Si un simple particular está obligado a defender su vida con toda la fuerza y vigor de su talento, mucho más lo estará aquel en cuyo bienestar estriba y descansa la existencia de multitudes.	3. Rosencrantz. Si un simple particular está obligado a defender su vida con toda la fuerza y vigor de su talento, mucho más lo estará aquel en cuyo bienestar estriba y descansa la existencia de multitudes. Cuando sucumbe el monarca, la majestad real no muere sola, sino que, como un vórtice, arrastra consigo todo cuanto le rodea; es como una formidable rueda fija en la cumbre de una altísima montaña, y a cuyos enormes rayos están sujetas y adheridas diez mil piezas menores, que, al derrumbarse, arrastra consigo todos estos débiles adminículos que, como séquito mezquino, le acompañan en su impetuosa ruina. Nunca exhaló el rey a solas un suspiro sin que gima con él la nación entera.
4. Rey. Por favor, aprestaos para este precipitado viaje, pues queremos sujetar este peligro que ahora anda demasiado suelto.	4. Rey. Por favor, aprestaos para este precipitado viaje, pues queremos sujetar este peligro que ahora anda demasiado suelto.
5. Rosencrantz. Nos daremos prisa. <i>(Salen Rosencrantz y Guildenstern. Entra Polonio)</i>	5. Rosencrantz. Nos daremos prisa. <i>(Salen Rosencrantz y Guildenstern.)</i>

Tabla 6.1.23. Análisis comparativo TM2-TMF1. Fragmento HAMLET/4. Nivel microtextual.

El texto presentado por Enrique Guitart coincide con el texto elaborado por Astrana Marín, pero también con el de Tomás Borrás (TM1), lo que pone de manifiesto que Guitart probablemente se apropió de la traducción de Borrás, que a su vez había utilizado la traducción de Astrana Marín. El TM2 presenta la misma supresión que el TM1 en la intervención de Rosencrantz (TMF1/3-TM1/3). Por ello, la práctica de autocensura se debe atribuir a Borrás y no a Enrique Guitart. No podemos establecer ningún tipo de estrategia de traducción interlingüística, porque Enrique Guitart se limitó a plagiar un texto derivado de una traducción previa al español. La cadena textual resultante sería: TO-TMF1-TM1-TM2.

➤ **Análisis comparativo TM4-TM3-TO**

TM4/HAM/PUB/1949/PEMÁN (III) (156-161)	TM3/HAM/REP/1949/PEMÁN (III) (156-161)	TO/HAM/1623 (III.iii.) (1-5)
<i>(Cámara privada de los Reyes. El Rey se pasea inquieto. Le acompañan Ricardo y Guillermo.</i> 156. Claudio. Sería una imprudencia dejar a Hamlet libre. Una demencia no se puede saber hacia qué lado puede inclinarse... La razón de Estado pide que no retrase su salida del reino. <i>(A Ricardo y Guillermo)</i> Iréis con él...	<i>(Cámara privada de los Reyes. El Rey se pasea inquieto. Le acompañan Ricardo y Guillermo.</i> 156. Claudio. Sería una imprudencia dejar a Hamlet libre. Una demencia no se puede saber hacia qué lado puede inclinarse... La razón de Estado pide que no retrase su salida del reino. <i>(A Ricardo y Guillermo)</i> Iréis con él...	1. Enter King, Rosincrance, and Guildensterne. King. I like him not, nor stands it safe with vs, To let his madnesse range. Therefore prepare you, I your Commission will forthwith dispatch, And he to England shall along with you: The termes of our estate, may not endure Hazard so dangerous as doth hourelly grow Out of his Lunacies.
157. Ricardo. Es un sagrado deber...	157. Ricardo. Es un sagrado deber...	2. Guildenstern. We will our selues prouide: Most holie and Religious feare it is To keepe those many many bodies safe That liue and feede vpon your Maiestie.
158. Claudio. <i>(Revelando toda su inquietud)</i> Puede mi vida peligrar a su lado.	158. Claudio. <i>(Revelando toda su inquietud)</i> Puede mi vida peligrar a su lado.	
159. Guillermo. Y si es de cualquier hombre la vida inestimable, cuando se tiene nombre de Rey, la muerte viene a ser un modo de torbellino que lo arrastra todo detrás de sí. 160. Ricardo. Es muy cierto. Cuando al pueblo se anuncia: "El Rey ha muerto", ha muerto más que él solo: que así como el planeta cruje de polo a polo cuando el Señor lo azota con su ira, cuando el Señor permite que el Rey muera... ¿más que digo morir?... ¡Cuando suspira con él suspira la nación entera! <i>(Entra Polonio agitado, oficioso)</i>	159. Guillermo. Y si es de cualquier hombre la vida inestimable, cuando se tiene nombre de Rey, la muerte viene a ser un modo de torbellino que lo arrastra todo detrás de sí. 160. Ricardo. Es muy cierto. Cuando al pueblo se anuncia: "El Rey ha muerto", ha muerto más que él solo: que así como el planeta cruje de polo a polo cuando el Señor lo azota con su ira, cuando el Señor permite que el Rey muera... ¿más que digo morir?... ¡Cuando suspira con él suspira la nación entera! <i>(Entra Polonio agitado, oficioso)</i>	3. Rosencrantz. The single And peculiar life is bound With all the strength and Armour of the minde, To keepe it selfe from noyance: but much more, That Spirit, vpon whose spirit depends and rests The liues of many, the cease of Maiestie Dies not alone; but like a Gulfe doth draw What's neere it, with it. It is a massie wheele Fixt on the Somnet of the highest Mount, To whose huge Spoakes, ten thousand lesser things Are mortiz'd and adioyn'd: which when it falles, Each small annexment, pettie consequence Attends the boystrous Ruine. Neuer alone Did the King sighe, but with a generall grone.
		4. King. Arme you, I pray you to this speedie Voyage; For we will Fetters put vpon this feare, Which now, goes too free-footed.
161. Polonio. Dejados. Vendrá pronto, Su Alteza... <i>(Salen Ricardo y Guillermo)</i> Daré aviso a la Reina... Detrás de los tapices escucharé. Es preciso ser un viejo sabueso para que las narices olfateen verdades... He rogado a la Reina que le hable con palabras muy fuertes. Pero la Reina es madre. Estaré al lado vigilante...	161. Polonio. Dejados. Vendrá pronto, Su Alteza... <i>(Salen Ricardo y Guillermo)</i> Daré aviso a la Reina... Detrás de los tapices escucharé. Es preciso ser un viejo sabueso para que las narices olfateen verdades... He rogado a la Reina que le hable con palabras muy fuertes. Pero la Reina es madre. Estaré al lado vigilante...	5. Both. We will haste vs. <i>Exeunt Gent.</i>

Tabla 6.1.24. Análisis comparativo TM4-TM3-TO. Fragmento HAMLET/4. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

El TO ha sido completamente alterado por Pemán por lo que no podemos establecer una equivalencia formal entre los fragmentos discursivos. Esto es debido, como ya hemos reseñado anteriormente, a que la reescritura de Pemán es un texto meta compilado derivado de las traducciones de Astrana, Moratín y Macpherson. La réplica TO/1 ha sido modificada, aunque se conserva la esencia de la misma: el deseo del Rey de deshacerse de Hamlet. La siguiente intervención, que en el TO viene atribuida a Guildenstern, ha sido reducida y modificada, además de otorgada a Rosencrantz a través de la estrategia de permutación (TM3/157). Pemán añade la respuesta del Rey (TM3/158) y divide el pasaje comprometido de Rosencrantz (TO/3) entre éste y Guillermo, además de modificarlo por completo. El final de la escena ha sido a su vez alterado: en lugar de terminar con la orden del Rey y la salida de sus súbditos, en el texto de Pemán la entrada de Polonio precipita la salida de Guillermo y Ricardo de escena (TM3/161). La modificación, supresión, adición y permutación son las técnicas de trasvase recurrentes utilizadas por José María Pemán para trasladar el TMF1, el TMF2 y el TMF3 al contexto receptor, según su decisión inicial de elaborar una versión libre en verso. El contenido conflictivo del fragmento se mantiene, aunque no se corresponde a nivel formal con el TO. Pemán ha partido de las traducciones previas a la hora de reescribir su versión y la influencia de sus precededores se palpa a lo largo del fragmento. Macpherson daba término a la intervención de Rosencrantz con estas palabras: “que van unidos siempre al gemir del Rey otros gemidos”, sustituido en la versión de Pemán por: “¡Cuando suspira con él suspira la nación entera!”(TM3/160). Igualmente se puede afirmar que Pemán ha alterado la traducción de Moratín sustituyendo “cuando llega a faltar el monarca, no muere él solo, sino que a manera de un torrente precipitado arrebatada consigo cuanto le rodea”, por “cuando se tiene nombre de Rey, la muerte viene a ser un modo de torbellino que lo arrastra todo detrás de sí” (TM3/160) (véase Apéndice 7).

Por otro lado, Pemán ha mantenido intacta su versión teatral con vistas a la publicación de la misma, puesto que no existe ningún tipo de desviación entre el TM3 y el TM4. El TM4 deriva directamente del TM3 por lo que los lectores tuvieron acceso al texto mismo de la representación a través de su posterior edición en la colección Teatro de Escelicer.

➤ **Análisis comparativo TM5-TM1-TMF1**

<p>TM5/HAM/REP/1951/BORRÁS-ULLOA (Parte 1ª. Cuadro 3º) (278-284)</p>	<p>TM1/HAM/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS (II) (157-161)</p>	<p>TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA (III.iii) (1-5)</p>
<p>(Sale. Aparecen Claudio, Rosencrantz y Guildenstern) 278. Rosencrantz. Aquí dijo que esperaba.</p>	<p>(Entran el Rey, Rosencrantz y Guildenstern.)</p>	<p>(Una estancia del Castillo. Entran el Rey, Rosencrantz y Guildenstern.)</p>
<p>279. Guildenstern. Pero se ha marchado.</p>		
<p>280. Rosencrantz. Siempre incomprensible, delira vagando, en persecución de algo que se le escapa.</p>		
<p>281. Claudio. No es conveniente permitir más su locura suelta. Preparaos, caballeros. Llevaréis mi embajada a Inglaterra, y Hamlet irá con vosotros. Su demencia es peligrosa para el Estado, pues si el extravío de un particular ha de reducirse hasta evitar su peligro, ¿qué no habré de hacer yo, encargado de la salud de mis súbditos? Porque los actos de los soberanos son la salud o la enfermedad de los pueblos. Hamlet es la amenaza; alejémosla.</p>	<p>157. Rey. No me agrada, ni es seguro para vosotros el dar rienda suelta a su locura. Por consiguiente, preparaos; despacharé sin demora vuestra comisión y partirá Hamlet con vosotros a Inglaterra. Las circunstancias de nuestro Estado no permiten consentir peligros tan inminentes como los que a cada instante originan los accesos de su demencia.</p>	<p>1. Rey. No me agrada, ni es seguro para nosotros, dar rienda suelta a su locura. Por consiguiente, preparaos; despacharé sin demora vuestra comisión y partirá con vosotros a Inglaterra. Las circunstancias de nuestro Estado no permiten consentir peligros tan inminentes como los que a cada instante originan los accesos de demencia.</p>
<p>282. Claudio. Nunca suspire un rey sin que gima, al instante la nación entera.</p>	<p>158. Guildenstern. Dispondremos nuestra marcha. Muy justo y sagrado celo es velar por la seguridad de tantos y tantos seres cuya vida y sustento dependen de Vuestra Majestad.</p>	<p>2. Guildenstern. Dispondremos nuestra marcha. Muy justo y sagrado celo es velar por la seguridad de tantos y tantos seres cuya vida y sustento dependen de Vuestra Majestad.</p>
<p>283. Rosencrantz. Por lo cual, apresuraremos el viaje. Y Hamlet dejará de ser la pesadilla de Dinamarca.</p>	<p>159. Rosencrantz. Si un simple particular está obligado a defender su vida con toda la fuerza y vigor de su talento, mucho más lo estará aquel en cuyo bienestar estriba y descansa la existencia de multitudes.</p>	<p>3. Rosencrantz. Si un simple particular está obligado a defender su vida con toda la fuerza y vigor de su talento, mucho más lo estará aquel en cuyo bienestar estriba y descansa la existencia de multitudes. Cuando sucumbe el monarca, la majestad real no muere sola, sino que, como un vórtice, arrastra consigo todo cuanto le rodea; es como una formidable rueda fija en la cumbre de una altísima montaña, y a cuyos enormes rayos están sujetas y adheridas diez mil piezas menores, que, al derrumbarse, arrastra consigo todos estos débiles adminículos que, como séquito mezuquino, le acompañan en su impetuosa ruina. Nunca exhaló el rey a solas un suspiro sin que gima con él la nación entera.</p>
<p>284. Claudio. Pedid a Polonio los despachos. Y recibid mi gratitud. <i>(Besan la mano del rey, y salen Guildenstern y Rosencrantz. Abre Claudio las dos hojas de un gran tríptico románico que, al modo de capilla, está a un lado del salón. Descubre las pinturas de asuntos sagrados. Y se arrodilla ante el tríptico.)</i></p>	<p>160. Rey. Por favor, aprestaos para este precipitado viaje, pues queremos sujetar este peligro que ahora anda demasiado suelto.</p>	<p>4. Rey. Por favor, aprestaos para este precipitado viaje, pues queremos sujetar este peligro que ahora anda demasiado suelto.</p>

	161. Rosencrantz. Nos daremos prisa. (<i>Salen Rosencrantz y Guildenstern. Entra Polonio</i>)	5. Rosencrantz. Nos daremos prisa. (<i>Salen Rosencrantz y Guildenstern.</i>) (<i>Entra Polonio</i>)
--	--	---

Tabla 6.1.25. Análisis comparativo TM5-TM1-TMF1. Fragmento HAMLET/4. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

El TM5 muestra una adición de réplicas (TM5/278-280) para dar continuidad a la acción debido a la alteración de la estructura interna del TM1, del que deriva el TM5. Se han reducido las intervenciones de los personajes para acortar la duración de la escena y también para evitar las alusiones políticas referentes a cuestiones de Estado. El TM5 fusiona las intervenciones de Rosencrantz y Guildenstern haciendo que Claudio enuncie parte de lo que en el texto de Astrana correspondía a los caballeros. A partir del TM1, Borrás y Ulloa elaboran su reescritura intralingüística, modificando el diálogo y alterando la estructura interna de la escena. No obstante, creemos que las decisiones adoptadas por los reescritores del TM5 se deben a razones artísticas más que ideológicas.

➤ **Análisis comparativo TM6-TO**

TM6/HAM/REP/1960/GONZÁLEZ RUIZ (Acto II. Cuadro 2º) (151-154)	TO/HAM/1623 (III.iii.) (1-5)
<p><i>(Entran el Rey y Guildenstern)</i> 151. Rey. No me gusta dejar el campo libre a la locura, ni es seguro para nosotros. Por lo tanto, preparaos. Despacharé inmediatamente vuestra comisión y saldrá con vos para Inglaterra.</p>	<p>1. Enter King, Rosincrance, and Guildenstern. King. I like him not, nor stands it safe with vs, To let his madnesse range. Therefore prepare you, I your Commission will forthwith dispatch, And he to England shall along with you: The termes of our estate, may not endure Hazard so dangerous as doth hourely grow Out of his Lunacies.</p>
<p>152. Guildenstern. Haré mis preparativos</p>	<p>2. Guildenstern. We will our selues prouide: Most holie and Religious feare it is to keepe those many many bodies safe That liue and feede vpon your Maiestie.</p>
<p>.</p>	<p>3. Rosencrantz. The single And peculiar life is bound With all the strength and Armour of the minde, To keepe it selfe from noyance: but much more, That Spirit, vpon whose spirit depends and rests The liues of many, the cease of Maiestie Dies not alone; but like a Gulfe doth draw What's neere it, with it. It is a massie wheele Fixt on the Somnet of the highest Mount, To whose huge Spoakes, ten thousand lesser things Are mortiz'd and adioyn'd: which when it falles, Each small annexment, pettie consequence Attends the boystrous Ruine. Neuer alone Did the King sighe, but with a generall grone.</p>
<p>153. Rey. Sí. Preparaos, os lo ruego, para este inmediato viaje.</p>	<p>4. King. Arme you, I pray you to this speedie Voyage; For we will Fetters put vpon this feare, Which now, goes too free-footed.</p>
<p>154. Guildenstern. Me daré prisa, señor. <i>(Sale Guildenstern, entra Polonio)</i></p>	<p>5. Both. We will haste vs. <i>Exeunt Gent.</i></p>

Tabla 6.1.26. Análisis comparativo TM6-TO. Fragmento HAMLET/4. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

En este pasaje discursivo se observa una técnica de supresión de réplicas. Esta supresión puede deberse a dos causas: 1) autocensura del propio traductor para ajustarse a los patrones franquistas y no incurrir en ningún delito contra la figura del jefe de Estado por la posibilidad de establecer paralelismos entre Franco y el rey Claudio; o 2) puede ser consecuencia directa de la supresión de Rosencrantz, puesto que el pasaje comprometido está en boca de este personaje en el TO. Así, el fragmento discursivo resultante conserva tan solo la intención del Rey de mandar a Hamlet a Inglaterra, pero prescinde de cualquier mención al papel del monarca como jefe de Estado. Creemos que esto es el resultado de un comportamiento traductor gobernado por la decisión de acortar la obra por motivos escénicos, suprimiendo réplicas y personajes, pero también eliminando de manera consciente cualquier expresión discordante con el discurso franquista.

➤ **Análisis comparativo TM7-TM8-TO**

TM7/HAM/REP/1961/BUERO (Parte 2ª) (1-5)	TM8/HAM/PUB/1962/BUERO (Parte 2ª) (1-5)	TO/HAM/1623 (III.iii)
(Aposento del rey. <i>El rey Claudio, con Ricardo y Guillermo</i>) 1. Claudio. (<i>Pasea, pensativo. Se detiene.</i>) No conviene a nuestra seguridad dar rienda suelta a su locura. Dictaré sin demora los despachos de vuestra comisión y partirá con vosotros a Inglaterra.	(Aposento del rey. <i>El rey Claudio, con Ricardo y Guillermo</i>) 1. Claudio. (<i>Pasea, pensativo. Se detiene.</i>) No [me place ni] conviene a nuestra seguridad dar rienda suelta a su locura. [Así pues, preparaos.] Dictaré [sin demora] los despachos de vuestra comisión y partirá con vosotros a Inglaterra. [La situación de nuestra corona no consiente peligros tan ciertos como los que a cada momento crecen con sus manías.]	1. Enter King, Rosinrance, and Guildensterne. King. I like him not, nor stands it safe with vs, To let his madnesse range. Therefore prepare you, I your Commission will forthwith dispatch, And he to England shall along with you: The termes of our estate, may not endure Hazard so dangerous as doth hourelly grow Out of his Lunacies.
2. Guillermo. Muy justo es el velar por tantos seres cuya vida y sustento descansan en vuestra majestad.	2. Guillermo. [Dispondremos nuestra partida.] Muy justo [y sagrado celo] es el velar por tantos seres cuya vida y sustento descansan en vuestra majestad.	2. Guildenstern. We will our selues prouide: Most holie and Religious feare it is To keepe those many many bodies safe That liue and feede vpon your Maiestie.
3. Ricardo. Si el hombre más común está obligado a defender su vida con la fuerza y el arte de su ánimo, más lo estará aquel de cuyo bienestar depende la vida de los demás. Si la majestad cae, nunca muere sola, pues arrastra como un torbellino cuanto la rodea. Nunca, si el rey a solas suspira, deja de oírse un general lamento. (<i>Sigiloso, entra Polonio</i>)	3. Ricardo. Si el hombre más común está obligado a defender su vida [con la fuerza y el arte de su ánimo,] más lo estará aquel de cuyo bienestar depende la vida de los demás. Si la majestad cae, [nunca muere sola, pues] arrastra como un torbellino cuanto la rodea. [Es como una gran rueda fijada en la cumbre del más alto monte, a cuyos enormes rayos están sujetas y asidas miles de piecitas; si se quiebra y desploma, arrastra consigo a todos esos débiles apéndices, mezuino séquito que la sigue en su espantosa ruina.] Nunca, si el rey a solas suspira, deja de oírse un general lamento. (<i>Sigiloso, entra Polonio.</i>)	3. Rosencrantz. The single And peculiar life is bound With all the strength and Armour of the minde, To keepe it selfe from noyance: but much more, That Spirit, vpon whose spirit depends and rests The liues of many, the cease of Maiestie Dies not alone; but like a Gulfe doth draw What's neere it, with it. It is a massie wheele Fixt on the Somnet of the highest Mount, To whose huge Spoakes, ten thousand lesser things Are mortiz'd and adioyn'd: which when it falles, Each small annexment, pettie consequence Attends the boystrous Ruine. Neuer alone Did the King sighe, but with a generall grone.
4. Claudio. Disponeos a este rápido viaje. Quiero poner hierros a ese peligro que con tan ligero pie camina ahora. (<i>Los despide con un ademán.</i>)	4. Claudio. Disponeos a este rápido viaje, [os lo ruego; pues] quiero poner hierros a ese peligro que con tan ligero pie camina ahora. (<i>Los despide con un ademán.</i>)	4. King. Arme you, I pray you to this speedie Voyage; For we will Fetters put vpon this feare, Which now, goes too free-footed.
5. Ricardo. Lo haremos sin tardanza. (<i>Se inclinan los dos y salen.</i>)	5. Ricardo. Lo haremos sin tardanza. (<i>Se inclinan los dos y salen.</i>)	5. Both. We will haste vs. <i>Exeunt Gent.</i>

Tabla 6.1.27. Análisis comparativo TM7-TM8-TO. Fragmento HAMLET/4. Nivel microtextual.

El análisis de este fragmento indica que Buero Vallejo no se autocensuró. Es el único texto meta que no presenta supresiones y las que aparecen en el texto de la representación se deben a razones escénicas y nunca ideológicas. Sea o no acertada la traducción de Buero, podemos decir que ha seguido el TO y que no se ha apropiado de ninguna traducción previa para elaborar la suya propia, aunque sin duda, ha consultado. Buero Vallejo opera en sentido contrario y, en lugar de revisar el texto de la representación con vistas a la publicación del mismo, traduce la obra de forma íntegra para luego adaptar el texto a los condicionamientos escénicos. El texto dramático publicado incluye todo aquello que fue omitido en el texto teatral de la representación para acortar la duración del montaje. Otra de las técnicas recurrentes del comportamiento traductor de Buero Vallejo es la explicitación de la acción añadiendo directrices escénicas ausentes en el texto de partida: TM8/1; TM8/3; TM8/4; TM8/5.

6.1.2.2.5. Fragmento HAMLET/5

Si, hasta el momento, las dificultades analizadas hacían referencia a la moral sexual o a cuestiones políticas, el quinto fragmento discursivo introduce un nuevo aspecto conflictivo como era el del lenguaje indecoroso. Este pasaje pertenece a la escena de los sepultureros, una de las partes cómicas de la tragedia, en la que Hamlet conversa con dos rústicos mientras éstos preparan la tumba para Ophelia.

El libreto teatral firmado por Buero Vallejo (TM7) presenta dos marcas textuales de carácter léxico en este fragmento. La Sección de Teatro dictaminó la autorización de la representación pero con tachaduras en la página 34 de la segunda parte, en concreto el término “hideputa” en sus dos apariciones por cuestiones de decoro.

➤ Análisis comparativo TM1-TMF1

TM1/HAM/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS (Acto III. Cuadro 2º) (42-52)	TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA (V.i.) (54-64)
42. Hamlet. ¿Cuánto tiempo puede estar un hombre enterrado sin descomponerse?	54. Hamlet. ¿Cuánto tiempo puede estar un hombre enterrado sin descomponerse?
43. Clown 1º. A decir verdad, si no está podrido antes de morir, os vendrá a durar ocho o nueve años; un curtidor os durará nueve años.	55. Clown 1º. A decir verdad, si no está podrido antes de morir—puesto que hoy en día nos vienen muchos cadáveres galicosos, que no hay modo de cogerlos para enterrarlos—os vendrá a durar ocho o nueve años; un curtidor os durará nueve años.
44. Hamlet. ¿Y por qué él más que otro?	56. Hamlet. ¿Y por qué él más que el otro?
45. Clown 1º. ¡Toma!, porque su pellejo está	57. Clown 1º. ¡Toma!, porque su pellejo está tan

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

curtido por razón de su oficio, que resiste mucho tiempo el agua. Aquí tenéis una calavera. (<i>Cogiéndola del suelo</i>) Ha estado metida en tierra veintitrés años.	curtido por razón de su oficio, que resiste mucho tiempo el agua; y el agua, señor mío, es un terrible destructor de todo hideputa cuerpo muerto. Aquí tenéis una calavera. (<i>Cogiéndola del suelo</i>) Esta calavera ha estado metida en tierra veintitrés años.
46. Hamlet. ¿De quién era?	58. Hamlet. ¿De quién era?
47. Clown 1º. De un mentecato. ¿De quién diríais?	59. Clown 1º. De un mentecato hideputa. ¿De quién diríais?
48. Hamlet. ¡Qué se yo!	60. Hamlet. ¡Qué se yo!
49. Clown 1º. ¡Mala peste le confunda! ¡Loco tunante! Un día me tiró por la cabeza una botella de vino del Rin. Pues, señor, esta misma calavera que aquí veis es de Yorick, el bufón del rey.	61. Clown 1º. ¡Mala peste le confunda! ¡Loco tunante! Un día me tiró por la cabeza una botella de vino del Rin. Pues, señor, esta misma calavera que aquí veis es de Yorick, el bufón del rey.
50. Hamlet. ¿Esa?	62. Hamlet. ¿Esa?
51. Clown 1º. Esta misma.	63. Clown 1º. Esta misma.
52. Hamlet. Deja que la vea. (<i>Coge la calavera</i>). ¡Ah, pobre Yorick! Yo le conocí, Horacio; era un hombre de una gracia infinita y de una fantasía portentosa. Mil veces me llevó a cuestras, y ahora, ¡qué horror siento al recordarlo! Aquí pendían aquellos labios que yo he besado no sé cuantas veces. ¿Qué se hicieron tus chanzas, piruetas, canciones, tus rasgos de buen humor, que hacían prorrumpir en una carcajada a toda la mesa? ¿Nada, ni un solo chiste siquiera para burlarte de tu propia mueca? ¿Qué haces ahí con la boca abierta? Vete ahora al tocador de mi dama, y dile que, aunque se ponga el grueso de un dedo de afeitte, ha de venir forzosamente a esa linda figura. Prueba a hacerla reír con eso. (<i>A Horacio</i>) Dime una cosa, por favor, Horacio.	64. Hamlet. Deja que la vea. (<i>Coge la calavera</i>). ¡Ah pobre Yorick! Yo le conocí, Horacio; era un hombre de una gracia infinita y de una fantasía portentosa. Mil veces me llevó a cuestras, y ahora, ¡qué horror siento al recordarlo!, a su vista se me revuelve el estómago. Aquí pendían aquellos labios que yo he besado no sé cuantas veces. ¿Qué se hicieron de tus chanzas, tus piruetas, tus canciones, tus rasgos de buen humor, que hacían prorrumpir en una carcajada a toda la mesa? ¿Nada, ni un solo chiste siquiera para burlarte de tu propia mueca? ¿Qué haces ahí con la boca abierta? Vete ahora al tocador de mi alma, y dile que, aunque se ponga el grueso de un dedo de afeitte, ha de venir forzosamente a esta linda figura. Prueba a hacerla reír con eso. (<i>A Horacio</i>) Dime una cosa, por favor, Horacio.

Tabla 6.1.28. Análisis comparativo TM1-TMF1. Fragmento HAMLET/5. Nivel microtextual.

Una vez más comprobamos que Tomás Borrás ha utilizado la traducción de Astrana Marín como texto fuente del que deriva su adaptación. Las técnicas utilizadas por Borrás para adaptar el texto se limitan a la supresión de algunos segmentos que chocan con los criterios censorios, en este caso, el uso de palabras soeces como “hideputa” (TMF1/57; TMF1/59) que ha sido suprimida las dos veces que aparece en la traducción de Astrana. Por otro lado, Borrás elimina segmentos del TMF1 para acortar la duración del texto, puesto que son explicitaciones que no son necesarias para la comprensión global de la escena (TMF1/55; TMF1/57; TMF1/64). Borrás ha plagiado la traducción de Astrana y ha practicado una autocensura consciente eliminando lo que podría resultar indecoroso según los principios censorios. El resto del fragmento permanece inalterado y, así, el TM1 coincide plenamente con el TMF1.

➤ **Análisis comparativo TM2-TMF1**

TM2/HAM/REP/1945/ASTRANA-GUITART (Acto V. Cuadro 1º. Escena i) (44-52)	TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA (V.i.) (54-64)
44. Hamlet. ¿Cuánto tiempo puede estar un hombre enterrado sin descomponerse?	54. Hamlet. ¿Cuánto tiempo puede estar un hombre enterrado sin descomponerse?
45. Clown 1º. A decir verdad, si no está podrido antes de morir, os vendrá a durar ocho o nueve años; un curtidor os durará nueve años.	55. Clown 1º. A decir verdad, si no está podrido antes de morir—puesto que hoy en día nos vienen muchos cadáveres galicosos, que no hay modo de cogerlos para enterrarlos—os vendrá a durar ocho o nueve años; un curtidor os durará nueve años.
46. Hamlet. ¿Y por qué él más que el otro?	56. Hamlet. ¿Y por qué él más que el otro?
47. Clown 1º. ¡Toma!, porque su pellejo está curtido por razón de su oficio. Aquí tenéis una calavera. <i>(Cogiéndola del suelo)</i> Esta calavera ha estado metida en tierra veintitrés años.	57. Clown 1º. ¡Toma!, porque su pellejo está tan curtido por razón de su oficio, que resiste mucho tiempo el agua; y el agua, señor mío, es un terrible destructor de todo hideputa cuerpo muerto. Aquí tenéis una calavera. <i>(Cogiéndola del suelo)</i> Esta calavera ha estado metida en tierra veintitrés años.
48. Hamlet. ¿De quién era?	58. Hamlet. ¿De quién era?
49. Clown 1º. De un mentecato hideputa. ¿De quién diríais?	59. Clown 1º. De un mentecato hideputa. ¿De quién diríais?
50. Hamlet. ¡Qué se yo!	60. Hamlet. ¡Qué se yo!
51. Clown 1º. ¡Mala peste le confunda! Un día me tiró por la cabeza una botella de vino del Rin. Pues, señor, esta misma calavera que aquí veis es de Yorick, el bufón del rey.	61. Clown 1º. ¡Mala peste le confunda! ¡Loco tunante! Un día me tiró por la cabeza una botella de vino del Rin. Pues, señor, esta misma calavera que aquí veis es de Yorick, el bufón del rey.
	62. Hamlet. ¿Esa?
	63. Clown 1º. Esta misma.
52. Hamlet. Deja que la vea. <i>(Coge la calavera).</i> ¡Ah pobre Yorick! Yo le conocí, Horacio: era un hombre de una gracia infinita y de una fantasía portentosa. Mil veces me llevó a cuestras, y ahora, ¡qué horror y qué asco siento al recordarlo!, a su vista se me revuelve el estómago. Aquí pendían aquellos labios que me besaron no sé cuantas veces. ¿Qué se hicieron tus chanzas, tus piruetas, tus rasgos de buen humor, que hacían prorrumpir en una carcajada a toda la mesa? ¿Nada, ni un solo chiste siquiera para burlarte de tu propia mueca? ¿Qué haces ahí con la boca abierta? Vete ahora al tocador de mi enamorada, y dile que, aunque se ponga el grueso de un dedo, de afeites, ha de venir forzosamente a esta linda figura. Prueba a hacerla reír con eso. <i>(A Horacio)</i> Dime una cosa, por favor, Horacio.	64. Hamlet. Deja que la vea. <i>(Coge la calavera).</i> ¡Ah pobre Yorick! Yo le conocí, Horacio: era un hombre de una gracia infinita y de una fantasía portentosa. Mil veces me llevó a cuestras, y ahora, ¡qué horror siento al recordarlo!, a su vista se me revuelve el estómago. Aquí pendían aquellos labios que yo he besado no sé cuantas veces. ¿Qué se hicieron de tus chanzas, tus piruetas, tus canciones, tus rasgos de buen humor, que hacían prorrumpir en una carcajada a toda la mesa? ¿Nada, ni un solo chiste siquiera para burlarte de tu propia mueca? ¿Qué haces ahí con la boca abierta? Vete ahora al tocador de mi alma, y dile que, aunque se ponga el grueso de un dedo de afeite, ha de venir forzosamente a esta linda figura. Prueba a hacerla reír con eso. <i>(A Horacio)</i> Dime una cosa, por favor, Horacio.

Tabla 6.1.29. Análisis comparativo TM2-TMF1. Fragmento HAMLET/5. Nivel microtextual.

Al igual que Tomás Borrás, Enrique Guitart adapta/plagia la traducción de Astrana Marín. El TM2 presenta mecanismos de supresión y de sustitución respecto al TMF1. Se eliminan dos réplicas del TMF1 (TMF1/62; TMF1/63) dando lugar a unidades cero en el TM2. Además se suprimen segmentos de las réplicas 55, 57 y 61 del

TMF1. Por otro lado, se observa la adición del segmento “qué asco”⁴⁶ (TM2/52) y la sustitución, en esta misma réplica, de “Aquí pendían aquellos labios que yo he besado no sé cuantas veces” (TMF1/64) por “Aquí pendían aquellos labios que me besaron no sé cuantas veces” (TM2/52). Guitart prefiere que sea el bufón quien bese a Hamlet y no a la inversa, ya que pudo considerar impropio de un príncipe besar a su bufón. También tenemos la sustitución de “tocador de mi alma” (TMF1/64) por “tocador de mi enamorada” (TM2/52). En el TM anterior, Borrás había corregido la traducción de Astrana, quien tradujo ‘lady’s chamber’ como “tocador de mi alma”, y en su lugar Borrás optó por “tocador de mi dama” (TM1/52). Por este motivo, creemos que Guitart tuvo acceso al libreto de Borrás. También es posible que Borrás o Guitart consultasen la traducción de Roviralta Borrell en la que aparece “tocador de mi alma” (Roviralta Borrell 1913: 130).

Respecto al vocablo conflictivo, Guitart ha optado por suprimir la primera aparición de “hideputa” (TMF1/57) del TMF1, pero por conservar el segundo caso (TMF1/59-TM2/49). Esta decisión pone de manifiesto que no estamos ante un claro ejemplo de autocensura, pues si así fuese, Guitart debería haber eliminado esta palabra en sus dos ocurrencias. Por lo demás, se trata de un nuevo caso de plagio con ligeras adaptaciones por cuestiones pragmáticas.

➤ **Análisis comparativo TM4-TM3-TO**

⁴⁶ En nuestra opinión, esta adición se debe a que Guitart también introdujo algunos cambios en la traducción de Astrana Marín a partir de la de Roviralta Borell que sí incluye este segmento: ¡qué asco y qué horror (...)!” (Roviralta Borrell 1913: 130).

TM4/HAM/PUB/1949/PEMÁN (V) (45-51)	TM3/HAM/REP/1949/PEMÁN (V) (45-51)	TO/HAM/1623 (V.i.) (66-76)
45. Hamlet. ¡Vaya con el sutil!... ¿Qué tiempo, dime, tarda en pudrirse un muerto?	45. Hamlet. ¡Vaya con el sutil!... ¿Qué tiempo, dime, tarda en pudrirse un muerto?	66. Hamlet. How long will a man lie 'ith' earth ere he rot?
46. Sepulturero 1º. No siendo algún sublime galicoso, Señor, es hecho cierto que de ocho años a nueve... Tal vez un curtidor durará un poco más porque el oficio le tiene ya curtido...	46. Sepulturero 1º. No siendo algún sublime galicoso, Señor, es hecho cierto que de ocho años a nueve... Tal vez un curtidor durará un poco más porque el oficio le tiene ya curtido...	67. Clown. Ifaith, if he be not rotten before he die (as we haue many pocky Coarses now adaies, that will scarce hold the laying in) he will last you some eight yeare, or nine yeare. A Tanner will last you nine yeare.
		68. Hamlet. Why he, more then another?
47. Hamlet. Tienes juicio muy despierto...	47. Hamlet. Tienes juicio muy despierto...	
48. Sepulturero 1º. (<i>Levantando una calavera</i>) ¿Veis esta calavera? Miradla bien despacio... (<i>La toma Hamlet en sus manos</i>) ¿De quién pensáis que fuera?	48. Sepulturero 1º. (<i>Levantando una calavera</i>) ¿Veis esta calavera? Miradla bien despacio... (<i>La toma Hamlet en sus manos</i>) ¿De quién pensáis que fuera?	69. Clown. Why sir, his hide is so tan'd with his Trade, that he will keepe out water a great while. And your water, is a sore Decayer of your horson dead body. Heres a Scull now: this Scull, has laine in the earth three & twenty years.
		70. Hamlet. Whose was it?
		71. Clown. A whoreson mad Fellowes it was; Whose doe you thinke it was?
49. Hamlet. No sé...	49. Hamlet. No sé...	72. Hamlet. Nay, I know not.
50. Sepulturero 1º. De Yorick, el bufón...	50. Sepulturero 1º. De Yorick, el bufón...	73. Clown. A pestlence on him for a mad Rogue, a pou'rd a Flaggon of Renish on my head once. This same Scull Sir, this same Scull sir, was Yoricks Scull, the Kings lester.
		74. Hamlet. This?
		75. Clown. E'ene that.
51. Hamlet. (<i>Mirando emocionado la calavera que guarda en sus manos</i>) Horacio... ¡y yo le conocía!... ¡Cuántas veces me has llevado en los hombros, Yorick, y me has besado! ¡Y ya lo ves: pareces polvo pisoteado sin sueño ni esperanza! ¡No te queda una chanza ni le queda a tus mañas en el arte de burlarte de todo ni un recurso siquiera, Yorick, para burlarte de tu propia y desnuda calavera! Yorick cascabelero, ve, como un ratoncillo, ve por los tocadores de las más bellas damas, cantando este estribillo: "Aunque os embadurneis de pastas de colores todas acabareis con esta mueca triste" Ve cantándolo Yorick... ¡será tu mejor chiste! (<i>Se ha ido exaltando. Transición</i>) Horacio, bajo tierra ¿tendrá Alejandro el Grande, igual figura?	51. Hamlet. (<i>Mirando emocionado la calavera que guarda en sus manos</i>) Horacio... ¡y yo le conocía!... ¡Cuántas veces me has llevado en los hombros, Yorick, y me has besado! ¡Y ya lo ves: pareces polvo pisoteado sin sueño ni esperanza! ¡No te queda una chanza ni le queda a tus mañas en el arte de burlarte de todo ni un recurso siquiera, Yorick, para burlarte de tu propia y desnuda calavera! Yorick cascabelero, ve, como un ratoncillo, ve por los tocadores de las más bellas damas, cantando este estribillo: "Aunque os embadurneis de pastas de colores todas acabareis con esta mueca triste" Ve cantándolo Yorick... ¡será tu mejor chiste! (<i>Se ha ido exaltando. Transición</i>) Horacio, bajo tierra ¿tendrá Alejandro el Grande, igual figura?	76. Hamlet. Let me see. Alas poore Yorick, I knew him Horatio, a fellow of infinite lest: of most excellent fancy, he hath borne me on his backe a thousand times: And how abhorred my Imagination is, my gorge rises at it. Heere hung those lipps, that I haue kist I know not how oft. VVhere be your libes now? Your Gambals? Your Songs? Your flashes of Merriment that were wont to set the Table on a Rore? No one now to mock your own leering? Quite chopfalne? Now get you to my Ladies Chamber, and tell her, let her paint an inch thicke, to this faouour she must come. Make her laugh at that: prythee Horatio tell me one thing.

Tabla 6.1.30. Análisis comparativo TM4-TM3-TO. Fragmento HAMLET/5. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Pemán recurre a la supresión de forma reiterada y, así, su texto meta compilado presenta varias unidades cero en relación al TO: TO/68; TO/70-71; TO/74-75. Además, elimina parte de las réplicas 67, 69 y 73 del TO y fusiona el principio de la réplica 69 del TO con la 67 dando lugar a la réplica 46 del TM3. Debido a esta fusión ha de añadir una réplica (TM3/47) que dé coherencia al diálogo y, así, en el TM3 Hamlet responde al sepulturero: “Tienes un juicio muy despierto”. Pemán, en consonancia con su reescritura de los anteriores fragmentos, elimina las palabras malsonantes del original, por lo que “whoreson” no ha sido traducido, ni siquiera sustituido por otro término menos ofensivo. De las tres traducciones que Pemán ha consultado, parece ser que en este caso se ha guiado por las decisiones traductoras de Guillermo Macpherson, cuya traducción es la más edulcorada. Macpherson traduce “whoreson” por “hi de tal” en la primera aparición y por “trastos” en la segunda, a diferencia de Astrana y Moratín que se inclinaron por el término “hideputa” (véase Apéndice 7).

De forma paralela al TM1 y al TM2, en este fragmento discursivo no es Hamlet quien besaba a Yorick como sucede en el original, sino que es el bufón quien besaba al Príncipe. La omisión de “whoreson” y la modificación de este segmento indican un comportamiento autocensor para domesticar el texto a los parámetros ideológicos del contexto receptor.

El TM4 es idéntico al TM3 por lo que no existen desviaciones que reseñar al respecto. Pemán no creyó conveniente alterar nada de su texto teatral para su posterior publicación.

➤ **Análisis comparativo TM5-TM1-TMF1**

TM5/HAM/REP/1951/BORRÁS-ULLOA (Parte 2ª. Cuadro 7º) (40-48)	TM1/HAM/REP/1940/ASTRANA-BORRÁS (Acto III. Cuadro 2º) (42-52)	TMF1/HAM/PUB/1948/ASTRANA (V.i) (54-64)
40. Hamlet. Dime, ¿cuánto tiempo puede estar un hombre enterrado sin corromperse?	42. Hamlet. ¿Cuánto tiempo puede estar un hombre enterrado sin descomponerse?	54. Hamlet. ¿Cuánto tiempo puede estar un hombre enterrado sin descomponerse?
41. Sepulturero 1º. Si no era ya un corrompido en vida, ocho o nueve años. Los curtidores, nueve años.	43. Clown 1º. A decir verdad, si no está podrido antes de morir, os vendrá a durar ocho o nueve años; un curtidor os durará nueve años.	55. Clown 1º. A decir verdad, si no está podrido antes de morir—puesto que hoy en día nos vienen muchos cadáveres galicosos, que no hay modo de cogerlos para enterrarlos—os vendrá a durar ocho o nueve años; un curtidor os durará nueve años.
42. Hamlet. ¿Por qué dura más un curtidor?	44. Hamlet. ¿Y por qué él más que otro?	56. Hamlet. ¿Y por qué él más que el otro?
43. Sepulturero 1º. Porque el oficio le curte. Aquí tenéis una calavera que ha estado enterrada veintitrés años. <i>(Le entrega la calavera).</i>	45. Clown 1º. ¡Toma!, porque su pellejo está curtido por razón de su oficio, que resiste mucho tiempo el agua. Aquí tenéis una calavera. <i>(Cogiéndola del suelo)</i> Ha estado metida en tierra veintitrés años.	57. Clown 1º. ¡Toma!, porque su pellejo esta tan curtido por razón de su oficio, que resiste mucho tiempo el agua; y el agua, señor mío, es un terrible destructor de todo hideputa cuerpo muerto. Aquí tenéis una calavera. <i>(Cogiéndola del suelo)</i> Esta calavera ha estado metida en tierra veintitrés años.
44. Hamlet. ¿Sabes de quién era?	46. Hamlet. ¿De quién era?	58. Hamlet. ¿De quién era?
45. Sepulturero 1º. De un loco, loquísimo hasta la locura... ¿De quién se le figura que será a Vuestra señoría?	47. Clown 1º. De un mentecato. ¿De quién diríais?	59. Clown 1º. De un mentecato hideputa. ¿De quién diríais?
46. Hamlet. ¿Cómo puedo saberlo?	48. Hamlet. ¡Qué se yo!	60. Hamlet. ¡Qué se yo!
47. Sepulturero 1º. ¡Tunante de hombre! Un día me tiró una botella de vino a la cabeza y la botella se rompió, y perdióse el vino. Ya ve Vuestra Señoría, si estaba loco. Esa es la calavera de Yorick, el bufón del rey.	49. Clown 1º. ¡Mala peste le confunda! ¡Loco tunante! Un día me tiró por la cabeza una botella de vino del Rin. Pues, señor, esta misma calavera que aquí veis es de Yorick, el bufón del rey.	61. Clown 1º. ¡Mala peste le confunda! ¡Loco tunante! Un día me tiró por la cabeza una botella de vino del Rin. Pues, señor, esta misma calavera que aquí veis es de Yorick, el bufón del rey.
	50. Hamlet. ¿Esa?	62. Hamlet. ¿Esa?
	51. Clown 1º. Esta misma.	63. Clown 1º. Esta misma.
48. Hamlet. ¡Pobre Yorick!... Horacio, yo le conocí. Era infinitamente gracioso y su imaginación, inagotable. Mil veces me llevó a cuestras, de niño, y ahora... ¡qué horror! Aquí estaban aquellos labios que tantas veces besé. ¿Qué se hicieron tus bromas, tus piruetas, tus canciones, tu buen humor, que en la mesa era tan estrépito y carcajadas de comensales? ¿No dispones, Yorick, ni de un solo chiste para burlarte de tu propia mueca? Ve, Yorick, al tocador donde se embellece la dama, y dile que aunque se embadurne el rostro con dos dedos de carmín, ha de tener al final este rostro que tu tienes... Contéstame Horacio.	52. Hamlet. Deja que la vea. <i>(Coge la calavera).</i> ¡Ah, pobre Yorick! Yo le conocí, Horacio; era un hombre de una gracia infinita y de una fantasía portentosa. Mil veces me llevó a cuestras, y ahora, ¡qué horror siento al recordarlo! Aquí pendían aquellos labios que yo he besado no sé cuantas veces. ¿Qué se hicieron tus chanzas, piruetas, canciones, tus rasgos de buen humor, que hacían prorrumpir en una carcajada a toda la mesa? ¿Nada, ni un solo chiste siquiera para burlarte de tu propia mueca? ¿Qué haces ahí con la boca abierta? Vete ahora al tocador de mi dama, y dile que, aunque se ponga el grueso de un dedo de afeit,	64. Hamlet. Deja que la vea. <i>(Coge la calavera).</i> ¡Ah pobre Yorick! Yo le conocí, Horacio: era un hombre de una gracia infinita y de una fantasía portentosa. Mil veces me llevó a cuestras, y ahora, ¡qué horror siento al recordarlo!, a su vista se me revuelve el estómago. Aquí pendían aquellos labios que yo he besado no sé cuantas veces. ¿Qué se hicieron de tus chanzas, tus piruetas, tus canciones, tus rasgos de buen humor, que hacían prorrumpir en una carcajada a toda la mesa? ¿Nada, ni un solo chiste siquiera, burlarte de tu propia mueca? ¿Qué haces ahí con la boca abierta? Vete ahora al tocador de mi alma, y dile que, aunque

	<p>ha de venir forzosamente a esa linda figura. Prueba a hacerla reír con eso. (A Horacio) Dime una cosa, por favor, Horacio.</p>	<p>se ponga el grueso de un dedo de afeite, ha de venir forzosamente a esta linda figura. Prueba a hacerla reír con eso. (A Horacio) Dime una cosa, por favor, Horacio.</p>
--	---	---

Tabla 6.1.31. Análisis comparativo TM5-TM1-TMF1. Fragmento HAMLET/5. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Como ya hemos mencionado con anterioridad, Borrás y Ulloa realizaron una nueva adaptación a partir del TM1 que, a su vez, es una reescritura/plagio de la traducción de Astrana. Para ello, acortaron aún más el TM1 suprimiendo dos réplicas (TM1/50-51) y eliminando segmentos del mismo (TM1/45; TM1/49; TM/52). La sustitución y la modificación son fenómenos recurrentes para dar lugar a un diálogo más fluido, actualizado y simplificado con vistas a su puesta en escena (TM1/42-45; TM1/47-49; TM1/52; TM5/40-43; TM5/45-48). Sin embargo, la omisión del término “hideputa”, presente en el TMF1 y ausente en el TM1 y en el TM5, refleja que Borrás no se retractó de su autocensura anterior. Sustituye “mentecato” (TM1/47) por “loco, loquísimo” (TM5/45) para compensar la ausencia del insulto original.

➤ **Análisis comparativo TM6-TO**

TM6/HAM/REP/1960/GONZÁLEZ RUIZ (Acto III. Cuadro 2º) (38-48)	TO/HAM/1623 (V.i.) (66-76)
38. Hamlet. ¿Cuánto tiempo tarda en pudrirse un hombre enterrado?	66. Hamlet. How long will a man lie 'ith' earth ere he rot?
39. Sepulturero 1º. Si no está podrido antes de morir, puede tardar unos ocho o nueve años. Un curtidor tarda nueve años.	67. Clown. Ifaith, if he be not rotten before he die (as we haue many pocky Coarses now adaies, that will scarce hold the laying in) he will last you some eight yeare, or nine yeare. A Tanner will last you nine yeare.
40. Hamlet. ¿Y por qué él más que otro?	68. Hamlet. Why he, more then another?
41. Sepulturero 1º. Señor, porque su piel está tan curtida a causa de su oficio que no la penetra el agua en mucho tiempo. Aquí tenéis esta calavera. Esta calavera ha estado bajo tierra veintitrés años.	69. Clown. Why sir, his hide is so tan'd with his Trade, that he will keepe out water a great while. And your water, is a sore Decayer of your horson dead body. Heres a Scull now: this Scul, has laine in the earth three & twenty years.
42. Hamlet. ¿De quién era?	70. Hamlet. Whose was it?
43. Sepulturero 1º. De un loco, hijo de perra... ¿de quién creeréis que era?	71. Clown. A whoreson mad Fellowes it was; Whose doe you thinke it was?
44. Hamlet. No lo sé.	72. Hamlet. Nay, I know not.
45. Sepulturero 1º. ¡Mala peste debió de caer sobre el loco desvergonzado! Una vez me tiró a la cabeza un frasco de vino del Rin. Esta calavera, señor, es la de Yorik, el bufón del Rey.	73. Clown. A pestlence on him for a mad Rogue, a pou'rd a Flaggon of Renish on my head once. This same Scull Sir, this same Scull sir, was Yoricks Scull, the Kings lester.
46. Hamlet. ¿Esta?	74. Hamlet. This?
47. Sepulturero 1º. La misma.	75. Clown. E'ene that.
48. Hamlet. Déjame verla. (<i>Coge la calavera</i>) ¡Ah, pobre Yorik! Yo lo conocí, Horacio. Era un sujeto de gracia infinita y de la más asombrosa imaginación. Me llevó a cuestras mil veces, y ahora... ¡qué horror me da esto! Me levanta el estómago. De aquí colgaban aquellos labios que besé no sé cuantas veces. ¿Dónde están ahora vuestras bromas, vuestras gambetas, vuestras canciones, vuestras divertidas ocurrencias que hacían romper en una carcajada a la mesa toda? Un solo chiste para burlaros de vuestra propia mueca. ¿Completamente abatido? Id al cuarto de la señora y decidle que aunque se ponga encima una	76. Hamlet. Let me see. Alas poore Yorick, I knew him Horatio, a fellow of infinite lest: of most excellent fancy, he hath borne me on his backe a thousand times: And how abhorred my Imagination is, my gorge rises at it. Heere hung those lipps, that I haue kist I know not how oft. VVhere be your libes now? Your Gambals? Your Songs? Your flashes of Merriment that were wont to set the Table on a Rore? No one now to mock your own leering? Quite chopfalne? Now get you to my

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

pulgada de pintura acabará por presentar este mismo aspecto. Hacedla que se ría con ese chiste. Te lo ruego. Horacio, dime una cosa.	Ladies Chamber, and tell her, let her paint an inch thicke, to this fauour she must come. Make her laugh at that: prythee Horatio tell me one thing.
--	--

Tabla 6.1.32. Análisis comparativo TM6-TO. Fragmento HAMLET/5. Nivel microtextual.

El TM6 conserva todas las réplicas del TO. Sin embargo, de forma análoga a lo que ocurría en los anteriores TMs analizados, se han suprimido ciertos segmentos en las réplicas TO/67 y TO/69. En nuestra opinión, esta decisión responde a un deseo de acortar el texto por parte del traductor, al mismo tiempo que suaviza el original al eliminar la primera aparición del término “whoreson” y al traducir su segunda ocurrencia por “hijo de perra” (TM6/43). González Ruiz también omite el segmento “This same skull sir” (TO/73) para evitar la repetición, fenómeno frecuente en las obras de Shakespeare.

➤ Análisis comparativo TM7-TM8-TO

TM7/HAM/REP/1961/BUERO (Parte 2ª) (282-293)	TM8/HAM/PUB/1962/BUERO (2ª Parte) (314-324)	TO/HAM/1623 (V.i.) (66-76)
283. Hamlet. ¿Cuánto podrá estar un hombre bajo tierra sin pudrirse?	314. Hamlet. ¿Cuánto podrá estar un hombre bajo tierra sin pudrirse?	66. Hamlet. How long will a man lie 'ith' earth ere he rot?
284. Rústico 1º. A fe que si no está ya podrido en vida –porque hoy día nos vienen muchos cuerpos tan galicosos que no hay por donde cogerlos para enterrarlos—os podrá durar de ocho a nueve años. Un curtidor ya os tirará sus nueve años.	315. Rústico 1º. A fe que si no está ya podrido en vida –porque hoy día nos vienen muchos cuerpos tan galicosos que no hay por donde cogerlos para enterrarlos—os podrá durar de ocho a nueve años. Un curtidor ya os tirará sus nueve años.	67. Clown. Ifaith, if he be not rotten before he die (as we haue many pocky Coarses now adaies, that will scarce hold the laying in) he will last you some eight yeare, or nine yeare. A Tanner will last you nine yeare.
285. Hamlet. ¿Más que otros?	316. Hamlet. [¿Por qué él] más que otros?	68. Hamlet. Why he, more then another?
286. Rústico 1º. Tiene ya su pellejo tan curtido por el oficio, que aguanta mucho el agua, y el agua es el peor enemigo de cualquier hideputa de cuerpo muerto. Mirad esta calavera: (<i>Saca otra.</i>) lleva bajo tierra veintitrés años.	317. Rústico 1º. [Pues señor, porque] tiene ya su pellejo tan curtido por el oficio, que aguanta mucho el agua, y el agua es el peor enemigo de cualquier hideputa de cuerpo muerto. Mirad esta calavera: (<i>Saca otra.</i>) [esta calavera] lleva bajo tierra veintitrés años.	69. Clown. Why sir, his hide is so tan'd with his Trade, that he will keepe out water a great while. And your water, is a sore Decayer of your horson dead body. Heres a Scull now: this Scull, has laine in the earth three & twenty years.
287. Hamlet. ¿De quién era?	318. Hamlet. ¿De quién era?	70. Hamlet. Whose was it?
288. Rústico 1º. Del más loco de los hideputas . ¿De quién diríais que fue?	319. Rústico 1º. Del más loco de los hideputas . ¿De quién diríais que fue?	71. Clown. A whoreson mad Fellowes it was; Whose doe you thinke it was?
289. Hamlet. ¡Qué se yo!	320. Hamlet. ¡Qué se yo!	72. Hamlet. Nay, I know not.
290. Rústico 1º. ¡Mala peste a él y a sus trastadas! Cierta vez me echó entera una botella de vino del Rin por la mollera. Esta calavera, señor, es la de Yorick, el bufón del rey.	321. Rústico 1º. ¡Mala peste a él y a sus trastadas! Cierta vez me echó entera una botella de vino del Rin por la mollera. Esta calavera, señor, es la [calavera misma] de Yorick, el bufón del rey.	73. Clown. A pestlence on him for a mad Rogue, a pou'rd a Flaggon of Renish on my head once. This same Scull Sir, this same Scull sir, was Yoricks Scull, the Kings lester.
291. Hamlet. (<i>Se estremece.</i>) ¿Esta?	322. Hamlet. (<i>Se estremece.</i>) ¿Esta?	74. Hamlet. This?
292. Rústico 1º. Esta misma.	323. Rústico 1º. Esta misma.	75. Clown. E'ene that.
293. Hamlet. Trae que la vea. (<i>La toma.</i>) ¡Pobre Yorick! Lo conocí, Horacio. Era un hombre de infinita gracia y de admirable imaginación. Mil veces me llevó a caballo sobre sus hombros; y ahora lo veo y siento náuseas. Aquí pendían aquellos labios que yo besé tantas veces. ¿Qué fue de tus chanzas? ¿De tus brincos? ¿De tus canciones? ¿Ya nada te queda? ¿Ni aún para burlarte de tu propia mueca? ¿Sólo la boca abierta? Ve al tocador de mi dama y dile que, aunque se embadurne con un dedo de afeite, a esta hermosura vendrá a parar. Prueba a hacerla reír así. Horacio, dime una cosa, ¿crees tú que Alejandro tendría bajo tierra esta cara?	324. Hamlet. Trae que la vea. (<i>La toma.</i>) [¡Ay,] pobre Yorick! Lo conocí, Horacio. Era un hombre de infinita gracia y de admirable imaginación. Mil veces me llevó a caballo sobre sus hombros; y ahora, [¡cómo me espanta su recuerdo!] Lo veo y siento náuseas. [Aquí pendían aquellos labios que yo besé tantas veces.] ¿Qué fue de tus chanzas? [¿De tus brincos?] ¿De tus canciones? [¿De aquellos rasgos de humor que colmaban de carcajadas a toda la mesa?] ¿Ya nada te queda? ¿Ni aún para burlarte de tu propia mueca? [¿Sólo la boca abierta?] Ve al tocador de mi dama y dile que, aunque se embadurne con un dedo de afeite, a esta hermosura vendrá a parar. Prueba a hacerla reír así. [Por el cielo,] Horacio, [dime una cosa.	76. Hamlet. Let me see. Alas poore Yorick, I knew him Horatio, a fellow of infinite lest: of most excellent fancy, he hath borne me on his backe a thousand times: And how abhorred my Imagination is, my gorge rises at it. Heere hung those lipps, that I haue kist I know not how oft. VWhere be your libes now? Your Gambals? Your Songs? Your flashes of Merriment that were wont to set the Table on a Rore? No one now to mock your own leering? Quite chopfalne? Now get you to my Ladies Chamber, and tell her, let her paint an inch thicke, to this fauour she must come. Make her laugh at that: prythee Horatio tell me one thing.

Tabla 6.1.33. Análisis comparativo TM7-TM8-TO. Fragmento HAMLET/5. Nivel microtextual.

Buero Vallejo ha optado por traducir de forma íntegra el TO, lo que motivó que su traducción fuese mutilada. La Junta de Censura dictaminó que se eliminase el término “hideputa” (TM7/286; TM7/288), a pesar de que este vocablo se permitió en el texto presentado por Enrique Guitart y se autorizó la presencia de “hijo de perra” en el de González Ruiz. Sin embargo, todas las obras de Buero Vallejo estuvieron sometidas a un control muy riguroso y los censores mostraban mayor desconfianza con los textos presentados por este autor⁴⁷. En el caso de *Hamlet*, la traducción de Buero Vallejo sufrió un mayor escrutinio que el resto de los TMs seleccionados, por lo que podríamos afirmar que se trataba de una cuestión personal que poco tenía que ver con *Hamlet* o con Shakespeare.

Las diferencias que existen entre el TM7 y el TM8 se reflejan en el TM8 a través de corchetes, que indican lo que fue eliminado del texto de la representación por motivos escénicos, pero incluido en la publicación del mismo. Destaca el hecho de que Buero Vallejo conservó la presencia de “hideputa” en las dos ocasiones (TM8/317; TM8/319), haciendo caso omiso a los cortes que habían sido impuestos al TM7 por la Sección de Censura de Teatro y sin que ello diera lugar a alguna objeción por parte de la Sección de Censura de Publicaciones. Así, el texto se publicó tal y como había sido traducido inicialmente, sin que la censura externa ni la interna condicionasen su trasvase.

6.1.3. ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN

Como conclusión preliminar a este análisis del conjunto textual *HAMLET*, se subraya la estrategia recurrente de la apropiación de traducciones anteriores para elaborar nuevas reescrituras que se adapten a los patrones franquistas a través de un trasvase intracultural. De los ocho textos meta analizados, hemos comprobado que solo dos derivan del original inglés⁴⁸ (TM6 y TM8), siendo el resto plagios o trasvases intralingüísticos de traducciones anteriores a nuestro periodo de estudio. De forma regular la traducción de Astrana Marín se convierte en texto fuente de nuevas

⁴⁷ Véase Muñoz Cáliz (2005).

⁴⁸ González Ruiz precisa que ha utilizado la edición de Cambridge y Buero únicamente señala que ha seguido el texto más conocido de la obra original, que suponemos que se trata del *Folio*, aunque desconocemos la edición del mismo que ha manejado.

reescrituras que han plagiado fragmentos enteros. También hemos comprobado cómo las traducciones de Moratín, Astrana y Macpherson han servido de texto matriz para la versión en verso de Pemán (TM3). Esto indica la pervivencia de la tradición anterior y la continuidad y aceptación de unas normas de traducción en el contexto receptor que rechazan la introducción de nuevas lecturas del clásico inglés⁴⁹. El espacio escénico español estaba impregnado por un conservadurismo que no aceptaba un nuevo *Hamlet* despojado de lecturas románticas, de ahí los ataques a la puesta en escena de la versión de Buero Vallejo y José Tamayo cuyo empeño “fue resueltamente antirromántico en el sentido de ir contra las interpretaciones estereotipadas que el Romanticismo literario elaboró sobre ciertos aspectos fundamentales de *Hamlet*” (Buero Vallejo 1962: 15). Las obras clásicas se exhibían como si de piezas de museo se tratara, sin posibilidad de revisiones o actualizaciones. Hamlet debía permanecer como héroe romántico enamorado de la dulce Ofelia, quien había sido siempre virgen y así debía continuar en el polisistema de llegada. Debido a la situación política del contexto receptor, las alusiones a la monarquía debían de hacerse con sumo cuidado para que no se pudiera establecer ningún tipo de paralelismo entre la trama política de Dinamarca y la de España. Tampoco se podía poner en tela de juicio o cuestionar el liderazgo del jefe de Estado. Por eso, los reescritores de *Hamlet* se sirvieron de traducciones previas para seguir ofreciendo una pieza clásica aceptable de acuerdo a las *expectancy norms* (Chesterman 1997) de la audiencia meta. El único que rompió las normas fue Buero Vallejo y, a pesar de traducir de forma íntegra el TO, su texto fue el más criticado, precisamente por su deseo de producir una versión más ajustada al original. Las traducciones de Astrana, Moratín y Macpherson son consideradas “norm-models” (Chesterman 1997: 65) y la de Buero no entra en esta categoría porque no se elaboró de acuerdo a las expectativas de su sistema receptor, es más, incluso actuó en contra de ellas.

Tanto el texto de Borrás como el de Guitart son plagios de la traducción de Astrana Marín con ligeras modificaciones y supresiones. Son casos de traducción intralingüística e intersemiótica cuya finalidad es trasvasar el texto dramático de Astrana al sistema teatral. La norma inicial que ha gobernado las decisiones traductorales

⁴⁹ La pervivencia de la tradición anterior también se hace extensible a la interpretación del papel protagonista. La tradición iniciada por Ricardo Calvo fue continuada por su discípulo Alejandro Ulloa y seguida por Adolfo Marsillach, que se introdujo en la farándula interpretando al Cómico 1º en la compañía de Ulloa y acabó encarnando al príncipe Hamlet en la versión de Buero Vallejo.

de ambos reescritores ha sido la de emplear una traducción fuente (TMF), concretamente la de Astrana Marín, por ser considerada “la más completa y respetuosa con el original” (Pombo Angulo 1961) en el contexto de llegada. Las normas textuales y matriciales derivadas de esta decisión son la reducción, la adaptación del TMF y el plagio de numerosos fragmentos, como desvela el análisis textual.

La versión libre de Pemán es una recreación en verso del TO, utilizando para tal fin no solo el TO sino sirviéndose en gran medida de las estrategias traductorales adoptadas por sus precededores y dando lugar a un texto meta compilado, a pesar de que los críticos la calificaron de la “más fiel” de las representadas hasta la fecha. La norma inicial que Pemán adoptó para traducir *Hamlet* fue ajustarse al encargo que el director del Español, por entonces Cayetano Luca de Tena, le había encomendado: “una versión libre en verso”. Las normas textuales y matriciales presentes en su versión derivan de esta primera elección de Pemán. Otra decisión que condiciona su traducción es la de adscribirse a la norma vigente en relación a la poesía lírica: traducir la belleza del original “aunque para ello se tenga que perder una buena cantidad de directa exactitud en la traslación de cada palabra” (Pemán 1949: 20). El resultado es una versión escrita en verso castellano, principalmente en endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos aconsonantados. La norma inicial a la que se adhiere Pemán también indica el deseo de hacer una traducción aceptable para el polisistema cultural de llegada “un contexto en el que el teatro en verso, incluyendo a los clásicos españoles y también otras obras originales de autores españoles escritas en aquellos momentos, se acepta plenamente”⁵⁰ (Zaro 1997: 360). Es una traducción por encargo para el Teatro Español, por lo que debe resultar aceptable para los responsables del mismo, “más preocupados en rescatar obras consideradas clásicas que en representar traducciones del teatro contemporáneo europeo” (*ib.*). Respecto a las normas matriciales y textuales seguidas por el traductor, y que se infieren del anterior análisis textual, hemos de destacar las omisiones, adiciones, permutaciones y sustituciones. Zaro (*ib.*: 364) sostiene, en su estudio de la traducción de Pemán, que éste:

en las normas operativas de carácter textual referidas al léxico, tiende a utilizar un vocabulario hoy trasnochado, y como ya se ha dicho, retórico y amanerado. Esta versión de *Hamlet*, curioso ejemplo de reescritura o traducción en segundo grado basada en traducciones previas, constituye un texto muy adecuado para ilustrar las decisiones que

⁵⁰ El análisis llevado a cabo en esta Tesis Doctoral no corrobora la conclusión de Zaro Vera, puesto que la versión en verso de Pemán representa la excepción y no la regla.

el traductor, o adaptador de una obra, ha de tomar, siguiendo el esquema propuesto por expertos como Toury, Even-Zohar y otros. El empleo de las normas matriciales está determinado por la decisión de utilizar el verso, que se convierte en la más importante. Con ello se desnaturaliza la palabra exacta y oportuna de Shakespeare en aras de un efecto lírico (...), que de cualquier modo debe inscribirse en un contexto específico, en el que hay que contemplar la propia producción del autor, la de otros autores coetáneos, el público a quien iba dirigido y las circunstancias sociopolíticas y culturales.

Nicolás González Ruiz intenta crear un texto incluso más ceremonioso que el TO. El lenguaje de Shakespeare desaparece de su versión, no hay ninguna palabra malsonante, todo es solemne y solo se intenta plasmar el conflicto de la acción. Las técnicas de traducción predilectas son la supresión, tanto a nivel macro como microtextual, y la sustitución, que implica una compensación lingüística productiva desde el punto de vista de su recepción. El comportamiento traductor de González Ruiz está gobernado por la decisión de acortar la duración de la obra conservando la esencia y el mito del personaje shakespeariano. La traducción de González Ruiz deriva de manera directa del original inglés, pero no presenta ningún tipo de revisión y recurre a mecanismos de supresión y de modificación para perpetuar una imagen romántica del clásico inglés. En palabras del traductor:

no ha habido “adaptación” en el sentido de refundir textos o escenas, empleando palabras mías. He preferido una labor de lima y dejar que sea Shakespeare quien hable. Todo ha sido hecho, como otras veces, en servicio de Shakespeare, con objeto de hacerlo llegar al público actual del modo más directo. Este propósito y el procedimiento seguido, que hace más laboriosa esta versión, espero que disculpe los errores que sin duda, habré cometido. No será fruto de pereza ni de ligereza, sino cabales y honrados. Y los errores son un derecho de la persona humana, tan respetable como cualquier otro (González Ruiz. 1961. Programa de mano de *Hamlet*).

La manera de proceder de González Ruiz coincide con la de Buero Vallejo en el sentido de que ambos han traducido el TO de forma íntegra en primer lugar, para después elaborar un texto teatral derivado de esta traducción. Sin embargo, en el caso de González Ruiz no contamos con la edición de su versión íntegra, cosa que sí ocurre con la traducción de Buero Vallejo. Por lo tanto, solo Buero tiene el mérito de hacer llegar una traducción íntegra de la obra de Shakespeare, que además introduce aspectos desconocidos hasta entonces por la audiencia española. Ello le costó que su traducción haya sido tildada por la crítica de mala traducción, pero nos preguntamos ¿comparada con cuál? La versión de Buero y la de González Ruiz fueron las únicas traducciones propiamente dichas que se realizaron de *Hamlet* durante la dictadura, sin entrar en consideraciones de lo acertado de las mismas y del dominio de la lengua origen por parte de los traductores.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

La norma inicial que ha gobernado las decisiones de Antonio Buero Vallejo se inclina más al polo de la adecuación en cuanto a la extensión de la obra. Al igual que en el caso de Pemán y en el de González Ruiz⁵¹, el *Hamlet* de Buero es una traducción por encargo cuyo primer destinatario es José Tamayo, director del Español. La intención de Buero es ser fiel a la letra y fiel también a los contenidos haciendo una versión en prosa aceptable según los requerimientos de la escena. Las normas textuales y matriciales adoptadas por Buero se traducen en la reducción del texto escénico—aunque no del dramático—de acuerdo a las “dimensiones aproximadas de nuestros horarios” (Buero Vallejo 1962: 5) y, para ello, reduce los cinco actos del original a dos, conservando el orden de las escenas. Buero recurre a la aclaración y a la adición de directrices escénicas por su decisión inicial de hacer llegar el texto de Shakespeare a los espectadores. Con este fin, ha decidido “buscar esa fonética que necesita el actor, al someterse a las últimas investigaciones eruditas” (Monleón 1961-1962: 69). La decisión de trasladar el texto completo de la obra se palpa en la publicación de su versión, donde se incluye todo aquello que había sido eliminado de la representación debido a los requerimientos escénicos. Buero presenta un *Hamlet* más realista y le priva de esa dosis de romanticismo a la que anteriores traductores nos tenían acostumbrados. Debido a las innovaciones de su traducción, ésta no fue del todo aceptada por el contexto receptor, a pesar de ser la única íntegra del TO: “La traducción correcta, aunque a nuestro juicio también, resultó vano pretender modernizar a *Hamlet*” (Pombo Angulo 1961: 9).

El gran efecto de la censura externa estriba en la propia elección del texto. Los distintos reescritores de *Hamlet* han actuado “as patrons themselves and thus exercising power, as well as being subject to the power of others” (Chesterman 1997: 170). Los traductores, como iniciadores del proceso de traducción, prefieren llevar a escena un texto canónico que no ofrezca ningún tipo de resistencia al régimen, además de evitar cualquier revisión del clásico. Así, se eligen textos clásicos, en lugar de obras de autores europeos contemporáneos, que obtengan con toda probabilidad el visto bueno de los censores además de una buena recaudación. La selección de los textos meta indica que tanto los representantes de compañías comerciales como los del teatro nacional recurrieron a esta gran tragedia universal para asegurarse la viabilidad de su puesta en escena. Es una demostración del poder de los traductores, que junto con los directores

⁵¹ La traducción de Pemán es fruto del encargo de Cayetano Luca de Tena y la de González Ruiz de Nuria Espert.

escénicos, deciden qué textos son más apropiados para el contexto de llegada. La principal función de *Hamlet* en el contexto de la España franquista es contribuir a dar prestigio al teatro nacional, sin que ello suponga ningún tipo de relectura o de actualización. *Hamlet* se convierte en símbolo de cultura, de las buenas costumbres, de lo ortodoxo y de lo conservador.

La labor de la censura externa no tuvo mucho impacto en los textos analizados porque los reescritores le facilitaron el camino seleccionando un texto clásico y reescribiéndolo basándose en traducciones autorizadas. En general, no se ofrecen revisiones del clásico e incluso se suprimieron los pequeños resquicios inmorales que quedaban en estas traducciones, que ya habían sido “peinadas” con anterioridad. Como hemos visto, la actuación censoria se limita a la supresión de términos o expresiones aisladas a nivel microtextual. En particular, los únicos textos que contienen tachaduras son el TM1 (fragmento 1) y el TM7 (fragmento 3 y 5). Este último se corresponde con el libreto teatral presentado por Buero, el autor que más mutilaciones censorias sufrió y, precisamente, el único que no da muestras de haberse autocensurado. Los fragmentos analizados, además de mostrar el efecto de la censura externa dan buena cuenta de la autocensura ejercida por cada uno de los traductores. Así, Tomás Borrás recurre al mecanismo de supresión para evitar los pasajes comprometidos, sobre todo en el TM5, puesto que deriva del TM1 que sí había sido mutilado. Mientras, González Ruiz utiliza mecanismos de modificación para suavizar los pasajes conflictivos o para atenuar expresiones indecentes. Pemán reproduce en su texto versificado la autocensura presente en las traducciones en las que se inspira eligiendo las decisiones traductoras más “recatadas” de cada uno de los traductores. En el caso del TM2, no podemos atribuir a Enrique Guitart el ejercicio de una autocensura consciente porque su adaptación deriva en gran medida de las soluciones aportadas por Astrana Marín.

No podemos concluir este apartado sin afirmar cuán injustamente han sido valoradas las traducciones de Astrana Marín desde el punto de vista escénico. Se le ha acusado de excesiva literalidad respecto al TO y de la irrepresentabilidad de sus traducciones⁵². Sin embargo, hemos comprobado que sus traducciones sí subieron a los

⁵² El problema de sordera que padecía Astrana Marín le impedía oír los textos en voz alta. Puede ser una de las causas que hacen que sus traducciones carezcan de esa representabilidad demandada por críticos y directores artísticos.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

escenarios mediante la apropiación de las mismas. Haro Tecglen también reivindicó los méritos de Astrana en su artículo *En el nombre de Astrana*: “(...) 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)” (Haro Tecglen 1985: 88).

6.2. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CONJUNTO TEXTUAL *FIERECILLA*

La libertad que un autor contemporáneo puede concederse a sí mismo para adaptar una obra clásica no tiene límites concretos, sino es el puro instinto que, en definitiva, y en este caso, es el sentimiento de la fidelidad.
(Ruiz Iriarte. 1958. Programa de mano de *La fierecilla domada*).

6.2.1. ESTUDIO PRELIMINAR

6.2.1.1. CARACTERIZACIÓN DEL TO

The Taming of the Shrew entró en el ‘Stationers’ Register’ el 2 de mayo de 1594 como ‘A pleasant conceyted historie called the Tamynge of a Shrowe’ y su edición en *Quarto* apareció ese mismo año. Esta edición es la que hoy se conoce como *A Shrew*, a diferencia del texto que apareció impreso en el *Folio* de 1623 y al que los críticos se refieren como *The Shrew*. La relación entre ambos textos y las fechas de composición y estreno siguen siendo materia de discusión, aunque la tesis más defendida hoy en día es que “*A Shrew* is some kind of memorial reconstruction of *The Shrew* itself, and it would therefore follow that *The Shrew* was performed before 1594” (Thompson 2003: 2)¹. Si se sabe con certeza que se trata de una de las primeras obras de Shakespeare y que pudo haberla escrito alrededor de 1590² (*ib.*: 3). Haring-Smith comparte esta opinión y cree que “*The Taming of the Shrew* had been written before the closing of theatres in 1592 and may date from as early as 1589” (Haring-Smith 1985: 7).

The Shrew está estructurada en tres partes: la *Induction*³, el argumento principal y el argumento secundario⁴. Shakespeare construye una comedia metateatral, en la que

¹ Existen tres teorías diferentes sobre la relación existente entre los dos textos: 1) *A Shrew* es la obra original y la fuente de *The Shrew* (teoría aceptada por el traductor español Luis Astrana Marín); 2) *The Shrew* es la obra original y *A Shrew* es un “bad quarto” de la misma; 3) ambos textos derivan de otro previo que fue la primera versión de Shakespeare y que no se ha conservado (Thompson 2003: 175). Véase también Houk (1942), Duthie (1943) y Danks (1955).

² Brian Morris (1989) incluso considera que *The Taming of the Shrew* es la primera obra escrita por Shakespeare y que fue compuesta alrededor de 1589. Para más detalles sobre la edición y origen de la obra véase la edición de Thompson (2003).

³ Pope fue el primero en llamar ‘Induction’ a las dos primeras escenas protagonizadas por Sly (Thompson 2003: 54).

los personajes de la *Induction* asisten a la representación de otra obra, convirtiéndose así en espectadores. El protagonista de la *Induction* es Christopher Sly, un borracho tonelero a quien le hacen creen que es un gran señor y para quien es representada la pieza que da título a esta obra. El argumento secundario está compuesto por el cortejo de Bianca y la trama principal es la que desarrolla el cortejo y doma de Katherina por parte de Petruchio. La crítica especializada acepta como principal fuente de inspiración del argumento secundario la obra dramática compuesta por George Gascoigne *Supposes* (1566), mientras que el prólogo y el argumento principal derivan de los cuentos tradicionales y la narrativa oral⁵ (Thompson 2003: 10). En el polisistema cultural español también se cita como posible fuente de inspiración de la comedia uno de los cuentos de la colección de 50 apólogos del *Libro de Patronio* o *Conde Lucanor* del infante Don Juan Manuel, de los cuales se valía Patronio para enseñar a su pupilo, el conde Lucanor, la resolución de problemas de carácter moral o social. No obstante, es difícil afirmar que Shakespeare tuviese acceso directo a esta obra. José Luis Alonso Mañes, autor de una de las versiones de la obra objeto de estudio afirma:

Esta obra maestra de la literatura del siglo XIV español ha dado origen a multitud de creaciones de autores de diversos países. Del asunto del «mancebo que casó con una mujer muy fuerte e muy brava e llegó a domarla» ha tomado William Shakespeare el suyo para *La fierecilla domada*. Tal cuento o apólogo es el 35 del *Conde Lucanor*. También parece que tomó del “Enxemplo XXVII” de dicho libro alguna escena (Alonso Mañes. 1956. Nota al programa de *La fierecilla domada*).

La primera evidencia de su representación en el contexto origen data del 13 de junio de 1594, gracias a su registro en el diario de Philip Henslowe, aunque, de acuerdo con lo mencionado anteriormente, su estreno pudo tener lugar en años anteriores. Haring-Smith, en su estudio sobre la historia de la representación de esta obra, comenta:

The next two hundred and fifty years of the stage history of *The Taming of the Shrew* have remarkably little to do with Shakespeare. In the division of Shakespeare's works when the theatres reopened in 1660, *The Taming of the Shrew* went to Thomas Killigrew. From that time until 1844, the play as Shakespeare wrote it was never staged, (...). In adapting *The Taming of the Shrew*, Restoration playwrights emphasized the farce in Shakespeare's text and replaced much of its Renaissance humor with coarse Restoration wit (Haring-Smith 1985: 9).

La primera adaptación, que data de la época de la Restauración, fue la de John Lacey *Sauny the Scot, or The Taming of the Shrew* (c. 1667) en la que se suprime la

⁴ Véase el análisis textual de Thompson (2003) sobre las principales disimilitudes entre *The Shrew* y *A Shrew*.

⁵ Para más detalles sobre las fuentes de *The Taming of the Shrew* véase Thompson (2003: 9-17) y Bullough (1961).

historia de Sly. Grumio, el criado de Petruchio, se convierte en Sauny, adquiriendo mayor protagonismo que en la obra de Shakespeare (*cf.* Haring-Smith 1985: 10). Esta popular adaptación “supplanted Shakespeare text on stage until it was replaced in 1754 by David Garrick’s version called *Catherine and Petruchio*” (Thompson 2003: 18)⁶. Esta farsa en tres actos tuvo tanto éxito que se convirtió en “the sole version of Shakespeare’s *Shrew* on the English and American stages from 1754 to 1844” (Haring-Smith 1985: 15). Garrick también prescindió de Sly y además eliminó la trama en torno a Bianca: “The result is a farce that emphasizes four scenes: the wooing, the wedding, the dinner, and the Tailor’s visit to which is attached a version of Katherina’s final speech⁷” (*ib.*). Durante el siglo XIX, la adaptación de Garrick continuó en escena con ligeras variaciones y “farce remained the primary technique for making its story acceptable to the masses newly attracted to the theatre” (*ib.*: 23). Sin embargo, a finales de siglo la crítica empezó a atacar su adaptación por desviarse en gran medida de la obra de Shakespeare y, así, “Augustin Daly’s successful production of *The Shrew* in 1887 did Shakespeare’s play displace Garrick’s afterpiece” (*ib.*: 43)⁸. No obstante, la estructura de Garrick siguió siendo la preferida de muchos directores y se mantuvo en escena hasta la segunda mitad del siglo XX. Incluso, la versión cinematográfica de Sam Taylor de 1929, que constituye la primera trasposición al cine de una obra de Shakespeare, utilizó el texto de Garrick (Thompson 2003).

La historia escénica de *The Taming of the Shrew* en su contexto origen deja constancia de que la *Induction* ha sido suprimida de la mayoría de los montajes y el argumento secundario reducido de forma drástica. Es una de las obras de Shakespeare que se ha visto sometida a más alteraciones, adaptaciones y cortes. Según Thompson una de las razones de tantas manipulaciones es que:

⁶ En el siglo XVIII también adquirió notoriedad la adaptación de James Worsdale *A cure for the Scold* (1735).

⁷ En esta versión la escena del cortejo ha sido “peinada” “to avoid the bawdiest puns” (Haring-Smith 1985: 16). Garrick hace que Catherine también dome a Petruchio “making the taming process a two-way battle” (*ib.*). Petruchio la transforma en una encantadora esposa sin necesidad de ser un déspota: “Petruchio rules his household, but he is no longer a tyrant; Catherine is tamed, but she is not humiliated (...). Because this marriage conformed to contemporary standards and because Catherine was reclaimed from her temper, she was not pitiable” (*ib.*: 17). La versión de Garrick es más violenta que la historia original, resultado de la adición de una escena en la que Petruchio manda a buscar a un cirujano que extraiga las muelas a Catherine y de la introducción del látigo como parte esencial del *atrezzo* de Petruchio.

⁸ El texto completo fue representado en Inglaterra en 1844 y en 1887 en Estados Unidos. La versión de Augustin Daly, a pesar de publicitarse como fiel al original presenta alteraciones en la escena del cortejo (*wooing scene*) y en la intervención final de Katherina, en las que el director siguió la versión de Garrick (Thompson 2003: 20).

(...) if placed straight, with a minimum of interpretative direction, Shakespeare's play contains no such indication of a comfortable, egalitarian compromise but rather leaves its audience with the impression that a woman's role consists in graceful submission. Perhaps this is one reason why, despite a long and vigorous stage tradition, it has probably been played straight less often than any other play in the canon (Thompson 2003: 18).

Desde finales del siglo XIX, y coincidiendo con el movimiento por la liberación de la mujer y la lucha por el sufragio femenino, *The Taming of the Shrew* deja de ser considerada una “comedia” para convertirse en lo que la crítica feminista denomina “a problem play” dentro del canon shakespeariano (Thompson 2003: 21). Cuando la comedia de Shakespeare empezó a recuperar su lenguaje propio, los directores teatrales tuvieron que enfrentarse con la puesta en escena del texto original en lugar de desviarse del mismo para suavizar los elementos bárbaros que éste contiene (*ib.*). Al representar la obra tal y como Shakespeare la concibió, gran parte del público empezó a incomodarse ante la humillación y sumisión de la protagonista:

The last scene in particular has become something of a touchstone for the liberal (or otherwise) sympathies of all concerned since at least 1897, when George Bernard Shaw wrote: “No man with any decency of feeling can sit it out in the company of a woman without being extremely ashamed of the lord-of-creation moral implied in the wager and the speech put into the woman's own mouth” (en Thompson 2003: 21).

De igual forma, cuando la obra fue representada en 1978 por la ‘Royal Shakespeare Company’⁹, uno de los críticos la calificó de “barbaric and disgusting”, preguntándose “whether there is any reason to revive a play that seems totally offensive to our age and our society” y recomendando que “it should be put back firmly and squarely on the shelf” (en Thompson 2003: 17). Nelson Garner señala que “the central joke in the *The Taming of the Shrew* is directed against a woman. The play seems written to please a misogynist audience, especially men who are gratified by sexually sadistic pleasures” (Nelson Garner 1988: 105). Por lo tanto, si las mujeres no participan en la broma, la audiencia femenina no puede encontrar ningún divertimento en la misma. Poco importan las distintas interpretaciones que del final de la obra se hagan, o los intentos por acentuar su tono de farsa, “it is still a bad play” (*ib.*). La ambigüedad presente en el texto de Shakespeare hace que éste haya sido objeto de continuas revisiones y actualizaciones “changing its colors to match the expectations of different ages” (Haring Smith 1985: 3). De ahí que las teóricas feministas se hayan ocupado de

⁹ El reciente montaje de la obra incluido en el 2006 Complete Works Festival organizado por la RSC en Stratford y producido por Propeller—compañía integrada solo por hombres—basa parte de su montaje en la *Induction*, porque para ellos “Sly's dream is a fantasy based on social truth: men discovering how they treat women” (Propeller. 2006. Programa de mano de *The Taming of the Shrew*).

esta obra más de lo que lo había hecho el aparato crítico que gira en torno a Shakespeare hasta entonces, puesto que su representación refleja “historical variations in stage practice and mirrors our shifting cultural notions of the relationship between men and women in marriage” (*ib.*: 5)¹⁰.

6.2.1.2. ESTUDIO PRELIMINAR DE LOS TMs: actuación censoria y recepción crítica

6.2.1.2.1. *La fierecilla*, según sus censores

- **TM1/BIER/REP/1940/JORDÁ**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Subsecretaría de Prensa Propaganda y Turismo. Sección de Censura de Representaciones. Departamento de Censura y Música.

La primera vez que esta obra entró en el aparato censor franquista fue el 24 de agosto de 1940 a través de la solicitud presentada por Mercedes Prats, viuda de José M^a Jordá, que se registró con el número de expediente 1467-40. Según la instancia, la obra es una “opereta” y, aunque se indica que la adaptación es de Mercedes Jordá, los informes de censura reseñan que los autores son su difunto esposo, José M^a Jordá, y Luis de Zulueta¹¹. El expediente contiene el informe firmado por el censor Sr. Carril que juzga la obra representable y no anota nada más destacable. La obra es autorizada por las autoridades censorias sin reparos.

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Delegación Nacional de Propaganda. Sección de Cinematografía y Teatro. Departamento de Teatro.

Este expediente contiene tres solicitudes más aparte de la de Mercedes Jordá. Así pues, en segundo lugar encontramos la de Arturo Tintoré Puig, que como representante de Radio Teatro, de Radio España de Barcelona, solicita autorización para

¹⁰ Para más detalles sobre la historia escénica de *The Taming of the Shrew* véase el estudio de Haring-Smith (1985). En esta monografía se incluye un apéndice de “Adaptations and Travesties of *The Taming of the Shrew*” en el que se citan las siguientes adaptaciones españolas: *La fierecilla domada* de Manuel Matosés (1895); *La bravía* de José López Silva y Carlos Fernández Shaw (1896); *La indómita*, también de Manuel Matosés (1897) y *La fierecilla domada* de C.B. Nualart (1910).

¹¹ *La fierecilla domada* (1913). Comedia lírica en tres actos de Shakespeare refundida por José M^a Jordá y Luis de Zulueta.

radiar *La fierecilla domada*, según el arreglo de Manuel Matosés¹², el 6 de noviembre de 1942. Esta solicitud va acompañada del informe elaborado por José M^a Ortiz:

Breve exposición del argumento: Lo conocido de la obra exige al lector de un extracto argumental de la misma. Todo queda reducido al cambio que en el carácter de Catalina consigue Petruccio, hombre dotado de gran voluntad y que al casarse con ella la convierte en dulce y apacible esposa de fiera indomable que antes de su matrimonio era.

Tesis: Carece.

Valor puramente literario: Muy notable en la adaptación presentada.

Matiz político: Carece.

Matiz religioso: Carece.

Juicio general que merece al censor como pieza teatral: En el orden literario me remito a lo expuesto en el apartado destinado a esta valoración. La obra es muy bella y supone para el censor obligado por su oficio a la lectura de innumerables engendros un recreo para su espíritu. Puede autorizarse.

Tachaduras: Pág. 11 Acto III. “es como Dios que”

Pág. 33 Acto IV. “un Dios” en lugar de “mi Dios”.

En caso de que la obra, tal como se presenta a la Censura no se considere apta para su representación o se aprecie en ella valores estimables que no merezcan ser despreciados, indique el censor si con algunas modificaciones se podría tornar representable:

¿En qué lugares de la obra habrían de introducirse esas enmiendas y en qué sentido?:

Alguna observación que el lector considera pertinente: Señalo a la consideración de la Jefatura de la Sección los pasajes marcados en la página 37 del acto 1^o; 16 y 23 del acto 2^o, 11 del acto 3^o, 33 del acto 4^o¹³.

Este informe, firmado el 16 de agosto de 1944, es ratificado por la Sección de Censura que únicamente valora la tachadura de la página 33 del acto IV, relacionada con una cuestión de índole religiosa.

En tercer lugar, el 1 de agosto de 1944, Sebastián Falgueras Salles, como representante de la compañía del Teatro Poliorama de Barcelona¹⁴, requiere el permiso de los órganos censorios para estrenar *La fierecilla domada* durante la temporada 1944/45 en el Teatro Poliorama y su posterior gira por España. En esta solicitud sí se indica de manera explícita que los autores del texto a representar son José M^a Jordá y Luis de Zulueta. Sin embargo, no se incluye ningún informe acerca del dictamen, aunque intuimos que se autorizó sin objeciones.

¹² La traducción de Manuel Matosés data de 1895 por lo que, en principio, quedaría fuera de los límites de nuestro estudio. Manuel Matosés fue el primero que tradujo el título del texto original por *La fierecilla domada* (Zaro 2004b: 123).

¹³ No podemos saber con exactitud a qué hacen referencia dichas marcas textuales porque no disponemos del libreto censurado y el texto dramático publicado de Matosés no coincide con esa paginación.

¹⁴ El cuadro artístico de dicha compañía lo componen, entre otros: Enrique Guitart, Rafael Bardem, Lina Santamaría, Olvido Rodríguez y Olga Peiro.

Estudio de los dictámenes emitidos por la Subsecretaría de Educación Popular. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Departamento de Teatro.

De nuevo, el libreto de Mercedes Jordá es llevado a Censura de Teatro con el objeto de ser representado por la compañía de comedia de Madrid Tina Gascó-Fernando Granada. La solicitud, con fecha de entrada de 21 de enero de 1946, obtiene la autorización el 30 de enero de ese mismo año, pero únicamente para mayores de 18 años.

De las cuatro solicitudes, la única que va acompañada del texto teatral es la presentada por Mercedes Jordá en 1940, cuya reescritura deriva, como ya hemos dicho, de la adaptación de José M^a Jordá y Luis de Zulueta. La versión de Mercedes Jordá fue también utilizada por la compañía de Fernando Granada, y la de su marido por la de Nicolás Navarro, todas ellas compañías profesionales de carácter popular y comercial. Se va confirmando que durante la dictadura era frecuente el usar previas versiones en lugar de realizar nuevas traducciones. El análisis microtextual nos ayudará a desvelar si realmente el libreto censurado es una nueva reescritura o si se trata de un caso de plagio.

• **TM2/FIER/REP/1941/NAVARRO**

Estudio de los dictámenes emitidos por la Subsecretaría de Prensa Propaganda y Turismo. Sección de Censura de Representaciones. Departamento de Censura y Música.

El 14 de junio de 1941 Nicolás Navarro Pérez, como representante de la compañía teatral Bassó-Navarro, solicita permiso para representar la comedia *Como una malva*, adaptación de la obra de William Shakespeare. De acuerdo con el informe de J. Palazón, que se incluye en el expediente 2344-41, la Sección de Censura de teatro, autoriza la puesta en escena del texto dos días más tarde sin restricciones, cortes ni modificaciones. El lector-censor señala:

Valor literario o artístico: Bastante.

Valor documental:

Matiz político:

Tachaduras (con referencia a las páginas):

Otras observaciones: Comedia de gran originalidad y valor teatral. Los personajes centrales de la obra están magníficamente dibujados constituyendo un acabado estudio de carácter y psicología humana. Está escrita con corrección. Puede autorizarse (Expte. 2344-41).

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Delegación Nacional de Propaganda. Sección de Cinematografía y Teatro. Departamento de Teatro.

Unos años más tarde, el 28 de junio de 1945, Nicolás Navarro, director de la compañía teatral Bassó-Navarro¹⁵, vuelve a requerir autorización para representar *Como una malva*. La Sección de Cinematografía y Teatro pasa el texto al Departamento de Teatro y Virgilio Hernández y Bartolomé Mostaza se encargan de elaborar sendos informes. El primero, en su informe de 30 de junio de 1945, apunta:

Breve exposición del argumento: Un padre tiene dos hijas, una humilde y bondadosa y otra soberbia y altanera. La primera tiene novio, pero el padre no la autoriza a casarse hasta que no se haya casado la otra, cosa difícilísima por su inaguantable carácter. El novio de la buena presenta un pretendiente a la mano de la otra, el padre lo acepta, aunque no cree que la boda se realice en cuanto el pretendiente conozca el carácter de la chica, pero no es así; se casan y el marido en pocos días la vuelve juiciosa y razonable.

Tesis:

Valor puramente literario:

Valor teatral: Los tipos conservan energía y destacan su carácter.

Matiz político: Carece.

Matiz religioso: Carece.

Juicio general que merece al censor: La obra es tolerable, desde un punto de vista estético. Moralmente, sin reparos.

Posibilidad de su representación: Puede autorizarse.

Tachaduras en las páginas:

Correcciones en las páginas:

Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:

¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?: Tolerable.

Otras observaciones del censor:

En segundo lugar, el informe de Bartolomé Mostaza, firmado el 19 de julio de 1945, es el que sigue:

Breve exposición del argumento: Es una versión paródica de la famosa comedia de Shakespeare “La doma de la bravía”. Se trata de dos hermanas: una es una fiera que todos temen; otra es la dulzura personificada. El padre decide que la segunda, a la que muchos galanteadores buscan, no se casará hasta que se haya casado la primera. Aparece, por fin, el valiente y a fuerza de desplantes logra dominarla y atemorizarla hasta conseguir de ella una esposa modelo.

Tesis:

Valor puramente literario: La imitación despoja al original del buen humor que posee; parece más bien una parodia que una adaptación.

Valor teatral: Bueno.

Matiz político:

Matiz religioso:

¹⁵ Cuadro artístico: María Bassó, María Esperanza Navarro, Nicolás Navarro, José Granja, Rosario Molina, José Pagán, Lolita Villaespesa, Josefina Bejarano, Adolfo del Río, Fred Galiana.

Juicio general que merece al censor: Es una adaptación más de las muchas que esta obra ha tenido, y quizá sea algo mejor que las otras.

Posibilidad de su representación: Autorizable.

Tachaduras en las páginas:

Correcciones en las páginas:

Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:

¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?: Sí.

Otras observaciones del censor:

Con posterioridad a la autorización de la obra, Nicolás Navarro Pérez solicitó el beneplácito de la Sección de Cinematografía y Teatro para sustituir el título *Como una malva* por *La niña es un regalo*, puesto que, según él mismo, “está más a tono con la comedia” y “puede ser más comercial” (Expte. 2344-41). La Sección no puso reparos al nuevo título y la obra resultó finalmente autorizada el 21 de julio de 1945.

- **TM3/BIER/REP/1951/D'IGALMAR-EGEA**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sección de Teatro.

Fernando Granada, director de la compañía teatral Gascó-Granada, cuya sede es el Teatro Reina Victoria de Madrid, pide de nuevo la aprobación de la Dirección General de Cinematografía y Teatro el 14 de abril de 1951 para estrenar la obra titulada *La dama y la doma* “inspirada en la inmortal comedia de Shakespeare *The Taming of the Shrew (La fierecilla domada)*” (Expte. 137-51). Los autores de este libreto son Joaquín d'Igalmar (Joaquín Pérez Madrigal) y Fernando Egea (Fernando Granada). El informe de censura, redactado por Gumersindo Montes Agudo y firmado el 13 de abril de 1951, dice así:

Breve exposición del argumento: Catalina tiene un carácter insufrible. Cuando se presenta un pretendiente—D. Álvaro—todos suponen que le destrozará llevada de su genio atroz. Pero Don Álvaro se impone a ella por la fuerza, la obliga a casarse por un Pastor protestante, la encierra en casa y la [sic] niega el reposo y la comida. Cuando la tiene domada, le confiesa que su boda fue una farsa, que él es también católico y ahora que se ha impuesto a ella es cuando decide celebrar su boda según el rito católico.

Tesis:

Valor puramente literario: Discreta, en su levedad.

Valor teatral: Ágil, atrevida, en un tono de farsa que se mantiene en un cauce de ironía y desparpajo.

Matiz político:

Matiz religioso: Creemos que todo lo que se relaciona con la boda (se señalan las páginas) debe suprimirse. Ahora bien, como esa farsa del casamiento es básica en la comedia, procede antes de tomar más medidas, que la informe el censor eclesiástico. En

nuestra opinión la comedia puede arreglarse sin que tenga lugar el casamiento simulado que, aún siendolo, implica el consentimiento de Catalina, a pesar de ser ella católica. No creemos oportuno bromear con los Sacramentos; aunque el desenlace demuestre que todo fue una burla y que, una vez domada la fierecilla, la ceremonia tendrá lugar de nuevo. Esta cuestión de una ceremonia herética no puede ser cosa de broma.

Juicio general que merece al censor:

Posibilidad de su representación: No creemos que deba autorizarse sin las aludidas correcciones.

Tachaduras en las páginas: 17 (3°).

Correcciones en las páginas:

4, 8, 11, 12, 13 (1°)

2, 3, 4, 6, 8, 9 (2°)

2, 3, 4, 7, 12, 18 (3°)

5, 9, 13, 19, 20 (4°)

Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:

¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?: Mayores.

Otras observaciones del censor:

Por su parte el Rvdo. P. Mauricio de Begaña, en su informe de 29 de abril de 1951, tan solo añade:

Juicio general que merece al censor: Su carácter de farsa quita trascendencia a la obra, que por otra parte no ofrece dificultad grave moral.

Posibilidad de su representación: Puede tolerarse su autorización.

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?: No.

Finalmente, el 30 de abril de 1951, la Sección de Teatro propone la autorización de la obra, para mayores de 16 años y sin ningún tipo de tachaduras. Parece ser que el dictamen positivo emitido por el censor eclesiástico tuvo más peso en la decisión final que el informe redactado por el civil, que no se mostró tan benévolo como el reverendo. El libreto teatral *La dama y la doma* contiene numerosas marcas textuales, todas ellas con la intención de suprimir cualquier referencia a la religión protestante practicada por Pedro del Casar (Petruccio) y toda mención al Pastor que le acompaña¹⁶. Habremos de averiguar si este libreto coincide con el texto de Mercedes Jordá puesto que Fernando Granada ya había solicitado autorización para representar esta adaptación en años anteriores. Cabe la posibilidad de que Granada reescribiese el texto de Jordá añadiendo nuevos elementos cómicos a partir de la supuesta práctica de la religión protestante por parte del protagonista. A continuación reseñamos las marcas textuales que contiene el libreto, todas ellas en relación a dicha adición:

¹⁶ Aunque en 1951 todavía no existe una normativa censoria, las normas de censura cinematográfica aprobadas en 1963 prohibían “la presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas” (Normas de censura cinematográfica. Orden de 9 de febrero de 1963. BOE 08/03/1963).

Tachaduras:

Página 17. Acto III. Réplica 164.

PEDRO.- (...) ¡Y estas almohadas, (*se las tira también*) **acerices para vuestros cuernos!**

Correcciones:

1) Página 4. Acto I. Réplica 44.

CATALINA.- ¡El que se merece ese negrero! ¡Engreído! ¡Déspota! ¡Hereje! ¿Porque no lo sabéis? ¡Es protestante! ¡Enemigo de la Santa Iglesia!

2) Página 8. Acto I. Réplica 83.

MÜLLER.- El señor de Montezuma es protestante, metodista... Quiere casarse hoy mismo, y ha hecho venir a su Pastor de confianza. En Gibraltar es vendedor de encendedores.

3) Página 11. Acto I. Réplica 113.

PEDRO.- (...) Seduje a mujeres, corrompí a hombres, vendí y compré lo que a mi gusto y a la vileza ajena les acomodaron... ¡Soy metodista, ¿sabe? Y, al fin, acordé, en el solar de mis mayores, plantar lo mismo que plantaron mis padres: el hogar, también metodista.

4) Página 12. Acto I. Réplica 122.

ÁLVARO.- De todos modos, Pedro, está usted engañado. A lo mejor nos sale el tiro por la culata. Esa mojiganga del Pastor me parece muy fuerte. Mi hija Catalina es mucho más fiera de lo que usted cree. Es un verdadero tigre.

5) Página 13. Acto I. Réplica 131.

PEDRO.- Dejádme solo con mi amor. Que nos hablemos tiernamente. Mientras, querido suegro, id en busca del Pastor. Proporcionadle los datos que solicita.

6) Página 2. Acto II. Réplica 20.

ÁLVARO.- Todo está preparado y no sabemos nada de Pedro. ¿No es una burla? El Pastor Evangelista revestido; la novia, mal que bien, resignada y dispuesta, y el novio sin aparecer. Inocencio, soy de opinión que ésto es una vergüenza.

7) Página 3. Acto II. Réplica 23.

INOCENCIO.- Aparte su herejía metodista, yo creo en la buena intención de Pedro del Casar y Montezuma. Precisamente porque es metodista no es metódico. Y si ya no está aquí, será porque un motivo grave se lo habrá impedido. (...)

8) Página 4. Acto II. Réplicas 45-47.

ASUNCIÓN.- Tu novio, que llega.

CATALINA.- ¡Boca maldita! ¿Mi novio? ¿Qué va a ser mi novio ese hereje, ese salteador?

ÁLVARO.- Te vestiste esas galas para recibirlo...

9) Página 6. Acto II. Réplica 58.

PEDRO.- (...) ábrenos paso hacia la encina a cuya sombra va el Pastor a uncirnos el yugo. (*Se dirige a Catalina*) ¡Ven, mi amor!

10) Página 8. Acto II. Réplicas 93-96.

MÜLLER.- ¿No se han casado entonces?

SOTITO.- Pero, ¿es que usted lo duda?

MÜLLER.- ¿En qué quedamos, la novia ha protestado o no?

SOTITO.- ¡Naturalmente! Pero la religión de mi señor es la protestante. Y cuanto más protestas, más casados.

11) Página 9. Acto II. Réplica 102.

SOTITO.- ¡Usted qué sabe! Mi señor, al oír aquello se abalanzó sobre el Pastor y le gritó: ¡Lo ha oído usted! Ha dicho que me quiere por esposo. (...)

12) Página 2. Acto III. Réplicas 21-24.

SOTITO.- De mentirijillas, pero se ha casado. ¡Por lo protestante!

FELISA.- ¡No será ella mu [*sic*] católica!

PABLO.- ¿Viene el señor solo?

SOTITO.- Si se ha casado, aunque sea por lo protestante, ¡cómo va a venir solo!

13) Página 3. Acto III. Réplicas 40-41.

PABLO.- ¿Y casados ya, no es eso?

SOTITO.- Casados, casados, no sé qué decir... En horas ha elegido esposa, religión, sacerdote. ¡Pura farsa todo! Él sabrá lo que persigue.

14) Página 4. Acto III. Réplica 45.

SOTITO.- Dejad que me caliente. A vosotros os calentará él. ¡Está que arde! El cura que los casó, que no es cura, que es pastor; que tampoco es pastor, que es un “tío tirao”, que yo lo sé; bueno, el simulador ese, iba a hacer una plática y lo dejó con la palabra en la boca. En cuanto dijo “estáis casados, hermanos míos”, nos pusimos en camino.

15) Página 7. Acto III. Réplica 74.

PEDRO.- Pero, ¿no estás en paz? ¿Quién te la turba? ¿Quién te desazona? ¿Quién se atreve a alterar el sosiego de mi esposa? ¡Por Lutero y por Calvino que correrá la sangre! (...)

16) Página 12. Acto III. Réplicas 109-112.

CATALINA.- A mí me huele muy bien.

PEDRO.- (*Encolerizado*) ¡Huele mal! ¡Apesta! ¡Lo juro por Lutero!

CATALINA.- ¡No sigas!

PEDRO.- Repito que te huele mal como me lo huele a mí.

17) Página 18. Acto III. Réplica 173.

PEDRO.- (...) Detente, Pedro... ¡Todavía no! Debe conservarse pura hasta que nos casemos de verdad... Lo del Pastor fue un recurso del domador implacable... Pero un beso... ¡qué bella cosa un beso! ¡Bien! ¡Un beso fraternal, en la frente! (...)

18) Página 5. Acto IV. Réplicas 46-47.

CATALINA.- ¿Nuestra boda hoy? ¿Pero no fue hace quince días? ¡No me vuelvas loca!

PEDRO.- ¿No te dijo nada el ayuno? ¡Yo no soy un hereje, Catina! Aquello fue una mojiganga, un recurso de la doma.

19) Página 9. Acto IV. Réplica 98.

CATALINA.- ¿Cómo he de estarlo? Nunca sé a qué atenerme... Me quitas la comida, me prohibes el sueño; a la vez sueltas y encadenas los impulsos del amor... Me ilusionas y me desengañas, me empujas y me sujetas. ¡Te burlas de mí! ¡Me amenazas! ¡Me casé y no me casé! Y vamos a casarnos de nuevo para una nueva diversión de tu extraña crueldad... (...).

20) Página 13. Acto IV. Réplica 148.

PEDRO.- Sí, pasead y enseñale la casa. Encarga al mismo tiempo que enciendan la capilla... El señor cura va a venir.

21) Página 19. Acto IV. Réplica 233.

CATALINA.- Nos vamos a casar como Dios manda.

22) Página 20 y última. Acto IV. Réplica 237.

PEDRO.- Siempre dentro de mí, como Dios y su Santa Iglesia me lo ordenan... ¡En mi corazón! ¡Y en mi boca! (*Se besan estrechamente*).

• **TM4/FIER/REP/1951/BORRÁS-ULLOA**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sección de Teatro.

También en 1951 se registra el expediente de censura 459-51, que contiene la solicitud presentada por Alejandro Ulloa, director de la compañía¹⁷ que lleva su mismo nombre, para representar *La doma de la indomable* en el Teatro Principal de Palma de Mallorca en diciembre de 1951. La adaptación, firmada por Tomás Borrás y Alejandro Ulloa, pasa al lector Gumersindo Montes Agudo para su dictamen el 17 de diciembre de 1951:

¹⁷ Cuadro artístico: Alejandro Ulloa, Paquita Ferrándiz, Ana M^a Méndez, Laura Boné, Rafael Calvo, Luis Calderón, Pedro Gil, Carmen Pradillo, Rosario de la Torre, Enrique Cerro, Miguel García, Enrique Vivó, José Poveda y Carlos de Luna.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Breve exposición del argumento: Catalina, mujer de muy mal genio y carácter, es conquistada por Petruccio el cual emplea con ella métodos contundentes que la dejan suave como un guante.

Tesis:

Valor puramente literario: Una adaptación de la conocida obra de Shakespeare “La doma de la bravía” fiel a la versión original y muy fina en su traducción, por lo que conserva todos sus valores.

Valor teatral: La puesta en escena está muy bien trazada con un ágil y depurado criterio moderno. Consideramos ésta como la mejor adaptación que se ha hecho de la conocida comedia y ello por su cuidada matización literaria, ritmo escénico y originalidad plástica.

Matiz político:

Matiz religioso:

Juicio general que merece al censor:

Posibilidad de su representación: Autorizar.

Tachaduras en las páginas:

Correcciones en las páginas:

Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:

¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?: Mayores.

Otras observaciones del censor:

El informe de la Sección de Teatro de 18 de diciembre de 1951 ratifica la propuesta de autorización que formula el lector clasificando la obra para mayores de 16 años, sin tachaduras, con el visto bueno de la Dirección General.

• **TM5/FIER/REP/1954/ALONSO**

Estudio de los dictámenes emitidos por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sección de Teatro.

El expediente de censura teatral número 189-54 contiene el libreto teatral *La fierecilla domada* de José Luis Alonso Mañes, además de dos solicitudes, ambas presentadas por la compañía de carácter comercial de María Jesús Valdés. El 10 de junio de 1954, el director de dicha compañía¹⁸ solicita autorización para representar *La fierecilla domada*. En la solicitud consta como traductor José Luis Alonso, y también se señala que el estreno se realizará en “diferentes provincias” puesto que el montaje forma parte de los Festivales de España organizados por el Ministerio de Información y

¹⁸ Como cuadro artístico constan: María Jesús Valdés, José María Mompín, Mariano Asquerino, María Paz Molinero, Adela Carbone, Antonio Queipo, Fernando Sala, Antonio Ceballos, Victorico Fuentes, Emilio Puyol, Conchita Hidalgo, María Paloma Fernández, Araceli F. Baeza, Jesús Puente, José María Prada, Alberto Bove, Fernando M. Delgado y Eugenio Estébanez.

Turismo¹⁹. Se acompaña esta solicitud del informe elaborado por Emilio Morales de Acevedo y firmado el 12 de junio de 1954:

Breve exposición del argumento: Es la deliciosa farsa de Shakespeare “La fierecilla domada” o “La doma de la tarasca”, en la que Petruchio logra convertir a Catalina, mujer arisca y voluntariosa, en un manso cordero. Comienza con el encantador relato de la aventura del desarropado borracho Sly, al que le gastan la broma que tuvo antecedentes en la verídica del Viejo de la Montaña, despertándole convertido en lord y haciéndole presenciar una historia de cómicos.

Tesis:

Valor puramente literario: Estimable.

Valor teatral: Positivo.

Matiz político: No

Matiz religioso: No.

Juicio general que merece al censor: La versión es francamente bella, escrita en buen castellano y con positivo sabor. Sin reparos.

Posibilidad de su representación: Puede representarse.

Tachaduras en las páginas:

Correcciones en las páginas:

Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:

¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?: Mayores.

Otras observaciones del censor: Apta para la radiación.

La Sección de Teatro ratifica el informe y la propuesta de autorización que formula el lector Emilio Morales de Acevedo, sobre la obra original de William Shakespeare, traducción de José Luis Alonso, titulada *La fierecilla domada* y dictamina que sea autorizada sin tachaduras, clasificada para mayores de 16 años y con posibilidad de radiación. La Dirección General, de acuerdo con el informe de la Sección, ordena que se expida la guía de censura número 1 el 12 de junio de 1954.

José Luis Alonso, como director de la compañía de María Jesús Valdés vuelve de nuevo a solicitar el permiso de la Dirección General de Cinematografía y Teatro el 2 de agosto de 1955 para representar *La fierecilla domada* el 10 de agosto de 1955 en festivales al aire libre. En la instancia presentada a censura José Luis Alonso aparece como traductor, como peticionario y como director de la compañía. No hay informes que acompañen a esta solicitud pero sí hay una indicación de que se ha expedido la guía de censura número 2, por lo que intuimos que el texto fue autorizado sin problemas, igual que en la solicitud anterior.

¹⁹ Los Festivales de España fueron creados por el Ministerio de Información y Turismo, a través del Patronato de Información y Educación Popular, y programaron teatro, ballet y música en diversos espacios naturales de España con el objetivo de difundir la cultura en cualquiera de sus manifestaciones.

• **TM6/BIER/REP/1958/RUIZ IRIARTE**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sección de Teatro.

La fierecilla domada, en versión de Víctor Ruiz Iriarte fue el texto teatral que más veces solicitó permiso de representación a los órganos encargados de la censura teatral. El expediente 225-58 contiene cinco solicitudes distintas y se inicia con la presentada por Fernando Fernán Gómez el 17 de septiembre para estrenar la obra con su compañía²⁰ en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid el día 3 de octubre de 1958. Gumersindo Montes Agudo es el lector encargado de censurar el texto antes de su puesta en escena:

Breve exposición del argumento: Petruccio impone su voluntad a Catalina dominándola y haciendo de ella una esposa sumisa.

Tesis:

Valor puramente literario:

Valor teatral:

Matiz político:

Matiz religioso:

Juicio general que merece al censor: Versión muy libre de la obra shespiriana [sic]. Inteligente y ágil, en ritmo de farsa y ballet. Cuidadas y limpias las escenas peligrosas. Autorizar sin el menor reparo.

Posibilidad de su representación:

Tachaduras en las páginas:

Correcciones en las páginas:

Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:

¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?: Mayores.

Otras observaciones del censor:

La Sección de Teatro, conforme con la propuesta de autorización del lector-censor, dictamina su clasificación para mayores de 18 años, sin tachaduras, pero no radiable, con el visto bueno de la Dirección General el 29 de septiembre de 1958. Ese mismo día se expide la correspondiente guía de censura.

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Servicio de Teatro. Sección de Licencias e Inspección.

La segunda solicitud se registra el 23 de abril de 1962 y la firma Ramón Osca en nombre de la compañía teatral de José Contreras. Sin embargo, no consta en el

²⁰ Cuadro artístico: Fernando Fernán Gómez, Analía Gadé, Margarita Gil, Maite Blasco, José Balaguer, Manuel Alexandre, Agustín González, Francisco Valladares, Luis de Sola y Carlos Sánchez.

expediente ningún otro tipo de información respecto al dictamen de la censura oficial. Tampoco contamos con los informes censorios referentes a la solicitud presentada el 15 de febrero de 1963 por Leopoldo Prieto Heraud, como presidente y director del grupo de teatro de cámara y ensayo de Guadalajara Antorcha, que programa el estreno de *La fierecilla domada*, de Víctor Ruiz Iriarte, para mayo de 1963, en el Teatro Liceo de Guadalajara. Sí se incluye la guía de censura autorizando su representación sin tachaduras. Otra solicitud que no va acompañada del libreto ni de los informes es la presentada el 11 de febrero de 1966 por la directora del grupo Teatro ARA²¹, de Málaga, Ángeles Rubio Argüelles. De acuerdo a la guía de censura que acompaña a la solicitud, y expedida el 16 de febrero de 1966, la obra es autorizada sin supresiones para su representación en la temporada actual.

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Subdirección General de Teatro. Sección de Promoción Teatral. Negociado de Control y Licencias.

En quinto y último lugar, nos encontramos con la solicitud presentada el 10 de febrero de 1972 por José M^a Varela Díaz, director del grupo mixto de teatro del Colegio Menor “Eijo Garay-Sección Femenina” de Lugo, para su representación en el Salón de Actos de dicho colegio en marzo de 1972 y posteriormente en provincias. El Delegado Provincial envía la solicitud a la Dirección General de Cultura y Espectáculos que autoriza su representación para mayores de 18 años, sin supresiones, pero sin posibilidad de ser radiada.

De las cinco solicitudes que se incluyen en este expediente la única que va acompañada del texto teatral es la de Fernando Fernán Gómez. Por lo tanto, este texto es el que será objeto de nuestro análisis textual.

- **TM7/FIER/PUB/1959/RUIZ IRIARTE**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Información. Sección de Inspección de Libros.

²¹ Cuadro artístico: María Luisa Chicano, María Teresa Pérez, Mercedes Gil, Encarnación Macías, Marta Puig, Pepita Castillo, Maribel Fanegas, Ilianova López, Mariló Gabón, Mari Carmen del Puerto, Carlos Mendy, Francisco Martín, José Salas, José Luis Ortega, Raúl Sènder, Oscar Romero, Gonzalo Cañas, Andrés Valdivia, José Lara, Joaquín Palmerota.

El 19 de junio de 1959 la editorial Escelicer de Madrid solicita autorización a la Sección de Inspección de Libros para editar *La fierecilla domada*, versión libre de Víctor Ruiz Iriarte en su colección Teatro. Se trata de una tirada de 2.500 ejemplares de 103 páginas a 10 pesetas cada uno. El expediente queda registrado con el número 2791-59 y el 25 de junio el Jefe de la Sección, el Sr. Úbeda, envía un oficio interno al Jefe de la Sección de Teatro, José M^a Ortiz, con el propósito de que examinen el ejemplar y les sea devuelto con un informe sobre la conveniencia de dicha publicación. Así, el 2 de julio, José M^a Ortiz envía respuesta informando que la obra en cuestión ha sido autorizada por los servicios de teatro por lo que la Sección de Inspección de Libros autoriza su publicación y circulación el 7 de julio de 1959.

- **TM8/BIER/REP/1975/GUERRERO ZAMORA**

La reescritura de Juan Guerrero Zamora titulada *La nueva fierecilla domada* se registra en el expediente 109-75. Sin embargo, dicho expediente parece haber sido expurgado porque solo contiene el libreto y no hay rastro de los informes censorios²². No obstante, y a pesar de que no contamos con los informes elaborados por los lectores, sí advertimos que el libreto presenta ciertas marcas textuales²³, aunque intuimos que su dictamen final fue el de autorizado sin tachaduras, puesto que una de las marcas coincide con una de las frases que ofendió a uno de los críticos el día de su estreno²⁴.

²² Este expediente se encuentra en la caja AGA 73/10110 que contiene los expedientes del 92-75 al 109-75. De todos ellos ha sido expurgada la información censoria dejando solo el libreto teatral. Esto mismo sucede con los textos registrados en el año 1974 (véase apartado 6.4.1.2.1. referente a *Don Volpone*). En nuestra última visita al AGA (del 5 al 9 de febrero de 2007) hemos comprobado que después de la reestructuración de los fondos de censura teatral, en la que se han revisado cada una de las cajas y se les ha asignado un nuevo número de signatura, no se ha encontrado rastro de los expedientes, lo que parece confirmar nuestra teoría del expurgo llevado a cabo en los años 1974 y 1975.

²³ Las marcas textuales del texto de Guerrero Zamora son las siguientes: “vejigas de hacer virgos”; “(Pregones, hay más, pero se dejan a la imaginación de los intérpretes)”; “(Cantan una canción)”; “Aparte de que, así, se les pondrán los dientes largos a estos desfloravirgos”; “¡Más tira coño que sogá, (...)”; “¿Han desvirgado a alguien en Mantua?” (Libreto en Expte. 109-75).

²⁴ Nos referimos a la marca textual “más tira coño que sogá” que aparece citada en una de las reseñas teatrales por resultar ofensiva para el crítico: “a propósito de Shakespeare y en el teatro Español, me produce vértigo. Mejor dicho: las consecuencias fisiológicas del vértigo” (en Álvaro 1976: 76). Puede darse el caso que el autor de la reseña y el de las marcas textuales fuese la misma persona.

6.2.1.2.2. *La fierecilla*, según sus críticos²⁵

• **TM1/FIER/REP/1940/JORDÁ**

La única crítica con la que contamos respecto a *La fierecilla domada* de Mercedes Jordá es la referente a su estreno en el teatro Comedia de Barcelona a cargo de la compañía Gascó-Granada²⁶ en 1946, con Tina Gascó en el papel de Catalina y Fernando Granada en el de Petruchio. Alejandro Bellver, de *Barcelona Teatral*, nos confirma que la adaptación es de Mercedes Jordá aunque “la traducción no es todo lo fidelísima y reverente que debiera” (Bellver 1946). El crítico añade que el montaje fue de una “gran dignidad escénica” (*ib.*), la interpretación perfecta e “impecable en la dirección y expresión del gesto” (*ib.*), a lo que hay que sumar una magnífica escenografía de Pou Villa. Con todos estos ingredientes “el teatro ofrecía anoche eso que nuestros compañeros de ayer llamaban el aspecto de las grandes solemnidades. Ni un asiento disponible, ni un pasillo sin gente que no lograra localidad” (*ib.*). La representación fue “celebrada, reída y aplaudida sin tregua ni descanso por el público” (*ib.*) e hizo que el telón se levantase infinidad de veces al término de la misma.

• **TM4/FIER/REP/1951/BORRÁS-ULLOA**

La fierecilla domada de Borrás y Ulloa se estrenó en Palma de Mallorca y, a partir de entonces, formó parte del repertorio de la compañía, que representó la obra en varias provincias españolas. En cuanto a su estreno en Barcelona, el crítico de *Barcelona Teatral* estima que la nueva versión libre de Tomás Borrás de la conocida comedia de Shakespeare “conserva el frescor y el fondo de la obra original” (Guzmán 1952) e, igualmente, la puesta en escena conserva la forma en que originariamente fue representada, es decir, “sin cambio de decorados, metiéndose materialmente los actores dentro del público y pasando de una a otra escena con ligeras variantes hechas en el escenario, a la vista del público, sin bajar el telón” (*ib.*). Sin embargo, en su opinión, Borrás “no estuvo tan brillante como otras veces, puesto que si logró que los espectadores se divirtieran, se dejó escapar bellos momentos dialogales y sabrosísimas escenas que tenían la cualidad de mostrarnos el genio shakesperiano en una faceta tan diferente a la de sus dramas” (*ib.*). La interpretación del cuadro artístico de la compañía

²⁵ No contamos con la referencia bibliográfica completa de todas las reseñas, por lo que no podemos indicar el número de página en todos los casos. Tampoco hemos podido localizar reseñas referentes al TM2, TM3 y TM5.

²⁶ Cuadro artístico: Fernando Granada, Tina Gascó, Nani Fernández, Gaspar Campos, Francisco Arias, Conchita Cortijo, Alberto Sola y Manuel de Sabatini.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

de Alejandro Ulloa, con éste en el papel de Petrucchio y Paquita Ferrándiz en el de Catalina, fue muy aplaudida por el público asistente.

En el programa de mano referido al estreno de la obra en el Teatro Fémina se anuncia la “lujosa representación” de la obra como un “¡Grandioso acontecimiento artístico!” presentado por la gran compañía de arte dramático de Alejandro Ulloa (Premio Eduardo Marquina). También se indica en el programa que ha sido autorizada para mayores y que es uno de los éxitos de la compañía de esa temporada junto con *El alcalde de Zalamea*.

TEATRO FEMINA

**¡Grandioso
Acontecimiento Artístico!**

DOMINGO y LUNES, 7 y 8 DE SEPTIEMBRE DE 1952

PRESENTACION
de
LA GRAN COMPAÑIA
DE ARTE DRAMATICO

**ALEJANDRO
ULLOA**
(Premio
EDUARDO MARQUINA)

PRIMERA ACTRIZ
**PAQUITA
FERRANDIZ**

DOMINGO, DIA 7 **Noche 10'45**

ESTRENO de la comedia en dos partes, de Guillermo Shakespeare, ver-
sión libre de Tomás Borrás

LA DOMA DE LA INDOMABLE
(La fierrecilla domada)

REPARTO

Petruchio	ALEJANDRO ULLOA
Catalina	PAQUITA FERRANDIZ
Bianca	Carmen Contreras
Hostelera	Pilar Olivar
Vinda	Enriqueta Barri
Bautista	Rafael Calvo
Lucencio	Enrique del Cerro
Hortensio	Pedro Gil
Grumio	Miguel Garcia
Sty	Enrique Vivó
Genio	Manuel Calzada
Lord	Juan Segura
Tranio	Jose Poveda
Bartolomé	Carlos de Luna
Sastre	Luis Torner
Bodentillo	Sr. Luna
Comico 1.º	Sr. Alajari
Page 1.º	Sr. Camacho

Monteros, criados y cómicos

Decorados realizados por Ramón Batlle

Autorizada mayores **LUJOSA PRE**

2 EXITOS INOLVIDABLES DE

Fig. 6.2.1. La doma de la indomable. Programa de mano. 1952. Teatro Fémima.
Fuente: Fundación March.

- **TM5/BIER/REP/1951/ALONSO**

A pesar de que no contamos con reseñas teatrales de prensa, sí que hemos localizado varios de los programas de mano que acompañaron la representación de la versión de José Luis Alonso. Al tratarse de una obra incluida en Festivales de España, la comedia se paseó por los escenarios de varias provincias españolas llegando así a mayor y más diversa audiencia. En 1954 la compañía de María Jesús Valdés estrenó *La fierecilla domada* en Barcelona, en el Teatro Griego de Montjuich. Posteriormente, en septiembre de 1955, la por entonces compañía María Jesús Valdés-Mompín, llevó la obra a Valladolid, al Auditorio del Campo Grande y, en 1956, a Jaén. En todos los casos la dirección escénica corrió a cargo del también autor de la versión José Luis Alonso Mañes.

- **TM6/BIER/REP/1958/RUIZ IRIARTE**

En cambio, no obtuvo tanto éxito el montaje ofrecido por Fernando Fernán Gómez en el Infanta Beatriz. Alfredo Marquerie (1958: 61) calificó la puesta en escena de “función de modestos aficionados”, pobre en vestuario y escenografía y con desigualdad e inseguridad en la representación. La interpretación de Fernán Gómez fue correcta y Analía Gadé “hizo cuanto pudo para dar vida a Catalina” (*ib.*), aunque ni las dotes de Fernán Gómez, “ni la belleza y gracia de Analía Gadé, sirvieron para que *La fierecilla domada* nos recordara vagamente a Shakespeare” (en Álvaro 1959: 75). Para Marquerie, Fernán Gómez es un actor magnífico, pero asimismo se pregunta: “¿le da derecho a maltratar a Shakespeare de tan malos modos? Creemos sinceramente que la gloria del autor inglés y también el público madrileño merecían menos improvisación y más respeto” (Marquerie 1958: 61). Respecto a la versión de Iriarte, Marquerie apunta:

Más que una versión libre de la obra de Shakespeare lo que ha hecho Ruiz Iriarte es una parodia de “The Taming of the Shrew”. En una nota al programa dice que ha adaptado, más que el texto, “el argumento y la peripecia a la sensibilidad del público de nuestros días”. En efecto: ha inventado y suprimido personajes, ha alterado el orden de la acción, ha prescindido de numerosas escenas y ha empleado deliberadamente un lenguaje caprichoso y arbitrario, sin importarle el anacronismo y la licencia. Muy poco queda de Shakespeare en esta burla y juego escénico que recuerde vagamente a la pieza original (*ib.*).

El público “no manifestó disconformidad alguna, a pesar del retraso con que se levantó el telón”, pero se divirtió poco y “cuando los espectadores se divierten menos

con el texto reinventado y adulterado que con el auténtico, no se acierta a comprender ni la necesidad ni la oportunidad de la nueva versión²⁷ (*ib.*: 61).

- **TM8/BIER/REP/1975/GUERRERO ZAMORA**

El 31 de marzo de 1975, Año Internacional de la Mujer, Guerrero Zamora estrenó su versión del clásico inglés en el Teatro Español de Madrid. La puesta en escena y la interpretación de los actores fueron elogiadas por la crítica, que tildaron el montaje de “espectáculo deslumbrante de color” (Valencia 1975), y aplaudidas por el público con una “larga ovación” (Rico 1975: 30). Guerrero Zamora sitúa la acción en un mercado italiano con la intención de reflejar un “luminoso cromatismo y variopinto trasiego humano” (Libreto en Expte. 109-1975: 2). Los integrantes de este mercado están permanentemente en escena creando “un gran espectáculo con canciones y bailes, subrayando mucho el ambiente popular italiano y, en general, mediterráneo” (Álvaro 1976: 74) e interviniendo en diversos momentos de la acción. El elenco se completa con una compañía de cómicos y músicos ambulantes que representarán la farsa de *La fierecilla domada* para divertir a los espectadores. La obra tiene un carácter pícaro, atrevido y sensual, propio de la *commedia dell'arte*. Sin embargo, aunque las situaciones corren parejas a las del TO, Guerrero Zamora presenta una nueva tesis en la que Caterina abandera los derechos de la mujer. En palabras del propio autor:

La nueva fierecilla domada es una reestructuración muy libre. Se mantienen los caracteres fundamentales y la intriga, pero la forma es nueva. Se representa en la plaza pública de un mercado. Y, en cuanto al fondo, me permito contradecir al famoso y universal autor. Según él, la mujer, en todo, debe estar sometida al hombre. Mi siglo y yo, optamos por la evolución. La mujer y el hombre son valores iguales (en Hernández Petit 1975: 72).

La nueva versión de Juan Guerrero Zamora no dejó indiferentes a los críticos, que salieron verdaderamente alarmados por lo que Guerrero Zamora había hecho con el texto del bardo inglés. El rechazo que esta reescritura originó quedó patente en las reseñas teatrales de la época. Los críticos resaltan que Guerrero Zamora “nunca debió entrar en este juego” (Álvaro 1976: 72), porque de hacer de la obra de Shakespeare un espectáculo a “eso de retorcerle el pescuezo a la «bravía Catalina» para convertirla en precursora de los «derechos de la mujer» que diría Alfonso Paso, hay un cierto trecho por el que debe estar prohibido caminar” (*ib.*). La tesis de Guerrero Zamora, contraria a

²⁷ Alfredo Marquerie compara este montaje con el de José Luis Alonso: “El público rió mucho más con la adaptación fiel que en provincias estrenó hace algún tiempo José Luis Alonso” (Marquerie 1958: 61).

la expuesta en el original, no es bien recibida porque “darle la vuelta a la «intención» bien explícita de la obra shakesperiana, es cargarse a Shakespeare” (en Álvaro 1976: 72). Alberto de la Hera opina que se trata de “una fierecilla inconexa con el Teatro Español” cuyo texto literario es endeble y su representación constituye una falta de respeto hacia Shakespeare (Hera 1975: 74). El final de la obra, en el que Caterina aparece en vaqueros, transportada de un siglo futuro, reivindicando los derechos de la mujer, resulta intolerable para los críticos. El texto de la última parte, de nueva creación literaria, sustituye el discurso final de sumisión de Kate por un nuevo tipo de discurso en conflicto con la moral reinante. Según la crítica, el público español carece de “capacidad para asimilar formas e ideas que no son de ahora” (Prego 1975: 51) y por ende, para asimilar este tipo de alegato feminista.

Ninguno califica el texto de Guerrero Zamora como “traducción”, sino que lo etiquetan como “versión libre”, “algunas veces fiel al original” (Valencia 1975), pero no “fundamentalmente respetuosa con el texto de Shakespeare” (Prego 1975: 51). Lo único que ha conseguido el “libérrimo adaptador del original” (Aragónés 1975) es “una flexión traumática sin coherencia” (en Álvaro 1976: 73) en la que se dice “a ratos lo mismo y a ratos lo contrario” (*ib.*), mientras, “Shakespeare, excesivamente citado se escapa por el foro” (*ib.*: 74). Para Prego (1975: 51), “Shakespeare no está, ciertamente en el argumento de la obra” sino “en el tratamiento que dio a un tema ya mostrenco en su época”. De la misma opinión es Andrés Amorós al apuntar que “de la obra clásica subsiste solo el esquema inicial de personajes y situaciones (...) y del lenguaje de Shakespeare apenas queda nada. Así pues, se trata de una obra de Juan Guerrero Zamora y a él corresponde el mérito o demérito” (Amorós 1975: 52). Ello da pie al debate sobre la actualización de los clásicos, estrategia de trasvase a la que los críticos se muestran reacios. Valencia (1975) es contrario al uso que se hace de los clásicos para que “digan cualquier cosa que no dijeron”. Sin embargo, Pablo Corbalán (1975: 32) añade que “las adaptaciones, los arreglos, las revisiones de los clásicos están, pues, a la orden del día en los teatros de todo el mundo. No es moda, manía o tendencia—nosotros tan conservadores—sólo de españoles. Al contrario: la inspiración nos llega de fuera”.

Otra de las objeciones a este montaje es que, para colmo, lo expuesto por Guerrero Zamora ha tenido que soportarlo el erario público por lo que “la cosa alcanza entonces enorme gravedad: ¿puede ponerse el dinero común al servicio de una idea

equivocada y mediocre del teatro?” (en Álvaro 1976: 75). De lo que deducimos que el plantear una tesis de igualdad entre sexos es del todo inaceptable en el Teatro Nacional, símbolo de conservadurismo y donde no hay cobijo para ideas revolucionarias que vayan en contra de los postulados del régimen.

6.2.2. ESTUDIO TEXTUAL

El conjunto textual objeto del análisis comparativo se compone del texto origen (TO/TAM/1623/SHA), según la edición en formato digital de *Lion Database* que se corresponde con la edición en *Folio* de 1623, “the only text which has authority” (Morris 1989:1), y ocho TMs, cuya etiquetación para este estudio es la que sigue:

- TO/TAM/1623/SHAKESPEARE
- TM1/BIER/REP/1940/JORDÁ (Adaptación española de *The Taming of the Shrew* por Mercedes Jordá)
- TM2/BIER/REP/1941/NAVARRO (Adaptación moderna en tres actos, el primero dividido en dos cuadros, de la célebre comedia de Shakespeare por Nicolás Navarro)
- TM3/BIER/REP/1951/D'IGALMAR-EGEA (Farsa en cuatro actos, inspirada en la inmortal comedia de Shakespeare titulada “Tmaning [*sic*] of the Shrew”, compuesta por Joaquín d'Igalmar y Fernando Egea).
- TM4/BIER/REP/1951/BORRÁS-ULLOA (Adaptación de Tomás Borrás y Alejandro Ulloa)
- TM5/BIER/REP/1954/ALONSO (Comedia en un prólogo y cuatro actos, original de William Shakespeare, adaptación española de José Luis Alonso)
- TM6/BIER/REP/1958/RUIZ IRIARTE (Versión libre en dos actos de Víctor Ruiz Iriarte)
- TM7/BIER/PUB/1959/RUIZ IRIARTE (Versión libre en dos actos de la obra de William Shakespeare por Víctor Ruiz Iriarte)
- TM8/BIER/REP/1975/GUERRERO ZAMORA (Texto de Juan Guerrero Zamora según la obra de William Shakespeare)

La etiquetación de los textos de mano de sus autores ya anticipa una manipulación del TO. Ninguno de ellos ha sido denominado “traducción”, pero todos ellos establecen un vínculo con la obra de W. Shakespeare. A través del análisis textual intentaremos plasmar el tipo de relación existente entre el TO y los correspondientes TMs.

6.2.2.1. NIVEL MACROTEXTUAL

Para llevar a cabo el análisis macroestructural, nos ocuparemos, siguiendo nuestro procedimiento de análisis, del cómputo global de réplicas, de la distribución textual de los diferentes textos y de la distribución de los personajes que protagonizan cada uno de los trasvases al español. Así, identificaremos las estrategias de traducción que han sido adoptadas de forma recurrente a nivel macrotextual teniendo en cuenta que ninguna de las manipulaciones observadas es producto de la censura oficial.

TO/TAM/1623/SHAKESPEARE	758	Números absolutos	%
TM1/BIER/REP/1940/JORDÁ	761	+3	100,39%
TM2/BIER/REP/1941/NAVARRO	813	+55	107,25%
TM3/BIER/REP/1951/D'IGALMAR-EGEA	764	+6	100,79%
TM4/BIER/REP/1951/BORRÁS-ULLOA	863	+105	113,85%
TM5/BIER/REP/1954/ALONSO	694	-64	91,55%
TM6/BIER/REP/1958/RUIZ IRIARTE	1223	+465	161,34%
TM7/BIER/REP/1959/RUIZ IRIARTE	1189	+431 (-34 TM6)	156,86%
TM8/BIER/REP/1975/GUERRERO ZAMORA	1299	+541	171,37%

Tabla 6.2.1. Cómputo global de réplicas TO-TMs.

TO/TAM/1623	TM1/BIER/1940	TM2/BIER/1941	TM3/BIER/1951	TM4/BIER/1951	TM5/BIER/1954	TM6/BIER/1958	TM7/BIER/1959	TM8/BIER/1975
Induction: 74 Sc. i.: 29 Sc. ii.: 45				Parte 1ª: 426	Prólogo: 50 Cuadro 1º: 31 Cuadro 2º: 19			
Act I: 150 Sc. i.: 64 Sc. ii.: 86	Acto I: 183	Acto I: Cuadro 1º: 220	Acto I: 181		Acto I: 175 Cuadro 1º: 52	Acto I: 686 Cuadro 1º: 342 Cuadro 2º: 160 Cuadro 3º: 184	Acto I: 687 Cuadro 1º: 341 Cuadro 2º: 160 Cuadro 3º: 186	Primera parte: 431
Act II: 137 Sc. i.: 137			Acto II: 174	Cuadro 2º: 123				
Act III: 114 Sc. i.: 31 Sc. ii.: 83	Acto II: 168	Cuadro 2º: 81	Acto III: 173	Parte 2ª: 437	Acto II: 161		Segunda parte: 868	
Act IV: 250 Sc. i.: 67 Sc. ii.: 48 Sc. iii.: 75 Sc. iv.: 34 Sc. v.: 26	Acto III: 182	Acto II: 188	Acto IV: 236		Acto III: 135 Acto IV: 54 Cuadro 1º: 37	Acto II: 537 Cuadro 1º: 217 Cuadro 2º: 32 Cuadro 3º: 64 Cuadro 4º: 89 Cuadro 5º: 45 Cuadro 6º: 90		Acto II: 502 Cuadro 1º: 215 Cuadro 2º: 88 Cuadro 3º: 64 Cuadro 4º: 45 Cuadro 5º: 90
Act V: 168 Sc. i.: 75 Sc. ii.: 93	Acto IV: 228	Acto III: 324		Cuadro 2º: 17				
TOTAL: 758	TOTAL: 761	TOTAL: 813	TOTAL: 764	TOTAL: 863	TOTAL: 694	TOTAL: 1223	TOTAL: 1189	TOTAL: 1299

Tabla 6.2.2. Distribución textual TO-TMs.

TO/TAM/1623	TM1/FIER/1940	TM2/FIER/1941	TM3/FIER/1951	TM4/FIER/1951	TM5/FIER/1954	TM6/FIER/1958	TM7/FIER/1959	TM8/FIER/1975
CHRISTOPHER SLY HOSTESS LORD BARTHOLOMEW HUNTSMEN SERVANTS PLAYERS BAPTISTA KATHERINA PETRUCHIO GRUMIO CURTIS TAILOR HABERDASHER BIANCA GREMIO HORTENSIO LUCENTIO TRANIO BIONDELLO VINCENTIO A PEDANT WIDOW SERVANTS	BAUTISTA CATALINA PETRUCCIO GRUMIO UN SASTRE BLANCA GREMIO HORTENSIO LUCENCIO UNA VIUDA CRIADOS JUAN JORGE FELIPE NICOLÁS INVITADOS PUEBLO	CONDE PEDRAZA CATALINA PEDRO VARGAS SERAPIO UNA MODISTA UNA OFICIALA BLANCA JULIO ANTONIO LOZANO MARGARITA ROCÍO AMBROSIA GREGORIO COLÁS FELIPE	DON ÁLVARO CATALINA PEDRO CASAR SOTITO VERDIER ASUNCIÓN ESTÉVANEZ INOCENCIO VON MÜLLER UNA VIUDA FELISA NATI PABLO TOMÁS CRIADO CRIADOS INVITADOS PUEBLO	SLY HOSTELERA LORD BARTOLOMÉ MONTERO CRIADO 1º CRIADO 2º CRIADO 3º CÓMICOS BAUTISTA CATALINA PETRUCHIO GRUMIO CRIADOS SASTRE BLANCA GREMIO HORTENSIO LUCENCIO TRANIO BIONDELLO VIUDA	SLY HOSTELERA LORD BARTOLOMÉ CAZADOR 1º CAZADOR 2º CAZADOR 3º CRIADO 1º CRIADO 2º BAUTISTA CATALINA PETRUCHIO GRUMIO CURTIS SASTRE MERCERO BIANCA GREMIO HORTENSIO LUCENCIO TRANIO BIONDELIO VINCENCIO PEDAGOGO LA VIUDA NATANIEL FELIPE JOSÉ NICOLÁS CRIADOS	BAUTISTA CATALINA PETRUCHIO SASTRE BLANCA GREMIO HORTENSIO LUCENCIO TRANIO SILVIA DIANA LUCÍA STÉFANO	BAUTISTA CATALINA PETRUCHIO SASTRE BLANCA GREMIO HORTENSIO LUCENCIO TRANIO SILVIA DIANA LUCÍA STÉFANO	BATTISTA CATERINA PETRUCCIO GIANNI BEPPPO SASTRE BIANCA GREMIO ORTENSIO LUZENCIO TRANIO BIONDELLO VICENZO PEDAGOGO VIUDA UNO DE MENGUADAS LUCES CURA INTERFECTA 1 INTERFECTA 2 INTERFECTA 3 INTERFECTA 3 MONAGUILLOS

						SALARINO LEONARDO ANCIANO INVITADOS INVITADAS	SALARINO LEONARDO ANCIANO INVITADAS INVITADOS NOBLES	JOVEN PREGONERA FALSO PEREGRINO ARMERO JARDINERO FRUTERA CELESTINA CHACINERO VERDULERO EL ROPAVIEJO BOTICARIO CARNICERO FLORISTA MANCEBO 1 MANCEBO 2 MANCEBA 1 MANCEBA 2 TRUJUMÁN MANCO TRUJUMÁN COJO
--	--	--	--	--	--	---	---	---

Tabla 6.2.3 Dramatis Personae.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Los resultados obtenidos al comparar el número de réplicas de los textos meta y del texto original reflejan que, a nivel macrotectual, el mecanismo más recurrente utilizado por los adaptadores de *The Taming of the Shrew* ha sido la adición de réplicas respecto al TO. Tan solo el texto de José Luis Alonso (TM5) presenta un número inferior de réplicas en comparación con el TO (91,55%). Por el contrario, la adaptación de Guerrero Zamora (TM8), siendo una actualización del texto y una versión libérrima, es la que mayor número de réplicas contiene con un total de 1299, es decir, 541 más que el TO (171,37%). Le sigue el texto teatral de Víctor Ruiz Iriarte (TM6) con 465 réplicas más que el TO, y 431 en el caso de la edición escénica (TM7). Los restantes textos se aproximan al número de réplicas del TO, aunque esta tendencia al polo de adecuación no implica que los traductores hayan traducido el texto de Shakespeare de forma íntegra, sino que puede tratarse de nuevas recreaciones literarias a partir del mismo.

Por otro lado, en la tabla correspondiente a la distribución textual se observa que ninguno de los textos españoles conserva los cinco actos del original. La presencia o ausencia de Sly en el *Dramatis Personae* evidencia que solo el texto de Borrás-Ulloa (TM4) y el de José Luis Alonso (TM5) preservan parte de la trama de la *Induction*.

El texto de Mercedes Jordá (TM1) altera la distribución textual del original. Se divide en cuatro actos y no presenta ningún tipo de división en escenas. A grandes rasgos, el primer acto del TM1 sintetiza el I y el II del TO. La acción corre paralela pero simplificada y la entrada de Tranio y Lucentio se ha suprimido. El segundo acto del TM1 es similar al III del TO, y el tercer acto se correspondería con las dos primeras escenas del Acto IV del TO, suprimiendo la trama relativa al padre de Lucentio. Por último, el Acto IV del TM1 desarrolla la acción del resto del TO.

Es probable que Mercedes Jordá haya utilizado como texto meta fuente la refundición del TO elaborada por José María Jordá, su difunto marido, y Luis de Zulueta (1913), porque a pesar de que su texto está dividido en tres actos, que a su vez, se subdividen en escenas, el número y nombres de los personajes coinciden plenamente. Mercedes Jordá ha prescindido del coro y ha eliminado los elementos líricos del texto de Jordá y Zulueta adaptando las canciones al diálogo hablado. Con respecto al TO, el número de personajes ha sido reducido y solo se conservan los del *taming plot*. Se ha eliminado al Haberdasher, y Curtis es sustituido por un conjunto de criados: Juan,

Felipe, Jorge, Nicolás y el Cocinero. No hay rastro de la *Induction* y en el argumento secundario no aparecen ni Tranio, ni Biondello, ni Vincentio ni su imitador. En la adaptación de Mercedes Jordá es Petruccio quien quiere conocer a Catalina, alentado por la información positiva que de ella tiene, y la escena se abre con una Catalina enfurecida, rompiéndolo todo y pegando a su hermana. Aquí, Hortensio y Gremio son los maestros de música y retórica respectivamente, disfrazados así para cortejar a Blanca. El papel de Gremio está intercambiado con el de Lucencio con respecto al texto de Jordá y Zulueta, porque en el TM1 es Gremio quien se disfraza. Todo indica que la versión de Mercedes Jordá es un plagio/adaptación de esta refundición lírica anterior, afirmación que habremos de corroborar a nivel microtextual.

Igualmente, el TM2 condensa en tres actos los cinco del original y, a pesar de que no presenta división en escenas, introduce el cuadro como unidad estructural en el primer acto. Esta “adaptación moderna”, como así dice el libreto, presenta una alteración espacio-temporal. Se trata de una actualización del texto en el que se ha eliminado el prólogo original y la acción da comienzo en Madrid, en el salón del Conde de Pedraza, padre de Blanca y de Catalina. Blanca, una “muchacha muy moderna” (Libreto en Expte. 2344-41), está en escena leyendo una revista y fumando un cigarrillo. Una llamada de teléfono la interrumpe: es Julio, amigo de su padre y también su prometido, que le anuncia que va a acudir a cenar con un nuevo pretendiente para Catalina. Así, Petruccio se convierte en Pedro Vargas, hijo de Pedro Vargas “el Cordobés”, también amigo del Conde de Pedraza. Pedro Vargas, que heredó las fincas de su padre en Andalucía, vive en un cortijo cordobés y se dedica a la labranza.

El número de réplicas se aproxima al del TO pero la distancia con el texto original es significativa y el lenguaje nada tiene que ver con la lengua de Shakespeare. Nicolás Navarro recrea situaciones similares a las que acontecen en el TO. Al igual que en el TO, el novio llega tarde a la boda. Sin embargo, en el TM2 no monta a caballo, sino que aparece en un coche que va perdiendo piezas, vestido como un labrador “a la andaluza” (Libreto en Expte. 2344-41). Tanto él como su criado Serapio “más que a casarse parece que van a una corrida de toros, en calidad de lidiadores” (*ib.*). Ante tal osadía, el Conde de Pedraza y Blanca se ofenden más que la propia Catalina por la humillación sufrida, quien responsabiliza a su padre por tener tanta prisa en casarla. Nicolás Navarro también reescribe las escenas de la doma domesticando el texto por

completo. Así, priva a Catalina de manjares tales como el jamón serrano, la longaniza o el queso, elementos propios de la gastronomía española. En lugar de un sastre, se presenta una modista de Sevilla con los últimos modelos y sombreros de París. Blanca al final se casa con Antonio Lozano, el profesor de equitación que, en realidad, no era tal profesor, y la parte de la apuesta tiene lugar en el cortijo, en la que solo participan Blanca y Catalina. El *Dramatis Personae* nos lleva pensar que Navarro no ha partido del texto de Shakespeare, sino que ha utilizado una reescritura al español anterior, en concreto, la de Manuel Matosés (1895), por su similitud con el número y nombres de los personajes. La distribución textual también se asemeja a la división estructural de Matosés. Navarro ha castellanizado los nombres de los personajes y ha domesticado el texto por completo al sistema receptor.

La farsa de Joaquín d'Igalmar y Fernando Egea transcurre en cuatro actos, sin divisiones menores y suprime la *Induction* del TO. El TM3 conserva la idea del original y algunas de las situaciones pero no existe ningún tipo de equivalencia lingüística entre ambos textos. De nuevo, nos encontramos ante una alteración espacio-temporal en la que se han introducido elementos modernos y localistas como “alpargatas”, “gitanos”, “guerra fría”, “sindicato”, etc., para actualizar y naturalizar el texto. En esta versión, Don Álvaro, noble y adinerado andaluz, padre de Asunción y Catalina, presenta a ésta última un nuevo pretendiente para casarse. Se trata de Pedro del Casar y Montezuma, terrateniente con tierras en la Patagonia que profesa la religión protestante²⁸. Como parte de su estrategia para domar a Catalina, la obliga a casarse según el rito protestante y, al término de la ceremonia, se la lleva a punta de pistola y la mete en el maletero de un Ford. Lamentablemente, el vehículo sufre una avería y Grumio, que aquí es Sotito, se va delante en autobús para que los criados dispongan la casa. Asunción, la hermana de Catalina finalmente se casa con su maestro de música, Von Müller, que resulta ser, según la descripción de Pedro del Casar, “un ilustre ingeniero alemán, de los desplazados, muy rico en tesoros materiales y morales, (...) que en Moscú se le tiene por criminal de guerra” (Libreto en Expte. 137-51). El TM3 presenta cierta similitud con el texto de Mercedes Jordá. En principio, parece una adaptación del TM1 a la que se le ha añadido lo de la trama de la religión protestante. Es una recreación del TO del que se distancia en demasía y cuya calidad literaria puede ser puesta en tela de juicio. El

²⁸ La adición de esta trama argumental es lo que originó las marcas textuales censorias. Véase apartado 6.2.1.2.1.

dramatis personae está totalmente reinventado y domesticado al contexto origen, introduciendo como elemento exótico a Von Müller, el ingeniero alemán.

El TM4, reescritura de Tomás Borrás y Alejandro Ulloa, presenta una única división en dos partes. La primera parte se corresponde con la *Induction* y los dos primeros actos del TO, mientras que la segunda parte con el III, IV y V del mismo. En la primera parte encontramos de forma condensada la *Induction* del TO. Al igual que en el TO, Sly es engañado y convencido de que durante siete años (15 en el TO) ha sufrido un trastorno que le ha hecho olvidarse de su verdadera identidad. En esta versión, Bartolomé, que representa el papel de la mujer de Sly, ha mandado traer a una compañía de cómicos para distraer a su marido, según las recomendaciones de los médicos. Así, Sly y Bartolomé, a quien Borrás y Ulloa sitúan en una balconada, se convierten en espectadores de la comedia. Al término de la primera parte, la acción se focaliza de nuevo en el personaje de Sly, quien se ha quedado dormido, puesto que según Bartolomé informa al Lord “no hace más que beber y dormir” (Libreto en Expte. 459-51). El Lord considera que ya “no es nada gracioso” y que “se ha convertido en un estorbo” (*ib.*) por lo que decide que le quiten la ropa y le dejen otra vez a la puerta de la hostería donde le encontraron, para que cuando despierte vuelva a ser el rústico Sly. Al final de la obra, dos criados se llevan a Sly y lo arrojan a la puerta de la hostería, lo que sirve de pretexto para que Petruccio lance un ataque contra los maridos haraganes y borrachos y abogue por la necesidad de una comedia que enseñe a las mujeres a domar a los maridos borrachos. La conservación de esta unidad argumental, más próxima a *A Shrew* que a *The Shrew*, indica que es probable que Borrás y Ulloa consultasen el primero o, al menos, alguna traducción del original que haya tenido en cuenta la existencia de ambos textos, como es el caso de la de Luis Astrana Marín.

El número de personajes se asemeja bastante al TO, aunque Borrás y Ulloa eliminan al padre de Lucencio y al ‘Pedant’ del *dramatis personae*, cuya unidad argumental se sustituye por la boda secreta de Lucencio y Blanca.

El TM5, “comedia en un prólogo y cuatro actos”, es el que menor número de réplicas presenta aunque esta adaptación está más cercana al texto de Shakespeare que el resto de los textos meta seleccionados. José Luis Alonso ha optado por conservar la *Induction* del TO, como así se manifiesta en la presentación de los personajes. Según las

directrices escénicas del libreto, al fondo de la escena hay un balcón desde el que Sly y el resto de personajes del prólogo presencian la representación ofrecida por los cómicos. Aun así, Sly no vuelve a aparecer en escena. Se conservan los mismos personajes del TO y, a diferencia del TO, se da nombre a los criados de Petruchio, nombres familiares que ya habían sido utilizados en previas versiones del texto. No hay alteración del marco espacio-temporal pero la distribución textual se ha modificado con respecto al original, condensando los cinco actos del TO en cuatro e introduciendo el cuadro como unidad estructural. Así, el cuadro 1º del Acto I del TM5 se corresponde con el Acto I del TO y el cuadro 2º con el Acto II del TO. El Acto II del TM5 sería el III del TO. El Acto IV del TO se desarrolla en el Acto III y los dos primeros cuadros del Acto IV del TM5 y el Acto V del TO serían los dos últimos cuadros del Acto IV del TM5.

Víctor Ruiz Iriarte firma una versión libre en dos actos (TM6) en la que prescinde de la división en escenas y utiliza el cuadro como unidad estructural. El prólogo del original ha sido suprimido y el inicio de la trama nada tiene que ver con la obra de Shakespeare. La acción comienza con “tres muchachas jóvenes y bonitas, Silvia, Diana y Lucía” (Libreto en Expte. 225-58) cantando y bailando una danza de la época. A continuación entra Petruchio en escena, joven de Verona que viene a Padua en busca de esposa y que es asediado por las tres hermanas. Después, Ruiz Iriarte va introduciendo al resto de personajes: a Gremio y Hortensio, como los pretendientes de Blanca, y a Lucencio y Tranio contemplando la entrada de Catalina pegando a su hermana seguidas de Bautista. González Ruiz suprime al criado de Petruchio, pero conserva a Tranio que, una vez disfrazado de Lucencio, también quiere casarse con Blanca. Además de esta invención, el reescritor añade una escena entre los tres pretendientes en la que tratan de conseguir un marido para Catalina. A partir de aquí las situaciones corren parejas a las del TO, aunque con un alto grado de adaptación y modificación. El TM6 conserva los episodios argumentales del cortejo y la doma de Catalina por parte de Petruchio, aunque caracterizados por la presencia de una violencia física ausente en el TO. Puede ser que Ruiz Iriarte emulase ciertos pasajes de la versión cinematográfica estrenada tres años antes y protagonizada por Carmen Sevilla y Alberto Closas²⁹, en la que Petruchio se echa al hombro a Catalina, al igual que sucede en el

²⁹ *La fierecilla domada* (1955), dirigida por Alberto Román y protagonizada por Carmen Sevilla y Alberto Closas. Versión libre de la obra de W. Shakespeare. Guión de M. Villegas López y J. M. Arozamena, J. L. Colina y Antonio Román. Diálogos adicionales de Alfonso Paso y Mariano Ozores. Autorizada para todos los públicos (visionada en Filmoteca Española el 9 de febrero de 2007).

texto que nos ocupa³⁰. Otra de las aportaciones de Ruiz Iriarte es la sustitución de Curtis y el resto de los criados de la casa de Petruchio por tres jóvenes músicos: Stefano, Salarino y Leonardo, contratados por Petruchio para animar su noche de bodas con música y poesía. Al comienzo del Acto II del texto de la representación hay una indicación expresa de Ruiz Iriarte informando de que los personajes de los músicos deben ser interpretados por las tres actrices que desempeñan los papeles de Silvia, Diana y Lucía. Al excluir a los criados, son Petruchio y Catalina quienes relatan su malogrado viaje. Después de privar a Catalina de sueño, comida y ropa, los recién casados vuelven a Padua a la boda de Blanca, que escogerá al novio entre los cuatro pretendientes el mismo día del enlace. Lucencio, el elegido, es advertido por Blanca de que no podrá gobernarla y que ella mandará en su casa. Ante tal afirmación, Catalina reprende a su hermana y lanza su discurso de sumisión para hacerle ver lo equivocada que está. Como hemos podido observar, Ruiz Iriarte inventa personajes a la vez que elimina otros, altera el orden de la acción y suprime diversas escenas mientras introduce otras nuevas, alejándose con ello del texto original.

El TM7 deriva del texto meta anterior, puesto que se trata de la posterior publicación del texto en 1959. La edición escénica tiene 34 réplicas menos que el texto de la representación, debido en parte a la supresión del cuadro 2º del TM6. El número de personajes permanece inalterado, pero el TM7 presenta cambios en cuanto a la distribución textual. En el cuadro 3º del Acto I se han añadido las siguientes réplicas en el texto publicado:

TM7/FIER/PUB/1959/RUIZ (Acto I. Cuadro 3º) (89-94)
89. Bautista. (...) (<i>Horrorizado</i>) ¿Y ese traje...? ¿Qué significa ese traje?
90. Petruchio. (<i>Extrañadísimo</i>) ¿Mi traje? ¿Qué tenéis que decir de un traje que ha sido cortado por el más exquisito sastre de Verona?
91. Bautista. Pero si estáis cubierto de harapos...
92. Petruchio. ¡Bah! Porque sorprendí a unos mozos riñendo y me detuve para ver quién tenía la razón...
93. Todos. ¡Oh!
94. Petruchio. Más, ¿qué importa el traje? Cubierto de andrajos o sedas, Petruchio siempre es un caballero. (...).

³⁰ Una vez visionada la versión cinematográfica descartamos la hipótesis inicial de que Víctor Ruiz Iriarte se hubiese basado en el guión de la película, aunque tampoco negamos una posible influencia. En la versión de Román, Don Beltrán de Lara (Petruchio) entra a caballo en casa de Catalina, se la echa al hombro y la lleva a la habitación del padre para después atarla a una columna y taponarle la boca hasta que ella accede a casarse con él. En la versión de Víctor Ruiz Iriarte, Petruchio se la echa al hombro después de la boda y se la lleva por la fuerza del banquete nupcial.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Por el contrario, se han suprimido del texto publicado dos de las últimas réplicas del final del Acto I y dos del Acto II del TM6:

TM7/BIER/REP/1959/RUIZ (Acto I. Cuadro 3º) (182-183)
182. Petruchio. Y tu no temas, cordera, que si algún bobalicón intenta arrancarte de mi lado, le haré morder el polvo y pedirte perdón de rodillas...
183. Catalina. ¡Ayyy!
(II) (11-12)
11. Leonardo. ¿Cuándo?
12. Salarino. (<i>Sibilino</i>) Después...

El TM7 también presenta diferencias macroestructurales con respecto al TM6 en el segundo acto: el cuadro 2º del TM6, en el que Gremio y Hortensio descubren que Lucencio se ha disfrazado de maestro, ha sido suprimido de la publicación. También se altera el orden interno de este acto y, así, el cuadro 4º del TM6 pasa a ser el cuadro 2º del TM7, el 5º del TM6 es el 4º en la publicación y el 6º el 5º del TM7. Sin embargo, hemos de señalar que estos cambios nada tienen que ver con la actuación de la censura oficial, sino que son decisiones del propio autor de la versión.

La versión libérrima de Juan Guerrero Zamora (TM8), según la obra de William Shakespeare y estrenada en 1975, contiene un número total de réplicas de 1299, es decir, 541 más que el TO. Esta estrategia de adición ya indica un desvío del TO. Se ha eliminado cualquier referencia a la *Induction* del original y al argumento de Sly, que se sustituye por la acción de los mercaderes. Así, los cómicos en lugar de representar la obra para Sly, la representan para los integrantes del mercado³¹. Las réplicas añadidas cumplen dos funciones distintas: recrear el ambiente mercantil y revertir la tesis del original respecto a las relaciones hombre-mujer. El texto de Guerrero Zamora está dividido en dos partes, sin presentar ningún otro tipo de unidad de segmentación como el cuadro o la escena. Así, la primera parte del texto de Zamora, con 431 réplicas, equivaldría al primer y segundo acto y la primera escena del Acto III del TO, mientras que la segunda parte, con 868 réplicas, que comienza con la escena de la boda, desarrollaría el resto del TO. La distribución de personajes confirma que la trama del

³¹ Guerrero Zamora recurre a técnicas de interpretación propias de la *commedia dell'arte* al mismo tiempo que las combina con técnicas brechtianas incorporando diversas canciones al espectáculo (“El teatro es Juego”; “Canción de la primogénita libre”; “Canción de boda”; “Canción del hambre” “La mostra dei costumi”, etc.). A menudo se interrumpe la acción principal para dar paso a la interacción de cómicos y mercaderes, recordando a la audiencia que lo que están presenciando es una farsa y creando el efecto de distanciamiento característico de las teorías brechtianas.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

calderero Sly está ausente en el texto de llegada. Se han añadido una serie de personajes que no estaban presentes en el TO hasta completar un elenco de casi 40 actores, preservando a los personajes principales e italianizando los nombres de acuerdo con el espacio escénico en el que se sitúa la trama. Para crear una versión actualizada del texto, Guerrero Zamora se ha servido fundamentalmente de la adición de réplicas, la alteración de la distribución textual y la sustitución de personajes y escenas.

De lo anteriormente expuesto y de manera general se pueden extraer las siguientes estrategias y técnicas de traducción a nivel macrotextual:

- Adición de réplicas respecto al TO (excepto TM5).
- Alteración/Domesticación del marco espacio-temporal: TM2, TM3, TM8.
- Supresión/Adición/Modificación de personajes.
- Domesticación/Naturalización de los nombres de los personajes.
- Adaptación a partir de textos meta fuente (TMFs).
- Actualización.
- Supresión de escena con vistas a la publicación: TM7.
- Variación de la estructura interna del TO.
 - Reducción del número de actos.
 - Condensación de actos.
 - Supresión/Adición/Modificación de escenas.
 - Alteración interna de las escenas.
 - Supresión de la *Induction* del TO (excepto TM4 y TM5).
 - Introducción de unidad estructural ausente en el TO: el cuadro (TM2, TM5, TM6, TM7).
 - Introducción de canciones: TM6, TM7, TM8.
- Modificación/Refocalización de contenidos.

6.2.2.2. NIVEL MICROTEXTUAL

En los informes censorios no tenemos indicaciones expresas que determinen la elección de fragmentos concretos para llevar a cabo el análisis comparativo. Las únicas marcas textuales dictaminadas por los censores se refieren al TM3 y todas ellas son parte del diálogo añadido por los reescritores del texto, lo que hace imposible su localización en el texto origen y en el resto de los textos meta. Por ello, hemos de recurrir a un procedimiento dialéctico o *discovery procedure* en palabras de Toury (1995: 36-37): primero hemos de rastrear el TO en busca de fragmentos susceptibles de ser censurados según los criterios manejados por la censura oficial y después, acudimos al fragmento correspondiente del TM para llevar a cabo la comparación TM-TO. Los cambios siguen determinándose desde el polo receptor por lo que no invalidamos la perspectiva *target-oriented*. En el caso de *The Taming of the Shrew* hemos seleccionado la llamada *wooing scene* o escena del cortejo por incluir cierto contenido erótico y en la que se observan grandes modificaciones en los TMs seleccionados, aunque no responden al efecto de la censura externa. La elección del segundo fragmento viene justificada por la posible actualización de la última intervención de Katherina. La actualización de los textos clásicos es materia delicada y no bien aceptada por los censores. Por ello y, ante la diversidad de finales observados en los TMs, hemos decidido incluir este fragmento para comprobar si la tesis que presenta el original ha sido adaptada y actualizada o se mantiene fiel al original. Tampoco hay que olvidar que este fragmento es clave para comprender qué tipo de relación hombre-mujer es aceptada por el contexto receptor.

A medida que hemos realizado el análisis comparativo hemos tenido que incluir traducciones previas por tratarse de textos fuente de los que derivan las reescrituras objeto de estudio. Así, *La fierecilla domada* de Manuel Matosés, *La fierecilla domada* de José María Jordá y Luis de Zulueta y *La doma de la bravía* de Luis Astrana Marín entran a formar parte del conjunto textual como textos meta fuente en la fase microtextual del análisis:

- TO/TAM/1623/SHAKESPEARE
- TM1/FIER/REP/1940/JORDÁ
- TM2/FIER/REP/1941/NAVARRO
- TM3/FIER/REP/1951/D'IGALMAR-EGEA

- TM4/BIER/REP/1951/BORRÁS-ULLOA
- TM5/BIER/REP/1954/ALONSO
- TM6/BIER/REP/1958/RUIZ IRIARTE
- TM7/BIER/PUB/1959/RUIZ IRIARTE
- TM8/BIER/REP/1975/GUERRERO ZAMORA
- TMF1/BIER/PUB/1895/MATOSÉS (Comedia en cuatro actos y en prosa arreglada al español por Manuel Matosés de la comedia de Shakespeare)
- TMF2/BIER/PUB/1913/JORDÁ-ZULUETA (Comedia lírica en tres actos de Shakespeare refundida por José M^a Jordá y Luis de Zulueta)
- TMF3/BIER/PUB/1929/ASTRANA (Traducción del inglés por Luis Astrana Marín)

6.2.2.2.1. Fragmento FIERECILLA/1

El fragmento discursivo analizado a continuación constituye en la obra original un combate dialéctico en el que Petruchio y Katherina se intercambian todo tipo de insultos e improperios. Se trata de “una sucesión casi ininterrumpida de retruécanos y expresiones paremiológicas concatenados de tal modo que en realidad forma una unidad de análisis traductológico” (Sánchez García 1999: 182). A través de la polisemia y la homofonía Shakespeare inunda el duelo verbal de insinuaciones eróticas implícitas. En el primer encuentro entre los protagonistas asistimos a una guerra de ingenio de la que Katherina sale victoriosa, pero Petruchio consigue su propósito. A diferencia de lo que ocurría en la narrativa popular, Petruchio no recurre a la violencia física como estrategia para domar a la mujer. Muchos críticos han acentuado el hecho de que Petruchio rehúsa golpear a Kate, pero Emily Detmer nos recuerda que Petruchio hace uso de la fuerza al retenerla físicamente entre sus brazos: “It’s tempting to see Petruchio’s sustained possession of Kate’s body as a more «civilized» response than if he were to act on his threat to hit her. (...) In this way Petruchio’s actions do not qualify as domestic violence, and his holding Kate hostage is acceptable” (Detmer 1997: 276). Habremos de comprobar cuáles han sido las soluciones traductorales propuestas en cada una de las reescrituras al español.

➤ Análisis comparativo TM1-TMF1

TM1/BIER/REP/1940/JORDÁ (I) (140-167)	TMF1/BIER/PUB/1913/JORDA-ZULUETA (I.iv.) (6-33)
140. Catalina. ¿Sois vos, el necio presuntuoso que solicita casarse conmigo?...	6. Catalina. ¿Sois vos un necio presuntuoso que solicita casarse conmigo?
141. Petruccio. (Con exagerada sorpresa y admiración) ¡Oh! ¡Cómo miente el mundo!... ¡Dicen que sois arisca y sin embargo me saludáis	7. Petruchio. (Con exagerada sorpresa y admiración) ¡Oh! ¡Cómo miente el mundo! ¡Dicen que sois arisca y sin embargo me saludáis con las

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

con las más dulces palabras, Cati querida!	palabras más dulces, Catina mía!
142. Catalina. Me llamo Catalina...	8. Catalina. Me llamo Catalina.
143. Petruccio. Como os plazca... En todo vuestra voluntad, Catina hermosa...	9. Petruchio. Como os plazca. En todo vuestra voluntad, Catina hermosa!
144. Catalina. He dicho Catalina, señor tropiezos.	10. Catalina. Catalina he dicho, señor tropiezos.
145. Petruccio. Eso es... Cati,... Catina,... Siempre Catina...	11. Petruchio. Eso, eso, siempre Catina, Siempre Catina.
146. Catalina. Y vos necio,... siempre necio...	12. Catalina. Y vos necio, siempre necio...
147. Petruccio. ¡Gracias mil por vuestros elogios, Catina de mi alma,... paloma mía sin hiel!... <i>(Haciendo ademán de tirar la espada y con gritos desafortunados)</i> ¡Sí!,... Sí,... ¡aunque todos se opongan a nuestro amor, dentro de dos días seréis mi esposa!...	13. Petruchio. ¡Gracias!... ¡Gracias por vuestros elogios, Catina de mi alma, paloma mía sin hiel! <i>(Haciendo ademán de tirar la espada y con gritos desafortunados)</i> ¡Sí, Sí, aunque todos se opongan a nuestro amor, hoy mismo seréis mi esposa!
148. Catalina. ¡Nunca! ¡Nunca! ¡Dejadme pícaro insolente!... ¡Quiero que en el acto salgáis de mi presencia!...	14. Catalina. ¡Nunca! Pícaro insolente, ¡nunca! ¡Dejadme! ¡Quiero que en el acto salgáis de mi presencia!
149. Petruccio. ¡Amor mío! ¡Cómo os agradezco que me permitáis estar a vuestro lado!...	15. Petruchio. ¡Como os agradezco, amor mío, que me permitáis estar a vuestro lado!
150. Catalina. ¡Os detesto!... ¡Sois el peor nacido de cuantos hombres he tratado!... ¡No os acerquéis a mí!...	16. Catalina. Os detesto. ¡Sois el peor nacido de cuantos hombres he tratado! ¡No os acerquéis a mí!
151. Petruccio. ¿Qué decís?... ¿qué os abrace?... ¡Me avergonzáis con vuestros favores!... <i>(Le da un tremendo abrazo)</i>	17. Petruchio. ¿Qué decís? ¡Me avergonzáis con vuestros favores! ¿Qué os abrace? <i>(Le da un tremendo abrazo)</i>
152. Catalina. ¡Atrevido! ¡Sátiro! ¡Demonio! ¡Toma! ¡Toma!... <i>(Le da dos bofetones)</i>	18. Catalina. ¡Atrevido! ¡Sátiro! ¡Demonio! ... ¡Toma! ¡Toma! <i>(Le da dos bofetones)</i>
153. Petruccio. <i>(Con la mano en la mejilla, pero dominándose)</i> ¡Qué cariñosa sois, bella Catina! ¡Tenéis la mano más suave que los lirios!... ¡Gracias por vuestras caricias que os volveré centuplicadas!	19. Petruchio. <i>(Dominándose y con la mano en la mejilla)</i> ¡Qué cariñosa sois, bella Catina! ¡Tenéis la mano más suave que los lirios! ¡Gracias por vuestras caricias que os volveré centuplicadas!
154. Catalina. ¡Infame!... ¿Os llamáis caballero y pegaríais a las mujeres?...	20. Catalina. ¡Infame! ¿Os llaman caballero y pegaríais a las mujeres?
155. Petruccio. ¡Oh, no! A la mía nada más... ¡Siempre a la mía, mi Catina enamorada! ¡Ni una infidelidad, os lo juro!... ¡Solo a la mía!	21. Petruchio. ¡Oh! No. A la mía nada más... ¡Siempre a la mía, mi Catina enamorada! ¡Ni una infidelidad, os lo juro! ¡Solo a la mía!
156. Catalina. ¡Sois un grosero,... un deslenguado,... un hombre violento y sin crianza!... ¿Qué digo un hombre?... ¡Peor que una fiera!...	22. Catalina. ¡Sois un grosero, un deslenguado, un hombre violento y sin crianza! ¿Qué digo un hombre?... ¡Peor que una fiera!
157. Petruccio. ¡Justo!... ¡El uno para el otro!	23. Petruchio. ¡Justo! El uno para el otro...
158. Catalina. ¡Pues toma! <i>(Va a darle de bofetadas, pero él la sujeta con un formidable abrazo)</i> .	24. Catalina. ¡Pues toma! <i>(Va a darle de bofetadas, pero él la sujeta con un formidable abrazo)</i> .
159. Petruccio. ¡Toma!... No nos separaremos jamás, ¿verdad, Catina? <i>(Continúa abrazándola brutalmente y le tira con la mano, besos que parecen cachetes, extremando hasta el final de la escena sus bruscos y grotescos arrebatos)</i> ¡Abrazame!,... ¡abrazame, aunque me ahoges!... Así... así... no me ocultes tu amor que pronto será santificado ante el altar... No dudes de mí, porque te juro que seré tu esposo, aunque se oponga el mundo entero...	25. Petruchio. ¡Toma tú! No nos separaremos jamás, ¿verdad, Catina? <i>(Continúa abrazándola brutalmente y le tira con la mano besos que parecen cachetes, extremando hasta el fin de la escena sus bruscos y grotescos arrebatos)</i> ¡Abrazame, abrazame aunque me ahoges! Así... así... no me ocultes tu amor que pronto será santificado ante el altar... No dudes de mí, porque te juro que seré tu esposo, aunque se oponga el mundo entero...
160. Catalina. <i>(Forcejeando inútilmente)</i> ¡Soltadme!... ¡Dejadme!... ¡Por favor!	26. Catalina. <i>(Forcejeando inútilmente)</i> ¡Soltadme! ¡Dejadme! ¡Por favor!
161. Petruccio. <i>(Aflojando un poco los brazos)</i> Hemos nacido el uno para el otro... Yo estoy lleno de cariño,... tú, llena de ternura,... yo soy manso como un cordero,... tú dócil como una oveja... ¡Nuestra casa será un paraíso!... ¡Alégrate, esposa mía! ¡Alégrate, Catina!...	27. Petruchio. <i>(Aflojando un poco los brazos)</i> Hemos nacido el uno para el otro. Yo estoy lleno de cariño; tú llena de ternura; yo soy manso como un cordero; tú dócil como una oveja. ¡Nuestra casa será un paraíso! ¡Alégrate, esposa mía! ¡Alégrate, Catina!
162. Catalina. ¡Me estáis ahogando!... ¡Qué hombre tan raro!...	28. Catalina. ¡Me ahogáis! ¡(¡Qué hombre tan raro!)
163. Petruccio. <i>(La suelta)</i> Y bien, Catina	29. Petruchio. <i>(La suelta)</i> ¿Y bien, Catina mía,

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

mía,... dentro de dos días nos casaremos...	nos casaremos ahora mismo?
164. Catalina. ¡Jamás!,... ¡jamás!	30. Catalina. ¡Jamás, jamás, jamás!
165. Petruccio. ¡Gracias, mi vida!...Llamaremos a tu padre y le comunicaremos nuestros proyectos...	31. Petruccio. Gracias; pues, así, asunto concluido. Llamaremos a tu padre y en seguida pasaremos a la capilla...
166. Catalina. ¡No!... ¡Nunca seré vuestra esposa!	32. Catalina. No, no, nunca seré vuestra esposa.
167. Petruccio. (<i>Con ferocidad</i>) ¡Juro por la luz de tus ojos que lo serás antes de tres días! ¿Entiendes?... ¡Yo lo quiero! Y ahora llama a tu padre y en su presencia repetirás los juramentos de amor que me has hecho a solas... Señor suegro, mi estimado suegro,... venid... venid pronto,... ¡y veréis a dos enamorados jurándose un indomable amor! (<i>Aparecen Bautista, Lucencio, Blanca, Hortensio y Gremio</i>) ¡Llegad todos,... y contemplad a la dulce Catina en brazos de su esposo!	33. Petruccio. (<i>Con ferocidad</i>) ¡Juro por la luz de tus ojos que lo serás antes de la noche! ¿Entiendes? ¡Yo lo quiero! Y ahora llama a tu padre y en su presencia repetirás los juramentos de amor que me has hecho a solas... ¡Señor suegro, mi estimado suegro, venid, venid pronto, y veréis a dos enamorados jurándose un indomable amor!

Tabla 6.2.4. Análisis comparativo TM1-TMF1. Fragmento FIERECILLA/1. Nivel microtextual.

El análisis microtextual confirma lo que ya intuíamos a nivel macrotextual, que la estrategia de trasvase utilizada por Mercedes Jordá ha sido el plagio/adaptación del texto de José M^a Jordá y Luis de Zulueta, refundición de la comedia de Shakespeare y publicado en 1913, que se convierte en texto meta fuente en nuestro estudio textual. La comparación con el TO carece de relevancia ya que en ningún momento se tuvo en cuenta a la hora de elaborar el TM1. Las desviaciones o ‘shifts’ deben buscarse entre el TM1 y el TMF1 porque Mercedes Jordá ha decidido plagiar las estrategias traductorales llevadas a cabo por los anteriores *inquilinos* (cf. Aaltonen 2000) del texto. Por lo tanto, las normas de traducción vigentes en el periodo anterior siguen siendo aceptables en 1940. El TM1 es igual al TMF1 salvo por ligeras modificaciones: sustitución de artículo indefinido (TMF1/6) por artículo definido (TM1/140); sustitución de “Catina” (TMF1/7) por “Cati” (TM1/141); alteración sintáctica (TMF1/10-TM1/144), (TMF1/14-TM1/148), (TMF1/17-TM1/151); y adición (TM1/147). También se observan diferencias en cuanto a la puntuación. En el TM1 abundan los puntos suspensivos, por otro lado muy frecuentes en los textos teatrales. La única variación a nivel de contenido se encuentra en relación a la fecha de la boda: en el TMF1 Petruccio planea una boda ese mismo día (TMF1/13; TMF1/33) mientras que en el TM1 la boda tendrá lugar dos días más tarde (TM1/147; TM1/167). En esta última réplica del TM1 también se ha incluido la acotación que en el TMF1 pertenece a la siguiente réplica.

La naturaleza de dichas modificaciones refleja que ni la censura externa ni la interna influenciaron las manipulaciones sufridas por el texto ya que éstas vienen

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

motivadas por el deseo de adaptar de nuevo el TMF1 a los escenarios. Para ello, Mercedes Jordá prescinde del carácter lírico de la anterior reescritura dejando solo su parte teatral y conservando los personajes así como el diálogo. Por lo tanto, el juego verbal del original desaparece de ambos textos, y se sustituye por un juego de fuerza física. La acción se centra en el forcejeo y sometimiento de Catalina. En los textos de llegada Petruccio confiesa de manera jocosa que él no pega a las mujeres, que solo pega a la suya, con la intención de provocar la risa en el espectador. La interpretación cómica de este fragmento permite aceptar el tono violento del mismo y así, la lucha física, forma parte de la farsa. La interpretación de los actores irá encaminada a acentuar la comicidad de la escena, pero las acotaciones (TM1/151; TM1/152; TM1/158; TM1/159; TM1/160; TM1/161; TM1/163) dejan patente que se trata de una escena basada en el juego de la violencia física, en la que el hombre gana por la fuerza, eliminando la guerra intelectual del TO.

➤ Análisis comparativo TM2-TMF2

TM2/FIER/REP/1941/NAVARRO (Acto I. Cuadro 1º) (147-189)	TMF2/FIER/PUB/1895/MATOSÉS (I.vii) (1-43)
147. Pedro. Con que vamos a ver, hermosa Cata... <i>(Catalina contesta siempre nerviosamente, con algo de ira; procura dominarse y no lo consigue. A veces hace muecas de desdén o de mofa)</i>	1. Petruccio. <i>(Acercándose lentamente)</i> ¡Con que, vamos a ver, hermosa Cata!
148. Catalina. ¿Cata?...	2. Catalina. <i>(Contesta siempre nerviosamente con algo de ira, procurando dominarse, y no consiguiéndolo a veces. Otras veces hace muecas de desdén o de mofa)</i> ¿Cata?...
149. Pedro. Sí: Cata, Catina, Catala. ¿No te llamas así?	3. Petruccio. Sí; Cata, Catina, Catala... ¿no os llamáis así?
150. Catalina. ¡Caballero!... Las personas bien educadas me llaman Catalina; ese es mi nombre.	4. Catalina. ¡Caballero! ¡Las personas bien educadas me llaman Catalina! ¡Ese es mi nombre!
151. Pedro. ¿Las personas bien educadas? Dí más bien las que te hablan con temor, respeto o indiferencia; pero como lo que yo siento por tí es afecto, dulce ternura, simpatía, amoción... te llamaré Cata... Catina, que es nombre que sabe a gloria, a dulce almíbar...	5. Petruccio. ¿Las personas bien educadas? Decid más bien las que os hablan con temor, con respeto o con indiferencia... pero todo el que sienta por vos afecto dulce, tierna simpatía, cariño amoroso... todo el que, como yo, solicite vuestra intimidad, vuestra benevolencia... os llamará Cata, Catina, que es nombre que sabe a gloria, a almíbar de los cielos...
152. Catalina. Parece usted un confitero: “¡dulce almíbar!”	6. Catalina. ¡Parecéis un confitero!... ¡Dulce!... ¡almíbar!...
153. Pedro. Tienes un rostro delicado, Cata, Catina... ¡Oh, qué mohín tan gracioso has hecho!...	7. Petruccio. Pues lo diré de otro modo, hermosa mía; Cata y Catina tienen para mí significado de criatura delicada, de rostro infantil, de niña candorosa y dócil... <i>(Mueca de Catalina)</i> ¡Qué mohín tan delicado y gracioso habéis hecho!
154. Catalina. No sé hacer otros.	8. Catalina. <i>(Secamente)</i> ¡No sé hacer otros!
155. Pedro. Y con ellos me acomodo. Óyeme, Cata: he corrido medio mundo buscando a una mujer a quien hacer mi esposa; he llegado a España; he venido a Madrid por la fama de tus méritos y con ser tantos los elogios que he oído,	9. Petruccio. ¡Ah! Con ellos me acomodo.—Oíd Catalina; oíd dos solas palabras. He corrido medio mundo buscando una mujer a quien hacer mi esposa. Llegué a Padua, atraído por la fama de vuestros méritos; y con ser tantos los elogios que

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

veo que anduvieron cortos... Dicen que tu virtud es tal que puedes hacer la felicidad de cualquier hombre. Todas esas circunstancias, aderezadas con la impresión que recibí al verte, me han hecho exclamar: "Pedro, esta mujer te conviene".	he oído, veo ahora que anduvieron vuestros heraldos algo avaros de alabanza. Dicen que vuestro carácter es de tal naturaleza, que podéis con él hacer la felicidad de cualquier hombre. Todas esas circunstancias, aderezadas con la grata impresión que vuestra vista ha causado en mí, me han hecho exclamar desde luego: "¡Petruccio, esta mujer te conviene!".
156. Catalina. Linda frase: "Esta mujer te conviene" ¿Acaso soy yo tela de mercader para que hable de conveniencias? Está usted equivocado. Esta mujer no le conviene, lo que le conviene a usted, señor memo, es una sogá al cuello.	10. Catalina. Linda frase. "¡Esta mujer te conviene!" ¿Acaso soy yo tela de mercader, para que habléis de conveniencia? "¡Esta mujer me conviene!" ¡Lo que os conviene, señor adusto, es una sogá al cuello!
157. Pedro. Bueno, pues eso, en resumen, viene a ser el matrimonio.	11. Petruccio. ¡Bueno! ¡Pues eso, en resumen, viene a ser el matrimonio!
158. Catalina. Es que la sogá la ponen los verdugos.	12. Catalina. Es que la sogá la ponen los verdugos.
159. Pedro. Por eso te he elegido a ti, para que seas el mío... (<i>Acercándose</i>) y muchos envidiarían tener verdugo con mano tan delicada... (<i>Va a cogerla una mano y ella la retira</i>)	13. Petruccio. ¡Por eso os he elegido a vos, para que lo seáis mío... (<i>Se va acercando</i>) Y muchos mozos habrá que envidien un verdugo con manos tan delicadas. (<i>Va a tomarle una mano y ella la retira airada</i>)
160. Catalina. ¡Eh, más respeto!	14. Catalina. ¡Téngase allá!
161. Pedro. ...con un talle esbelto y elegante... (<i>Cogiéndola por la cintura. Ella le da un bofetón</i>)	15. Petruccio. Con un talle esbelto y gentil. (<i>Intenta cogerla por la cintura, y le da ella un bofetón</i>)
162. Catalina. ¡Toma, por atrevido!...	16. Catalina. ¡Tomad, por atrevido!
163. Pedro. (<i>Pedro va a encolerizarse, pero se domina</i>) ¡Voto...! (<i>Transición</i>) La tomo, la guardo... y la devolveré multiplicada.	17. Petruccio. (<i>Va a encolerizarse y se domina</i>) ¡Voto a!... (<i>Transición</i>) Le tomo... le guardo... y le devolveré multiplicado.
164. Catalina. ¿Cómo?... ¿Es usted, por ventura, de esos hombres que pegan a las mujeres?	18. Catalina. ¡Cómo! ¿Sois, por ventura, de esos hombres que azotan a las mujeres?
165. Pedro. No; a las mujeres, no; a la mía, nada más que a la mía.	19. Petruccio. ¡No! ¿A las mujeres? ¡No! ¡A la mía, nada más que a la mía!
166. Catalina. Pues la noticia no es para que se gane usted la voluntad de nadie.	20. Catalina. Pues la noticia no es para que os ganéis la voluntad de nadie.
167. Pedro. ¿Tienes miedo a los hombres?	21. Petruccio. ¿Tenéis miedo a los hombres?
168. Catalina. ¡Nunca!	22. Catalina. ¡Nunca!
169. Pedro. Ni yo a las mujeres; con que ya ves que hemos nacido uno para el otro.	23. Petruccio. ¡Ni yo a las mujeres! ¡Conque, ya veís que somos tal para cuál, y que hemos nacido el uno para el otro!
170. Catalina. ¿Qué es usted capaz de insistir en su empresa?	24. Catalina. ¡Qué!... ¿Sois capaz de insistir en vuestra empresa?
171. Pedro. (<i>Con ímpetu creciente y energía</i>) ¿Yo? Pues ya lo creo. Soy capaz de todo. No me conoces. Mi voluntad es de hierro. Cuanto me propongo lo llevo a buen puerto. Nada me haría retroceder. ¿Me oyes? Dicen que frunces el entrecejo, que das puntapiés en el suelo, que eres desdeñosa, que tienes mal carácter... (<i>Catalina va haciendo todo lo que indica Pedro Vargas</i>)	25. Petruccio. (<i>Con ímpetu y creciente y energía, imponiéndose</i>) ¿Yo? ¡Pues ya lo creo! Soy capaz de todo. ¡No me conocéis Catalina! (<i>Impetuoso</i>) Mi voluntad es de hierro; cuando me propongo una cosa, la hago, ¡pese a quien pese! ¡Ni las tropas de Jerjes me harían retroceder! ¿Lo oís? (<i>Con dulzura</i>) Tenéis detractores; ¿quién no los tiene? Dicen que fruncís el entrecejo, (<i>Catalina va haciendo lo que indica Petruccio</i>) que dais pataditas en el suelo... que crispáis los puños... que sois desdeñosa... que tenéis pésimo carácter...
172. Catalina. ¿Yo, mal carácter?	26. Catalina. (<i>Iracunda</i>) ¡Yo, mal carácter!
173. Pedro. Pero no, no... se equivocan, porque eres dulce como los dátiles de Arabia, suave como la piel del armiño... (<i>Se va acercando, y al sentirle Catalina levanta la mano para darle un bofetón, pero se detiene</i>) ¿Cómo, otro bofetón? ¡No, eso no!	27. Petruccio. Pero ¡no! ¡no! se equivocan, porque sois dulce, como los dátiles de la Arabia; suave, como la piel del armiño; gallarda y gentil, como una vara de nardo... (<i>Se va acercando a ella, y al sentirle Catalina levanta la mano para darle un bofetón, pero se detiene</i>) ¡Cómo! ¡Otro bofetón! ¡No! ¡eso no! ¡no!
174. Catalina. Puesto que parece que me anda usted buscando...	28. Catalina. ¡Puesto que parece que le andáis buscando!

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

175. Pedro. Lo que ando buscando es someterte, dominarte... y cogerte... Sí, ya te he cogido. (<i>La coge la mano. Ella forcejea, pero no puede desasirse. Se quedan mirando frente a frente.</i>)	29. Petruccio. Lo que ando yo buscando es someteros, dominaros y... ¡ya os apresé! (<i>La ha cogido ambas manos por sorpresa y la sujeta, Catalina forcejea para desasirse y no puede. Se quedan ambos mirándose de hito en hito. Petruccio con dulzura, Catalina con ira</i>)
176. Catalina. ¡Suelta, suelte usted!	30. Catalina. ¡Soltad! ¡Soltad os digo!
177. Pedro. Quieta, fierecilla, quieta. Ya eres mía. Soy más fuerte que tú, no puedes soltarte. Si de hoy para siempre tú eres mi amor, mi ilusión, mi entusiasmo, Cata, Catina mía!	31. Petruccio. ¡Quieta, fierecilla, quieta! ¡Ya eres mía! ¡Soy más fuerte que tú! ¡Más enérgico! ¡Más decidido! ¡Tienes que someterte!
	32. Catalina. ¿Y me tutea?
	33. Petruccio. ¡Sí, de hoy para siempre! ¡Tú eres mi amor, mi ilusión, mi entusiasmo... (<i>La suelta</i>) ¡Cata, Catina mía!
178. Catalina. Su comportamiento no es el de un caballero.	34. Catalina. ¡Vuestra conducta no es la de un caballero!
179. Pedro. Pero sí el de un hombre firme, de resoluciones extremas.	35. Petruccio. (<i>Incomodándose</i>) Pero es la de un hombre firme y de carácter, ¿estamos?
180. Catalina. ¡No sé que pensar de este hombre!	36. Catalina. (<i>Aparte</i>) ¡No sé que pensar de este hombre!
181. Pedro. (<i>Decidido</i>) ¡Cata... te he visto, me he enamorado de ti... Quiero hacerte mi esposa... ¿Me quieres?	37. Petruccio. (<i>Decidido</i>) ¡Catalina!... Te he visto, me he enamorado de ti; quiero hacerte mi esposa... ¿Me quieres?
182. Catalina. No, ¡te aborrezco!	38. Catalina. ¡No, no; os aborrezco!
183. Pedro. ¿Sí?... Pues asunto concluido. El domingo nos casamos. ¿Hoy es miércoles, no? Pues al domingo, a la iglesia.	39. Petruccio. (<i>Fuera de sí</i>) ¿Sí? ¡Pues asunto concluido! ¡El domingo nos casamos! ¿Qué es hoy? Miércoles. ¡Pues el domingo, a la iglesia!
184. Catalina. ¡Yo no quiero!	40. Catalina. ¡Yo no quiero!
185. Pedro. Yo sí quiero. Y será. Está todo arreglado. He hablado con tu padre; voy a encargar los anillos de boda.	41. Petruccio. Es inútil. Yo sí quiero, gatita montés. ¡Y será! Además, todo está arreglado. He tratado de la dote con tu padre. Ahora voy a encargar los presentes de la boda.
186. Catalina. ¡He dicho que no!	42. Catalina. ¡He dicho que no quiero!
187. Pedro. Y yo que sí. Pero, si no fuera conmigo, ¿con quién te ibas a casar? Yo te convengo.	43. Pedro. Y yo digo que quiero. Pues si no fuera conmigo, ¿con quién te ibas a casar, fiera indómita? Yo te convengo, del mismo modo que tú me convienes.
188. Catalina. ¿Qué me conviene?...	
189. Pedro. Lo juro por esos hermosos ojos que desprenden lumbre... (<i>Va a hablar Catalina, pero no la deja</i>) Ni una palabra. Lo quiero yo, lo quiero yo, yo que no quiero que tengas más voluntad que la mía. (<i>Llamando</i>) ¡Conde, Julio, Blanca, Serapio!... ¡Ay de ti si llegas a pronunciar el no! Es mi voluntad. ¡Lo quiero yo! (<i>Entran Conde, Julio, Blanca y Serapio</i>).	Lo juro por esos hermosos ojos que desprenden lumbre como dos fraguas de Vulcano. (<i>Va a hablar Catalina y no la deja</i>) ¡Nada, ni una palabra! ¡ni la menor protesta! ¡Lo quiero yo! ¡Lo quiero yo! ¡Yo! Que no quiero que tengas más voluntad que la mía. (<i>Llamando</i>) ¡Bautista! ¡Hortensio! ¡Grumio! (<i>A Catalina</i>) ¡Ay de ti si llegas a pronunciar el no! ¡Es mi voluntad! ¡Lo quiero yo! ¡Bautista!

Tabla 6.2.5. Análisis comparativo TM2-TMF2. Fragmento FIERECILLA/1. Nivel microtextual.

Nicolás Navarro tampoco ha partido del TO sino que se ha apropiado del texto de Manuel Matosés publicado en 1895 (TMF2). A partir de esta reescritura previa y, mediante estrategias de adaptación y simplificación, Navarro construye un nuevo texto de llegada, aún muy similar al de Matosés. Las desviaciones observadas poco tienen que ver con el efecto de la censura oficial o con la ejercida por el autor del texto. Las más significativas están orientadas a eliminar o modificar expresiones demasiado obsoletas del TMF2, teniendo en cuenta que se trata de un texto del siglo XIX: TMF2/10-

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

TM2/156, TMF2/13-TM2/159, TMF2/14-TM2-160. En el TMF2, ambos personajes se tratan de usted hasta que Petruccio consigue retener a Catalina por la fuerza y la empieza a tutear (TMF2/31). En la reescritura de Navarro, Pedro tutea a Catalina desde un principio, mientras ella le trata de usted en todo momento. Esta modificación del tratamiento supone la supresión de las réplicas TMF2/32 y TMF2/33. En este trasvase intralingüístico también se aprecian mecanismos de simplificación y reducción: TMF2/7-TM2/153, TMF2/9-TM2/155 y TMF2/25-TM2/171, entre otros. Asimismo, se domestica el texto de Manuel Matosés castellanizando el nombre de los protagonistas y situando la acción en Madrid (TM2/155).

Por otro lado, se observan ciertas similitudes entre el TMF2 y el texto meta fuente anterior (TMF1): ambos textos sustituyen el juego verbal del TO por el forcejeo físico y el contenido no difiere en absoluto. Petruccio también afirma que no pega a las mujeres, excepto a la suya, avisando a Catalina de lo que le espera una vez se convierta en “su mujer” si no modifica su comportamiento. Nos hallamos ante una farsa de marcado carácter populista y comercial³² más agresiva que el original en la que se expone la supremacía del “macho” y la anulación de la voluntad de la mujer. En esta demostración de poder, la única alternativa que se le ofrece a Catalina es el matrimonio, fin último de su género. A pesar de la adaptación llevada a cabo en el texto de Matosés, el discurso patriarcal sigue dominando esta reescritura trasnochada de Nicolás Navarro, lo que implica que se sigue perpetuando y aceptando este tipo de relación hombre-mujer basada en la superioridad del hombre frente a la mujer. Es un discurso inadmisibles desde el punto de vista femenino, pero totalmente aceptado y tolerado en la España franquista. No hay necesidad de actualizar demasiado el texto de Matosés puesto que es perfectamente asimilable al contexto receptor. Por todo ello, no sorprende que la censura externa aprobase el texto sin ninguna objeción, puesto que se trata de un texto acorde a los parámetros ideológicos del régimen, “moralmente aceptable”, “escrito con corrección” y con un indudable “valor teatral” (Expte. 2344-41). Tampoco Nicolás Navarro tuvo necesidad de autocensurarse puesto que el texto no contiene elementos conflictivos desde un punto de vista político, religioso o de moral sexual.

➤ **Análisis comparativo TM3-TM1-TMF1**

³² Recordamos al lector que Nicolás Navarro otorgó un título a su reescritura muy distante del original: *Como una malva*, que fue sustituido por *La niña es un regalo* por motivos comerciales.

TM3/BIER/REP/1951/IGALMAR-EGEA (I) (144-170)	TM1/BIER/REP/1940/JORDA (I) (140-167)	TMF1/BIER/PUB/1913/JORDA (I.iv.) (6-33)
144. Catalina. ¿Es usted el idiota que se quiere casar conmigo?	140. Catalina. ¿Sois vos, el necio presuntuoso que solicita casarse conmigo?...	6. Catalina. ¿Sois vos un necio presuntuoso que solicita casarse conmigo?
145. Pedro. <i>(Con exagerada sorpresa y admiración)</i> ¡Embustero mundo! Me decían que era usted arisca, violenta, ineducada. ¡Y cuan amable se presenta usted a mí! ¡Catina, Catina adorada!	141. Petruccio. <i>(Con exagerada sorpresa y admiración)</i> ¡Oh! ¡Cómo miente el mundo!... ¡Dicen que sois arisca y sin embargo me saludáis con las más dulces palabras, Catí querida!	7. Petruccio. <i>(Con exagerada sorpresa y admiración)</i> ¡Oh! ¡Cómo miente el mundo! ¡Dicen que sois arisca y sin embargo me saludáis con las palabras más dulces, Catina mía!
146. Catalina. ¡Me llamo Catalina!	142. Catalina. Me llamo Catalina...	8. Catalina. Me llamo Catalina
147. Pedro. Bueno. Llámese Catalina. Yo la llamaré Catina.	143. Petruccio. Como os plazca... En todo vuestra voluntad, Catina hermosa...	9. Petruccio. Como os plazca. En todo vuestra voluntad, Catina hermosa!
148. Catalina. ¡He dicho Catalina, imbécil!	144. Catalina. He dicho Catalina, señor tropiezos.	10. Catalina. Catalina he dicho, señor tropiezos.
149. Pedro. ¡Catina! Eso es, Catina. Siempre Catina.	145. Petruccio. Eso es... Catí,... Catina,... Siempre Catina...	11. Petruccio. Eso, eso, siempre Catina, siempre Catina.
150. Catalina. Y usted siempre idiota.	146. Catalina. Y vos necio,... siempre necio...	12. Catalina. Y vos necio, siempre necio...
151. Pedro. Idiota es poco. Elógieme más Acarícieme con su voz, con sus miradas, con esas manos que se agitan como las alas refulgentes de una bella mariposa. <i>(Transición a voces coléricas)</i> ¡Sí! ¡Sí! ¡Sépallo el mundo! ¡Publíquelo la prensa! ¡Divúlguelo la radio! ¡Tú! ¡Tú! ¡Serás mi esposa! ¡Antes de una hora serás mi mujer!	147. Petruccio. ¡Gracias mil por vuestros elogios, Catina de mi alma,... paloma mía sin hiel!... <i>(Haciendo ademán de tirar la espada y con gritos desaforados)</i> ¡Sí!,... Sí,... ¡aunque todos se opongan a nuestro amor, dentro de dos días seréis mi esposa!...	13. Petruccio. ¡Gracias!... ¡Gracias por vuestros elogios, Catina de mi alma, paloma mía sin hiel! <i>(Haciendo ademán de tirar la espada y con gritos desaforados)</i> ¡Sí, Sí, aunque todos se opongan a nuestro amor, hoy mismo seréis mi esposa!
152. Catalina. <i>(Ríe a carcajadas. La misma transición)</i> ¡Tú eres un sinvergüenza! ¡Lo ha dicho Radio Nacional en su emisión retransmitida! ¡Tú eres un sinvergüenza! Y escúchame. Contigo se va a casar la madre de éste. <i>(Señala a Sotito)</i> ¡Fuera de aquí! ¡Lejos de mi presencia! ¡Por quién me ha tomado este cretino!	148. Catalina. ¡Nunca! ¡Nunca! ¡Dejadme pícaro insolente!... ¡Quiero que en el acto salgáis de mi presencia!...	14. Catalina. ¡Nunca! Pícaro insolente, ¡nunca! ¡Dejadme! ¡Quiero que en el acto salgáis de mi presencia!
153. Pedro. <i>(Extasiado)</i> ¡Amor mío! ¡Cómo nos complementamos! ¡Jamás me separaré de ti!	149. Petruccio. ¡Amor mío! ¡Cómo os agradezco que me permitáis estar a vuestro lado!...	15. Petruccio. ¡Como os agradezco, amor mío, que me permitáis estar a vuestro lado!
154. Catalina. ¡Le odio! ¡Es usted el más repugnante de los hombres! ¡Quietos! ¡No se acerque! ¡Si da un paso más le estrello esta radio en la cabeza!	150. Catalina. ¡Os detesto!... ¡Sois el peor nacido de cuantos hombres he tratado!... ¡No os acerquéis a mí!...	16. Catalina. Os detesto. ¡Sois el peor nacido de cuantos hombres he tratado! ¡No os acerquéis a mí!
155. Pedro. ¿Qué me pides? ¿Qué te bese? No me azore la muy enamorada... <i>(Va y la abraza)</i>	151. Petruccio. ¿Qué decis?... ¿qué os abrace?... ¡Me avergonzáis con vuestros favores!... <i>(Le da un tremendo abrazo)</i>	17. Petruccio. ¿Qué decis? ¡Me avergonzáis con vuestros favores! ¿Qué os abrace? <i>(Le da un tremendo abrazo)</i>
156. Catalina. <i>(Le da dos bofetones)</i> ¡Atrevido! ¡Bárbaro!	152. Catalina. ¡Atrevido! ¡Sátiro! ¡Demonio! ¡Toma! ¡Toma!... <i>(Le da dos bofetones)</i>	18. Catalina. ¡Atrevido! ¡Sátiro! ¡Demonio! ... ¡Toma! ¡Toma! <i>(Le da dos bofetones)</i>
157. Pedro. <i>(Con la mano en la mejilla, dominándose)</i> ¡No la creí tan cariñosa! ¡Qué	153. Petruccio. <i>(Con la mano en la mejilla, pero dominándose)</i> ¡Qué cariñosa sois, bella Catina!	19. Petruccio. <i>(Dominándose y con la mano en la mejilla)</i> ¡Qué cariñosa sois, bella Catina! ¡Tenéis la

suavidad de manos! ¡Qué dos caricias estremecedoras! Le juro a usted, por mi amor, que se las devolveré centuplicadas.	¡Tenéis la mano más suave que los lirios!... ¡Gracias por vuestras caricias que os volveré centuplicadas!	mano más suave que los lirios! ¡Gracias por vuestras caricias que os volveré centuplicadas!
158. Catalina. ¡Bellaco! ¿Pega usted a las mujeres?	154. Catalina. ¡Infame!... ¿Os llamáis caballero y pegaríais a las mujeres?...	20. Catalina. ¡Infame! ¿Os llaman caballero y pegaríais a las mujeres?
159. Pedro. ¡Oh, no! Nada más que a la mía. Tú lo vas a ser mía. Y te zumbaré. Pero, ¡bien! Nada más que a ti, conste. Te voy a ser muy fiel, te lo juro.	155. Petruccio. ¡Oh, no! A la mía nada más... ¡Siempre a la mía, mi Catina enamorada! ¡Ni una infidelidad, os lo juro!... ¡Solo a la mía!	21. Petruccio. ¡Oh! No. A la mía nada más... ¡Siempre a la mía, mi Catina enamorada! ¡Ni una infidelidad, os lo juro! ¡Solo a la mía!
160. Sotito. ¡Lo ha jurado!		
161. Catalina. Es usted zafio, grosero... un hombre brutal... ¡Hombre! No, no es usted un hombre.	156. Catalina. ¡Sois un grosero,... un deslenguado,... un hombre violento y sin crianza!... ¿Qué digo un hombre?... ¡Peor que una fiera!...	22. Catalina. ¡Sois un grosero, un deslenguado, un hombre violento y sin crianza! ¿Qué digo un hombre?... ¡Peor que una fiera!
162. Pedro. ¿Qué soy?		
163. Catalina. Una fiera.		
164. Pedro. Tal para cual.	157. Petruccio. ¡Justo!... ¡El uno para el otro!	23. Petruccio. ¡Justo! El uno para el otro...
165. Catalina. ¡Vamos a verlo! <i>(Se abalanza sobre él para abofetearle, pero él la sujeta fuertemente y la abraza y la besa. Sigue besándola y abrazándola, arrebatadoramente).</i>	158. Catalina. ¡Pues toma! <i>(Va a darle de bofetadas, pero él la sujeta con un formidable abrazo).</i>	24. Catalina. ¡Pues toma! <i>(Va a darle de bofetadas, pero él la sujeta con un formidable abrazo).</i>
166. Pedro. ¡No lo dudes! ¡Serás mi mujer! ¡Lo serás!	159. Petruccio. ¡Toma!... No nos separaremos jamás, ¿verdad, Catina? <i>(Continúa abrazándola brutalmente y le tira con la mano, besos que parecen cachetes, extremando hasta el final de la escena sus bruscos y grotescos arrebatos)</i> ¡Abrazame!... ¡abrazame, aunque me ahogues!... Así... así... no me ocultes tu amor que pronto será santificado ante el altar... No dudes de mí, porque te juro que seré tu esposo, aunque se oponga el mundo entero...	25. Petruccio. ¡Toma tú! No nos separaremos jamás, ¿verdad, Catina? <i>(Continúa abrazándola brutalmente y le tira con la mano besos que parecen cachetes, extremando hasta el fin de la escena sus bruscos y grotescos arrebatos)</i> ¡Abrazame, abrazame aunque me ahogues! Así... así... no me ocultes tu amor que pronto será santificado ante el altar... No dudes de mí, porque te juro que seré tu esposo, aunque se oponga el mundo entero...
167. Catalina. ¡Suélteme! ¡Déjeme!	160. Catalina. <i>(Forcejeando inútilmente)</i> ¡Soltadme!... ¡Dejadme!... ¡Por favor!	26. Catalina. <i>(Forcejeando inútilmente)</i> ¡Soltadme! ¡Dejadme! ¡Por favor!
168. Pedro. No. ¡Hemos nacido el uno para el otro! Yo soy un cordero, tú una oveja...	161. Petruccio. <i>(Aflojando un poco los brazos)</i> Hemos nacido el uno para el otro... Yo estoy lleno de cariño,... tú, llena de ternura,... yo soy manso como un cordero,... tú dócil como una oveja... ¡Nuestra casa será un paraíso!... ¡Alégrate, esposa mía! ¡Alégrate, Catina!...	27. Petruccio. <i>(Aflojando un poco los brazos)</i> Hemos nacido el uno para el otro. Yo estoy lleno de cariño; tú llena de ternura; yo soy manso como un cordero; tú dócil como una oveja. ¡Nuestra casa será un paraíso! ¡Alégrate, esposa mía! ¡Alégrate, Catina!
169. Catalina. ¡Que me ahoga! ¡Socorro! ¡Socorro!	162. Catalina. ¡Me estáis ahogando!... ¡Qué hombre tan raro!...	28. Catalina. ¡Me ahogáis! (¡Qué hombre tan raro!)
170. Pedro. <i>(Soltándola)</i> Y bien, luego nos habremos casado...	163. Petruccio. <i>(La suelta)</i> Y bien, Catina mía,... dentro de dos días nos casaremos...	29. Petruccio. <i>(La suelta)</i> ¿Y bien, Catina mía, nos casaremos ahora mismo?

171. Catalina. ¡Jamás, jamás seré tu esposa!	164. Catalina. ¡Jamás!,... ¡jamás!	30. Catalina. ¡Jamás, jamás, jamás!
	165. Petruccio. ¡Gracias, mi vida!...Llamaremos a tu padre y le comunicaremos nuestros proyectos...	31. Petruccio. Gracias; pues, así, asunto concluido. Llamaremos a tu padre y en seguida pasaremos a la capilla...
	166. Catalina. ¡No!... ¡Nunca seré vuestra esposa!	32. Catalina. No, no, nunca seré vuestra esposa.
172. Pedro. (<i>Fiero</i>) Juro por la luz de tus ojos que lo serás. ¡Yo lo quiero! ¡Yo lo mando! Óyelo Catalina: ¡yo lo mando! Ahora voy a decírselo a tu padre. (<i>Llamándole</i>) ¡Don Álvaro! ¡Don Álvaro! (<i>Aparecen Don Álvaro, Inocencio, Asunción, Von Muller y Estévanez</i>) Contemplan ustedes a la dulce Catalina junto a su amante esposo	167. Petruccio. (<i>Con ferocidad</i>) ¡Juro por la luz de tus ojos que lo serás antes de tres días! ¿Entiendes?... ¡Yo lo quiero! Y ahora llama a tu padre y en su presencia repetirás los juramentos de amor que me has hecho a solas... Señor suegro, mi estimado suegro,... venid... venid pronto,... ¡y veréis a dos enamorados jurándose un indomable amor! (<i>Aparecen Bautista, Lucencio, Blanca, Hortensio y Gremio</i>) ¡Llegad todos,... y contemplad a la dulce Catalina en brazos de su esposo!	33. Petruccio. (<i>Con ferocidad</i>) ¡Juro por la luz de tus ojos que lo serás antes de la noche! ¿Entiendes? ¡Yo lo quiero! Y ahora llama a tu padre y en su presencia repetirás los juramentos de amor que me has hecho a solas... ¡Señor suegro, mi estimado suegro, venid, venid pronto, y veréis a dos enamorados jurándose un indomable amor!

Tabla 6.2.6. Análisis comparativo TM3-TM1-TMF1. Fragmento FIERECILLA/1. Nivel microtextual.

Bajo el título *La dama y la doma* se esconde un nuevo plagio del texto de José M^a Jordá y Luis de Zulueta, pero esta vez a través de la reescritura de Mercedes Jordá que, a su vez, es también plagio de la de Jordá y Zulueta³³. En la tabla anterior se puede apreciar la similitud existente entre los tres textos meta. Fernando Granada ya había llevado a escena el texto de Mercedes Jordá en la década de los cuarenta, como así lo prueba el expediente 1467-40, por lo que es del todo probable que en 1951 utilizase este mismo texto, pero adaptado y actualizado. Con el propósito de llevar a cabo un trasvase intracultural los autores del texto utilizan de forma recurrente fenómenos como la modificación de réplicas y la supresión o adición de segmentos. Casi la totalidad del fragmento ha sido reescrito y actualizado. Además se ha castellanizado los nombres de los personajes y se ha alterado la distribución espacio-temporal de la acción. Se traslada la farsa renacentista italiana al Madrid castizo de la segunda mitad del siglo XX. Para contextualizar el texto se introducen elementos modernos y actuales como la radio, como objeto físico presente en escena (TM3/154) y como medio de comunicación al que aluden ambos personajes (TM3/151; TM3/152). Este primer encuentro entre Catalina y Pedro basa su comicidad en los agravios verbales, sobre todo en boca de Catalina: “idiota”, “imbécil”, “sinvergüenza”, “cretino”, “repugnante”, “atrevido”, “bárbaro”, “bellaco” y “zafio” son algunos de los improperios proferidos por nuestra protagonista. En cambio, Pedro, desprovisto en esta ocasión de su espada, contrarresta el combate con elogios, amenazas y “fuertes abrazos”. Se modifica la réplica TM1/159 acentuando aún más el carácter violento de Pedro. Ante la pregunta de Catalina a Pedro “¿Pega usted a las mujeres?” (TM3/158), éste responde: “¡Oh, no! Nada más que a la mía. Y te zumbaré. Pero, ¡bien! Nada más que a ti, conste. Te voy a ser muy fiel, te lo juro” (TM3/159). No solo se conserva la intención de las reescrituras anteriores sino que incluso se realza y naturaliza el uso de la violencia por parte del marido. Si en el contexto receptor dicho comportamiento no resultase aceptable el texto de Jordá tendría que haber sido atenuado y no todo lo contrario. La censura externa quiso eliminar las referencias al protestantismo porque no se podían tolerar burlas a la religión o al sacramento del matrimonio, pero en ningún momento puso reparos a este tipo de discurso en el que la mujer es objeto de burla y merecedora de algún que otro “cachete”.

➤ **Análisis comparativo TM4-TMF3-TO**

³³ La refundición de José M^a Jordá y Luis de Zulueta tampoco es una traducción fiel del original y, en cierto modo, pudo haberse inspirado en la reescritura de Manuel Matosés. Sin embargo, no podemos establecer las relaciones entre ambos textos porque quedan fuera del límite temporal de nuestro estudio.

TM4/BIER/REP/1951/BORRÁS-ULLOA (Parte 1ª) (343-385)	TMF3/BIER/PUB/1929/ASTRANA (II.i) (48-102)	TO/TAM/1623/SHA (II.i.)
343. Petruccio. (...) (<i>Entra Catalina</i>) Buenos días Cata, que así he oído que suelen llamarte.	48. Petruccio. (...) (<i>Entra Catalina</i>) Buenos días, Cata, pues así he oído que os llamáis.	48. Petruccio. (...) <i>Enter Katerina.</i> Good morrow Kate, for thats your name I heare.
344. Catalina. Si lo habéis oído es señal de que tenéis largas las orejas. Los que no tienen permiso mío deben llamarme Señora Catalina.	49. Catalina. Habéis oído bien; sin duda tenéis largas las orejas. Los que hablan de mí me llaman Catalina.	49. Kate. Well haue you heard, but something hard of hearing: They call me Katerine, that do talke of me.
345. Petruccio. Mientes, a fe de caballero. No te llamas ni te llaman más que Cata, la buena Cata y a veces Cata la mala; pero siempre la Cata más bonita de la Cristiandad, y ante todo la dulcísima Cata que es como catar la miel... Verás, Cata mía. De tanto oír a la ciudad alabar tus virtudes, tu carácter, que es un confite y tu belleza que es mucho mayor de la que pintaban, me he sentido movido a solicitarte que seas mi esposa.	50. Petruccio. Mentís, por mi fe. Os llamáis sencillamente Cata, la buena Cata y a veces Cata la mala; pero Cata, la más bonita Cata de la cristiandad; mi meliflua Cata, mi cata de miel... Por consiguiente, Cata, mi consuelo; cádate que habiendo oído elogiar en toda la ciudad tu dulzura, tus virtudes, tu recomendada belleza—no tanto empero, como se merecen—me he sentido movido a hacerte la corte como a futura esposa.	50. Petruccio. You lye infaith, for you are call'd plaine Kate, And bony Kate, and sometimes Kate the curst: But Kate, the prettiest Kate in Christendome, Kate of Kate-hall, my super-daintie Kate, For dainties are all Kates, and therefore Kate Take this of me, Kate of my consolation, Hearing thy mildnesse prais'd in euery Towne, Thy vertues spoke of, and thy beautie sounded, Yet not so deeply as to thee belongs, My selfe mou'd to woo thee for my wife.
346. Catalina. ¡Movido! ¡Muy bien! Seguíis moviéndooos y con el movimiento que habéis venido, marchar sin dejar de moveros. En cuanto os vi, me dije: “Este es un mueble que se traslada”.	51. Catalina. ¡Movido! ¡No está mal! Seguid el movimiento y como habéis venido, marchaos; moveos. Desde el primer instante he visto que erais un mueble.	51. Kate. Mou'd, in good time, let him that mou'd you hether. Remoue you hence: I knew you at the first You were a mouable.
347. Petruccio. ¡Qué ingenio! ¿Y qué mueble fácil de cambiar de un lado a otro os parece que soy?	52. Petruccio. ¡Cómo! ¿Un mueble?	52. Petruccio. Why, what's a mouable?
348. Catalina. Lo más insignificante: un taburete.	53. Catalina. Un taburete.	53. Kate. A ioyn'd stoole.
349. Petruccio. ¡Perfecto! Es verdad. Ven y siéntate en mí.	54. Petruccio. ¡Lo has adivinado! Ven y siéntate sobre mí.	54. Petruccio. Thou hast hit it: come sit on me.
350. Catalina. Los asnos se hicieron para la carga. Por lo que solicitáis ser cargado.	55. Catalina. Los asnos se hicieron para la carga, y vos también.	55. Kate. Asses are made to beare, and so are you.
351. Petruccio. Las mujeres se han hecho para que carguen con un hombre. Y tú, también.	56. Petruccio. Las mujeres son las que se han hecho para la carga, y vos igualmente.	56. Petruccio. Women are made to beare, and so are you.
352. Catalina. No os refiráis a mí, cargador de fardos. No soy la jaca que soportará vuestro peso.	57. Catalina. No soy yo la jaca que soportará vuestro peso, si a mí os referís.	57. Kate. No such lade as you, if me you meane.
353. Petruccio. ¡Mi buena Cata! No he de pesarte mucho porque como eres joven y ligera...	58. Petruccio. ¡Ay, buena Cata! Yo no he de serte pesado, porque viéndote joven y ligera...!	58. Petruccio. Alas good Kate, I will not burthen thee, For knowing thee to be but yong and light.
354. Catalina. Demasiado ligera para no correr y dejarme cazar por un borracho de vuestra índole. Pero aunque ligera, soy también pesada cuando conviene.	59. Catalina. Demasiado ligera para dejarme cazar por un zagalón de vuestra índole. Y, sin embargo, soy tan pesada como conviene que sea.	59. Kate. Too light for such a swaine as you to catch, And yet as heauie as my waight should be.
355. Petruccio. A mi me conviene que lo seas para que no se te lleve el aire y te lleve yo.	60. Petruccio. ¡Como a mí me conviene! ¡Convengo en ello!	60. Petruccio. Shold be, should: buzze.
356. Catalina. Pesada de mano, quise decir.		

Cuidadito.		
357. Petruchio. Simpatiquísima Cata, te aconsejo que no me recuerdes el uso de la mano cuando se halla cerca de un bastón.		
358. Catalina. <i>(Con irónica amabilidad)</i> ¿No sois el más galante y rendido enamorado, simpatiquísimo cerdo?		
359. Petruchio. <i>(Mismo juego)</i> Como tú eres el más suave y aterciopelado cardo, encanto mío.		
360. Catalina. <i>(Mismo juego)</i> ¿Es que deseáis que la humilde Catalina de vuestros sueños os dé una prueba de pasión encantadora, delicadísimo salvaje?		
361. Petruchio. <i>(Mismo juego)</i> Nada me complacería tanto como comprobar que mi gatita es, por fin, una muchacha ruborosa y no un carretero.		
	61. Catalina. Voy a tener que reconveniros.	61. Kate. Well tane, and like a buzzard.
	62. Petruchio. ¡Oh, tórtola de bajo vuelo! ¿Qué buaro será el que te cace?	62. Petruchio. Oh slow-wing'd Turtle, shal a buzard take thee?
	63. Catalina. Mi vuelo no es de tórtola. Más alto pico.	63. Kate. I for a Turtle, as he takes a buzard.
	64. Petruchio. Vamos, vamos, avispa; a fe que os picáis demasiado.	64. Petruchio. Come, come you Waspe, y'faith you are too angrie.
	65. Catalina. Si soy avispa, evitad mi aguijón.	65. Kate. If I be waspish, best beware my sting.
	66. Petruchio. Soy avisgado; con arrancarlo, basta.	66. Petruchio. My remedy is then to plucke it out.
	67. Catalina. Si, con tal que el loco sepa donde está.	67. Kate. I, if the foole could finde it where it lies.
	68. Petruchio. ¿Quién no sabe dónde lleva una avispa su aguijón? En la cola.	68. Petruchio. Who knowes not where a Waspe does weare his sting? In his taile.
	69. Catalina. En la lengua.	69. Kate. In his tongue?
	70. Petruchio. ¿En la lengua de quién?	70. Petruchio. Whose tongue.
	71. Catalina. En la vuestra, si no tenéis mejor historia que contar. Y con esto, adiós.	71. Kate. Yours if you talke of tales, and so farewell.
	72. Petruchio. ¡Cómo! ¿Me mandas con la lengua a paseo? Volved, pues. Soy un caballero, buena Cata.	72. Petruchio. What with my tongue in your taile. Nay, come againe, good Kate, I am a Gentleman,
362. Catalina. <i>(Mismo juego)</i> Pues aceptad la prueba de que me he rendido a vuestros melosos encantos. <i>(Le da una bofetada).</i>	73. Catalina. Voy a probarlo. <i>(Le golpea).</i>	73. Kate. That lle trie. <i>she strikes him</i>
363. Petruchio. Te juro que si vuelves a pegarme te parto en dos de una paliza.	74. Petruchio. Juro que os daré una paliza si volvéis a hacerlo.	74. Petruchio. I sweare lle cuffe you, if you strike againe.
364. Catalina. ¿Cómo? ¿Un caballero que es todo cortesía, puede pegar a una débil mujer?	75. Catalina. Perderíais vuestros brazos. Si me pegáis no seréis caballero. Y si no sois caballero, no tendréis armas.	75. Kate. So may you loose your armes, If you strike me, you are no Gentleman, And if no Gentleman, why then no armes.

	76. Petruchio. ¿Serías un heraldo, Cata? ¡Oh! Inscríbeme en tu libro de blasones.	76. Petruchio. A Herald Kate? Oh put me in thy bookes.
	77. Catalina. ¿Cuál es vuestra cimera? ¿Una cresta?	77. Kate. What is your Crest, a Coxcombe?
365. Petruchio. No riñamos como gallo contra gallo. Juguemos como el gallo con su gallina.	78. Petruchio. Un gallo sin cresta, si Cata fuera mi gallina.	78. Petruchio. A comblesse Cocke, so Kate will be my Hen.
366. Catalina. Habéis visto que yo de gallina no tengo nada. Y vos tampoco de gallo. Si acaso de gallo sin cresta.	79. Catalina. Jamás seréis mi gallo. Cantáis como un gallo vencido.	79. Kate. No Cocke of mine, you crow too like a crauen
367. Petruchio. Vamos, Cata. No me mires con aversión.	80. Petruchio. Vamos, Cata, vamos. No me miréis tan desabrida.	80. Petruchio. Nay come Kate, come: you must not looke so sowre.
368. Catalina. Es mi costumbre cuando veo un sapo.	81. Catalina. Es mi costumbre cuando contemplo a un cangrejo.	81. Kate. It is my fashion when I see a Crab.
369. Petruchio. ¿Hay aquí algún sapo?	82. Petruchio. No hay aquí ningún cangrejo, y así, no estéis tan irritada.	82. Petruchio. Why heere's no crab, and therefore looke not sowre.
	83. Catalina. Lo hay, lo hay.	83. Kate. There is, there is.
	84. Petruchio. Mostrádmelo entonces.	84. Petruchio. Then shew it me.
370. Catalina. Miraos al espejo.	85. Catalina. Os lo mostraría. Si tuviera un espejo.	85. Kate. Had I a glasse, I would.
371. Petruchio. ¡Pero si soy esbelto y gallardo!	86. Petruchio. ¡Cómo! ¿Os referís a mi figura?	86. Petruchio. What, you meane my face.
372. Catalina. Más os estiraréis cuando os cuelguen de la horca. ¡Púa! <i>(Va a salir. Petruchio se interpone)</i>		
	87. Catalina. Lo adivináis, a pesar de ser tan joven.	87. Kate. Well aym'd of such a yong one.
	88. Petruchio. ¡Por San Jorge! Soy demasiado joven para vos.	88. Petruchio. Now by S. George I am too yong for you.
	89. Catalina. Y, no obstante, estáis ajado.	89. Kate. Yet you are wither'd.
	90. Petruchio. ¡Las penas!	90. Petruchio. 'Tis with cares.
	91. Catalina. No me apeno.	91. Kate. I care not.
373. Petruchio. No te marches, Catalina. Escucha.	92. Petruchio. Oídme, Cata. Por mi palabra, no os marchéis así.	92. Petruchio. Nay heare you Kate. Insooth you scape not so.
374. Catalina. Si no me dejáis salir despedíos de las muelas. Y no os acordéis de que existo.	93. Catalina. Voy a golpearos si me quedo. Dejadme partir.	93. Kate. I chafe you if I tarrie. Let me go.
375. Petruchio. Eso es imposible, Cata, porque me gustas como no lo podía imaginar. Me advirtieron que eras indómita y desagradable, una verdadera tarasca y he podido comprobar que ese juicio era una vil calumnia. Por el contrario, me pareces alegre, bien educada y deliciosa. Hay muchachas coléricas que arrugan el entrecejo, miran a lo traidor, y se muerden los labios para reprimirse y sueltan fuego quemante en sus palabras. Tú no eres así. Conversas con quien	94. Petruchio. No, en modo alguno. Os hallo extremadamente gentil. Se me había afirmado que erais brusca, indómita, desagradable. Y ahora advierto que eran groseras mentiras. Te encuentro deliciosa, jovial, sumamente cortés. Sólo es lenta tu palabra, pero dulce como las flores en primavera. No sabes mostrar ceño, ni mirar de reajo, ni morderte los labios, como las muchachas coléricas. En fin, lejos de recrearte en decir palabras injuriosas, recibes a tus	94. Petruchio. No, not a whit, I finde you passing gentle: 'Twas told me you were rough, and coy, and sullen, And now I finde report a very liar: For thou art pleasant, gamesome, passing courteous, But slow in speech: yet sweet as spring-time flowers. Thou canst not frowne, thou canst not looke a sconce, Nor bite the lip, as angry wenches will, Nor hast thou pleasure to be crosse in talke: But thou with mildnesse entertain'st thy wooers,

<p>te solicita benévola y afable, y tus palabras, aunque meditadas, son como juego de flores en primavera. ¿Quién ha inventado que eras coja?</p> <p>376. Catalina. ¿Yo?</p> <p>377. Petruccio. El infame mundo de la envidia. ¡Si mi Catalina es ágil como una chiquilla y melosa y rica de gustar como una almendra! ¡Anda un poco para que me ría de los que te atribuyen la cojera! ¡Anda!</p>	<p>adoradores con benevolencia y afabilidad. ¿Por qué el mundo cuenta que Cata es coja? ¡Oh, mundo calumniador! Cata es lisa y esbelta como el mimbre y el avellano, dulce como la nuez y más exquisita que la almendra. ¡Oh! ¡Marcha para que te vea andar! ¡No estás coja!</p>	<p>With gentle conference, soft, and affable. Why does the world report that <i>Kate</i> doth limpe? Oh sland'rous world: <i>Kate</i> like the hazle twig Is straight, and slender, and as browne in hue As hazle nuts, and sweeter then the kernels: Oh let me see thee walke: thou dost not halt.</p>
<p>378. Catalina. ¡Da órdenes a tus criados, majadero!</p>	<p>95. Catalina. ¡Estúpido! ¡Id y ordenad a vuestros criados!</p>	<p>95. Kate. Go foole, and whom thou keep'st command.</p>
<p>379. Petruccio. Adornas este aposento, Catalina, como la divina Diana su bosquecillo; eres, pues Diana, o mejor, Diana es la divina Catalina.</p>	<p>96. Petruccio. ¿Adornó nunca Diana un bosquecillo como Cata este aposento con la majestad de su porte? ¡Oh! Sé Diana, y deja a Diana ser Cata. Y será entonces Cata la casta y Diana la amorosa.</p>	<p>96. Petruccio. Did euer <i>Dian</i> so become a Groue As <i>Kate</i> this chamber with her princely gate: O be thou <i>Dian</i>, and let her be <i>Kate</i>, And then let <i>Kate</i> be chaste, and <i>Dian</i> sportfull.</p>
<p>380. Catalina. ¿De qué libro habéis robado ese poema?</p>	<p>97. Catalina. ¿Dónde habéis estudiado todos esos bellos discursos?</p>	<p>97. Kate. Where did you study all this goodly speech?</p>
<p>381. Petruccio. Es del hijo de mi madre.</p>	<p>98. Petruccio. Los improviso, ayudado por el ingenio de mi madre.</p>	<p>98. Petruccio. It is <i>extempore</i>, from my mother wit.</p>
<p>382. Catalina. ¡Pobre madre! ¡Cómo llorará haber sacado hijo tan necio!</p>	<p>99. Catalina. ¡Madre ingeniosa! Aunque sacó al hijo necio.</p>	<p>99. Kate. A witty mother, witlesse else her sonne.</p>
<p>383. Petruccio. ¿Es que soy ingenioso?</p>	<p>100. Petruccio. ¿No soy yo listo?</p>	<p>100. Petruccio. Am I not wise?</p>
<p>384. Catalina. Como el tarugo de un pesebre.</p>	<p>101. Catalina. Sí; conservaos caliente.</p>	<p>101. Kate. Yes, keepe you warme.</p>
<p>385. Petruccio. En fin, puesto que tanto te he gustado y con tus discretas alusiones me invitas a que formalice mi petición, me rindo. Tu padre me concede tu mano. Ya hemos estipulado la dote, punto del mayor interés. Por lo tanto, quieras o no quieras me casaré contigo. Y fijate bien que yo soy el único marido que te conviene. Porque por la luz de tu belleza y por mi adoración a tu belleza te voy a domar y a convertir de una Cata salvaje en una Cata sumisa, como cualquier Cata casada que obedece a su marido. Amén. (<i>Por el foro de CC entran Bautista, Gremio y Tranio</i>).</p>	<p>102. Petruccio. Tal es mi intención, dulce Catalina, pero en tu lecho. Por consiguiente y dejando aparte toda esta parlería, me expresaré en términos claros: Vuestro padre accede a que seáis mi esposa. Vuestra dote se halla estipulada, y queráis, no queráis, me casaré con vos. Ahora, Cata, yo soy el marido que os conviene. Pues por esa luz que ilumina tu belleza—belleza por la cual te adoro—tú no debes casarte sino conmigo, ya que he nacido para domarte, Cata, y transformar una Cata salvaje en una Cata sumisa como las demás Catas caseras. Aquí viene vuestro padre. ¡Nada de negativas! ¡Debo y quiero tener a Catalina por mujer! (<i>Vuelven a entrar Bautista, Gremio y Tranio</i>).</p>	<p>102. Petruccio. Marry so I meane sweet <i>Katherina</i> in thy bed: And therefore setting all this chat aside, Thus in plaine termes: your father hath consented That you shall be my wife; your dowry greed on, And will you, nill you, I will marry you. Now <i>Kate</i>, I am a husband for your turne, For by this light, whereby I see thy beauty, Thy beauty that doth make me like thee well, Thou must be married to no man but me, <i>Enter Baptista, Gremio, Trayno</i></p>

Tabla 6.2.7. Análisis comparativo TM4-TMF3-TO. Fragmento FIERECILLA/ 1. Nivel microtextual.

El texto firmado por Tomás Borrás y Alejandro Ulloa, *La doma de la indomable*, se erige como el primer intento de acercar el verdadero texto shakespeariano a los escenarios de la época. Para ello, los autores adaptaron la traducción de Luis Astrana Marín (TMF3), por lo que el TM4 reproduce en parte las decisiones traductorales adoptadas por éste³⁴. Como consecuencia se pierde el juego homofónico del par ‘hard/hearing’ (TO/49) pero se conserva el juego de palabras ‘Kate/cates’ (TO/50), que Astrana ha sustituido por el par “Cata/catar” (TMF3/50-TM4/335). También se preserva el retruécano en torno a los términos ‘move/remove/movable’³⁵ (TO/51) utilizando para ellos términos de raíz común en español: “movido/movimiento/moveos/mueble” (TMF3/51-TM4/336). El TM4 intenta aclarar la significación del término ‘movable’ con la adición del segmento “que se traslada” (TM4/336) pero sin recuperar la segunda acepción del término eliminada por Astrana. De manera similar, se añade el segmento “Lo más insignificante” (TM4/337) para enriquecer el sentido del término polisémico inglés ‘joint-stool’ (TO/53) que Astrana traduce por “taburete” (TMF/53) trasladando solo una de sus vertientes semánticas. A partir de aquí, entre las réplicas 54 y 72 del TO, “abundan las referencias de tipo proverbial basadas en creencias en torno a determinados animales” (Sánchez García 1999: 195) y “aparecen palabras con marcados matices obscenos” (*ib.*). Uno de los escollos traductológicos de este pasaje lo constituye el término ‘bear’³⁶ (TO/55-56) traducido por Astrana por el equivalente en español “cargar” intentando conservar el juego polisémico del original y que se repite en el TM4 con ligeras modificaciones (TM4/339-341). Otro de los términos polisémicos de difícil trasvase es ‘jade’³⁷ (TO/57) que hace referencia “al équido flaco y matalón” y “por asociación, a la dudosa virilidad de Petruccio” (Sánchez García 1999: 196). Astrana lo traduce por “jaca” (TMF3/57) y así se repite en el TM4/342 perdiendo el sentido figurado del original. Por otro lado, se traslada el sentido connotativo del término ‘light’ del TO/58-59 por “ligera” tanto en el TMF3(58-59) como en el TM4(343-344), conservando las connotaciones sexuales del juego de palabras ‘light/heavy’ en relación

³⁴ Véase el estudio textual y traductológico de *The Taming of the Shrew* realizado por Manuel Sánchez García (1999), en especial las páginas 183-222 que se ocupan de este fragmento.

³⁵ “ ‘movable’: (1) portable item or furniture, (2) inconsistent or changeable person” (Notas en la edición de Thompson 2003: 95).

³⁶ “ ‘bear loads’ and ‘bear children’ ” (Notas en la edición de Thompson 2003: 96); “support a man in sexual intercourse” (Williams 1997: 39). “To support (the woman) the weight of a man during coitus” (Partridge 1961: 93).

³⁷ “ ‘jade’: over-used whore (or horse)” (Williams 1997: 173). “ ‘jade’: worn-out horse. Katherine implies that Petruccio is either too old for her or insufficiently virile” (Notas en la edición de Thompson 2003: 96).

directa con el retruécano anterior en torno a ‘bear/burden’. No obstante, Borrás y Ulloa han sustituido la traducción de Astrana del vocablo ‘swaine’ (TO/59) por “zagalón” (TMF3/59) y en su lugar han preferido utilizar el término “borracho” (TM4/344), en consonancia con su ataque final de la obra a la embriaguez. La siguiente réplica es aún más explícita desde el punto de vista sexual que la traducción de Astrana Marín: “A mí me conviene que lo seas para que no se te lleve el aire y te lleve yo” (TM4/345).

Borrás y Ulloa suprimen la parte del fragmento en la que se incluyen los juegos de palabras a partir del mundo animal (TMF3/61-72) y por lo tanto eliminan las alusiones sexuales implícitas en el juego de palabras en relación a la avispa. En su lugar, el TM4 presenta un diálogo irónico basado en el uso del oxímoron, atribuyendo cualidades opuestas a elementos del mundo animal y vegetal: “simpatiquísimo cerdo” (TM4/348), “suave y aterciopelado cardo” (TM4/349) o “delicadísimo salvaje” (TM4/350). Con la adición de este pasaje se logra una efectiva compensación lingüística en el texto de llegada que se suma a las estrategias de manipulación y adaptación empleadas por los reescritores. En el resto del fragmento se aprecian de manera reiterada técnicas de supresión y modificación como bien se observa en la tabla anterior. Las supresiones (TMF3/76-77; TMF3/83-84; TMF3/87-91) pueden deberse a un deseo de acortar el texto y las modificaciones restantes a un deseo de sustituir la excesiva literariedad de la traducción de Astrana por un texto más “teatral”, más fluido y natural en el diálogo.

El TM4 representa un claro ejemplo de trasvase intralingüístico. Mediante la estrategia de adaptación y utilizando mecanismos como la modificación, la supresión o la adición, Borrás y Ulloa transforman un texto dramático en un texto teatral, teniendo en cuenta que el texto dramático deriva de un previo proceso de trasposición interlingüística. En este trasvase, poco o nada tiene que ver la existencia de una censura oficial, puesto que la manipulación del texto de llegada está condicionada por la puesta en escena del mismo y por el hecho de que se trata de una reescritura de una traducción anterior.

➤ **Análisis comparativo TM5-TMF3-TO**

TM5/BIER/REP/1954/ALONSO (Acto I. Cuadro 2º) (62-107)	TMF3/BIER/PUB/1929/ASTRANA (II.i) (48-102)	TO/TAM/1623/SHA (II.i.)
62. Petruchio. Catalina... Cata... ¿No os llamáis Cata, Catalina?	48. Petruchio. (...) (<i>Entra Catalina</i>) Buenos días, Cata, pues así he oído que os llamáis.	48. Petruchio. (...) <i>Enter Katerina.</i> Good morrow Kate, for thats your name I heare.
63. Catalina. ¿Quién sois?	49. Catalina. Habéis oído bien; sin duda tenéis largas las orejas. Los que hablan de mí me llaman Catalina.	49. Kate. Well haue you heard, but something hard of hearing: They call me Katerine, that do talke of me.
64. Petruchio. Vais a saberlo en seguida y ya no vais a olvidarlo nunca. Pero antes, ¿cómo os gusta más que os llame? ¿Catamina, Cata? ¿Cata, Catalina?		
65. Catalina. Mejor será que no me llaméis de ninguna manera.		
66. Petruchio. Disculpadme si en eso, únicamente en eso, no puedo servirlos. Os llaman Cata, la más bonita Cata de todas las Catas. Y a veces, Cata "la fiera". Y en ello se equivocan. Porque la verdad es que sois Cata la bella, la hermosa, y al mismo tiempo la amable Cata, Cata la exquisita. Y así he de llamaros, así he de llamarte desde ahora hasta el fin de mis días. Óyeme, Cata: he oído tanto y en todas partes, de ciudad en ciudad, de pueblo en pueblo, enaltecer tus virtudes... Dicen que estás dotada de suavidad, una mansedumbre, como no se dan en humana criatura... Ahora estoy viendo que no se dice cuanto mereces... Y todo ello me ha movido a venir a tu lado, a tomarte por esposa...	50. Petruchio. Mentis, por mi fe. Os llamáis sencillamente Cata, la buena Cata y a veces Cata la mala; pero Cata, la más bonita Cata de la cristiandad; mi meliflua Cata, mi cata de miel... Por consiguiente, Cata, mi consuelo; cátrate que habiendo oído elogiar en toda la ciudad tu dulzura, tus virtudes, tu recomendada belleza—no tanto empero, como se merecen—me he sentido movido a hacerte la corte como a futura esposa.	50. Petruchio. You lye infaith, for you are call'd plaine Kate, And bony Kate, and sometimes Kate the curst: But Kate, the prettiest Kate in Christendome, Kate of Kate-hall, my super-daintie Kate, For dainties are all Kates, and therefore Kate Take this of me, Kate of my consolation, Hearing thy mildnesse prais'd in euery Towne, Thy vertues spoke of, and thy beautie sounded, Yet not so deeply as to thee belongs, My selfe mou'd to woo thee for my wife.
67. Catalina. Lo que os ha movido a venir, que os mueva otra vez y os lleve lejos de mi lado, ya que sois como un mueble que se puede mover de un sitio a otro.	51. Catalina. ¡Movido! ¡No está mal! Seguid el movimiento y como habéis venido, marchaos; moveos. Desde el primer instante he visto que erais un mueble.	51. Kate. Mou'd, in good time, let him that mou'd you hether. Remoue you hence: I knew you at the first You were a mouable.
68. Petruchio. ¿Qué mueble puedo ser yo?	52. Petruchio. ¡Cómo! ¿Un mueble?	52. Petruchio. Why, what's a mouable?
69. Catalina. Un taburete.	53. Catalina. Un taburete.	53. Kate. A ioyn'd stoole.
70. Petruchio. Pues muy bien, Cata, ven y	54. Petruchio. ¡Lo has adivinado! Ven y siéntate	54. Petruchio. Thou hast hit it: come sit on me.

	siéntate sobre él, que tengo que hablarte.	sobre mí.	
71. Catalina.	¿Os sabéis asno que sólo sirve para llevar carga?	55. Catalina. Los asnos se hicieron para la carga, y vos también.	55. Kate. Asses are made to beare, and so are you.
72. Petruchio.	Para llevarnos como carga se hicieron las mujeres. ¿No lo sabes?	56. Petruchio. Las mujeres son las que se han hecho para la carga, y vos igualmente.	56. Petruchio. Women are made to beare, and so are you.
73. Catalina.	Pues no seré yo quien os lleve.	57. Catalina. No soy yo la jaca que soportará vuestro peso, si a mí os referís.	57. Kate. No such lade as you, if me you meane.
74. Petruchio.	Tú has de ser. Más no quisiera pesarte mucho, porque conozco que eres frágil.	58. Petruchio. ¡Ay, buena Cata! Yo no he de serte pesado, porque viéndote joven y ligera...!	58. Petruchio. Alas good Kate, I will not burthen thee, For knowing thee to be but yong and light.
75. Catalina.	No tan frágil que me quiebren fácilmente vuestras manos. Cuidad que no sea al contrario.	59. Catalina. Demasiado ligera para dejarme cazar por un zagalón de vuestra indole. Y, sin embargo, soy tan pesada como conviene que sea.	59. Kate. Too light for such a swaine as you to catch, And yet as heauie as my waight should be.
		60. Petruchio. ¡Como a mí me conviene! ¡Convengo en ello!	60. Petruchio. Shold be, should: buzze.
		61. Catalina. Voy a tener que reconveniros.	61. Kate. Well tane, and like a buzzard.
		62. Petruchio. ¡Oh, tórtola de bajo vuelo! ¿Qué buaro será el que te cace?	62. Petruchio. Oh slow-wing'd Turtle, shal a buzard take thee?
		63. Catalina. Mi vuelo no es de tórtola. Más alto pico.	63. Kate. I for a Turtle, as he takes a buzard.
76. Petruchio.	Cálmate que eres como una avispa; una deliciosa avispa.	64. Petruchio. Vamos, vamos, avispa; a fe que os picáis demasiado.	64. Petruchio. Come, come you Waspe, y'faith you are too angrie.
77. Catalina.	Pues guardaos de mi aguijón.	65. Catalina. Si soy avispa, evitad mi aguijón.	65. Kate. If I be waspish, best beware my sting.
78. Petruchio.	No me obligues a arrancarlo.	66. Petruchio. Soy avispado; con arrancarlo, basta.	66. Petruchio. My remedy is then to plucke it out.
79. Catalina.	¿Sabéis siquiera dónde está?	67. Catalina. Si, con tal que el loco sepa donde está.	67. Kate. I, if the foole could finde it where it lies.
80. Petruchio.	Tú lo llevas en la lengua. ¡Qué dolor si hubiera de arrancarte la lengua!	68. Petruchio. ¿Quién no sabe dónde lleva una avispa su aguijón? En la cola.	68. Petruchio. Who knowes not where a Waspe does weare his sting? In his taile.
		69. Catalina. En la lengua.	69. Kate. In his tongue?
		70. Petruchio. ¿En la lengua de quién?	70. Petruchio. Whose tongue.
81. Catalina.	¿Qué estás diciendo? Ya hemos hablado de más. Quedad con Dios.	71. Catalina. En la vuestra, si no tenéis mejor historia que contar. Y con esto, adiós.	71. Kate. Yours if you talke of tales, and so farewell.
82. Petruchio.	¿Os vais? ¿Y así de enojada? ¡Oh, no, no, no, mi gentilísima Cata! ¿Olvidas que soy un caballero?	72. Petruchio. ¡Cómo! ¿Me mandas con la lengua a paseo? Volved, pues. Soy un caballero, buena Cata.	72. Petruchio. What with my tongue in your taile. Nay, come againe, good Kate, I am a Gentleman,
83. Catalina.	Ved que no me olvido. <i>(Le golpea)</i>	73. Catalina. Voy a probarlo. <i>(Le golpea)</i>	73. Kate. That lle trie. <i>she strikes him</i>
84. Petruchio.	¡Juro que si vuelve a tocarme tu blanca mano, te doy un bofetón de los míos!	74. Petruchio. Juro que os daré una paliza si volvéis a hacerlo.	74. Petruchio. I swaere lle cuffe you, if you strike againe.
85. Catalina.	¡Y dejaréis de ser caballero!	75. Catalina. Perderíais vuestros brazos. Si me pegáis no seréis caballero. Y si no sois caballero, no tendréis armas.	75. Kate. So may you loose your armes, If you strike me, you are no Gentleman, And if no Gentleman, why then no armes.

86. Petruchio. ¿Tanto sabéis de heráldica?	76. Petruchio. ¿Serías un heraldo, Cata? ¡Oh! Inscríbeme en tu libro de blasones.	76. Petruchio. A Herald Kate? Oh put me in thy bookes.
87. Catalina. ¿Cuál es vuestra cimera? ¿Una cresta de gallo?	77. Catalina. ¿Cuál es vuestra cimera? ¿Una cresta?	77. Kate. What is your Crest, a Coxcombe?
88. Petruchio. Mejor que un gallo sin cresta. Ven, Cata. Más te conviene no ser tan agría conmigo. Mírame con buenos ojos.	78. Petruchio. Un gallo sin cresta, si Cata fuera mi gallina.	78. Petruchio. A comblesse Cocke, so Kate will be my Hen.
	79. Catalina. Jamás seréis mi gallo. Cantáis como un gallo vencido.	79. Kate. No Cocke of mine, you crow too like a crauen
	80. Petruchio. Vamos, Cata, vamos. No me miréis tan desabrida.	80. Petruchio. Nay come Kate, come: you must not looke so sowre.
89. Catalina. ¿Cómo mirar con buenos ojos a un cangrejo?	81. Catalina. Es mi costumbre cuando contemplo a un cangrejo.	81. Kate. It is my fashion when I see a Crab.
90. Petruchio. ¿Dónde está el cangrejo?	82. Petruchio. No hay aquí ningún cangrejo, y así, no estéis tan irritada.	82. Petruchio. Why heere's no crab, and therefore looke not sowre.
91. Catalina. ¿Dónde está?... ¿Dónde está?	83. Catalina. Lo hay, lo hay.	83. Kate. There is, there is.
92. Petruchio. ¿Queréis mostrármelo?	84. Petruchio. Mostrádmelo entonces.	84. Petruchio. Then shew it me.
93. Catalina. ¿Queréis miraros a un espejo?	85. Catalina. Os lo mostraría. Si tuviera un espejo.	85. Kate. Had I a glasse, I would.
94. Petruchio. ¿Mi cara, decís?	86. Petruchio. ¡Cómo! ¿Os referís a mi figura?	86. Petruchio. What, you meane my face.
95. Catalina. Muy pronto lo habéis comprendido para ser tan joven.	87. Catalina. Lo adivináis, a pesar de ser tan joven.	87. Kate. Well aym'd of such a yong one.
96. Petruchio. Demasiado joven para vos.	88. Petruchio. ¡Por San Jorge! Soy demasiado joven para vos.	88. Petruchio. Now by S. George I am too yong for you.
96. Catalina. Y ya, un poco ajado.	89. Catalina. Y, no obstante, estáis ajado.	89. Kate. Yet you are wither'd.
97. Petruchio. ¡De tanto pensar!	90. Petruchio. ¡Las penas!	90. Petruchio. 'Tis with cares.
98. Catalina. Pues no penséis que a mí pueda importarme.	91. Catalina. No me apeno.	91. Kate. I care not.
99. Petruchio. Ven, Cata, escucha, y ya no querrás irte.	92. Petruchio. Oídme, Cata. Por mi palabra, no os marchéis así.	92. Petruchio. Nay heare you Kate. Insooth you scape not so.
100. Catalina. Dejad que me vaya, dejadme pasar. O haréis que me enfade y llegue a deciros algo que os moleste.	93. Catalina. Voy a golpearos si me quedo. Dejadme partir.	93. Kate. I chafe you if I tarrie. Let me go.
101. Petruchio. ¿No es bastante lo que ya me has dicho?	94. Petruchio. No, en modo alguno. Os hallo extremadamente gentil. Se me había afirmado que erais brusca, indómita, desagradable. Y ahora advierto que eran groseras mentiras. Te encuentro deliciosa, jovial, sumamente cortés. Sólo es lenta tu palabra, pero dulce como las flores en primavera. No sabes mostrar ceño, ni mirar de reojo, ni morderte los labios, como las muchachas coléricas. En fin, lejos de	94. Petruchio. No, not a whit, I finde you passing gentle: 'Twas told me you were rough, and coy, and sullen, And now I finde report a very liar: For thou art pleasant, gamesome, passing courteous, But slow in speech: yet sweet as spring-time flowers. Thou canst not frowne, thou canst not looke a sconce, Nor bite the lip, as angry wenches will, Nor hast thou pleasure to be crosse in talke: But thou with mildnesse

	recrearte en decir palabras injuriosas, recibes a tus adoradores con benevolencia y afabilidad. ¿Por qué el mundo cuenta que Cata es coja? ¡Oh, mundo calumniador! Cata es lisa y esbelta como el mimbre y el avellano, dulce como la nuez y más exquisita que la almendra. ¡Oh! ¡Marcha para que te vea andar! ¡No estás coja!	entertain'st thy wooers, With gentle conference, soft, and affable. Why does the world report that <i>Kate</i> doth limpe? Oh sland'rous world: <i>Kate</i> like the hazle twig Is straight, and slender, and as browne in hue As hazle nuts, and sweeter then the kernels: Oh let me see thee walke: thou dost not halt.
102. Catalina. No he empezado todavía.	95. Catalina. ¡Estúpido! ¡Id y ordenad a vuestros criados!	95. Kate. Go foole, and whom thou keep'st command.
103. Petruchio. ¡Bah! No te creo. No, no, en manera alguna. Que eres áspera, dura, indómita... ¡Miente quien lo diga! Pero si eres tan agradable, tan discreta... Y hablas con mesura y, sobre todo, con la delicadez propia de una flor primaveral. No se te ocurre, ni por acaso, fruncir el ceño o mirar de reajo, o morderte los labios, como esas mujeres que se encueren tan pronto, porque tú no te enfureces ni pronto ni nunca. Como tampoco te gusta llevar la contraria, sino que acoges al que te pretende con amorosa indulgencia.	96. Petruchio. ¿Adornó nunca Diana un bosquecillo como Cata este aposento con la majestad de su porte? ¡Oh! Sé Diana, y deja a Diana ser Cata. Y será entonces Cata la casta y Diana la amorosa.	96. Petruchio. Did euer <i>Dian</i> so become a Groue As <i>Kate</i> this chamber with her princely gate: O be thou <i>Dian</i> , and let her be <i>Kate</i> , And then let <i>Kate</i> be chaste, and <i>Dian</i> sportfull.
104. Catalina. ¿Tenéis por bellos vuestros discursos?	97. Catalina. ¿Dónde habéis estudiado todos esos bellos discursos?	97. Kate. Where did you study all this goodly speech?
105. Petruchio. Como son improvisados...	98. Petruchio. Los improviso, ayudado por el ingenio de mi madre.	98. Petruchio. It is <i>extempore</i> , from my mother wit.
106. Catalina. Improvisados por un estúpido.	99. Catalina. ¡Madre ingeniosa! Aunque sacó al hijo necio.	99. Kate. A witty mother, witlesse else her sonne.
	100. Petruchio. ¿No soy yo listo?	100. Petruchio. Am I not wise?
	101. Catalina. Sí; conservaos caliente.	101. Kate. Yes, keepe you warme.
107. Petruchio. ¡Qué arte el tuyo para fingir! Pero dejémonos ya de palabras y palabras y vamos a lo que tanto nos interesa. Hemos llegado a un acuerdo en cuanto a dote. Tu padre consiente en que seas mi esposa, y quieras o no quieras, Cata, nos casamos. Soy el marido que te hacía falta. Y por esta luz que nos alumbraba, te juro, Catalina, que has de casarte conmigo. Y que he nacido para vencerte, para domarte, hasta que este	102. Petruchio. Tal es mi intención, dulce Catalina, pero en tu lecho. Por consiguiente y dejando aparte toda esta parlería, me expresaré en términos claros: Vuestro padre accede a que seáis mi esposa. Vuestra dote se halla estipulada, y queráis, no queráis, me casaré con vos. Ahora, Cata, yo soy el marido que os conviene. Pues por esa luz que ilumina tu belleza—belleza por la cual te adoro—tú no debes casarte sino conmigo, ya que he nacido para domarte, Cata, y transformar una Cata salvaje en una	102. Petruchio. Marry so I meane sweet <i>Katherina</i> in thy bed: And therefore setting all this chat aside, Thus in plaine termes: your father hath consented That you shall be my wife; your dowry greed on, And will you, nill you, I will marry you. Now <i>Kate</i> , I am a husband for your turne, For by this light, whereby I see thy beauty, Thy beauty that doth make me like thee well, Thou must be married to no man but me, <i>Enter Baptista, Gremio, Trayno</i>

gato montés que eres ahora, se convierta en una gatita sumisa, como conviene a todas las Catalinas que en el mundo son. Llegas tu padre. No me dejes mal delante de él. Quiero que Catalina sea mi esposa y lo será, ¡lo será! (*Vuelven Bautista, Gremio y Tranio*)

Cata sumisa como las demás Catas caseras. Aquí viene vuestro padre. ¡Nada de negativas! ¡Debo y quiero tener a Catalina por mujer! (*Vuelven a entrar Bautista, Gremio y Tranio*).

Tabla 6.2.8. Análisis comparativo TM5-TMF3-TO. Fragmento FIERECILLA/1. Nivel microtextual.

José Luis Alonso figura entre la nómina de plagiarios del sistema teatral español que Merino incluye en su artículo de 2001. Esta autora, demuestra que el plagio “no es un hecho aislado sino una costumbre extendida” entre conocidos directores de escena, empresarios y dramaturgos” (Merino 2001d: 220). Por poner algunos ejemplos cita dos textos teatrales firmados por José Luis Alonso que son plagios descarados de traducciones que habían sido previamente publicadas: *Panorama desde el puente* (1980) y *Cándida* (1985) (cf. Merino 2001b). Con estas credenciales, desconfiamos de la autoría del TM5 y procedimos a localizar un texto intermedio que nos ayudase a rastrear el verdadero origen del texto presentado a censura por José Luis Alonso. Después de cotejar el TM5 con traducciones previas, hemos llegado a la conclusión de que existe cierta similitud con la traducción de Astrana Marín, TMF3 en este estudio, pero no descartamos otras posibles fuentes de inspiración³⁸.

El TM5 es técnicamente una adaptación, en el sentido intralingüístico del término, aunque Alonso no menciona qué traducción ha sido la fuente de la que bebe su adaptación. El texto de Astrana ha sido manipulado y modificado. Se podría decir que el TM5 reduce, modifica y sintetiza el contenido del TMF3 dando lugar a una paráfrasis del mismo.

➤ **Análisis comparativo TM7-TM6-TO**

³⁸ Creemos que José Luis Alonso se ha servido de otras traducciones además de la de Astrana. En particular, hay ciertos segmentos que coinciden con otros textos anteriores. Por ejemplo, “tomarte por esposa” (TM5/66) aparece en la traducción de Martínez Sierra, y lo mismo ocurre con el adjetivo “frágil” (TM5/75), “ligera” en la traducción de Astrana. También pudo haber consultado la traducción de Martínez Lafuente o la de Mario del Álamo en relación al segmento “un mueble que se puede mover de un sitio a otro” (TM5/67) puesto que Astrana solo ofrece “mueble” y tanto Martínez Lafuente como Mario del Álamo optan por “mueble transportable”. Este tipo de coincidencias se repite a lo largo de todo el fragmento, pero necesitaríamos un análisis más exhaustivo del texto completo para poder determinar qué traducción ha inspirado en mayor medida la reescritura de Alonso.

TM7/ FIER/PUB/1958/RUIZ IRIARTE (Acto I. Cuadro 2º) (44-82)	TM6/ FIER/REP/1959/RUIZ IRIARTE (Acto I. Cuadro 2º) (44-82)
44. Catalina. <i>(Dentro, un grito) ¡¡Dejadme!! (Y cuando aún no se han extinguido las voces, aparece en el fondo Catalina, como soltándose de todos los brazos que la sujetan.) ¿Dónde está? ¿Quién es? ¿Quién es ese pícaro, granuja, desvergonzado? ¿Dónde está que le araña y le saco los ojos y le arranco la lengua? (Un chillido) ¡Ayyy...! ¿Quién es? (Petruccio tranquilamente se vuelve y la mira de arriba abajo, imperturbable.)</i>	44. Catalina. <i>(Dentro, un grito) ¡¡Dejadme!! (Y cuando aún no se han extinguido las voces, aparece en el fondo Catalina, como soltándose de todos los brazos que la sujetan.) ¿Dónde está? ¿Quién es? ¿Quién es ese pícaro, granuja, desvergonzado? ¿Dónde está que le araña y le saco los ojos y le arranco la lengua? (Un chillido) ¡Ayyy...! ¿Quién es? (Petruccio tranquilamente se vuelve y la mira de arriba abajo, imperturbable.)</i>
45. Petruccio. <i>Hola. (Catalina avanza mirándole fijamente con los ojos brillantes de furia. Es una mirada larga, escalofriante.)</i>	45. Petruccio. <i>Hola. (Catalina avanza mirándole fijamente con los ojos brillantes de furia. Es una mirada larga, escalofriante.)</i>
46. Catalina. ¡Ah! Es éste... Este larguirucho, desgarbado, pelirrojo. ¡¡Este!! <i>(Petruccio continúa sin moverse, mirándola con mucha atención.)</i>	46. Catalina. ¡Ah! Es éste... Este larguirucho, desgarbado, pelirrojo. ¡¡Este!! <i>(Petruccio continúa sin moverse, mirándola con mucha atención.)</i>
47. Petruccio. ¡Caramba! ¿Quién sois, buena mujer? <i>(Muy interesado).</i> ¿Sois, por ventura, alguna vieja criada de la casa? <i>(Catalina se queda inmóvil, inmovilizada por el estupor, con la mano en alto. Un grito sofocado)</i>	47. Petruccio. ¡Caramba! ¿Quién sois, buena mujer? <i>(Muy interesado).</i> ¿Sois, por ventura, alguna vieja criada de la casa? <i>(Catalina se queda inmóvil, inmovilizada por el estupor, con la mano en alto. Un grito sofocado)</i>
48. Catalina. ¡¿Qué?! ¡Yo!	48. Catalina. ¡¿Qué?! ¡Yo!
49. Petruccio. Al menos eso es lo que parecéis por vuestro aspecto...	49. Petruccio. Al menos eso es lo que parecéis por vuestro aspecto...
50. Catalina. ¡Ayyy...!	50. Catalina. ¡Ayyy...!
51. Petruccio. Pues si sois una criada, como calculo, id corriendo al aposento de vuestra ama Catalina y decidle que aquí la espera un noble caballero de Verona, hecho a todos los peligros y dispuesto a contraer matrimonio con ella.	51. Petruccio. Pues si sois una criada, como calculo, id corriendo al aposento de vuestra ama Catalina y decidle que aquí la espera un noble caballero de Verona, hecho a todos los peligros y dispuesto a contraer matrimonio con ella.
52. Catalina. ¿Qué? ¿Qué ha dicho...? Yo, la criada.	52. Catalina. ¿Qué? ¿Qué ha dicho...? Yo, la criada.

TMF3/ FIER/PUB/1929/ASTRANA (II.i) (48-102)
48. Petruccio. (...) <i>(Entra Catalina)</i> Buenos días, Cata, pues así he oído que os llamáis.
49. Catalina. Habéis oído bien; sin duda tenéis largas las orejas. Los que hablan de mí me llaman Catalina.
50. Petruccio. Mentís, por mi fe. Os llamáis sencillamente Cata, la buena Cata y a veces Cata la mala; pero Cata, la más bonita Cata de la cristiandad; mi meliflua Cata, mi cata de miel... Por consiguiente, Cata, mi consuelo; cádate que habiendo oído elogiar en toda la ciudad tu dulzura, tus virtudes, tu recomendada belleza—no tanto empero, como se merecen—me he sentido movido a hacerte la corte como a futura esposa.
51. Catalina. ¡Movido! ¡No está mal! Seguid el movimiento y como habéis venido, marchaos; moveos. Desde el primer instante he visto que erais un mueble.
52. Petruccio. ¡Cómo! ¿Un mueble?
53. Catalina. Un taburete.
54. Petruccio. ¡Lo has adivinado! Ven y siéntate sobre mí.
55. Catalina. Los asnos se hicieron para la carga, y vos también.
56. Petruccio. Las mujeres son las que se han hecho

53. Petruchio. Pero, antes, esperad, buena mujer. Porque a pesar de lo tosco de vuestra apariencia, me inclino a charlar un poco con vos. <i>(Confidencial)</i> Decidme: ¿De verdad vuestra ama Catalina es tan brava, zafia y grosera como dicen? Pues, si lo es, advertirle que no andaré con miramientos; que tengo el genio brusco y la mano dura, y que cuando me excito... <i>(Se levanta y mirándola fijo va hacia ella lentamente. Catalina, a su pesar, retrocede. De pronto, Petruchio tiene una transición y se vuelve tranquilamente y se sienta de nuevo.)</i> ¡Hala! Id a buscar a Catalina, buena mujer...	53. Petruchio. Pero, antes, esperad, buena mujer. Porque a pesar de lo tosco de vuestra apariencia, me inclino a charlar un poco con vos. <i>(Confidencial)</i> Decidme: ¿De verdad vuestra ama Catalina es tan brava, zafia y grosera como dicen? Pues, si lo es, advertirle que no andaré con miramientos; que tengo el genio brusco y la mano dura, y que cuando me excito... <i>(Se levanta y mirándola fijo va hacia ella lentamente. Catalina, a su pesar, retrocede. De pronto, Petruchio tiene una transición y se vuelve tranquilamente y se sienta de nuevo.)</i> ¡Hala! Id a buscar a Catalina, buena mujer...
54. Catalina. ¡¡No!! ¡No quiero! ¡No quiero!	54. Catalina. ¡¡No!! ¡No quiero! ¡No quiero!
55. Petruchio. ¡Demonio! ¿Por qué?...	55. Petruchio. ¡Demonio! ¿Por qué?...
56. Catalina. ¡Catalina soy yo!	56. Catalina. ¡Catalina soy yo!
57. Petruchio. ¿Cómo? <i>(La mira extrañadísimo)</i> ¿Vos, Catalina?	57. Petruchio. ¿Cómo? <i>(La mira extrañadísimo)</i> ¿Vos, Catalina?
58. Catalina. ¡Sí! ¡Yo, yo, yo soy Catalina...!	58. Catalina. ¡Sí! ¡Yo, yo, yo soy Catalina...!
59. Petruchio. ¡Quiá!	59. Petruchio. ¡Quiá!
60. Catalina. ¿Cómo?	60. Catalina. ¿Cómo?
61. Petruchio. No puede ser. Me habían hablado de la bravura de Catalina, y a vos, pobrecilla, os encuentro una tierna paloma, dulce como la miel...	61. Petruchio. No puede ser. Me habían hablado de la bravura de Catalina, y a vos, pobrecilla, os encuentro una tierna paloma, dulce como la miel...
62. Catalina. ¿Queréis que os lo demuestre? ¿Queréis probar la dulzura de mis uñas en vuestro rostro? ¿Eh? ¿Es eso lo que queréis? Desvergonzado, bellaco, traidor...	62. Catalina. ¿Queréis que os lo demuestre? ¿Queréis probar la dulzura de mis uñas en vuestro rostro? ¿Eh? ¿Es eso lo que queréis? Desvergonzado, bellaco, traidor...
63. Petruchio. Bien, bien. <i>(Filosóficamente)</i> Ya me vas pareciendo Catalina. Entonces, acércate; puedes sentarte en mis rodillas y cubrirme el rostro de caricias...	63. Petruchio. Bien, bien. <i>(Filosóficamente)</i> Ya me vas pareciendo Catalina. Entonces, acércate; puedes sentarte en mis rodillas y cubrirme el rostro de caricias...
64. Catalina. ¿Qué? ¿Que yo me siente en vuestras rodillas? ¿Que os cubra el rostro de caricias?	64. Catalina. ¿Qué? ¿Que yo me siente en vuestras rodillas? ¿Que os cubra el rostro de caricias?

para la carga, y vos igualmente.
57. Catalina. No soy yo la jaca que soportará vuestro peso, si a mí os referís.
58. Petruchio. ¡Ay, buena Cata! Yo no he de serte pesado, porque viéndote joven y ligera...!
59. Catalina. Demasiado ligera para dejarme cazar por un zagalón de vuestra índole. Y, sin embargo, soy tan pesada como conviene que sea.
60. Petruchio. ¡Como a mí me conviene! ¡Convengo en ello!
61. Catalina. Voy a tener que reconveniros.
62. Petruchio. ¡Oh, tórtola de bajo vuelo! ¿Qué buaro será el que te cace?
63. Catalina. Mi vuelo no es de tórtola. Más alto pico.
64. Petruchio. Vamos, vamos, avispa; a fe que os picáis demasiado.
65. Catalina. Si soy avispa, evitad mi agujón.
66. Petruchio. Soy avispado; con arrancarlo, basta.
67. Catalina. Si, con tal que el loco sepa donde está.
68. Petruchio. ¿Quién no sabe dónde lleva una avispa su agujón? En la cola.

65. Petruccio. <i>(Mundano)</i> Bah, bah. Entre novios...	65. Petruccio. <i>(Mundano)</i> Bah, bah. Entre novios...
66. Catalina. - Conque eso habíais soñado, ¿eh? ¡Que yo me sentara en vuestras rodillas! Claro que no me extraña. Para eso se han hecho los borricos. Para soportar la carga...	66. Catalina. Conque eso habíais soñado, ¿eh? ¡Que yo me sentara en vuestras rodillas! Claro que no me extraña. Para eso se han hecho los borricos. Para soportar la carga...
67. Petruccio. ¡Leve carga, Catalina! Eres tan joven y tan ligera...	67. Petruccio. ¡Leve carga, Catalina! Eres tan joven y tan ligera...
68. Catalina. Demasiado ligera para dejarme cazar por un zagalón desaprensivo como vos...	68. Catalina. Demasiado ligera para dejarme cazar por un zagalón desaprensivo como vos...
69. Petruccio. Mi pequeña avispa: ¿es que picas más alto?	69. Petruccio. Mi pequeña avispa: ¿es que picas más alto?
70. Catalina. Pico donde quiero. Y a vos, si no os vais pronto, os picaré en la lengua...	70. Catalina. Pico donde quiero. Y a vos, si no os vais pronto, os picaré en la lengua...
71. Petruccio. Un momento. ¿Es que me encuentras demasiado joven para ti?	71. Petruccio. Un momento. ¿Es que me encuentras demasiado joven para ti?
72. Catalina. ¿¡Qué!/? ¿Qué ha dicho...? <i>(Un grito)</i> ¡Ay! ¡Ayyy...!	72. Catalina. ¿¡Qué!/? ¿Qué ha dicho...? <i>(Un grito)</i> ¡Ay! ¡Ayyy...!
73. Petruccio. ¡Oh!	73. Petruccio. ¡Oh!
74. Catalina. ¡Marchaos! ¡Marchaos pronto! Iros de aquí. Si no salís pronto os pegaré.... Lo juro. Lo juro.	74. Catalina. ¡Marchaos! ¡Marchaos pronto! Iros de aquí. Si no salís pronto os pegaré.... Lo juro. Lo juro.
75. Petruccio. ¡Bah! No me iré. Me habían dicho que eras indómita, desagradable y rebelde y ahora veo que todo eran feas calumnias de la gente. La verdad es que eres una delicia de criatura, tierna, obsequiosa, dulce y cortés. No miras de reojo; no te muerdes los labios; no dices inconveniencias; eres amable con las visitas que llegan a tu casa. Sé que en este momento estás rabiando por darme un beso aunque te contiene tu natural pudor de muchacha discreta...	75. Petruccio. ¡Bah! No me iré. Me habían dicho que eras indómita, desagradable y rebelde y ahora veo que todo eran feas calumnias de la gente. La verdad es que eres una delicia de criatura, tierna, obsequiosa, dulce y cortés. No miras de reojo; no te muerdes los labios; no dices inconveniencias; eres amable con las visitas que llegan a tu casa. Sé que en este momento estás rabiando por darme un beso aunque te contiene tu natural pudor de muchacha discreta...
76. Catalina. ¡Estúpido! ¡Más que estúpido!... ¿Dónde habéis aprendido todos esos discursos?	76. Catalina. ¡Estúpido! ¡Más que estúpido!... ¿Dónde habéis aprendido todos esos discursos?
77. PETRUCHIO. ¡Oh! Me enseñó mi madre, que era muy ingeniosa...	77. Petruccio. ¡Oh! Me enseñó mi madre, que era muy ingeniosa...
78. Catalina. ¡Pobre madre! Tan lista y sacó un hijo tonto... <i>(Petruccio se vuelve rápidamente)</i>	78. Catalina. ¡Pobre madre! Tan lista y sacó un hijo tonto... <i>(Petruccio se vuelve rápidamente)</i>
79. Petruccio. ¿Qué? <i>(Transición)</i> Mira, muchacha. Dejémonos de retórica y palabrería. Hablemos claro.	79. Petruccio. ¿Qué? <i>(Transición)</i> Mira, muchacha. Dejémonos de retórica y palabrería. Hablemos claro.

69. Catalina. En la lengua.
70. Petruccio. ¿En la lengua de quién?
71. Catalina. En la vuestra, si no tenéis mejor historia que contar. Y con esto, adiós.
72. Petruccio. ¡Cómo! ¿Me mandas con la lengua a paseo? Volved, pues. Soy un caballero, buena Cata.
73. Catalina. Voy a probarlo. <i>(Le golpea)</i> .
74. Petruccio. Juro que os daré una paliza si volvéis a hacerlo.
75. Catalina. Perderíais vuestros brazos. Si me pegáis no seréis caballero. Y si no sois caballero, no tendréis armas.
76. Petruccio. ¿Serías un heraldo, Cata? ¡Oh! Inscríbeme en tu libro de blasones.
77. Catalina. ¿Cuál es vuestra cimera? ¿Una cresta?
78. Petruccio. Un gallo sin cresta, si Cata fuera mi gallina.
79. Catalina. Jamás seréis mi gallo. Cantáis como un gallo vencido.
80. Petruccio. Vamos, Cata, vamos. No me miréis tan desabrida.
81. Catalina. Es mi costumbre cuando contemplo a un cangrejo.
82. Petruccio. No hay aquí ningún cangrejo, y así, no estéis tan irritada.
83. Catalina. Lo hay, lo hay.

Tu padre consiente en que seas mi esposa. Hemos convenido ya la dote y quieras o no quieras te casarás conmigo. Porque soy yo, ¿me oyes? el único marido que te conviene. Yo, que he venido al mundo para domarte. Para transformar una Catalina salvaje, en una Catalina humilde y sumisa como todas las Catalinas del mundo... <i>(Catalina se revuelve y le mira con fiereza)</i>	Tu padre consiente en que seas mi esposa. Hemos convenido ya la dote y quieras o no quieras te casarás conmigo. Porque soy yo, ¿me oyes? el único marido que te conviene. Yo, que he venido al mundo para domarte. Para transformar una Catalina salvaje, en una Catalina humilde y sumisa como todas las Catalinas del mundo... <i>(Catalina se revuelve y le mira con fiereza)</i>
80. Catalina. ¿De veras? ¿Estáis seguro?	80. Catalina. ¿De veras? ¿Estáis seguro?
81. Petruchio. ¡Sí!	81. Petruchio. ¡Sí!
82. Catalina. Pues, mirad... Mirad como recibe Catalina a su domador. <i>(Y con toda su alma le abofetea. Son dos bofetadas, una en cada mejilla, rápidas, irremediables. En el acto, como si hubieran estado presenciando la escena, surgen por el fondo Blanca y Bautista y por la derecha Gremio y Hortensio)</i>	82. Catalina. Pues, mirad... Mirad como recibe Catalina a su domador. <i>(Y con toda su alma le abofetea. Son dos bofetadas, una en cada mejilla, rápidas, irremediables. En el acto, como si hubieran estado presenciando la escena, surgen por el fondo Blanca y Bautista y por la derecha Gremio y Hortensio)</i>

84. Petruchio. Mostrádmelo entonces.
85. Catalina. Os lo mostraría. Si tuviera un espejo.
86. Petruchio. ¡Cómo! ¿Os referís a mi figura?
87. Catalina. Lo adivináis, a pesar de ser tan joven.
88. Petruchio. ¡Por San Jorge! Soy demasiado joven para vos.
89. Catalina. Y, no obstante, estáis ajado.
90. Petruchio. ¡Las penas!
91. Catalina. No me apeno.
92. Petruchio. Oídme, Cata. Por mi palabra, no os marchéis así.
93. Catalina. Voy a golpearos si me quedo. Dejadme partir.
94. Petruchio. No, en modo alguno. Os hallo extremadamente gentil. Se me había afirmado que erais brusca, indómita, desagradable. Y ahora advierto que eran groseras mentiras. Te encuentro deliciosa, jovial, sumamente cortés. Sólo es lenta tu palabra, pero dulce como las flores en primavera. No sabes mostrar ceño, ni mirar de reojo, ni morderte los labios, como las muchachas coléricas. En fin, lejos de recrearte en decir palabras injuriosas, recibes a tus adoradores con benevolencia y afabilidad. ¿Por qué el mundo cuenta que Cata es coja? ¡Oh, mundo calumniador! Cata es lisa y esbelta como el mimbre y el avellano, dulce como la nuez y más exquisita que

		la almendra. ¡Oh! ¡Marcha para que te vea andar! ¡No estás coja!
		95. Catalina. ¡Estúpido! ¡Id y ordenad a vuestros criados!
		96. Petruccio. ¿Adornó nunca Diana un bosquecillo como Cata este aposento con la majestad de su porte? ¡Oh! Sé Diana, y deja a Diana ser Cata. Y será entonces Cata la casta y Diana la amorosa.
		97. Catalina. ¿Dónde habéis estudiado todos esos bellos discursos?
		98. Petruccio. Los improviso, ayudado por el ingenio de mi madre.
		99. Catalina. ¡Madre ingeniosa! Aunque sacó al hijo necio.
		100. Petruccio. ¿No soy yo listo?
		101. Catalina. Sí; conservaos caliente.
		102. Petruccio. Tal es mi intención, dulce Catalina, pero en tu lecho. Por consiguiente y dejando aparte toda esta parlería, me expresaré en términos claros: Vuestro padre accede a que seáis mi esposa. Vuestra dote se halla estipulada, y queráis, no queráis, me casaré con vos. Ahora, Cata, yo soy el marido que os conviene. Pues por esa luz que ilumina tu belleza—belleza por la cual te adoro—tú no debes casarte sino conmigo, ya que he nacido para domarte, Cata, y transformar una Cata salvaje en una Cata sumisa como las demás Catas caseras. Aquí viene vuestro padre. ¡Nada de negativas! ¡Debo y quiero tener a Catalina por mujer! (<i>Vuelven a entrar Bautista, Gremio y Tranio</i>)

Tabla 6.2.9. Análisis comparativo TM7-TM6-TMF3. Fragmento FIERECILLA/1. Nivel microtextual.

La fierecilla domada de Víctor Ruiz Iriarte es una recreación del texto de Shakespeare a partir de traducciones previas. Dado el grado de inequivalencia entre el TO y el TM6 hemos tratado de localizar un texto en español del que pueda derivar esta versión. Intuimos que se trata de la traducción de Astrana Marín por algunas coincidencias³⁹ entre este texto y los TM6 y TM7 pero no descartamos la posibilidad de que nos hallemos ante un caso de texto meta compilado, es decir, un texto elaborado a partir de varios textos meta previos. En la tabla anterior hemos establecido un paralelismo con el TMF3, pero no podemos realizar ningún tipo de comparación exhaustiva dado el grado de invención que presenta la reescritura de Ruiz Iriarte.

El comienzo del pasaje es una expansión creativa de Ruiz Iriarte (TM6/44-63). Petruccio se burla de Catalina haciéndole creer que la ha confundido con la criada de la casa. Una vez aclarado el equívoco, Petruccio la invita a sentarse en sus rodillas y a partir de aquí se conserva parte del contenido tanto del TMF3 como del TO. Se preservan los matices obscenos respecto al símil entre los hombres y los borricos como soportadores de la carga y parte del símil entre Catalina y la avispa (TM6/66-71), aunque con cuantiosas modificaciones. El fragmento culmina con un violento desenlace: Catalina abofetea a Petruccio (TM6/82) y en las réplicas siguientes él le retuerce la muñeca, la arroja al suelo, la sienta en sus rodillas y la azota.

El TM7 se corresponde con la publicación en edición escénica del TM6, una vez que éste había sido llevado a escena. No hay ningún tipo de desviación entre ambos textos. Ruiz Iriarte ni añadió ni suprimió parte del texto con vistas a su publicación, por lo que el TM6 y el TM7 son idénticos en lo que respecta a este fragmento.

➤ **Análisis comparativo TM8-TMF3-TO**

³⁹ En particular la réplica TM6/68 nos dio la pista de una posible adaptación de la traducción de Astrana. TMF3/59: “Demasiado ligera para dejarme cazar por un zagalón de vuestra índole”; TM6/68: “Demasiado ligera para dejarme cazar por un zagalón desaprensivo como vos.”

TM8/ FIER/ REP/ 1975/ GUERRERO (Parte 1ª) (308-354)
308. Petruccio. Buenos días, Cata, pues ese creo que es vuestro nombre.
309. Caterina. Vuestras orejas deben ser cortas puesto que me acortáis el nombre. Me llamo Caterina.
310. Petruccio. Oh, no; Cata es mejor. Suena a felino.
311. Caterina. Cuidado con mis uñas
312. Petruccio. ¿Uñas mi Cata? Mi meliflua Cata, mi Cata buena, la más runruneante ⁴⁰ Cata de toda la cristiandad, ¿habría de tener uñas? No lo verán mis ojos.
313. Caterina. No os daría tiempo, puesto que os los sacaría.
314. Petruccio. ¡Cariñosa! Ah, sí, no cabe duda, sois la esposa que buscaba. Porque debéis saber que, al oír alabar vuestras cualidades, me he sentido movido a solicitar vuestra mano.
315. Caterina. ¡Movido! Muy bien. Pues seguid el movimiento y, como vinisteis, marchaos.
316. Petruccio. No sin llevaros en mi pico.
317. Caterina. Lo tenéis de oro, pero no lo bastante afilado para cazarme.
318. Petruccio. ¡Vamos, no os piquéis!
319. Caterina. ¡No empleo mi aguijón para mi misma!
320. Petruccio. ¿Aguijón? ¿Y dónde tenéis vos el aguijón, mi dulce avispa?
321. Caterina. ¡Donde vos no entraréis!
322. Petruccio. ¡Qué paraíso!

TMF3/ FIER/ PUB/ 1929/ ASTRANA (II.i.) (48-102)	TO/ TAM/ 1623/ SHA (II.i.) (48-102)
48. Petruccio. (...) (<i>Entra Catalina</i>) Buenos días, Cata, pues así he oído que os llamáis.	48. Petruccio. (...) <i>Enter Katerina.</i> Good morrow Kate, for thats your name I heare.
49. Catalina. Habéis oído bien; sin duda tenéis largas las orejas. Los que hablan de mí me llaman Catalina.	49. Kate. Well haue you heard, but something hard of hearing: They call me Katerine, that do talke of me.
50. Petruccio. Mentís, por mi fe. Os llamáis sencillamente Cata y a veces Cata la mala; pero Cata, la más bonita Cata de la cristiandad; mi meliflua Cata, mi Cata de miel... Por consiguiente, Cata, mi consuelo; cádate que habiendo oído elogiar en toda la ciudad tu dulzura, tus virtudes, tu recomendada belleza—no tanto empero, como se merecen—me he sentido movido a hacerte al corte como a futura esposa.	50. Petruccio. You lye infaith, for you are call'd plaine Kate, And bony Kate, and sometimes Kate the curst: But Kate, the prettiest Kate in Christendome, Kate of Kate-hall, my super-daintie Kate, For dainties are all Kates, and therefore Kate Take this of me, Kate of my consolation, Hearing thy mildnesse prais'd in euery Towne, Thy vertues spoke of, and thy beautie sounded, Yet not so deeply as to thee belongs, My selfe moou'd to woo thee for my wife.
51. Catalina. ¡Movido! ¡No está mal! Seguid el movimiento y como habéis venido, marchaos; moveos. Desde el primer instante he visto que erais un mueble.	51. Kate. Mou'd, in good time, let him that mou'd you hether. Remoue you hence: I knew you at the first You were a mouable.
52. Petruccio. ¡Cómo! ¿Un mueble?	52. Petruccio. Why, what's a mouable?
53. Catalina. Un taburete.	53. Kate. A ioyn'd stoole.
54. Petruccio. ¡Lo has adivinado! Ven y siéntate sobre mí.	54. Petruccio. Thou hast hit it: come sit on me.
55. Catalina. Los asnos se hicieron para la carga, y vos también.	55. Kate. Asses are made to beare, and so are you.
56. Petruccio. Las mujeres son las que se han hecho para la carga, y vos igualmente.	56. Petruccio. Women are made to beare, and so are you.
57. Catalina. No soy yo la jaca que soportará vuestro peso, si a mí os referís.	57. Kate. No such lade as you, if me you meane.
58. Petruccio. ¡Ay, buena Cata! Yo no he de serte pesado, porque viéndote joven y ligera...!	58. Petruccio. Alas good Kate, I will not burthen thee, For knowing thee to be but yong and light.

⁴⁰ Guerrero Zamora debiera de haber utilizado el adjetivo “ronroneante”—derivado de “ronronear”, voz del gato—en lugar de “runruneante” que es sinónimo de “susurrante”.

323. Caterina. ¡Con serpiente!
324. Petruccio. ¡Y con la más seductora manzana!
325. Caterina. Os caería pesada.
326. Petruccio. (<i>Sentándola en sus rodillas</i>) ¡Ligera como una pluma!
327. Caterina. ¡Los asnos se hicieron para la carga! (<i>Se levanta</i>)
328. Petruccio. Son las mujeres, perdonad, quienes se hicieron para la carga.
329. Caterina. No soy yo la jaca que soportará vuestro peso.
330. Petruccio. ¡Los vientos os llevarán en ese caso!
331. Caterina. ¿Me tomáis por una cosa?
332. Petruccio. ¡Os cogeré al vuelo, no os preocupéis!
333. Caterina. ¡Mi vuelo es mío, el vuelo de mi aire! No me daré al que venga creyéndome un objeto.
334. Petruccio. No lo sois, sino una mujer.
335. Caterina. ¿Y para qué sirve una mujer en estos tiempos que corren? Tenéis, vosotros los hombres, cocina y mujer; aguja, dedal y mujer; cama y mujer. ¿Qué es la mujer para vosotros sino cocina, aguja, dedal y cama? ¡Pues yo digo que no! ¡Mi aire no quiere dueño! ¡Cometa libre soy y me muevo a mi aire, no al de algún zagalón que sólo busque moverme para su gusto!
336. Petruccio. El gusto se da a medias.
337. Caterina. ¡Ni falta que me hace! Tiempos vendrán en que las cosas cambien. ¿Quién se pone la toga de la justicia? ¡El hombre! ¿Quién manda en la ciudad? ¡El hombre! ¿Quién otorga, perdona, lleva espada y promueve guerras? ¡El hombre! ¿Quién dispone del dinero? ¡El hombre! ¿Quién gobierna, fanfarronea y tiene abiertas todas las tabernas? ¡El hombre!
338. Petruccio. Así es el mundo, dulce Cata.

59. Catalina. Demasiado ligera para dejarme cazar por un zagalón de vuestra índole. Y, sin embargo, soy tan pesada como conviene que sea.	59. Kate. Too light for such a swaine as you to catch, And yet as heauie as my waight should be.
60. Petruchio. ¡Como a mí me conviene! ¡Convengo en ello!	60. Petruchio. Shold be, should: buzze.
61. Catalina. Voy a tener que reconveniros.	61. Kate. Well tane, and like a buzzard.
62. Petruchio. ¡Oh, tórtola de bajo vuelo! ¿Qué buaro será el que te cace?	62. Petruchio. Oh slow-wing'd Turtle, shal a buzard take thee?
63. Catalina. Mi vuelo no es de tórtola. Más alto pico.	63. Kate. I for a Turtle, as he takes a buzard.
64. Petruchio. Vamos, vamos, avispa; a fe que os picáis demasiado.	64. Petruchio. Come, come you Waspe, y'faith you are too angrie.
65. Catalina. Si soy avispa, evitad mi aguijón.	65. Kate. If I be waspish, best beware my sting.
66. Petruchio. Soy avispado; con arrancarlo, basta.	66. Petruchio. My remedy is then to plucke it out.
67. Catalina. Si, con tal que el loco sepa donde está.	67. Kate. I, if the foole could finde it where it lies.
68. Petruchio. ¿Quién no sabe dónde lleva una avispa su aguijón? En la cola.	68. Petruchio. Who knowes not where a Waspe does weare his sting? In his taile.
69. Catalina. En la lengua.	69. Kate. In his tongue?
70. Petruchio. ¿En la lengua de quién?	70. Petruchio. Whose tongue.
71. Catalina. En la vuestra, si no tenéis mejor historia que contar. Y con esto, adiós.	71. Kate. Yours if you talke of tales, and so farewell.
72. Petruchio. ¡Cómo! ¿Me mandas con la lengua a paseo? Volved, pues. Soy un caballero, buena Cata.	72. Petruchio. What with my tongue in your taile. Nay, come againe, good Kate, I am a Gentleman,
73. Catalina. Voy a probarlo. (<i>Le golpea</i>).	73. Kate. That lle trie. <i>she strikes him</i>
74. Petruchio. Juro que os daré una paliza si volvéis	74. Petruchio. I sweare lle cuffe you, if you strike

339. Caterina. ¡Así es el mundo de los hombres! Pero ¿qué pasa, es que el mundo lo han hecho sólo los hombres?
340. Petruccio. Lo hizo Dios, que lo es.
341. Caterina. Que se sepa Dios no tiene sexo.
342. Petruccio. ¿No estarás blasfemando?
343. Caterina. ¡Según el que me oiga! (<i>Al pueblo</i>) ¿Blasfemo para vosotras?
344. La joven pregonera. ¡Hablas como los ángeles! (<i>Asentimiento general de las mujeres</i>)
345. Caterina. Si no, decid vosotras: ¿en qué empleáis la vida?... ¡Esperando! ¿Qué somos para ellos sino cerraduras que pueden abrir cuando les da la gana? Y, eso sí ¡ay de vosotras si os abríis por vuestra voluntad y para otro! ¡Ya salió, entonces, aquello de la honra! Porque ellos pueden disponer de todas, pero nosotras sólo de uno, si a él le apetece y cuando le apetezca!
346. La florista. ¡Al mío, más bien poco, que siempre anda rendido!
347. Petruccio. ¿Lo ves? ¡De trabajar! ¡Porque sólo el hombre trabaja!
348. La frutera. ¿Y nosotras qué hacemos, rascarnos la barriga?
349. Caterina. ¡Todas trabajaríamos si no fuera porque el hombre lo impide! Así nos tiene esclavas. ¡Y, cuando no, preñadas!
350. Petruccio. Alguien ha de parir.
351. Caterina. ¡Pues que para también el hombre ya que no hay oficio del que no se apropie!
352. Petruccio. Cuanto me dijeron, Cata, fue pura calumnia. Se me dijo que erais brusca e indómita, cuando sois delicada y obediente; que arrojabais palabras injuriosas como lava un volcán, cuando oiros hablar adormece como el sonido de la fuente; que siempre teníais el ceño fruncido, los dientes

a hacerlo.	again.
75. Catalina. Perderíais vuestros brazos. Si me pegáis no seréis caballero. Y si no sois caballero, no tendréis armas.	75. Kate. So may you loose your armes, If you strike me, you are no Gentleman, And if no Gentleman, why then no armes.
76. Petruccio. ¿Serías un heraldo, Cata? ¡Oh! Inscríbeme en tu libro de blasones.	76. Petruccio. A Herald Kate? Oh put me in thy bookes.
77. Catalina. ¿Cuál es vuestra cimera? ¿Una cresta?	77. Kate. What is your Crest, a Coxcombe?
78. Petruccio. Un gallo sin cresta, si Cata fuera mi gallina.	78. Petruccio. A comblesse Cocke, so Kate will be my Hen.
78. Catalina. Jamás seréis mi gallo. Cantáis como un gallo vencido.	79. Kate. No Cocke of mine, you crow too like a crauen
80. Petruccio. Vamos, Cata, vamos. No me miréis tan desabrida.	80. Petruccio. Nay come Kate, come: you must not looke so sowre.
81. Catalina. Es mi costumbre cuando contemplo a un cangrejo.	81. Kate. It is my fashion when I see a Crab.
82. Petruccio. No hay aquí ningún cangrejo, y así, no estéis tan irritada.	82. Petruccio. Why heere's no crab, and therefore looke not sowre.
83. Catalina. Lo hay, lo hay.	83. Kate. There is, there is.
84. Petruccio. Mostrádmelo entonces.	84. Petruccio. Then shew it me.
85. Catalina. Os lo mostraría. Si tuviera un espejo.	85. Kate. Had I a glasse, I would.
86. Petruccio. ¡Cómo! ¿Os referís a mi figura?	86. Petruccio. What, you meane my face.
87. Catalina. Lo adivináis, a pesar de ser tan joven.	87. Kate. Well aym'd of such a yong one.
88. Petruccio. ¡Por San Jorge! Soy demasiado joven para vos.	88. Petruccio. Now by S. George I am too yong for you.

<p>afilados y los ojos relampagueantes, cuando sois una mar de aceite; que los hombres eran para vos mortales enemigos, cuando, según veo, los adoráis. ¿Por qué, mundo difamador, afirmas que Cata es coja? ¡Cata anda bien erguida sobre sus bellas piernas! ¿Por qué, mundo injusto, dices de ella que es corcovada como una bruja? ¡Cata es esbelta como el mimbres y el avellano! ¿Por qué murmuras, mundo, que es amarga cuando es dulce como la almendra? (<i>A la Florista, que en seguida se acaramela</i>) Si no fuera porque Cata huele a gloria, vuestro perfume, gentil señora, me embriagaría. (<i>A la Frutera, idem</i>) Si no fuera porque Cata es vino de uva pura... (<i>A otra manceba, idem.</i>) Y mi descanso vos, si no fuera porque Cata es más mullida. (<i>A la Joven pregonera</i>) En cuanto a vos, las noches serían demasiado cortas si no fuera porque Cata llena entre sus pechos el amanecer y puede allí dejarlo dormido, hasta que quiere... (<i>A Caterina</i>) Sin metáforas, Cata. Los términos de vuestra boda han sido estipulados con vuestro padre y, lo queráis o no, seréis mía.</p>
<p>353. Caterina. ¡Si yo lo quisiera, que no lo querré, seríais vos mío y no yo vuestra! ¡Yo os poseería y no vos a mí! ¡Que no seré yo quien consienta en que sea el hombre siempre quien posea como dueño y señor!</p>
<p>354. Petruccio. De un modo u otro, Cata, te casarás conmigo pues nací para domarte y tranformar una Cata salvaje en una Cata sumisa como las demás Catas caseras. (<i>Llegan Battista, Gremio y Tranio</i>)</p>

<p>89. Catalina. Y, no obstante, estáis ajado.</p>	<p>89. Kate. Yet you are wither'd.</p>
<p>90. Petruccio. ¡Las penas!</p>	<p>90. Petruccio. 'Tis with cares.</p>
<p>91. Catalina. No me apeno.</p>	<p>91. Kate. I care not.</p>
<p>92. Petruccio. Oídme, Cata. Por mi palabra, no os marchéis así.</p>	<p>92. Petruccio. Nay heare you Kate. Insooth you scape not so.</p>
<p>93. Catalina. Voy a golpearos si me quedo. Dejadme partir.</p>	<p>93. Kate. I chafe you if I tarrie. Let me go.</p>
<p>94. Petruccio. No, en modo alguno. Os hallo extremadamente gentil. Se me había afirmado que erais brusca, indómita, desagradable. Y ahora advierto que eran groseras mentiras. Te encuentro deliciosa, jovial, sumamente cortés. Sólo es lenta tu</p>	<p>94. Petruccio. No, not a whit, I finde you passing gentle: 'Twas told me you were rough, and coy, and sullen, And now I finde report a very liar: For thou art pleasant, gamesome, passing courteous, But slow in speech: yet sweet as spring-time flowers. Thou canst</p>

	<p>palabra, pero dulce como las flores en primavera. No sabes mostrar ceño, ni mirar de reojo, ni morderte los labios, como las muchachas coléricas. En fin, lejos de recrearte en decir palabras injuriosas, recibes a tus adoradores con benevolencia y afabilidad. ¿Por qué el mundo cuenta que Cata es coja? ¡Oh, mundo calumniador! Cata es lisa y esbelta como el mimbre y el avellano, dulce como la nuez y más exquisita que la almendra. ¡Oh! ¡Marcha para que te vea andar! ¡No estás coja!</p>	<p>not frowne, thou canst not looke a sconce, Nor bite the lip, as angry wenches will, Nor hast thou pleasure to be crosse in talke: But thou with mildnesse entertain'st thy wooers, With gentle conference, soft, and affable. Why does the world report that Kate doth limpe? Oh sland'rous world: Kate like the hazle twig Is straight, and slender, and as browne in hue As hazle nuts, and sweeter then the kernels: Oh let me see thee walke: thou dost not halt.</p>
	<p>95. Catalina. ¡Estúpido! ¡Id y ordenad a vuestros criados!</p>	<p>95. Kate. Go foole, and whom thou keep'st command.</p>
	<p>96. Petruchio. ¿Adornó nunca Diana un bosquecillo como Cata este aposento con la majestad de su porte? ¡Oh! Sé Diana, y deja a Diana ser Cata. Y será entonces Cata la casta y Diana la amorosa.</p>	<p>96. Petruchio. Did euer Dian so become a Groue As Kate this chamber with her princely gate: O be thou Dian, and let her be Kate, And then let Kate be chaste, and Dian sportfull.</p>
	<p>97. Catalina. ¿Dónde habéis estudiado todos esos bellos discursos?</p>	<p>97. Kate. Where did you study all this goodly speech?</p>
	<p>98. Petruchio. Los improviso, ayudado por el ingenio de mi madre.</p>	<p>98. Petruchio. It is <i>extempore</i>, from my mother wit.</p>
	<p>99. Catalina. ¡Madre ingeniosa! Aunque sacó al hijo necio.</p>	<p>99. Kate. A witty mother, witlesse else her sonne.</p>
	<p>100. Petruchio. ¿No soy yo listo?</p>	<p>100. Petruchio. Am I not wise?</p>
	<p>101. Catalina. Sí; conservaos caliente.</p>	<p>101. Kate. Yes, keepe you warme.</p>
	<p>102. Petruchio. Tal es mi intención, dulce Catalina, pero en tu lecho. Por consiguiendo y dejando aparte toda esta parlería, me expresaré en términos claros: Vuestro padre accede a que seáis mi esposa. Vuestra dote se halla estipulada, y queráis, no queráis, me casaré con vos. Ahora, Cata, yo soy el marido que os conviene. Pues por esa luz que ilumina tu belleza—belleza por la cual te adoro—tú no debes casarte sino conmigo, ya que he nacido para domarte, Cata, y transformar una Cata salvaje en una Cata sumisa como las demás Catas caseras. Aquí viene vuestro padre. ¡Nada de negativas! ¡Debo y quiero tener a Catalina por mujer! (<i>Vuelven a entrar Bautista, Gremio y Tranio</i>).</p>	<p>102. Petruchio. Marry so I meane sweet Katherina in thy bed: And therefore setting all this chat aside, Thus in plaine termes: your father hath consented That you shall be my wife; your dowry greed on, And will you, nill you, I will marry you. Now Kate, I am a husband for your turne, For by this light, whereby I see thy beauty, Thy beauty that doth make me like thee well, Thou must be married to no man but me, <i>Enter Baptista, Gremio, Trayno</i></p>

Tabla 6.2.10. Análisis comparativo TM8-TMF3-TO. Fragmento FIERECILLA/1. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Este último fragmento analizado da cuenta de las estrategias empleadas por Guerrero Zamora para actualizar el texto de Shakespeare y contradecir la tesis expuesta en el original. Intuimos que Guerrero Zamora no partió del TO para llevar a cabo su propósito, sino que como viene siendo la norma, utilizó alguna traducción previa. Así, la tabla anterior refleja el paralelismo y similitud que el TM8 mantiene con el TMF3—la traducción de Astrana Marín una vez más—a la vez que que representa la distancia que los separa. Se podría afirmar que *La nueva fierecilla domada* es un texto de nueva creación, pero no existiría sin la traducción de Astrana. El TM8 parece una reescritura del TMF3 pero con “pegotes” añadidos por el autor de la misma, expansiones literarias cuyo objetivo es cuestionar la esencia de la obra original.

La primera parte del pasaje (TM8/308-315) es una adaptación del texto de Astrana del que se eliminan segmentos enteros al mismo tiempo que se reproducen otros como “mi meliflua Cata” (TM8/12-TMF3/50) y se modifican la mayoría. Guerrero Zamora recupera el retruécano en torno a ‘hard/hearing’ (TO/49), que Astrana había perdido, al jugar con los términos “cortas/acortáis” (TM8/309). Además interrumpe la intervención TMF/50 de Petruccio y en su lugar inserta un diálogo irónico entre ambos a partir de la asociación de “Cata” con un felino. Elimina las réplicas TMF/52-53 y así enlaza lo anterior con el juego verbal en torno a los términos ‘pico/aguijón’ (TM8/316-324). Este pasaje se ha alterado por completo respecto a la traducción de Astrana pero se conservan, incluso se acentúan, los matices obscenos del original al introducir las réplicas TM8/320-324. Guerrero Zamora también ha invertido el orden del fragmento al situar el juego entre los términos “asnos/carga/jaca/ligera/pesada” (TM8/326-332) a continuación del anterior. A partir de aquí, Guerrero Zamora se aleja por completo de la traducción de Astrana y añade una serie de réplicas (TM8/333-351) cuyo contenido está encaminado a reivindicar los derechos de la mujer y a enjuiciar la sociedad patriarcal en la que se inserta la trama. Caterina critica el hecho de que la mujer no pueda acceder a ciertos puestos de trabajo y que no pueda disfrutar del sexo cuándo y con quien quiera. Este pasaje se convierte en un mitin en el que participan el resto de las mujeres del mercado que están en escena: la joven pregonera (TM8/344), la frutera (TM8/346) y la florista (TM8/348). Guerrero Zamora pone en boca de la protagonista las quejas de muchas mujeres que ansían ser libres para trabajar y dejar de ser un “apéndice” del marido. Con estas adiciones se

produce un anacronismo, puesto que el lenguaje empleado por Guerrero Zamora dista mucho de la traducción de Astrana Marín y aún más del texto original.

No obstante, el final del fragmento se asemeja de nuevo al TMF3 y se observan segmentos en la intervención de Petruchio tomados directamente del texto de Astrana: “que erais brusca e indómita”, “¿Por qué, mundo difamador, afirmas que Cata es coja?”, “esbelta como el mimbre y el avellano” (TM8/352-TMF3/94). En esta intervención de Petruchio, Guerrero Zamora ha insertado ciertas frases sensuales que Petruchio dirige a varias de las mujeres del mercado, dotando al fragmento de un erotismo ausente tanto en el TMF3 como en el TO que se realza con la interpretación de los actores. Los elogios hacia Caterina por parte de Petruchio en su última intervención no forman parte de una estrategia para domarla. Por primera vez en más treinta años de dictadura no hay violencia física en la puesta en escena de esta obra. Caterina no pega a Petruchio ni éste la retiene por la fuerza ni la amenaza con futuras palizas.

Las desviaciones formales que presenta el TM8 respecto al TMF3 y al TO carecen de importancia si nos fijamos en los cambios que el contexto cultural ha experimentado y que se reflejan en esta manipulación textual. Incluso se puede apreciar la evolución y apertura de la censura oficial en consonancia con el texto presentado. El texto de Guerrero Zamora es aceptado por la censura externa sin que éste haya recurrido a ninguna técnica de encubrimiento. Puede ser que la puesta en escena de este texto no hubiese sido posible en años anteriores, pero, en 1975, España ya mostraba aires de cambio, como lo demuestra la celebración del Año Internacional de la Mujer. La reescritura de Zamora es fruto de ese particular contexto cultural.

6.2.2.2.2. Fragmento FIERECILLA/2

El segundo fragmento discursivo se corresponde con la parte final del TO en la que Kate lanza su discurso de sumisión sometiendo su voluntad a la de Petruchio y acatando las normas de una sociedad patriarcal. De esta manera, la intervención de Kate implica la pérdida de su voz:

In order to prosper, she must speak patriarchal language. The Kate we saw at the beginning of the play has been silenced. In one sense, it does not matter whether she believes what she is saying, is being ironical, or is acting: her words are those that

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

satisfy men who are bent on maintaining patriarchal power and hierarchy (Nelson Garner 1988: 116).

Este monólogo “además de ser el más extenso de toda la obra, es también uno de los que mayor cantidad de comentarios e interpretaciones ha recibido por parte de la crítica autorizada” (Sánchez García 1999: 363), por lo que resulta interesante observar las soluciones traductorales adoptadas en cada uno de los textos meta seleccionados.

➤ **Análisis comparativo TM1-TMF1-TMF2**

TM1/FIER/REP/1940/JORDÁ (IV) (221-228)	TMF1/FIER/PUB/1913/JORDÁ-ZULUETA (III.viii) (90-94)	TMF2/FIER/PUB/1895/MATOSÉS(IV.ix) (21-27)
<p>221. Catalina. Hermana mía... ¿No son los conversos los que ofrecen mayores ejemplos?... Yo he reflexionado, Blanca y me he convencido de que las mujeres soberbias y rebeldes son como las aguas cenagosas removidas por el huracán,... si éstas apestan el campo,... aquéllas infectan el hogar. El marido debe ser considerado como señor nuestro,... como nuestro apoyo,... como nuestra defensa,... él sostiene la batalla de la vida,... sufre los trabajos, afronta huracanes y tormentas, para que dentro de casa vivamos nosotras, débilesavecillas,... sin riesgo ni temor... ¿Y qué nos pide a cambio de tanto sacrificio?... Bien poca cosa... Que cumplamos la misión de dulzura y paz que nos confió la naturaleza...</p>		<p>21. Catalina. ¿Y por qué no he de darte consejos, hermana mía? ¿No son los conversos los que ofrecen mayores ejemplos, y los que expresan mejor las doctrinas? Yo he reflexionado, Blanca, y me he convencido de que las mujeres soberbias y rebeldes, son como las aguas cenagosas, removidas por el huracán; si éstas apestan el campo, aquéllas infestan la paz del hogar. El marido debe ser considerado como señor nuestro, como nuestro apoyo, como nuestra defensa. Él sostiene la batalla de la vida, él sufre los trabajos y las vigiliass, él afronta los huracanes y las tormentas, para que dentro de la casa vivamos nosotras, débilesavecillas, sin riesgo ni temor alguno... ¿Y qué nos pide el hombre a cambio de tantos beneficios? ¡Bien poca cosa! Que cumplamos la misión de dulzura y paz que nos confió la naturaleza. ¿No sería injusto negarles eso?</p>
<p>222. Bautista. ¡Hija mía!</p>		<p>22. Hortensio. Es increíble.</p>
<p>223. Catalina. Por mi parte no me avergüenzo de proclamar que siento gran satisfacción por haber sido vencida... (<i>Cariñosa, a Petruccio</i>) Tú me has devuelto la razón, Petruccio,... por ti,... y para ti quiero vivir y adorarte... (<i>A Blanca y a la Viuda</i>) Y por eso me atrevo a decirlo: Desarrugad ese ceño, hermosas jóvenes... Ese mal gesto no os sienta bien... Estando así ni el hombre más sediento podría beber una gota de agua... os aseguro por este sol (<i>Mira a Petruccio, hasta que éste afirma</i>) Sí, ... por este sol,... que la mujer más orgullosa,... más independiente, ... más fiera,... debe humillarse como yo lo hago, poniéndose a los pies de su esposo... (<i>Va a hacerlo</i>).</p>	<p>90. Catalina. Desarrugad ese ceño, hermosas jóvenes, y no lancéis miradas altivas. Ese mal gesto no os sienta bien. Estando así ni el hombre más sediento podría beber una gota. Os aseguro por este sol... (<i>Mira a Petruccio dudando hasta que éste hace un signo afirmativo</i>) Sí, ... por este sol, que la mujer más orgullosa, más independiente, más... más fiera,... debe humillarse, como yo lo hago, poniéndose a los pies de su esposo... (<i>Va a hacerlo</i>).</p>	<p>24. Catalina. Por mi parte, no me avergüenzo de proclamar muy alto que siento gran satisfacción en haber sido vencida. (<i>Dirigiéndose humilde y cariñosa a Petruccio</i>) ¡Ah! Sí; Petruccio, tú me has devuelto a la razón y a la sensatez; por ti y para ti quiero vivir y adorarte como a mi Dios y servirte como tu esclava. (<i>Se arrodilla</i>)</p>
<p>224. Petruccio. No,... no... ¡Abrázame, Catalina! Ni por encima de mí,... ni debajo de mis pies... A mi lado.</p>	<p>91. Petruccio. No, no... ¡Abrázame, Catalina! Ni por encima de mí, ni debajo de mis pies. A mi lado...</p>	<p>25. Petruccio. (<i>Entusiasmado, levantándola y poniendo la cabeza de Catalina sobre el pecho</i>). Levanta, Catalina mía, levanta, ni te quiero tan altiva como estabas, ni tan humilde como ahora te muestras. Aquí a la altura de mi corazón está tu</p>

		puesto, para ser mi compañera, mi delicia, mi encanto, mi amiga cariñosa e inseparable.
225. Bautista. Vaya milagro, hijo querido...	92. Bautista. <i>(Con cariño)</i> ¡Hija mía!	26. Bautista. <i>(Conmovido)</i> Petruccio, hijo mío, triplicaré la dote. Te entregué una hija plagada de defectos, y me la presentas adornada de virtudes.
	93. Gremio. Es un milagro.	
226. Petruccio. Sí, esposa de mi vida...	94. Petruccio. Sí, esposa de mi vida: siempre a mi lado. En mi corazón <i>(Los invitados, los sirvientes y gente de pueblo, todo el coro, forman círculo en derredor de los protagonistas)</i> .	27. Petruccio. No se hable de eso, padre mío. La mejor recompensa que puedo tener por haber amansado esta fierecilla, es la de ser dueño de ella. <i>(Al público)</i> ¡Tomad de este caso ejemplo, que en el fondo del furor femenil, tiene el amor siempre, oculto y santo templo! ¡Y así este caso se explica: amor es dulce cadena que a los más fieros enfrena y a las fieras domestica! <i>(Telón)</i> .
227. Catalina. ¡Petruccio!...		
228. Petruccio. Siempre a mi lado... ¡En mi corazón!... <i>(Telón)</i> .		

Tabla 6.2.11. Análisis comparativo TMI-TMF1-TMF2. Fragmento FIERECILLA/2. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Una vez más las estrategias utilizadas por Mercedes Jordá son la adaptación y el plagio mediante la apropiación de reescrituras anteriores. En el análisis comparativo se aprecia que no solo se ha servido del texto de José M^a Jordá y Luis de Zulueta (TMF1), sino que también ha utilizado el de Manuel Matosés (TMF2)⁴¹. El resultado es un texto meta compilado, es decir un texto meta elaborado a partir de los dos textos fuente mencionados. Por lo tanto, la comparación con el TO no tiene ninguna relevancia en este caso, puesto que el texto resultante no deriva de éste.

La primera réplica de Catalina (TM1/221), dirigida a su hermana Blanca, está plagiada del texto de Matosés, acortando un poco el texto y modificando la puntuación. Mercedes Jordá también suprime las intervenciones de Hortensio y Flavio del TMF2/22-23 y la de Gremio del TMF1/93⁴². La réplica 223 del TM1 resulta de la fusión de la réplica TMF1/90 y la TMF2/24. Así, reproduce el contenido del TMF2 pero elimina ciertos segmentos: “muy alto”, “a la sensatez” y “como a mi Dios y servirte como una esclava” (TMF2/24). Por otro lado, el resto de la réplica es idéntica a la del TMF1 salvo por la omisión del segmento “y no lancéis miradas altivas” y la modificación de la puntuación (TM1/223-TMF1/90).

Mercedes Jordá elige el desenlace propuesto en el TMF1 reproduciendo las réplicas 91 y 94 del mismo. Catalina declara públicamente la victoria de Petruccio, ante el cual se rinde poniéndose a sus pies. No hay tono irónico y, en teoría, el cambio de comportamiento operado en la protagonista es fruto del amor (en la escena anterior le da un beso y le dice que le quiere). Catalina acata la supremacía del hombre y se somete a su voluntad. Se crea una relación de amor, armonía y felicidad gracias a que Catalina renuncia a su voz en beneficio del discurso patriarcal. Aunque la forma es muy distinta al TO, el planteamiento es similar: la mujer como sujeto pasivo subyugada a la dominación masculina.

➤ **Análisis comparativo TM2-TMF2**

⁴¹ La distribución textual del TM1 se asemeja más a la que presenta el TMF2. Tanto Matosés como Mercedes Jordá condensan la acción en cuatro actos, a diferencia de los tres en los que se divide el TMF1.

⁴² Mercedes Jordá también invierte los papeles de Hortensio y Lucencio con respecto al texto de Jordá y Zulueta. En el TM1 Hortensio se casa con Blanca y Lucencio con la Viuda, a la inversa de lo que sucede en el TMF1, y también en el TO.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

<p>TM2/BIER/REP/1941/NAVARRO (III) (316-324) 316. Catalina. ¿Y por qué no he darte consejos, hermana mía? ¿No son los conversos, los arrepentidos los que mejores ejemplos dan y expresan mejor las doctrinas? Yo he reflexionado y hoy me he convencido de que las mujeres rebeldes son como las aguas cenagosas removidas por el huracán. Si éstas infectan el aire, aquéllas infectan la paz del hogar. El marido debe ser nuestro apoyo, nuestra defensa; él sostiene la batalla de la vida, sufre, contiene los vientos, los huracanes y los elementos para que vivamos nosotras sin riesgos ni temor alguno. ¿Y que nos pide el hombre a cambio de todo eso? Que cumplamos la misión de dulzura y de paz. ¿No sería injusto negarle eso?</p>	<p>TMF2/BIER/PUB/1895/MATOSÉS (IV.ix) (21-27) 21. Catalina. ¿Y por qué no he de darte consejos, hermana mía? ¿No son los conversos los que ofrecen mayores ejemplos, y los que expresan mejor las doctrinas? Yo he reflexionado, Blanca, y me he convencido de que las mujeres soberbias y rebeldes, son como las aguas cenagosas, removidas por el huracán; si éstas apestan el campo, aquéllas infestan la paz del hogar. El marido debe ser considerado como señor nuestro, como nuestro apoyo, como nuestra defensa. Él sostiene la batalla de la vida, él sufre los trabajos y las vigalias, él afronta los huracanes y las tormentas, para que dentro de la casa vivamos nosotras, débiles avecillas, sin riesgo ni temor alguno... ¿Y qué nos pide el hombre a cambio de tantos beneficios? ¡Bien poca cosa! Que cumplamos la misión de dulzura y paz que nos confió la naturaleza. ¿No sería injusto negarles eso?</p>
<p>317. Antonio. ¡Es increíble!</p>	<p>22. Hortensio. Es increíble.</p>
<p>318. Conde. ¡Es milagroso!</p>	<p>23. Flavio. ¡Es milagro ese cambio!</p>
<p>319. Catalina. Por mi parte, no me avergüenzo de proclamar que siento satisfacción en haber sido vencida. (<i>A Pedro, cariñosamente</i>) Sí, Pedro mío, tú me has devuelto la razón y la sensatez; por ti y para ti quiero vivir y adorarte como a mi Dios y servirte como una esclava. (<i>Se arrodilla ante él</i>)</p>	<p>24. Catalina. Por mi parte, no me avergüenzo de proclamar muy alto que siento gran satisfacción en haber sido vencida. (<i>Dirigiéndose humilde y cariñosa a Petruccio</i>) ¡Ah! Sí; Petruccio, tú me has devuelto a la razón y a la sensatez; por ti y para ti quiero vivir y adorarte como a mi Dios y servirte como tu esclava. (<i>Se arrodilla</i>)</p>
<p>320. Pedro. (<i>Enternecido y levantándola, poniendo la cabeza de Catalina sobre su pecho</i>) Levanta, Catalina, levanta. Ni tan altiva como estabas, ni tan humilde como ahora te muestras. Aquí en la altura de mi corazón está tu puesto, para ser mi compañera, mi delicia, mi encanto, mi compañera inseparable.</p>	<p>25. Petruccio. (<i>Entusiasmado, levantándola y poniendo la cabeza de Catalina sobre el pecho</i>). Levanta, Catalina mía, levanta, ni te quiero tan altiva como estabas, ni tan humilde como ahora te muestras. Aquí a la altura de mi corazón está tu puesto, para ser mi compañera, mi delicia, mi encanto, mi amiga cariñosa e inseparable.</p>
<p>321. Conde. Pedro, hijo mío, no sé cómo expresarte mi agradecimiento. Te entregué una hija plagada de defectos y me la presentas adornada de virtudes.</p>	<p>26. Bautista. (<i>Conmovido</i>) Petruccio, hijo mío, triplicaré la dote. Te entregué una hija plagada de defectos, y me la presentas adornada de virtudes.</p>
<p>322. Pedro. No se hable de eso, padre mío. La mejor recompensa que puedo tener por haber amansado a esta fierecilla, de la de que ella me haya concedido su cariño.</p>	<p>27. Petruccio. No de hable de eso, padre mío. La mejor recompensa que puedo tener por haber amansado esta fierecilla, es la de ser dueño de ella. (<i>Al público</i>) ¡Tomad de este caso ejemplo, que en el fondo del furor femenino, tiene el amor siempre, oculto y santo templo! ¡Y así este caso se explica: amor es dulce cadena que a los más fieros enfrena y a las fieras domestica! (<i>Telón</i>).</p>
<p>323. Catalina. ¡Pedro!...</p>	
<p>324. Pedro. ¡Catalina!... (<i>Telón</i>).</p>	

Tabla 6.2.12. Análisis comparativo TM2-TMF2. Fragmento FIERECILLA/2. Nivel microtextual.

Nicolás Navarro se ha servido y apropiado del texto de Manuel Matosés, igual que en el fragmento anterior y, salvo por la supresión de algún segmento (TMF2/21; TMF2/24; TMF2/25) y ligeras modificaciones (TM2/318-TMF2/23), se trata de un plagio del TMF2. Para disfrazar esta estrategia el TM2 se presenta con un envoltorio distinto: se le da el título de *La niña es un regalo*, se castellanizan los nombres de los

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

personajes y se lleva la acción a Madrid al momento presente. En el TM2 Hortensio y Flavio han sido reemplazados por Antonio y el Conde de Pedraza. Sin embargo, en este pasaje se aprecia que el diálogo no difiere en absoluto y que de ambos textos se desprende que la fuerza del amor ha sido la causante del milagro: Catalina arrodillada ante Petruccio prometiendo adorarle como a su Dios y servirle como su esclava (TM2/319-TMF2/24).

➤ Análisis comparativo TM3-TM1

TM3/FIER/REP/1951/D'IGALMAR-EGEA (IV) (225-238)	TM1/FIER/REP/1940/JORDÁ (IV) (221-228)
<p>225. Catalina. Los conversos son los que dan más altos ejemplos. Yo he meditado, hermana, y me he convencido de que las mujeres soberbias, rebeldes y mal educadas, son la amargura y no la gracia y el gozo del hogar. El marido, debe ser nuestro señor... Él es nuestro apoyo, nuestra defensa. Él sostiene la batalla por nuestra vida. Sufre los trabajos. Afronta las tempestades... Nosotras, dentro de casa, vivimos tan a gusto, recibiendo todo, ¿a cambio de qué? De bien poca cosa, de que cumplamos la misión de la dulzura, de ternura que nos señalaron Dios y la Naturaleza.</p>	<p>221. Catalina. Hermana mía... ¿No son los conversos los que ofrecen mayores ejemplos?... Yo he reflexionado, Blanca y me he convencido de que las mujeres soberbias y rebeldes son como las aguas cenagosas removidas por el huracán,... si éstas apestan el campo,... aquéllas infectan el hogar. El marido debe ser considerado como señor nuestro,... como nuestro apoyo,... como nuestra defensa,... él sostiene la batalla de la vida,... sufre los trabajos, afronta huracanes y tormentas, para que dentro de casa vivamos nosotras, débiles avecillas,... sin riesgo ni temor... ¿Y qué nos pide a cambio de tanto sacrificio?... Bien poca cosa... Que cumplamos la misión de dulzura y paz que nos confió la naturaleza...</p>
<p>226. Álvaro. ¡Hija de mi alma!</p> <p>227. Catalina. Lo digo sinceramente. No me avergüenzo por el contrario, estoy muy satisfecha de haber sido vencida. (<i>Cariñosa mira a Pedro</i>) Tú eres mi vencedor, Pedro... Por ti vivo y sólo para ti viviré... ¡Por ese sol que nos alumbró! (<i>Mira a Pedro interrogativa. Pedro asiente</i>) Sí, es sol; por ese Sol que nos alumbró, os juro que la mujer más soberbia, más orgullosa inadaptada y rebelde; que la mujer más fiera, que era yo, debe humillarse, como yo me humillo, poniéndose a los pies de su esposo. (<i>Va a caer a los pies de Pedro y éste lo impide</i>).</p>	<p>222. Bautista. ¡Hija mía!</p> <p>223. Catalina. Por mi parte no me avergüenzo de proclamar que siento gran satisfacción por haber sido vencida... (<i>Cariñosa, a Petruccio</i>) Tú me has devuelto la razón, Petruccio,... por ti,... y para ti quiero vivir y adorarte... (<i>A Blanca y a la Viuda</i>) Y por eso me atrevo a decirlo: Desarrugad ese ceño, hermosas jóvenes... Ese mal gesto no os sienta bien... Estando así ni el hombre más sediento podría beber una gota de agua... os aseguro por este sol (<i>Mira a Petruccio, hasta que éste afirma</i>) Sí, ... por este sol,... que la mujer más orgullosa,... más independiente,... más fiera,... debe humillarse como yo lo hago, poniéndose a los pies de su esposo... (<i>Va a hacerlo</i>)</p>
<p>228. Pedro. ¡No! ¡No! Abrázame, Catalina. Ni por encima de mí ni a mis plantas. ¡A mi lado!</p>	<p>224. Petruccio. No,... no... ¡Abrázame, Catalina! Ni por encima de mí,... ni debajo de mis pies... A mi lado.</p>
<p>229. Álvaro. ¡Milagroso!</p>	<p>225. Bautista. Vaya milagro, hijo querido...</p>
<p>230. Pedro. El amor hace milagros.</p>	<p>226. Petruccio. Sí, esposa de mi vida...</p>
<p>231. Catalina. ¡Pedro!</p>	<p>227. Catalina. ¡Petruccio!...</p>
<p>232. Pedro. ¿Qué quieres?</p>	
<p>233. Catalina. ¿Nos vamos a casar como Dios manda?</p>	
<p>234. Pedro. El altar está encendido. El señor cura nos espera.</p>	

235. Catalina. ¿Entonces, se acabarán los ayunos?	
236. Pedro. El cuerpo y el alma serán servidos, mi amor.	
237. Catalina. ¿Sin separarnos jamás?	
238. Pedro. Siempre dentro de mí, como Dios y su Santa Iglesia me lo ordenan... ¡En mi corazón! ¡Y en mi boca! (<i>Se besan estrechamente</i>) <i>Telón.</i>	228. Petruccio. Siempre a mi lado... ¡En mi corazón!... (<i>Telón</i>).

Tabla 6.2.13. Análisis comparativo TM3-TM1. Fragmento FIERECILLA/2. Nivel microtextual.

El análisis comparativo de este fragmento discursivo confirma que Joaquín d'Igalmar y Fernando Egea se apropiaron del TM1, que es a su vez un texto meta compilado, para elaborar una nueva versión. Así, en el año 1951 los espectadores españoles acudían a la representación del mismo texto que fue estrenado allá por el año 1895, con pocos cambios destacables. La cadena textual resultante de este proceso de traslación intralingüístico es la siguiente:

$$\begin{array}{ccc}
 & \text{TMF2/REP} > \text{TMF2/PUB} \rightarrow & \\
 \text{TO} > \text{TM(s)X} \rightarrow & & \text{TM1/REP} > \text{TM3/REP} \\
 & \text{TMF1/REP} > \text{TMF1/PUB} \rightarrow &
 \end{array}$$

La adaptación es la estrategia recurrente adoptada por Fernando Egea y Joaquín d'Igalmar para actualizar el TM1. La diferencia más destacable es la adición de las últimas réplicas de los dos protagonistas (TM3/231-238). Estas intervenciones se refieren al deseo de Catalina de celebrar su boda por el rito católico, porque fue obligada a contraer matrimonio de acuerdo a la religión protestante como parte de la estratagema ideada por Pedro para domarla. Los autores también se permiten la licencia de incluir un guiño erótico dando fin a la farsa con un “se besan estrechamente” (TM3/236). A pesar de los reparos de uno de los censores ante la ceremonia “herética”, el texto fue autorizado sin necesidad de suprimir ningún pasaje.

➤ **Análisis comparativo TM4-TMF3-TO**

**TM4/BIER/REP/1951/BORRÁS-ULLOA (Parte 2ª)
(431-437)**

431. *(Todos rodean a Catalina y a Petruccio en el centro del semicírculo. Ella dice)*

Catalina. Esposa, aprende que tu marido es tu señor y tu vida. No te revuelvas contra él colérica ni desobediente, no lancen rayos tus ojos, ni se crispe amenazador tu entrecejo como si quisieras clavarle la ferocidad de tu humor. El mal genio empaña tu belleza y te hace aborrecible. No seas fuente enturbiada, sino limpio manantial en el que guste, quien te ama, contemplar la más grata sonrisa. Paga tu tributo de cariño a quien te quiere y por ti se afana trabajando mientras tú reposas tranquila. Si te muestras indómita, intratable, arisca ¿no cometes traición con quien te ha elegido para confiarte su honor? Novia... esposa... ¡mujer! Tus armas felices, míralo comprobado en mí no son más que tu agrado y tu dulzura...

TMF3/BIER/PUB/1929/ASTRANA (V.ii.) (86-93)

86. Catalina. ¡Avergüénzate! ¡Avergüénzate! Despeja esa frente amenazadora y feroz, y no lancen tus ojos esas desdefiosas miradas, como si quisieras atravesar a tu señor, a tu rey y a tu soberano. Eso empaña tu hermosura, como las heladas marchitan las praderas; destruye tu reputación, como los remolinos agitan los tiernos capullos, y no es ni prudente ni amable. Una mujer encolerizada semeja una fuente turbia, fangosa, de mal aspecto y privada de encanto. En tanto sea así, nadie habrá tan sediento y ansioso que se digne acercarse a ella sus labios o beber su gota. Tu marido es tu señor, tu vida, tu guardián, tu cabeza, tu soberano; él que cuida de ti, el que se ocupa de tu bienestar. Él es quien somete su cuerpo a rudos trabajos, tanto en la tierra como en el mar. De noche, vela en medio de la tempestad; de día, en medio del frío, mientras tú duermes cálidamente en el hogar en seguro y a salvo, y sin otro tributo que pagarle sino un tributo de amor, de dulce y de fiel obediencia: pago bien débil para deuda tan grande. La mujer se obliga con su marido a los mismos deberes que un súbdito con respecto de su príncipe. Y si se muestra indómita, malhumorada, intratable, desabrida y no obediente a sus legítimas órdenes, ¿qué es sino una rebelde, una contendiente vil, culpable del delito de traición para con su señor bien amado? Vergüenza me produce ver en las mujeres declarar, ingenuas, la guerra, cuando deberían implorar la paz; pretender el mando, la supremacía y el dominio, estando destinadas a servir, a amar y a obedecer. ¿Por qué son nuestros cuerpos tan delicados, frágiles y pulidos, inaptos para las fatigas y agitaciones del mundo, sino porque la calidad gentil de nuestro espíritu, nuestros corazones, deben hallarse en armonía con nuestro exterior? ¡Vamos, vamos, gusanos impotentes e indóciles! Yo también he tenido un carácter tan difícil como el de vosotras, un corazón tan altanero y quizá mayores

TO/TAM/1623/SHA (V.ii.) (86-93)

86. Kate. Fie, fie, vnknit that thretaning vnkinde brow, And dart not scornfull glances from those eies, To wound thy Lord, thy King, thy Gouvernour. It blots thy beautie, as frosts doe bite the Meads, Confounds thy fame, as whirlwinds shake faire budds, And in no sence is meete or amiable. A woman mou'd, is like a fountaine troubled, Muddie, ill seeming, thicke, bereft of beautie, And while it is so, none so dry or thirstie Will daigne to sip, or touch one drop of it. Thy husband is thy Lord, thy life, thy keeper, Thy head, thy soueraigne: One that cares for thee, And for thy maintenance. Commits his body To painfull labour, both by sea and land: To watch the night in stormes, the day in cold, Whil'st thou ly'st warme at home, secure and safe, And craues no other tribute at thy hands, But loue, faire lookes, and true obedience; Too little payment for so great a debt. Such dutie as the subiect owes the Prince, Euen such a woman oweth to her husband: And when she is froward, peeuish, sullen, sowre, And not obedient to his honest will, What is she but a foule contending Rebell, And gracelesse Traitor to her louing Lord? I am asham'd that women are so simple, To offer warre, where they should kneele for peace: Or seeke for rule, supremacie, and sway, When they are bound to serue, loue, and obey. Why are our bodies soft, and weake, and smooth, Vnapt to toyle and trouble in the world, But that our soft conditions, and our harts, Should well agree with our externall parts? Come, come, you froward and vnable wormes, My minde hath bin as bigge as one of yours, My heart as great, my reason haplie more, To bandie word for word, and frowne for frowne; But now I see our Launces are but strawes: Our strength as weake, our weakenesse past compare, That seeming to be most, which we indeede least are. Then vale your stomackes, for it is no boote, And place your hands below your husbands foote: In token of which dutie, if he please, My hand is

	<p>motivos para oponer una palabra a otra palabra y mal humor por mal humor, Pero ahora advierto que nuestras lanzas no son sino débiles cañas, nuestra fuerza flaqueza, una flaqueza extrema, que aparentando que somos lo más, probamos que somos lo menos. No os mostréis, pues, orgullosos, que no servirá de nada, y poned vuestras manos a los pies de vuestros esposos en señal de obediencia. Si el mío lo manda, mi mano está pronta, a poco que en ello halle placer.</p>	<p>readie, may it do him ease.</p>
<p>432. Petruchio. Y ahora celebremos los tres acontecimientos dichosos. Que Blanca y Lucencio se han casado... (<i>Lucencio toma a Blanca de la mano y se dirige a la mesa, después de hacer una reverencia a Petruchio</i>) Que la Viuda y Hortensio se desposan... (<i>Mismo juego de los aludidos</i>) Y que sea esposa modelo, entre las esposas, mi bendita Catalina. (<i>Mientras habla Petruchio, ha aparecido el Lord en traje de casa, seguido de sus criados. Dos de ellos llevan a Sly, dormido, cogido de los pies y los hombros</i>)</p>	<p>87. Petruchio. ¡Bravo! ¡Eso es lo que se llama una señora! ¡Ven acá y bésame, Cata!</p>	<p>87. Petruchio. Why there's a wench: Come on, and kisse mee <i>Kate</i>.</p>
<p>433. Lord. Linda y ejemplar lección para hombres y mujeres, aunque no espero que aproveche, pues aunque malditas Catalinas hay muchas, pocos son los enérgicos Petruchios. Y ved esta otra comedia del borracho Sly, que mal remate tiene. Ni en sueños puede un rufián ser caballero.</p>	<p>88. Lucencio. Bien; sigue tu camino, camarada, pues has logrado tu fin.</p>	<p>88. Lucentio. Well go thy waies olde Lad for thou shalt ha't.</p>
<p>434. Petruchio. De mal guijarro no se saca chispa, milord.</p>	<p>89. Vincencio. No hay nada más encantador que niños complacientes.</p>	<p>89. Vincentio. Tis a good hearing, when children are toward.</p>
<p>435. Lord. Dejadle a la puerta de la hostería y que los alguaciles le esplumen, por zote. (<i>Los criados arrojan a Sly a la puerta de la hostería, como un fardo</i>)</p>	<p>90. Lucencio. Pero nada más desagradable que mujeres incorregibles.</p>	<p>90. Lucentio. But a harsh hearing, when women are froward,</p>
<p>436. Petruchio. Viendo a ese bruto se me ocurre que haría falta representar la comedia de la mujer que doma al marido haragán y borracho, que también las esposas sufren en un mal matrimonio, digámoslo en justicia. Otra noche será, si milord nos concede su permiso. Entretanto y para terminar demos las gracias a milord y que nuestros pensamientos vuelen</p>	<p>91. Petruchio. Anda, Catalina, vamos al lecho. Los tres nos hemos casado; pero hay dos cuya suerte está echada. Yo he ganado la apuesta (<i>A Lucencio</i>), aunque vos hayáis dado en el blanco. ¡En calidad de vencedor, ruego a Dios que nos conceda una feliz noche! (<i>Salen Petruchio y Catalina</i>).</p>	<p>91. Petruchio. Come <i>Kate</i>, weee'le to bed, We three are married, but you two are sped. 'Twas I wonne the wager, though you hit the white, And being a winner, God giue you good night. <i>Exit Petruchio</i>.</p>

a nuestra graciosa soberana: ¡Dios guarde a la reina Isabel!
437. Todos. (<i>Hacen reverencia inclinándose</i>) ¡Dios guarde a la reina! (<i>Música. Telón.</i>)

92. Hortensio. Y ahora sigue tu camino; has domado a una condenada bravía.	92. Hortensio. Now goe thy wayes, thou hast tam'd a curst Shrow.
93. Lucencio. Con vuestro permiso, es un asombro que la haya domesticado así. (<i>Salen. Fin.</i>)	93. Lucentio. Tis a wonder, by your leaue, she wil be tam'd so. <i>Back matter FINIS.</i>

Tabla 6.2.14. Análisis comparativo TM4-TMF3-TO. Fragmento FIERECILLA/2. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Aunque creemos que Borrás y Ulloa se inspiraron en la traducción de Astrana, también es cierto que su adaptación se desvía en cierta medida de la misma, sobre todo en el desenlace final de la obra. El parlamento de Catalina está muy reducido y sintetizado en el TM4, aunque conserva el tono y la tesis del original. Al parecer, los autores han tenido en cuenta la existencia de *A Shrew* o, al menos, la nota al pie de Astrana Marín que informa de que en la “comedia primitiva”, refiriéndose a *A Shrew*, Sly se despierta e interviene de nuevo. En el TM4 dos criados se encargan de dejar a Sly, borracho y dormido, a la puerta de la hostería mientras se entabla una conversación entre Petruccio y el Lord. Ambos personajes coinciden en la necesidad de domar “al marido haragán y borracho” (TM4/436), presentando el vicio del alcoholismo como un mal hábito. La adaptación de Borrás es la más cercana al original desde un punto de vista pragmático. Las estrategias de manipulación observadas tienen por objeto hacer representable la obra, simplificando los juegos de palabras que han dificultado la traducción de algunos pasajes y reduciendo el largo discurso de sumisión de la protagonista.

➤ **Análisis comparativo TM5-TMF3**

TM5/BIER/REP/1954/ALONSO (Acto IV. Cuadro 4º) (62-65)	TMF3/BIER/PUB/1929/ASTRANA (86-93)	TO/TAM/1623/SHA (V.ii.) (86-93)
<p>62. Catalina. Serénate, desarruga el ceño, y no mires con ira, como si quisieras herirle, a quien es tu señor y tu rey. El carácter agrio afea la belleza, como las heladas queman la pradera. Una mujer airada es turbio manantial, y nadie, por mucha sed que tenga, beberá unas gotas de sus aguas. Tu marido es tu guardián, tu vida. Es quien cuida de ti, quien se da a los más penosos trabajos por mares y tierras para ofrecerte bienestar y sustento. Vela en noches de tormenta y sufre de día fatigas y rigores, en tanto que tú descansas en el abrigo de tu hogar, sin que te pida más tributo que amarle con ternura; el pago no es mucho y la deuda es grande. La mujer tiene con su marido los mismos deberes que los súbditos con su príncipe. Y si se rebela, habrá hecho traición a su señor y dueño. ¡Vergüenza da que la mujer declare la guerra, cuando está hecha para la paz! Que aspire al dominio, al mando, si ha nacido para servir, obedecer y amar. Nuestros cuerpos, débiles, frágiles, que no pueden emplearse en la dureza de la lucha, sólo contienen espíritus delicados, blandos corazones. Yo fui tan altiva como cualquiera de vosotras. Y más audaz. Pero he visto que nuestras lanzas se quiebran como cañas, que nuestra fuerza es flaqueza; flaqueza tanta, que cuando queremos parecer más, somos menos. Humillad vuestro orgullo y, en señal de acatamiento, poned vuestras manos bajo los pies de vuestros maridos. Si él lo quiere, aquí están las mías prontas a cumplir su mandato.</p>	<p>86. Catalina. ¡Avergüénzate! ¡Avergüénzate! Despeja esa frente amenazadora y feroz, y no lancen tus ojos esas desdeñosas miradas, como si quisieras atravesar a tu señor, a tu rey y a tu soberano. Eso empaña tu hermosura, como las heladas marchitan las praderas; destruye tu reputación, como los remolinos agitan los tiernos capullos, y no es ni prudente ni amable. Una mujer encolerizada semeja una fuente turbia, fangosa, de mal aspecto y privada de encanto. En tanto sea así, nadie habrá tan sediento y ansioso que se digne acercarse a ella sus labios o beber su gota. Tu marido es tu señor, tu vida, tu guardián, tu cabeza, tu soberano; el que cuida de ti, el que se ocupa de tu bienestar. Él es quien somete su cuerpo a rudos trabajos, tanto en la tierra como en el mar. De noche, vela en medio de la tempestad; de día, en medio del frío, mientras tú duermes cálidamente en el hogar en seguro y a salvo, y sin otro tributo que pagarle sino un tributo de amor, de dulce y de fiel obediencia: pago bien débil para deuda tan grande. La mujer se obliga con su marido a los mismos deberes que un súbdito con respecto de su príncipe. Y si se muestra indómita, malhumorada, intratable, desabrida y no obediente a sus legítimas órdenes, ¿qué es sino una rebelde, una contendiente vil, culpable del delito de traición para con su señor bien amado? Vergüenza me produce ver en las mujeres declarar, ingenuas, la guerra, cuando deberían implorar la paz; pretender el mando, la supremacía y el dominio, estando destinadas a servir, a amar y a obedecer. ¿Por qué son nuestros cuerpos tan delicados, frágiles y pulidos, inaptos para las fatigas y agitaciones del mundo, sino porque la calidad gentil de nuestro espíritu, nuestros corazones, deben hallarse en armonía con nuestro exterior? ¡Vamos, vamos, gusanos impotentes e indóviles! Yo también he tenido un carácter tan difícil como el de vosotras, un corazón tan altanero y quizá mayores</p>	<p>86. Kate. Fie, fie, vnknit that thretaning vnkinde brow, And dart not scornfull glances from those eies, To wound thy Lord, thy King, thy Gouvernour. It blots thy beautie, as frosts doe bite the Meads, Confounds thy fame, as whirlwinds shake faire budds, And in no sence is meete or amiable. A woman mou'd, is like a fountaine troubled, Muddie, ill seeming, thicke, bereft of beautie, And while it is so, none so dry or thirstie Will daigne to sip, or touch one drop of it. Thy husband is thy Lord, thy life, thy keeper, Thy head, thy soueraigne: One that cares for thee, And for thy maintenance. Commits his body To painfull labour, both by sea and land: To watch the night in stormes, the day in cold, Whil'st thou ly'st warme at home, secure and safe, And craues no other tribute at thy hands, But loue, faire lookes, and true obedience; Too little payment for so great a debt. Such dutie as the subiect owes the Prince, Euen such a woman oweth to her husband: And when she is froward, peeuish, sullen, sowre, And not obedient to his honest will, What is she but a foule contending Rebell, And gracelesse Traitor to her louing Lord? I am asham'd that women are so simple, To offer warre, where they should kneele for peace: Or seeke for rule, supremacie, and sway, When they are bound to serue, loue, and obay. Why are our bodies soft, and weake, and smooth, Vnapt to toyle and trouble in the world, But that our soft conditions, and our harts, Should well agree with our externall parts? Come, come, you froward and vnable wormes, My minde hath bin as bigge as one of yours, My heart as great, my reason haplie more, To bandie word for word, and frowne for frowne; But now I see our Launces are but strawes: Our strength as weake, our weakenesse past compare, That seeming to be most, which we indeed least are. Then vale your stomackes, for it is no boote, And place your hands below your husbands foote: In token of which dutie, if he please, My hand is</p>

	<p>motivos para oponer una palabra a otra palabra y mal humor por mal humor, Pero ahora advierto que nuestras lanzas no son sino débiles cañas, nuestra fuerza flaqueza, una flaqueza extrema, que aparentando que somos lo más, probamos que somos lo menos. No os mostréis, pues, orgullosas, que no servirá de nada, y poned vuestras manos a los pies de vuestros esposos en señal de obediencia. Si el mío lo manda, mi mano está pronta, a poco que en ello halle placer.</p>	<p>readie, may it do him ease.</p>
<p>63. Petruchio. ¡He ahí una buena muchacha! Cata, dame un beso. Somos tres los casados y ya sabemos la suerte de los tres. Cata, ya es hora de retirarnos. Dios con todos y... buenas noches. <i>(Salen)</i></p>	<p>87. Petruchio. ¡Bravo! ¡Eso es lo que se llama una señora! ¡Ven acá y bésame, Cata!</p>	<p>87. Petruchio. Why there's a wench: Come on, and kisse mee <i>Kate</i>.</p>
	<p>88. Lucencio. Bien; sigue tu camino, camarada, pues has logrado tu fin.</p>	<p>88. Lucentio. Well go thy waies olde Lad for thou shalt ha't.</p>
	<p>89. Vincencio. No hay nada más encantador que niños complacientes.</p>	<p>89. Vincencio. Tis a good hearing, when children are toward.</p>
	<p>90. Lucencio. Pero nada más desagradable que mujeres incorregibles.</p>	<p>90. Lucentio. But a harsh hearing, when women are froward,</p>
	<p>91. Petruchio. Anda, Catalina, vamos al lecho. Los tres nos hemos casado; pero hay dos cuya suerte está echada. Yo he ganado la apuesta <i>(A Lucencio)</i>, aunque vos hayáis dado en el blanco. ¡En calidad de vencedor, ruego a Dios que nos conceda una feliz noche! <i>(Salen Petruchio y Catalina)</i>.</p>	<p>91. Petruchio. Come <i>Kate</i>, weee'le to bed, We three are married, but you two are sped. 'Twas I wonne the wager, though you hit the white, And being a winner, God giue you good night. <i>Exit Petruchio</i>.</p>
	<p>92. Hortensio. Y ahora sigue tu camino; has domado a una condenada bravía.</p>	<p>92. Hortensio. Now goe thy wayes, thou hast tam'd a curst Shrow.</p>
	<p>93. Lucencio. Con vuestro permiso, es un asombro que la haya domesticado así. <i>(Salen. Fin)</i>.</p>	<p>93. Lucentio. Tis a wonder, by your leaue, she wil be tam'd so. <i>Back matter FINIS</i>.</p>
<p>64. Tranio. Si hubiera una escuela de domar mujeres...</p>		
<p>65. Grumio. ¡El maestro era Petruchio! <i>(Telón)</i></p>		

Tabla 6.2.15. Análisis comparativo TM5-TMF3-TO. Fragmento FIERECILLA/2. Nivel microtextual.

José Luis Alonso actualiza el lenguaje y simplifica la sintaxis de Astrana⁴³ con el objeto de hacer un texto más representable. El monólogo final de la protagonista ha sido reducido acortando cada una de las frases y eliminando elementos reiterativos. Aún así, su extensión es mayor que la del resto de los TMs que hemos analizado. El sentido del texto original se conserva intacto y Catalina se convierte en un ser dócil al servicio de su marido: su señor y su rey. Se ha alterado el final de la obra y se ha modificado a los personajes que intervienen. Alonso fusiona las dos réplicas de Petruccio en una (TM5/63) y elimina las intervenciones de Lucencio, Vicencio y Hortensio (TMF/88-90; TMF3/92-93). Para compensar esta omisión, introduce a Tranio y a Grumio y atribuye una réplica a cada uno de ellos (TM5/64; TM5/65). Alonso domestica el nombre de la protagonista pero conserva el aire italiano del resto de personajes.

➤ **Análisis comparativo TM7-TM6**

TM7/ FIER/PUB/1959/RUIZ IRIARTE (Acto II. Cuadro 5º) (57-90)	TM6/ FIER/REP/1958/RUIZ IRIARTE (Acto II. Cuadro 6º) (57-90)
<p>57. Catalina. ¡Blanca! ¡Hermana mía! ¡Avergüénzate de hablar así!... ¿Eres tú la que injuria y amenaza? ¿Eres tú la que frunce la frente por la cólera? ¿Son tus ojos, tus ojos de cielo, los que lanzan miradas como espadas al que ha de ser tu esposo? ¡Blanca! ¡Hermana mía! Tu marido es tu señor. Tu marido es tu soberano... El marido se ocupa de la esposa, la quiere, la mimó y la corteja. Él trabaja duramente, en la tierra o en el mar. De noche vela aunque haya tempestad, mientras la esposa duerme entre sábanas de hilo y almohadas bordadas. De día, él corre a caballo, llueva o haga frío. Y la esposa se conforta junto a la chimenea encendida. No hay más que un medio para pagarle el sacrificio a que se obliga cuando nos toma por mujer. El amor, el cariño, la dulce y bendita obediencia, la ternura de nuestro corazón, que todo eso es lo mismo. Ningún marido es para la esposa un hombre como los demás. Para cada una es el príncipe, todo majestad y poder. Y qué hermoso es ser la sierva del príncipe amado... ¡Blanca! ¡Hermana mía! No declares la guerra, implora la paz. No pretendas dominar. Es tan bonito amar y obedecer. Yo tuve genio y carácter altanero y mal humor y palabras endemoniadas. Y mírame: me siento la más dichosa de todas, porque a su lado me siento la más humilde. Y si él me pide que me incline de rodillas, a sus pies, de rodillas me tendrá... (Se vuelve hacia Petruccio y le mira amorosamente, como esperando. Él se inclina sonriente.)</p>	<p>57. Catalina. ¡Blanca! ¡Hermana mía! ¡Avergüénzate de hablar así!... ¿Eres tú la que injuria y amenaza? ¿Eres tú la que frunce la frente por la cólera? ¿Son tus ojos, tus ojos de cielo los que lanzan miradas como espadas al que ha de ser tu esposo? ¡Blanca! ¡Hermana mía! Tu marido es tu señor. Tu marido es soberano... El marido se ocupa de la esposa, la quiere, la mimó y la corteja. Él trabaja duramente, en la tierra o en el mar. De noche vela aunque haya tempestad, mientras la esposa duerme entre sábanas de hilo u almohadas bordadas. De día, él corre a caballo, llueva o haga frío. Y la esposa se conforta junto a la chimenea encendida. No hay más que un medio para pagarle el sacrificio a que se obliga cuando nos toma por mujer. El amor, el cariño, la dulce y bendita obediencia, la ternura de nuestro corazón, que todo eso es lo mismo. Ningún marido es para la esposa un hombre como los demás. Para cada una es el príncipe, todo majestad y poder. Y qué hermoso es ser la sierva del príncipe amado... ¡Blanca! ¡Hermana mía! No declares la guerra, implora la paz. No pretendas dominar. Es tan bonito amar y obedecer. Yo tuve genio y carácter altanero y mal humor y palabras endemoniadas. Y mírame: me siento la más dichosa de todas, porque a su lado me siento la más humilde. Y si él me pide que me incline de rodillas, a sus pies, de rodillas me tendrá. (Se vuelve hacia Petruccio y le mira amorosamente como esperando. Él se inclina sonriente.)</p>

⁴³ Aunque hemos establecido el TMF3 como traducción primaria de la que deriva el texto de Alonso, también advertimos ecos de otras posibles traducciones. Por ejemplo, el segmento “desarruga el ceño” (TM5/62) aparece en el texto de Manuel Matosés. También encontramos una cierta similitud con la traducción de R. Martínez Lafuente y Mario del Álamo, la de éste último derivada de la del primero.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

58. Petruccio. ¿Y si él te pide un beso?	58. Petruccio. ¿Y si él te pide un beso?
59. Catalina. (Gozosa) ¿Un beso? ¿Aquí? ¿En la plaza pública? ¿En presencia de tanta gente?	59. Catalina. (Gozosa) ¿Un beso? ¿Aquí? ¿En la plaza pública? ¿En presencia de tanta gente?
60. Petruccio. Aquí mismo. ¿Dónde mejor?	60. Petruccio. Aquí mismo. ¿Dónde mejor?
61. Catalina. Entonces, ¡se lo daré! (<i>Va hacia Petruccio. Le echa los brazos al cuello y le besa</i>)	61. Catalina. Entonces, ¡se lo daré! (<i>Va hacia Petruccio. Le echa los brazos al cuello y le besa</i>)
62. Todos. ¡Oh! (<i>Hay como un revuelo. Todos hablan a la vez</i>)	62. Todos. ¡Oh! (<i>Hay como un revuelo. Todos hablan a la vez</i>)
63. Tranio. ¡Dios santo! ¿Esta es la fiera?	63. Tranio. ¡Dios santo! ¿Esta es la fiera?
64. Hortensio. ¡La ha domado!	64. Hortensio. ¡La ha domado!
65. Gremio. Es otra, es otra...	65. Gremio. Es otra, es otra...
66. Lucencio. ¡Bravo, Petruccio!	66. Lucencio. ¡Bravo, Petruccio!
67. Hortensio. Es asombroso, asombroso...	67. Hortensio. Es asombroso, asombroso...
68. Gremio. ¡Es increíble!	68. Gremio. ¡Es increíble!
69. Silvia. ¡Petruccio!	69. Silvia. ¡Petruccio!
70. Las tres. ¡Viva Petruccio!	70. Las tres. ¡Viva Petruccio!
71. Todos. ¡¡Viva!!	71. Todos. ¡¡Viva!!
72. Petruccio. Señores... (<i>Bautista se adelanta a Petruccio, con los brazos abiertos</i>)	72. Petruccio. Señores... (<i>Bautista se adelanta a Petruccio, con los brazos abiertos</i>)
73. Bautista. ¡Petruccio! ¡Hijo mío! ¡La has domado, la has convertido en otra! ¡Se acabó la bravía! Dame un abrazo. Te daré otra dote. Veinte mil coronas más. ¿Qué digo veinte? ¡Treinta mil!	73. Bautista. ¡Petruccio! ¡Hijo mío! ¡La has domado, la has convertido en otra! ¡Se acabó la bravía! Dame un abrazo. Te daré otra dote. Veinte mil coronas más. ¿Qué digo veinte? ¡Treinta mil!
74. Petruccio. Gracias, suegro. Pero no hace falta. La mejor dote que me disteis es ella misma, mi fierecilla. ¿O es que aún no lo habéis adivinado? (<i>Avanza alegremente hacia el centro</i>) ¡Y ahora, señoras y señores! ¡Alegría! ¡A la boda de Blanca y de Lucencio!	74. Petruccio. Gracias, suegro. Pero no hace falta. La mejor dote que me disteis es ella misma, mi fierecilla. ¿O es que aún no lo habéis adivinado? (<i>Avanza alegremente hacia el centro</i>) ¡Y ahora, señoras y señores! ¡Alegría! ¡A la boda de Blanca y de Lucencio!
75. Todos. ¡A la boda!	75. Todos. ¡A la boda!
76. Petruccio. ¡Que suenen las músicas! ¡Que repiquen las campanas! ¡A la boda! (<i>Suena la música, repican las campanas, se organiza el cortejo. Grandes reverencias de los caballeros que ofrecen el brazo a las damas</i>)	76. Petruccio. ¡Que suenen las músicas! ¡Que repiquen las campanas! ¡A la boda! (<i>Suena la música, repican las campanas, se organiza el cortejo. Grandes reverencias de los caballeros que ofrecen el brazo a las damas</i>)
77. Lucencio. ¡Blanca!	77. Lucencio. ¡Blanca!
78. Blanca. ¡Lucencio! ¿Me perdonáis? Nunca más...	78. Blanca. ¡Lucencio! ¿Me perdonáis? Nunca más...
79. Lucencio. ¡Oh!	79. Lucencio. ¡Oh!
80. Hortensio. ¡Señorita!	80. Hortensio. ¡Señorita!
81. Silvia. ¡Caballero! (<i>Evolucionan en parejas. Van entrando en la iglesia a los acordes de la música. Siguen repicando las campanas. La última pareja la componen Petruccio y Catalina que avanzan muy despacio. Cuando ya están a punto de entrar en la iglesia ella se detiene. Sonríe</i>)	81. Silvia. ¡Caballero! (<i>Evolucionan en parejas. Van entrando en la Iglesia a los acordes de la música. Siguen repicando las campanas. La última pareja la componen Petruccio y Catalina que avanzan muy despacio. Cuando ya están a punto de entrar en la Iglesia. Ella se detiene. Sonríe</i>)
82. Catalina. ¡Petruccio!	82. Catalina. ¡Petruccio!
83. Petruccio. ¿Qué?	83. Petruccio. ¿Qué?
84. Catalina. Mándame... Mándame que cuide tus ropas, que dé lustre a tus botas, que llene de vino tu copa, que disponga tu mesa. Pero mándame también...	84. Catalina. Mándame... Mándame que cuide tus ropas, que dé lustre a tus botas, que llene de vino tu copa, que disponga tu mesa. Pero mándame también...
85. Petruccio. ¿Qué quieres que te mande?	85. Petruccio. ¿Qué quieres que te mande?
86. Catalina. (<i>Bajito</i>) Mándame que te bese otra vez...	86. Catalina. (<i>Bajito</i>) Mándame que te bese otra vez...
87. Petruccio. ¡Hola! (<i>La mira de arriba a abajo. Y luego, montando en cólera, como en sus viejos tiempos.</i>) ¡¡Bésame!! ¡Voto a...! ¡Por todos los diablos! ¡Rayos y centellas! ¡Bésame te digo! ¡¡Bésame pronto!!	87. Petruccio. ¡Hola! (<i>La miro de arriba abajo. Y luego, montando en cólera, como en sus viejos tiempos.</i>) ¡¡Bésame!! ¡Voto a...! ¡Por todos los diablos! ¡Rayos y centellas! ¡Bésame te digo! ¡¡Bésame pronto!!
88. Catalina. Sí, Petruccio... En seguida. (<i>Y llena de gozo se lanza sobre él y le besa. Luego, dulcemente, echa hacia atrás la cabeza. Él sonríe, lleno de ternura. En voz baja.</i>)	88. Catalina. Sí, Petruccio... En seguida. (<i>Y llena de gozo se lanza sobre él y le besa. Luego, dulcemente echa hacia atrás la cabeza. Él sonríe, lleno de ternura. En voz baja.</i>)

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

89. Petruccio. ¿Qué piensas?	89. Petruccio. ¿Qué piensas?
90. Catalina. Pienso que nunca creí que pudiera ser tan feliz obedeciendo... (<i>Telón</i>)	90. Catalina. Pienso que nunca creí que pudiera ser tan feliz obedeciendo... (<i>Telón</i>)

Tabla 6.2.16. Análisis comparativo TM7-TM6. Fragmento FIERECILLA/2. Nivel microtextual.

No sabemos con certeza cuál ha sido la traducción que ha inspirado esta versión, pero de nuevo intuimos que ha sido la de Astrana Marín. Víctor Ruiz Iriarte conserva el monólogo de Catalina que bien puede tratarse de una paráfrasis de la traducción de Astrana. Después de esta intervención, Víctor Ruiz Iriarte inserta el pasaje en el que Petruccio le pide a Catalina que le bese en medio de la calle, a lo que ella accede (TM6/58-61) con gusto. El consentimiento de Catalina se hace explícito por medio de la adición de acotaciones: TM6/59-61. Tanto en el TO como en la traducción de Astrana, este pasaje pertenece a la escena primera del Acto I y, por lo tanto, precede a la intervención última de Catalina. Además, se suprime la escena de la apuesta y al personaje de la viuda. En esta versión los tres pretendientes se emparejan con las tres muchachas del principio y la obra termina con un final feliz en el que todas las parejas se dirigen al enlace de Blanca y Lucencio. El amor de nuevo ha sido la causa del milagro mostrándonos a una Catalina totalmente enamorada de Petruccio.

El fragmento discursivo del TM7, correspondiente a la publicación en edición escénica de la versión de Víctor Ruiz Iriarte es idéntico al fragmento del TM6, texto teatral censurado. Por lo tanto, no se produjo ningún tipo de estrategia de travase con vistas a la publicación del texto a nivel microtextual, aunque ambos textos sí presentan diferencias a nivel macrotextual. La censura oficial autorizó ambos textos y no se ha detectado ningún caso claro de autocensura por parte del autor de la versión.

➤ Análisis comparativo TM8-TO

TM8/FIER/REP/1975/GUERRERO (Parte 2ª) (787-848)
<i>(Todos se van volviendo hacia el patio de butacas, atónitos, porque por el pasillo ha entrado Caterina, vestida con atuendo actual de pantalones vaqueros o acaso en cuero negro. Casi hippy pero sin desaliño alguno, por el contrario según una estudiada naturalidad y una no menos estudiada coquetería)</i>
787. Battista. (<i>Estupefacto</i>) Ha bajado, sí, ¡pero cómo ha bajado!

TO/TAM/1623/SHA (V.ii.) (1-8)
1. Kate. Fie, fie, vnknit that thretaning vnkinde brow, And dart not scornfull glances from those eies, To wound thy Lord, thy King, thy Gournour. It blots thy beautie, as frosts doe bite the Meads, Confounds thy fame, as whirlwinds shake faire budds, And in no sence is meete or amiable. A woman mou'd, is like a fountaine troubled, Muddie, ill seeming, thicke, bereft of beautie, And while it is so, none so dry or thirstie Will daigne to sip, or touch one drop of it. Thy husband is thy Lord, thy life, thy keeper,

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

	<p>Thy head, thy soueraigne: One that cares for thee, And for thy maintenance. Commits his body To painfull labour, both by sea and land: To watch the night in stormes, the day in cold, Whil'st thou ly'st warme at home, secure and safe, And craues no other tribute at thy hands, But loue, faire lookes, and true obedience; Too little payment for so great a debt. Such dutie as the subiect owes the Prince, Euen such a woman oweth to her husband: And when she is froward, peeuish, sullen, sowre, And not obedient to his honest will, What is she but a foule contending Rebell, And gracelesse Traitor to her louing Lord? I am asham'd that women are so simple, To offer warre, where they should kneele for peace: Or seeke for rule, supremacie, and sway, When they are bound to serue, loue, and obey. Why are our bodies soft, and weake, and smooth, Vnapt to toyle and trouble in the world, But that our soft conditions, and our harts, Should well agree with our externall parts? Come, come, you froward and vnable wormes, My minde hath bin as bigge as one of yours, My heart as great, my reason haplie more, To bandie word for word, and frowne for frowne; But now I see our Launces are but strawes: Our strength as weake, our weakenesse past compare, That seeming to be most, which we indeed least are. Then vale your stomackes, for it is no boote, And place your hands below your husbands foote: In token of which dutie, if he please, My hand is readie, may it do him ease.</p>
<p>788. Caterina. (<i>Va acercándose al escenario, al que subirá</i>) Es que ni he bajado ni he subido, padre. La mujer no va al hombre bajando como si se humillara o subiendo como si ascendiera. La mujer y el hombre se encuentran siempre en llano, al nivel donde las olas se remansan, en el punto medio que el amor marca en el camino.</p>	<p>2. Petruccio. Why there's a wench: Come on, and kisse mee <i>Kate</i>.</p>
<p>789. Petruccio. (<i>Aterrado</i>) ¡Y lleva los pantalones!</p>	<p>3. Lucentio. Well go thy waies olde Lad for thou shalt ha't.</p>
<p>790. Caterina. (<i>Se echa a reír</i>) Pero no en el sentido que tú le das, Petruccio. Los llevo porque para guardarme el secreto me favorecen. (<i>La Viuda y Bianca, que se asomaron intrigadas ante las primeras réplicas de esta escena, han bajado ya.</i>)</p>	<p>4. Vincentio. Tis a good hearing, when children are toward.</p>
<p>791. Viuda. ¿Cómo puede ser eso?</p>	<p>5. Lucentio. But a harsh hearing, when women are froward,</p>
<p>792. Bianca. ¿Es moda nueva?</p>	<p>6. Petruccio. Come Kate, weee'le to bed, We three are married, but you two are sped. 'Twas I wonne the wager, though you hit the white, And being a winner, God giue you good night. <i>Exit Petruccio.</i></p>
<p>793. Pedagogo. Como un tanto oriental.</p>	<p>7. Hortensio. Now goe thy wayes, thou hast tam'd a curst Shrow.</p>
<p>794. Vincenzo. Acaso de las tierras que descubrió Cristóforo Colombo.</p>	<p>8. Lucentio. Tis a wonder, by your leaue, she will be tam'd so. <i>Back matter FINIS.</i></p>
<p>795. Bianca. ¿No vendrá de París de la Francia?</p>	
<p>796. Petruccio. Pero, ¿qué es esto? ¿Estáis indagando el mapamundi en los corvejones de mi esposa? ¿Por qué te has vestido de forma tan extravagante por no decir pecaminosa, Cata?</p>	

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

797. Caterina. Porque en el tiempo del que vengo, el cuerpo ya es apenas pecado.	
798. Petruccio. ¿En el tiempo del que...? ¿Qué significa eso de venir de un tiempo?	
799. Caterina. Muy lejano del vuestro, tan lejano que ni siquiera podríais imaginarlo.	
800. Gremio. Estas metafísicas no presagian nada bueno.	
801. Petruccio. (<i>Tratando de recobrar su empaque</i>) Se trata de un símil, eso es. Pero, bajo el símil y extravagancias del vestir aparte, me parece bien claro que la actitud de mi Cata presagia amor, paz, vida tranquila, sumisión respetuosa y... reconocimiento ínsito de la superioridad del varón. En resumen, armonía y felicidad.	
802. Caterina. Armonía y felicidad, sí, pero justamente por eso sin sumisiones ni superioridades de nadie.	
803. Petruccio. ¿Debo entender que, en ese tiempo del que hablas, no seré ya tu rey?	
804. Caterina. Si es otro símil...	
805. Petruccio. ¿Ni tu señor?	
806. Caterina. Según y como.	
807. Petruccio. ¿Ni tu amo?	
808. Caterina. Seguro que no.	
809. Viuda. ¡Me paso a vuestro tiempo, señora! ¡Estoy harta del mío y de sus hombres, esponjándose todos de tenerte ahíta como hacía mi marido cuando cada noche me dejaba a dos velas! ¡Ni un tanto así por una vez sentí de aquella comezón por la que algunas se emboban!	
810. Caterina. Hiciste mal. Hay que sentir.	
811. Viuda. ¡Eso es! ¡Cuando a él le viniera en real gana!	
812. Caterina. ¿Por qué a él y no a ti?	
813. Bianca. Toda dama que se respete debe regatearse.	
814. Caterina. ¿Y no debería ser mejor que se ofreciera y tomara, que pidiera y se otorgase como un don?	
815. Vincenzo. Desde que el mundo es mundo se sabe que la mujer es principio pasivo.	
816. Caterina. ¡Mentira! Cuando el gozo la inunda, todo su ser—cada nervio y cada glándula—se modifica. ¿Es eso pasivo? Cuando gesta, la savia llega a su vientre desde el principio de los tiempos. ¿Es eso pasivo? Lo habéis pensado así porque os convenía para vuestro gobierno. Si el súbdito no lee, ni piensa, ni opina, ni trabaja, el tirano está seguro.	
817. Battista. Pero el súbdito debe respetar a su príncipe.	
818. Caterina. Mal respeto será si antes el príncipe no le respeta, a él.	
819. Petruccio. ¿Queréis más respeto que el de quedaros tranquilamente en casa mientras nosotros nos partimos el alma trabajando?	
820. Caterina. Es que no queremos quedarnos siempre en casa, ni estar siempre tranquilas, ni que luego nos vengáis con el alma rota.	
821. Lucentio. ¡Pero habréis de parir!	
822. Caterina. ¡Cuando queramos! Hay mujeres que se arrodillan entre los arrozales, se alzan con un niño y siguen su faena. Un niño es	

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

un peso leve sobre la espalda.	
823. Petruccio. ¡Ese tiempo del que vienes es un desmadre, Cata!	
824. Caterina. Quizá esté más enmadrado que el tuyo.	
825. Ortensio. ¿No habrá ya diferencias entre hombre y mujer?	
826. Verdulero. ¡Eso, eso, unisex!	
827. La joven pregonera retozona. ¡Que te pasas de tiempo!	
828. Caterina. ¡Qué aburrido sería! Diferencias habrá porque somos distintos. Pero no seremos valores desiguales. Tú y yo valdremos lo mismo, poco o mucho, pero lo mismo.	
829. Bianca. ¡Lo que yo decía! La mujer ha de ser igual al hombre.	
830. Caterina. ¿Cómo? ¿Mirándose a un espejo?	
831. Bianca. ¡No volveré a mirarme!	
832. Caterina. Y harás mal. Como haces mal ahora, cuando no sales de tu imagen. La mujer inventó los espejos para mirarse y, no deteniéndose, traspasarlos.	
833. Battista. ¿Y hay algo más allá de los espejos, hija?	
834. Caterina. La unidad de dos palabras que estaban perdidas—hombre y mujer—y que vuelven a fundirse.	
835. Petruccio. En resumidas cuentas: Que ahora aspiráis a todo. ¡Incluso a trabajar! Porque también quieres trabajar, ¿no?	
836. Caterina. Sí, y apoyarme en tu brazo fuerte, pero mantenerte con mano firme cuando saltes arriba a la esperanza. Y protegerme en tu fuerza, pero protegerte entre mis pechos. Y que, al llegar la noche, no seas tú el que esté más cansado. Y que, durante el día, te mantenga vivo la inquietud de no saber si estoy pensando en ti, aunque esté imaginándote. Y que sepas que puedo hablar con otros hombres sin traicionarte. Y que derribes rejas y cancelas pensando que no me aseguras ocultándome, como algo sin voluntad que pudiera ser robado, sino mostrándome a la luz del sol, porque en esa luz estarás tú. Y ser tu confidente cuando lo necesites. Y tu amigo cuando desees hablar de tus secretas rebeldías. Y, cuando busques complacencias más hondas y pausadas, nuevos placeres, amantes y no esposa, ser tu amante, todas tus posibles amantes.	
837. Petruccio. ¡Luego gané la apuesta!	
838. Caterina. La ganarás. Dentro de cinco siglos. O quizás seis, no sé. Cuando seas un poco madre. Nunca habrás sido más hombre. Cuando descendas de tu trono. Nunca habrás estado más alto. Cuando compartas. Nunca habrás sido más señor.	
839. Petruccio. ¡Pamplina! Con toda esa oratoria, Caterina, lo que buscases disimular el hecho de haber bajado.	
840. Caterina. ¡Dios mío! No ha entendido nada. Ni he bajado ni he subido, vengo a ti.	
841. Petruccio. ¡Porque te lo mandé!	
842. Caterina. No, amor mío. Por algo mucho más simple. Porque te quiero.	
843. Petruccio. ¿Tienes respuesta para todo!	

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

844. Caterina. Y ahora, ¿queréis veniros a mi siglo?	
845. Battista. ¿En tu siglo quedan cómicos, hija?	
846. Caterina. Claro que quedan. Y siempre los habrá. Como los viejos bufones. Para decir verdades, riendo.	
847. Petruccio. Entonces, ¡ilustre concurrencia de la ciudad de Padua, os dejamos! Ahí quedáis, en un Renacimiento en el que Galileo se olió la tostada de que la tierra gira, probándose por tanto que lo que ahora está encima después está debajo y al revés, sin cesar nunca, como dice mi Cata que sucede entre hombre y mujeres.	
848. Caterina. Quedaos con Dios y gracias. Gracias también a Shakespeare porque, queriendo enseñarnos como los hombres han de domar a las mujeres, nos hizo comprender de qué modo las mujeres habrán de domar a los hombres. <i>(Música, canción. Los cómicos quitándose sus atavíos y regresando a nuestra época, se van cantando. El pueblo queda por un momento admirado. Pero después:)</i>	

Tabla 6.2.17. Análisis comparativo TM8-TO. Fragmento FIERECILLA/2. Nivel microtextual.

El texto de Guerrero Zamora no mantiene una relación de equivalencia formal y semántica con el TO. Sin embargo su objetivo también es crear un tipo de respuesta en el espectador a través de la representación, aunque en este caso contraria a la producida por el texto origen, en el cual se inspira para rebatir sus tesis. El TM8 presenta un nivel de significación muy alejado del original por lo que es difícil establecer hasta qué punto deriva del mismo.

La intervención última de sumisión se convierte en una reivindicación de los derechos de la mujer. Guerrero Zamora otorga una nueva voz a la protagonista y la convierte en símbolo de toda la comunidad femenina. Las mujeres hablan a través de Caterina, negándose a someterse a la voluntad del hombre y reivindicando una posición de igualdad. En esta actualización y revisión del TO, Caterina no ha sido domada, sino que se rebela ante el poder patriarcal convirtiéndose en sujeto activo y recuperando su voz, que a su vez, es una voz colectiva que había estado silenciada durante muchos años. Esta reivindicación tampoco se expone como una guerra entre sexos, sino que Caterina plantea una relación de igualdad en la que la mujer no solo es esposa, sino también amante y amiga, relación a la que Petruccio accede. Caterina plantea en este último fragmento ciertos temas controvertidos como son la libertad en el vestir, el derecho a disfrutar del sexo, libertad para decidir sobre su maternidad, derecho a trabajar, etc. El discurso de Kate no va dirigido solo a Petruccio, sino que éste actúa

como interlocutor entre ella y el resto de la audiencia, hombres y mujeres. Caterina cierra la obra con la siguiente intervención “Gracias también a Shakespeare porque, queriendo enseñarnos cómo los hombres han de domar a las mujeres, nos hizo comprender de qué modo las mujeres habrán de domar a los hombres” (Libreto en Expte. 109-75). Con esta última frase Zamora nos traslada de nuevo al mercado donde se inicia una batalla campal entre los miembros femeninos y masculinos, que nos recuerda que el espacio temporal de hace cinco siglos está más cercano a la realidad que el siglo al que se van Caterina y Petruccio.

6.2.3. ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN

El análisis del conjunto textual *HAMLET* ha puesto de manifiesto que la apropiación de traducciones anteriores era una estrategia de trasvase recurrente durante la dictadura franquista para llevar la famosa tragedia de Shakespeare a escena. A la misma conclusión nos lleva el estudio comparativo del conjunto textual *FIERECILLA*. La recepción de la comedia de Shakespeare en el espacio escénico del régimen franquista se caracteriza por una continuidad de las normas de traducción vigentes en periodos anteriores. La obligada inclusión en nuestro estudio de los textos de Matosés, Jordá-Zulueta y Astrana Marín es una prueba clara de la pervivencia de la tradición anterior. Durante los primeros años de la dictadura se plagieron y adaptaron previas reescrituras del texto, como es el caso de la de José María Jordá y Luis de Zulueta (1913) y la de Manuel Matosés (1895). En la década de los cincuenta, es la traducción de Astrana Marín la que se convierte en principal traducción matriz inspirando adaptaciones más próximas al original, como la de Tomás Borrás y Alejandro Ulloa (1951) y la de José Luis Alonso, o nuevas lecturas a partir de la misma, como es el caso de la reescritura de Juan Guerrero Zamora. Todos los textos analizados son evidencia de un tipo de trasvase intralingüístico y cultural. Por tanto, los mecanismos de modificación, actualización, supresión y adición han sido utilizados de manera reiterada para adaptar las traducciones precedentes. Ninguno de los textos se presenta como traducción, aunque todos ellos afirman derivar de la obra de W. Shakespeare. Bajo las etiquetas de *adaptación* y *versión* se ocultan diversos procesos de transferencia que van desde la apropiación de previas versiones hasta la reescritura y el plagio descarado. No es un hecho aislado y también ha sido observado por otros investigadores de TRACeTi.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Merino afirma que en el sistema teatral español “existe una ley no escrita en virtud de la cual si existe una traducción anterior (publicada o disponible en círculos teatrales en forma de manuscrito), se plagia” (Merino 2001d: 221).

El estudio textual y traductológico de *The Taming of the Shrew* elaborado por Manuel Sánchez García (1999), siendo detallado y exhaustivo, deja un vacío al eliminar del mismo los textos de Manuel Matosés, José M. Jordá y Luis Zulueta, Víctor Ruiz Iriarte, Aurora Díaz Plaja y C.B. Nualart, puesto que el autor considera que “no son traducciones sino adaptaciones del texto original que se alejan—en ocasiones de manera notable—del texto elaborado por Shakespeare” (Sánchez García 1999: 15). El autor se ocupa de textos dramáticos pertenecientes al sistema literario, obviando la recepción de los textos teatrales derivados de la obra de Shakespeare. La metodología desarrollada en el campo de los EDT nos permite ampliar el espectro e incorporar este tipo de textos, que por sus diferencias con el original resultan especialmente interesantes, ya que “teniendo en cuenta que un rasgo distintivo de las traducciones realizadas en el medio dramático es su irregularidad y variada casuística, la traducción ajustada al original no es la norma, sino la excepción” (Merino 1994: 43). Para dar cuenta de la realidad traductora dirigida a la puesta en escena de los clásicos también debemos considerar aquellos textos que mantienen un tipo de similitud (Chesterman 1996) con el texto original. Esta relación de similitud con el TO es lo que valida su inclusión en los Estudios de Traducción, a pesar de no presentar una equivalencia formal con el TO desde un punto de vista lingüístico.

La inclusión de esta obra también se justifica por su éxito comercial. Otra de las regularidades extraídas es que todos los textos meta analizados fueron representados por compañías de teatro profesionales y comerciales, excepto la reescritura de Guerrero Zamora cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Español de Madrid. De todos los conjuntos textuales éste es el que más solicitudes de censura presenta, con un total de quince, (exceptuando las que acompañan a otros textos meta que no llegaron a formar parte del Corpus 2). Por lo tanto, se puede afirmar que fue la obra de teatro clásico inglés más representada durante el periodo franquista, lo que implica una mayor repercusión desde el punto de vista de su recepción. Su carácter comercial también explica que se haya acentuado el tono de farsa de la comedia de Shakespeare. De forma general, la representación de esta obra en España siempre ha estado caracterizada por su matiz

cómico y popular, con fuertes implicaciones sexistas. El género de farsa otorgado a *The Taming of the Shrew* no es exclusivo del polisistema cultural español, sino que es común a otros contextos de llegada, puesto que a través de este género se permite aceptar lo que de otra forma resultaría inaceptable. Su objetivo es “to enjoy the unacceptable” porque “the very absurdity of farce (...) functions to let us take pleasure in aggressive feelings we would otherwise have to suppress” (Berek 1988: 99).

Debido al carácter cómico de la obra original, ésta también se presta a ser más manipulada que en el caso de las obras trágicas. Por ello, los textos meta analizados se alejan más del TO que en el caso de *Hamlet*. El análisis del último fragmento discursivo pone de manifiesto que el monólogo de Kate debe ser reducido de acuerdo a los requerimientos escénicos del género cómico. Un parlamento de esa extensión y de ese contenido no resulta aceptable para dar fin a una farsa cuyo único objetivo es divertir a los espectadores. El único que rompe esta norma es Juan Guerrero Zamora, que alargando esta parte del texto demuestra que su intención no va encaminada únicamente a divertir sino a provocar una respuesta en el espectador y a invitarle a la reflexión rompiendo con el tono jocoso de la comedia.

Al éxito alcanzado por la puesta en escena de esta comedia hay que sumar la fama de la obra de Casona⁴⁴ y la versión cinematográfica de Antonio Román, interpretada por Carmen Sevilla y Alberto Closas y estrenada en 1955 en Madrid (véase Zaro 2004). Las razones expresadas por Zaro en relación al éxito de este producto fílmico⁴⁵ se pueden aplicar también al de las representaciones teatrales:

su argumento principal es un ejemplo de «sometimiento patriarcal» muy acorde con los presupuestos ideológicos del régimen y, en especial, de su tratamiento legal de la mujer, desprovista en aquel entonces incluso de la «patria potestad» o capacidad legal para decidir sobre sus propios asuntos. Por todo ello, las operaciones «domesticadoras» ejercidas sobre el texto de Shakespeare evidencian las tensiones artísticas e ideológicas de la época y hacen de *La fierecilla domada* un excelente ejemplo de traducción inserta en un sistema y época concretos (Zaro Vera 2004: 135).

Esta domesticación, acorde con los mecanismos de control ideológico de la época franquista, en la que se acentúan los valores patriarcales y la subyugación de la

⁴⁴ *Historia del mancebo que casó con mujer brava*. Madrid: EDAF. 1935.

⁴⁵ También hemos de citar el éxito de la versión cinematográfica de Franco Zeffirelli protagonizada por Elizabeth Taylor y Richard Burton que se estrenó en EEUU el 8 de marzo de 1967 y llegó a Madrid el 4 de diciembre de ese mismo año.

mujer ante el elemento masculino⁴⁶, dominó la puesta en escena durante todo el periodo. Incluso, hemos podido comprobar que en algunos de los textos analizados hay más violencia explícita hacia la mujer que en el original. Este hecho tampoco parece ser característico del contexto estudiado. Lynda E. Boose (1991), basándose en apuntes de anticuarios, prueba la existencia, en la época de Shakespeare, de mecanismos de castigo ideados para burlar y humillar a las mujeres consideradas ‘scolds’ o ‘shrews’, como sumergirlas en el agua atadas a una silla o ponerles bridas como a los caballos para contener su lengua. La burla y humillación de la víctima mediante la exposición pública también formaban parte de la sanción. Según esta autora, Shakespeare en *The Taming of the Shrew* trató de reemplazar la violencia física de estas prácticas con otro tipo de métodos más ortodoxos y para ello “reshaped the trope of the shrew/scold from an old, usually poor woman or a nagging wife into the newly romanticized vision of a beautiful, rich, and spirited young woman” (Boose 1991: 198). Sin embargo, a pesar de que suprimió el maltrato físico de escena, las brutales prácticas asociadas a la historia popular han viajado

as unseen partners, inside the more benevolent taming discourse that Shakespeare’s play helps to mold. And, as Ann Thompson’s synopsis of *Shrew*’s production history clearly demonstrates, such woman-battering, although not part of Shakespeare’s script, repeatedly leaks back in from the margins and turns up in subsequent productions and adaptations (*ib.*).

La versión de Guerrero Zamora es la primera en nuestro país que tiene en consideración los planteamientos feministas frente a la obra de Shakespeare y toma conciencia de lo que la puesta en escena de esta obra simboliza. *La nueva fierecilla domada* es el reflejo de una época en la que la dictadura da sus últimos coletazos y la mujer empieza a luchar por sus derechos y libertades. El férreo control de la censura externa no impidió la representación de un texto que, probablemente, hubiese sido mutilado en años anteriores. El texto de Zamora se puede considerar un caso de atrevimiento (Serrano 2003), al llevar al Español un texto que parece ir en contra de la moral conservadora que caracterizó al régimen franquista.

⁴⁶ Hemos de aclarar que este tipo de discurso patriarcal también era apoyado por un amplio sector femenino. Como apunta Carmen Domingo: “Por sorprendente que parezca, la victoria de una tendencia ideológica retrógrada y reaccionaria será apoyada y defendida por un colectivo de mujeres que propugnarán un retroceso. Un colectivo que defenderá la total regresión de todos los planteamientos y avances que se habían ido abriendo paso en la España republicana. Las mujeres del Servicio Social y de la Falange serán quienes, con la ley del terror en la mano, detendrán los adelantos conseguidos, hasta invalidar lo que tantos esfuerzos costó conseguir” (Domingo 2004: 27).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

En el análisis descriptivo-comparativo también se ha demostrado la ineffectividad de la censura externa tanto a nivel macro- como microtextual. La ausencia de marcas lingüísticas se traduce en una aprobación unánime por parte de los censores. Todos los textos inspeccionados por la censura oficial obtuvieron su beneplácito e incluso recibieron alabanzas del tipo “recreo para el espíritu” (Expte. 1467-40) o “acabado estudio de carácter y psicología humana” (Expte. 2344-41). Nos encontramos ante una comedia totalmente aceptada en el contexto receptor por censores, críticos y audiencia, domesticada según los parámetros ideológicos del mismo. Por otro lado, no hemos podido probar que los distintos trasvases estén condicionados por la práctica de una autocensura interiorizada por cada uno de los traductores. Igual que en el caso anterior, la selección del texto ya implica una decisión traductora que se ajusta a los presupuestos ideológicos de los censores, puesto que tanto empresarios como directores escénicos y dramaturgos se han inclinado por un texto que no plantea problemas de censura, sino que, en contraposición, refuerza sus planteamientos en cuanto al papel de la mujer en la sociedad española. Como consecuencia, las manipulaciones observadas son producto de la necesidad de: 1) adaptar a la escena textos previos que se han vuelto obsoletos en la expresión; 2) encubrir el verdadero origen de las reescrituras; y 3) modificar y adaptar traducciones anteriores con el objeto de hacerlas más teatrales y representables desde el punto de vista escénico.

6.3. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CONJUNTO TEXTUAL *OTELLO*

“(…) hay que adaptar a los clásicos para que gusten a la masa del público de hoy, para que sus valores permanentes no se pierdan envueltos en multitud de pequeños obstáculos circunstanciales”
(González Ruiz 1948: 207).

6.3.1. ESTUDIO PRELIMINAR

6.3.1.1. CARACTERIZACIÓN DEL TO

El primer texto de *Othello* se publicó en 1622 con el título *The Tragedy of Othello, the Moore of Venice* ‘As it hath beene diuerse times acted at the Globe, and at the Black-Friers, by his Maiesties Seruants’. Esta edición (Q1), “a private transcript of foul papers” (Berger 1991: 26), fue impresa por Thomas Walkley, que previamente había registrado el texto en el ‘Stationers’ Register el 6 de octubre de 1621, y autorizada por George Buc. Un año más tarde, *Othello* apareció en la primera edición *in Folio* de las obras de Shakespeare, lo que conocemos como el *First Folio*, que entró en el ‘Stationers’ Register’ el 8 de noviembre de 1623, y “which was presumably printed from the words written by Shakespeare’s own hand, or from stage copies adapted from his manuscripts” (Howard Furness 1963: v). Para algunos autores, la edición de *Othello* de 1623 sufrió los efectos de la censura oficial: “Behind F1 lies a revised text. Some fifty-two of Q1’s oaths have been removed, perhaps in deference to the 27 May 1606 ‘Acte to Restraine Abuses of Players’ ”¹ (Berger 1991: 27). Por esta razón, algunos editores prefieren utilizar el *Quarto* de 1622 en lugar del texto que aparece en el *Folio*, como es el caso de la edición de Ridley para Arden Shakespeare (1958). De igual forma, Honigmann (1997: 358), en su edición de Arden, señala que “Q rather than F is the ‘better text’ in some respects—in its punctuation, in retaining profanity, and in at least some of its stage directions and verbal variants”. Un segundo *Quarto* (Q2), “apparently based on F1 with emendations from Q1” (Bullough 1973: 193) y cuya autoridad ha sido reivindicada en años recientes (*cf.* Berger 1991), fue impreso por

¹ Berger considera que la edición del *Folio* presenta un texto alterado y se pregunta: “must we omit from the F1 text all the oaths that were deleted because of (possible) censorship? If F1 represents a text that has been revised first with an eye toward the censor and, at the same time or at a later time, with an eye toward more clearly defining character and situation, how much of that text was altered in the course of passing through copyists and compositors?” (Berger 1991: 27).

Richard Hawkins en 1630 y un tercero (Q3) vio la luz en 1638, impreso por la viuda de Hawkins.

La principal fuente en la que Shakespeare se inspiró para componer *Othello* es la novela VII de la década III de *Gli Hecatommithi*, de Giraldi Cinthio, publicada en Venecia en 1565, aunque no se tradujo al inglés hasta 1753. La traducción al francés apareció en 1584 y “whether Shakespeare knew enough Italian to read the story in the original, or enough French to read it in French, we have no means of knowing” (Ridley 1958: xv). Una de las hipótesis es que “there was a contemporary English translation or adaptation which has disappeared” (*ib.*). Luis Astrana Marín también comenta la posibilidad de que Shakespeare tuviera acceso a la traducción española de Cinthio “de la que se conserva una edición impresa en Toledo, en 1590” (Serrano Ripoll 1988: 21). Bullough (1973) apunta como otras posibles fuentes: 1) “the fourth of Geoffrey Fenton’s *Certaine Tragicall Discourses* (1567), translated from Belleforest’s *Histoires Tragiques* (1561)” (*ib.*: 202); y 2) *The Generall Histoire of the Turkes* de Richard Knolles (*ib.*: 212).

La fecha de la primera representación de *Othello* también ha sido materia de discusión, aunque en este estudio aceptamos la opinión de E.A.J. Honigmann (1997) que en su edición de la obra para Arden Shakespeare data su estreno en el año 1602. Al igual que *Hamlet*, *Othello* se ha representado de forma ininterrumpida en su contexto origen, aunque a menudo en versiones expurgadas: “The cuts were often dictated by fashionable notions of ‘refinement’ and decorum, and point back to the supposed sensitivity of female members of the audience” (Honigmann 1997: 90). La escena primera del Acto IV fue reducida o eliminada durante el siglo XVIII y XIX y “Bianca disappeared completely from many productions, a major amputation of supposedly infected matter; the two clown scenes and much else also disappeared” (*ib.*: 92). La violencia ejercida por Othello contra Desdemona, en particular cuando le pega (4.1) y en la escena del estrangulamiento, también ha sido atenuada porque “if violence was emphasized, filled many audiences and reviewers with indignation” (*ib.*).

Tradicionalmente, los críticos de la obra se han dividido en dos grandes grupos: ‘Othello critics’ y ‘Yago critics’ (*cf.* Neely 1983), pero todos ellos “misrepresent not only Desdemona but all of the women in the play” (Munson Deats 2002: 233). En las

dos últimas décadas, los estudios postcolonialistas y feministas han dado paso a nuevas lecturas del texto centrando su atención en cuestiones de género y raza. La crítica feminista se ha ocupado de rescatar no solo a Desdemona, sino también a Bianca y a Emilia “from this metaphorical prison” (*ib.*). Carol Thomas Neely (1983: 212), posicionándose como una ‘Emilia critic’, afirma que el tema principal de la obra es el amor marital y el conflicto entre los hombres y mujeres de la tragedia. Sara Munson Deats (2002) ofrece una lectura de *Othello* en la que se cuestiona el poder patriarcal y la obediencia ciega de la mujer desde la doctrina de conciencia promulgada por la religión puritana, que propugnaba un modelo matrimonial que afirmase “individual choice as the soundest basis for marriage, with mutual support, companionship, and love as its primary goals” (Munson Deats 2002: 234). Por otro lado, Karen Newman, atendiendo a la cuestión del mestizaje, nos ofrece una lectura “that seeks to displace conventional interpretations by exposing the extraordinary fascination with and fear of racial and sexual difference which characterizes Elizabethan and Jacobean culture” (Newman 1987: 157). Esta autora defiende que Othello y Desdemona no son personajes antagonicos, “that femininity is not opposed to blackness and monstrosity, as white is to black, but identified with the monstrous, an identification that makes miscegenation doubly fearful” (*ib.*: 145).

6.3.1.2. ESTUDIO PRELIMINAR DE LOS TMS: actuación censoria y recepción crítica

Otelo se estrenó por primera vez en España en 1802. Máiquez encarnó el papel del moro en la versión de Teodoro de la Calle realizada a partir de la traducción francesa de Ducis. A partir de ahí, las ediciones de esta versión se suceden con gran profusión hasta mediados del siglo XIX. En 1868 se estrena en Barcelona la versión en verso de Ruiz de Retés, interpretada por Pedro Delgado y, posteriormente, aparecen las versiones directas del inglés firmadas por autoridades literarias como el marqués de Dos Hermanas (1869), Jaime Clark (1870-76) y Guillermo Macpherson (1873). También se llevaron a escena las traducciones de Antonio Vilasalba (1904), Navarro Ledesmas y José de Cubas (1905) y Ambrosio Carrión y José M^a Jordá (1913), entre otras (véase Serrano Ripoll 1988). La historia escénica de *Otelo* anterior al periodo franquista culmina con el estreno en el Español de una versión realizada a partir de la traducción de Astrana (1929) e interpretada por Enrique Borrás y Ricardo Calvo.

6.3.1.2.1. *Otelo*, según sus censores

• **TM1A/OTE/REP/1941/ENGUIDANOS**

Estudio de los dictámenes emitidos por la Subsecretaría de Prensa, Propaganda y Turismo. Sección de Censura de Representaciones.

Ramón Enguidanos Barés solicita el 28 de mayo de 1941 autorización para representar *Otelo, el general moro* (TM1A), con la compañía teatral que lleva su nombre, en traducción y adaptación propia. El expediente de censura, registrado con el número 2283-41 y con fecha de entrada de 16 de junio de 1941, va acompañado del siguiente informe:

Valor literario o artístico: Escaso

Valor documental: Nulo.

Matiz político: Nulo.

Tachaduras (con referencia a las páginas):

Otras observaciones: Si alguien pretendiese a conciencia hacer una mala adaptación de la clásica obra dramática no conseguiría empeorar la presente. El adaptador no tiene la menor idea de lo que realiza, más le valía haberla dejado en el idioma originario que profanar a Shakespeare colocando en boca de sus personajes un diálogo insulso y venial que, como en otras obras del mismo autor, al quererlo hacerlo altisonante resulta ridículo, pobre. Sin profundidad ni dramatismo desvirtuándose los momentos culminantes entre palabrería inconsecuente. Al verterla ha perdido toda su dignidad la obra del insigne dramaturgo inglés. Desde el punto de vista de la ortodoxia político-moral es autorizable. Firmado el 16 de junio de 1941 (Expte. 2283-41).

Teniendo en cuenta el anterior informe, la propuesta de la Dirección General de Propaganda de 18 de junio de 1941 prohíbe la representación del texto “por falta de decoro literario” (Expte. 2283-41). Este es el único dictamen de estas características que aparece en el Catálogo y tampoco nos consta que ocurra en el caso de los estudios llevados a cabo en el área de textos narrativos (véase Gómez Castro 2004 y Rioja Barrocal 2004), por lo que constituye un caso exclusivo en relación a la censura de textos teatrales.

• **TM1B/OTE/REP/1942/ENGUIDANOS**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Delegación Nacional de Propaganda. Sección de Cinematografía y Teatro. Departamento de Teatro.

No obstante, un año más tarde, el 22 de mayo de 1942, se solicita autorización para representar una nueva traducción de Ramón Enguidanos: *Otelo, el general moro* (TM1B). En esta ocasión la solicitud viene firmada por Santiago Enguidanos aunque,

según la instancia, la traducción y adaptación ha sido realizada igualmente por Ramón Enguidanos Barés. A pesar de que tanto la solicitud como el libreto están incluidos en el mismo sobre que el expediente anterior, esta nueva solicitud se registra con un número de expediente distinto: el 3162-42 con fecha de entrada de 22 de mayo de 1942. El informe correspondiente firmado por Ortiz el 1 de junio señala:

Juicio general que merece al censor: Traducción defectuosa aún cuando es de suponer que muchos de los errores sean de máquina. El tema moralmente ofrece reparos, pero la fuerza dramática de la acción y la altura literaria de conceptos y discursos se sobreponen a cualquier sugerencia peligrosa. Puede autorizarse.

Observaciones:

Tachaduras en las páginas: 13-38.

La resolución final autoriza la representación del texto con las tachaduras propuestas por el censor. En el texto teatral estas tachaduras se traducen en dos marcas textuales, ambas de índole religiosa, que están tachadas con lápiz rojo: “YAGO.- (...) el sacramento (...); OTELO.- (...) el cielo se mofa de sí mismo” (Libreto en Expte. 3162-42).

• **TM2/OTE/REP/1944/GONZÁLEZ RUIZ**

Estudio de los dictámenes emitidos por la Delegación Nacional de Propaganda. Sección de Cinematografía y Teatro. Departamento de Teatro.

El 20 de noviembre de 1944, Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español presenta la solicitud correspondiente (exenta de póliza²) para representar *Otelo* en diciembre de ese mismo año por la compañía titular del Español en traducción de Nicolás González Ruiz. El informe de censura, redactado por Bartolomé Mostaza el 27 de noviembre, constituye un anticipo de la recepción crítica de la representación:

Breve exposición del argumento: Otelo, general moro al servicio de Venecia, consigue el amor de Desdémona—una joven patricia—a la que muchos nobles venecianos pretendían. Se casa con ella. Pero Yago, desleal a Otelo porque le ha pospuesto al nombrar al joven Casio su lugarteniente, se propone inutilizar a Otelo: suscita en él los celos y va amontonando indicios que parecen declarar evidencia de infidelidad en Desdémona. Yago hace ver que Casio es su amante. Otelo determina matar a Desdémona y da a Yago la orden de matar a Casio. La mujer de Yago descubre, ya muerta Desdémona, el error. Otelo se mata.

Tesis:

Valor puramente literario: Ya es de sobra sabido el mérito genial de la obra shakesperiana. La adaptación de Nicolás González Ruiz es fiel a la línea dramática del original y se limita a podar parlamentos inútiles. Está muy bien lograda.

Valor teatral: Grande. El éxito puede darse por seguro.

² Parece ser uno de los privilegios de los que gozaban las solicitudes presentadas por los responsables del Teatro Español.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Matiz político:

Matiz religioso:

Juicio general que merece al censor: Un éxito más en la serie de buenas adaptaciones que viene ofreciéndonos el teatro actual en España.

Posibilidad de su representación: Autorizable.

Tachaduras en las páginas:

Correcciones en las páginas:

Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:

¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?: Sí.

Otras observaciones del lector:

El expediente también incluye el informe del censor eclesiástico, el Padre Constancio de Aldeaseca que, el 7 de diciembre de 1944, añade: “La obra por ser antigua y sobradamente conocida del público erudito, carece, a mi entender, de apreciable influjo pernicioso. El uxoricidio y el suicido perpetrados por Otelo, no arrastran a la imitación ni al aplauso. Por estos motivos, estimo que puede autorizarse” (Expte. 650-44). De este modo, el 11 de diciembre la Delegación Nacional de Propaganda resuelve su autorización para mayores de 16 años. Tanto el director artístico como el autor de la versión ofrecen suficientes garantías de que el texto contribuirá a dar prestigio al teatro nacional.

La traducción realizada por Nicolás González Ruiz también sirvió de base para la representación de la compañía teatral Lope de Vega. José Manuel Mata, peticionario de la autorización, firma la solicitud el 18 de noviembre de 1946. No se redactan nuevos informes y de acuerdo con los anteriores, la representación se autoriza el 22 de noviembre de 1946 y se expide la guía de censura número 2. También se incluye en el expediente un oficio interno enviado al Director General de Cinematografía y Teatro informando de la reposición de *Otelo* el 30 de julio de 1949 por la compañía Lope de Vega en el Teatro Calderón de la Barca.

• **TM3/OTE/REP/1957/BORRÁS**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sección de Teatro.

De nuevo el tándem Ulloa-Borrás solicita permiso de la Dirección General para llevar a escena *Otelo* en el mes de abril de 1957 en el Teatro Comedia de Barcelona. La

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

solicitud, de 16 de marzo de 1957, va firmada por Tomás Borrás (PO) como representante en Madrid de la compañía, Alejandro Ulloa consta como empresario y director artístico de la misma y Tomás Borrás como traductor y adaptador del texto. El expediente, registrado con el número 84-57, contiene el informe redactado por Emilio Morales de Acevedo el 23 de marzo de 1957:

Breve exposición del argumento: Harto conocido: Yago, comido por la envidia y el despecho, envenena el alma noble del valiente Otelo, con el terrible filtro de los celos. Otelo estrangula a la inocente Desdémona, su esposa. Al conocer la verdad, se mata.

Tesis:

Valor puramente literario: Positivo.

Valor teatral: Indiscutible.

Matiz Político: No.

Matiz religioso: No.

Juicio general que merece al censor: La presente versión, realizada por un auténtico literato es tan estimable como de sencilla realización. Tal es su principal mérito, aunque el humilde lector eche de menos el original en su pureza. Sin problemas.

Posibilidad de representación: Puede representarse.

Tachaduras en las páginas:

Correcciones en las páginas:

Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:

¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores? Mayores.

Otras observaciones del lector: Radiable.

La Sección de Teatro ratifica el informe y propuesta de autorización que formula el lector D. Emilio Morales de Acevedo sobre la obra original de Shakespeare, adaptación de Tomás Borrás, titulada *Otelo, el moro de Venecia*, sin tachaduras, para mayores de 16 años y con posibilidad de radiación, con el visto bueno de la Dirección General.

• **TM4/OTE/REP/1970/GUILLÉN**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Subdirección General de Teatro. Sección de Promoción Teatral. Negociado de Control y Licencias.

El 2 de diciembre de 1970, Mariano Guillot, en representación de la compañía teatral Talía, solicita autorización según las nuevas normas de censura aprobadas en febrero de 1963, para el estreno de *Otelo* en el Teatro Talía de Valencia en la temporada 1970-1971. En la instancia suscrita por Guillot y registrada con el número de expediente 532-70 figura Ramón Juan Guillén como traductor del texto y director artístico de la

compañía. La Junta de Censura Teatral³, en su sesión de 22 de diciembre de 1970, autoriza su representación para mayores de 18 años, a reserva de visado de ensayo general y de carácter no radiable. Dicha autorización va acompañada de los informes de Díez Crespo, Zubiarre y Martínez Ruiz. El primero tan solo apunta que se trata de “la famosa tragedia de Shakespeare sin novedades en su versión” (Expte. 532-70) y propone su autorización para mayores de 18 años, a reserva de visado del ensayo general. Antonio de Zubiarre coincide con el anterior en su dictamen y añade: “sin comparar con el original creo que se han abreviado algunos pasajes” (...) “el tema del adulterio (aunque éste sea sólo imaginado) así como la violencia—asesinato, suicidio, etc.—determinan que la obra sólo sea permisible para mayores de 18 años” (Expte. 532-70). Por último, el informe de Martínez Ruiz señala:

Argumento: Otelo, el moro de Venecia, azuzado por Yago, se llena de dudas sobre la infidelidad de su esposa con Casio, uno de sus segundos. Un pañuelo que Otelo había regalado a Desdémona, se le cae a ésta y Yago se hace con él y lo esgrime como el cuerpo del delito. Otelo, mata a Desdémona y cuando aclara los hechos se da muerte.

Informe: La gran obra shakespeareana, limitada aquí y resumida, sigue sin ofrecer dificultades.

Vistos los correspondientes informes, la Sección de Teatro autoriza la representación del texto sin supresiones, pero a reserva de visado del ensayo general el 29 de diciembre de 1970, lo que se especifica en la guía de censura expedida el mismo día. La Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos comunica su resolución al Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo de Valencia y le insta a devolver el ejemplar del texto a la compañía peticionaria una vez visado el ensayo general de la obra.

• **TM5/OTE/REP/1971/SANTOS-RUBIO**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Subdirección General de Teatro. Sección de Promoción Teatral. Negociado de Control y Licencias.

Por segunda vez la tragedia de *Otelo* se presenta a censura para ser representada en el escenario del Español, según la traducción de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio y bajo la dirección escénica de Alberto González Vergel. Manuel Castellano de

³Integrada por los siguientes vocales: P. Artola, P. Cea, Sr. Aragonés, Sr. Díez Crespo, Sr. García Cernuda, Sr. Mampaso, Sr. Martínez Ruiz, Sr. Soria, Sr. Vasallo, Sr. Zubiarre y Don Manuel Fraga de Lis como secretario.

Gorriti, en calidad de empresario de la compañía titular⁴ del Teatro Español solicita el 6 de septiembre de 1971 la aprobación de los organismos censorios para estrenar la obra el 7 de octubre de 1971. La instancia de 6 de septiembre se registra con el número de expediente 481-71 y viene acompañada de la sinopsis argumental de la tragedia:

Otelo, moro al servicio de la República Veneciana, triunfador sobre los turcos, se enamora de la hija del senador Brabancio, Desdémona, quien para casarse con el receloso Capitán desafía las iras de su reseco padre. La pareja ha de marchar a Chipre donde es destinado Otelo por el Dux ante una amenaza de sus enemigos los turcos. Pero la envidia acecha, personificada en el florentino Yago, que alimenta un odio implacable contra su capitán porque éste ha ascendido a lugarteniente a Casio y no a él. Yago excita los celos de Otelo, decidido a destruir su vida y su felicidad. Éste, impulsivo e inferior, no tiene defensa contra las péfidas insinuaciones de Yago, quien imbuye en su ánimo la sospecha de una supuesta infidelidad de la joven esposa con Casio. Desdémona en realidad es la más devota de las mujeres, y su misma cándida honestidad y fidelidad le hace indefensa ante aquella perfidia, así defendiendo ella, de perfecta buena fe, la causa de Casio, injustamente degradado, sus palabras suenan como con hipocresía e impudor en los oídos de Otelo, oscurecida su mente por la pasión. Y cuando Yago con una hábil estratagema encuentra el modo de que un pañuelo, regalo de Otelo a su esposa, sea hallado junto a Casio, el Moro no abriga más dudas. Presa de la desesperación, estrangula a Desdémona en el lecho, sordo a las imploraciones de ella y a sus protestas de inocencia. Otelo descubre el trágico engaño de que ha sido víctima. Emilia acusa a su marido Yago y sus maquinaciones. Otelo se suicida desesperado (Expte. 481-71).

Los tres lectores encargados de evaluar la traducción son Barceló, Soria y Vázquez Doderó. Para el primero, se trata de “una nueva versión del título de Shakespeare que, si bien no he cotejado con otras, no parece ofrecer otras variantes que las propias de cada traducción” (Expte. 481-71). Por ello, considera que el texto debe ser aprobado con “la misma calificación ya otorgada a otras versiones” (*ib.*). Soria añade que es una “versión de la obra de Shakespeare escrita con ciertas licencias y acentuando la crudeza de ciertas expresiones” y propone su autorización para mayores de 18 años y a reserva de visado del ensayo general de la obra. Por último, Vázquez Doderó basa su dictamen en la comparación del texto con la traducción de Astrana Marín⁵:

Informe: Pág. 27: “eso que llamamos amor es una mierda”. (Astrana dice... “es un esqueje”). Pág. 86: “puta” (Astrana: “impúdica”).

Podría ponerse para 14 suprimiendo mierda y puta, poco educativos, y poniendo eg. “asco” y “tía tirada”, puesto que el traductor da a su versión tono actual (Expte 481-71).

⁴ Cuadro artístico: Lola Cardona, Carlos Ballesteros, José M^a Prada, Andrés Mejuto, Carmen Rossi, Javier Loyola, Monserrat Noe, Enrique Cerro, Dionisio Salamanca, Rafael Gil Marcos, José M^a Navarro, Víctor Fuentes y José Lahoz, entre otros.

⁵ La traducción de Astrana adquiere una vez más el estatus de “norm-model” (Chesterman 1997: 65) para el receptor del texto.

La Junta de Censura⁶, reunida el día 21 de diciembre, estima que la representación sea autorizada para mayores de 18 años, sin supresiones, pero a reserva de visado del ensayo general. Este dictamen es ratificado por el Jefe de la Sección de Licencias e Inspección, Manuel Fraga de Lis, y la guía de censura se expide el 21 de septiembre de 1971.

6.3.1.2.2. *Otelo*, según sus críticos

Para la elaboración de este apartado únicamente ha sido posible la recopilación de críticas⁷ referidas al estreno de las versiones de González Ruiz y de Fernández Santos y Rubio, ambas estrenadas en el Teatro Español. Los textos de Enguidanos, Borrás y Guillén fueron llevados a escena por compañías profesionales en teatros comerciales.

- **TM2/OTE/REP/1944/GONZÁLEZ RUIZ**

El estreno del *Otelo* de González Ruiz estuvo precedido de una campaña propagandística para promocionar la obra como parte del repertorio del Teatro Nacional Español, símbolo de prestigio cultural de la España franquista, siguiendo “el plan trazado por la Dirección del Teatro Español de dar a conocer a nuestro público las más grandes obras dramáticas de la literatura universal” (Díez Crespo⁸ 1944). Previo al estreno, el autor de la versión dio lectura de su adaptación en el Español con la asistencia “del delegado Nacional de Propaganda, camarada Jato; el Jefe del Departamento de Cinematografía, Fraguas Saavedra; críticos de teatro y un numeroso grupo de escritores y artistas, que elogiaron con entusiasmo la labor realizada por González Ruiz” (De la Cueva 1944a). Según se desprende de las reseñas teatrales de la época, el traductor gozaba del beneplácito estatal así como de la crítica, que considera que su adaptación ha sido realizada con “la dignidad, la elegancia de estilo y la exacta comprensión de las exigencias de la escena moderna que caracterizan siempre a estas versiones de clásicos extranjeros que el ilustre escritor viene sirviendo, con insuperable acierto, a la escena de nuestro primer coliseo” (*ib.*). Además, la dirección de Cayetano

⁶ Integrada por los siguientes vocales: Sr. Soria, Sr. Vázquez Doderó, Rvdo. P. Artola; Rvdo. P. Cea, Sr. Albizu, Sr. Díez Crespo, Sr. García Cernuda, Sr. Soria, Sr. Tejedor, Sr. Vasallo, Sr. Zubiarre y Manuel Fraga de Lis como secretario.

⁷ No contamos con la referencia bibliográfica completa en muchos de los casos.

⁸ Díez Crespo, además de ejercer de crítico teatral, formaba parte de la nómina de censores del Departamento de Teatro. No contamos con la referencia bibliográfica completa por lo que desconocemos el número de página de la publicación.

Luca de Tena, sinónimo de calidad y prestigio, viene avalada por sus anteriores éxitos en el Español.

Indudablemente, el éxito que auguraron censores y críticos se confirmó la noche del estreno: “Pocas veces se ha dado en un público de la índole especialísima del Español una incorporación tan afectiva, tan honda y tan constante a la escena; era una atención tan intensa, que se traducía en silencios profundos y prolongados, de tensión y de fuerza indescriptibles” (De la Cueva 1944b). Los elogios son compartidos por Gabriel García Espina que califica el montaje de “espectáculo soberano”, alaba la “impresionante representación” y da testimonio de “una emoción y de un aplauso poco frecuentes a los pies morenos de este *Otelo* inolvidable” (García Espina 1944). La labor de Cayetano Luca de Tena, así como de los intérpretes y del adaptador, fue ovacionada por el público asistente que, “arrebatao por las grandezas sespirianas, sin atención para otra cosa que la anatomía de los celos (...) prodigó aplausos entusiastas en un éxito grande, auténtico” (O. de O. 1944). José M^a Seoane, en el papel de Otelo, Mercedes Prendes, en el de Desdémona y Alfonso Muñoz, en el de Yago, fueron los grandes protagonistas de un conjunto “dignísimo y completo” (De la Cueva 1944b) y fueron aclamados por el público con “entusiastas ovaciones” (*ib.*) y “aplausos nutridos” (O. de O. 1944).

El propio autor de la versión reseña en uno de sus artículos que versa sobre las adaptaciones de los clásicos a la escena que su versión de *Otelo*⁹ en el Español alcanzó las 80 representaciones y añade que “la cifra de representaciones seguidas de una obra dramática en Madrid, cuando ésta obtiene éxito, ha de pasar de 50, y si llega a 100, o supera esta cifra, el éxito es verdaderamente grande” (González Ruiz 1948: 206).

⁹ La versión de González Ruiz también formó parte del repertorio de la compañía Lope de Vega a partir de 1946 y fue representada en diversos espacios escénicos de la geografía española. En 1957, bajo la dirección de José Tamayo, la compañía representó con éxito *Otelo* en el Teatro Romano de Mérida del 18 al 22 de junio.

DRAMATIS PERSONÆ

OTELO, GENERAL VENECIANO **DESDEMONA, SU ESPOSA**
JOSE MARIA SEOANE **MERCEDES PRENDES**

YAGO, ALFEREZ DE OTELO
ALFONSO MUÑOZ

Y POR ORDEN DE APARICION

<i>Rodrigo, enamorado de Desdémona</i>	Alfonso Horna.	<i>Montano, lugarteniente de Otelo</i>	Carlos M. de Tejada.
<i>Brabancio, padre de Desdémona</i>	José Cuenca.	<i>Caballero 1.º</i>	Antonio Almorós.
<i>Casio, teniente de Otelo</i>	Adriano Domínguez.	<i>Caballero 2.º</i>	Conrado San Martín.
<i>El Dux de Venecia</i>	Manuel Kayser.	<i>Caballero 3.º</i>	José Villasante.
<i>Senador 1.º</i>	Jesús Ramos.	<i>Caballero 4.º</i>	José María Dorado.
<i>Senador 2.º</i>	Zésar Curva.	<i>Emilia, esposa de Yago</i> ..	Porfiria Sanchez.
<i>Un oficial del Dux</i>	Antonio García.	<i>Blanca, amante de Casio</i> .	Rosita Yarza.
<i>Un marinero</i>	Jacinto Martín.	<i>Ludovico, primo de Desdémona</i>	José Santoncha.
<i>Un mensajero</i>	José Luis Heredia.	<i>Graciano, hermano de Brabancio</i>	Demetrio Enebral.

Criados de Brabancio. Guardias y Pajes del Dux. Senadores. Doncellas de Desdémona.

ESCENOGRAFÍA DE EMILIO BURGOS, REALIZADA POR RESSTI.

FIGURINES DE COMBA Y TORRE DE LA FUENTE, REALIZADOS POR ENCARNACIÓN.

PELUQUERÍA DE JOSÉ RUIZ. - ARMERÍA DE VÁZQUEZ HERMANOS.

SASTRERÍA DE PERIS HERMANOS.

MÚSICA DE MANUEL PARADA.

REALIZACIÓN Y DIRECCIÓN DE CAYETANO LUCA DE TENA.

Fig. 6.3.1. *Otelo*. Programa de mano. 1944. Teatro Español. Fuente: CDT.

- **TM5/OTE/REP/1971/SANTOS-RUBIO**

El montaje de *Otelo* de Alberto González Vergel sobre el texto de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio se anunció como la primera representación del texto íntegro en España con una duración que sobrepasó las tres horas y media. Los autores del texto justifican esta decisión inicial en el programa de mano de la representación:

Una fea costumbre nos obliga a prejuizar, detrás de la palabra “versión” aplicada a algún texto dramático clásico, algo muy semejante a una simplificación, una remodelación o un remontaje de ese texto. Cuando menos, una tradición de ese tipo presupone un cierto desprecio hacia el público por parte de los autores de tal “versión”.

Si el espectador español debe acceder a las grandes tragedias clásicas solo cuando estas han sido previamente amañadas, reducidas para su más fácil digestión, tal conducta lleva implícita la idea de que ese espectador no es, en rigor, adulto. Nuestra versión de *Otelo*, por el contrario, se apoya en la hipótesis contraria: el espectador español puede y debe afrontar la totalidad del poema, sin manipulación de ningún tipo, sin facilidades de ninguna clase. En la jerga de la profesión teatral se suele decir que el español no “aguanta” un espectáculo de más de tres horas. A contracorriente, los autores de esta versión de *Otelo* pretenden demostrar que un tan cómodo presupuesto de trabajo es ficticio y responde a una falsedad, bajo la que se protege una actitud de pereza intelectual, dañina para el profesional del teatro y vejatoria para el espectador del trabajo de aquél. La originalidad más acusada de esta versión de *Otelo* hay que buscarla, por ello, en su carácter integral (Fernández Santos y Rubio. 1971. Programa de mano de *Otelo*).

Esta innovación fue bien recibida por crítica y público puesto que fueron “tres horas y media metidos en ese mundo shakespeariano, fabuloso, brillante, estremecedor, desgarrado, doloroso, alegre, palabra por palabra, poder mágico de la palabra, destructora del absurdo, creadora de mundos totales hasta producirnos la verdadera catarsis” (Díez Crespo 1971: 12). Sin embargo, algunas de las decisiones tomadas por González Vergel¹⁰ para llevar el texto a escena no fueron tan bien acogidas. En primer lugar, *Otelo*, en la relectura de González Vergel, no es negro, algo que rompe con la tradición escénica de la obra. En el programa de mano encontramos los motivos de este nuevo planteamiento:

Porque *Otelo* no es—nuevo error de la iconografía romántica—un bárbaro salvaje, no es la Bestia que asesina a la Bella inspirado por el Mal, no es el Negro que profana a la Blancura. Shakespeare no hace ninguna alusión directa a que *Otelo* sea de raza negra. Todo lo contrario: le define únicamente como “un caballero berberisco, de tez oscura, quemada por ese sol africano capaz de secar la fuente de las bajas pasiones”. *Otelo* es un aristócrata mauritano, que no procede de ninguna tribu salvaje, sino que desciende de los Príncipes del Desierto, de la casta de los hombres que construyeron los palacios de Granada y Marrakech, es decir, el depositario viviente de la cultura probablemente más refinada de la historia. Es decir: el otro polo, la antípoda de la baja cultura de mercado que mueve a los venecianos, los primeros burgueses de Europa. *Otelo*, el hombre de lenguaje arcaico y exquisito, es el extranjero por excelencia: el extraño y, ante la mirada violenta y resentida de Yago, el usurpador. La debilidad de *Otelo* se alimenta de su nobleza, de su carácter aristócrata nato, es decir, de su desconocimiento olímpico “de las bajas pasiones”. Sorprendente paradoja: *Otelo* no es celoso. El celoso es Yago. Y los celos de *Otelo* surgen como consecuencia de una escalofriante simbiosis entre ambos personajes, producida en el marco de la más extraña y fascinante mutación dramática de la historia del teatro (Fernández Santos y Rubio. 1971. Programa de mano de *Otelo*).

En segundo lugar, y en estrecha relación con lo anterior, el director escénico ofreció una visión personal e interpretación del texto que, según la crítica especializada, no se correspondió con la labor realizada por los traductores ni, por supuesto, con el

¹⁰ González Vergel estaba a cargo de la dirección del teatro Español desde la temporada anterior y había estrenado con éxito obras como *Medea* y *La estrella de Sevilla*.

texto original. Para González Vergel, la obra ha sido otra de las víctimas de la tradición romántica que ha convertido a Otelo en una bestia negra, a Desdémona en “una especie de espíritu angelical, proclamación casi mística de la inocencia” y a Yago “en una encarnación del mal, especie de Mefistófeles de baja estofa” (*ib.*). El director del montaje convierte a Yago en el eje de la tragedia y lo describe como:

un hombre del pueblo, un militar “chusquero” dotado con una inteligencia casi terrorífica y una sensibilidad muy poderosa, agudizada por los palos que a diario recibe, para reaccionar contra la opresión que se ejerce sobre él. Yago no es un Malo metafísico, sino un Malo histórico, un oprimido consciente de la opresión que se ejerce sobre él, un infatigable luchador reivindicativo que no conoce—desde su óptica inevitable de resentido social—más método de lucha que la venganza, la revancha. Yago dispara todos los resortes que van a poner en marcha el mecanismo de la tragedia a partir de la indignación que produce en él su conocimiento de una injusticia. Todo colabora en Yago para ver en él las particularidades de un revolucionario prematuro, un hombre pertrechado con un aparato crítico de tal potencia, que le permite abatir con puñaladas invisibles ese burdo orden de burdos mercaderes que le aprisiona. Es curioso, realmente sorprendente, comprobar en la lectura del texto Shakespeariano que el único que entiende a Yago y, por ello, le disculpa—en la terrible escena final—es su principal víctima, Otelo, la otra gran fiera de este feroz poema, el único personaje capaz de mantener un diálogo de tú a tú con Yago (Fernández Santos y Rubio. 1971. Programa de mano de *Otelo*).

El planteamiento de esta dicotomía entre opresores y oprimidos fue lo que dividió a la crítica. Pablo Corbalán apunta que González Vergel “ha querido, en primer lugar, intentar una reivindicación antirromántica de esta tragedia shakespeariana recurriendo para ello a una versión íntegra de la obra restituyéndola así a su originalidad al mismo tiempo que introducía en ella cierto análisis crítico de su realidad histórica” (Corbalán 1971¹¹). Para este crítico, “lo logrado es algo realmente importante, porque se trata, nada menos, de una restitución de Shakespeare, de un redescubrimiento del genial inglés sobre el contexto histórico adecuado, limpio de tópicos y mixtificaciones” (*ib.*). En contraposición, encontramos palabras disonantes en la reseña firmada por Elías Gómez Picazo (1971¹²) al considerar que González Vergel ha querido convertir al *Otelo* de Shakespeare en “un manifiesto contra la sociedad de consumo” y “en bandera revolucionaria de los pueblos oprimidos contra quienes usurpan el Poder para convertir a aquellos en esclavos” (*ib.*). Con palabras cargadas de ironía, Gómez Picazo critica “las extrañas interpretaciones que tanto los adaptadores (...) como el director de escena hacen del *Otelo* de Shakespeare” (*ib.*) y prosigue que “no es ésta la primera vez que se

¹¹ No contamos con la referencia bibliográfica completa por lo que desconocemos el número de página de la publicación.

¹² No contamos con la referencia bibliográfica completa por lo que desconocemos el número de página de la publicación.

inventan y dicen cosas tan peregrinas del *Otelo* de Shakespeare” (*ib.*). El crítico también encuentra que la interpretación actoral careció de calidad por lo que le “sorprendió incluso el enorme éxito de la representación, que acabó entre delirantes ovaciones y ¡bravos!” (*ib.*). De similar parecer es Antonio Valencia para quien las interpretaciones sociológicas de la versión de González Vergel “naufugaron por completo, porque no acerté a ver nada más que un drama en el que no aparece ningún conflicto sociológico ni traído por los pelos” (Valencia 1971¹³). No obstante, aparte de los “pegotes sociológicos”, Valencia dejó constancia de que fue “un trabajo y un éxito estupendo, que el público no le regateó llamando a intérpretes, director y colaboradores, muchas, muchas veces, cerca de las tres de la madrugada” (*ib.*).

El éxito del montaje fue recogido también por Corbalán (1971): “la representación terminó con una ovación, que se sucedió a sí misma a lo largo de varios minutos, entre gritos constantes de «bravos»”. Díez Crespo (1971: 12) considera que el primer acierto de González Vergel ha sido ofrecer la tragedia íntegramente en una versión admirable “sin el más leve reparo que oponerle”. Asimismo, añade que González Vergel ha analizado a la perfección el difícil texto, del que puede decirse que ha hecho todo un descubrimiento” (*ib.*). Las palabras de elogio no cesan en la reseña de Díez Crespo: “un acontecimiento teatral, en fin, que puede calificarse de modelo de arte dramático” (*ib.*). El estreno de esta versión supuso “una noche triunfal para todos. El público aplaudió calurosamente y lanzó ¡bravos! para el director y los principales intérpretes. El telón se alzó innumerables veces entre clamores” (*ib.*).

¹³ No contamos con la referencia bibliográfica completa por lo que desconocemos el número de página de la publicación

OTELO

Tragedia de William Shakespeare

Versión española de Angel Fernández Santos y Miguel Rubio

reparto

(por orden de intervención)

Rodrigo	JAVIER LOYOLA
Yago	JOSE MARIA PRADA
Brabancio	ANDRES MEJUTO
Otelo	CARLOS BALLESTEROS
Cassio	ROBERTO MARTIN
Oficial 1.º	GERARDO MENEDEZ
Dux	JOSE LAHOZ
Senador 1.º	RAFAEL GIL MARCOS
Senador 2.º	JOSE ALBIACH
Oficial 2.º	ANTONIO AGUSTI
Marinero	ANGEL QUESADA
Mensajero	VICENTE GISBERT
Desdémona	LOLA CARDONA
Montano	VICTOR FUENTES
Caballero 1.º	RICARDO ROMANOS
Caballero 2.º	GUILLERMO CARMONA
Caballero 3.º	JOSE LUIS DIEZ
Caballero 4.º	GERARDO MENEDEZ
Emilia	CARMEN ROSSI
Heraldo	VICENTE GISBERT
Músico	ANTONIO AGUSTI
Blanca	MARIA JESUS HOYOS
Ludovico	ENRIQUE CERRO
Graciano	JOSE M. NAVARRO

Decorados y figurines: **EMILIO BURGOS** • Realización decorados: **Manuel López** • Realización vestuario: **Cornejo**.

Música: **ERNESTO HALFFTER** • Intérpretes: **Orquesta Sinfónica "Manuel de Falla"** y coro de la **R. T. V. Española** dirigido por **Alberto Blancafort** • Grabaciones realizadas en **Radio Nacional de España** y estudios **CELADA** • Montaje sonoro: **José Antonio Galindo**.

Maestro de armas: **José Luis Chinchilla** • Atrezzo: **ivateos** • Peluquería: **Pujol** • Zapatería: **Borja**.

Maquinaria: **Antonio Redondo** • Carpintería: **Manuel Pinto** • Electricidad: **Francisco Pérez** • Utería: **Benito Campoamor** • Sonido: **Mariano Santos**

Apuntador: **José Burgos** • Regidor: **Eduardo de Lalama** • Asistente de la Dirección: **José Domínguez** • Asistente invitado: **Enrique Starhemberg** • Ayudante de Dirección: **Miguel Angel Román**.

Director:

ALBERTO GONZALEZ VERGEL

Fig. 6.3.2. *Otelo*. Programa de mano. 1971. Teatro Español. Fuente: Fundación March

6.3.2. ESTUDIO TEXTUAL

6.3.2.1. NIVEL MACROTEXTUAL

El conjunto textual *OTELO* objeto del análisis descriptivo-comparativo está formado por los siguientes textos:

- TO/OTHE/1623/SHAKESPEARE
- TM1A/OTE/REP/1941/ENGUIDANOS (Tragedia en tres actos de Guillermo Shakespeare, arreglada a la escena española por Ramón Enguidanos Barés)

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

- TM1B/OTE/REP/1942/ENGUIDANOS (Tragedia en cinco actos de Guillermo Shakespeare. Traducida y arreglada para la escena española por Ramón Enguidanos Bares)
- TM2/OTE/REP/1944/GONZÁLEZ RUIZ (Versión de Nicolás González Ruiz)
- TM3/OTE/REP/1957/BORRÁS (Drama de Guillermo Shakespeare, versión libre y escenificación nueva de Tomás Borrás)
- TM4/OTE/REP/1970/GUILLÉN (Tragedia en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros, de Williams [sic] Shakespeare)
- TM5/OTE/REP/1971/SANTOS-RUBIO (Versión de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio)

En las siguientes tablas se indica el número total de réplicas de cada uno de los textos y su diferencia de réplicas con el TO, la distribución textual, así como la lista del *Dramatis Personae*:

TO/OTE/1623/SHAKESPERARE	1175	Números absolutos	%
TM1A/OTE/REP/1941/ENGUIDANOS	367	-808	31,23%
TM1B/OTE/REP/1942/ENGUIDANOS	810	-365	68,93%
TM2/OTE/REP/1944/GONZÁLEZ RUIZ	964	-211	82,04%
TM3/OTE/REP/1957/BORRÁS	655	-520	55,74%
TM4/OTE/REP/1970/GUILLÉN	542	-633	46,12%
TM5/OTE/REP/1971/SANTOS-RUBIO	1167	-8	99,31%

Tabla 6.3.1. Cómputo global de réplicas TO-TMs.

TO/OTHE/1623	TM1A/OTE/1941	TM1B/OTE/1942	TM2/OTE/1944	TM3/OTE/1957	TM4/OTE/1970	TM5/OTE/1971
Act I: 160 Sc. i: 45 Sc. ii: 32 Sc. iii: 83	Acto I: 103 Cuadro 1º: 44 Cuadro 2º: 59	Acto I: 128 Cuadro 1º: 55 Escena i: 13 Escena ii: 21 Escena iii: 5 Escena iv: 5 Escena v: 6 Escena vi: 5 Cuadro 2º: 73 Escena vii: 10 Escena viii: 18 Escena ix: 22 Escena x: 22 Escena xi: 1	Jornada 1ª: 322 Cuadro 1º: 76 Escena i: 14 Escena ii: 24 Escena iii: 7 Escena iv: 7 Escena v: 14 Escena vi: 10 Cuadro 2º: 78 Escena i: 15 Escena ii: 19 Escena iii: 23 Escena iv: 20 Escena v: 1	Parte 1ª: 409 Cuadro 1º: 32 Cuadro 2º: 33 Cuadro 3º: 60	Acto I: 90 Escena i: 12 Escena ii: 18 Escena iii: 7 Escena iv: 5 Escena v: 12 Escena v: 17 (sería la vi) Escena vi: 19 (sería la vii)	Parte 1ª: 538 Cuadro 1º: 164
Act II: 186 Sc. i: 87 Sc. ii ¹⁴ : 99	Acto II: 149	Acto II: 150 Escena i: 14 Escena ii: 23 Escena iii: 9 Escena iv: 13 Escena v: 18 Escena vi: 19 Escena vii: 4 Escena viii: 15 Escena ix: 12 Escena x: 22 Escena xi: 1	Cuadro 3º: 74 Escena i: 11 Escena ii: 5 Escena iii: 37 Escena iv: 7 Escena v: 14 Cuadro 4º: 94 Escena i: 3 Escena ii: 16 Escena iii: 37 Escena iv: 15 Escena v: 23	Cuadro 4º: 116		Cuadro 2º: 184
Act III: 283 Sc. i: 25 Sc. ii: 4	Acto III: 115	Acto III: 161	Jornada 2ª: 340 Escena i: 5 Escena ii: 4		Acto II: 156	Cuadro 3º: 190 Escena 1ª: 31 Escena 2ª: 4

¹⁴ En las ediciones modernas esta escena se divide en dos, la II.ii estaría formada por la intervención del Herald proclamando la victoria de Otelo y la II.iii. el resto de la escena.

Sc. iii: 163 Sc. iv: 91		Escena i: 12 Escena ii: 25 Escena iii: 59 Escena iv: 8 Escena v: 13 Escena vi: 44 Acto IV: 204 Escena i: 5 Escena ii: 42 Escena iii: 3 Escena iv: 1	Escena iii: 14 Escena iv: 25 Escena v: 59 Escena vi: 7 Escena vii: 15 Escena viii: 37 Escena ix: 47 Escena x: 15 Escena xi: 13	Cuadro 5º: 168 Parte 2ª: 246 Cuadro 6º: 141	Escena i: 47 Escena ii: 7 Escena iii: 16 Escena iv: 27 Escena v: 14 Escena vi: 27	Escena 3ª: 155 Parte 2ª: 629 Cuadro 1º: 372
Act IV: 291 Sc. i: 146 Sc. ii: 103 Sc. iii: 42		Escena v: 21 Escena vi: 4 Escena vii: 11 Escena viii: 19 Escena ix: 26 Escena x: 41 Escena xi: 31 Acto V: 167 Escena i: 12	Escena xii: 17 Escena xiii: 31 Escena xiv: 18 Escena xv: 33 Jornada 3ª: 302 Cuadro 1º: 95 Escena i :13 Escena ii: 25 Escena iii: 4 Escena iv: 20 Escena v: 33	Cuadro 7º: 13 Cuadro 8º: 92	Escena vii: 18 Acto III: 296 Cuadro 1º: 145 Escena i: 7 Escena ii: 47 Escena iii: 15 Escena iv: 13 Escena v: 28 Escena vi: 35 Cuadro 2º: 151 Escena i: 8	
Act V: 255 Sc. i: 77 Sc. ii: 178		Escena ii: 90 Escena iii: 40 Escena iv: 25	Cuadro 2º: 52 Escena i: 6 Escena ii: 46 Cuadro 3º: 155 Escena i: 52 Escena ii: 40 Escena iii: 35 Escena iv: 28		Escena ii: 59 Escena iii: 41 Escena iv: 30 Escena v: 13	Cuadro 2º: 257
Total: 1175	Total: 367	Total: 810	Total: 964	Total: 655	Total: 542	Total: 1167

Tabla 6.3.2. Distribución textual TO-TMs.

TO/OTHE/1623	TM1A/OTE/1941	TM1B/OTE/1942	TM2/OTE/1944	TM3/OTE/1957	TM4/OTE/1970	TM5/OTE/1971
OTHELLO BRABANTIO CASSIO IAGO RODRIGO DUKE SENATORS MONTANO LDOVICO GRACIANO DESDEMONA EMILIA BIANCA SAILOR CLOWN ATTENDANTS GENTLEMAN OFFICERS MESSENGER HERALD MUSICIANS	OTELO BRABANCIO CASIO YAGO RODRIGO EL DUX DE VENECIA SENADORES MONTANO GRACIANO DESDÉMONA EMILIA MARINEROS CRIADOS ACOMPAÑAMIENTO SOLDADOS MENSAJERO UN UJIER DOS ESCRIBIENTES	OTELO BRABANCIO CASIO YAGO RODRIGO DUX SENADORES MONTANO LUDOVICO GRACIANO DESDÉMONA EMILIA MARINEROS CRIADOS ACOMPAÑAMIENTO SOLDADOS OFICIALES SECRETARIOS DOS CABALLEROS UJIER GENTE DEL PUEBLO	OTELO BRABANCIO CASIO YAGO RODRIGO DUX SENADORES (1º Y 2º) MONTANO LUDOVICO GRACIANO DESDÉMONA EMILIA BLANCA MARINERO CRIADOS SÉQUITO OFICIALES ACOMPAÑANTES GUARDIAS SOLDADOS MENSAJERO HERALDO CABALLEROS (1º, 2º, 3º) DOS DONCELLAS	OTELO BRABANCIO CASSIO YAGO RODRIGO EL DUX SENADORES MONTANO DESDÉMONA EMILIA MARINEROS CRIADAS ACOMPAÑANTES SOLDADOS SERVIDORES OFICIALES CABALLEROS ESCRIBIENTES TABERNERO GENTE	OTELO BRABANCIO CASIO YAGO RODRIGO DUX DE VENECIA SENADORES MONTANO LUDOVICO GRACIANO DESDÉMONA EMILIA CRIADOS SÉQUITO OFICIAL 1º OFICIAL 2º OFICIAL 3º	OTELO BRABANCIO CASIO YAGO RODRIGO DUX SENADORES (1º Y 2º) MONTANO LUDOVICO GRACIANO DESDÉMONA EMILIA BLANCA MARINERO BUFÓN CRIADOS SÉQUITO OFICIALES ACOMPAÑAMIENTO SOLDADOS MENSAJERO HERALDO MÚSICOS CABALLEROS (1º, 2º Y 3º)

Tabla 6.3.3. *Dramatis Personae TO-TMs.*

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Según se desprende del análisis, el mecanismo de trasvase recurrente a nivel macrotextual es la supresión de réplicas. Todos los TMs seleccionados presentan un número total de réplicas inferior al TO, aunque con cantidades muy dispares entre ellos. El primer texto presentado a censura por Ramón Enguidanos (TM1A) es el que menor número presenta, con un total de 367, en contraposición con el TM5 que contiene un número muy aproximado al TO y que responde al deseo de los autores de representar una versión íntegra de la obra de Shakespeare. En el resto de los casos, el número oscila entre las 542 réplicas del TM4 y las 964 del TM2.

Con respecto a la distribución textual, se advierte que los TMs alteran la estructura interna del original. El TM1B es el único que mantiene la división en cinco actos, puesto que los demás textos condensan los cinco actos del original en tres actos o jornadas (TM1A; TM2; TM4) o en dos partes (TM3; TM5). Otra de las regularidades observadas es la introducción del cuadro como unidad estructural, cosa que sucede en el TM1B, TM2, TM3 y TM5. Por otro lado, destaca la supresión de ciertos personajes como es el caso de Bianca—salvo en el TM2 y TM5— y de los músicos y el Bufón, que solo aparecen en el TM5. Además, el TM1A y el TM3 también prescinden de Lodovico.

Otelo, el general moro (TM1A) únicamente presenta un total de 367 réplicas, lo que ya indica una clara estrategia de supresión a nivel macrotextual. Enguidanos condensa la acción de los cinco actos del original en tres, prescinde de la división en escenas y, en su lugar, introduce el cuadro como unidad macroestructural. Se trata de una reescritura en prosa que respeta la distribución espacio-temporal del TO aunque altera la estructura del mismo. El Acto I comienza con Yago y Rodrigo en escena, pero se distancia de la trama original convirtiendo a Rodrigo y a Desdémona en primos y refocalizando el diálogo en torno al enlace clandestino entre ésta y Otelo. A continuación, Yago y Rodrigo se dirigen a casa de Brabancio, pero se suprime el aviso de Yago a Otelo y la entrada de Casio requiriendo la presencia de Otelo ante el Dux. El primer cuadro termina con el enfrentamiento entre Otelo y Brabancio para dar paso al segundo cuadro que se desarrolla ante el Senado de Venecia. Enguidanos elimina al mensajero y al marinero y, de nuevo, la trama se modifica haciendo que el Dux reprima a Brabancio por presentarse ante el Senado acusando al hombre que simboliza la victoria de la República sobre los turcos, y por ignorar la importancia de salvar a Chipre de los enemigos, ante lo cual Brabancio pide perdón y decide aguardar mejor ocasión

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

para lavar la mancha de su deshonra. En el TM1A, Brabancio requiere la confesión de Desdémona, en lugar de ser Otelo quien sugiere al Dux que vayan a buscarla para corroborar su versión. El Acto I del TM1A se cierra con un breve diálogo entre Yago y Rodrigo y el Acto II da comienzo con Casio y Montano en el puerto de Chipre esperando la llegada del barco de Otelo, en el que viajan el resto de personajes: Desdémona, Yago, Emilia, Otelo y Rodrigo disfrazado de marinero. Se suprime así a los dos caballeros, la llegada de Casio, el desembarco de la nave de Yago y la posterior conversación entre Casio, Desdémona, Yago y Emilia mientras esperan la llegada del barco de Otelo. Después de un apresurado recibimiento, Yago y Rodrigo permanecen en escena urdiendo cómo encolerizar a Casio para lograr su destitución.

Casi todo el Acto III del TO y gran parte del IV han sido suprimidos. Con ello, se suprimen las escenas III.i., III.ii., y III.iv. y IV.i. del TO eliminando los diálogos centrales entre Yago y Otelo. Enguidanos también prescinde de los músicos, del Bufón, de Bianca y de Lodovico. La trama del pañuelo queda reducida a la mínima expresión: se omite la escena en la que Desdémona deja caer el pañuelo, el pasaje en el que Emilia se lo da a Yago y en el que éste hace que recaiga en manos de Casio. Con tanta supresión no hay cabida para las maquinaciones de Yago. Por lo tanto, el espectador no presencia un lento envenenamiento de Otelo por parte de Yago, sino que, sin necesidad de la influencia de este último, Otelo se muestra con un carácter violento y ofensivo. A la menor insinuación de Yago sobre la posible infidelidad de Desdémona, Otelo se enfurece e intenta estrangularle.

El TM1A presenta un final muy precipitado que respeta la sucesión de acontecimientos del original pero acorta la duración de los mismos y modifica por completo el lenguaje. Una de las estrategias de Enguidanos para acortar la trama es poner en boca de uno de los personajes el relato de lo que va sucediendo en el TO, relatando escenas en lugar de representarlas. Como resultado, presenciamos una sucesión acelerada de hechos y acciones que han perdido toda la esencia del original. Enguidanos no traduce el texto de Shakespeare sino que parafrasea lo que ocurre en el TO modificando el ritmo escénico del original. En nuestra opinión, por estos motivos, además de por la pobreza de lenguaje empleado, el texto teatral de Enguidanos resultó prohibido por la censura externa.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Ante la prohibición de representar el TM1A, Enguidanos realizó una nueva traducción, también en prosa (TM1B). Sin embargo, parece que no trató de arreglar el texto anterior sino que decidió utilizar una traducción previa que le asegurase un dictamen positivo, que bien pudo ser la de Astrana Marín, abreviada y parafraseada. El TM1B conserva a Lodovico pero suprime a Bianca, al Bufón, al Herald y a los músicos. Conserva los cinco actos del original, dividiendo el primero de ellos en dos cuadros e introduciendo una escena cada vez que hay una nueva entrada de personajes. El TM1B contiene 810 réplicas, por lo que se aproxima más al número de réplicas del TO que el texto anterior. El cuadro 1º del Acto I del TM1B se corresponde con las dos primeras escenas del Acto I del TO y el cuadro 2º con la tercera. Se altera el orden de la entrada de Casio, que aparece después del enfrentamiento entre Otelo y Brabancio y no a la inversa, como sucede en el TO. Del Acto II del TO se suprime la llegada de Cassio al puerto de Chipre, que ya espera la llegada del resto con Montano y los dos caballeros. Las cuatro primeras escenas del Acto II del TM1B se corresponden con la primera escena del Acto II del TO. Se suprime la escena del Herald y parte de la segunda escena del TO. Del Acto III del TO se suprimen las escenas III.i. y III.ii., y el encuentro que cierra el acto entre Casio y Bianca, puesto que se ha eliminado al personaje de Bianca, aunque Yago la menciona en su ardid para engañar a Casio y a Otelo. En el Acto IV, se altera el orden interno de las escenas, haciendo que la entrada de Ludovico sea posterior a la sucesión de insultos que Otelo dedica a su esposa. La llegada de Ludovico interrumpe la acción pero no impide que Otelo agrede físicamente a Desdémona¹⁵ en presencia de éste. Sí se suprime el pasaje que sigue entre Desdémona, Emilia y Yago y el que cierra el Acto IV del TO entre Yago y Rodrigo.

Por último, el Acto V del TM1B comienza en la escena IV.iii. del TO, de la que se ha eliminado el diálogo entre Ludovico y Otelo quedando en escena Emilia y Desdémona preparando el lecho mortal. Así, el Acto V del TO se corresponde con las tres últimas escenas del Acto V del TM1B. Se ha eliminado la primera escena del TO y el pasaje en el que Yago asesina a Rodrigo, aunque se relata al final de la obra. La acción se cierra con el suicidio de Otelo, que se degüella, y con las palabras de Ludovico “¡Oh, sangrienta resolución!”, suprimiendo lo del beso de Otelo a Desdémona antes de morir.

¹⁵ La acotación que presenta el libreto es la siguiente: “cogiéndola del brazo y sacudiéndola” (Libreto en Expte. de censura 3162-42).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Nicolás González Ruiz realiza una versión libre a partir del texto de Shakespeare de la edición de Cambridge. En palabras del propio autor: “He trabajado sobre el texto inglés en la edición preparada por John Hunter para texto de lectura en las Universidades inglesas¹⁶” (González Ruiz. 1944. Programa de mano de *Otelo*). Esta indicación expresa de la edición del original que ha manejado representa una excepción en este estudio, ya que, por lo general, ninguno de los reescriptores de los TMs nos informa de ello. En el programa de mano redactado para el estreno, Nicolás González Ruiz nos desvela cuáles han sido algunas de las estrategias de traducción que ha adoptado a la hora de reescribir *Otelo* para el público del Español:

La presente versión de *Otelo* se ajusta a las normas que he seguido en las anteriores versiones de Shakespeare presentadas en el Teatro Español. Sigue fielmente el desarrollo del drama; pero realiza un constante esfuerzo de síntesis para que la reducción de dimensiones se efectúe sin mutilación sensible, salvando todo lo esencial de la obra. Han quedado las mutaciones en el mínimo posible, hasta el punto de carecer de ellas la segunda jornada, que abarca el acto tercero y la mitad del cuarto de los de Shakespeare. He procurado, como siempre, que, en la medida de mis fuerzas, el lenguaje sea levantado de tono y actual de expresión (González Ruiz. 1944. Programa de mano de *Otelo*).

La crítica constata que González Ruiz ha realizado una “versión sintética” dejando los cinco actos en tres y “ha procurado ceñirse a la inmortal tragedia, tomando la esencia de la misma en sus frases, sentido y pensamiento, ofreciendo en prosa la moderna adaptación” (Díez Crespo 1944). Asimismo, “por tratarse de refundición personal, ha procurado acercarse lo más posible a la escena actual, suprimiendo mutaciones y ajustando, por ejemplo, el acto tercero y parte del cuarto primitivos en uno solo” (*ib.*). De esta manera, “ha quedado, pues, una moderna versión, limpia y clara, que suena en el tablado con ritmo de eternidad y tiene consecuencias de buena literatura para meditación de nuestras generaciones” (*ib.*). En conclusión, se trata de una “labor finísima de simplificación” que ha dado como resultado una “versión ágil” (*ib.*).

Las tres jornadas del TM2 se subdividen en cuadros y éstos en escenas, con un total de 964 réplicas. González Ruiz respeta el orden argumental del original y el listado de personajes, aunque la acción se ha sintetizado. La primera jornada se corresponde con los dos primeros actos del TO: los dos primeros cuadros son el Acto I del TO y el segundo y tercer cuadros el Acto II del mismo. La primera jornada culmina con el monólogo de Yago deseando atrapar a todos en su red. La jornada segunda se

¹⁶ Longmans, Green and C^o, London 1908.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

corresponde con el Acto III del TO y parte del IV, salvo por la supresión del pasaje de los músicos y el Bufón que antecede la entrada de Casio, y el que tiene lugar entre Desdémona y el Bufón (III.iv.). El TM2 conserva al personaje de Bianca y, por lo tanto, su encuentro con Casio al final del Acto III. La tercera jornada, como ya nos anticipa el autor en el programa de mano, abarca la mitad del Acto IV y el V del TO. La obra culmina con el suicidio de Otelo que, tras atravesarse el cuello con una daga, se arrastra hasta el lecho de Desdémona para besarla y caer muerto.

El TM3 es una reescritura en prosa segmentada en dos partes que, a su vez, están divididas en cuadros, prescindiendo de la escena como unidad estructural. Se preserva la distribución espacio-temporal de la acción pero se suprime del *dramatis personae* del TO a Bianca, a Graciano, al Herald y a Lodovico. El Acto I del TO son los tres primeros cuadros de la primera parte del TM, y el Acto II del TO da comienzo en el cuadro cuarto del TM3. De este Acto II se ha suprimido la llegada de Casio y la escena II.ii. correspondiente a la proclamación del Herald. Además, Tomás Borrás modifica el enfrentamiento entre Casio y Montano provocado por Yago y Rodrigo. En esta ocasión, Rodrigo y Casio se batían con la espada y Montano, al intentar separarlos, recibe una estocada de Rodrigo. La acción se refocaliza en la lucha, atenuando la rivalidad entre Casio y Montano y enriqueciendo la puesta en escena mediante el añadido de un duelo que resulta más espectacular. La primera parte del texto teatral de Borrás da término con la adición de un soliloquio de Otelo, después de haber preguntado a Desdémona por el pañuelo. También se ha añadido una canción, que alude a la ceguera y negrura de Otelo, cuando éste sale de escena con los brazos alzados “como hacen los ciegos al caminar” (Libreto en Expte. 481-71) y lanza un doloroso grito que hace caer el telón. En distintos momentos de la obra, se introduce esa voz que canta acompañada de un laúd. La segunda parte del TM3 abarca parte del Acto III y los actos IV y V del TO. Se suprime el encuentro entre Bianca y Cassio (III.iv.) y la entrada de Lodovico (IV.i.). De esta manera, Yago ocupa el papel de éste y se convierte en testigo de la brutalidad de Otelo hacia Desdémona. Borrás altera el contenido del original haciendo que Casio muera en el ataque de Rodrigo ideado por Yago y añadiendo una entrada de Otelo ausente en el TO en la que éste, encapuchado, agradece el favor de Yago mientras contempla el cadáver de Casio. La entrada de Bianca también se ha eliminado de este pasaje. De la escena IV.iii. del TO, que se corresponde con el cuadro 8º del TM3, se suprimen las primeras intervenciones entre Lodovico y Otelo, dando paso a la escena de Emilia y

Desdémona. Este cuadro 8º abarca desde la escena IV.iii. hasta el final de la obra. La trama en torno al asesinato de Casio se ha alterado anticipando su contenido y secuenciación. Debido a ello, el desenlace resulta muy precipitado. Para dar término a la tragedia, Otelo se apuñala con una daga, cae sobre el cuerpo de Desdémona, medio abrazándola, y se baja el telón.

Guillén ha llevado a cabo una labor de síntesis que se refleja en las 542 réplicas que contiene su texto teatral, lo que indica una clara estrategia de supresión. El TM4 es una “tragedia en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros, de Williams [*sic*] Shakespeare”, realizada en verso. Ese error de carácter tipográfico que aparece en la portada del libreto censurado, aunque desprovisto de importancia en un primer momento, nos da la clave para suponer que nos encontramos ante un nuevo caso de plagio, en particular, de la versión de Ambrosio Carrión y José M. Jordá (1913). El estudio elaborado por Serrano Ripoll (1988), en el que se analizan diversos fragmentos de traducciones españolas de *Otelo*, al ocuparse de la traducción de estos autores subraya “el poco cuidado en la presentación ya que, por ejemplo, tanto en la cubierta como en la portada aparece el nombre del autor inglés de forma incorrecta: Williams” (Serrano Ripoll 1988: 76). Curiosamente, este mismo error se repite en la portada del libreto firmado por Ramón Juan Guillén, por lo que habremos de confirmar la estrategia de plagio en la comparación a nivel microtextual. Además, el texto de Carrión y Jordá es una de las pocas versiones realizadas en verso—en versos endecasílabos—que se realizaron durante el siglo XX en España (véase Ripoll 1988).

Guillén condensa la acción del TO en tres actos mediante la supresión de numerosos episodios: la última parte de la escena I.iii. del TO, todo el Acto II y las escenas III.i., III.ii. y V.i., entre otras. Como resultado, prescinde del argumento en torno a la destitución de Casio maquinada por Yago, y del pasaje entre el Bufón y Desdémona. Además elimina a Bianca, al Bufón, al Mensajero, al Marinero y a otros personajes secundarios. Guillén también altera el orden interno de las escenas y la entrada de ciertos personajes. Por ejemplo, Ludovico no está presente en la escena de la agresión a Desdémona por parte de Otelo, sino que entra a continuación portando noticias de Venecia. El Acto I del TM4 se cierra con un soliloquio de Yago y el Acto II da comienzo con Casio y Desdémona vigilados bajo la atenta mirada de Yago y Otelo. El Acto II del TM4 también abarca parte del Acto III y del IV del TO y culmina con el

ataque y las convulsiones de Otelo. Así, el Acto III comienza con Yago y Otelo en escena y finaliza con el suicidio de Otelo, besando a Desdémona antes de morir.

Por último, la versión de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio (TM5) se divide en dos partes y utiliza el cuadro y la escena como subdivisiones estructurales menores. Con un total de 1.167 réplicas se convierte en el texto meta que más se adecua al original—a pesar de que se altera la estructura del TO—puesto que los autores del texto decidieron hacer una versión íntegra de la obra de Shakespeare. De este modo, y en palabras de los autores de esta reescritura, “las supresiones del texto original—redundancias, gratuidades, cacofonías, giros ininteligibles—no alcanza a una veintena de versos” (Fernández Santos y Rubio. 1971. Programa de mano de *Otelo*). En el programa de mano que acompañó el estreno de *Otelo* en el Español se especifican los presupuestos de trabajo que han guiado el trasvase del texto:

Sin embargo, la integridad de la versión no quiere decir que se trate de una traducción literal. Por el contrario, casi continuamente, la traducción es abiertamente libre, y está marcada por tres rasgos que han constituido nuestros presupuestos de trabajo esenciales. El primero se refiere a un esfuerzo destinado a recuperar algo que es evidente en el inglés de Shakespeare y, sin embargo, confuso en las traducciones literales a otros idiomas: la transparencia de sus ideas, imágenes, procesos y mutaciones dramáticas. Necesitados de esta recuperación, no hemos dudado, cuando se ha presentado el caso, en transformar la letra en beneficio de la palabra, y la palabra en beneficio de la imagen. Hay frases añadidas, otras muchas potenciadas y, finalmente, algunas más trasvasadas de un momento dramático a otro más necesitado de ellas. El destino de esta reestructura nos pone dentro del segundo presupuesto de trabajo: toda la remodelación idiomática—aquél mismo esfuerzo por recuperar la transparencia del inglés Shakespeariano—no es, por nuestra parte, un vano intento de hacer literatura brillante a costa de Shakespeare, sino un esfuerzo por construir literatura dramática al servicio de las peculiaridades expresivas del actor español. Ni un solo párrafo de esta versión ha dejado de ser medido bajo la óptica de las posibilidades de armonizar su vocalización con el aparato gestual que caracteriza a nuestros actores. El cauce por el que hemos intentado hacer posible esta armonía entre idioma y gesto—difícil de lograr dentro de un poema de esta envergadura y potencia—puede explicarse a través del tercero y último de nuestros presupuestos de trabajo: tratamiento idiomático autónomo para cada uno de los personajes del poema (Fernández Santos y Rubio. 1971. Programa de mano de *Otelo*).

En ningún momento, los autores del TM5 mencionan qué edición del TO han manejado para realizar el texto que ellos mismos denominan “traducción”. A este respecto, Valencia advierte que el texto de Fernández Santos y Rubio “no disiente mucho del de Astrana Marín sino para planificar algunos aspectos en que se vulgariza con sus ventajas e inconvenientes” (Valencia 1971). Habremos de confirmar a nivel

microtextual si los autores del TM5 se han apropiado de la traducción previa de Astrana Marín para elaborar una nueva reescritura.

A modo de conclusión, señalamos a continuación las técnicas y estrategias de traducción recurrentes a nivel macrotextual:

- Supresión de réplicas.
- Supresión de personajes.
- Naturalización de los nombres de los personajes.
- Conservación del marco espacio-temporal.
- Alteración de la distribución textual del TO:
 - Supresión de actos.
 - Supresión de escenas.
 - Condensación de actos.
 - Reducción del número de actos.
 - Condensación de escenas.
 - Alteración del orden interno de las escenas.
 - Introducción del cuadro como unidad estructural.
 - Sustitución de actos por partes o jornadas.

6.3.2.2. NIVEL MICROTEXTUAL

Para llevar a cabo el análisis comparativo nos hemos servido de las marcas textuales presentes en el TM1B y en el TM5. En el primer caso (TM1B), el texto teatral presenta tachaduras en las páginas 13 y 38 referidas a cuestiones de moral religiosa. En el segundo caso (TM5), las marcas textuales aparecen en forma de subrayado de las palabras “mierda” y “puta” por tratarse de lenguaje indecoroso según los parámetros de la censura oficial. Sin embargo, dichas marcas textuales no dejan de tener un carácter anecdótico y no reflejan las decisiones traductoras llevadas a cabo en cada uno de los textos meta. Por lo tanto, después de comparar las distintas soluciones adoptadas en cada texto teatral meta respecto a estas marcas textuales, hemos rastreado el TO con el fin de localizar en los TMs algunos fragmentos discursivos que planteasen cierta dificultad ideológica a la hora de su trasvase y que pudieran reflejar un ejercicio de autocensura por parte de los traductores. Con ese propósito, hemos seleccionado parte

de la primera escena del Acto IV del TO y el pasaje en el que Othello llama ‘whore’ a Desdemona de forma reiterada, puesto que ambos fragmentos discursivos resultan conflictivos según los criterios censorios de moral sexual y de lenguaje indecoroso. Según lo expuesto en la fase macrotextual, se hace necesario la inclusión de dos textos meta fuente en el análisis microtextual:

- TMF1/OTE/PUB/1965/ASTRANA¹⁷ (Traducción de Luis Astrana Marín)
- TMF2/OTE/PUB/1913/CARRIÓN-JORDÁ (Traducción y refundición en verso adaptada a la escena española por Ambrosio Carrión y José M^a Jordá)

6.3.2.2.1. Fragmento OTELO/1

La censura estatal impuso tachaduras en la página 13 del texto teatral TM1B, en particular, en una de las réplicas de Yago, dictaminando la supresión del segmento “el sacramento” (TM1B/12). En la siguiente tabla se puede apreciar las diferencias y similitudes existentes entre los distintos TMs en cuanto a la traducción de dicho segmento:

<p>TO/OTHE/1623/SHA (I.iii.) 78. Iago. (...) Therefore, put Money in thy purse. If thou wilt needs damne thy selfe, do it a more delicate way then drowning. Make all the Money thou canst: If Sanctimonie¹⁸, and a fraile vow, betwixt an erring Barbarian, and super-subtle Venetian be not too hard for my wits, and all the Tribe of hell, thou shalt enjoy her: therefore make Money: a pox of drowning thy selfe, it is cleane out of the way. Seeke thou rather to be hang'd in Compassing thy ioy, then to be drown'd, and go without her.</p>
<p>TM1A/OTE/REP/1941/ENGUIDANOS (Acto I. Cuadro 2º) 57. Yago. (...) No hace falta ir tan lejos. Pues ve sin pérdida de tiempo a tu casa coje [s/c] todo el dinero que dispongas, y enseguida al puerto, pues te embarcaré en el mismo barco de Oteló en calidad de marino, y una vez en Chipre, no nos faltarán los medios de realizar nuestras esperanzas. Tú la posesión de la bella Desdémóna y yo, la muerte de Oteló.</p>
<p>TM1B/OTE/REP/1942/ENGUIDANOS (Acto I. Cuadro 2º. Escena x) 12. Yago. (...) Por tanto, llena de oro tu bolsillo. Y, si quieres irte al infierno, por modo más dulce que ahogándote lo conseguirás siguiendo mis consejos. Procurate cuanto dinero puedas: que si mi ingenio y el auxilio diabólico son bastantes para deshacer el sacramento y el nudo frágil de los votos que unieron a un bárbaro sarraceno y a una sutil veneciana, la poseerás de fijo. Nada, nada, junta dinero. ¡Al diablo esa idea de ahogarte! ¡Más te vale ser ahorcado después de disfrutar lo que deseas que ahogarte sin conseguirlo.</p>
<p>TM2/OTE/REP/1944/GONZÁLEZ RUIZ (Jornada 1ª. Cuadro 2º. Escena iv) 12. Yago. (...) Entre un africano errante y una veneciana apasionada puede conseguir mucho un hombre como yo. Llena tu bolsa, te digo, y ven.</p>
<p>TM3/OTE/REP/1957/BORRÁS (Parte 1ª. Cuadro 3º) 56. Yago. (...) ¿Y qué son ellos para mi inteligencia? Una muchacha que se cree astuta y un aventurero... ¡Bah!... ¡Dinero, mucho dinero en vuestra bolsa! Vuestras serán las cálidas caricias de Desdémóna, y no las heladas caricias del mar.</p>
<p>TM4/OTE/REP/1970/GUILLÉN (II.i)</p>

¹⁷ Edición de Círculo de Lectores que reproduce la traducción de 1929.

¹⁸ “ ‘sanctimony’ lit. holiness; pretended holiness” (Notas en la edición de Honigmann 1997: 158).

0
TM5/OTE/REP/1971/SANTOS-RUBIO (Parte 1ª, Cuadro 1º) 154. Yago. (...) Por consiguiente: ¡llena tu bolsa! Y si realmente deseas suicidarte, elige un sistema más elegante que arrojarte a un canal; reúne todo el dinero que puedas y te prometo que mi inteligencia, aliada con toda la turba del infierno, no tardará en romper el débil lazo que une al berberisco errante con la veneciana lasciva. De lo cual se desprende que, si quieres gozarla, debes llenar bien tu bolsa. ¿Pretendes, en serio, ahogarte en un canal? Poca imaginación tienes si, deseando morir, te vas al otro mundo sin probar antes el bocado que más te gusta. Vente conmigo, gózala, y luego... que te ahorquen.
TMF1/OTE/PUB/1965/ASTRANA (I.iii.) 78. Yago. (...) Por consiguiente, echa tu dinero en tu bolsa. Si te empeñas en condenarte, elige un medio más delicado que el de la sumersión. Recoge todo el dinero que puedas. Si la santimonia y un voto frágil ¹⁹ entre un berberisco errante y una superastuta veneciana no son una tarea demasiado dura para los recursos de mi inteligencia y de toda la tribu del infierno, la poseerás. Por consiguiente, procúrate dinero. ¡Mala peste con ahogarte! Eso es ponerse fuera de razón. Trata más bien de que te ahorquen después de satisfacer tu deseo, que de ahogarte y partir sin ella.
TMF2/OTE/PUB/1913/CARRIÓN-JORDÁ 0

Tabla 6.3.4. Análisis comparativo TO-TMs. Fragmento OTELO/1. Nivel microtextual.

Enguidanos se desvía totalmente del TO en su primera versión (TM1A) y opta por traducir ‘sanctimony’ por ‘sacramento’ en su posterior reescritura (TM1B), lo que motiva la supresión de este término por parte de las autoridades censorias. Ninguno de los otros autores ha trasvasado el vocablo inglés por su equivalente en español, por lo que el giro shakespeariano se ha omitido en el resto de los casos, salvo en la traducción de Astrana Marín, la más ajustada al original y que nos sirve de referencia por tratarse de un posible texto meta fuente. A la hora de juzgar si nos encontramos ante un ejemplo de autocensura, hemos de tener en cuenta que el resto de la réplica también ha sido abreviada o condensada, por lo que dicha omisión resulta acorde con la estrategia general de supresión que se observa de forma recurrente en los TMs, sin olvidar la dificultad traductológica que además presenta este término. Incluso, el TM5, siendo el más próximo al texto origen, y al de Astrana, no presenta una traducción del término inglés. Cabe la posibilidad de que el TM1B también derive de la traducción de Astrana puesto que son los dos únicos textos que ofrecen una traducción de la palabra ‘sanctimony’.

¹⁹ “*If sanctimony and a frail vow*, giro familiar de Shakespeare para decir: «Si la beatería de un voto frágil...» (Notas en la edición de Astrana Marín 1965: 31). Jaime Clark lo tradujo por “la bendición de un cura y un frágil voto” y Macpherson por “la santurronería y un frágil voto”.

6.3.2.2.2. Fragmento OTELO/2

El fragmento OTELO/2 también contiene alusiones de carácter religioso que tuvieron que ser eliminadas del TM1B, en particular el segmento “el cielo se mofa de sí mismo” (TM1B/59) (“the heaven mocks itself” TO/96) pronunciado por Otelo:

<p>TO/OTHE /1623/SHA (III.iii.) 96. Othello. (...) O curse of marriage that we call these delicate creatures ours and not their appetites! I had rather be a toad and live upon the vapour of a dungeon than keep a corner in the thing I love for others' uses. Yet 'tis the plague of great ones, prerogatives are they less than the base; 'Tis destiny unshunnable, like death—even then this forked plague is fated to us when we do quicken. (<i>Enter Desdemona and Emilia</i>) Look where she comes: If she be false, O the heaven mocks itself, I'll not believe't.</p>
<p>TM1A/OTE/REP/1941/ENGUIDANOS 0</p>
<p>TM1B/OTE/REP/1942/ENGUIDANOS (III.iii.) 59. Otelo. (...) Preferiría ser un sapo y respirar la atmósfera infecta de una mazmorra, a permitir que un pedazo de lo que yo tanto amo fuese profanado por manos de otro. Desdémona viene. ¡Oh, si es adúltera, el cielo se mofa de sí mismo! ¡No quiero creerlo!</p>
<p>TM2/OTE/REP/1944/GONZÁLEZ RUIZ (Jornada 2ª. Escena v) 59. Otelo. (...) ¡Si es falsa, el cielo se está burlando de sí mismo! No lo puedo creer.</p>
<p>TM3/OTE/REP/1957/BORRÁS (Parte 1ª. Cuadro 5º) 86. Otelo. (...) ¡Maldito, mi matrimonio!... ¡Oh!... Podemos llamarnos dueños de esas criaturas delicadas, mimadas... pero no de sus voraces apetitos. Quisiera ser un sapo en el fondo de una cueva, antes que pensar que otro se acerca a la que amo y roza con sus dedos solamente. ¡Destino bárbaro del hombre desde que viene al mundo, sufrir, y sufrir por la mujer!... Aquí llega. Hermosa, cándida, hermosísima. ¡Si ese resplandor encubre tanta oscuridad, el cielo se burla de sí mismo!</p>
<p>TM4/OTE/REP/1970/GUILLÉN (II.i.) 47. Otelo. (...) Maldito lazo, si por él podemos decir que nuestras son estas criaturas sin ser los dueños de sus apetitos. Antes prefiero ser reptil inmundado que ver a otro, señor de mis amores. De sí se mofa el cielo si ella es falsa, y no puedo, no puedo yo creerlo.</p>
<p>TM5/OTE/REP/1971/SANTOS-RUBIO (Parte 1ª. Cuadro 3º. Escena iii). 88. Otelo. (...) ¡Maldito matrimonio! ¿Por qué nos hace dueños de esas mimadas criaturas y no de sus pasiones? Preferiría convertirme en un sapo y vivir en la hedionda humedad de un pozo ciego, antes que limpiar, para que lo disfrute otro hombre, un solo rincón de lo que amo. ¡Este es el castigo que amenaza a los grandes, igual que un destino tan inevitable como la muerte! ¡Una maldición se cierne sobre nuestras cabezas desde el instante en que venimos al mundo! Mira, Otelo, ahí viene. ¡Si es culpable, Dios se burla de sí mismo! ¡Y no puedo creerlo!</p>
<p>TMF1/OTE/PUB/1965/ASTRANA (III.iii.) 95. Otelo. (...) ¡Oh maldición del casamiento! ¡Que podamos llamarnos dueños de estas mimadas criaturas, y no de sus apetitos! Mejor quisiera ser un sapo y vivir de la humedad de un calabozo, que guardar para usos ajenos un rincón de aquello que amo. Empero, es el castigo de los grandes; tienen menos prerrogativas que las gentes bajas. Es un destino inevitable, como la muerte. Esta maldición horcada se cierne sobre nosotros desde el instante mismo en que venimos al mundo. Ved, aquí llega. Si es pérfida, ¡oh, entonces el cielo se burla de sí mismo! ¡No puedo creerlo!</p>
<p>TMF2/OTE/PUB/1913/CARRIÓN-JORDÁ (III.iii.) 55. Otelo. (...) Maldito lazo, si por él podemos decir que nuestras son estas criaturas sin ser los dueños de sus apetitos. Antes prefiero ser reptil inmundado que ver a otro, señor de mis amores. De sí se mofa el cielo si ella es falsa, y no puedo, no puedo yo creerlo.</p>

Tabla 6.3.5. Análisis comparativo TO-TMs. Fragmento OTELO/2. Nivel microtextual.

El TM1A presenta una unidad 0 respecto a la traducción de esta réplica y, así, la omisión de este segmento es consecuencia de la supresión de todo el parlamento. A pesar de que el resto de los textos traducen de manera ajustada el segmento original, la censura externa solo actuó en el TM1B, lo que pone de manifiesto la arbitrariedad de los

criterios censorios. También creemos que esta marca textual se debió al férreo control de la censura externa durante los primeros años del régimen, sobre todo en relación a cuestiones políticas o religiosas. Esta opinión se refuerza ante la estrategia de “atrevimiento” (Serrano 2003) observada en la reescritura de Fernández Santos y Rubio de 1971 al sustituir “cielo” por “Dios” (TM5/88) y que fue aceptada por los responsables del aparato censorio. Enguidanos y Guillén optan por el verbo “mofarse” para trasvasar el inglés “mock”, mientras que Ruiz, Borrás y Fernández Santos-Rubio, al igual que Astrana, se inclinan por “burlarse”²⁰. El análisis de este fragmento también muestra la coincidencia total entre el TM4 y el TMF2, reforzando así la hipótesis del plagio.

6.3.2.2.3. Fragmento OTELO/3

El TM5, aunque finalmente obtuvo un dictamen positivo, presenta dos marcas textuales en el libreto censurado que también fueron reseñadas en el correspondiente informe censorio. En ambos casos, se trata de una cuestión relacionada con el uso del lenguaje indecoroso, puesto que no resulta aceptable el empleo de las palabras “mierda” y “puta”. En primer lugar, nos ocuparemos de la traducción del segmento “to be a sect or scion”, que aparece traducido en el TM5 como “es una mierda” y que fue motivo de una de las marcas textuales:

TO/OTHE/1623/SHA (I.iii.) 76. Iago. (...) But we have reason to cool our raging motions, our carnal stings, our unbitted lusts; whereof I take this, that you call love, to be a sect or scion.
TM1A/OTE/REP/1941/ENGUIDANOS 0
TM1B/OTE/REP/1942/ENGUIDANOS (Acto I. Cuadro 2º. Escena x) 10. Yago. (...) más la razón enfría el ardor de nuestros instintos y de la lujuria, de la cuál según infiero, es un retoño eso que llamáis vosotros amor.
TM2/OTE/REP/1944/GONZÁLEZ RUIZ (Jornada 1ª. Cuadro 2º. Escena iv) 10. Yago. (...) El amor es un brote superfluo que se puede aprovechar.
TM3/OTE/REP/1957/BORRÁS 0
TM4/OTE/REP/1970/GUILLÉN 0
TM5/OTE/REP/1971/SANTOS-RUBIO (Parte 1ª. Cuadro 1º) 152. Yago. (...) porque solo la razón templa el desorden y ahoga la llamada estéril de la lascivia. De lo cual deduzco que eso que llamáis amor es una mierda.
TMF1/OTE/PUB/1965/ASTRANA (I.iii.) 76. Yago. (...) Pero poseemos la razón para templar nuestros movimientos de furia, nuestros agujijones carnales, nuestros apetitos sin freno; de donde deduzco lo siguiente: que lo que llamáis amor es un esqueje o vástago.

²⁰ Macpherson y Clark también ofrecen soluciones similares: “¡Si ella infiel, de sí se burla el cielo! ¡No quiero creerlo! (Clark 1999: 119); “¡Si falsa es, de sí se burla el cielo! No lo puedo creer” (Macpherson 1886: 101).

TMF2/OTE/PUB/1913/CARRIÓN-JORDÁ

0

Tabla 6.3.6. Análisis comparativo TO-TMs. Fragmento OTELO/3. Nivel microtextual.

El segmento en sí no ofrece reparos morales, pero la tachadura viene derivada de la estrategia de “atrevimiento” (Serrano 2003) adoptada por Fernández Santos y Rubio de acentuar la crudeza de ciertas expresiones. Su decisión de traducir “sect/scion” (TO/76) por “mierda” (TM5/152) va en consonancia con dicha estrategia pragmática. En este caso, los autores se desvían por completo del sentido del original inglés al introducir la palabra “mierda”. El término inglés ‘sect’ equivale al término español “esqueje”, mientras que ‘scion’ puede tener distintas acepciones como “descendiente”, “vástago”, “esqueje” o “injerto”, incluso “mamón” o “chupón”. En tres de los TMs seleccionados no solo se suprime este segmento, sino que se reduce el contenido de la réplica, posiblemente para acortar el texto resultante. Por el contrario, Nicolás González Ruiz es el único que se aproxima al sentido del original al trasladar el segmento inglés por “brote superfluo” (TM2/10). Sin embargo, Enguidanos se inclina por “retoño” (TM1B) y con ello elimina el sentido negativo que Yago quiere achacar al amor. En este sentido parece haberse guiado por las soluciones aportadas por Macpherson y Clark: “considero retoño ó rama eso que denominas amor” (Macpherson 1886: 41); “tengo para mí, lo que vos llamáis amor no es sino un retoño o vástago” (Clark 1999: 73). Yago quiere advertir a Rodrigo de que el amor le conducirá a la muerte y establece un paralelismo entre el amor y el brote enfermo de una planta que es necesario eliminar para que ésta siga creciendo. El lector-censor había apuntado en su informe las decisiones traductorales aportadas por Astrana Marín, según las cuales, la traducción correcta de este segmento debería ser “esqueje” (TMF1/76).

6.3.2.2.4. Fragmento OTELO/4

La otra marca textual que contiene el libreto censurado TM5 se refiere al vocablo “puta”, proferido por Otelo y dirigido a Desdémona. Al igual que en el caso anterior, esta marca textual responde al atrevimiento por parte de los autores del TM5 de ir más allá del sentido del original y enfatizar su acritud, incluso cuando en el original no se advierten ofensas a la moral franquista.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

<p>TO/OTHE/1623/SHA (III.iii.) 162. Othello. Damne her lewde Minx: O damne her, damne her. Come go with me a-part, I will withdraw To furnish me with some swift meanes of death For the faire Diuell. Now art thou my Lieutenant.</p>
<p>TM1A/OTE/REP/1941/ENGUIDANOS 0</p>
<p>TM1B/OTE/REP/1942/ENGUIDANOS (III.i.) 149. Otelo. ¡Maldita, maldita la perversa!... ¡Oh, maldita sea!... Sígueme. Quiero buscar, escoger medios rápidos para destruir aquella diabólica belleza. Desde ahora, eres mi teniente.</p>
<p>TM2/OTE/REP/1944/GONZÁLEZ RUIZ (Jornada 2ª. Escena viii) 37. Otelo. Ella está también condenada. Pero ese es asunto mío. Ponte a tu obra en el acto. Ya eres mi teniente. Y vamos de aquí, que siento llegar ligeros pasos, y si es ella tengo que serenarme antes de poder hablar. (<i>Vanse</i>)</p>
<p>TM3/OTE/REP/1957/BORRÁS (Parte 1ª. Cuadro 5º) 134. Otelo. También será condenada la impúdica... Ven. Te entregaré las insignias del mando. Desde ahora eres mi teniente, mi segundo, mi brazo.</p>
<p>TM4/OTE/REP/1970/GUILLÉN (II.iv.) 27. Otelo. ¿Ella? ¡Jamás! Maldita sea, maldita. Ven, sígueme al instante, que deseo imaginar contigo la manera de hallar el fin a su infernal belleza. (<i>Salen</i>)</p>
<p>TM5/OTE/REP/1971/SANTOS-RUBIO (Parte 1ª. Cuadro 3º. Escena iii) 155. Otelo. ¡La puta me pertenece! Ven conmigo y ayúdame a buscar una muerte segura para ella. ¡Te nombro mi ayudante!</p>
<p>TMF1/OTE/PUB/1965/ASTRANA (III.iii.) 161. Otelo. ¡Sea condenada la impúdica bribona! ¡Oh, sea condenada! Vamos, ven conmigo a un lugar apartado. Quiero retirarme, a fin de buscar algunos medios de muerte rápida para la linda diablesa. Desde ahora eres mi teniente.</p>
<p>TMF2/OTE/PUB/1965/CARRIÓN-JORDÁ (III.vi.) 39. Otelo. ¿Ella? ¡Jamás! Maldita sea, maldita. Ven, sígueme al instante, que deseo imaginar contigo la manera de hallar el fin a su infernal belleza. (<i>Salen</i>)</p>

Tabla 6.3.7. Análisis comparativo TO-TMs. Fragmento OTELO/4. Nivel microtextual.

Santos y Rubio han optado por traducir la frase “Damne her lewde minx” (TO/162) por “¡La puta me pertenece!” (TM5/155), expresión más ofensiva que la del TO. El término ‘lewd’, según la edición de Honigmann (1997: 240), era más polisémico en la época de Shakespeare que ahora y podía significar: ‘base’, ‘worthless’, ‘wicked’ or ‘lascivious’. El adjetivo ‘minx’, aplicado a una mujer, equivaldría a ‘licentious woman’, una “mujer libertina” o “fresca” en español; pero, en ningún caso, el equivalente sería la traducción ofrecida por los autores del TM5. González Ruiz y Guillén, aún condenando a Desdémona, no la insultan, ejemplo de corrección lingüística. La solución de Guillén no es propia, sino que ha plagiado el texto de Carrión y Jordá. Enguidanos suprime la frase en su primera versión (TM1A) y opta por llamarla “perversa” en la segunda (TM1B/149). Borrás se aproxima más al sentido del TO llamándola “impúdica” (TM3/134), a semejanza de la traducción de Astrana Marín, considerada modelo de traducción por los censores. Se podría afirmar que, salvo el TM5, los textos meta seleccionados han sido manipulados para suavizar esta frase y, así, librarse de posibles cortes externos, mientras que el TM5 presenta la estrategia inversa, lo que originó la marca textual censoria.

6.3.2.2.5. Fragmento OTELO/5

A pesar de que no se advierten correcciones o tachaduras impuestas por la censura gubernamental, hemos decidido incluir el fragmento discursivo correspondiente a la primera parte de la escena IV.i., diálogo entre Othello y Iago, porque su análisis comparativo nos permitirá evaluar hasta qué punto los traductores se autocensuraron a la hora de trasladar este pasaje. El estudio de documentación bibliográfica sobre las traducciones de *Othello* en España elaborado por Ripoll, que abarca desde la primera traducción de Teodoro de la Calle (1802)—a partir de la versión francesa de Ducis— hasta la realizada por el Instituto Shakespeare en 1984, ya nos indica la importancia de esta escena desde un punto de vista traductológico: “es una de las que más dificultades, o variantes entre los distintos autores, ha presentado debido al tono empleado en el mismo o la poca solidez moral de lo que se dice—evitando así, problemas con la censura” (Serrano Ripoll 1988: 18). Este pasaje relata las consecuencias de las insinuaciones de Yago en la imaginación de Otelo y resulta conflictivo según los parámetros ideológicos franquistas por su tono marcadamente sexual.

➤ Análisis comparativo TM1A-TO

No se puede establecer una comparación entre el TM1A y el TO porque este fragmento discursivo ha sido suprimido del texto de Enguidanos. Esta decisión responde a la estrategia general de recortar lo máximo posible el diálogo y plasmar en escena una sucesión de hechos sin llegar a profundizar en el texto. Enguidanos condensa en dos réplicas la trama del pañuelo y así prescinde de este pasaje. El relato de Yago, en el que detalla cómo vio a Desdémona dar el pañuelo a Casio, es motivo suficiente para desencadenar la ira de Otelo y hace innecesarias sus alusiones obscenas sobre la relación entre Casio y Desdémona. Se conserva el ataque de Otelo, pero sin mencionar en ningún momento que la epilepsia sea su causa (TM1A/26).

TM1A/OTE/REP/1941/ENGUIDANOS (III)

25. Yago. No puedo decirlo general, por que [sic] te soy demasiado fiel para engañarte. Ese pañuelo, que nunca te hubiera yo enseñado, a no ser en un caso extremo, como el de hoy, para salvar mi vida, lo quité a Casio, repito, y a él se lo había regalado Desdémona. ¡Yo mismo, que estaba oculto, a alguna distancia, pues sospechaba de ellos, le vi dárselo! ¡Te juro que daría mi vida por no destrozarte el corazón como lo hago en éste momento; pero me ordenas hablar, y no tengo más remedio que obedecerte!

26. Otelo. ¡El pa...ñu...elo...!... ¡Ca...sio!... ¡Infa...me! (No pudiendo resistir más, se arranca el colete y

la gorguera, pues le ahogan, y cae al suelo sin sentido. Se deja a gusto del actor hacer esta escena. Yago se queda mirándole con satisfacción).

Tabla 6.3.8. Análisis comparativo TM1A-TO. Fragmento OTELO/5. Nivel microtextual.

➤ **Análisis comparativo TM1B-TMF1-TO**

Después de que el texto presentado a censura por Ramón Enguidanos fuese prohibido por falta de decoro literario, éste optó por presentar una nueva traducción que nada tiene que ver con el TM1A. No se puede establecer ningún tipo de equivalencia formal entre el TM1A y el TM1B y, tras intentar establecer una comparación entre ambos, hemos llegado a la conclusión de que el TM1B no deriva del anterior texto (TM1A), ya que tanto la forma como el estilo del TM1B difieren por completo del anterior. Posiblemente, Enguidanos recurrió a una traducción previa para asegurarse un dictamen positivo, aunque por el momento no sabemos con certeza de qué texto fuente se trata²¹. En un principio, creemos que se pudo inspirar en la traducción de Astrana, pero no lo podemos afirmar con tanta seguridad como en otros casos.

²¹ Hemos descartado las traducciones de Marcelino Menéndez y Pelayo y Jaime Clark. No obstante, se aprecia cierto grado de similitud con la traducción de Guillermo Macpherson.

TM1B/OTE/REP/1941/ENGUIDANOS (IV.v.) (1-20)	TMF1/OTE/PUB/1965/ASTRANA (IV.i.) (1-24)	TO/OTHE/1623/SHA (IV.i.) (1-24)
1. Yago. ¿Habríais podido imaginarlo?	1. <i>(Delante del castillo. Entran Otelo y Yago).</i> Yago. ¿Podéis pensar así?	<i>Enter Othello, and Iago.</i> 1. Iago. Will you thinke so?
2. Otelo. Imaginar, ¿qué?	2. Otelo. Pienso así, Yago.	2. Othello. Thinke so, <i>Iago</i> ?
3. Yago. Quizás un beso dado a solas...	3. Yago. ¡Qué! Darse un beso en la intimidad...	3. Iago. What, to kisse in priuate?
4. Otelo. De todos modos, beso culpable.	4. Otelo. Un beso que nada autoriza.	4. Othello. An vnauthoriz'd kisse?
	5. Yago. O estarse desnuda en el lecho con su amigo una hora o más, no supone malicia alguna.	5. Iago. Or to be naked with her Friend in bed, An houre, or more, not meaning any harme?
	6. Otelo. ¿Desnuda en el lecho, Yago, y sin malicia alguna? ¡Eso es usar de hipocresía con el diablo! ¡Los que tienen intenciones virtuosas y, no obstante, obran así, el diablo tienta su virtud y ellos tientan al cielo!	6. Othello. Naked in bed (<i>Iago</i>) and not meane harme? It is hypocrisie against the Diuell: They that meane vertuously, and yet do so, The Diuell their vertue tempts, and they tempt Heauen.
5. Yago. Realmente no habiendo más que eso, pecado venial es: otra cosa es si yo doy a mi mujer un pañuelo.	7. Yago. Si nada hacen, es un deslíz venial; ahora, si doy a mi mujer un pañuelo...	7. Iago. If they do nothing, 'tis a Veniall slip: But if I giue my wife a Handkerchiefe.
6. Otelo. ¿Qué? ¿Cómo?	8. Otelo. Bien, ¿qué?	8. Othello. What then?
7. Yago. Y ella, teniéndolo por suyo, puede creer lícito entregárselo a cualquier hombre.	9. Yago. Pues que es de ella, señor; y siendo suyo, pienso que puedo darlo a quien le plazca.	9. Iago. Why then 'tis hers (my Lord) and being hers, She may (I thinke) bestow't on any man.
8. Otelo. Sí, pero también debe guardar su honor.	10. Otelo. También es guardiana de su honor. ¿Puede entregarlo?	10. Othello. She is Protectresse of her honor too: May she giue that?
9. Yago. ¡Oh, el honor es sustancia invisible que a veces existe y a veces no! En cuanto al pañuelo...	11. Yago. ¡Su honor es una esencia que no se ve! A menudo ocurre que quienes lo poseen no lo tienen. Pero en cuanto al pañuelo...	11. Iago. Her honor is an Essence that's not seene, They haue it very oft, that haue it not. But for the Handkerchiefe.
10. Otelo. <i>(Lleno de perplejidad)</i> ¡Vive Dios que de buena gana olvidaría todo! Tú decías... ¡Oh, ésta idea se cierne sobre mi memoria, como el cuervo agorero sobre la carne muerta!... ¿Decías que Casio posee mi pañuelo?	12. Otelo. ¡Por el cielo!... De buena gana lo hubiera olvidado... Me dijiste— ¡oh, esto viene a mi memoria como el cuervo a una casa infectada, presagiando desdichas a todos!—me dijiste que tenía él mi pañuelo.	12. Othello. By heauen, I would most gladly haue forgot it: Thou saidst (oh, it comes ore my memorie, As doth the Rauen o're the infectious house: Boading to all) he had my handkerchiefe.
11. Yago. ¿Y qué más da?	13. Yago. Sí, y ¿qué hay en eso?	13. Iago. I: what of that?
12. Otelo. ¿Pero piensas lo que dices?	14. Otelo. Nada bueno, pues.	14. Othello. That's not so good now.
13. Yago. ¡Oh, si en vez de eso os hubiera dicho que los había visto atentando a vuestra honra, o que le había oído decir, porque pertenece a esa casta de galanteadores de oficio, que no bien logran sus intentos, se ufanan de ello en	15. Yago. Y ¿qué sería si os dijera que le había visto ultrajaros? ¿O que le oí decir, pues hay tales bribones que, cuando con sus solicitudes importunas o sus comedias de pasión, han persuadido o ablandado a	15. Iago. What if I had said, I had seene him do you wrong? Or heard him say (as Knaues be such abroad, Who hauing by their owne importunate suit, Or voluntary dotage of some Mistris, Conuinc'd or supply'd them cannot chuse But they must blab.)

público!...	alguna dama, no pueden por menos de divulgar lo que debían callarse?	
14. Otelo. ¿Pero ha dicho algo?	16. Otelo. ¿Ha dicho alguna cosa?	16. Othello. Hath he said any thing?
15. Yago. Algo ha dicho, señor; pero estad seguro de que no será capaz de sostenerlo.	17. Yago. Sí, mi señor; pero no más que pueda desmentir; estad seguro de ello.	17. Iago. He hath (my Lord) but be you well assur'd, No more then he'll vn-swear.
16. Otelo. Pero, ¿qué dijo? ¡Pronto, repítelo!	18. Otelo. ¿Qué dijo?	18. Othello. What hath he said?
17. Yago. A fe mía, dijo... no recuerdo bien...	19. Yago. Pues que había..., no sé que había hecho.	19. Iago. Why, that he did: I know not what he did.
18. Otelo. ¿Qué, qué?	20. Otelo. ¿Qué? ¿Qué?	20. Othello. What? What?
19. Yago. Que la había hecho suya...	21. Yago. Que se había acostado...	21. Iago. Lye.
	22. Otelo. ¿Con ella?	22. Othello. With her?
	23. Yago. Con ella, o encima de ella, como queráis...	23. Iago. With her? On her: what you will.
20. Otelo. ¿Suya? ¿De él? ¿Qué quiere decir esto? ¿Rostro con rostro? ¡Oh, podredumbre, miseria! ¡El pañuelo!... ¡Confesión!... ¡El pañuelo!... ¡Qué confiese, y después a la horca por su infamia! ¡No, ahorcarle sin confesión! ¡Tiemblan mis huesos, y con sobrada causa se estremecen!... ¡Oh, no, no son vanas palabras! ¡Ojos, labios, besos!... ¡No, no es cierto!... ¡Confesión!... ¡Pañuelo!... ¡Infierno!... <i>(Cae desplomado con una convulsión)</i> .	24. Otelo. ¡Acostado con ella! ¡Acostado encima de ella! ¡Dormido con ella!... ¡Eso es asqueroso!... ¡El pañuelo!... ¡Confesiones!... ¡El pañuelo! ¡Que confiese y sea ahorcado por su trabajo!... ¡Que sea ahorcado primero; y que confiese después!... ¡Tiemblo al pensarlo! ¡La naturaleza no se dejaría invadir por la sola sombra de una pasión sin algún fundamento! ¡No son vanas palabras las que así me estremecen! ¡Puf!... ¡Sus narices, sus orejas, sus labios!... ¿Es posible?... ¡Confesión!... ¡El pañuelo!... ¡Oh demonio!... <i>(Cae en convulsiones)</i> .	24. Othello. Lye with her? lye on her? We say lye on her, when they be-lye-her. Lye with her: that's fullsome: Handkerchiefe: Confessions: Handkerchiefe. To confesse, and be hang'd for his labour. First, to be hang'd, and then to confesse: I tremble at it. Nature would not inuest her selfe in such shadowing passion, without some Instruction. It is not words that shakes me thus, (pish) Noses, Eares, and Lippes: is't possible, Confesse? Handkerchiefe? O diuell. <i>Falls in a Traunce.</i>

Tabla 6.3.9. Análisis comparativo TMIA-TMF1-TO. Fragmento OTELO/5. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

EL TM1B no presenta coincidencias con el TMF1, salvo por el segmento “de buena gana” (TM1B/10-TMF1-12). Por este motivo, no podemos concluir que el TM1B derive del TMF1 y, por tanto, la comparación textual deberá realizarse entre el TM1B y el TO. Enguidanos ha omitido las réplicas TO/5 y TO/6 por resultar demasiado explícitas desde un punto de vista de moral sexual. En dichas réplicas se insinúa la posibilidad de que Casio y Desdémona yaciesen juntos desnudos y, aun así, pudiesen conservar la virtud. Esta supresión es un claro ejemplo de autocensura, aunque no específico de un contexto ideológicamente marcado como es el de la España franquista, a juzgar por el estudio de Serrano Ripoll (1988). El TM1B también modifica la réplica TO/21 sustituyendo ‘Lye’ por “Que la había hecho suya...” (TM1B/19) y conserva el sentido del original. Además, se suprimen las réplicas TO/22 y TO/23 y así se pierde el juego de palabras del original ‘lie with her/lie on her’. La última intervención de Otelo ha sido atenuada eliminando el mismo juego de palabras previamente sugerido por Yago. De este modo, se evita que el espectador pueda imaginar, al igual que lo hace Otelo, una escena claramente obscena entre Casio y Desdémona. Se conserva el sentido del original pero se suaviza la expresión para que no resulte tan explícita desde un punto de vista sexual.

➤ Análisis comparativo TM2-TO

TM2/OTE/REP/1944/GONZÁLEZ RUIZ (Jornada 2ª. Escena xii) (1-16)	TO/OTHE/1623/SHA (IV.i.) (1-24)
	<i>Enter Othello, and Iago.</i>
	1. Iago. Will you thinke so?
	2. Othello. Thinke so, <i>Iago</i> ?
	3. Iago. What, to kisse in priuate?
	4. Othello. An vnauthoriz'd kisse?
	5. Iago. Or to be naked with her Friend in bed, An houre, or more, not meaning any harme?
	6. Othello. Naked in bed (<i>Iago</i>) and not meane harme? It is hypocrisie against the Diuell: They that meane vertuously, and yet do so, The Diuell their vertue tempts, and they tempt Heauen.
1. Yago. Estaban aquí mismo. Ella me envió a tranquilizaros. No creo que él se haya alejado mucho.	
2. Otelo. ¡Oh! ¿Dónde estarán?	
3. Yago. ¿Quién puede saberlo?	
4. Otelo. Pienso, Yago, en aquello que me decías para disculparos.	
5. Yago. Ciertamente, señor. Y os lo repito. Un beso puede ser un pecadillo venial y sin importancia. Y hasta se de algunas damas que, precisamente para demostrar su virtud, se entregan a intimidades, al parecer peligrosas, y salen indemnes del peligro.	7. Iago. If they do nothing, 'tis a Veniall slip: But if I giue my wife a Handkerchiefe.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Pensad en eso y veréis que al fin y al cabo no es muy censurable que ella...	
6. Otelo. ¡Calla! Déjame de esas hipocresías del demonio. ¿Y qué me dices de lo del pañuelo? Si yo le doy a mi mujer un pañuelo...	8. Othello. What then?
7. Yago. Pues desde entonces es suyo, y como es suyo, puede dárselo a quien quiera.	9. Iago. Why then 'tis hers (my Lord) and being hers, She may (I thinke) bestow't on any man.
8. Otelo. También, entonces, como mi honor es suyo, se lo puede entregar a quien quiera.	10. Othello. She is Protectresse of her honor too: May she giue that?
9. Yago. El honor es una esencia impalpable. Se puede decir que se posee sin tenerlo, en cuanto al pañuelo...	11. Iago. Her honor is an Essence that's not seene, They haue it very oft, that haue it not. But for the Handkerchiefe.
10. Otelo. Me dijiste que lo tenía él.	12. Othello. By heauen, I would most gladly haue forgot it: Thou saidst (oh, it comes ore my memorie, As doth the Rauen o're the infectious house: Boading to all) he had my handkerchiefe.
	13. Iago. I: what of that?
	14. Othello. That's not so good now.
11. Yago. Sí. Pero eso no es nada. Más grave es que se vanaglorie y divulgue lo que debía callar a todo trance.	15. Iago. What if I had said, I had seene him do you wrong? Or heard him say (as Knaues be such abroad, Who hauing by their owne importunate suit, Or voluntary dotage of some Mistris, Conuinc'd or supply'd them cannot chuse But they must blab.)
	16. Othello. Hath he said any thing?
	17. Iago. He hath (my Lord) but be you well assur'd, No more then he'le vn-sweare.
12. Otelo. Pero... ¿qué dice?	18. Othello. What hath he said?
13. Yago. No sé qué cosas que afirma haber hecho, y favores que dice haber obtenido.	19. Iago. Why, that he did: I know not what he did.
	20. Othello. What? What?
	21. Iago. Lye.
14. Otelo. ¿De ella?	22. Othello. With her?
15. Yago. De ella, señor, de ella.	23. Iago. With her? On her: what you will.
16. Otelo. ¡Es preciso que lo confiese todo! ¡Atormentarlo hasta que todo lo diga! Y ahorcarle después en pago de su crimen y de su maldad!... ¡Es cierto todo! ¡Lo más doloroso y lo más repugnante! Todo mi ser no se estremecería de este modo si no fuese verdad... La naturaleza no es tan ciega... ¿Por qué siento yo dentro de mí este demonio que me posee? ¿Por qué no puedo olvidar esto ni un minuto?... ¡No quiero pensar! ¿Oyes, Yago? ¡No quiero pensar! ¡Se vanagloria! ¡Me escarnece! ¡Oh, demonio maldito! (<i>Se deja caer preso de la desesperación y queda como desvanecido</i>)	24. Othello. Lye with her? Lye on her? We say lye on her, when they be-lye-her. Lye with her: that's fullsome: Handkerchiefe: Confessions: Handkerchiefe. To confesse, and be hang'd for his labour. First, to be hang'd, and then to confesse: I tremble at it. Nature would not inuest her selfe in such shadowing passion, without some Instruction. It is not words that shakes me thus, (pish) Noses, Eares, and Lippes: is't possible. Confesse? Handkerchiefe? O diuell. <i>Falls in a Traunce.</i>

Tabla 6.3.10. Análisis comparativo TM2-TO. Fragmento OTELO/5. Nivel microtextual.

La práctica de una autocensura consciente se aprecia de forma más acusada en la versión elaborada por Nicolás González Ruiz, puesto que éste decide omitir las seis primeras réplicas del TO de alto contenido sexual. Aun así, González Ruiz conserva parte del sentido del original de manera implícita. Yago y Otelo entran en escena hablando del beso entre Casio y Desdémona (TM2/1-4), pero González Ruiz atribuye a Yago palabras que en el original corresponden a Otelo condensando parte de la réplica TO/6 y la TO/7 en la TM2/5. La réplica TM2/6 es una paráfrasis de la réplica TO/7, que

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

en el TO corresponde a Yago y no a Otelo como sucede en el TM2. Para trasvasar las réplicas TO/12-26, González Ruiz recurre a mecanismos de supresión y simplificación: omite las réplicas TO/13-14; TO/16-17; TO/20-21 y simplifica las réplicas TO/10-11. Otro ejemplo de autocensura es la supresión del juego de palabras en torno al verbo ‘to lie’. En el TM2 se alude a la posibilidad de que Casio haya obtenido “favores” de Desdémona, pero en ningún caso se intenta crear una imagen explícita de ellos en la cama. En este fragmento discursivo, González Ruiz altera y suaviza el tono del original parafraseando y modificando a su antojo las réplicas del TO para crear una versión aceptable según las coordenadas morales franquistas.

➤ **Análisis comparativo TM3-TMF1-TO**

TM3/OTE/REP/1957/BORRÁS (Parte 2ª. Cuadro 6º) (16-26)	TMF1/OTE/PUB/1965/ASTRANA (IV.i.) (1-24)	TO/OTHE/1623/SHA (IV.i.) (1-24)
	1. <i>(Delante del castillo. Entran Otelo y Yago).</i> Yago. ¿Podéis pensar así?	<i>Enter Othello, and Iago.</i> 1. Iago. Will you thinke so?
	2. Otelo. Pienso así, Yago.	2. Othello. Thinke so, <i>Iago</i> ?
	3. Yago. ¡Qué! Darse un beso en la intimidad...	3. Iago. What, to kisse in priuate?
	4. Otelo. Un beso que nada autoriza.	4. Othello. An vnauthoriz'd kisse?
	5. Yago. O estarse desnuda en el lecho con su amigo una hora o más, no supone malicia alguna.	5. Iago. Or to be naked with her Friend in bed, An houre, or more, not meaning any harme?
16. Otelo. Crees que un beso amistoso, dado o recibido, un beso a escondidas no tiene malicia... ¡Si los amartelados son virtuosos y se besan, sentirán la tentación del diablo, y el cielo la de su extravío!	6. Otelo. ¿Desnuda en el lecho, Yago, y sin malicia alguna? ¡Eso es usar de hipocresía con el diablo! ¡Los que tiene intenciones virtuosas y, no obstante, obran así, el diablo tienta su virtud y ellos tientan al cielo!	6. Othello. Naked in bed (<i>Iago</i>) and not meane harme? It is hypocrisie against the Diuell: They that meane vertuously, and yet do so, The Diuell their vertue tempts, and they tempt Heauen.
17. Yago. Si el beso no continúa, complicándose, es leve deslíz, no infamia. Como si regalo a mi mujer un pañuelo...	7. Yago. Si nada hacen, es un deslíz venial; ahora, si doy a mi mujer un pañuelo...	7. Iago. If they do nothing, 'tis a Veniall slip: But if I giue my wife a Handkerchiefe.
18. Otelo. ¿Pañuelo?... ¿Qué?	8. Otelo. Bien, ¿qué?	8. Othello. What then?
19. Yago. Como se lo he regalado, es suyo, y ella puede regalárselo a quien quiera.	9. Yago. Pues que es de ella, señor; y siendo suyo, pienso que puedo darlo a quien le plazca.	9. Iago. Why then 'tis hers (my Lord) and being hers, She may (I thinke) bestow't on any man.
20. Otelo. También su honor es suyo. ¿Puede regalarlo?	10. Otelo. También es guardiana de su honor. ¿Puede entregarlo?	10. Othello. She is Protectresse of her honor too: May she giue that?
21. Yago. El honor es esencial a cada persona, no una prenda. Pero el pañuelo...	11. Yago. ¡Su honor es una esencia que no se ve! A menudo ocurre que quienes lo poseen no lo tienen. Pero en cuanto al pañuelo...	11. Iago. Her honor is an Essence that's not seene, They haue it very oft, that haue it not. But for the Handkerchiefe.
22. Otelo. El pañuelo, sí, me olvidé, y ahora entra en mi memoria como un buitres que buscarse un cadáver... Me dijiste que mi pañuelo lo tenía él... ¡É!	12. Otelo. ¡Por el cielo!... De buena gana lo hubiera olvidado... Me dijiste— ¡oh, esto viene a mi memoria como el cuervo a una casa infectada, presagiando desdichas a todos!—me dijiste que tenía él mi pañuelo.	12. Othello. By heauen, I would most gladly haue forgot it: Thou saidst (oh, it comes ore my memorie, As doth the Rauens o're the infectious house: Boading to all) he had my handkerchiefe.
23. Yago. Sí. ¿Y qué importancia tiene? Peor sería que él dijera que os había engañado.	13. Yago. Sí, y ¿qué hay en eso?	13. Iago. I: what of that?
	14. Otelo. Nada bueno, pues.	14. Othello. That's not so good now.
	15. Yago. Y ¿qué sería si os dijera que le había visto ultrajaros? ¿O que le oí decir; pues hay tales bribones que, cunado con sus solicitudes importunas o sus comedias de	15. Iago. What if I had said, I had seene him do you wrong? Or heard him say (as Knaues be such abroad, Who hauing by their owne importunate suit, Or voluntary dotage of some Mistris, Conuinc'd or

	pasión, han persuadido o ablandado a alguna dama, no pueden por menos de divulgar lo que debían callarse?	supply'd them cannot chuse But they must blab.)
24. Otelo. ¿Es que lo ha dicho?	16. Otelo. ¿Ha dicho alguna cosa?	16. Othello. Hath he said any thing?
	17. Yago. Sí, mi señor; pero no más que pueda desmentir; estad seguro de ello.	17. Iago. He hath (my Lord) but be you well assur'd, No more then he'le vn-sweare.
	18. Otelo. ¿Qué dijo?	18. Othello. What hath he said?
25. Yago. Tanto como eso, no... aunque en intención, quizás, porque algo dijo, pero no sé qué.	19. Yago. Pues que había..., no sé que había hecho.	19. Iago. Why, that he did: I know not what he did.
	20. Otelo. ¿Qué? ¿Qué?	20. Othello. What? What?
	21. Yago. Que se había acostado...	21. Iago. Lye.
	22. Otelo. ¿Con ella?	22. Othello. With her?
	23. Yago. Con ella, o encima de ella, como queráis...	23. Iago. With her? On her: what you will.
	24. Otelo. ¡Acostado con ella! ¡Acostado encima de ella! ¡Dormido con ella!... ¡Eso es asqueroso!... ¡El pañuelo!... ¡Confesiones!... ¡El pañuelo! ¡Que confiese y sea ahorcado por su trabajo!... ¡Que sea ahorcado primero; y que confiese después!... ¡Tiemblo al pensarlo! ¡La naturaleza no se dejaría invadir por la sola sombra de una pasión sin algún fundamento! ¡No son vanas palabras las que así me estremecen! ¡Puf!... ¡Sus narices, sus orejas, sus labios!... ¿Es posible?... ¡Confesión!... ¡El pañuelo!... ¡Oh demonio!... <i>(Cae en convulsiones)</i> .	24. Othello. Lye with her? lye on her? We say lye on her, when they be-lye-her. Lye with her: that's fullsome: Handkerchiefe: Confessions: Handkerchiefe. To confesse, and be hang'd for his labour. First, to be hang'd, and then to confesse: I tremble at it. Nature would not inuest her selfe in such shadowing passion, without some Instruction. It is not words that shakes me thus, (pish) Noses, Eares, and Lippes: is't possible. Confesse? Handkerchiefe? O diuell. <i>Falls in a Traunce.</i>
26. Otelo. Te burlas de mí... (Se ha suprimido lo del ataque epiléptico de Othello y la entrada de Cassio).		

Tabla 6.3.11. Análisis comparativo TM3-TMF1-TO. Fragmento OTELO/5. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Igualmente se advierte la presencia de autocensura en la reescritura de Tomás Borrás. Ha suprimido las primeras réplicas del original (TO/1-5) y, de esta forma, el diálogo no da pie a que ni Otelo ni los espectadores evoquen a Casio y a Desdémona desnudos en la cama. También se omite la alusión a esta escena sugerida en el binomio textual TO/6-TM3/6. Se ha eliminado por completo la parte final del pasaje en el que Yago insinúa que Casio y Desdémona se han acostado mediante el juego de palabras en torno al vocablo inglés 'lie'. El TM3 presenta nueve unidades cero que se corresponden con la omisión de las siguientes réplicas: TO/14-15; TO/17-18 y TO/20-24. Con ello, se suprime la última intervención de Otelo y su posterior ataque. La réplica TM3/26 se corresponde con la primera réplica de Otelo una vez que éste se ha recuperado del transtorno e inmediata a la salida de Casio, por lo que inferimos que Borrás también ha suprimido la entrada de éste y su conversación con Yago mientras Otelo convulsiona.

Aunque es muy probable que el texto de Borrás derive de la traducción de Astrana, puesto que tanto su adaptación de *Hamlet* como la de *La doma de la indomable* parten de las traducciones de éste, el fragmento discursivo seleccionado se desvía en gran medida del TMF1. En nuestra opinión, las diferencias existentes entre el TM3 y el TMF1 son el resultado de un proceso de trasvase intralingüístico al que denominamos adaptación y del que Tomás Borrás es su máximo exponente.

➤ **Análisis comparativo TM4-TMF2-TO**

TM4/OTE/REP/1970/GUILLÉN (II.vii) (1-18)	TMF2/OTE/PUB/1913/CARRIÓN-JORDÁ (III.x.) (1-18)	TO/OTHE/1623/SHA (IV.i.) (1-24)
<i>(Yago y Otelo).</i>	<i>(Yago y Otelo).</i>	<i>Enter Othello, and Iago.</i>
1. Yago. ¿Qué decís de ello?	1. Yago. ¿Qué decís de ello?	1. Iago. Will you thinke so?
2. Otelo. Yo, ¿qué digo?	2. Otelo. Yo, ¿qué digo?	2. Othello. Thinke so, <i>Iago</i> ?
		3. Iago. What, to kisse in priuate?
		4. Othello. An vnauthoriz'd kisse?
		5. Iago. Or to be naked with her Friend in bed, An houre, or more, not meaning any harme?
		6. Othello. Naked in bed (<i>Iago</i>) and not meane harme? It is hypocrisie against the Diuell: They that meane vertuously, and yet do so, The Diuell their vertue tempts, and they tempt Heauen.
3. Yago. Vamos, es pecado venial. Si yo a mi esposa doy un pañuelo...	3. Yago. Vamos, es pecado venial. Si yo a mi esposa doy un pañuelo...	7. Iago. If they do nothing, 'tis a Veniall slip: But if I giue my wife a Handkerchiefe.
4. Otelo. Sigue...	4. Otelo. Sigue.	8. Othello. What then?
5. Yago. Nada. Es suyo y como tal puede regalárselo a quien guste.	5. Yago. Nada. Es suyo y como tal puede regalarlo a quien guste.	9. Iago. Why then 'tis hers (my Lord) and being hers, She may (I thinke) bestow't on any man.
6. Otelo. También su honor es suyo, ¿y puede darle acaso?	6. Otelo. También su honor es suyo, ¿y puede darlo acaso?	10. Othello. She is Protectresse of her honor too: May she giue that?
7. Yago. Es una ciencia invisible el honor. Muchas parecen tenerlo y no lo tienen. Más tornando al pañuelo...	7. Yago. Es una ciencia invisible el honor. Muchas parecen tenerlo y no lo tienen. Más tornando al pañuelo...	11. Iago. Her honor is an Essence that's not seene, They haue it very oft, that haue it not. But for the Handkerchiefe.
8. Otelo. Quisiera no acordarme de ello. Me dijiste que se hallaba en las manos de Casio...	8. Otelo. Quisiera no acordarme de ello. Me dijiste que se hallaba en las manos de Casio...	12. Othello. By heauen, I would most gladly haue forgot it: Thou saidst (oh, it comes ore my memorie, As doth the Rauens o're the infectious house: Boading to all) he had my handkerchiefe.
9. Yago. Más, ¿qué importa?	9. Yago. Más, ¿qué importa?	13. Iago. I: what of that?
10. Otelo. ¿Lo hallas justo?	10. Otelo. ¿Lo hallas justo?	14. Othello. That's not so good now.
11. Yago. ¿Qué haríais si os dijese que le he visto ultrajaros; mejor dicho, que yo le oí decir que así lo hizo? Porque los hombres son tan miserables que no les basta seducir, a veces a las mujeres, con pesados ruegos, y hablan después de haberlas conseguido.	11. Yago. ¿Qué haríais si os dijese que le he visto ultrajaros; mejor dicho, que yo le oí decir que así lo hizo? Porque los hombres son tan miserables que no les basta seducir, a veces a las mujeres, con pesados ruegos, y hablan después de haberlas conseguido.	15. Iago. What if I had said, I had seene him do you wrong? Or heard him say (as Knaues be such abroad, Who hauing by their owne importunate suit, Or voluntary dotage of some Mistris, Conuinc'd or supply'd them cannot chuse But they must blab.)
12. Otelo. ¿Es que ha dicho?	12. Otelo. ¿Es que ha dicho?...	16. Othello. Hath he said any thing?
13. Yago. Sí; más yo os aseguro que ha de negarlo todo	13. Yago. Sí; más yo os aseguro que ha de negarlo todo	17. Iago. He hath (my Lord) but be you well assur'd, No more then he'le vn-sweare.
14. Otelo. Más, ¿qué dijo?	14. Otelo. Más, ¿qué dijo?	18. Othello. What hath he said?
15. Yago. Pues bien, pardiez, que había ya alcanzado...	15. Yago. Pues bien, pardiez, que había ya alcanzado...	19. Iago. Why, that he did: I know not what he did.

16. Otelo. <i>(Lanza un grito y lo sujeta por el brazo).</i>	16. Otelo. <i>(Lanza un grito y lo sujeta por un brazo).</i>	20. Othello. What? What?
		21. Iago. Lye.
		22. Othello. With her?
17. Yago. Con ella o de ella... Cómo más os guste.	17. Yago. Con ella o de ella... Cómo más os guste.	23. Iago. With her? On her: what you will.
18. Otelo. <i>(Fuera de sí) ¿Con ella o de ella? ¡Así es como sabemos cuando nos venden! ¡Vil miseria! ¡Antes confiese y que le ahorquen por su hazaña! ¡El pañuelo!... Luzbel... ¡Ah, que confiese! (Cae retorciéndose en horribles convulsiones. Yago le contempla satisfecho)</i>	18. Otelo. <i>(Fuera de sí) ¿Con ella o de ella? ¡Así es como sabemos cuando nos venden! ¡Vil miseria! ¡Antes confiese y que le ahorquen por su hazaña! ¡O que lo maten antes y declare después! Tiemblo al pensarlo. ¡Sus palabras no son lo que me agita! ¡Son sus ojos, sus labios, sus mejillas!... ¡Es posible!... ¡El pañuelo!... Luzbel... ¡Ah, que confiese! (Cae retorciéndose en horribles convulsiones. Yago le contempla satisfecho)</i>	24. Othello. Lye with her? lye on her? We say lye on her, when they be-lye-her. Lye with her: that's fullsome: Handkerchiefe: Confessions: Handkerchiefe. To confesse, and be hang'd for his labour. First, to be hang'd, and then to confesse: I tremble at it. Nature would not inuest her selfe in such shadowing passion, without some Instruction. It is not words that shakes me thus, (pish) Noses, Eares, and Lippes: is't possible. Confesse? Handkerchiefe? O diuell. <i>Falls in a Traunce.</i>

Tabla 6.3.12. Análisis comparativo TM4-TMF2-TO. Fragmento OTELO/5. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Ramón Juan Guillén ha plagiado la traducción y refundición “adaptada a la escena española” de la tragedia shakespeareana de Ambrosio Carrión y José María Jordá, publicada en 1913 y realizada en versos endecasílabos. En esta escena, “modificada por la mayoría de los autores probablemente debido a censura, Carrión y Jordá eliminan todos estos versos y continúan a partir del verso diez” (Serrano Ripoll 1988: 75). Guillén plagia esta versión y conserva sus decisiones traductoras. Como consecuencia de esta estrategia de apropiación, la autocensura practicada por los autores del TMF2 se transfiere al TM4. Ambos textos son idénticos, salvo por la última réplica del fragmento que ha sido reducida en el TM4 para simplificar el texto.

➤ **Análisis comparativo TM5-TMF1-TO**

TM5/OTE/REP/1971/SANTOS-RUBIO (Parte 2ª. Cuadro 1º) (89-112)	TMF1/OTE/PUB/1965/ASTRANA (IV.i.) (1-24)	TO/OTHE/1623/SHA (IV.i.) (1-24)
<i>(Entran Otelo y Yago)</i> 89. Yago. ¿Así lo creéis?	1. <i>(Delante del castillo. Entran Otelo y Yago).</i> Yago. ¿Podéis pensar así?	<i>Enter Othello, and Iago.</i> 1. Iago. Will you thinke so?
90. Otelo. Lo creo, Yago.	2. Otelo. Pienso así, Yago.	2. Othello. Thinke so, <i>Iago</i> ?
91. Yago. Un beso en la oscuridad...	3. Yago. ¡Qué! Darse un beso en la intimidad...	3. Iago. What, to kisse in priuate?
92. Otelo. Un beso ilícito.	4. Otelo. Un beso que nada autoriza.	4. Othello. An vnauthoriz'd kisse?
93. Yago. O meterse desnuda en la cama con su amigo, durante una hora o más, sin intentar hacer nada malo...	5. Yago. O estarse desnuda en el lecho con su amigo una hora o más, no supone malicia alguna.	5. Iago. Or to be naked with her Friend in bed, An houre, or more, not meaning any harme?
94. Otelo. ¿Desnudarse, Yago, sin malicia? ¡Eso es como pretender fingir ante el diablo! ¡Quienes obran así con intenciones decentes, el infierno les tienta y ellos tientan al cielo!	6. Otelo. ¿Desnuda en el lecho, Yago, y sin malicia alguna? ¡Eso es usar de hipocresía con el diablo! ¡Los que tiene intenciones virtuosas y, no obstante, obran así, el diablo tienta su virtud y ellos tientan al cielo!	6. Othello. Naked in bed (<i>Iago</i>) and not meane harme? It is hypocrisie against the Diuell: They that meane vertuously, and yet do so, The Diuell their vertue tempts, and they tempt Heauen.
95. Yago. Pero si al fin y al cabo, no hacen nada, puede decirse que su desliz es perdonable; y si yo le regalo a mi mujer un pañuelo...	7. Yago. Si nada hacen, es un desliz venial; ahora, si doy a mi mujer un pañuelo...	7. Iago. If they do nothing, 'tis a Veniall slip: But if I giue my wife a Handkerchiefe.
96. Otelo. ¿Qué ocurre si lo haces?	8. Otelo. Bien, ¿qué?	8. Othello. What then?
97. Yago. Pues que el pañuelo es suyo y, por consiguiente, tiene derecho a hacer con él lo que quiera...	9. Yago. Pues que es de ella, señor; y siendo suyo, pienso que puedo darlo a quien le plazca.	9. Iago. Why then 'tis hers (my Lord) and being hers, She may (I thinke) bestow't on any man.
98. Otelo. La mujer también es guardiana de su honor. ¿Tiene, por eso, derecho a hacer con él lo que le parezca?	10. Otelo. También es guardiana de su honor. ¿Puede entregarlo?	10. Othello. She is Protectresse of her honor too: May she giue that?
99. Yago. El honor es una esencia que no se ve. Hay quien lo posee y sin embargo no lo tiene, pero el pañuelo...	11. Yago. ¡Su honor es una esencia que no se ve! A menudo ocurre que quienes lo poseen no lo tienen. Pero en cuanto al pañuelo...	11. Iago. Her honor is an Essence that's not seene, They haue it very oft, that haue it not. But for the Handkerchiefe.
100. Otelo. ¡Cuánto daría por arrancarlo de mi cabeza!... Me dijiste—ay como viene a mi memoria, lo mismo que el cuervo se abalanza sobre la carroña, presagio de mis desdichas—me dijiste que él tenía el pañuelo.	12. Otelo. ¡Por el cielo!... De buena gana lo hubiera olvidado... Me dijiste— ¡oh, esto viene a mi memoria como el cuervo a una casa infectada, presagiando desdichas a todos!—me dijiste que tenía él mi pañuelo.	12. Othello. By heauen, I would most gladly haue forgot it: Thou saidst (oh, it comes ore my memorie, As doth the Rauen o're the infectious house: Boading to all) he had my handkerchiefe.
101. Yago. Sí, ¿y qué?	13. Yago. Sí, y ¿qué hay en eso?	13. Iago. I: what of that?
102. Otelo. No debiste decírmelo.	14. Otelo. Nada bueno, pues.	14. Othello. That's not so good now.
103. Yago. ¿Qué pasaría entonces si os dijera que le he visto ultrajaros con mis propios ojos? O que le oí hablar de ello... Debéis saber, mi general, que hay desalmados que, cuando han logrado ablandar la	15. Yago. Y ¿qué sería si os dijera que le había visto ultrajaros? ¿O que le oí decir; pues hay tales bribones que, cuando con sus solicitudes importunas o sus comedias de	15. Iago. What if I had said, I had seene him do you wrong? Or heard him say (as Knaues be such abroad, Who hauing by their owne importunate suit, Or voluntary dotage of some Mistris, Conuincd or

resistencia de una dama con comedias de pasión, se regodean hablando de lo que debieran callar...	pasión, han persuadido o ablandado a alguna dama, no pueden por menos de divulgar lo que debían callarse?	supply'd them cannot chuse But they must blab.)
104. Otelo. ¿Ha dicho algo?	16. Otelo. ¿Ha dicho alguna cosa?	16. Othello. Hath he said any thing?
105. Yago. Sí, mi general; pero nada que no se pueda desmentir fácilmente.	17. Yago. Sí, mi señor; pero no más que pueda desmentir; estad seguro de ello.	17. Iago. He hath (my Lord) but be you well assur'd, No more then he'le vn-sweare.
106. Otelo. ¿Qué dijo?	18. Otelo. ¿Qué dijo?	18. Othello. What hath he said?
107. Yago. Pues que había hecho no sé qué.	19. Yago. Pues que había..., no sé que había hecho.	19. Iago. Why, that he did: I know not what he did.
108. Otelo. ¿Cómo que no sabes qué! ¿Qué dijo?	20. Otelo. ¿Qué? ¿Qué?	20. Othello. What? What?
109. Yago. Que se había acostado...	21. Yago. Que se había acostado...	21. Iago. Lye.
110. Otelo. ¿Con ella?	22. Otelo. ¿Con ella?	22. Othello. With her?
111. Yago. Con ella o encima de ella, a vuestro gusto.	23. Yago. Con ella, o encima de ella, como queráis...	23. Iago. With her? On her: what you will.
112. Otelo. ¡Acostado con ella! ¡Acostado encima de ella! ¡Encima de ella!... ¡Dormido con ella!... ¡Eso es sucio!... ¡Una calumnia!... ¡Sucio!... ¡Repugnante!... ¡El pañuelo!... ¡Confesiones!... ¡Pañuelo!... ¡Su pañuelo!... ¡Qué confiese y que le ahorquen! ¡Que le ahorquen primero y que se confiese después!... ¡No quiero pensarlo!... ¡La naturaleza no puede dejarse dominar por la sombra de una pasión tan insensata! ¡No son palabras lo que me estremece!... ¡Puaf!... ¡Sus narices, sus orejas, sus labios!... ¿Es posible, Dios mío?... ¡Confesión! ¡El pañuelo! ¡Ah, el diablo!... <i>(Cae en convulsiones)</i> .	24. Otelo. ¡Acostado con ella! ¡Acostado encima de ella! ¡Dormido con ella!... ¡Eso es asqueroso!... ¡El pañuelo!... ¡Confesiones!... ¡El pañuelo! ¡Que confiese y sea ahorcado por su trabajo!... ¡Que sea ahorcado primero; y que confiese después!... ¡Tiemblo al pensarlo! ¡La naturaleza no se dejaría invadir por la sola sombra de una pasión sin algún fundamento! ¡No son vanas palabras las que así me estremecen! ¡Puf!... ¡Sus narices, sus orejas, sus labios!... ¿Es posible?... ¡Confesión!... ¡El pañuelo!... ¡Oh demonio!... <i>(Cae en convulsiones)</i> .	24. Othello. Lye with her? lye on her? We say lye on her, when they be-lye-her. Lye with her: that's fullsome: Handkerchiefe: Confessions: Handkerchiefe. To confesse, and be hang'd for his labour. First, to be hang'd, and then to confesse: I tremble at it. Nature would not inuest her selfe in such shadowing passion, without some Instruction. It is not words that shakes me thus, (pish) Noses, Eares, and Lippes: is't possible. Confesse? Handkerchiefe? O diuell. <i>Falls in a Traunce.</i>

Tabla 6.3.13. Análisis comparativo TM5-TMF1-TO. Fragmento OTELO/5. Nivel microtextual.

Cabe la posibilidad de que los autores del TM5 utilizasen, además del TO, la traducción de Astrana Marín, puesto que existe un alto grado de similitud entre ambos textos (e.g. TM5/93-95-TMF1/5-7; TM5/99-100-TMF1/11-12; TM5/103-105-TMF1/15-17). También es cierto que se desvían bastante del texto de Astrana y su reescritura teatral resulta más efectiva a la hora de ser representada, según los presupuestos de trabajo que han guiado el proceso de transferencia. Fernández Santos y Rubio adaptan el texto de Astrana para conseguir un tono más actual y un lenguaje menos ceremonioso. Como resultado, la expresión se actualiza, se vulgariza y se adapta de acuerdo al deseo de armonizar su vocalización con la puesta en escena. Al comparar el TM5 con el TO, se observa que los autores del TM5 no se han autocensurado y que el lenguaje no ha sido suavizado en ningún momento. Al contrario, se acentúa el contenido sexual del original puesto que el término español “acostarse” no es tan polisémico como el verbo inglés ‘lie’, que puede significar mentir, acostarse o yacer, por lo que las referencias sexuales en torno a Casio y a Desdémona son más explícitas y no hay lugar a una doble interpretación. Así, se elimina la ambigüedad presente en el TO y Fernández Santos y Rubio nos ofrecen un *Otelo* más transparente. El TM5 tampoco presenta ninguna supresión de réplica por lo que constituye el texto meta más aproximado al TO de cuantos hemos analizado en este estudio.

6.3.2.2.6. Fragmento OTELO/6

El siguiente fragmento, que cierra el análisis textual del conjunto *OTELLO*, relata parte de la escena en la que Othello insulta a Desdemona de forma reiterada. El uso de lenguaje indecoroso en este pasaje plantea una dificultad ideológica a la que deben enfrentarse los reescritores de los sucesivos textos en español. En el TO, Othello emplea tres veces el término ‘whore’ (TO/33; TO/37; TO/41). Asimismo, utiliza variantes del mismo como ‘strumpet’ (TO/33; TO/35) y ‘public commoner’ (TO/33).

➤ Análisis comparativo TM1A-TO

El TM1A elimina este fragmento. En su lugar, Otelo pregunta a Desdémona por el pañuelo y, cuando ella le dice que lo ha perdido, se enfurece de tal modo que casi la estrangula. Enguidanos acentúa la violencia física de la escena al mismo tiempo que suaviza las expresiones malsonantes, como se puede apreciar en la siguiente tabla. Los

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

insultos dirigidos a Desdémona (“infame”, “miserable” y “adúltera”), aunque constantes, pierden la fuerza del TO. En este pasaje Enguidanos sigue su estrategia general de parafrasear la tragedia de Otelo dando lugar a una reescritura del texto muy reducida:

TM1A/OTE/REP/1940/ENGUIDANOS (III) (60-62)
60. Otelo. ¡El pañuelo!
61. Desdémona. <i>(Temblando se hecha [sic] a llorar y tapándose el rostro con las manos, cae de rodillas ante su esposo balbuceando entre convulsivos sollozos)</i> ¡Perdón! ¡Perdón Otelo mío!... ¡Lo he perdido!... ¡No se qué ha sido de él!..
62. Otelo. ¡Ah infame!... ¡Al fin confiesas! ¡Acaba de una vez tu confesión, miserable adúltera!... ¡di que no lo has perdido; que por el contrario, lo diste a tu amante, al traidor que engañaba mi amistad robándome la honra; al cobarde por quien tenías aún la desvergüenza y el cinismo de abogar hace unos instantes, llegando en tu impudor hasta defender sus crapulosas e indignas borracheras! ¡Confiesa, infame, confiesa o te ahogo entre mis manos de hierro, hechas para estrangular fieras como tú, que tienes el corazón de tigre! ¿Oyes, miserable? ¡Confiesa de una vez, o te mato! <i>(La estruja entre sus fuertes brazos. Ella da un agudo grito de espanto y se desmaya en los brazos de él. Emilia acude al grito de Desdémona y al verla desmayada corre a ella).</i>

Tabla 6.3.14. Análisis comparativo TM1A-TO. Fragmento OTELO/6. Nivel microtextual.

➤ Análisis comparativo TM1B-TO²²

TM1B/OTE/REP/1941/ENGUIDANOS (IV.x) (32-41)	TO/OTE/1623/SHA (IV.ii.) (32-41)
32. Desdémona. Pero, ¿cuál es mi culpa?	32. Desdemona. Alas, what ignorant sin haue I committed?
33. Otelo. <i>(Cogiéndola la cara)</i> ¿Fue esta blanca página de tan hermoso libro hecha para escribir en ella la palabra liviandad? ¿Qué culpa, qué culpa, preguntas? ¿Quieres que sea el pregonero de mi deshonra? Mi rostro se enrojecería como una fragua ardiente si tuviera que hacer el relato de tus acciones. ¿Qué culpa, qué culpa, dices? El cielo se oscurece, la luna se esconde y hasta el impúdico viento que besa cuanto halla a su paso, se hunde de la mina profunda de la tierra para no oírlo. ¿Qué culpa, preguntas, qué culpa? ¡Infame!	33. Othello. Was this faire Paper? This most goodly Booke Made to write Whore vpon? What committed, Committed? Oh, thou publicke Commoner, I should make very Forges of my cheekes, That would to Cynders burne vp Modestie. Did I but speake thy deedes. What committed? Heauen stoppes the Nose at it, and the Moone winks: The baudy winde that kisses all it meetes, Is hush'd within the hollow Myne of Earth And will not hear't. What committed? Impudent strumpet!
34. Desdémona. ¿Me ultrajas?	34. Desdemona. By Heauen you do me wrong.
35. Otelo. ¿Cómo? ¿Qué no eres una infame?	35. Othello. Are not you a Strumpet?
36. Desdémona. No, a fe de cristiana: si no es infame el pertenecerte a ti sólo en cuerpo y alma.	36. Desdemona. No, as I am a Christian. If to preserue this vessell for my Lord, From any other foule vnlawfull touch Be not to be a Strumpet, I am none.
37. Otelo. Con que, ¿no eres una ramera?	37. Othello. What, not a Whore?
38. Desdémona. ¡No, por mi salvación!	38. Desdemona. No, as I shall be sau'd.
39. Otelo. ¿De veras?	39. Othello. Is't possible?
40. Desdémona. El cielo me es testigo.	40. Desdemona. Oh Heauen forgiue vs.
41. Otelo. A él pido piedad para ti. En verdad que os había tomado por aquella cortesana de Venecia que se casó con Otelo. <i>(A Emilia)</i> Entrad, entrad vos señora <i>(Falta texto)</i> puertas del	41. Othello. I cry you mercy then. I tooke you for that cunning Whore of Venice, That married with Othello. You Mistris, Enter <i>Æmilia</i> . That haue the office opposite to Saint <i>Peter</i> , And keeps the

²² No incluimos el TMF1 en el análisis comparativo porque, según previos análisis, el TM1B no parece derivar de éste. Estaríamos, pues, ante un caso de adaptación encubierta al no poder establecer con certeza el texto meta fuente del que deriva.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

infierno. Sí, vos, vos. Todo acabó ya. (<i>Arrojándola un bolsillo</i>) Tomad, por vuestro trabajo; y sed discreta. Alguien llega. Silencio.	gate of hell. You, you: I you. We haue done our course: there's money for your paines: I pray you turne the key, and keepe our counsaile. <i>Exit.</i>
--	--

Tabla 6.3.15. Análisis comparativo TM1B-TO. Fragmento OTELO/6. Nivel microtextual.

En un claro ejercicio de autocensura, Enguidanos sustituye el primer ‘whore’ (TO/32) del TO por “liviandad” (TM1A/32). Además, elimina ‘public commoner’ del TM1B y sustituye el término inglés ‘strumpet’ por “infame” (TM1B/32-TO/32), suavizando así las expresiones disonantes del original. En cuanto a la segunda y tercera aparición de ‘strumpet’ (TO/35), Enguidanos lo sustituye de nuevo por “infame” (TM1B/35) en el primer caso y lo elimina de la intervención de Desdémona (TO/36). La segunda ocurrencia de ‘whore’ del TO ha sido trasvasada por “ramera” (TM1B/37) y la tercera por “cortesana” (TM1B/41), ambos términos menos ofensivos que los que aparecen en el original inglés.

➤ Análisis comparativo TM2-TO

TM2/OTE/REP/1944/GONZÁLEZ RUIZ (Jornada III. Cuadro 1º. Escena ii) (17-26)	TO/OTE/1623/SHA (IV.ii.) (32-41)
17. Desdémona. ¡Dios mío, señor! ¿Qué pecado es el mío?	32. Desdemona. Alas, what ignorant sin haue I committed?
18. Otelo. ¿Se hizo esta hermosa estatua para poner al pie la palabra “ramera”? ¡Qué pecado es el vuestro! No puedo aventar aquí, en vuestra presencia, hasta las últimas cenizas del pudor. Ante vuestro pecado cierra los ojos el cielo y el viento lascivo, que besa todo lo que toca, se oculta en el abismo más hondo de la tierra. ¡Y preguntas que pecado es el tuyo, mala mujer!	33. Othello. Was this faire Paper? This most goodly Booke Made to write Whore vpon? What committed, Committed? Oh, thou publicke Commoner, I should make very Forges of my cheekes, That would to Cynders burne vp Modestie. Did I but speake thy deedes. What committed? Heauen stoppes the Nose at it, and the Moone winks: The bauty winde that kisses all it meetes, Is hush'd within the hollow Myne of Earth And will not heart. What committed? Impudent strumpet!
19. Desdémona. ¡Dios del cielo! ¿Por qué me injuriáis así?	34. Desdemona. By Heauen you do me wrong.
20. Otelo. ¿No eres una mala mujer?	35. Othello. Are not you a Strumpet?
21. Desdémona. ¡No, como soy cristiana! Si conservarme sin mancha para mi legítimo esposo y guardarme de todo trato impuro es no ser una mala mujer, claro y evidente está que no lo soy.	36. Desdemona. No, as I am a Christian. If to preserue this vessell for my Lord, From any other foule vnlawfull touch Be not to be a Strumpet, I am none.
22. Otelo. ¿Cómo? ¿No lo sois?	37. Othello. What, not a Whore?
23. Desdémona. ¡No, por mi eterna salvación!	38. Desdemona. No, as I shall be sau'd.
24. Otelo. ¿Es posible?	39. Othello. Is't possible?
25. Desdémona. ¡Santo Dios! ¡Piedad!	40. Desdemona. Oh Heauen forgie vs.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

<p>26. Otelo. Os pido perdón. Me he equivocado y os confundí con cierta ramera veneciana que se casó con Otelo. (<i>Desdémona se deja caer llorando. Otelo abre la puerta</i>). ¡Tú, celestina! Deja de hacer el oficio contrario al de San Pedro y no guardes ya las puertas del infierno, mientras él guarda las del cielo. (<i>Aparece Emilia</i>) ¡A ti te lo digo! Ya hemos terminado. Aquí tienes una bolsa según costumbre. ¡Y guarda el secreto!</p>	<p>41. Othello. I cry you mercy then. I tooke you for that cunning Whore of Venice, That married with Othello. You Mistris, Enter Emilia. That haue the office opposite to Saint Peter, And keeps the gate of hell. You, you: I you. We haue done our course: there's money for your paines: I pray you turne the key, and keepe our counsaile. <i>Exit.</i></p>
---	---

Tabla 6.3.16. Análisis comparativo TM2-TO. Fragmento OTELO/6. Nivel microtextual.

González Ruiz, aunque mantiene el contenido global de la escena y conserva el mismo número de réplicas que el TO, suaviza el tono del original en relación al uso de lenguaje ofensivo. Así, el primer ‘whore’ del TO ha sido traducido por “ramera” (TM2/18) y el insulto ‘public commoner’ eliminado. Además, traduce el término inglés ‘strumpet’ por “mala mujer” en todos los casos, tanto en boca de Otelo como de Desdémona (TM2/18-TO/32; TM2/20-TO/35; TM2/21-TO/36). Por otro lado, elimina la segunda aparición de ‘whore’, y en su lugar añade el segmento “¿no lo sois?” (TM2/22) que hace alusión al calificativo de “mala mujer” de la réplica anterior. El tercer ‘whore’ ha sido sustituido por “ramera” (TM2/26). González Ruiz ha pulido el TO sin traducir en ninguna de sus ocurrencias el inglés ‘whore’ por “puta” y compensando esta omisión con el uso de “ramera” y “mala mujer”. El resultado es una omisión y la modificación de cinco de los seis insultos dirigidos a Desdémona.

➤ **Análisis comparativo TM3-TMF1-TO**

TM3/OTE/REP/1957/BORRÁS (Parte 2ª. Cuadro 6º) (113-122)	TMF1/OTE/PUB/1965/ASTRANA (IV.ii) (32-41)	TO/OTE/1623/SHA (IV.ii.) (32-41)
113. Desdémona. Sin duda, ignorándolo, he cometido alguna falta. Díme cuál es.	32. Désdemona. ¡Ay! ¿Qué pecado de ignorancia he cometido?	32. Desdemona. Alas, what ignorant sin haue I committed?
114. Otelo. Eres un papel riquísimo, de orla dorada, que se amasó con blancas rosas para escribir encima "Prostituta".	33. Otelo. Esta rica vitela, este libro tan admirable, ¿se hizo para que se escribiese encima: "puta"? "¿Qué habéis cometido?" "¡Cometido!" ¡Oh ramera pública! ¡Si dijera lo que has hecho, mis mejillas volveríanse rojas como las fraguas y reducirían a cenizas todo pudor!... "¡Qué has cometido"!... ¡El cielo tápese ante ello la nariz, y la luna cierra los ojos! ¡El viento lascivo que besa todo lo que encuentra, se esconde en los antros profundos de la tierra para no escucharlo!... "¡Qué has cometido!" ¡Imprudente prostituta!	33. Othello. Was this faire Paper? This most goodly Booke Made to write Whore vpon? What committed, Committed? Oh, thou publicke Commoner, I should make very Forges of my cheekes, That would to Cynders burne vp Modestie. Did I but speake thy deedes. What committed? Heauen stoppes the Nose at it, and the Moone winks: The baudy winde that kisses all it meetes, Is hush'd within the hollow Myne of Earth And will not hear't. What committed? Impudent strumpet!
115. Desdémona. ¡Oh!		
116. Otelo. ¿Qué falta has cometido? "Cometido"... Si repitiera lo que has hecho, mis mejillas arderían hasta abrasarme. Tú sabes lo que has "cometido".		
117. Desdémona. Es una horrible injuria.	34. Desdémona. ¡Por el cielo, me estáis injuriando!	34. Desdemona. By Heauen you do me wrong.
118. Otelo. ¿No eres eso...? ¿No?	35. Otelo. ¿No sois una prostituta?	35. Othello. Are not you a Strumpet?
119. Desdémona. No, tan cierto no (sic) como que soy cristiana y espero mi eterna salvación.	36. Desdémona. ¡No, tan cierto como soy cristiana! Si conservar este vaso para mi señor, libre de todo contacto impuro e ilegítimo es no ser una prostituta, no lo soy.	36. Desdemona. No, as I am a Christian. If to preserue this vessell for my Lord, From any other foule vnlawfull touch Be not to be a Strumpet, I am none.
120. Otelo. ¿Te atreves a mentirle a Dios?	37. Otelo. ¡Cómo! ¿No sois una puta?	37. Othello. What, not a Whore?
121. Desdémona. ¡A Dios invoco para que se apiade de ti y de mí!	38. Desdémona. ¡No, como espero mi salvación!	38. Desdemona. No, as I shall be sau'd.
	39. Otelo. ¿Es posible?	39. Othello. Is't possible?
	40. Desdémona. ¡Oh cielos! ¡Apiadaos de nosotros!	40. Desdemona. Oh Heauen forgiue vs.
122. Otelo. Entonces, perdonad, señora. Creí que erais una sutil perversa llamada Desdémona, que se casó con Otelo. (<i>Entran Emilia y Yago</i>). Más ya tenéis aquí a vuestra alcahueta. Os saludo, señora cortesana. (<i>Sale</i>).	41. Otelo. Os pido perdón, en ese caso. Os tomé por una astuta cortesana de Venecia que se casó con Otelo—¡Y vos, dueña, que tenéis el oficio contrario a San Pedro y guardáis las puertas del infierno...! (<i>Vuelve a entrar Emilia</i>). ¡Vos! ¡Sí, vos! ¡Ya hemos concluido! ¡Aquí tenéis dinero por vuestro trabajo! ¡Por favor, dad la vuelta a la llave y guardadnos el secreto! (<i>Sale</i>)	41. Othello. I cry you mercy then. I tooke you for that cunning Whore of Venice, That married with <i>Othello</i> . You Mistris, <i>Enter Emilia</i> . That haue the office opposite to Saint <i>Peter</i> , And keepes the gate of hell. You, you: I you. We haue done our course: there's money for your paines: I pray you turne the key, and keepe our counsaile. <i>Exit</i> .

Tabla 6.3.17. Análisis comparativo TM3-TMF1-TO. Fragmento OTELO/6. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

El anterior fragmento discursivo también muestra síntomas de autocensura por parte del adaptador/reescritor. El TM3 ha sido pulido eliminando la mayoría de expresiones malsonantes e insultos para suavizar la crudeza del original. Borrás solo conserva la primera aparición de ‘whore’, que ha sido trasvasada al español como “prostituta” (TM3/114), y dos insultos en la última réplica de Otelo: “pervertida” y “cortesana” (TM3/122). Sin embargo, no hay equivalente español para los términos ‘public commoner’ y ‘strumpet’ (TO/32; TO/35-36). La solución ofrecida por Borrás de las réplicas TMF1/35 y TMF1/37 deja patente el efecto de la censura interna en el TM1: “eso” (TM3/118) se convierte en el equivalente de “prostituta” (TMF1/35). Además, Borrás, al amparo de los patrones ideológicos de la censura franquista, decide suavizar el contenido del fragmento y suprimir dos de las réplicas del TO (39-40). En este pasaje se aprecia el trabajo de adaptación realizado por Borrás a partir de la traducción de Astrana. Uno de los mecanismos utilizados por Borrás, que ya hemos observado en el análisis de otros conjuntos textuales, es la interrupción de largos parlamentos mediante la adición de réplicas, convirtiendo los pequeños monólogos del pasaje en diálogos. En esta ocasión, la primera réplica de Otelo (TMF1/33), se ha dividido en dos en el texto meta (TM3/114, TM3/116) y se ha interrumpido añadiendo la exclamación de Desdémona (TM3/115). A pesar de que las coincidencias formales entre el TM3 y el TMF1 son escasas, mantenemos la comparación con el texto de Astrana para ver el alcance de la adaptación de Borrás, hombre de teatro y adaptador de profesión (*cf.* Merino 1992).

➤ **Análisis comparativo TM4-TO**

TM4/OTE/REP/1970/GUILLÉN (III. v.) (19-28)	TMF2/OTE/PUB/1913/CARRIÓN-JORDÁ (IV. vi.) (19-28)
19. Desdémona. ¡Oh! Dime, ¿qué crimen he cometido, sin saberlo?	19. Desdémona. ¡Oh! Dime, ¿qué crimen he cometido, sin saberlo?
20. Otelo. ¿En este blanco papel, en libro tan hermoso, cómo puede leerse esta palabra: “adúltera”? Mujer, mujer, ¿qué has hecho? ¿que al hablar de tus actos, mis mejillas fraguas se tornan y mis miramientos redúcense a cenizas? ¿Me preguntas qué has hecho? El cielo mismo a tus palabras se empaña, y su rostro avergonzada la Luna oculta, y el lascivo viento que acaricia cuanto a su paso encuentra, se abisma en las entrañas de la tierra. ¿Y aún osas preguntarme lo que has hecho?	20. Otelo. ¿En este blanco papel, en libro tan hermoso, cómo puede leerse esta palabra: “adúltera”? Mujer, mujer, ¿qué has hecho, que al hablar de tus actos, mis mejillas fraguas se tornan y mis miramientos redúcense a cenizas? ¿Me preguntas qué has hecho? El cielo mismo a tus palabras se empaña, y su rostro avergonzada la Luna oculta, y el lascivo viento que acaricia cuanto a su paso encuentra, se abisma en las entrañas de la Tierra. ¿Y aun osas preguntarme lo que has hecho?
21. Desdémona. Me acusas sin motivo.	21. Desdémona. Me acusas sin motivo.
22. Otelo. ¿Es que no eres una vil meretriz?	22. Otelo. ¿Es que no eres una vil meretriz?
23. Desdémona. No; te lo juro por mi fe de cristiana. Si guardarme para mi dueño, libre del	23. Desdémona. No; te lo juro por mi fe de cristiana. Si guardarme para mi dueño, libre del

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

contacto de otras manos impuras, es no serlo, no soy lo que tú dices.	contacto de otras manos impuras, es no serlo, no soy lo que tú dices.
24. Otelo. ¿No lo eres?	24. Otelo. ¿No lo eres?
25. Desdémona. ¡No; lo juro por Dios!...	25. Desdémona. ¡No; lo juro por Dios!...
26. Otelo. ¡Será posible!...	26. Otelo. ¡Será posible!...
27. Desdémona. ¡Quiera el cielo apiadarse de nosotros! (<i>Suenan trompetas dentro</i>)	27. Desdémona. ¡Quiera el cielo apiadarse de nosotros! (<i>Suenan trompetas dentro</i>)
28. Otelo. Siendo así, te suplico me perdones. Te creía la astuta cortesana de Venecia que fue mujer de Otelo.	28. Otelo. Siendo así, te suplico me perdones. Te creía la astuta cortesana de Venecia que fue mujer de Otelo.

Tabla 6.3.18. Análisis comparativo TM4-TMF2. Fragmento OTELO/6. Nivel microtextual.

Al tratarse de un plagio total del TMF2, el TM4 conserva las soluciones traductoras de Carrión y Jordá, los cuales practicaron una autocensura interna a la hora de trasvasar la tragedia de Shakespeare. La primera aparición de ‘whore’ se sustituye por “adúltera” (TMF2/20) y se omite el término ‘public commoner’ del TO. En el caso del término ‘strumpet’, Carrión y Jordá optaron por el español “meretriz” cuando es pronunciado por Otelo en la réplica TMF2/22, pero lo suprimieron de la primera intervención de éste (TO/33) y también de la Desdémona (TO/36). También se ha suprimido la segunda aparición de ‘whore’ en boca de Otelo y se ha sustituido por “cortesana” (TMF2/28) en su tercera ocurrencia.

➤ Análisis comparativo TM5-TMF1-TO

TM5/OTE/REP/1971/SANTOS-RUBIO (Parte 2ª. Cuadro 1º) (263-270)	TMF1/OTE/PUB/1965/ASTRANA (IV.ii) (32-41)	TO/OTE/1623/SHA (IV.ii.) (32-41)
263. Desdémona. ¿Qué he hecho? ¿Qué delito ignorado es el mío?	32. Désdemona. ¡Ay! ¿Qué pecado de ignorancia he cometido?	32. Desdemona. Alas, what ignorant sin haue I committed?
264. Otelo. ¡Me entregaron este pergamino para que yo escriba en él la palabra “puta”! “¿Qué has hecho?” ¡Qué has hecho! ¡Si te dijera lo que has hecho mis mejillas se volverían rojas como fraguas! ¿Qué has hecho? ¡Dios se tapa la nariz, la luna cierra los ojos y el viento lascivo, que acaricia todo cuanto encuentra a su paso, se oculta en los astros profundos de la tierra para no oler, ni ver, ni oír lo que has hecho! ¡Qué has hecho! ¡Qué has hecho, sucia ramera!	33. Otelo. Esta rica vitela, este libro tan admirable, ¿se hizo para que se escribiese encima: “puta”? “¿Qué habéis cometido?” “¡Cometido!” ¡Oh ramera pública! ¡Si dijera lo que has hecho, mis mejillas volveríanse rojas como las fraguas y reducirían a cenizas todo pudor!... “¡Qué has cometido!”... ¡El cielo tápese ante ello la nariz, y la luna cierra los ojos! ¡El viento lascivo que besa todo lo que encuentra, se esconde en los antros profundos de la tierra para no escucharlo!... “¡Qué has cometido!” ¡Imprudente prostituta!	33. Othello. Was this faire Paper? This most goodly Booke Made to write Whore vpon? What committed, Committed? Oh, thou publicke Commoner, I should make very Forges of my cheekes, That would to Cynders burne vp Modestie. Did I but speake thy deedes. What committed? Heauen stoppes the Nose at it, and the Moone winks: The bauty winde that kisses all it meetes, Is hush'd within the hollow Myne of Earth And will not heart. What committed? Impudent strumpet!
265. Desdémona. ¿Qué injuria es esta?	34. Desdémona. ¡Por el cielo, me estáis injuriando!	34. Desdemona. By Heauen you do me wrong.
266. Otelo. ¿No eres una zorra?	35. Otelo. ¿No sois una prostituta?	35. Othello. Are not you a Strumpet?
267. Desdémona. ¡No lo soy, puesto que conservo intacto lo que te pertenece!	36. Desdémona. ¡No, tan cierto como soy cristiana! Si conservar este vaso para mi señor, libre de todo contacto impuro e ilegítimo es no ser una prostituta, no lo soy.	36. Desdemona. No, as I am a Christian. If to preserue this vessell for my Lord, From any other foule vnlawfull touch Be not to be a Strumpet, I am none.
268. Otelo. ¡Cómo! ¿No eres una puta?	37. Otelo. ¡Cómo! ¿No sois una puta?	37. Othello. What, not a Whore?
268. Desdémona. ¡Que venga la muerte, si mi salvación depende de ello!	38. Desdémona. ¡No, como espero mi salvación!	38. Desdemona. No, as I shall be sau'd.
	39. Otelo. ¿Es posible?	39. Othello. Is't possible?
	40. Desdémona. ¡Oh cielos! ¡Apiadaos de nosotros!	40. Desdemona. Oh Heauen forgiue vs.
270. Otelo. En ese caso, te pido perdón, pues he debido confundirte con la astuta cortesana que se casó con Otelo. ¡Y tú, alcahueta, imitadora de San Pedro, portera del infierno! (<i>Vuelve a entrar Emilia</i>) ¡Tu pupila ya está libre! Aquí tienes tus honorarios. Y por favor, echa el cerrojo y guárdame el secreto. (<i>Sale Otelo</i>).	41. Otelo. Os pido perdón, en ese caso. Os tomé por una astuta cortesana de Venecia que se casó con Otelo—¡Y vos, dueña, que tenéis el oficio contrario a San Pedro y guardáis las puertas del infierno...! (<i>Vuelve a entrar Emilia</i>). ¡Vos! ¡Sí, vos! ¡Ya hemos concluido! ¡Aquí tenéis dinero por vuestro trabajo! ¡Por favor, dad la vuelta a la llave y guardadnos el secreto! (<i>Sale</i>)	41. Othello. I cry you mercy then. I tooke you for that cunning Whore of Venice, That married with <i>Othello</i> . You Mistris, <i>Enter Emilia</i> . That haue the office opposite to Saint <i>Peter</i> , And keepes the gate of hell. You, you: I you. We haue done our course: there's money for your paines: I pray you turne the key, and keepe our counsaile. <i>Exit</i> .

Tabla 6.3.19. Análisis comparativo TM5-TMF1-TO. Fragmento OTELO/6. Nivel microtextual.

Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio no solo conservan el tono del original sino que acentúan su crudeza utilizando para ello distintas variantes del término “puta”. Por primera vez, esta palabra aparece como el equivalente español del término inglés ‘whore’ y así se manifiesta en su primera aparición (TM5/264). El TM5 emplea el calificativo “sucia ramera” (TM5/264) para trasvasar la primera ocurrencia de ‘strumpet’ (TO/33), y “zorra” (TM5/266) para la segunda (TO/35). Sin embargo se omite el segmento ‘public commoner’ del TO(33) y el segundo caso de ‘strumpet’ en una de las réplicas de Desdémona (TO/36). El segundo ‘whore’ se traduce por “puta” (TM5/266) de nuevo y el tercero por “cortesana” (TM5/268). El TM5 presenta dos unidades cero respecto al TO y la parte final de este último fragmento discursivo ha sido reducida.

6.3.3. ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN

El análisis comparativo expuesto en las páginas anteriores revela que el efecto de la censura externa en el conjunto textual *OTELLO* ha sido mayor que en el resto de conjuntos textuales analizados en esta Tesis Doctoral. El hecho más destacable es la prohibición de llevar a escena el texto realizado por Ramón Enguidanos “por falta de decoro literario”, un criterio novedoso que nada tiene que ver con cuestiones morales, políticas o religiosas. El caso de este dictamen es único en este estudio. Esta afirmación se puede incluso hacer extensible al área de textos narrativos traducidos y publicados, si tenemos en cuenta los casi 20.000 registros recogidos en los catálogos compilados por investigadores del proyecto TRACE. En ninguno de ellos encontramos un dictamen similar. Por esta razón, constituye la excepción y no una de las regularidades derivadas del trasvase de textos teatrales clásicos ingleses al espacio escénico español. También supone que el conjunto textual *OTELLO* sea el más afectado por la censura oficial, con una prohibición y dos casos de tachaduras de orden religioso, sexual y de lenguaje indecoroso. A nivel macrotextual, ninguna de las mutilaciones y modificaciones observadas son resultado de la acción censoria oficial. Sin embargo, a nivel microtextual sí se aprecia el efecto negativo tanto de la censura externa, en dos de los textos presentados, como de la autocensura interiorizada por algunos de los reescritores. Esto se traduce en una manipulación del texto con el objeto de eliminar y modificar alusiones de tipo religioso o sexual, que significasen una afrenta contra la moral católica

y conservadora del público español y contra las normas del decoro y las buenas costumbres.

Llama la atención el excesivo cuidado de los reescritores para no ofender al censor y al espectador al eliminar insultos impropios de la inocente y angelical Desdémona. No obstante, nos sorprende más el hecho de que no tuvieron ningún reparo en que Otelo la abofetease o la zarandease con violencia, dependiendo de las directrices escénicas de cada uno de los textos, e, incluso, que la estrangulase. La palabra “puta” no resulta aceptable en el contexto receptor. En cambio, sí lo es la presencia de violencia física hacia la mujer en escena, no solo en clave de comedia, como ocurría en el caso de *La fierecilla domada*²³, sino también en esta tragedia dotada de pinceladas románticas. Es aceptable pegarla pero no insultarla. Otro de los pasajes que han dejado entre bastidores la mayoría de los autores es el discurso sobre el adulterio pronunciado por Emilia. En la mayoría de los casos, nos encontramos ante nuevas reescrituras de *Otelo* pulidas y suavizadas, de las que se han eliminado referencias al adulterio y expresiones malsonantes.

La supresión de actos, fragmentos, réplicas y segmentos es un fenómeno recurrente en todos los textos meta analizados, exceptuando el TM5. Como ya hemos visto en análisis precedentes, la omisión de algunos fragmentos está motivada por el deseo de acortar el texto con vistas a su representación sin que perjudiquen demasiado el desarrollo de la acción. Algunas de estas supresiones no son exclusivas del contexto receptor. Tanto la historia escénica de la obra original como la historia de la traducción de *Othello* en España revelan la recurrente supresión de ciertas partes de la obra (IV.i) y de determinados personajes. El estudio de Serrano Ripoll (1988) concluye que la primera parte de la escena IV.i. ha sido suprimida, modificada o suavizada en las traducciones españolas por motivos de censura, afirmación que corroboran los textos meta aquí analizados y ausentes en el estudio de esta autora.

Se siguen plagiando o consultando traducciones previas de la obra para reescribirlas de nuevo. Por tanto, la visión romántica del texto se perpetúa y acentúa en

²³ Con respecto a este conjunto textual, se observa un comportamiento distinto por parte de los reescritores al observado en el conjunto *FIERECILLA*, que se traduce en menos cortes y modificaciones. Al tratarse de una tragedia, se desvían menos de la trama, puesto que el género trágico no parece tan susceptible de manipulación como lo es la comedia.

cada una de ellas. El TM2 es el caso más evidente de apropiación de una traducción anterior, puesto que Ramón Juan Guillén ha plagiado el texto de Carrión y Jordá publicado en 1913. En nuestra opinión, Enguidanos, Borrás y Fernández Santos y Rubio han partido o al menos han consultado la traducción de Astrana Marín que, una vez más, se convierte en traducción modelo o autorizada (“norm-model”) (Chesterman 1997) y en texto fuente de nuestro conjunto textual.

Nicolás González Ruiz es el único que facilita información sobre la edición original que ha manejado para su versión escénica, como así la denomina en el programa de mano correspondiente a su estreno:

Nuevamente me someto a la prueba de intentar que algo de la grandeza dramática y del vigor poético de Shakespeare lleguen hasta el público español de hoy. Es un propósito que, en el terreno de la eficacia escénica, que es el único que me importa, nunca puede darse por absolutamente logrado. Nunca nos es revelado, por entero y para siempre, el secreto de una obra genial. Y es que ella nos ayuda a explicarnos a nosotros mismos en lo que tenemos de profundamente humano; pero necesita un vehículo distinto para decirle una parte de su secreto a cada generación. Ojalá pueda decir esta vez *Otelo* lo más posible del suyo (González Ruiz. 1944. Programa de mano de *Otelo*).

Para este dramaturgo, ensayista y traductor, la distinción entre traducción literal y libre no es real, puesto que considera que la traducción literal es un absurdo: “la traducción es mala o buena; pero es siempre libre” (González Ruiz 1948: 209). Respecto al concepto de fidelidad, también tiene una posición clara que justifica la labor de autocensura: “El más fiel criado es el que más oportunamente, con más inteligencia y con mejor espíritu, desobedece a su señor para servirle. No traslada la frase irritada y violenta que el señor ha dicho, sino que la atenúa, la disimula, o la omite. Por eso es fiel; porque sirve a la intención de su señor, sin atenerse servilmente a sus palabras” (*ib.*). González Ruiz exige que el adaptador de obras dramáticas no solo tenga un conocimiento filológico, sino también un sentido literario, “sentido que en las adaptaciones teatrales debe tener su complemento en una noción lo más aproximada posible del efecto que causen o puedan causar en el público las palabras que se pronuncien desde la escena” (*ib.*).

La versión de González Ruiz y el texto íntegro de la obra firmado por Fernández Santos y Rubio, además de ser los textos que más se aproximan al original, dieron pie a las representaciones de mayor repercusión, entre otras razones, porque ambos textos se estrenaron en el Teatro Español. Además, las dos reescrituras, por su fecha de estreno (1944 y 1971), son símbolo de la evolución de la historia escénica de *Otelo* en el

sistema teatral de la época. El texto de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio se sitúa en el extremo del polo de adecuación siendo el primer intento de representar el texto íntegramente. Por otro lado, supone la primera revisión o relectura de la obra a la que se despoja de “multitud de falsedades y tergiversaciones que se acumulan sobre los clichés románticos que, hasta hoy, siguen adosados al texto dramático original” (Fernández Santos y Rubio. 1971. Programa de mano de *Otelo*). El TM5 nos presenta a dos personajes antagónicos, Yago y Otelo, víctimas de un mismo orden social. Los autores de la versión parten de unas premisas de trabajo que otorgan una nueva visión del texto shakespeariano innovadora para el contexto receptor y que rompe con la tradición anterior.

A raíz de lo expuesto, podemos concluir que las mutilaciones que presentan los TMs en relación al efecto de la (auto)censura no son exclusivos del contexto receptor de la España franquista. Tanto en periodos anteriores del contexto de llegada, como en el sistema origen, encontramos ejemplos de un comportamiento traductor gobernado por condicionamientos de este tipo. Por lo tanto, el hecho de que parte de la escena IV.i. sea omitida en la mayoría de los casos, o suavizada, no es único de un contexto ideológicamente marcado como es el de la época que nos ocupa, sino que es propio tanto del contexto origen como del de llegada.

6.4. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CONJUNTO TEXTUAL *VOLPONE*

“Yo, sencillamente, amo demasiado las obras de quienes hicieron del teatro uno de los más brillantes géneros literarios para dejarlas dormir en la inmovilidad de sus lucidísimos panteones”
(Enrique Llovet. 1997. Programa de mano de 20 Años del Festival de Teatro Clásico de Almagro)

6.4.1. ESTUDIO PRELIMINAR

6.4.1.1. CARACTERIZACIÓN DEL TO

Volpone or the Fox, la comedia satírica más famosa de Ben Jonson, se estrenó en el teatro *The Globe* de Londres en 1606. Posteriormente, fue representada en las Universidades de Oxford y Cambridge y publicada en 1607 por Thomas Horpe en lo que hoy se conoce como la edición en *Quarto* de 1607. Sin embargo, la primera mención a la obra en el ‘Stationers’ Register’ data del 3 de octubre de 1610, cuando Thomas Thorpe transfirió los derechos de impresión a Walter Burre (Parker & Bevington 1999: 24). Ben Jonson preparó la segunda edición de la obra para incluirla en sus *Works* (1616), una edición en *Folio* en la que, además de sus textos dramáticos, se incluyeron algunos de sus textos poéticos para conferir a dicha publicación un carácter más serio según los criterios vigentes en la época. Tanto el *Quarto* de 1607 como la edición en *Folio* de 1616:

(...) son el reflejo de un manuscrito revisado por su autor antes de la entrega al impresor, aunque se desconoce el grado de participación de Jonson en el proceso de revisión posterior, que, probablemente, fuera más significativa en el caso del *Folio*. De todas formas, la prueba más palpable del cuidado que se puso en la preparación de los originales reside en el escaso número de variantes que existen entre ambas ediciones y que no superan el centenar (Ribes 2002: 55)¹.

Aunque criticado por algunos de sus coetáneos por pretencioso, lo cierto es que la edición de las obras de Jonson sirvió de precedente, y gracias a ello, contamos hoy en día con otras grandes obras del teatro inglés editadas con los mismos niveles de calidad. Jonson sentía admiración por los clásicos grecolatinos, lo que le llevó a desear

¹ Para un estudio detallado de la obra véase la Introducción de Ribes (2002) a su edición y traducción del texto en la edición de Cátedra.

convertirse en un clásico de la literatura a través de la publicación de sus textos². A diferencia de otros dramaturgos, consideraba que el texto primaba sobre la acción y publicó su comedia *Volpone, or the fox* como si de una obra de literatura se tratase, es decir, una pieza de literatura dramática de carácter intemporal. En la edición original, el autor incluye un prólogo, un acróstico con el título de la obra, un resumen de la trama principal y una epístola dedicada a las Universidades de Oxford y Cambridge. Por tanto, el texto origen que nos ha llegado no tenía como único fin la representación, sino que cumple con otros propósitos del autor, como el de perpetuar su obra y poner de manifiesto su condición de gran poeta y dramaturgo.

Volpone es considerada por muchos críticos la obra maestra de Ben Jonson, una comedia satírica “donde la asimilación de las diferentes tradiciones literarias es tan perfecta que, lejos de interferir en su configuración dramática la hacen posible” (Ribes 2002: 13). El bagaje cultural de Ben Jonson y su perfecto conocimiento del medio dramático le llevan a construir una obra cargada de elementos cómicos y satíricos, donde se denuncia a una sociedad corrupta y codiciosa que es capaz de las más bajas pasiones con tal de aumentar su fortuna. Jonson retrata la debilidad humana a través de las aves de rapiña (Voltore, Corbaccio y Corvino) que planean sobre el lecho de Volpone para convertirse en sus herederos. Es una sátira contra una sociedad viciosa y perversa³, tanto a nivel interpersonal como profesional, donde se describe a unos personajes obsesionados por el dinero, avariciosos y mezquinos, que contrastan con la bondad y nobleza de los únicos personajes virtuosos de la obra: Celia y Bonario.

La obra se estructura en torno a cinco actos con dos tramas argumentales que tan solo se entremezclan por la participación de Lady Would Be en ambas. En la mayoría de los montajes escénicos, se ha optado por suprimir la trama secundaria (*cf.* Ribes 2002), puesto que no es imprescindible para el desarrollo de la acción. Sin embargo, Jonson con esta estructura argumental pretendía “establecer una conexión entre el vicio consciente de los venecianos y la imitación consciente de los ingleses” (Ribes 2002: 48), estos últimos protagonistas de la trama secundaria.

² Jonson representa la excepción entre un grupo de dramaturgos cuyo único objetivo era la representación de sus obras. Escribió más de 60 textos teatrales, tanto para el teatro público como para el privado, y llegó a convertirse en el dramaturgo por excelencia de la Corona (véase Harp & Stewart 2000).

³ Venecia era el símbolo del vicio y la corrupción en el periodo renacentista.

Volpone se representó de forma continua hasta el año 1785 en el que desapareció de los escenarios para regresar en 1921. En esa ocasión, su estreno se produjo en el Lyric Theatre, con un montaje de la ‘Phoenix Society’, el cual tuvo muy buena acogida por parte del público. Su entrada en Europa se produjo a través de la adaptación en alemán de Stefan Zweig en 1926, trasladada al francés por Jules Romains en 1928. El triunfo de la versión de Zweig-Romains en París⁴ fue el detonante para que *Volpone* también subiese a los escenarios españoles.

6.4.1.2. ESTUDIO PRELIMINAR DE LOS TMs: situación censoria y recepción crítica

Volpone llegó a los escenarios españoles por primera vez en 1929, avalada por el éxito que había alcanzado en París, gracias a la versión francesa que Jules Romains había realizado a partir de la “adaptación libre en alemán” (Portillo y Mora 1996) del escritor austríaco Stefan Zweig. Rafael Sánchez-Guerra y Artemio Precioso⁵ adquirieron los derechos de trasvase al español de la versión francesa de Romains en 1929 para su posterior representación y publicación en España⁶. Por lo tanto, a España llegó una versión de una traducción indirecta en francés realizada a partir de otra adaptación libre en alemán, cuyos autores consideraban que el trabajo de Zweig-Romains era incluso superior al original de Ben Jonson.

En ese mismo año, Luis Araquistáin también adapta *Volpone*, al parecer directamente del original inglés. Esta adaptación vino acompañada de una gran polémica en la prensa entre el autor y Precioso y Sánchez-Guerra, ya que éstos acusaban a Araquistáin de competencia desleal. En un artículo publicado en *ABC* el 5 de diciembre de 1929, Rafael Sánchez-Guerra acusa a los “Volpones” de la calle de falta de compañerismo y moral por traducir una obra por la que ellos habían pagado los derechos de traducción:

No desconocíamos que el original inglés era completamente libre; pero, a pesar de ello—por considerar el arreglo de Romains muy superior al mismo original—

⁴ La versión de Zweig incluso fue traducida al inglés por Ruth Langner y estrenada en Broadway (véase Ribes 2002).

⁵ Novelista y director de *La Novela de Hoy*.

⁶ Estrenada en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid el 19 de diciembre de 1929 y publicada en 1930 (Madrid: Editorial Colón). “Comedia en cinco actos, original de Ben Jonson, arreglada por Stefan Zweig y Jules Romains y traducida al español por Artemio Precioso y Rafael Sánchez Guerra”.

compramos los derechos de traducción del “*Volpone*” que había triunfado plenamente en París. Tradujimos la obra con el mayor cariño y con la más absoluta fidelidad, y cuando nos disponemos a estrenar el arreglo hecho por nosotros, resulta que ya hay dos o tres adaptaciones más tomadas directamente del inglés (j) por unos cuantos escritores, que ahora—como nosotros, por supuesto—se han enterado de la existencia de *Volpone* (Sánchez-Guerra 1929:12).

Luis Arasquistáin, sintiéndose aludido y ofendido, contesta a Sánchez Guerra, dos días más tarde, también a través de las páginas de *ABC*:

Ni jurídicamente como él reconoce, ni menos aún moralmente, tiene derecho el autor del artículo de referencia a declarar ilícita la traducción, imitación, adaptación o refundición de una obra de dominio público como lo es “*Volpone or the Fox*”, de Ben Jonson (...) El derecho—jurídica y moralmente—a traducir o reelaborar las obras de dominio público no había sido puesta en duda jamás hasta ahora. (...) ¿Quién comercia con “*Volpone*”? Comercia, en el peor sentido de la palabra, el que adquiere por dinero una creación que no es suya, para lucrarse con su reventa, sin mayor esfuerzo; no el que realiza una obra personal de re-creación, como yo he pretendido hacer, y ahí está el texto impreso, para que lo comparen con el original y el arreglo de Zweig los que quieran y puedan (Arasquistáin 1929: 43).

No obstante, la adaptación de Arasquistáin había sido publicada en España cuatro meses antes de la polémica y había sido estrenada en Buenos Aires el 6 de noviembre de 1929 por la compañía de Enrique Rosas.

A estas dos versiones se sumó una tercera realizada en secreto por Benjamín Jarnés⁷ y estrenada el 20 de diciembre de 1929 en el Teatro Alkázar de Madrid, un día después del estreno de la versión de Sánchez-Guerra y Precioso en el Infanta Beatriz, también en Madrid. Según Portillo, la autoría de esta última versión no está nada clara. Existe la posibilidad de que Jarnés tuviera un colaborador y “que el colaborador desconocido o incluso el único autor de esta versión fuera en realidad el propio Araquistáin” (Portillo y Mora 1996: 62). Previa al estreno de la versión germano-franco-española, el 19 de diciembre de 1929, es la autocrítica de la obra publicada en *ABC* por los autores de la versión, en la que, una vez más, aparecen acusaciones a nuevos adaptadores de la obra de Jonson y que podrían ser la base de las afirmaciones de Portillo:

Un amigo nuestro—un señor que nos ha jurado que no tiene hecha ninguna adaptación del *Volpone*—nos preguntó el otro día si íbamos a escribir la autocrítica de la obra, y le contestamos que no. Como no queremos ahora que se enfade y, a lo mejor, en venganza, se le ocurra también el adaptar directamente el original de Ben Jonson y que luego lo firme otro, aunque ese otro no sepa inglés, estamos decididos a no *autocriticarnos* (Precioso y Sánchez-Guerra 1929: 11).

⁷ Farsa en tres actos y cinco cuadros. Traducción y adaptación de Benjamín Jarnés.

El público “muy gustoso aplaudió reiteradamente al finalizar todas las jornadas” (Floridor 1929: 33) de la versión de Sánchez-Guerra y Precioso—que, siguiendo el texto de Zweig-Romains, incorpora el personaje de Canina, una cortesana cuatro veces viuda que intenta unirse de nuevo en matrimonio con el magnífico canalla—aunque la crítica hubiese esperado una mejor interpretación por parte del elenco actoral. Igualmente fue bien recibida la puesta en escena de la versión de Benjamín Jarnés, estrenada un día después en el Alkázár, con Margarita Robles en el papel de Mosca. Según Floridor:

El éxito pues, ha sido reiterado en las dos versiones de “Volpone”: la de Jules Romains, a la que han hecho honor sus inteligentes adaptadores, Artemio Precioso y Rafael Sánchez-Guerra, y ésta de Benjamín Jarnés, tan comprensiva y ponderada. Más teatral acaso el “Volpone” del Infanta Beatriz; más ceñido quizá al propósito de su libre adaptador el del Alkázár, es lo cierto que ambas versiones justifican la curiosidad que han producido (*ib.*: 47).

Sin embargo, ninguna de estas versiones reproducía fielmente el original y después de esta oleada de traducciones de *Volpone*, todas ellas realizadas con miras escénicas, la obra permaneció en el olvido hasta 1946, cuando Manuel Bosch y Barret traduce la obra para la editorial Montaner y Simón⁸.

6.4.1.2.1. *Volpone*, según sus censores

- TMF1/VOL/1946/PUB/BOSCH⁹

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Delegación Nacional de Propaganda. Sección de Censura de Libros.

⁸ Habremos de esperar hasta 1980 para tener la primera traducción íntegra del inglés, erudita y literaria, realizada por Adolfo Sarabia Santander para la editorial Bosch en una edición bilingüe. Según Portillo, la traducción “es muy literal y bastante fiel, intenta aproximarse al verso blanco del teatro isabelino-jacobeo e incorpora considerable aparato crítico en introducción y notas” (Portillo 2003: 166). Además, “posee el mérito indiscutible de haber sido, durante más de veinte años, la única traducción íntegra del original inglés de que se disponía en España” (*ib.*). Sin embargo, al igual que la traducción literaria de Manuel Bosch, “no consta que el texto en sí haya sido llevado nunca a escena” (*ib.*). En 1994, la Compañía Histrión, estrenó la obra en Granada, en traducción de Gustavo Funer y, en febrero de 1999, la adaptación de Leandro Pozas se estrenó en Madrid. Así las cosas, llegamos al año 2002 en el que aparece una nueva traducción íntegra de la obra de Ben Jonson. Nos referimos a la realizada por Purificación Ribes en edición bilingüe para Cátedra, “cuya edición-traducción adolece todavía de defectos e imprecisiones que se deberían subsanar, pero en general corrige y mejora la edición-traducción de 1980, tiene más en cuenta la naturaleza dramática del texto original y puede además jactarse de representar el segundo intento en nuestro país de trasladar de forma fiel e íntegra al castellano la más famosa de las comedias del dramaturgo inglés” (Portillo 2003: 168).

⁹Incluimos la edición de lectura de Manuel Bosch y Barrett; pues, a pesar de ser un texto dramático enmarcado en el sistema literario, tiene una estrecha relación con el sistema teatral por razones que más tarde expondremos.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

La primera traducción de *Volpone* realizada en los años de la dictadura se publica en 1946 por la editorial Montaner y Simón. Se trata de una edición limitada, ilustrada y numerada, con una tirada de seis ejemplares en papel de hilo¹⁰ y 250 ejemplares sobre papel offset superior. La traducción corrió a cargo de Manuel Bosch, pero no se encuentra referencia alguna al texto origen que engendró esta traducción.

El texto de Manuel Bosch, entra en el aparato censor el 28 de marzo de 1944 con número de expediente 2025-44. La editorial Montaner y Simón de Barcelona solicita el 18 de febrero de 1944 la autorización que exigía la Orden de 15 de julio de 1939 para la publicación de libros. La obra pasa al lectorado y es entregada al censor el 28 de marzo de 1944¹¹. El informe elaborado por Leopoldo de la Torre pone de manifiesto el profundo desconocimiento que el censor tiene de la obra de Ben Jonson, al negar el valor literario de la comedia satírica más famosa de este clásico inglés:

¿Ataca al Dogma o a la Moral? No.

¿A las instituciones del Régimen? No.

¿Tiene valor literario o documental? Tiene escaso valor literario.

Razones circunstanciales que aconsejan una u otra decisión: Se puede autorizar su publicación.

Observaciones: Obra compuesta de una biografía del poeta Jonson y la traducción de una obra teatral de éste, en boga en Inglaterra a mediados del siglo XVII: sea la traducción muy defectuosa ó el original sin ninguna inspiración es el caso de resultar una comedia de costumbres, muy libre y procaz de lenguaje sin que en realidad ataque a la moral en su tesis ni exposición (Expte. 2025-44).

El Jefe de la Sección de Censura autoriza su publicación el 5 de abril de 1944 con el visto bueno de la Delegación Nacional de Propaganda y, el 4 de marzo de 1947, se hizo el depósito de los cinco ejemplares que debían ser firmados y sellados por el Negociado de Circulación¹². Resulta obvio que el depósito de los ejemplares se efectuó una vez que la obra fue publicada en 1946. Aunque transcurren dos años entre la autorización de la obra y su publicación, no creemos que se deba a ningún problema con el aparato censorio, sino más bien al tipo de edición. No tuvo ninguna objeción para ser publicada, ya que no hay rastro de modificaciones o tachaduras impuestas por la censura oficial.

¹⁰ Cada uno de los seis ejemplares contiene una de las seis ilustraciones originales realizadas por Ramón de Capmany.

¹¹ Junto con la solicitud, iba anexo un ejemplar de la obra que hoy en día no se encuentra en el expediente del AGA que hemos consultado. Según el personal del Archivo, los ejemplares depositados pueden estar en la biblioteca del Ministerio de Cultura.

¹² Con la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 se estableció el depósito de seis ejemplares en lugar de cinco.

• **TM1/VOL/REP/1952/BORRÁS-ULLOA**

Estudio de los dictámenes emitidos por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sección de Teatro.

El expediente de censura teatral 119-52 contiene dos solicitudes. En la primera, Alejandro Ulloa, director y primer actor de su propia compañía, solicita la autorización de la Sección de Censura de Teatro para representar *Volpone, el Magnífico* el 27 de marzo de 1952. En esta instancia aparecen como traductores Alejandro García Ulloa y Tomás Borrás Bermejo. Además, se incluyen los miembros del cuadro artístico¹³ de la compañía, acentuando que todos ellos son de nacionalidad española. Se pretende estrenar en abril de 1952 en el Teatro Arriaga de Bilbao¹⁴.

Junto a esta solicitud presentada por Alejandro Ulloa se encuentran los informes de los tres censores a los que se envió la obra para su lectura. El informe, redactado por Emilio Morales de Acevedo y firmado el 29 de marzo de 1952 (Exp. 119-52), reza así:

Breve exposición del argumento: Es la farsa de fama mundial, titulada “Volpone o El Zorro”. En ella, Volpone, Magnífico de Venecia, a fuerza de astucias e inmoralidades, logra no solo hacerse poderoso, sino que atrae y especula con otros grandes señores llenos de codicia. Entre ellos figuran un ilustre abogado, Voltore; un padre, que hace testamento a favor del “zorro”, desheredando al hijo, y Corvino, un marido que entrega a su mujer como medicina a favor del despreciable héroe. Entre Volpone, seudomoribundo, y Mosca, su parásito, repugnante como él, se van sacando los hilos de esta sátira desnuda, en la que el honor y la justicia son tratados con rudeza extraordinaria. Menos mal que el desenlace es ejemplar, dando a los indeseables castigo, aunque quedan en pie el ilustre abogado y el magnífico Zorro.

Tesis:

Valor puramente literario: Positivo.

Valor teatral: Lo creo ya pasado, con perdón del famoso Ben Jonson.

Matiz político:

Matiz Religioso:

Juicio general que merece al Censor: No pretendo restar méritos a esta farsa cuyos absurdos, con toda su finura y su gracia corren parejos con los ya olvidados franceses de Tabarín. Pero hay situaciones tan crudas, como la entrega de la esposa para saciar los apetitos groseros de Volpone, y las de la Justicia, que sólo puede admitirse en sesiones privadas. Desde luego se trata de una obra clásica del teatro inglés, ya representada en Madrid antes del glorioso Movimiento. La versión es buena, pero no para público en general.

Posibilidad de representación: Sólo limando muchas asperezas.

Tachaduras en las páginas: 42, 43, 45 y siguientes hasta la 57 inclusive.

Correcciones en las páginas:

¹³ Cuadro artístico: Alejandro Ulloa, Paquita Fernández, Rafael Calvo, Laura Bové, Luis Calderón, Miguel García, Pilar Olivar y Pedro Gil.

¹⁴ No tenemos prueba documental de este estreno, solo la información que contiene el expediente. Nos pusimos en contacto con el Teatro Arriaga pero no hemos obtenido respuesta.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:

¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

¿Se juzga la obra tolerable para menores?: Mayores.

Otras observaciones del censor:

El segundo lector-censor, el Rvdo. P. Fr. Mauricio de Begoña, tolera su autorización sin hacer mención a ninguna tachadura y en su informe del día 1 de abril de 1952, apunta:

Se insinúan los más horrendos crímenes y hay expresiones muy fuertes. Sin embargo el carácter de farsa veneciana y la índole un tanto simbólica de las miserias humanas, que se reprobaban en definitiva, pueden hacer que la obra sea tolerable por la autoridad del Estado. A pesar de todo, queda el inconveniente de una cierta glorificación de la astucia de Volpone, que no aparece suficientemente sancionada (Expte. 119-52).

El último informe es anónimo y establece como juicio general que se trata de una “excelente versión libre de la farsa de Ben Jonson. Ingenio, gracia, agilidad de acción, originalidad de presentación escénica. El tono de farsa justifica la crudeza de algunos pasajes y la línea argumental de toda la obra” (Expte. 119-52). Así, el 2 de abril de 1952 dictamina que la obra “puede autorizarse con tachaduras en las páginas 42 y 59” (*ib.*), siendo no recomendable para menores. Ya que los informes de los censores no eran vinculantes (Santamaría 2000), la Sección de Teatro elabora el 2 de abril de 1952 el informe definitivo firmado por el Jefe de la Sección de Teatro, Francisco Ortiz Muñoz, sobre la traducción de Alejandro Ulloa y Tomás Borrás titulada *Volpone, el Magnífico*: “Autorizada con tachaduras en las páginas 42, 43 y 59 de la primera parte y clasificada para mayores de 16 años” (Expte 119-52).

La segunda solicitud, presentada el 31 de enero de 1953 por el director de la compañía titular del Teatro Español¹⁵, pide autorización para estrenar *Volpone, el Magnífico*, de Ben Jonson, el 4 de febrero de 1953 bajo la dirección escénica y traducción de Tomás Borrás¹⁶. A pesar de tratarse del mismo texto, Tomás Borrás aparece esta vez como único traductor y el expediente no contiene ningún informe que ratifique o anule las tachaduras impuestas al texto presentado por Ulloa y Borrás un año antes. Sin embargo, en los datos registrados en el CDT acerca de los estrenos

¹⁵ En 1952 los teatros nacionales pasaron a estar bajo el control del Ministerio de Información y Turismo. En la temporada 52-53 los espectáculos fueron preparados por diversos directores escénicos, hasta que Modesto Higuera pasó a ser el director del Español en la siguiente temporada (véase Oliva 1989).

¹⁶ Hemos comprobado que el estreno tuvo lugar el día 5 de febrero de 1953.

producidos en los Teatros Nacionales se observa que existen dudas acerca de la autoría de la versión estrenada en el Español. En el campo “Adaptación” de la ficha correspondiente al estreno de la obra encontramos: “Tomás Borrás, y A. García Ulloa?”. Al comparar la versión presentada en 1952 por los dos autores y la versión escénica de Borrás, confirmamos que se trata del mismo texto una vez pasado por censura y con los arreglos posteriores derivados de su puesta en escena.

- **TM2/VOL/PUB/1953/BORRÁS**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Información. Censura de Publicaciones.

La segunda incursión de *Volpone* en las librerías de la España franquista se produce en 1953, tras la representación de *Volpone, el Magnífico* en el Teatro Español de Madrid, en versión de Tomás Borrás el 5 de febrero de 1953 y su posterior publicación ese mismo año. En la versión escénica, Alejandro Ulloa ya no comparte con Tomás Borrás la autoría del texto teatral, aunque, sin duda alguna, se trata del mismo que ambos realizaron en 1952¹⁷. El hecho de que Alejandro Ulloa fuese el encargado de la dirección escénica en el primer montaje justifica la aparición de la etiqueta “escenificación nueva” que Borrás incluye en su versión de Alfíl, ya que este último fue el director de escena del montaje del Español.

El 26 de febrero de 1953, Manuel Benítez Sánchez-Cortés, en nombre de ediciones Alfíl de Madrid, solicita la autorización que exigía la Orden de 29 de abril de 1938 para la edición de libros¹⁸. Esta edición de 64 páginas tiene una tirada de 5.000 ejemplares, a un precio de cinco pesetas cada uno. El expediente se registra con el número 1224-53 y con fecha de entrada de 3 de marzo de 1953. Se alude como antecedente al expediente número 2025-44, correspondiente a la edición de Montaner y Simón indicando su fecha de autorización. Tres días después pasa al lector, quien en su informe tan solo reseña en el apartado de “*Informe y otras observaciones*: de acuerdo con la anterior autorización de 3-4-44 puede publicarse” (Expte.1224-53). La obra se autoriza el 11 de marzo de 1953 y, el 8 de abril de 1953, queda registrado el depósito de

¹⁷ A lo largo de estas páginas hemos visto como el tándem formado por Alejandro Ulloa y Tomás Borrás ha llevado a escena *Hamlet*, *La doma de la indomable*, *Otelo* y la comedia que nos ocupa. Sin embargo, creemos que la autoría de los textos ha de atribuirse por entero a Tomás Borrás y que Alejandro Ulloa se limitaba a esclarecer cuestiones de índole escénica.

¹⁸ Orden de 29 de abril de 1938 (*BOE* 30/04/1938).

los ejemplares. El hecho de que existiese una autorización previa de la misma obra parece favorecer un dictamen positivo, además de acelerar el proceso burocrático censorio. Al consultar este expediente en el AGA, encontramos el ejemplar de la obra que se corresponde con el que fue publicado por Alfíl.

• **TM3/VOL/REP/1959/CATENA**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sección de Teatro.

El 31 de julio de 1959, una nueva solicitud entra en los órganos de censura teatral. Se trata de la versión *Volpone*, de Víctor Andrés Catena, que la compañía Teatro Joven Español¹⁹, dirigida por José M^a Loperena, quiere llevar a escena al aire libre en Algeciras en el mes de agosto de ese mismo año. El expediente queda registrado con el número 256-59 y el informe correspondiente corre a cargo del lector-censor José M^a Cano:

Calificación: En el ambiente de la Venecia del Renacimiento se describen con trazos recargados las truhanerías y marrullerías de Volpone y su criado Mosca que se aprovechan de las ambiciones y vanidades de sus visitantes para explotarles y sacarles ricos regalos. Al fin se descubre la verdad y son castigados Volpone y sus compinches resaltando la virtud de Celia y de Bonario que han sabido resistir las tentaciones del lujo y de las malas artes de Volpone. Es una obra de notable valor literario y contiene un estudio descarnado de las miserias humanas las que fustiga bien directamente bien mediante la repulsión que el vicio descarado inspira de por sí. En este intento sancionador del vicio no se perdona a los administradores de justicia que se dejan dominar por prejuicios ajenos a su alta función. Pero, al fin, quedan en buen lugar, pues cumplen como deben su misión. Puede autorizarse su representación para mayores de 18 años. Sin correcciones. Radiable. Madrid, 11 de agosto de 1959 (Expte. 256-59).

Así las cosas, la Sección de Teatro emite su dictamen final el 11 de agosto de 1959 y dicha autorización es ratificada por la Dirección General:

Esta sección tiene el honor de proponer que se autorice para representaciones comerciales bajo las normas particulares que seguidamente se expresan:

Tachaduras: Ninguna.

Correcciones: Ninguna.

Clasificación: Para mayores de 18 años. Radiable (Expte. 256-59).

La correspondiente guía de censura se expide el 11 de agosto de 1959 con las indicaciones anteriormente señaladas.

¹⁹ Cuadro artístico: Margarita Calahorra, Teófilo Calle, José Leguina y Toni de la Fuente, entre otros.

• **TM4/VOL/REP/1969/LLOVET**

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Subdirección General de Teatro. Sección de Promoción Teatral. Negociado de Control y Licencias.

Una nueva solicitud entra en el aparato censorio una década más tarde. El 31 de octubre de 1969, la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo de Barcelona envía a Madrid tres ejemplares del texto teatral *Volpone*. Se trata de la versión libre de Enrique Llovet, que tiene previsto su estreno en el Teatro Nacional de Barcelona Calderón de la Barca bajo la dirección de José M^a Loperena, igual que en el caso de la versión de Catena. No se encuentra la solicitud en el expediente, pero sí contamos con los informes de los censores Bautista de la Torre, Rvdo. P. Cea y Sr. Elorriaga. El informe elaborado por Bautista de la Torre es el que sigue:

Adaptación de la famosa obra de Ben Johnson. La nueva actualización del tema no difiere de la línea general observada por el original a diferencia de las versiones realizadas por el adaptador de otras obras clásicas. Puede autorizarse con un visado del ensayo general a fin de vigilar los posibles excesos en las intimidades eróticas (Expte. 386-69).

De la Torre propone que la obra sea autorizada para mayores de 18 años con tachaduras en las páginas 34 y 48 del primer acto, a reserva de visado del ensayo general y no apta para ser radiada. Asimismo, el Rvdo. P. Cea, coincide con el dictamen del anterior y señala las mismas páginas en el apartado de supresiones: “Puede autorizarse ya que no ofrece reparos mayores. Tal vez fuera conveniente cambiar la palabra p. por ramera, pensando en su gira por España²⁰” (Expte. 386-69). Por último, el Sr. Elorriaga en su informe anota: “Adaptación de la famosa obra de Ben Jhonson [*sic*], sin apartarse demasiado del original” (*ib.*).

La Junta de Censura Teatral²¹, en su sesión del día 18 de noviembre de 1969, aprobó la representación de la obra bajo las siguientes normas complementarias: autorizada para mayores de 18 años, con supresiones en las páginas 34 y 38 del Acto I, no radiable y a reserva de visado del ensayo general. Considerado el informe del Negociado de Licencias y el dictamen de la Junta de Censura Teatral, la Sección de

²⁰ El informe de este último lector-censor alude a la inclusión de la obra en el programa de los Festivales de España de ese año.

²¹ La Junta de Censura Teatral estaba formada por los siguientes vocales: Rvdo. P. Artola, Rvdo. P. Cea, Sr. Aragonés, Sr. Barceló, Sr. B. de la Torre, Sr. Díez Crespo, Sr. Elorriaga, Sr. Mampaso, Sr. Martínez Ruiz, Sr. Muelas, Sr. Soria, Sr. Suevos, Sr. Tejedor, Sr. Vázquez Doderó, Sr. Zabala, Sr. Ortiz y Manuel Fraga de Lis, en calidad de Secretario.

Teatro propone la expedición de la reglamentaria guía de representación a favor de la obra. Las tachaduras a las que se refiere el dictamen se corresponden con supresiones parciales: “MOSCA.-...putas...”; “VOLPONE.-... en cuanto a la cosa...” (Expte. 386-69) que responden a criterios censorios de moral sexual y de lenguaje indecoroso. Las normas de censura cinematográfica aprobadas en 1963 prohíben “la justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general de cuanto atente contra la institución matrimonial y contra la familia” (BOE 08/03/1963). En *Volpone*, a pesar de que Corvino intenta justificar el adulterio y prostitución de su propia mujer, la obra acaba con la condenación del mal, por lo que no hay razón para prohibir su representación desde un punto de vista censorio.

- **TM5/VOL/REP/1974/ITURRI-BILBAO**

Un nuevo libreto salió a escena en el año 1974: la versión libérrima firmada por J.J. Rapha Bilbao y Luis Iturri en Bilbao el 18 de marzo de 1974. En este caso, solo contamos con el libreto de la obra, ya que el expediente de censura parece haber sido expurgado²². El libreto presenta una serie de correcciones, además de ciertas marcas textuales donde se intuye la acción del lápiz rojo censor, ya que se destacan las palabras que solían atentar con las normas censorias relativas al buen gusto: “lesbianón”, “zorrón”, “mierda”, “cabronazo”, “puta”, “zorra” e, incluso, aparece marcada una de las réplicas de Voltore: “Pero es posible, como dice Bonario, que nos quiera engañar. ¡Sométámosle a prueba! ¡Provoquemos el desbordamiento de su virilidad desmedida!” (Expte. 162-74). Sin embargo, ante la imposibilidad de consultar los correspondientes informes de censura, no podemos afirmar que el texto sufriese cortes o tachaduras motivadas por la actuación de la censura externa.

²² Al acercarse el final del régimen, hubo un intento de borrar las huellas dejadas por el aparato censorio. Así, las cajas referentes a los expedientes de censura teatral del año 1974 solo contienen el libreto y no hay rastro del resto del expediente. La versión de Iturri y Bilbao se encuentra en la caja 85.550, donde están almacenados los expedientes del 156 al 180 del año 1974 y todos ellos han sido expurgados. En cada sobre encontramos cinco o seis libretos, pero ni informes ni dictámenes. En nuestra última visita al AGA, en febrero de 2007, comprobamos que, con la reestructuración de los fondos relativos a la censura teatral, la signatura AGA ha cambiado. El Expte. 162-74 se encuentra ahora en la caja 73/10077 que contiene los expedientes del 146-74 al 162-74. No obstante, la reestructuración confirma que la documentación no estaba trasparejada puesto que no se ha incluido ningún tipo de documentación en los expedientes previamente expurgados.

6.4.1.2.2. *Volpone*, según sus críticos²³

• **TM1/VOL/REP/1952/BORRÁS**

Volpone, traducida y dirigida por Tomás Borrás, se estrenó en el teatro Español de Madrid el 5 de febrero de 1953, y contó con José María Seoane en el papel de Volpone y María Jesús Valdés en el de Mosca²⁴. En general, la representación del *Volpone* de Borrás, fue aprobada por crítica y público. Las obras del Teatro Español gozaban del beneplácito de la crítica, y la versión de Borrás no fue una excepción.

Victoriano Fernández Asís, de *Pueblo*, da la bienvenida a una obra que llevaba un cuarto de siglo sin subir a los escenarios españoles desde aquel primer estreno polémico de 1929. Según Fernández Asís (1953):

Tomás Borrás tradujo, adaptó y escenificó con liberalísimo criterio, hasta permitirse alterar la edad de Volpone, que en el original de Jonson no es un joven, sino un hombre más que maduro y en edad, por consiguiente, de sentir con mayor vehemencia los apetitos de la codicia. Acude el adaptador a obviar este inconveniente con el uso de una máscara (...) En términos generales, nada serio ha de oponerse a lo intentado y realizado con buena fortuna por Tomás Borrás al darnos esta nueva versión de *Volpone*.

Este crítico alaba la interpretación de los actores, sobre todo la de María Jesús Valdés, a pesar de que otros la acusaron de “excesivo manoteo” (*ib.*). El público “siguió encantado la farsa, se deleitó con las picardías de Volpone y al final de los dos actos aplaudió mucho y con justicia a los actores y al adaptador, Tomás Borrás” (*ib.*). En definitiva, todo correcto. Gómez Picazo coincide con lo anteriormente expuesto, y también con el criterio censorio al afirmar que *Volpone* es una “obra moralizadora, no por los tipos, sino por el asunto” (Gómez Picazo 1953). Igualmente elogia la interpretación de los actores, “como de costumbre en la compañía del Español” (*ib.*) y el trasvase de Borrás: “En la adaptación, Tomás Borrás ha escrito un nuevo «Volpone»

²³ En algunos casos, no hemos podido obtener la referencia bibliográfica completa de las críticas teatrales por tratarse de extractos periodísticos digitalizados en los que no aparece ni la fecha ni el periódico en que ha sido publicada la crítica.

²⁴ María Jesús Valdés recibió en el 2006 el premio “Adolfo Marsillach” por una labor teatral significativa. En una entrevista publicada en *ADE*, la actriz rememora su intervención en esta obra: “Cayetano Luca de Tena, otro director muy interesante al que no se le ha dado la importancia necesaria, me llamó al Español para hacer el papel de una damita en *Volpone* de Ben Jonson. Siempre he sido una persona muy osada y, después de leer la obra, le dije que sí quería figurar en el reparto, pero que me gustaría hacer el papel de Mosca. Después de un tira y afloja él me lo permitió. Aprendí a batirme a puñal. Fue muy duro (...) Pero lo debí hacer bien porque en una función un matrimonio argentino que se encontraba en primera fila, comentó: qué feo es este chico” (en López Antuñano 2006: 20). No era la primera vez que una mujer interpretaba el papel de Mosca: Margarita Robles interpretó el papel en la versión de Jarnés de 1929 y Matilde Rivera en la versión de Araquistáin estrenada en Buenos Aires también en 1929 (Ribes 2006: 283).

con una gran calidad y belleza de diálogo, en particular en algunas escenas” (*ib.*). Sin embargo, en lo que respecta a la calidad teatral, para Gómez Picazo:

(...) los dos actos quedan, a nuestro juicio, un poco desiguales en cuanto a longitud y ritmo: lento éste en el primero, en especial en las primeras escenas, y algo precipitado en el segundo, si bien esto obedezca a la necesidad de conservar en lo fundamental argumento y personajes (*ib.*).

La comedia tuvo una buena acogida de público, “que siguió con interés la obra y aplaudió los finales de acto, en los que saludó, con los intérpretes, el adaptador²⁵” (*ib.*)

Por otro lado, el conocido dramaturgo y crítico teatral, Nicolás González Ruiz, informa en *Ecclesia* de la nueva adaptación de la obra de Ben Jonson: “sátira muy violenta de la sociedad de su tiempo que abunda en esas crudezas que frecuentemente se encuentran en los clásicos, acompañadas de una clara intención moralizadora” (González Ruiz 1953), por lo que merece “la atención y el estudio de las personas cultas y formadas” (*ib.*) a pesar de ser una obra “que ha envejecido mucho más que las de su contemporáneo Shakespeare” (*ib.*). Para el crítico, la versión de Tomás Borrás “es de mucha calidad literaria, como era de esperar en él, y supone un gran esfuerzo de adaptación, ya que los cinco actos originales quedan reducidos a dos partes, con supresión de personajes episódicos y escenario simultáneo para ahorrar las fatigosas mutaciones” (*ib.*).

La obra, “pieza de museo” según V.E.Q. (1953) de *SIFE*, obtuvo la clasificación 3 (Mayores). Esta reseña elogia la labor de Borrás por haber “pulido y expurgado su texto, al que, en ocasiones, ha dado altura literaria, y a la acción, a la que ha sabido imprimir un ritmo dinámico de la que tenía que carecer la versión original; sin embargo, la obra acusa, inevitablemente, el paso de los años” (*ib.*). Desde el punto de vista moral, “en esta farsa, dado su carácter moralizador, las escenas y diálogos crudos, que lo tiene, pierden su virulencia, siendo adecuada para personas de formación” (*ib.*). La interpretación acertada y presentación “como siempre en el Español, adecuada” (*ib.*).

²⁵ Se observa una profunda implicación del autor de la versión en la puesta en escena de la obra que incluso sale a saludar como si de un intérprete más se tratara. Esta es una costumbre típica de nuestros escenarios, puesto que se presume una tarea creativa al adaptador, al igual que al director escénico, merecedora también de la crítica o el elogio del público.

- **TM3/VOL/REP/1959/CATENA**

No disponemos de datos sobre la recepción crítica de la versión de Catena. La dirección escénica corrió a cargo de José María Loperena, quien también se encargaría de la dirección de la versión de Llovet.

- **TM4/VOL/REP/1969/LLOVET**

En el mismo año en que estrenó su versión de *Measure for Measure*²⁶ y su trasvase de *El tartufo*²⁷, Enrique Llovet puso en escena una versión libre de *Volpone* en el Teatro Nacional de Barcelona Calderón de la Barca el 21 de diciembre de 1969, bajo la dirección de José M^a Loperena. Esta obra formaba parte de la programación de Teatros Nacionales y Festivales de España.

Según las críticas compiladas por Francisco Álvaro, la obra “fue muy bien interpretada, según todos los informes recibidos” y “el público aplaudió con cortesía, aunque se manifestaron algunas discrepancias (?)” (*ib.*). Francisco Álvaro también señala el paralelismo existente, en su opinión, entre *Volpone* y *Los intereses creados* del español Jacinto Benavente, apuntando que ésta última la supera “en profundidad satírica y dramática” (Álvaro 1970: 334).

- **TM5/VOL/REP/1974/ITURRI-BILBAO**

Don Volpone, obra realizada según un texto de Ben Jonson, de acuerdo con la etiqueta asignada por Francisco Álvaro y que nos lleva a inferir que dicho trasvase se aleja bastante del texto original, se estrenó el 29 de agosto de 1974 en el Teatro Marquina de Madrid, interpretada por Aquelarre²⁸ y dirigida por Luis María Iturri, también traductor y adaptador con J.J. Rapha Bilbao. Según Francisco Álvaro (1975: 146), el título ya “anticipa la liberalidad con que ha sido representada y escenificada”. Se trata de un “experimento de actualización” en el que los personajes empiezan “por presentarse en franca caracterización gansteril, en la cual la figura principal destaca

²⁶ Estrenada en el Teatro Español el 29 de enero de 1969, bajo la dirección de Miguel Narros (véase Álvaro 1969).

²⁷ Estrenada en el Teatro de la Comedia el 3 de octubre de 1969, bajo la dirección de Adolfo Marsillach. La obra alcanzó más de 450 representaciones (véase Álvaro 1969).

²⁸ Aquelarre fue constituida como organización cultural y teatral en 1966 en Vizcaya. Coordinaba y orientaba una asociación de espectadores, un grupo de teatro experimental, una compañía de teatro infantil, una academia de arte dramático y una compañía profesional (Álvaro 1975). El elenco actoral de *Don Volpone* lo integran: Julio Catania, Maribel Darreche, A. García del Val, Mikel Gelabert, Luisa Hurtado, L. Iturri, J.M. Lana, Carmen Ruiz, A. Rupérez, E. Serra y P. Vidal.

como un super Capone rodeado por su pandilla” (*ib.*). Sin embargo, según apunta Pablo Corbalán para *Informaciones*, “el fondo de la obra no ha sido alterado lo más mínimo” (en Álvaro 1975: 146). Tras una breve introducción situada en la época actual y un cambio de vestuario, los intérpretes se transforman en personajes venecianos para recuperar al final su indumentaria inicial. Adolfo Prego, de *ABC*, considera acertada la nueva versión del texto por su “plasticidad, el carácter funcional, la eficacia y la novedad del escenario” y destaca la “agilísima actuación de los intérpretes, que arrancaron ovaciones en muy diversos momentos” (*ib.*).

A propósito de la manipulación del texto de Ben Jonson llevado a cabo por Aquelarre, surge el debate sobre la cuestión de la actualización de los clásicos. Para Fernando Lázaro Carreter, quien intuye que el texto deriva de la versión de Araquistáin²⁹, la adaptación de Iturri y Bilbao “ha llevado las cosas demasiado lejos” (en Álvaro 1975: 147):

El cañamazo sobre el cual han tramado su diálogo no es, por supuesto, el texto de Jonson; me atrevería a afirmar, aunque sin jurarlo que se han basado en la versión de Arasquistáin (pero, Señor, ¿por qué no informar de estas cosas?; el teatro es un fenómeno cultural; y el texto su más delicada base; ¿a qué tanta tosquedad, como si el esfuerzo ajeno fuera «res ullius»?). Es decir, es un texto ya muy apartado del original. Han incrementado su título (...) y anticipado que su trabajo no pretendía ser fiel. Pero, entonces, ¿por qué no han llevado lejos su desenfado, y han construido algo radicalmente nuevo? (*ib.*).

Francisco Álvaro sostiene que las actualizaciones que se realizan de los clásicos poco, y a veces nada, tienen que ver con el clásico, aunque no cabe duda de que el texto clásico les sirve para montar el espectáculo, porque sin éste estarían desorientados (Álvaro 1975: 147). Antonio Valencia, de *Hoja del Lunes*, coincide en que esta versión “está en la línea, frecuente hoy, de los clásicos actualizados en su texto mediante supresiones, interpolaciones y alusiones al mundo circundante” (...) “echando mano de cualquier técnica o teoría teatral en boga” (en Álvaro 1975: 147), puesto que “en cualquier menester teatral de ahora se tropieza con Brecht” (*ib.*).

En otro orden, García Pavón, en *Blanco y Negro*, defiende la versión de Aquelarre y la manipulación de las piezas clásicas porque considera que “ayudan a que el espectáculo de hoy entre de lleno en el espíritu de lo expuesto, que no sólo no sufre

²⁹ No es el único que advierte cierta similitud con la traducción de Araquistáin. El crítico de *La Gaceta ilustrada* nos informa de que “la versión del Marquina sigue ancilarmente los pasos de Araquistáin—o del otro texto dependiente del suyo—con tajos o morcillas contemporaneizadoras” (en Álvaro 1975: 148).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

alteración alguna, sino que, por el contrario, queda notablemente enriquecida y llega de manera directa al espectador de hoy” (en Álvaro 1975: 148). Desde el punto de vista de la audiencia, “el espectáculo fue gustado y aplaudido” (*ib.*) y el grupo salió airoso con un proyecto de gran responsabilidad. Fernando Herrero también es de la opinión de que *Don Volpone* “constituye sin lugar a dudas un trabajo honrado y serio” a pesar de que “muestra a su vez unas debilidades que impiden su consideración como logro absoluto, tanto en lo que se refiere a la versión textual como a la puesta en escena y la utilización de los signos que la enmarcan” (Herrero 1974: 68). La adaptación llevada a cabo por Iturri y Bilbao responde, según Herrero, a una “necesidad de captación de un público determinado” (*ib.*) y la necesidad de que “un producto sea válido en determinadas estructuras comerciales” (*ib.*: 69). Sin embargo, el espectáculo de Akelarre no deja de estar “inmerso en las contradicciones de un sistema que nada ha cambiado” (*ib.*).



AKELARRE
 presenta
DONVOLPONE

pone y realiza su vida familiar, social, empresarial... Está al alcance de todos los que quieren verle; sólo hace falta abrir una revista, pulsar la tecla del televisor. Es un protagonista de nuestra sociedad, en la que se ha institucionalizado el mismo como fórmula de convivencia. Donvolpone es un hombre con capacidad de convocatoria, atractivo, excepcional e incluso inteligentemente humano. Por eso no puede dejarse atrapar en la rueda y durante todo el juego mantiene una actitud crítico-despectiva para al final salirse, desenmascararse y desenmascarar. ¿Pero ha llegado a tiempo? Esa postura de hombre civilizado, culto y sensible —hoy los hay ya muchos—, ¿significa una actitud verdaderamente crítica y efectiva?

El juego volverá a empezar... Y aquí es donde muchos se han sentido ofendidos: ¿es que todo es destrucción? ¿Es que nadie se salva en este juego?... A nosotros ya nos parece interesante que exista gente ofendida porque le digamos desde un escenario que nuestra sociedad no tiene otra salida. A lo mejor, los ofendidos, hacen autocritica, se animan y empiezan a trabajar por un sistema de convivencia realmente nuevo.

PUESTA EN ESCENA
LUIS M.ª DE ITURRI

SOBRE LA PUESTA EN ESCENA

Nuestro interés está en crear un espectáculo «rigurosamente comunicativo». Tomemos todo lo que tenemos a mano: un texto válido, un grupo humano de profesionales, unas técnicas y formas de interpretar el teatro y sometámoslo todo —sin miedo— a un RITMO, entendiendo por ritmo a la capacidad del espectáculo para comunicarse con el público.

VOLPONE EN LOS AÑOS 70

Donvolpone no es ya un zorro agazapado en su guarida a la espera de sus víctimas... Ha convertido su madriguera en un escaparate donde, él mismo, se ex-



Fig. 6.4.1. Don Volpone. Programa de mano. 1974. Teatro Marquina. Fuente: Fundación March.

6.4.2. ESTUDIO TEXTUAL

6.4.2.1. NIVEL MACROTEXTUAL

El conjunto textual *Volpone* objeto del análisis descriptivo-comparativo en su fase macrotextual está formado por el TO/VOL/1616/JONSON, según la edición digital del *Folio* de 1616³⁰, y cinco TMs:

- TM1/VOL/REP/1952/BORRÁS-ULLOA (Versión libre de Tomás Borrás Bermejo y Alejandro García Ulloa)
- TM2/VOL/PUB/1953/BORRÁS (Versión de Tomás Borrás. Adaptación y escenificación nueva de Tomás Borrás)
- TM3/VOL/REP/1959/CATENA (Versión de V.A. Catena)
- TM4/VOL/REP/1969/LLOVET (Versión libre de Enrique Llovet)
- TM5/VOL/REP/1974/ITURRI-BILBAO (Versión libérrima de “Volpone o el zorro” de Ben Jonson)

El método descriptivo utilizado para representar las correspondencias formales que existen a nivel macrotextual entre el TO y los distintos TMs queda reflejado en las siguientes tablas, para cuya elaboración hemos recurrido a la segmentación de los textos en las unidades macrotextuales en las están divididos: el acto, el cuadro, la escena y la réplica, al igual que en los análisis anteriores. El cómputo global de réplicas, la distribución textual de la obra y la presentación de los personajes del texto nos indicará de qué tipo de estrategias de traducción se han servido los traductores-adaptadores:

TO/VOL/1616/JONSON	1411	Números absolutos	%
TM1/VOL/REP/1952/BORRÁS	853	-558	60,45%
TM2/VOL/PUB/1953/BORRÁS	822	-589	58,25%
TM3/VOL/REP/1959/CATENA	811	-600	57,47%
TM4/VOL/REP/1969/LLOVET	776	-635	54,99%
TM5/VOL/REP/1974/ITURRI-BILBAO	1021	-390	72,36%

Tabla 6.4.1. Cómputo global de réplicas TO-TMs.

³⁰ Edición digital. *Lion Database. The Workes of Beniamin Jonson*. London. Imprinted by Will. Stansby (1616). Esta edición se toma como referencia para la comparación, porque en ninguno de los casos sabemos con exactitud cuál ha sido la edición original consultada por los traductores. Ben Jonson nos legó una edición de lectura de *Volpone*, rodeada de varios paratextos que se han eliminado de todas las versiones dirigidas a los escenarios, tanto en su lengua materna, como en sus distintas traducciones. Nos encontramos ante un texto teatral que acabó perteneciendo tanto al sistema teatral como al literario en su cultura origen y que, para ser trasvasado de nuevo a los escenarios, debe prescindir de todo aquello que le identifica como texto literario.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

TO/VOL/1616	TM1/VOL/1952	TM2/VOL/1953	TM3/VOL/1959	TM4/VOL/1969	TM5/VOL/1974
Act I: 294 Sc. i: 7 Sc. ii: 45 Sc. iii: 48 Sc. iv: 129 Sc. v: 65	Parte 1ª: 479	Parte 1ª: 453	Acto I: 262 Esc. i: 8 Esc. ii: 62 Esc. iii: 101 Esc. iv: 18 Esc. v: 73	Parte 1ª: 467 Esc. i: 21 Esc. ii: 39 Esc. iii: 70 Esc. iv: 54 Esc. v: 35 Esc. vi: 18 Esc. vii: 8 Esc. viii: 17 Esc. ix: 9 Esc. x: 30 Esc. xi: 3 Esc. xii: 1 Esc. xiii: 20 Esc. xiv: 29 Esc. xv: 13 Esc. xvi: 1 Esc. xvii: 3 Esc. xviii: 2 Esc. xix: 44 Esc. xx: 2 Esc. xxi: 5 Esc. xxii: 43	Intro: 27 Acto I: 214
Act II: 172 Sc. i: 54 Sc. ii: 47 Sc. iii: 10 Sc. iv: 20 Sc. v: 8 Sc. vi: 30 Sc. vii: 3			Acto II: 308 Cuadro 1º: Esc. i: 23 Esc. ii: 42 Esc. iii: 14 Esc. iv: 65 (Mutación) Cuadro 2º: Esc. i: 11 Esc. ii: 109 Esc. ii [sic]: 16 Esc. iii [sic]: 28	2ª parte: 309 Esc. i: 62 Esc. ii: 124 Esc. iii: 123	Acto II: 195
Act III: 223 Sc. i: 1 Sc. ii: 20 Sc. iii: 10 Sc. iv: 45 Sc. v: 22 Sc. vi: 2 Sc. vii: 67 Sc. viii: 11 Sc. ix: 45			(Acto III): 241		Acto III: 213
Act IV: 278 Sc. i: 52 Sc. ii: 37 Sc. iii: 13 Sc. iv: 18 Sc. v: 85 Sc. vi: 73			Parte 2ª: 374	Parte 2ª: 369	Cuadro 1º: Esc. I: 33 Esc. II: 63 (Mutación) Cuadro 2º: Esc. i: 96 Esc. final: 49
Act V: 444 Sc. i: 1 Sc. ii: 60 Sc. iii: 68 Sc. iv: 77 Sc. v: 10					

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Sc. vi: 22					
Sc. vii: 10					
Sc. viii: 18					
Sc. ix: 8					
Sc. x: 50					
Sc. xi: 4					
Sc. xii: 116					
TOTAL: 1411	TOTAL: 853	TOTAL: 822	TOTAL: 811	TOTAL: 776	TOTAL: 1021

Tabla 6.4.2. Distribución textual TO-TMs.

TO/VOL/1616/	TM1/VOL/1952	TM2/VOL/1953	TM3/VOL/1959	TM4/VOL/1969	TM5/VOL/1974
VOLPONE MOSCA VOLTORE CORBACCIO CORVINO BONARIO CELIA AVOCATORI (FOUR MAGISTRATES)	VOLPONE MOSCA VOLTORE CORVACCIO CORVINO BONARIO CELIA JUEZ 1° JUEZ 2° JUEZ 3°	VOLPONE MOSCA VOLTORE CORVACCIO CORVINO BONARIO CELIA JUEZ 1° JUEZ 2° JUEZ 3°	VOLPONE MOSCA VOLTORE CORVACCIO CORVINO BONARIO CELIA MAGISTRA.1 MAGISTRA.2 MAGISTRA.3 MAGISTRA.4 MAGISTRA.5	VOLPONE MOSCA VOLTORE CORVACCIO CORVINO BONARIO CELIA JUEZ 1° JUEZ 2° JUEZ 3° PUEBLO ALGUACILES ESBIRROS CABALLERO INGLÉS LADY INGLESA PEREGRINO AYUDANTES DONCELLA 1ª DONCELLA 2ª	VOLPONE MOSCA VOLTORE CORBACCIO CORVINO BONARIO CELIA PRES. TRIBUNAL JUEZ 1 JUEZ 2 GUARDIAS GUARDIA 1 GUARDIA 2 MÚSICOS PRESENTADOR TROMPETA MR. FLY MR. FOX TÉCNICOS
GREGE MERCATORI (THREE MERCHANTS)	MUCHEDUMBRE COMERCIANT.1° COMERCIANT.2° COMERCIANTES UN CRIADO GUARDIAS SALTIMBANQUI UJIERES	PUEBLO COMERCIANT.1° COMERCIANT.2° VENDEDORES CRIADA SOLDADOS SALTIMBANQUI UJIERES	ALGUACILES ESCRIBANO UJIERES		
SERVITORE COMMANDADORI NANO NOTARIO CASTRONE ANDROGYNO SIR POLITIQVE PEREGRINE LADY WOVL D BEE WOMEN	CAMBISTA	CAMBISTA			

Tabla 6.4.3. *Dramatis Personae TO-TMs..*

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

A juzgar por los datos expuestos, se advierte una clara técnica de supresión de réplicas con respecto al TO que indica una tendencia a privilegiar el polo de aceptabilidad. Ninguno de los textos meta seleccionados conserva los cinco actos del original³¹. El mecanismo preferido para trasvasar el TO es dividir la obra en dos actos o partes con un intermedio, al gusto de la audiencia del momento, como ocurre en las versiones de 1952 (TM1), 1953 (TM2) y 1969 (TM4).

La versión de Catena (TM3) se presenta en tres actos y la de Iturri y Bilbao (TM5) en cuatro. La supresión de personajes es otra de las regularidades observadas a nivel macrotextual, lo que también implica la supresión de trama argumental y, por lo tanto, la supresión de réplicas. Los personajes principales, es decir, Volpone, Mosca, Voltore, Corbaccio, Corvino, Bonario, Celia y los jueces se conservan en todos los casos, pero solo en el texto de Llovet aparecen los personajes secundarios de Lady Politic, Sir Politic y el Peregrino. En todos los TMs se han suprimido los personajes del enano, el eunuco y el hermafrodita y el número de jueces varía según las reescrituras.

El texto teatral elaborado por Ulloa y Borrás (TM1/VOL/REP/1952/), con un total de 853 réplicas, se estructura en dos partes y no presenta ningún tipo de división en escenas, lo que da mayor agilidad a la acción y disminuye el número de mutaciones escénicas, reducidas a los dos oscuros que tienen lugar en cada una de las partes (págs. 28 y 53 de la Parte 1ª; págs. 32 y 39 de la Parte 2ª). Al comienzo del libreto, nos encontramos con algunas directrices escenográficas acompañadas de un dibujo borrador de lo que sería el montaje escénico: un escenario simultáneo que permite que todos los lugares de la acción estén constantemente a la vista del público. La escena se divide en dos planos: en el plano inferior la alcoba de Volpone y, en el segundo plano, al que se accede por una escalera practicable, el palacio de Corvino, la plaza y el Tribunal:

³¹ Ya Stefan Zweig redujo a tres actos los cinco del original.

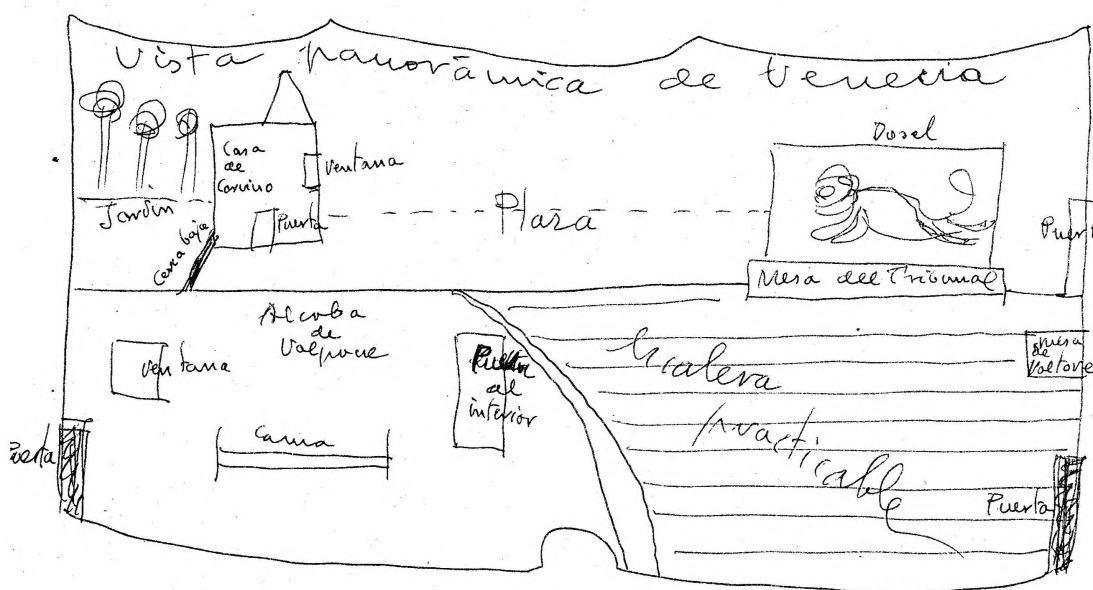


Fig. 6.4.2. Volpone. Dibujo de la escenografía. (Libreto en Expte. 119-52).

La Parte 1ª del TM1 se corresponde con los tres primeros actos del TO y la Parte 2ª con los dos últimos actos del mismo, pero dando comienzo en la escena IV.iv. del TO, puesto que las tres primeras han sido suprimidas. La trama secundaria del original ha sido eliminada por completo y, con ella, los personajes que la protagonizan.

La edición escénica de Escelicer (TM2/VOL/PUB/1953/BORRÁS) atribuye la autoría de la adaptación a Borrás aunque, gracias a la comparación con el TM1, sabemos que se trata del mismo texto presentado a censura por Ulloa y Borrás para su representación en 1952 en Bilbao y que posteriormente fue presentado únicamente por Borrás para su representación en el Español. El libreto teatral archivado en el expediente de censura³² coincide con el texto publicado, salvo por los cortes impuestos por censura y por alguna supresión más que nada tiene que ver con esta última, sino más bien, con una acción de pulido del texto³³ una vez que la obra fue representada. Por lo tanto, la distribución estructural del TM2 es idéntica a la del TM1, aunque el TM2 (822 réplicas) presenta una reducción de réplicas respecto al TM1 (853 réplicas).

³² El libreto encontrado en el expediente de censura teatral reza así: “Farsa de Ben Jonson, versión libre de Tomás Borrás Bermejo y Alejandro Ulloa” (Libreto en Expte. 119-52).

³³ El TM1 sitúa la acción en Venecia hacia 1600, mientras que el TM2 hacia 1500. Suponemos que esta diferencia se debe a un error.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Víctor Andrés Catena (TM3/VOL/REP/1959/CATENA) ha optado por fraccionar la obra en tres actos y cuatro cuadros. En el análisis macroestructural se observan ciertas inconsistencias en la distribución de escenas: el Acto III no viene señalado de forma explícita y en el Cuadro 2º del Acto II hay dos escenas segundas. Lo curioso es que estas mismas irregularidades están presentes en la versión escénica de Benjamín Jarnés realizada en 1929 y publicada en *La Farsa*. En la edición del texto de Jarnés se lee: “Farsa en tres actos y cinco cuadros. Traducción y adaptación de Benjamín Jarnés”. Sin embargo, en el texto no hay referencia al comienzo del Acto III, solo hay cuatro cuadros y en el Cuadro 2º del Acto II también aparece un error en la numeración de escenas, repitiendo dos veces “escena segunda”. Al parecer, la división macroestructural del TM3 coincide plenamente con la versión de Jarnés, algo a tener muy en cuenta en el análisis microtextual, pues puede ser que Catena no se limitara a reproducir la distribución textual y estemos ante un plagio del texto de Jarnés. Las diferencias formales entre el TO y el TM3 a nivel macrotextual son tales que es imposible establecer una correspondencia exacta con referencia a la segmentación del texto. El argumento secundario también ha sido mutilado, y lo mismo sucede en el TM3. De igual modo, el texto de Catena, también presenta las mismas *dramatis personae* que la versión de Jarnés, por lo que todo apunta a una estrategia de plagio por parte de Víctor Andrés Catena.

El texto de Llovet (TM4/VOL/REP/1969/LLOVET) se expone en dos partes y, a pesar de que es el que más supresiones de réplicas presenta, con un número total de 776, es el único que conserva la trama secundaria del original. La Parte 1ª se corresponde con los tres primeros actos del TO y la Parte 2ª con los dos últimos. Esta segunda parte se inicia con el pasaje entre el Caballero Inglés y el Peregrino, al igual que sucede al comienzo del Acto IV del TO.

Don Volpone (TM5/VOL/REP/1974/ITURRI-BILBAO) se estructura en cuatro actos sin subdivisiones menores, a los que hemos de añadir una introducción situada en la época actual. Al comienzo de la obra, aparece un presentador acompañado de una orquesta de músicos. Paul, el trompeta de la orquesta, nos relata la historia de Mr. Fox, un hombre de negocios millonario cuya muerte originó un gran escándalo entre los herederos por el reparto de su fortuna. Después de esta breve introducción, aparecen los

actores, quienes, mientras interpretan la “Canción de los Magnates”³⁴, preparan la escena para la emisión de un programa de televisión cuyo protagonista es Mr. Fox. Una vez terminado el programa de TV, el escenario se transforma en la Venecia del siglo XVI y los actores cambian sus indumentarias modernas por trajes renacentistas. Luis Iturri y Rapha Bilbao acercan el texto de Jonson a la época actual a través de esta introducción. El texto contiene 1.021 réplicas, un número superior al de los textos meta anteriores, y ello se explica por la adición de esta unidad argumental cuyo propósito es la actualización del texto. Para conseguir esa alteración espacio-temporal, Iturri y Bilbao también han recurrido a la estrategia de adición de personajes pertenecientes a la época moderna y que no aparecen ni en el TO ni en otras reescrituras al español: el presentador, músicos, técnicos, etc. Sin embargo, esta misma versión conserva dos de los personajes presentes en la versión de Araquistáin de 1929³⁵: nos referimos a Serpina, la criada de Celia, y a Urraca, una mujer cuatro veces viuda que intenta de nuevo unirse en matrimonio con Don Volpone. Araquistáin crea el personaje de Urraca a partir de la cortesana de Zweig-Romains Canina: “Araquistáin, well aware of the moral prejudices of his audience, transforms Zweig’s courtesan Canina (that corresponds to Ben Jonson’s Lady Would Be) into a Chaucerian kind of widow who is looking for her fifth husband” (Ribes 2005: 92). Las similitudes que se desprenden del estudio preliminar y del macrotextual entre el TM5 y el texto de Araquistáin deberán ser revisadas a nivel microtextual para esclarecer si estamos ante un posible caso de plagio.

Las estrategias y técnicas de traducción adoptadas a nivel macrotextual para trasvasar *Volpone*, texto dramático en edición de lectura en inglés, a un texto teatral orientado a los espectadores en español, se pueden resumir en las siguientes:

- Supresión de aquellos elementos característicos de la edición de lectura del TO: epístola dedicatoria, acróstico, prólogo.
- Reducción de réplicas respecto al TO.
- Variación de la estructura interna del TO:
 - Reducción del número de actos.

³⁴ La introducción de canciones es una aportación por parte de los autores, que recuerda a las técnicas de distanciamiento empleadas en el teatro brechtiano. Las otras dos canciones, tituladas “Canción del matrimonio” y “Canción de la justicia”, satirizan la institución del matrimonio y critican la actuación judicial. Jonson también emplea canciones en el TO, pero muy distintas de las que aparecen en esta versión.

³⁵ Para más detalles sobre la versión de Araquistáin véase Ribes (2005) y Mateo (1992).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

- Condensación de actos.
- Condensación/Modificación de escenas.
- Supresión de escenas.
- Supresión de la división en escenas (TM1; TM2; TM5).
- Introducción de unidad estructural ausente en el TO: el cuadro (TM3).
- Supresión de la trama secundaria (excepto TM4).
- Adición de trama argumental (TM5; TM3).
- Supresión de personajes secundarios (excepto TM4).
- Supresión/Modificación de personajes.
- Adición de personajes (TM3, TM5).
- Modernización del texto (TM5).
- Posibilidad de plagio (TM3; TM5).
- Adaptación a partir de textos meta fuente.

6.4.2.2. NIVEL MICROTTEXTUAL

Las unidades bitextuales objeto de análisis están formadas tanto por pares de réplicas TO-TM, como por pares de réplicas TM-TM, ya que como se observará posteriormente, la comparación de los textos meta entre sí es lo que permite reconstruir la cadena textual de las distintas versiones de *Volpone* al español. Por ello, a medida que comparábamos los diferentes TMs, hemos tenido que añadir versiones previas o traducciones matrices, al encontrarnos ante posibles casos de plagio, totales o parciales. Así, para llevar a cabo el análisis comparativo, hemos incluido la edición de lectura correspondiente a la traducción de Manuel Bosch (TMF1), y las versiones de 1929 de Jarnés (TMF2) y de Araquistáin (TMF3), porque todo indica que son textos fuente de algunos de nuestros textos meta. Por lo tanto, el conjunto textual resultante quedaría de la siguiente manera:

- TO/VOL/1616/JONSON
- TM1/VOL/REP/1952/BORRÁS
- TM2/VOL/PUB/1953/BORRÁS
- TM3/VOL/REP/1959/CATENA
- TM4/VOL/REP/1969/LLOVET
- TM5/VOL/REP/1974/ITURRI-BILBAO
- TMF1/VOL/PUB/1946/BOSCH (Versión española de Manuel Bosch y Barret)

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

- TMF2/VOL/PUB/1929/JARNÉS (Farsa en tres actos y cinco cuadros. Traducción y adaptación de Benjamín Jarnés)
- TMF3/VOL/PUB/1929/ARAQUISTÁIN (Adaptación de Luis Araquistáin)

Los dictámenes de censura han sido el punto de partida para seleccionar tres fragmentos discursivos con cierto grado de dificultad ideológica a la que tuvieron que enfrentarse los adaptadores de los textos meta que forman parte del conjunto textual. El análisis microtextual nos ayudará a esclarecer las estrategias de traducción presentes en estas versiones y a reconstruir la cadena textual que representan los distintos textos meta. Para ello ha sido necesario consultar las traducciones al español anteriores con el objeto de descartar o establecer la vía del plagio como principal estrategia de traducción. Por esta razón, a pesar de que en un principio descartamos la traducción de Manuel Bosch y Barret en nuestro Corpus 1³⁶, hemos tenido que incluirla posteriormente por tratarse de una traducción matriz de la que derivan otros textos meta. La versión de Manuel Bosch no respeta el verso original y tampoco incluye el prólogo, el acróstico y la epístola del texto original, pero sí respeta la trama secundaria y el *dramatis personae*. Para algunos críticos es una traducción bastante fiel al original “muy literaria, elaborada, que transmite bien los recursos más logrados de la comedia original, tanto humorísticos como retóricos” (Santoyo 1987: 307). Igualmente, hemos comprobado que alguno de los textos meta son producto del plagio total o parcial de las versiones escénicas de Luis Araquistáin y Benjamín Jarnés³⁷, publicadas en 1929, por lo que estos textos meta fuente son de obligada inclusión en el análisis comparativo.

6.4.2.2.1. Fragmento VOLPONE/1

Para la selección del primer fragmento discursivo hemos tenido en cuenta las marcas textuales en forma de tachaduras lingüísticas impuestas al texto presentado por Alejandro Ulloa y Tomás Borrás en 1952 (TM1), que fue autorizado con tachaduras en las páginas 42, 43 y 59 de la primera parte. Así, el primer fragmento seleccionado comprende las páginas 42 y 43 señaladas por la Junta de Censura, que en el texto origen

³⁶ Esta traducción fue descartada por tratarse de una publicación del texto dramático en edición de lectura que no alcanzó los escenarios del franquismo. El texto publicado por Montaner y Simón es una edición de lectura, concebida para un público lector muy reducido. Esta afirmación se ve reforzada por el hecho de que esta “versión española” nunca se ha llevado a escena. Si entendemos por *versión* la traducción que se hace de la página al escenario, esta etiqueta no se corresponde en absoluto con su naturaleza y función.

³⁷ Para un estudio detallado de estas versiones véase Ribes (2002; 2005).

se corresponden con la quinta escena del Acto II. La unidad argumental del pasaje podría resumirse como sigue: Corvino descubre a su esposa, Celia, asomada a la ventana arrojando un pañuelo a Escoto de Mantua, disfraz elegido por Volpone para seducir a la dama. Corvino, invadido por los celos, insulta a Celia, la recluye por temor a ser engañado y la amenaza con castigos crueles. En este fragmento los censores no toleraron las referencias explícitas al adulterio y de ahí las tachaduras en dos de las réplicas de Corvino dirigidas a Celia. El análisis comparativo de los TMs seleccionados nos permitirá observar qué soluciones traductoras se han adoptado en cada uno de los casos.

➤ **Análisis comparativo TM1-TMF1-TO**

La comparación del fragmento discursivo VOLPONE/1 pone de manifiesto la imposibilidad de emparejar el TM1 y el TO en binomios textuales. El texto presentado por Ulloa y Borrás a censura externa se desvía en gran medida del TO, puesto que éste ha sido manipulado y adaptado por medio de modificaciones y supresiones de oraciones en réplicas. Nos hallamos, pues, ante una reescritura del TO que, como en la mayoría de los casos, opta por no trasvasar el verso isabelino. En nuestra opinión, Ulloa y Borrás no tomaron como única fuente de inspiración la obra original de Ben Jonson, sino que consultaron traducciones anteriores para reescribir una nueva versión escénica. Por lo tanto, procedimos a localizar una traducción intermedia que mostrase cierto grado de equivalencia con el TM1 y que diese cuenta de su verdadero origen. Todo apunta a que se trata de la traducción de Manuel Bosch y Barret (TMF1), que es cronológicamente anterior al TM1. Después de proceder al emparejamiento de binomios textuales, en este caso monolingües, observamos una mayor similitud entre el TM1 y el TMF1 que entre el TO y el TM1. En la tabla siguiente, se puede apreciar la relación de similitud que existe entre los tres textos en relación al primer fragmento discursivo, así como las tachaduras impuestas por los censores:

TM1/VOL/REP/1952/BORRÁS-ULLOA (Parte 1ª) (272-285)	TMF1/VOL/PUB/1946/BOSCH (II.iii.) (1-8)	TO/VOL/1616/JON (II.v.) (1-8)
<p>(Se van por el lateral de la plaza. Mientras ellos hablaron Celia desapareció por el lateral del jardín; en el jardín apareció Corvino, espada en mano; al no encontrarla, vuelve al interior del palacio; Celia sale al jardín para entrar en la casa; Corvino vuelve al jardín, la encuentra y la increpa)</p> <p>272. Corvino. ¡Mancillar mi honor con un charlatán de plazuela! ¡Y a la ventana de la plaza para que lo vean todos! ¿Cómo es posible que mi esposa acepte los galanteos de un sacamuelas? ¡Así te miraba la gente, esa manada de sátiros, mientras tú sonreías, exhibiendo tus gracias celestiales, hecha un almíbar con el saltimbanqui!</p>	<p><i>Una habitación en casa de Corvino</i> <i>Entra Corvino, espada en mano, arrastrando a Celia</i></p> <p>1. Corvino. ¡Mi honor mancillado! ¡Con un loco juglar, un sacamuelas, un saltimbanqui! ¡Y en la ventana de la calle! ¿Cómo pudisteis sonreír a aquel monstruo delante de todo el mundo? ¿Cómo pudieron interesarse sus carteles, y sus discursos divertir vuestros oídos? ¡Y mientras aquella multitud le escuchaba, os miraba al mismo tiempo como manada de sátiros; y vos sonreíais graciosamente, y prodigabais vuestros favores para darles satisfacción! ¿Era acaso aquel saltimbanqui su reclamo, su silbato? ¿O estábais enamorada de sus sortijas de cobre, de sus joyas de azafrán o de su piedra de sapo? ¿O de sus andrajos y su pluma inclinada? ¿O de su barba mugrienta? ¿Queréis verle? ¿Queréis que suba? (<i>Yendo a la ventana</i>) ¡Sí, sí, subid que os veamos de cerca! ¡He aquí a Lady Vanity que os espera! ¿Pero qué creéis? ¿Que vais a hacer de mí un cornudo, ramera? ¿Pero no sabéis acaso quién soy? (<i>A Celia</i>) ¡No, señora, no! ¡Os condenáis, si me hacéis cornudo, ramera! ¡Ay de los vuestros si me engaños! ¡Vuestra madre, vuestro padre, vuestro hermano serán víctimas de mi justicia!</p>	<p>1. Corvino. Death of mine honour, with the cities foole? A iuggling, tooth-drawing, prating mountebanke? And, at a publike windore? where whil'st he, With his strain'd action, and his dole of faces, To his drug-lecture drawes your itching eares, A crue of old, vn-marri'd, noted lechers, Stood leering vp, like <i>Satyres</i>: and you smile, Most graciously! and fan your fauours forth, To giue your hot spectators satisfaction! What, was your mountebanke their call? their whistle? Or were you' enamour'd on his copper rings? His saffron iewell, with the toade-stone in't? Or his imbroidred sute, with the cope-stitch, Made of a herse-cloth? or his old tilt-feather? Or his starch'd beard? well! you shall haue him, yes. He shall come home, and minister vnto you The fricace, for the moother. Or, let me see, I thinke, you had rather mount? would you not mount? Why, if you'll mount, you may; yes truely, you may: And so, you may be seene, downe to'th' foot. Get you a citterne, lady <i>vanitie</i>, And be a dealer, with the vertuous man; Make one: I'le but protest my selfe a cuckold, And saue your dowrie. I am a <i>Dutchman</i>, I! For, if you thought me an <i>Italian</i>, You would be damn'd, ere you did this, you whore: Thou'ldst tremble, to imagine, that the murder Of father, mother, brother, all thy race, Should follow, as the subiect of my iustice!</p>
<p>273. Celia. Te equivocas, y si me permitieras...</p>		
<p>274. Corvino. ¡Me equivoco! ¿Qué es lo que te agradó de ese bufón majadero? ¿Fueron sus sortijas de cobre, el olor a azafrán o su piedra de sapo? ¿O fueron los andrajos y la barba mugrienta?</p>		
<p>275. Celia. Te juro que...</p>		
<p>276. Corvino. ¿Quieres que suba? Por suerte para él se ha escapado. ¿Qué te crees, que puedes hacerme cornudo, mala esposa, cortesana?</p>		
<p>277. Celia. ¡Oh! ¡Por Dios!</p>		
<p>278. Corvino. Todavía no sabe quién soy yo. ¡Intenta engañarme y desapareceréis de la existencia tú y todos los tuyos, tu padre y tu madre, y hasta tus hermanas, para que no quede rastro de felones y se cumpla mi justicia!</p>		
<p>279. Celia. ¡Cálmate, por favor! (<i>Se ve a Mosca</i>)</p>	<p>2. Celia. ¡Señor, calma, por favor!</p>	<p>2. Celia. Good sir, haue patience!</p>

<i>aparecer por el lateral de la plaza, llamar a la puerta de Corvino y entrar cuando el criado le abre)</i>		
280. Corvino. Otra vez que miras a un hombre que no sea yo, te doy de puñaladas hasta que no quede luz en tus ojos lúbricos.	3. Corvino. ¿Os proponéis provocar mi cólera y jugar con mi deshonor? Por mi fe que soy capaz de atravesaros con este acero y daros de puñaladas hasta apagar el brillo de tus ojos caprinos.	3. Corvino. What coul'dst thou propose Lesse to thy selfe, then, in this heat of wrath, And stung with my dishonour, I should strike This steele vnto thee, with as many stabs, As thou wert gaz'd vpon with goatish eyes?
281. Celia. No comprendo por qué no puedo asomarme a la ventana...	4. Celia. Calmaos, señor. No comprendo que mi presencia en la ventana os irrite más hoy que los demás días...	4. Celia. Alasse sir, be appeas'd! I could not thinke My being at the windore should more, now, Moue your impatience, then at other times.
282. Corvino. ...y ponerte a coquetear con un pícaro delante de Venecia entera... ¿Y el pañuelo? ¿No se lo arrojaste en prenda y él hizo ademán de besarlo? ¿Te dio alguna carta? ¿Van a alcahuetear tu deshonor tu madre, tus tías y tus hermanas?	5. Corvino. ¿Cómo? ¡Mantener una conversación con un redomado pícaro delante de todo Venecia! ¡Bien hicisteis vuestra comedia con vuestro pañuelo, que besó dulcemente al recoger, y que os devolvió, sin duda con una carta! ¿Os fijaba en ella el lugar de la cita? ¡Vuestras hermanas, vuestra madre y vuestra tía pueden ayudaros!	5. Corvino. No? not to seeke, and entertaine a parlee, With a knowne knaue? before a multitude? You were an actor, with your handkerchiefe! Which he, most sweetly, kist in the receipt, And might (no doubt) returne it, with a letter, And point the place, where you might meet: your sisters, Your mothers, or your aunts might serue the turne.
283. Celia. ¿De qué las acusas, si sabes que no me acompañan más que a la Iglesia, y eso poquísimas veces?	6. Celia. ¿Por qué decís esto, señor? ¿No sabéis que sólo voy con ellas a la iglesia, y aun raramente?	6. Celia. Why, deare sir, when doe I make these excuses? Or euer stirre, abroad, but to the church? And that, so seldome—
284. Corvino. Menos vas a ir ahora. Gozabas de completa libertad, pero se acabó. Ordeno que desde hoy esa maldita ventana sea condenada y que tú vivas en la parte de atrás de la casa, sin salir a la calle más que conmigo, y con el manto echado. Si me desobedeces caerá sobre ti un castigo espantoso. Llaman. ¡Vete! Que nadie te vea. Y ya estás advertida de mi determinación de castigarte si faltas a tu deber. ¡Sal de aquí!	7. Corvino. Menos va a ser ahora, y vuestras restricciones de antes eran libertad. He aquí lo que decreto; primero, esta impúdica ventana será condenada, y entretanto se hace, señalo una línea a dos o tres yardas de ella, que si jamás osareis traspasar, haría caer sobre vuestra cabeza mayor castigo, mayor horror y mayor rabia, que sobre la del conjurado que imprudentemente abandona su refugio. Viviréis en la parte de atrás, y por ella pasearéis; allí será vuestra vida; he aquí a lo que forzáis mi honrada naturaleza por vuestra conducta, puesto que no os basta respirar el aire perfumado de vuestra cámara y queréis husmear el olor a sudor de los transeúntes. <i>(Llaman a la puerta)</i> Llaman. ¡Fuera de aquí! ¡Que no os vean, oh dolor de mi vida! Apartaos de la ventana, si osáis acercaros a ella, oídme, ramera: os aseguro que os hago una anatomía, que os diseco, y leo ante toda la ciudad un libro sobre vuestra vida. ¡Salid! <i>(Sale Celia y entra un criado)</i> ¿Quién es?	7. Corvino. Well, it shall be lesse; And thy restraint, before, was libertie, To what I now decree: and therefore, marke me. First, I will haue this bawdy light dam'd vp; And, til 't be done, some two, or three yards off, I'lle chalke a line: o're which, if thou but chance To set thy desp'rate foot; more hell, more horror, More wilde, remorcelesse rage shall seize on thee, Then on a coniuer, that, had heedlesse left His circles safetie, ere his deuill was laid. Then, here's a locke, which I will hang vpon thee; And, now I thinke on't, I will keepe thee backe-wards; Thy lodging shall be backe-wards; thy walkes back-wards; Thy prospect-all be backe-wards; and no pleasure, That thou shalt know but backe-wards: Nay, since you force My honest nature, know, it is your owne Being too open, makes me vse you thus. Since you will not containe your subtle nostrils In a sweet roome, but they must snuffe the ayre Of ranke, and sweatie passengers---One knockes. <i>Knocke within.</i>

		<p>Away, and be not seene, paine of thy life; Not looke toward the windore: if thou dost-- (Nay stay, heare this) let me not prosper, whore, But I will make thee an anatomie, Dissect thee mine owne selfe, and read a lecture Vpon thee, to the citie, and in publique. Away. Who's there?</p>
285. Criado. El señor Mosca.	8. Criado. El señor Mosca.	8. Servant. Tis signior Mosca, sir.

Tabla 6.4.4. Análisis comparativo TM1-TMF1-TO. Fragmento VOLPONE/1. Nivel microtextual.

La comparación entre el TM1 y el TMF1 pone de manifiesto que tampoco existe una correspondencia formal entre ambos textos, pero se observa una influencia de la traducción anterior en el trasvase de ciertos pasajes (*eg.* TM1/272-TMF1/1; TM1/278/TMF1/1; TM1/283-TMF1/7). En primer lugar, advertimos que el TM1 da comienzo con una acotación que no está presente en el TO, pero sí en el TMF1. La acotación del TM1 es más extensa que la del TMF1, pero el segmento “espada en mano” se repite en ambos textos. A nivel formal, Borrás ha añadido dos acotaciones escénicas que no estaban presentes ni en el original ni en el TMF1, ha omitido algunos pasajes, segmentos y oraciones en las réplicas de Corvino y ha añadido réplicas al personaje de Celia. El primer parlamento de Corvino ha sido reducido, modificado e interrumpido con continuas súplicas de su esposa creadas por los adaptadores del texto, posiblemente para dar mayor fluidez al diálogo y atenuar el carácter violento de la escena.

La censura externa se limitó a eliminar referencias explícitas a un posible adulterio con la supresión de los segmentos “que puedes hacerme cornudo” (TM1/276) y “¿Van a alcahuetear tu deshonor tu madre, tus tías y tus hermanas?” (TM1/282). A este respecto, el texto de Borrás presenta mayor similitud con la traducción de Bosch que con el TO y todo apunta a una estrategia de adaptación en el sentido intralingüístico del término:

- 1) TMF1/1: ¿Pero qué creéis? ¿Que vais a hacer de mí un cornudo, ramera?
TM1/276: ¿Qué te crees, que puedes hacerme cornudo, mala esposa, cortesana?
- 2) TMF1/1: ¡Vuestras hermanas, vuestra madre y vuestra tía pueden ayudaros!
TM1/282: ¿Van a alcahuetear tu deshonor tu madre, tus tías y tus hermanas?

Además del efecto de la censura externa, este pasaje nos permite examinar mecanismos de manipulación textual producto de la censura interna ejercida por el adaptador para domesticar el texto a los parámetros ideológicos del contexto meta. El TM1 condensa en una única oración las dos de Bosch y sustituye “ramera” (TMF1/1) por “mala esposa, cortesana” (TM1/276) suavizando la expresión y manteniendo el sentido pero sin recurrir a un lenguaje soez. A su vez, Bosch también ha atenuado el original puesto que opta por trasvasar el término inglés “whore” (TO/1) por “ramera” (TMF1/1).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

En este caso, podríamos afirmar que la autocensura consciente es más notable que la acción de la censura externa, puesto que los autores del TM1 han empleado todo tipo de técnicas manipulatorias para atenuar el carácter violento de la escena, así como para suavizar los aspectos relacionados con la moral sexual. Con este fin, los autores de la versión han eliminado todos los pasajes que pudiesen resultar ofensivos. El TM1 neutraliza la crudeza de ciertas expresiones empleadas por Corvino modificando el contenido semántico de las mismas. Por citar algún ejemplo, Borrás suprime de la primera réplica de Corvino el pasaje del TO “He shall come home and minister unto you The fricace, for the moother. Or, let me see, I thinke, you had rather mount? would you not mount? Why, if you'll mount, you may; yes truely, you may: And so, you may be seene, downe to'th' foot. Get you a citterne, lady *vanitie*, and be a dealer, with the vertuous man;” (TO/1), que sí había sido traducida parcialmente por Bosch. El TM1 preserva la oración “¿Quieres que suba?” (TM1/276), el equivalente de “¿Queréis que suba?” del TMF1/1, modificando el tratamiento dado a Celia para actualizar el lenguaje.

Borrás y Ulloa han omitido el segmento “arrastrando a Celia” de la primera acotación del TMF1 que ya evidencia el carácter violento de la escena y de Corvino. Para atenuar la vehemencia del original y del TMF1, suprimen parte del pasaje que en boca de este personaje cierra la escena: “Not looke toward the windore: if thou dost (Nay stay, heare this) let me not prosper, whore, But I will make thee an anatomie, Dissect thee mine owne selfe, and read a lecture vpon thee, to the citie, and in publike” (TO/7). La crueldad de Corvino es evidente en la traducción de Bosch, según el trasvase de su última intervención, pero Borrás y Ulloa prefirieron suprimir los detalles del cruel castigo que acecha a Celia:

TMF1: Lllaman. ¡Fuera de aquí! ¡Que no os vean, oh dolor de mi vida! Apartaos de la ventana, si osáis acercaros a ella, oídme, ramera: os aseguro que os hago una anatomía, que os diseco, y leo ante toda la ciudad un libro sobre vuestra vida. ¡Salid!

TM1: Lllaman. ¡Vete! Que nadie te vea. Y ya estás advertida de mi determinación de castigarte si faltas a tu deber. ¡Sal de aquí!

Aunque no nos encontremos ante un caso de plagio, creemos que Borrás y Ulloa elaboraron una reescritura del texto de Ben Jonson no solo a partir del TO, sino también de la traducción al español de Bosch de 1946. La relación de similitud existente entre los diferentes textos respondería a la cadena textual: TO>TMF1>TM1. Por lo tanto, el texto de Borrás y Ulloa resulta de la adaptación de una traducción previa del original

inglés. En este proceso de transferencia intralingüístico, el efecto de la (auto)censura se deja sentir tanto en dicho proceso como en el producto resultante.

➤ **Análisis comparativo TM2-TM1**

El TM1, perteneciente al sistema teatral, se introdujo en el sistema literario a través de la publicación escénica del mismo (TM2) tras haber atravesado el filtro censorio y haber sido pulido después de su puesta en escena. Esta edición escénica, que otorga la autoría del texto únicamente a Tomás Borrás, no es una traducción directa del inglés, sino un texto derivado del TM1, firmado por Borrás y Ulloa. Así, el TM2 forma parte de la siguiente cadena textual: TO>TMF1>TM1>TM2.

TM2/VOL/PUB/1953/BORRÁS (Parte 1ª) (255-268)	TM1/VOL/REP/1952/BORRÁS/ULLOA (Parte 1ª) (272-285)
<p><i>(Se van por detrás de la casa de Corvino –N-. Mientras ellos hablaron Celia desapareció por el lateral del jardín –P-; en el jardín apareció Corvino, espada en mano; al no encontrarla, vuelve al interior del palacio; Celia sale al jardín para entrar en la casa. Corvino vuelve al jardín, la encuentra y la increpa)</i></p> <p>255 . Corvino. ¡Mancillar mi honor con un charlatán de plazuela! ¡Y a la ventana de la plaza para que lo vean todos! ¿Cómo es posible que mi esposa acepte los galanteos de un sacamuelas?</p>	<p><i>(Se van por el lateral de la plaza. Mientras ellos hablaron Celia desapareció por el lateral del jardín; en el jardín apareció Corvino, espada en mano; al no encontrarla, vuelve al interior del palacio; Celia sale al jardín para entrar en la casa; Corvino vuelve al jardín, la encuentra y la increpa)</i></p> <p>272. Corvino. ¡Mancillar mi honor con un charlatán de plazuela! ¡Y a la ventana de la plaza para que lo vean todos! ¿Cómo es posible que mi esposa acepte los galanteos de un sacamuelas? ¡Así te miraba la gente, esa manada de sátiros, mientras tú sonreías, exhibiendo tus gracias celestiales, hecha un almíbar con el saltimbanqui!</p>
256 . Celia. Te equivocas, y si me permitieras...	273. Celia. Te equivocas, y si me permitieras...
257 . Corvino. ¡Me equivoco! ¿Qué es lo que te agradó de ese burlón majadero? ¿Fueron sus sortijas de cobre, el olor a azafrán o su piedra de sapo?	274. Corvino. ¡Me equivoco! ¿Qué es lo que te agradó de ese bufón majadero? ¿Fueron sus sortijas de cobre, el olor a azafrán o su piedra de sapo? ¿O fueron los andrajos y la barba mugrienta?
258 . Celia. Te juro que...	275. Celia. Te juro que...
259 . Corvino. ¿Quieres entrarle en mi casa? Por suerte para él se ha escapado. ¿Qué te crees, mala esposa, cortesana?	276. Corvino. ¿Quieres que suba? Por suerte para él se ha escapado. ¿Qué te crees, que puedes hacerme cornudo , mala esposa, cortesana?
260 . Celia. ¡Oh! ¡Por Dios!	277. Celia. ¡Oh! ¡Por Dios!
261 . Corvino. Todavía no sabe quién soy yo. ¡Intenta engañarme y desapareceréis de la existencia tú y todos los tuyos para que no quede rastro de felones y se cumpla mi justicia!	278. Corvino. Todavía no sabe quién soy yo. ¡Intenta engañarme y desapareceréis de la existencia tú y todos los tuyos, tu padre y tu madre, y hasta tus hermanas, para que no quede rastro de felones y se cumpla mi justicia!
262 . Celia. ¡Cálmate, por favor! <i>(Se ve a Mosca aparecer por la esquina de la casa-N-, llamar a la puerta de Corvino-M- y entrar cuando la criada le abre)</i>	279. Celia. ¡Cálmate, por favor! <i>(Se ve a Mosca aparecer por el lateral de la plaza, llamar a la puerta de Corvino y entrar cuando el criado le abre)</i>
263 . Corvino. Otra vez que mires a un hombre que no sea yo, te doy de puñaladas hasta que no quede luz en	280. Corvino. Otra vez que mires a un hombre que no sea yo, te doy de puñaladas hasta que no quede luz en tus ojos lúbricos.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

tus ojos lúbricos.	
264 . Celia. No comprendo por qué no puedo asomarme a la ventana...	281. Celia. No comprendo por qué no puedo asomarme a la ventana...
265 . Corvino. ... y ponerte a coquetear con un pícaro delante de Venecia entera... ¿Y el pañuelo? ¿No se lo arrojaste en prenda y él hizo ademán de besarlo? ¿Te dio alguna carta? ¿Vas a salir a verle?	282. Corvino. ... y ponerte a coquetear con un pícaro delante de Venecia entera... ¿Y el pañuelo? ¿No se lo arrojaste en prenda y él hizo ademán de besarlo? ¿Te dio alguna carta? ¿Van a alcahutear tu deshonor tu madre, tus tías y tus hermanas?
266 . Celia. Ya sabes que no salgo de casa más que para ir a la iglesia, y eso poquísimas veces.	283. Celia. ¿De qué las acusas, si sabes que no me acompañan más que a la Iglesia, y eso poquísimas veces?
267 . Corvino. Menos vas a salir ahora. Ordeno que desde hoy esa maldita ventana sea condenada y que tú vivas en la parte de atrás de la casa, sin salir a la calle más que conmigo, y además con el manto echado. Si me desobedeces caerá sobre ti un castigo espantoso. <i>(Se presenta la criada)</i> ¡Vete! <i>(Celia entra en el palacio, llorosa)</i>	284. Corvino. Menos vas a ir ahora. Gozabas de completa libertad, pero se acabó. Ordeno que desde hoy esa maldita ventana sea condenada y que tú vivas en la parte de atrás de la casa, sin salir a la calle más que conmigo, y con el manto echado. Si me desobedeces caerá sobre ti un castigo espantoso. Lllaman. ¡Vete! Que nadie te vea. Y ya estás advertida de mi determinación de castigarte si faltas a tu deber. ¡Sal de aquí!
268 .Criada. El señor Mosca.	285. Criado. El señor Mosca.

Tabla 6.4.5. Análisis comparativo TM2-TM1. Fragmento VOLPONE/1. Nivel microtextual.

El TM2 es el resultado de un nuevo trasvase intracultural condicionado a los dictámenes de la censura externa. Las principales diferencias existentes entre el TM1 y el TM2 vienen marcadas por la acción del lápiz rojo censor en el texto teatral, puesto que Borrás tuvo que eliminar los pasajes que habían sido tachados por censura y adaptar el texto manteniendo las supresiones. Sin embargo, también se aprecian desvíos motivados por la tarea de revisión llevada a cabo con el objeto de editar un texto teatral previamente representado. Borrás modifica algunas acotaciones escénicas de acuerdo al montaje estrenado en el Español, suprime segmentos y oraciones en réplica presentes en el TM1 (TM1/272; TM1/274; TM1/284) para acortar la duración del mismo y convierte al Criado del TM1 en Criada para adaptarlo al cuadro artístico del que dispone.

➤ Análisis comparativo TM3-TMF2-TO

El texto presentado a censura por Víctor Andrés Catena elimina por completo el fragmento discursivo VOLPONE/1. Esta decisión traductora, que a primera vista podría indicar una práctica autocensura, deja ver más adelante que nos hallamos ante un plagio descarado de la versión de Benjamín Jarnés, como ya intuíamos en la fase macrotextual del estudio. La hipótesis del plagio explica por qué esta escena está ausente del TM1,

puesto que ello implica que Catena se limitó a reproducir la decisión de Jarnés de eliminarla. La versión de Jarnés:

(...) is based on Jonson's original play, but he systematically shortens it, leaving out any passage that is not strictly necessary for the development of the play. That is why the usual omissions are also present in this version: there is no secondary plot, no mountebank scene, no deformed servants, no extended wooing of Celia by Volpone and no final epilogue (Ribes 2006: 273).

➤ **Análisis comparativo TM4-TO**

TM4/VOL/REP/1969/LLOVET (Parte 1ª. Escena ix) (1-9)	TO/VOL/1616/JONSON (II. v.) (1-8)
<p>(<i>Corvino arrastra a Celia, espada en mano. Grita y gesticula como un loco</i>) 1. Corvino. ¡Deshonrado! ¡Deshonrado por un bufón, un saltimbanqui, un vulgar sacamuelas! ¡Y en una ventana de la plaza de Venecia! ¡Te mato! ¡Te mato!... ¡Qué vergüenza! ¡El sacamuelas encandilándose con tus gracias y media ciudad mirándote con ojos de sátiro!... Y tú tan divertida y riéndote con todos...! ¿Pero de qué te has enamorado? ¿De sus anillos de cobre?... ¿De ese pedrusco falso, de esa túnica vieja, de esas plumas sucias? ¿De qué?... ¿No sería del almidón de su barba? Pues para ti, para ti... Que venga aquí, que entre en casa y te dé una friega... o mejor en el tablado para que pueda verte todo el mundo... Sí, eso es lo mejor... Yo me declararé cornudo y me quedará con tu dote... ¿Es que crees que soy un holandés? Soy un italiano... Necesito matar, por lo menos, a tu padre, a tu hermano y a toda tu raza...</p>	<p>1. Corvino. Death of mine honour, with the cities foole? A iuggling, tooth-drawing, prating mountebanke? And, at a publike windore? where whil'st he, With his strain'd action, and his dole of faces, To his drug-lecture draws your itching eares, A crue of old, vn-marri'd, noted lechers, Stood leering vp, like <i>Satyres</i>: and you smile, Most graciously! and fan your fauours forth, To giue your hot spectators satisfaction! What, was your mountebanke their call? their whistle? Or were you' enamour'd on his copper rings? His saffron iewell, with the toade-stone in't? Or his imbroidred sute, with the cope-stitch, Made of a herse-cloth? or his old tilt-feather? Or his starch'd beard? well! you shall haue him, yes. He shall come home, and minister vnto you The fricace, for the moother. Or, let me see, I thinke, you had rather mount? would you not mount? Why, if you'll mount, you may; yes truely, you may: And so, you may be seene, downe to'th' foot. Get you a citterne, lady <i>vanitie</i>, And be a dealer, with the vertuous man; Make one: l'le but protest my selfe a cuckold, And saue your dowrie. I am a <i>Dutchman</i>, ! For, if you thought me an <i>Italian</i>, You would be damn'd, ere you did this, you whore: Thou'ldst tremble, to imagine, that the murder Of father, mother, brother, all thy race, Should follow, as the subiect of my iustice!</p>
<p>2. Celia. ¡Cálmate, marido mío, cálmate!</p>	<p>2. Celia. Good sir, haue patience!</p>
<p>3. Corvino. ¡Qué menos esperas que te pase! ¿Qué menos que yo, deshonrado y furioso, te dé una estacada por cada ojo de esos lúbricos que te han mirado?</p>	<p>3. Corvino. What coul'dst thou propose Lesse to thy selfe, then, in this heat of wrath, And stung with my dishonour, I should strike This steele vnto thee, with as many stabs, As thou wert gaz'd vpon with goatish eyes?</p>
<p>4. Celia. Tranquilízate... ¿Cómo podría yo suponer que por asomarme a una ventana te ibas a poner más furioso que de costumbre?...</p>	<p>4. Celia. Alasse sir, be appeas'd! I could not thinke My being at the windore should more, now, Moue your impatience, then at other times.</p>
<p>5. Corvino. ¿Ah, no? ¿Me iba a parecer bien que te entendieses con un granuja a la vista de Venecia entera?... ¡Cómica! ¡Farsante! Le tiraste el pañuelo... él lo besó... y estoy seguro de que te lo devolvió con una carta... Una carta citándote en casa de tu hermano, de tu madre, de tus tías...</p>	<p>5. Corvino. No? not to seeke, and entertaine a parlee, With a knowne knaue? before a multitude? You were an actor, with your handkerchiefe! Which he, most sweetly, kist in the receipt, And might (no doubt) returne it, with a letter,</p>

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

¿Qué más da?	And point the place, where you might meet: your sisters, Your mothers, or your aunts might serue the turne.
6. Celia. Bueno... ¿Cuándo he usado yo esos pretextos?... Si no salgo de casa más que para ir a la iglesia, alguna vez...	6. Celia. Why, deare sir, when doe I make these excuses? Or euer stirre, abroad, but to the church? And that, so seldome—
7. Corvino. Pues se acabó la iglesia... Antes eras libre y ahora ya no mereces esa libertad... La libertad no debe confundirse con el libertinaje... Condenaré esa ventana... Y hasta que la tapien trazaré aquí una señal... Si la pasas te mato... Item más: te sujetaré con un candado y caminarás de espaldas... Tu habitación estará al fondo de la casa... Pero sobre todo, andarás siempre hacia atrás... Soy muy bueno, pero tú lo has querido. Están llamando... Escóndete, que no te vean... Te estás jugando la vida... No mires a la ventana... La próxima vez te abro en canal, te diseco, me subo en tu cuerpo y doy una conferencia contra la prostitución... ¡Largo! (<i>Sale Celia. Corvino va a abrir</i>) ¿Quién es?	7. Corvino. Well, it shall be lesse; And thy restraint, before, was libertie, To what I now decree: and therefore, marke me. First, I will haue this bawdy light dam'd vp; And, til 't be done, some two, or three yards off, l'le chalke a line: o're which, if thou but chance To set thy desp'rate foot; more hell, more horror, More wilde, remorselesse rage shall seize on thee, Then on a coniuer, that, had heedlesse left His circles safetie, ere his deuill was laid. Then, here's a locke, which I will hang vpon thee; And, now I thinke on't, I will keepe thee backe-wards; Thy lodging shall be backe-wards; thy walkes back-wards; Thy prospect-all be backe-wards; and no pleasure, That thou shalt know but backe-wards: Nay, since you force My honest nature, know, it is your owne Being too open, makes me vse you thus. Since you will not containe your subtle nostrils In a sweet roome, but they must snuffe the ayre Of ranke, and sweatie passengers---One knockes. <i>Knocke within</i> Away, and be not seene, paine of thy life; Not looke toward the windore: if thou dost--- (Nay stay, heare this) let me not prosper, whore, But I will make thee an anatomie, Dissect thee mine owne selfe, and read a lecture Vpon thee, to the citie, and in publike. Away. Who's there?
8. Criado. (<i>Fuera</i>) Mosca, señor...	8. Servant. Tis signior <i>Mosca</i> , sir.
9. Corvino. Eso es que reventó su amo. ¡Menos mal que las alegrías vienen detrás de las penas!	

Tabla 6.4.6. Análisis comparativo TM4-TO. Fragmento VOLPONE/1. Nivel microtextual.

La versión de Llovet, creada a partir del original de Ben Jonson, no presentó problemas de censura, a pesar de ser la más cruda y violenta de todas ellas. Los censores se mostraron más permisivos a la hora de censurar este pasaje y lo que en la versión de Borrás (TM1) estaba tachado se conservó en este caso, poniendo de manifiesto la arbitrariedad censoria:

TM4/1: “(...) Que venga aquí, que entre en casa y te dé una friega... o mejor en el tablado para que pueda verte todo el mundo... Sí, eso es lo mejor... *Yo me declararé cornudo* y me quedaré con tu dote... ¿Es que crees que soy un holandés? Soy un italiano” (Cursiva mía).

Del mismo modo, la traducción de Llovet de la réplica TO/5, que originó cortes en el texto de Borrás, no contiene ninguna tachadura: “(...) Una carta citándote en casa de tu hermano, de tu madre, de tus tías... ¿Qué más da?” (TM4/5). Llovet reduce la

primera intervención de Corvino por medio de supresión de segmentos y oraciones en réplica, principalmente, para acortar la extensión de la misma. No obstante, también omite algunas de las crueles frases dirigidas a su esposa como: “To give your hot spectators satisfaction” (TO/1) o “You would be damn’d, ere you did this, you whore” (TO/1) para suavizar la violencia verbal del original. De forma análoga, el término inglés ‘whore’ de la última intervención de Corvino no ha sido trasvasado al español debido a la censura interna. Incluso así, el TM4 conserva el tono violento del original, que se advierte desde el comienzo del pasaje con la entrada de Corvino arrastrando a Celia hasta la última réplica de Corvino en la que amenaza ferozmente a su esposa, respetando el TO pero suprimiendo los elementos léxicos más conflictivos:

TO/7: (...) (Nay stay, heare this) let me not prosper, whore, But I will make thee an anatomie, Dissect thee mine owne selfe, and read a lecture, Vpon thee, to the citie, and in publike.

TM4/7: (...) No mires a la ventana... La próxima vez te abro en canal, te diseco, me subo en tu cuerpo y doy una conferencia contra la prostitución... ¡Largo!

Por el momento, el análisis textual evidencia que el TM4 no deriva del TM1 o del TM2, pero sí se puede apreciar cierta influencia de la traducción de Bosch (TMF1) en el TM4. La primera acotación de Bosch, “Entra Corvino, espada en mano, arrastrando a Celia” (TMF1/1), es una adición respecto al TO que se repite en el TM4: “Corvino arrastra a Celia, espada en mano” (TM4/1). Por lo tanto, creemos que Llovet³⁸ también consultó la traducción de Bosch para elaborar la suya propia, aunque se necesitaría un examen comparativo TM4-TMF1 más exhaustivo para establecer una relación de similitud entre ambos textos que, por otro lado, excedería los límites de este trabajo.

³⁸ Enrique Llovet estrenó una nueva versión de *Volpone* en 1997 en el Festival de Teatro Clásico de Almagro. Para más detalles sobre esta versión véase Ribes 2006. En el referido artículo, Ribes menciona una serie de personajes que aparecen en el texto teatral de 1969 y que fueron eliminados de la versión de 1997: “alquimista, predicadora, bruja borracha, limosnera, limosnero, hombre de la picota, astrólogo, vieja” (Ribes 2006: 287). Sin embargo, el libreto censurado con el que contamos para este estudio no incluye a ninguno de estos personajes. Otro hecho que corrobora que la versión de 1997 difiere de la de 1969 es el ejemplo ofrecido por Ribes en referencia a la última intervención de Corvino:

TM/1997/LLOVET: “Corvino: Como te pille en un arrumaco, te abro en canal. Me subiré en tu cuerpo y daré una conferencia sobre la prostitución” (en Ribes 2006: 289).

TM4/1969/LLOVET: “(...) Corvino: La próxima vez te abro en canal, te diseco, me subo en tu cuerpo y doy una conferencia contra la prostitución... ¡Largo!” (TM4/7).

➤ **Análisis comparativo TM5-TMF3**

La versión de Luis Iturri y Rapha Bilbao es una actualización-adaptación del argumento original pero nos atreveríamos a afirmar que los autores no llegaron a consultar el TO, ya que no se puede establecer ningún tipo de correspondencia formal entre el TO y el TM5. El hecho de que en esta reescritura aparezca el personaje de Urraca nos hizo pensar en aquellas versiones de 1929 que tanto éxito tuvieron en España y, en particular, en la versión de Luis Araquistáin, cuyo *Dramatis Personae* se asemeja en gran medida al del TM5, a excepción de los personajes adicionales de la introducción (véase tabla 6.4.3.). Todo apunta a que Luis Iturri y Rapha Bilbao se sirvieron del texto de Araquistáin (TMF3) para crear una nueva adaptación actualizada de la farsa veneciana de Ben Jonson, por lo que hemos considerado más conveniente comparar el TM5 con el texto de Araquistáin, etiquetado como TMF3.

En el prólogo de la edición de la “adaptación” de Araquistáin, como así aparece en la portada de la misma, el autor indica que la edición de la *Everyman’s Library, The Complete Works of Ben Jonson*, 2 volúmenes, 1910, Londres, ha sido su texto de partida, dato que no suele aparecer en el resto de los textos meta objeto de análisis. Araquistáin también admite que ha consultado y revisado la versión del austriaco Stefan Zweig³⁹ y comenta algunos de sus mecanismos de manipulación textual a partir de la versión del anterior, motivados tanto por cuestiones escénicas como ideológicas:

En mi versión he procurado no desfigurar, sino lo estrictamente indispensable, los personajes y el estilo de la comedia inglesa. (...) He quitado algunos personajes secundarios y añadido otros. He conservado cuando lo exigía el vigor de una escena—no por placer de la frase gruesa—las crudezas del diálogo, si bien atemperadas a los usos de nuestro tiempo, que no tolera, en España por lo menos⁴⁰, ciertas expresiones demasiado directas y disonantes para el oído del público contemporáneo, aunque sean frecuentes en las literaturas clásicas europeas, incluso en la española. Mi poda ha sido mayor aún que la de Stefan Zweig. A veces he refundido en un acto, sin mutación escénica, numerosos cuadros, algunos de cuyos componentes juzgaba necesarios para la evolución psicológica y teatral de la fábula (Araquistáin 1929: 12).

Iturri y Bilbao, al inspirarse en el TMF3, reproducen gran parte de las decisiones traductorales adoptadas por Araquistáin, además de conservar el clima y estilo de su versión. Respecto al fragmento que nos ocupa, observamos que Escoto de Mantua no

³⁹ Según Purificación Ribes, hay una tercera fuente que sirvió de inspiración a Araquistáin y que éste no menciona: “the translation made into German by Ludwig Tieck in 1793” (Ribes 2005: 86).

⁴⁰ Araquistáin también tuvo que someterse al escrutinio censorio de la dictadura de Primo de Rivera (véase Ribes 2005: 83. Nota al pie).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

interviene en la escena anterior en el TM5. Así, la furia de Corvino viene provocada por el interés que Bonario muestra hacia su mujer, al igual que sucede en el TMF3. Según Ribes, el Corvino de Araquistáin es menos violento y más racional que el del TO y, en consecuencia, que el resto de los TMs del conjunto textual:

Not only has Corvino's affronting of Volpone been given a reason that is absent from Jonson, but his jealous reaction against his wife after the mountebank scene is equally portrayed as the logical consequence of Bonario's open interest in her. Corvino is thus created by Araquistáin as a less irrational and violent character, who does not attack a dying man out of mere despite but out of jealousy, and who does not threaten his wife for no reason (Ribes 2005: 90).

TM5/VOL/REP/1974/ITURRI-BILBAO (II) (30-41)	TMF3/VOL/PUB/1929/ARAQUISTÁIN (II.ii) (1-13)
<p>30. Corvino. ¿Y ese es guapísimo? ¿Qué martes conociste al doctor Escoto si es la primera vez que pisa Venecia? ¡Bonario! ¡Ése es el guapísimo! ¡Y tú quítate de mi vista! ¡Alcahueta! ¡Fuera de estos muros que nunca han conocido la inmundicia! Y tú así me expones al escarnio de la ciudad. ¡Celia, horriblemente infiel y prostituida! ¡Mujer impúdica!</p>	<p>1. (Dichos. Corvino) Corvino. ¿Adónde ibas, vil alcahueta? ¿Llevabas algún billete? (<i>Le mira las manos, le registra los bolsillos</i>) ¡Quítate de mi vista y hoy mismo saldrás de esta casa, mujerzuela desleal, si antes no me ciega la ira y hago picadillo de tu inmundo cuerpo! (<i>Sale Serpina</i>) ¡Y tú! (<i>A Celia</i>) ¡Así guardas mi honor, así me expones al escarnio de toda la ciudad! ¡En la ventana abierta! (<i>La cierra violentamente</i>) Te he visto desde la calle con todo el busto fuera. ¡Mujer impúdica! No te basta coquetear con ese capitán fanfarrón. Encima han de ser testigos de la ignominiosa escena todos esos vagos que, con el pretexto de oír al saltimbanqui, se han reunido ahí abajo para devorarte con sus miradas lúbricas.</p>
<p>31. Celia. Te juro, marido, que lo de guapísimo era por el médico.</p>	<p>2. Celia Te juro, señor, que sólo oía al médico...</p>
<p>32. Corvino. ¿Tú crees que bromeo cuando digo que voy a matarte? ¡Te haré cadáver!</p>	<p>3. Corvino. Al médico! ¡Ja, ja, ja, ¡Dirás a ese charlatán pagado por el fachendoso de Bonario para justificar tu presencia en la ventana. Oías, sí, al charlatán y mirabas al otro. ¿No te he prohibido mil veces que te asomes en mi ausencia, grandísima coqueta? ¿Crees que chancoo cuándo digo que he de matarte?</p>
<p>33. Celia. ¡Mátame, marido! ¡Pero te juro por la paz eterna de mi difunta madre que nunca han existido celos más infundados!</p>	<p>4. Celia Mátame, señor; pero te juro por la paz eterna de mi difunta madre que nunca hubo celos más infundados que los tuyos.</p>
<p>34. Corvino. ¿Infundados? ¿No sabe toda la ciudad que te persigue Bonario? ¿Que soborna al servicio, que eres la mujer más admirada de todo Venecia? ¿Y yo el marido más envidiado? ¿No me lo ha dicho Mosca?</p>	<p>5. Corvino ¿Infundados y toda la ciudad sabe que te corteja Bonario y que espía mis salidas para pasearte la calle y sobornar a mis criados? ¿No me lo dijo hoy mismo Mosca? ¿No me dijo también que en Venecia tú eres la más admirada de las mujeres y yo el más envidiado de los maridos?</p>
<p>35. Celia. ¡Y yo qué culpa tengo de lo que diga la gente! Lo único que te puedo asegurar es que mi conducta nunca ha dejado que desear.</p>	<p>6. Celia Yo no soy culpable de lo que la gente diga y piense de mí y de ti, sino de mis propias obras, y te he vuelto a jurar, señor, que jamás mi conducta te ha afrentado lo más mínimo.</p>
<p>36. Corvino. ¡Ah, tu conducta! ¡Como si no hubiese más adulterio que el material! ¡Como si la lasciva mirada de un hombre no ensuciase tanto a una mujer como la más asquerosa de las caricias!</p>	<p>7. Corvino ¡Tu conducta! ¡Como si no hubiera más adulterio que el puramente material! ¡Como si la codiciosa mirada de un hombre, el tono lascivo de sus palabras hipócritas, su jactancia, su presencia de conquistador que se cree irresistible, no ultrajasen a una mujer tanto como la más torpe de las caricias!</p>
<p>37. Celia. ¡Estás loco!</p>	<p>8. Celia ¡Estás loco, señor! Con esos pensamientos la vida en la ciudad sería imposible.</p>

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

<p>38. Corvino. ¿Loco? ¡Ojalá! ¡Y ojalá todos los hombres fueran sordos, mudos, ciegos y paralíticos para que ninguno más que yo pueda poseerte! En cuanto herede de ese cerdo de Volpone y mis negocios salgan de nuevo a flote, te llevaré a una montaña deshabitada o a una selva virgen o a un desierto africano.</p>	<p>9. Corvino ¡Ojalá lo fuera y ojalá todos los hombres fuesen sordos, mudos, ciegos y paralíticos, para que ninguno más que yo pudiera oírte, ni hablarte, ni verte, ni seguirte! ¡Ah, si yo fuera rico! ¡Si mis negocios no fueran de mal en peor por culpa de esta obsesión que me distrae y me arruina! ¡O si me nombrase heredero único ese cerdo de Volpone! ¡Te llevaría a una montaña deshabitada, o a una selva virgen o a un desierto africano!...</p>
<p>39. Celia. ¿Y para qué ser hipermillonario, como te llaman, en una selva virgen o en desierto africano? Te estás pasando, marido...</p>	<p>10. Celia ¿Y para qué quieres ser rico en una montaña, en una selva virgen o en un desierto africano? Desvarías señor.</p>
<p>40. Corvino. Sí, me paso. ¡Y qué! Quiero ser hipermillonario para que nada te falte... pero lejos de esta ciudad abyecta, poblada de buscadores de mujeres ajenas...</p>	<p>11. Corvino Sí, tienes razón, desvarío. Las riquezas no las quiero para mí, sino para que nada te falte; pero lejos de esta ciudad abyecta, poblada de buscadores de mujeres ajenas, de parásitos del amor de los otros... (<i>Llaman</i>)</p>
	<p>12. Celia ¿Quieres que abra?</p> <p>13. Corvino ¡No, no! ¡Vete! ¡Que no te vea nadie, que no te asomes a ninguna ventana, si no quieres que te haga pedazos y los muestre a la ciudad entera! ¡Sal, sal! ¡Pronto! (<i>La empuja y luego abre la puerta. Entra Mosca</i>)</p>
<p>41. Serpina. El señor Mosca espera.</p>	

Tabla 6.4.7. Análisis comparativo TM5-TMF3. Fragmento VOLPONE/1. Nivel microtextual.

La mayoría de los binomios textuales monolingües presentan segmentos idénticos, según se observa en la tabla anterior. El TMF3 ha sido adaptado y actualizado mediante distintas estrategias y técnicas de manipulación textual. El plagio parcial, la modificación, la supresión y la síntesis se revelan como mecanismos recurrentes a la hora de llevar a cabo un proceso de transferencia intralingüístico e intracultural para obtener una versión condensada y actualizada del texto de Araquistáin que se ajustase a las expectativas de los espectadores de finales de la dictadura. Resulta curioso que a pesar del interés de Iturri y Bilbao en incorporar técnicas de interpretación innovadoras con el deseo de actualizar el texto—muy en boga en los últimos años del franquismo—los autores recurrieran a una versión de 1929 y no a versiones más recientes como la de Manuel Bosch o la de Tomás Borrás; aunque, por otro lado, denota el deseo de encubrir un plagio. Una vez más, nos hallamos ante un texto meta derivado de un texto meta fuente previo por lo que la cadena textual resultante sería: TO>TM/Zweig>TM/Araquistáin>TM5/Iturri-Bilbao.

No sabemos con certeza la opinión de los censores respecto al TM5 debido al expurgo del expediente. De cualquier forma, el libreto censurado no contiene ninguna marca textual e intuimos que los lectores no tuvieron problema alguno con este

fragmento. Sí se advierte el efecto de la censura interna si comparamos este fragmento con el equivalente en el TO, cuyo lenguaje ha sido suavizado por completo y su crueldad y violencia aligeradas. En el TM5, Celia tiene un papel más activo e incluso se le otorga la posibilidad de defenderse ante los ataques de su marido. No hay amenazas, castigos despiadados, ni insultos ofensivos por parte de Corvino, quien solo manifiesta un arrebato de celos. En cualquier caso, estas desviaciones del TO no deben atribuirse a los reescritores del TM5 sino a Araquistáin, quien ya se había encargado de edulcorar el texto practicando una autocensura consciente.

6.4.2.2.2. Fragmento VOLPONE/2

La unidad argumental en la que Corvino cede su esposa a Volpone a cambio de convertirse en su heredero también fue objeto de la criba de los censores. En el texto de Borrás y Ulloa (TM1) aparece tachada la palabra “cornudo” en la página 59 del libreto encontrado en el expediente de censura teatral 119-52. Esta escena también resultó mutilada en la versión de Llovet (TM4). En la página 48 del libreto encontramos las siguientes marcas textuales en forma de tachaduras lingüísticas: “en cuanto a la cosa” y “llamándote puta”.

➤ Análisis comparativo TM1-TMF1-TO

TM1/VOL/REP/1952/BORRÁS-ULLOA (Parte 1ª) (385-418)	TMF1/VOL/PUB/1946/BOSCH (III.iii.) (3-46)	TO/VOL/1616/JONSON (III.vii.) (1-53)
<i>(Entra Mosca por la puerta lateral precediendo a Corvino y a Celia, riquísimamente ataviada)</i> 385. Mosca. ¡Por favor, señor Corvino! ¿No os dije que os mandaría buscar? ¿Por qué habéis venido tan pronto?	<i>(Aparece Mosca precediendo a Corvino y Celia)</i> 3. Mosca. ¡Dios nos ampare! ¡Habéis venido demasiado pronto! ¿No os dije que os mandaría a buscar?	<i>(Mosca admits Corvino and Celia⁴¹)</i> 1. Mosca. Death on me! you are come too soone, what meant you? Did not I say, I would send?
386. Corvino. Temí que se te olvidara y que nos adelantaran los rivales.	4. Corvino. Sí, pero temí que lo hubieseis olvidado y pasasen antes que vosotros.	2. Corvino. Yes, but I feard You might forget it, and then they preuent vs.
<i>(Mosca va junto a Volpone, Celia y Corvino quedan a un lado, disputando)</i> 387. Volpone. <i>(Aparte)</i> ¡Qué prisa le corre ser cornudo!	5. Mosca. <i>(Aparte)</i> ¡Prisa lleva en ser cornudo! Bien; puesto que estáis aquí, quedaos. Yo tengo que dejaros. <i>(Sale Mosca)</i>	3. Mosca. Preuent? did ere man haste so, for his hornes? A courtier would not ply it so, for a place. Well, now there's no helping it, stay here; Ile presently returne.
	6. Corvino. Oídme Celia, ¿sabéis a qué hemos venido aquí?	4. Corvino. Where are you, Celia? You know not wherefore I haue brought you hither?
	7. Celia. Sólo lo que me habéis dicho.	5. Celia. Not well, except you told me.
	8. Corvino. Pues oídme...	6. Corvino. Now, I will: Harke hither.
	9. Mosca. Señor, vuestro padre tardará todavía una hora, de modo que si queréis pasar a la biblioteca, podréis entreteneros. Vigilaré que nadie entre antes que él.	7. Mosca. Sir, your father hath sent word, <i>To Bonario.</i> It will be halfe an houre, ere he come; And therefore, if you please to walke, the while, Into that gallery---at the vpper end, There are some bookes, to entertaine the time: And ile take care, no man shall come vnto you, sir.
	10. Bonario. Bien, esperaré allí. <i>(Aparte)</i> Creo que hay que vigilar; desconfío de este hombre. <i>(Sale Bonario).</i>	8. Bonario. Yes, I will stay there, I doe doubt this fellow.
	11. Mosca. Allí no hay peligro de que oiga nada. Y de su padre me ocupo yo. <i>(Baja el telón)</i> <i>(Volpone está en cama, Mosca sentado a su lado. Entra Corvino casi arrastrando a Celia)</i>	9. Mosca. There, he is farre enough; he can heare nothing: And, for his father, I can keepe him off.
388. Celia. Señor, ya te he dicho que me niego a lo que de mí exiges. 389. Corvino. Y yo te he dicho que te lo mando.	12. Corvino. Nada, nada, no se puede volver atrás y así lo he decretado y así debe ser hecho.	10. Corvino. Nay, now, there is no starting backe; and therefore, Resolue vpon it: I haue so decree'd. It must be done. Nor, would I moue't afore, Because I would auoide all shifts and tricks, That might denie me.
390. Celia. Si dudas de mi castidad, enciérrame en un convento, pero no hagas pruebas como la que pretendes en esta casa.	13. Celia. Señor, dejadme suplicaros. Si dudáis de mi castidad, encerradme para siempre, pero no empleéis estos procedimientos. Dejadme vivid temiéndoos, puesto que no puedo merecer vuestra confianza.	11. Celia. Sir, let me beseech you, Affect not these strange trials; if you doubt My chastitie, why locke me vp, for euer: Make me the heyre of darkenesse. Let me liue, Where I may please your feares, if not your trust.

⁴¹ Acotación fruto de ediciones modernas que no aparece en el *Folio* de 1616.

391. Corvino. No estoy de humor para discutir. ¿Crees que yo mismo me voy a hacer... marido engañado? No estoy loco. Obedece, como buena esposa.	14. Corvino. No estoy de humor de discusiones. ¿Creéis acaso que consentiría en ser cornudo? No estoy loco. Sed obediente como buena esposa.	12. Corvino. Beleeue it, I haue no such humor, I. All that I speake, I meane; yet I am not mad: Not hornemad, see you? Go too, shew your selfe Obedient, and a wife.
392. Celia. (<i>Lloriquea</i>) ¡Cielo, ayúdame!	15. Celia. ¡Oh, cielo! Ayúdame.	13. Celia. O heauen!
		14. Corvino. I say it, Do so.
		15. Celia. Was this the traine?
393. Corvino. Te lo he explicado. Sabes cuál es el estado de Volpone y lo que los médicos le han prescrito, y también sabes que a cambio de ello nos cede su inmensa fortuna. Sabes que se trata de una simulación y que me he comprometido a que lo hagas.	16. Corvino. Ya os he dado las razones. Sabéis cuál es su estado y lo que los médicos han prescrito; se trata de un simulacro y me he comprometido a él; ya sabéis cuánto este asunto me afecta; si queréis ser leal conmigo, ayudadme y respetad mis compromisos.	16. Corvino. I haue told you reasons; What the physitians haue set downe; how much, It may concerne me; what my engagements are; My meanes; and the necessitie of those meanes, For my recouery: wherefore, if you bee Loyall, and mine, be wonne, respect my venture.
394. Celia. ¿Sin respetar tu propio honor?	17. Celia. ¿Antes que respetar vuestro honor?	17. Celia. Before your honour?
395. Corvino. ¡Honor! ¡Bah! Una de esas palabras inventadas por los necios. ¿Es peor mi oro porque alguien lo toque antes que yo? ¿Son mis trajes menos elegantes porque los demás los miren? Fíjate en este cuerpo decrepito, sin nervio y sin vigor; no tiene ni aliento para hablar; es una sombra. ¿Cómo me va a ofender este cadáver?	18. Corvino. ¡Honor! ¡Bah! ¡Esto son palabras que inventaron los locos! ¿Es mi oro menos bueno porque lo toque otro que yo? ¿Mis trajes menos lujosos porque otros los miraron? ¿Qué queréis temer de una ruina decrepita sin nervios y sin sentidos? Hay que darle la comida y no puede ni bostezar si no le escaldan las encías; no tiene ya voz; es una sombra. ¿Cómo queréis que este hombre me ofenda?	18. Corvino. Honour? tut, a breath; There's no such thing, in nature: a meere terme Inuented to awe foolles. What is my gold The worse, for touching? clothes, for being look'd on? Why, this 's no more. An old, decrepit wretch, That ha's no sense, no sinew; takes his meate With others fingers; onely knowes to gape, When you doe scald his gummes; a voice; a shadow; And, what can this man hurt you?
396. Celia. ¡Dios mío! Parece que te han endemoniado.	19. Celia. ¡Dios mío! ¿Qué mal espíritu le domina?	19. Celia. Lord! what spirit Is this hath entred him?
397. Corvino. Nadie se enterará y tu reputación permanecerá intacta. Ni él puede hablar, ni este muchacho dirá nada, por la cuenta que le tiene, vamos.	20. Corvino. Nada tenéis que temer por vuestra reputación. ¿Creéis acaso que va a proclamarlo por la Plaza? ¿Quién puede hacerlo si él no puede hablar y tengo en mi bolsillo la lengua de este muchacho? Nadie en el mundo puede enterarse.	20. Corvino. And for your fame, That's such a ligge; as if I would goe tell it, Crie it, on the <i>piazza</i> ! who shall know it? But hee, that cannot speake it; and this fellow, Whose lippes are i' my pocket: saue your selfe, If you'll proclaime't, you may. I know no other, Should come to know it.
398. Celia. Señor, piensa que en el infierno castigarán nuestros pecados.	21. Celia. ¿No hay Santos en el Cielo? ¿Son acaso ciegos?	21. Celia. Are heauen, and saints then nothing? Will they be blinde, or stupide?
	22. Corvino. Vamos.	22. Corvino. How?
	23. Celia. Sed bueno, señor. Imitadlos y pensad cuánto arderéis en el infierno por cada uno de vuestros odiosos pecados.	23. Celia. Good Sir, Be iealous still, æmulate them; and thinke What hate they burne with, toward euery sinne
399. Corvino. Si esto fuese pecado, no te lo pediría. Al contrario, es una obra de caridad, pues procuro la salud del prójimo y le favorezco con mis bienes. De modo que tú y yo mereceremos premio, no castigo.	24. Corvino. Os juro que si creyese pecado lo que os pido, no os induciría a ello. Si ofreciese vuestro papel a una extranjera, a una cortesana de ardiente sangre toscaza que hubiese leído a Aretino, o a quien hubiese	24. Corvino. I grant you: if I thought it were a sinne, I would not vrge you. Should I offer this To some yong <i>Frenchman</i> , or hot <i>Tuscane</i> bloud, That had read Aretine, conn'd all his printes, Knew euery quirke within

	hecho profesión de su libertinaje y quisiera sacar provecho de ello, cometería un horrible pecado; pero haciendo obra pía de caridad y prestándole mi propio bien, ¿cómo puede haber culpa?	lusts laborinth, And were profest critique, in lechery; And I would looke vpon him, and applaud him, This were a sinne: but here, 'tis contrary, A pious worke, mere charity, for physick, And honest politie, to assure mine owne.
400. Celia. Jamás oí justificar tan torpemente una indignidad.	25. Celia. ¡Oh, cielo! ¿Cómo escuchar tal infamia?	25. Celia. O heauen! canst thou suffer such a change?
401. Volpone. (<i>A Mosca</i>) Corta la discusión, Mosca. Haz que se acerquen	26. Volpone. (<i>En voz baja a Mosca</i>) Tú eres mi honor y mi orgullo, Mosca. Eres mi alegría y mi delicia. Haz que se acerquen.	26. Volpone. Thou art mine honor, Mosca, and my pride, My ioy, my tickling, my delight! goe, bring 'hem.
402. Mosca. (<i>Va a ellos</i>) Señor, os llama el enfermo...	27. Mosca. (<i>Yendo a ellos</i>) Acercaos, señor...	27. Mosca. Please you draw neere, sir.
403. Corvino. (<i>Tira de Celia</i>) ¡Ven, basta de rebeldías!...	28. Corvino. (<i>Acercándose</i>) Venid, venid, basta de rebeldías...	28. Corvino. Come on, what-- You will not be rebellious? by that light—
404. Mosca. (<i>Gritándole a Volpone</i>) ¡El señor Corvino viene a verte!	29. Mosca. Señor, el señor Corvino ha venido a veros...	29. Mosca. Sir, signior Corvino, here, is come to see you.
405. Volpone. ¡Ah! ¡Jo, jo, jo! ¡Uf!...	30. Volpone. ¡Oh...!	30. Volpone. Oh.
406. Mosca. Y enterado de lo que te recetaron los médicos, te trae para que te cures al amor de sus amores, a su legítima esposa, ¡a la primera hermosura de Venecia!	31. Mosca. Y habiéndose enterado de la prescripción de los médicos, os ha traído para curaros y cuidaros gratis, sin retorno alguno, el amor de sus amores, a su propia y auténtica esposa, ¡a la primera hermosura de Venecia!	31. Mosca. And hearing of the consultation had, So lately, for your health, is come to offer, Or rather, sir, to prostitute---
	32. Volpone. Gracias..., gracias...	32. Corvino. Thankes, sweet Mosca
		33. Mosca. Freely, vn-ask'd, or vn-intreated---
		34. Corvino. Well.
		35. Mosca. (<i>As the true, feruent instance of his loue</i>) His owne most faire and proper wife; the beauty, Onely of price, in <i>Venice</i> ---
		36. Corvino. 'Tis well vrg'd.
	33. Mosca. Para reconfortaros, para animaros.	37. Mosca. To be your comfortresse, and to preserue you.
407. Volpone. ¡Jo, jo, jo! ¡Uf! ¡Ah! Ya estoy casi en el otro mundo. Dales las gracias por su amistad, pero es inútil luchar contra la voluntad del cielo. De nada sirve aplicar fuego a una piedra. ¡Jo, jo, jo!... Una hoja no puede brotar dos veces. Agradéceselo y díles que he dispuesto a favor suyo... No hay esperanza para mí... Ruégales que usen cuerdamente de mi fortuna cuando la hereden.	34. Volpone. Bien, bien..., pero yo estoy casi en el otro mundo. Dales las gracias por sus cuidados, pero díles que es inútil luchar contra la voluntad del cielo; de nada sirve aplicar fuego a una piedra. ¡Oh, oh, oh! (<i>Tosiendo</i>) Una hoja no puede florecer dos veces... Agradezco sus deseos y díles lo que he dispuesto en su favor; no hay esperanzas para mí... ruégales que usen cuerdamente de mi fortuna cuando la hereden...	38. Volpone. Alasse, I am past already! 'pray you, thanke him, For his good care, and promptnesse, but for that, 'Tis a vaine labour, eene to fight, 'gainst heauen; Applying fire to a stone: (vh, vh, vh, vh.) Making a dead leafe grow againe. I take His wishes gently, though; and, you may tell him, What I' haue done for him: mary, my state is hopelesse! Will him, to pray for me; and t'vse his fortune, With reuerence, when he comes to't.
408. Mosca. (<i>A Corvino</i>) ¿Oís, señor? Acercad a	35. Mosca. ¿Oís, señor? (<i>A Corvino</i>) Acercaos con	39. Mosca. Do you heare, sir? Go to him, with your

vuestra esposa.	vuestra mujer.	wife.
409. Corvino. Vamos, terca. ¿No lo has oído? ¿Todavía te resistes? ¿Es que quieres que te obligue por la violencia?	36. Corvino. ¡Por el alma de mi padre, Celia! ¡Persistis todavía en vuestra resistencia después de haberle oído? ¿Me vais a obligar a usar la violencia?	40. Corvino. Heart of my father! Wilt thou persist thus? come, I pray thee, come. Thou seest 'tis nothing. Celia. By this hand, I shall grow violent. Come, do't, I say.
410. Celia. Mátame, dame un veneno, tragaré carbones ardientes, pero eso no... ¡no!	37. Celia. ¡Matadme, por favor! Dejadme tomar un veneno o tragar carbones ardiendo, hacer cualquier cosa...	41. Celia. Sir, kill me, rather: I will take downe poyson, Eate burning coales, doe any thing--
411. Corvino. (<i>Colérico</i>) ¡Maldita seas! ¿Quieres que te arrastre hasta su lecho? Juro que te ataré viva al cuerpo de un esclavo muerto. Juro que te expondré en la ventana desnuda. ¡Por la sangre que corre por mis venas y por el alma de mi padre!	38. Corvino. ¡Maldita seáis! ¿Queréis que os arrastre por los cabellos? ¿O que desgarre vuestra boca hasta las orejas y os ponga la nariz como un salmonete? Juro que tengo que ataros viva y desnuda al cuerpo de un esclavo muerto. ¡Os expondré en vuestra ventana para ignominia con la acusación de vuestro crimen grabado con aguafuerte sobre vuestro pecho! ¡Por la sangre que corre por mis venas, tengo que hacerlo!	42. Corvino. Be damn'd. (Heart) I will drag thee hence, home, by the haire; Cry thee a strumpet, through the streets; rip vp Thy mouth, vnto thine eares; and slit thy nose, Like a raw rotchet--Do not tempt me, come. Yeld, I am loth---(Death) I will buy some slaue, Whom I will kill, and binde thee to him, aliuie; And at my windore, hang you forth: deuising Some monstrous crime, which I, in capitall letters, Will eate into thy flesh, with <i>aqua-fortis</i> , And burning cor'siues, on this stubborne brest. Now, by the bloud, thou hast incens'd, ile do't.
412. Celia. Puedes hacer de mí lo que quieras. Soy tu mártir.	39. Celia. Podéis hacer de mí lo que queráis, soy vuestra mártir.	43. Celia. Sir, what you please, you may, I am your martyr.
413. Corvino. (<i>Con falsa amabilidad</i>) ¡Ven, querida! Tendrás joyas, trajes, góndolas, palacios, cuanto puedas soñar, pero ven y dale un beso... y estréchale la mano... Es besar y tocar una enorme herencia...	40. Corvino. No seáis tan obstinada, no lo merezco. ¡Venid, querida! Tendréis joyas, trajes, aderezos; cuanto queráis y ansiéis, pero id a él y besadlo. O tocadlo... ¡que os sienta a su lado! ¿Queréis acaso mi desgracia y la vuestra? ¿No querréis privarme de su herencia?	44. Corvino. Be not thus obstinate, I ha' not deseru'd it: Thinke, who it is, intreats you. 'Pray thee, sweet; (Good faith) thou shalt haue iewells, gownes, attires, What thou wilt thinke, and aske. Do, but, go kisse him. Or touch him, but. For my sake. At my sute. This once. No? not? I shall remember this. Will you disgrace me, thus? Do you thirst my 'vndoing?
414. Mosca. Señora, sed razonable.	41. Mosca. Vamos, señora, sed razonable...	45. Mosca. Nay, gentle lady, be aduis'd.
		46. Corvino. No, no. She has watch'd her time. God's precious, this is skiruy; 'Tis very skiruie: and you are
		47. Mosca. Nay, good, sir.
415. Corvino. Seca esas lágrimas de cocodrilo...	42. Corvino. Secad vuestras lágrimas de cocodrilo...	48. Corvino. An errant locust, by heauen, a locust. Whore, Crocodile, that hast thy thy teares prepar'd, Expecting, how thou'lt bid 'hem flow.
		49. Mosca. Nay, 'Pray you, sir, Shee will consider.
416. Celia. ¡Moriré!... ¡Que mi sacrificio salve mi alma	43. Celia. Pueda mi vida seros útil y mi sacrificio salvar mi alma...	50. Celia. Would my life would serue To satisfie.
	44. Corvino. Habladle, habladle... toda mi reputación está en vuestras manos.	51. Corvino. (S' death) if shee would but speake to him, And saue my reputation, 'twere somewhat; But, spitefully to affect my vtter ruine.

<p>417. Mosca. (A Corvino) Vámonos, salgamos. ¿No comprendéis que vuestra presencia es el obstáculo? ¿Qué mujer se atrevería, delante de su marido?... Vámonos.</p>	<p>45. Mosca. Y ahora, debemos dejarla. ¡Qué hacéis aquí? ¿No comprendéis que vuestra presencia es un obstáculo? ¿Qué mujer osaría delante de su marido...? Venid, salgamos.</p>	<p>52. Mosca. I, now you' haue put your fortune, in her hands. Why i'faith, it is her modesty, I must quit her; If you were absent, shee would be more comming; I know it: and dare vndertake for her. What woman can, before her husband? 'pray you, Let vs depart, and leaue her, here.</p>
<p>418. Corvino. Mi dulce Celia, ya sabes cuál es tu deber. Si faltas a él, date por perdida. (Sale con Mosca, por la puerta lateral) Me voy a mi casa. Tú la acompañarás cuando vuelva.</p>	<p>46. Corvino. Mi dulce Celia, aquí os dejo. Sabéis cual es vuestro deber. ¡Hay de vos si faltáis a él! ¡Estáis perdida! (Salen Corvino y Mosca).</p>	<p>53. Corvino. Sweet Celia, Thou mayst redeeme all, yet; I'le say no more: If not, esteeme your selfe as lost. Nay, stay there.</p>

Tabla 6.4.8. Análisis comparativo TMI-TMF1-TO. Fragmento VOLPONE/2. Nivel microtextual.

El análisis comparativo del segundo fragmento discursivo confirma la hipótesis de que la traducción de Bosch es el texto fuente del TM1. En primer lugar, el segmento “precediendo a Corvino y Celia” de la acotación que abre la escena se repite tanto en el TMF1 como en el TM1. De igual modo, se repiten segmentos a lo largo de todo el pasaje como, por ejemplo: “¿No os dije que os mandaría a buscar?” (TM1/385-TMF1/3); “estoy casi en el otro mundo”, “es inútil luchar contra la voluntad del cielo” “de nada sirve aplicar fuego a una piedra” (TM1/407-TMF1/34); “Por la sangre que corre por mis venas” (TM1/411-TMF1/38); y “¿No comprendéis que vuestra presencia es el obstáculo?” (TM1/417-TMF1/45). Entre el TM1 y el TMF1 encontramos distintos grados de equivalencia formal, desde segmentos totalmente plagiados, como los anteriormente citados, hasta completas reescrituras, pasando por casos de adaptación en mayor o menor grado. Además, el TM1 repite algunas de las unidades no traducidas del TMF1 con respecto al TO: TO/14-15; TO/33-36, que responden a la autocensura ejercida por Bosch y perpetuada por Borrás y Ulloa. Bosch ya había suavizado la carga sexual de la referencia explícita a la prostitución de Celia y, así, Borrás se limitó a cambiar el tratamiento empleado por Mosca hacia Volpone y a eliminar el segmento “cuidaros” del TMF1:

TO/31: “Mosca: (...) for your health, is come to offer⁴², or rather, sir, to prostitute”

TMF1/31: “Mosca: (...) os ha traído para curaros y cuidaros”

TM1/406: “Mosca: (...) “te trae para que te cures”

Bosch eliminó las cinco siguientes réplicas del TO, que tampoco aparecen en el texto de Borrás y Ulloa. El TM1 incluso edulcora la traducción matriz al suprimir algunos segmentos y, de esta forma, la autocensura se manifiesta en ambos textos. La censura interna como norma de traducción afecta tanto a procesos de trasvase interlingüísticos como intralingüísticos. Otro claro ejemplo de autocensura practicada por ambos reescritores de los textos españoles se produce en la réplica en la que Corvino amenaza a Celia con crueles castigos para obligarla a acostarse con Volpone (TM1/411-TMF1/38). Bosch suaviza un poco la violencia del original eludiendo traducir el segmento “cry thee a strumpet” (TO/42) aunque conserva expresiones brutales como “juro que tengo que ataros viva y desnuda al cuerpo de un esclavo muerto” (TMF1/38). Esta misma réplica ha sido reducida y suavizada en el TM1.

⁴² *prostitute*: entregar. Aquí con la doble acepción de 1) OED 3.a «To offer with complete devotion or self-negation, to devote» y 2) OED 1 trans. «to offer (oneself or another) to unlawful, esp. indiscriminate, sexual intercourse, usually for hire; to devote or expose to lewdness» (Notas en la edición de Ribes 2002: 312).

Igualmente, tanto Bosch como Borrás suprimen el segmento “Whore, Crocodile” (TO/38), proferido por Corvino cuando su mujer se pone a llorar. En el TO Mosca interviene para que Corvino no pegue a Celia, acción omitida también en el TMF1 para suavizar la violencia del original y, como consecuencia, en el TM1. Borrás se limita a reproducir la manipulación textual llevada a cabo por Bosch y, como resultado, la autocensura practicada por éste se transmite al TM1.

La marca textual que derivó en tachadura lingüística en el TM1 se puede atribuir tanto a cuestiones de moral sexual como al empleo de lenguaje indecoroso. La palabra “cornudo” no es aceptable según los criterios censorios, como ya comprobamos en el análisis comparativo del anterior fragmento. Este término alude de forma explícita al adulterio y, en particular, al adulterio por parte de la mujer, algo que era inconcebible a ojos del franquismo. En el TMF1, Bosch traduce el segmento original “did ere man haste so, for his hornes?” (TO/3) por “¡prisa lleva en ser cornudo!” (TMF1/5), y Borrás, siguiendo la traducción anterior, “¡Qué prisa le corre ser cornudo!” (TM1/387). Sin embargo, el TM1 se desvía de TMF1 al poner en boca de Volpone este segmento, mediante la permutación de réplica, puesto que tanto en el TO como en el TMF1 es Mosca quien lo enuncia. La siguiente aparición del término “cornudo” en el TMF1/14, traducción del inglés “horne-mad” (TO/12), ha sido trasvasada al TM1 como “marido engañado” (TM1/391). En consecuencia, se atenúa la contundencia del término y se evita la actuación de la censura externa.

Ciertos segmentos del TMF1 también han sido modificados con el objeto de modernizar su expresión para adecuarlos a la interpretación y para dar mayor fluidez al diálogo. Uno de los mecanismos empleados en el TM1 para conseguir un habla más natural es el cambio de tratamiento. Mientras que en el TMF1 todos los personajes se tratan de usted, en el TM1 se tutean y se expresan de forma más directa. El resto de modificaciones observadas están relacionadas con un deseo de acortar y simplificar el texto para su puesta en escena. Borrás y Ulloa, al apropiarse de una traducción anterior, no solo perpetúan las normas de traducción vigentes en épocas pasadas, sino que reproducen las estrategias traductorales fruto de la autocensura ejercida por el autor de dicha traducción. Resulta harto interesante ir viendo cómo cada texto meta, además de ser único y producir un tipo de resultado escénico distinto, va indisolublemente unido a

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

anteriores reescrituras del TO conformando una cadena textual originada por un único TO.

➤ Análisis comparativo TM2-TM1

A pesar de que el TM2 deriva directamente del TM1 y, por lo tanto, debería haber sido incluido en la tabla anterior, hemos optado por mostrar el análisis comparativo en un apartado distinto por razones de espacio y claridad. No obstante, recordamos que el TM2 forma parte de la siguiente cadena textual: TO>TMF1>TM1>TM2.

TM2/VOL/PUB/1953/BORRÁS (Parte 1ª) (365-394)	TM1/VOL/REP/1952/BORRÁS-ULLOA (Parte 1ª) (383-416)
<i>(Entra Mosca por la puerta lateral precediendo a Corvino y a Celia, riquísimamente ataviada)</i> 365. Mosca. ¡Por favor, señor Corvino! ¿No os dije que os mandaría buscar? ¿Por qué habéis venido tan pronto?	<i>(Entra Mosca por la puerta lateral precediendo a Corvino y a Celia, riquísimamente ataviada)</i> 383. Mosca. ¡Por favor, señor Corvino! ¿No os dije que os mandaría buscar? ¿Por qué habéis venido tan pronto?
366. Corvino. Temí que se te olvidara y que nos adelantaran los rivales)	384. Corvino. Temí que se te olvidara y que nos adelantaran los rivales.
<i>(Mosca va junto a Volpone, Celia y Corvino quedan a un lado, disputando)</i>	<i>(Mosca va junto a Volpone, Celia y Corvino quedan a un lado, disputando)</i>
367. Volpone. <i>(Aparte)</i> ¡Qué prisa le corre ...!	385. Volpone. <i>(Aparte)</i> ¡Qué prisa le corre ser cornudo!
368. Celia. Señor, ya te he dicho que me niego a lo que de mí exiges.	386. Celia. Señor, ya te he dicho que me niego a lo que de mí exiges.
369. Corvino. Y yo te he dicho que te lo mando.	387. Corvino. Y yo te he dicho que te lo mando.
370. Celia. Si dudas de mi castidad, enciérrame en un convento, pero no hagas pruebas como la que pretendes de mí en esta casa.	388. Celia. Si dudas de mi castidad, enciérrame en un convento, pero no hagas pruebas como la que pretendes en esta casa.
371. Corvino. Obedece, como buena esposa.	389. Corvino. No estoy de humor para discutir. ¿Crees que yo mismo me voy a hacer... marido engañado? No estoy loco. Obedece, como buena esposa.
372. Celia. <i>(Lloriquea)</i> ¡Cielo, ayúdame!	390. Celia. <i>(Lloriquea)</i> ¡Cielo, ayúdame!
373. Corvino. Te lo he explicado. Sabes cuál es el estado de Volpone y lo que los médicos le han prescrito, y también sabes que a cambio de ello nos cede su inmensa fortuna. Sabes que se trata de una simulación y que me he comprometido a que lo hagas.	391. Corvino. Te lo he explicado. Sabes cuál es el estado de Volpone y lo que los médicos le han prescrito, y también sabes que a cambio de ello nos cede su inmensa fortuna. Sabes que se trata de una simulación y que me he comprometido a que lo hagas.
374. Celia. ¿Sin respetar tu propio honor?	392. Celia. ¿Sin respetar tu propio honor?
375. Corvino. ¡Honor! ¡Bah! Una de esas palabras inventadas por los necios. ¿Es peor mi oro porque alguien lo toque antes que yo? Fíjate en este cuerpo decrepito, sin nervio y sin vigor; no tiene ni aliento para hablar; es una sombra. ¿Cómo me va a ofender este cadáver?	393. Corvino. ¡Honor! ¡Bah! Una de esas palabras inventadas por los necios. ¿Es peor mi oro porque alguien lo toque antes que yo? ¿Son mis trajes menos elegantes porque los demás los miren? Fíjate en este cuerpo decrepito, sin nervio y sin vigor; no tiene ni aliento para hablar; es una sombra. ¿Cómo me va a ofender este cadáver?
376. Celia. ¡Dios mío! Parece que te han endemoniado.	394. Celia. ¡Dios mío! Parece que te han endemoniado.
	395. Corvino. Nadie se enterará y tu reputación permanecerá intacta. Ni él puede hablar, ni este muchacho dirá nada, por la cuenta que le tiene, vamos.
	396. Celia. Señor, piensa que en el infierno castigarán nuestros pecados.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

	397. Corvino. Si esto fuese pecado, no te lo pediría. Al contrario, es una obra de caridad, pues procuro la salud del prójimo y le favorezco con mis bienes. De modo que tú y yo mereceremos premio, no castigo.
	398. Celia. Jamás oí justificar tan torpemente una indignidad.
377. Volpone. (A Mosca) Corta la discusión, Mosca. Haz que se acerquen	399. Volpone. (A Mosca) Corta la discusión, Mosca. Haz que se acerquen
378. Mosca. (Va a ellos) Señor, os llama el enfermo...	400. Mosca. (Va a ellos) Señor, os llama el enfermo...
379. Corvino. (Tira de Celia) ¡Ven, basta de rebeldías!...	401. Corvino. (Tira de Celia) ¡Ven, basta de rebeldías!...
380. Mosca. (Gritándole a Volpone) ¡El señor Corvino viene a verte!	402. Mosca. (Gritándole a Volpone) ¡El señor Corvino viene a verte!
381. Volpone. ¡Ah! ¡Jo, jo, jo! ¡Uf!...	403. Volpone. ¡Ah! ¡Jo, jo, jo! ¡Uf!...
382. Mosca. Y enterado de lo que te recetaron los médicos, te trae para que te cures al amor de sus amores, a su legítima esposa, ¡a la magna hermosura de Venecia!	404. Mosca. Y enterado de lo que te recetaron los médicos, te trae para que te cures al amor de sus amores, a su legítima esposa, ¡a la primera hermosura de Venecia!
383. Volpone. ¡Jo, jo, jo! ¡Uf! ¡Ah! Ya estoy casi en el otro mundo. Dales las gracias por su amistad, pero es inútil luchar contra la voluntad del cielo. ¡Jo, jo, jo!... Una hoja no puede brotar dos veces. Agradéceselo y diles que he dispuesto a favor suyo... No hay esperanza para mí... Ruégales que usen cuerdamente de mi fortuna cuando la hereden.	405. Volpone. ¡Jo, jo, jo! ¡Uf! ¡Ah! Ya estoy casi en el otro mundo. Dales las gracias por su amistad, pero es inútil luchar contra la voluntad del cielo. De nada sirve aplicar fuego a una piedra. ¡Jo, jo, jo!... Una hoja no puede brotar dos veces. Agradéceselo y diles que he dispuesto a favor suyo... No hay esperanza para mí... Ruégales que usen cuerdamente de mi fortuna cuando la hereden.
384. Mosca. (A Corvino) ¿Oís, señor? Acercad a vuestra esposa.	406. Mosca. (A Corvino) ¿Oís, señor? Acercad a vuestra esposa.
385. Corvino. Vamos, terca. ¿No le has oído? ¿Todavía te resistes?	407. Corvino. Vamos, terca. ¿No lo has oído? ¿Todavía te resistes? ¿Es que quieres que te obligue por la violencia?
386. Celia. Mátame, dame un veneno, tragaré carbones encendidos, pero eso no... ¡no!	408. Celia. Mátame, dame un veneno, tragaré carbones ardientes, pero eso no... ¡no!
387. Corvino. (Colérico) ¡Maldita seas! ¿Quieres que te arrastre hasta su lecho? ¡Juro que te ataré viva al cuerpo de un esclavo muerto!	409. Corvino. (Colérico) ¡Maldita seas! ¿Quieres que te arrastre hasta su lecho? ¡Juro que te ataré viva al cuerpo de un esclavo muerto. Juro que te expondré en la ventana desnuda. ¡Por la sangre que corre por mis venas y por el alma de mi padre!
388. Celia. Puedes hacer de mí lo que quieras. Soy tu mártir.	410. Celia. Puedes hacer de mí lo que quieras. Soy tu mártir.
389. Corvino. (Con falsa amabilidad) ¡Ven, querida! Tendrás joyas, trajes, góndolas, palacios, cuanto puedas soñar, pero ven y dale un beso... y estréchale la mano... Es besar y tocar una enorme herencia...	411. Corvino. (Con falsa amabilidad) ¡Ven, querida! Tendrás joyas, trajes, góndolas, palacios, cuanto puedas soñar, pero ven y dale un beso... y estréchale la mano... Es besar y tocar una enorme herencia...
390. Mosca. Señora, sed razonable.	412. Mosca. Señora, sed razonable.
391. Corvino. Seca esas lágrimas de cocodrilo...	413. Corvino. Seca esas lágrimas de cocodrilo...
392. Celia. ¡Moriré!... ¡Que mi sacrificio salve mi alma!	414. Celia. ¡Moriré!... ¡Que mi sacrificio salve mi alma!
393. Mosca. (A Corvino) Vámonos, salgamos. ¿No comprendéis que vuestra presencia es el obstáculo? ¿Qué mujer se atrevería, delante de su marido?...	415. Mosca. (A Corvino) Vámonos, salgamos. ¿No comprendéis que vuestra presencia es el obstáculo? ¿Qué mujer se atrevería, delante de su marido?... Vámonos.
394. Corvino. Mi dulce Celia, ya sabes cuál es tu deber. Si faltas a él, date por perdida. (Sale con Mosca, por la puerta lateral -d-) Me voy a mi casa. Tú la acompañarás cuando vuelva.	416. Corvino. Mi dulce Celia, ya sabes cuál es tu deber. Si faltas a él, date por perdida. (Sale con Mosca, por la puerta lateral) Me voy a mi casa. Tú la acompañarás cuando vuelva.

Tabla 6.4.9. Análisis comparativo TM2-TM1. Fragmento VOLPONE/2. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

La actuación de la censura externa en el TM1 provocó que Borrás tuviese que eliminar del TM2 el segmento: “ser cornudo” (TM1/385). Como resultado, la réplica correspondiente del TM2 resulta un tanto ambigua: “¡Qué prisa le corre...!” (TM2/367). Además de esta supresión, algunas réplicas del TM1—en las que Corvino justifica ante su esposa la necesidad de que se acueste con Volpone por tratarse de una obra de caridad—no han sido trasvasadas a la edición escénica. El TM2 presenta un total de cuatro unidades cero (TM1/395-398), cuya supresión podría achacarse a un ejercicio de autocensura por parte del adaptador. El TM2 suaviza aún más el contenido violento del TM1, el cual ya había sido aligerado con respecto al TMF1. Las omisiones de los segmentos en réplicas TM1/389, TM1/407 y TM1/409 parecen responder a este deseo de suavizar el tono violento del libreto teatral. Por otro lado, el TM2 también suprime oraciones en réplica con el objeto de acortar la extensión del texto publicado (TM1/393, TM1/405 y TM1/415). Excepto por las desviaciones comentadas, el TM2 es idéntico al TM1, algo edulcorado y con menos alusiones sexuales explícitas.

➤ Análisis comparativo TM3-TMF2

TM3/VOL/REP/1959/CATENA (Acto II. Cuadro 1º. Escena ii.) (1-42)	TMF2/VOL/PUB/1929/JARNÉS (Acto II. Cuadro 1º. Escena ii.) (1-42)
1. Mosca. (<i>Entrando con Celia y Corvino</i>) ¡Mala suerte la mía! (<i>Habla muy bajo</i>) Habéis venido demasiado pronto ¿no os dije que enviaría a buscaros?	1. Mosca. (<i>Entrando con Celia y Corvino</i>) ¡Mala suerte la mía! (<i>Habla muy bajo</i>) Habéis venido demasiado pronto ¿no os dije que enviaría a buscaros?
2. Corvino. Sí, pero temí que se os olvidase y alguien se adelantase.	2. Corvino. Sí, pero temí que se os olvidase y alguien se adelantase.
3. Mosca. ¿Adelantarse? (<i>Aparte</i>) Pero, ¿es que hubo nunca un hombre con tales deseos de verse coronado? (<i>Alto</i>) Nada escapa a mi previsión, señor Corvino. Confíad en mí. Ahora voy avisar a mi amo.	3. Mosca. ¿Adelantarse? (<i>Aparte</i>) Pero, ¿es que hubo nunca un hombre con tales deseos de verse coronado? (<i>Alto</i>) Nada escapa a mi previsión, señor Corvino. Confíad en mí. Ahora voy avisar a mi amo.
4. Celia. Señor... Dejadme volver a nuestra casa.	4. Celia. Señor... Dejadme volver a nuestra casa.
5. Corvino. (<i>Rudo</i>) ¡No! No puedes volverte atrás. Hay que decidirse. Yo ya lo tengo resuelto, y así ha de ser. Si nada te dije antes fue para evitar alguna treta.	5. Corvino. (<i>Rudo</i>) ¡No! No puedes volverte atrás. Hay que decidirse. Yo ya lo tengo resuelto, y así ha de ser. Si nada te dije antes fue para evitar alguna treta.
6. Celia. ¡No me sometáis a esta tortura! Si dudáis de mi fidelidad, tenedme encerrada toda la vida. Prefiero las tinieblas a una luz ignominiosa. Dejadme vivir donde nada sufra vuestra confianza, donde ni vos ni yo temamos nada.	6. Celia. ¡No me sometáis a esta tortura! Si dudáis de mi fidelidad, tenedme encerrada toda la vida. Prefiero las tinieblas a una luz ignominiosa. Dejadme vivir donde nada sufra vuestra confianza, donde ni vos ni yo temamos nada.
7. Corvino. No pienso en tal cosa. Lo he meditado bien todo... Obedece ¡Ea! Pórtate como una dócil mujercita...	7. Corvino. No pienso en tal cosa. Lo he meditado bien todo... Obedece ¡Ea! Pórtate como una dócil mujercita...
8. Celia. ¡Dios mío!	8. Celia. ¡Dios mío!
9. Corvino. Haz cuanto te dije. Recuerda el parecer de los médicos; piensa en lo	9. Corvino. Haz cuanto te dije. Recuerda el parecer de los médicos; piensa en lo mucho que

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

mucho que nos importa adelantarnos, en lo que me propongo hacer después... El oro se nos entrará por las puertas y con él una vida feliz... Tienes que convencerte; tienes que respetar mi compromiso...	nos importa adelantarnos, en lo que me propongo hacer después... El oro se nos entrará por las puertas y con él una vida feliz... Tienes que convencerte; tienes que respetar mi compromiso...
10. Celia. ¿Un compromiso es antes que el honor?	10. Celia. ¿Un compromiso es antes que el honor?
11. Corvino. ¡El honor! ¡Bah! ¡El honor! ¡Pero si eso no existe! Es... una palabra. Un engañoso. ¿Va a perder de peso mi oro porque lo toquen, y va a rasgarse mi traje porque lo miren?... Pues con eso... ocurre lo mismo. Un vejedor, sin fuerzas para hablar, que come porque le llevan a la boca el alimento; que apenas es una sombra, una voz temblorosa en un puñado de huesos...; eso, un despojo de hombre, ¿va a hacerte algún daño?	11. Corvino. ¡El honor! ¡Bah! ¡El honor! ¡Pero si eso no existe! Es... una palabra. Un engañoso. ¿Va a perder de peso mi oro porque lo toquen, y va a rasgarse mi traje porque lo miren?... Pues con eso... ocurre lo mismo. Un vejedor, sin fuerzas para hablar, que come porque le llevan a la boca el alimento; que apenas es una sombra, una voz temblorosa en un puñado de huesos...; eso, un despojo de hombre, ¿va a hacerte algún daño?
12. Celia. ¡Algún demonio ha entrado en vuestro cuerpo!	12. Celia. ¡Algún demonio ha entrado en vuestro cuerpo!
13. Corvino. Y en cuanto a la fama... ¿Es que vamos a gritarlo en la calle? ¿Quién va a saberlo? Nadie. Volpone ya no puede hablar. Su compinche tampoco hablará, porque tengo su lengua en mi bolsillo... ¡Nadie!	13. Corvino. Y en cuanto a la fama... ¿Es que vamos a gritarlo en la calle? ¿Quién va a saberlo? Nadie. Volpone ya no puede hablar. Su compinche tampoco hablará, porque tengo su lengua en mi bolsillo... ¡Nadie!
14. Celia. ¿Y el cielo? ¿Es que todo se acaba en este mundo?	14. Celia. ¿Y el cielo? ¿Es que todo se acaba en este mundo?
15. Corvino. ¡Bah!...	15. Corvino. ¡Bah!...
16. Celia. ¿Por qué no volvéis a ser celoso? Ved que esto es un crimen.	16. Celia. ¿Por qué no volvéis a ser celoso? Ved que esto es un crimen.
17. Corvino. Yo te lo consiento de modo que... Comprenderás que si fuese un crimen yo no te empujaría así... Podrías decir eso cuando yo te ofreciese a un mozo galante, experto...; pero se trata de una obra de caridad. Compréndelo bien. Lo que te propongo es... un poco de política honrada para asegurar mi hacienda.	17. Corvino. Yo te lo consiento de modo que... Comprenderás que si fuese un crimen yo no te empujaría así... Podrías decir eso cuando yo te ofreciese a un mozo galante, experto...; pero se trata de una obra de caridad. Compréndelo bien. Lo que te propongo es... un poco de política honrada para asegurar mi hacienda.
18. Mosca. (Aproximándose) Señor... ¿Queréis acercaros?	18. Mosca. (Aproximándose) Señor... ¿Queréis acercaros?
19. Corvino. Sí... Tú, delante ¿Qué? ¿Aún vacilas? ¿Te rebelas? ¡Vas a ser mi ruina!	19. Corvino. Sí... Tú, delante ¿Qué? ¿Aún vacilas? ¿Te rebelas? ¡Vas a ser mi ruina!
20. Mosca. Señor... Os viene a ver un excelente amigo.	20. Mosca. Señor... Os viene a ver un excelente amigo.
21. Volpone. ¡Oh!	21. Volpone. ¡Oh!
22. Mosca. Se enteró del resultado de la consulta y viene a ofreceros... lo que ya sabéis.	22. Mosca. Se enteró del resultado de la consulta y viene a ofreceros... lo que ya sabéis.
23. Corvino. ¡Gracias, gracias buen Mosca!	23. Corvino. ¡Gracias, gracias buen Mosca!
24. Mosca. Un amigo generoso; nadie puede decir que yo le rogué... Vino espontáneamente.	24. Mosca. Un amigo generoso; nadie puede decir que yo le rogué... Vino espontáneamente.
25. Corvino. Bien, Mosca, bien.	25. Corvino. Bien, Mosca, bien.
26. Mosca. Y con él viene su esposa, cuya belleza es orgullo de la ciudad, como sabéis muy bien, señor.	26. Mosca. Y con él viene su esposa, cuya belleza es orgullo de la ciudad, como sabéis muy bien, señor.
27. Corvino. ¡Muy bien!	27. Corvino. ¡Muy bien!
28. Mosca. Viene a curaros, a consolaros...	28. Mosca. Viene a curaros, a consolaros...
29. Volpone. ¡Ay amigos! Estoy ya muerto... Mosca: dales las gracias por tanta solicitud... Pero es inútil luchar contra la fatalidad (Tose) Ni una piedra da	29. Volpone. ¡Ay amigos! Estoy ya muerto... Mosca: dales las gracias por tanta solicitud... Pero es inútil luchar contra la fatalidad (Tose) Ni una piedra da chispas, ni un tronco seco retoña

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

chispas, ni un tronco seco retoña cuando Dios no lo quiere. Pero agradezco mucho su buena voluntad. Dile cuanto hice por él. Que ruegue por mí y que goce en paz de mi fortuna.	cuando Dios no lo quiere. Pero agradezco mucho su buena voluntad. Dile cuanto hice por él. Que ruegue por mí y que goce en paz de mi fortuna.
30. Mosca. Así lo haré, señor.	30. Mosca. Así lo haré, señor.
31. Corvino. ¿Ves? Soy un heredero ¿Aún te resistes? Por favor, acércate. Esto no es nada Celia. Ven, no me irrites. Acércate.	31. Corvino. ¿Ves? Soy un heredero ¿Aún te resistes? Por favor, acércate. Esto no es nada Celia. Ven, no me irrites. Acércate.
32. Celia. Antes me mato. Envenenadme vos, si queréis.	32. Celia. Antes me mato. Envenenadme vos, si queréis.
33. Corvino. ¡Maldita mujer! Voy a llevarte a casa arrastrándote por los pelos.	33. Corvino. ¡Maldita mujer! Voy a llevarte a casa arrastrándote por el pelo.
34. Celia. Martirizadme, si queréis.	34. Celia. Martirizadme, si queréis.
35. Corvino. (<i>Ablandándose</i>) No te obstines así. No merezco esa tenacidad. Mira... Te lo ruego, querida... Tendrás joyas, trajes, todo lo que deseas... y... dile alguna cosa, mímalo un poco, dale algún beso... ¿Quieres hacerme desgraciado? ¿Vas a empujarme a la ruina?	35. Corvino. (<i>Ablandándose</i>) No te obstines así. No merezco esa tenacidad. Mira... Te lo ruego, querida... Tendrás joyas, trajes, todo lo que deseas... Pero llégate a Volpone... y... dile alguna cosa, mímalo un poco, dale algún beso... ¿Quieres hacerme desgraciado? ¿Vas a empujarme a la ruina?
36. Mosca. Noble dama... Meditad.	36. Mosca. Noble dama... Meditad.
37. Corvino. ¡Vaya una coyuntura que ha buscado para lucir su honestidad!	37. Corvino. ¡Vaya una coyuntura que ha buscado para lucir su honestidad!
38. Mosca. Buen señor, dejadle meditar... y vos reflexionar también... El caso es grave.	38. Mosca. Buen señor, dejadle meditar... y vos reflexionar también... El caso es grave.
39. Celia. Si puedo pagar con la vida este fracaso vuestro, matadme.	39. Celia. Si puedo pagar con la vida este fracaso vuestro, matadme.
40. Corvino. ¡Qué rabia! Con unas palabras que le dijese...	40. Corvino. ¡Qué rabia! Con unas palabras que le dijese...
41. Mosca. Quizá si no estuvieseis vos delante fuese más razonable. Naturalmente... ¿Qué ha de hacer ante su propio marido? ¡Iros, dejádmela a mí!	41. Mosca. Quizá si no estuvieseis vos delante fuese más razonable. Naturalmente... ¿Qué ha de hacer ante su propio marido? ¡Idos, dejádmela a mí!
42. Corvino. Sí. Celia mía, aún puedes cambiar la situación. Te dejo. Mi suerte está en tus manos. (<i>Vase con Mosca</i>)	42. Corvino. Sí. Celia mía, aún puedes cambiar la situación. Te dejo. Mi suerte está en tus manos. (<i>Vase con Mosca</i>)

Tabla 6. 4.10. Análisis comparativo TM3-TMF2. Fragmento VOLPONE/2. Nivel microtextual.

A nivel microtextual podemos al fin confirmar la estrategia de plagio que ha seguido Jarnés a la hora de elaborar su versión de *Volpone*. La tabla anterior muestra la equivalencia total que existe entre los binomios textuales del TM3 y el TMF2, que tan solo difieren por la modificación de dos segmentos: “el pelo/los pelos” (TM3/33-TMF2/33) e “iros/idos” (TM3/41-TMF2/41). Salvo por dichas sustituciones y la supresión de un segmento en la réplica TMF2/35, el TM3 es un plagio descarado de la traducción de Jarnés. Mediante la apropiación del TMF2, Catena reproduce las estrategias de traducción adoptadas por Jarnés, sin indicación alguna del origen de su texto teatral. Por ello, los comentarios que Ribes dedica a la versión de Jarnés en relación a este pasaje se pueden aplicar al TM3. La traducción de Jarnés, según Ribes,

es más efectiva desde el punto de vista escénico que la traducción de Araquistáin y, a pesar de los cortes,

(...) the ensuing version offers a good selection of events and passages in a fitting style. Only at times does the spectator feel that the cuts are too drastic, because they affect one's perception of certain characters. This happens, for example, in the scene where Corvino offers Volpone his wife. The dialogues have been reduced so much that the characters have lost their opportunity of showing their feelings, either of aversion (Celia) or of greed (Corvino), at the situation (Ribes 2006: 273).

Con respecto al segmento eliminado por la censura externa en el TM1, se advierte que Catena plagió la solución traductora aportada por Jarnés: “¿es que hubo un hombre con tales deseos de verse coronado?” (TMF2/3-TM3/3). Jarnés evitó la inclusión del vocablo “cornudo” y, así, el TM3 sorteó sin problema el filtro censor franquista. Al tratarse de un plagio, no podemos imputar a Catena una práctica autocensura, puesto que todas las desviaciones del TM3 con respecto al TO son producto de las decisiones de Jarnés. Jarnés ya había suavizado el TO eliminando los insultos a Celia por parte de Corvino, la demostración violenta de éste y el pasaje en el que Mosca informa a Volpone de que Corvino “viene a ofreceros... lo que ya sabéis” (TMF2/22). Catena, al apropiarse de una versión edulcorada del TO, no tuvo necesidad de recurrir a la autocensura y, al mismo tiempo, evitó la actuación de la censura externa.

➤ Análisis comparativo TM4-TO

TM4/VOL/REP/1969/LLOVET (l. xvii, xviii, xix.)	TO/VOL/1616/JONSON (III.vii.) (1-53)
(l.xvii.) 1. Mosca. Pero, ¿qué es esto? No os dije que esperaseis mi aviso?	1. Mosca. Death on me! you are come too soone, what meant you? Did not I say, I would send?
2. Corvino. Pensé que se te olvidaría y tenía miedo de que se me adelantase alguien... Mi mujer está ahí... Y viene muy guapa...	2. Corvino. Yes, but I feard You might forget it, and then they preuent vs.
3. Mosca. Esperad un instante. Voy a prepararlo todo. (Sale Corvino y Mosca cierra la puerta. Se dirige a la alacena) ¡La verdad es que nunca he visto a un hombre que necesitase un par de cuernos con tanta urgencia! (Abre la alacena y hace salir a Bonario)	3. Mosca. Preuent? did ere man haste so, for his hornes? A courtier would not ply it so, for a place. Well, now there's no helping it, stay here; Ile presently returne. (Moves towards Bonario)
	4. Corvino. Where are you, Celia? You know not wherefore I haue brought you hither?
	5. Celia. Not well, except you told me.
	6. Corvino. Now, I will: Harke hither.
(l.xviii.) 1. Mosca. Señor, era un recado de vuestro padre... Tardará una media hora en llegar... Así que, si no os importa, salid por esta galería... (Lo acompaña, casi empujándolo, hacia una puertecita que abre) Al fondo hay unos libros que os entretendrán.... Cuando llegue vuestro padre os avisaré...	7. Mosca. Sir, your father hath sent word, To Bonario. It will be halfe an houre, ere he come; And therefore, if you please to walke, the while, Into that gallery---at the vpper end, There are some bookes, to entertaine the time: And ile take care, no man shall come vnto you, sir.
2. Bonario. Está bien. (Desaparecen. Mosca suspira. Está fatigado. Abre la puerta y entra Corvino empujando a Celia)	8. Bonario. Yes, I will stay there, I doe doubt this fellow.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

	9. Mosca. There, he is farre enough; he can heare nothing: And, for his father, I can keepe him off.
(l.xix.) 1. Corvino. Ya no puedo volverme atrás. Así que decídete de una vez.	10. Corvino. Nay, now, there is no starting backe; and therefore, Resolue vpon it: I haue so decree'd. It must be done. Nor, would I moue't afore, Because I would auoide all shifts and tricks, That might denie me.
2. Celia. Te lo suplico. Por lo que más quieras... Si dudas de mí enciérrame para siempre pero no me pruebes de esta manera...	11. Celia. Sir, let me beseech you, Affect not these strange trials; if you doubt My chastitie, why locke me vp, for euer: Make me the heyre of darkenesse. Let me liue, Where I may please your feares, if not your trust.
3. Corvino. No te estoy probando y no dudo de ti... ¿Cómo quieres que te lo diga?... Vamos, obedece...	12. Corvino. Beleeeue it, I haue no such humor, I. All that I speake, I meane; yet I am not mad: Not horne-mad, see you? Go too, shew your selfe Obedient, and a wife.
	13. Celia. O heauen!
	14. Corvino. I say it, Do so.
4. Celia. Pero ¿por qué? Si es que no te comprendo...	15. Celia. Was this the traine?
5. Corvino. Pues no será porque no te lo he explicado... Que es una orden del colegio de médicos... Que es muy importante para mí... Que es mi salvación...	16. Corvino. I haue told you reasons; What the physitians haue set downe; how much, It may concerne me; what my engagements are; My meanes; and the necessitie of those meanes, For my recouery: wherefore, if you bee Loyall, and mine, be wonne, respect my venture.
6. Celia. ¿A costa de la honra?	17. Celia. Before your honour?
7. Corvino. ¡La honra! ¡Qué tontería! En la naturaleza, que es sabia, no existe la tal honra. Es una palabra inventada para asustar a los idiotas. ¿Vale menos el dinero porque lo toquen otras manos? Pues esto es lo mismo... ¿En qué te va a molestar un viejo sin fuerzas que es una ruina? Y además, ¿qué? ¿Quién lo va a saber? ¿Lo voy a contar yo en la plaza? ¿Lo va a decir él que no puede ni hablar? El criado está a mi servicio... ¡Cómo no lo cuentes tú!	18. Corvino. Honour? tut, a breath; There's no such thing, in nature: a meere terme Inuented to awe fooles. What is my gold The worse, for touching? clothes, for being look'd on? Why, this 's no more. An old, decrepit wretch, That ha's no sense, no sinew; takes his meate With others fingers; onely knowes to gape, When you doe scald his gummes; a voice; a shadow; And, what can this man hurt you?
	19. Celia. Lord! what spirit Is this hath entred him?
	20. Corvino. And for your fame, That's such a ligge; as if I would goe tell it, Crie it, on the <i>piazza!</i> who shall know it? But hee, that cannot speake it; and this fellow, Whose lippes are i' my pocket: saue your selfe, If you'll proclaime't, you may. I know no other, Should come to know it.
8. Celia. Y Dios, ¿está ciego? Esto es pecado...	21. Celia. Are heauen, and saints then nothing? Will they be blinde, or stupide?
	22. Corvino. How?
	23. Celia. Good Sir, Be iealous still, æmulate them; and thinke What hate they burne with, toward euery sinne
9. Corvino. Pecado sería si te acostases con u lector de Aretino y yo me quedase mirando y aplaudiendo... Pero esto... Esto es una obra de caridad... una simple medicina, tan buena para el enfermo como para mi negocio...	24. Corvino. I grant you: if I thought it were a sinne, I would not vrge you. Should I offer this To some yong <i>Frenchman</i> , or hot <i>Tuscane</i> bloud, That had read Aretine, conn'd all his printes, Knew euery quirke within lusts laborinth, And were profest critique, in lechery; And I would looke vpon him, and applaud him, This were a sinne: but here, 'tis contrary, A pious worke, mere charity, for physick, And honest politie, to assure mine owne.
10. Celia. ¡Cuánto has cambiado!	25. Celia. O heauen! canst thou suffer such a change?
11. Volpone. ¡Bravo, Mosca! Tráemela ya...	26. Volpone. Thou art mine honor, Mosca, and my pride, My ioy, my tickling, my delight! goe,

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

	bring 'hem.
12. Mosca. Por favor, señor Corvino, acercaos...	27. Mosca. Please you draw neere, sir.
13. Corvino. (<i>A Celia</i>) Vamos. No seas rebelde...	28. Corvino. Come on, what--- You will not be rebellious? by that light---
14. Mosca. Señor, aquí está el señor Corvino...	29. Mosca. Sir, signior Corvino, here, is come to see you.
15. Volpone. ¡Ah!	30. Volpone. Oh.
16. Mosca. Se ha enterado de la consulta de los médicos y como le preocupa vuestra salud viene a traerlos... Mejor dicho, viene a prostituir...	31. Mosca. And hearing of the consultation had, So lately, for your health, is come to offer, Or rather, sir, to prostitute---
17. Corvino. Gracias, Mosca, eres muy amable...	32. Corvino. Thankes, sweet Mosca
18. Mosca. Libremente, sin coacción, por su propia voluntad...	33. Mosca. Freely, vn-ask'd, or vn-intreated---
19. Corvino. Eso... Eso...	34. Corvino. Well.
20. Mosca. ...y en prueba de afecto, a su legítima y guapísima esposa...la joya de Venecia...	35. Mos. (As the true, feruent instance of his loue) His owne most faire and proper wife; the beauty, Onely of price, in <i>Venice</i> ---
21. Corvino. Muy bien razonado.	36. Corvino. 'Tis well vrg'd.
22. Mosca. Para que se acueste con vos, os conforme y os revitalice...	37. Mosca. To be your comfortresse, and to preserue you.
23. Volpone. Dadles las gracias por su diligencia, su celo y su bondad... pero en cuanto a... la cosa... no creo que se pueda luchar contra la realidad... Son ganas de acercar fuego a un piedrusco... (<i>Tose</i>) Hacer que florezca un árbol seco... Acepto, claro, acepto con toda mi gratitud y, dile Mosca, dile lo que he hecho por él. Pero una cosa es eso y otra... Yo ya no tengo esperanza... Que me deje su mujer si se empeña pero que rece por mí... ¡Que rece mucho! ¡Y que use con prudencia la fortuna que va a recibir!	38. Volpone. Alasse, I am past already! 'pray you, thanke him, For his good care, and promptnesse, but for that, 'Tis a vaine labour, eene to fight, 'gainst heauen; Applying fire to a stone: (vh, vh, vh, vh.) Making a dead leafe grow againe. I take His wishes gently, though; and, you may tell him, What I' haue done for him: mary, my state is hopelesse! Will him, to pray for me; and t'vse his fortune, With reuerence, when he comes to't.
24. Mosca. ¿Habéis entendido? Acercaos con vuestra esposa...	39. Mosca. Do you heare, sir? Go to him, with your wife.
25. Corvino. ¿Has oído? Cede... y no me hagas usar la violencia...	40. Corvino. Heart of my father! Wilt thou persist thus? come, I pray thee, come. Thou seest 'tis nothing. Celia. By this hand, I shall grow violent. Come, do't, I say.
26. Celia. No puedo. Mátame. Envenéname, échame a la hoguera. Cualquier cosa. Pero no me pidas que me acueste con él.	41. Celia. Sir, kill me, rather: I will take downe poyson, Eate burning coales, doe any thing---
27. Corvino. ¿Matarte? Te arrastraré dando gritos por las calles y llamándote puta... Te rajaré la boca... Te arrancaré los ojos... No me provoques... Ven aquí de una vez... Ven o te ato a un esclavo muerto y te cuelgo de un balcón con un letrero infamante...	42. Corvino. Be damn'd. (Heart) I will drag thee hence, home, by the haire; Cry thee a strumpet, through the streets; rip vp Thy mouth, vnto thine eares; and slit thy nose, Like a raw rotchet---Do not tempt me, come. Yeld, I am loth---(Death) I will buy some slaue, Whom I will kill, and binde thee to him, aliue; And at my windore, hang you forth: deuising Some monstrous crime, which I, in capitall letters, Will eate into thy flesh, with <i>aqua-fortis</i> , And burning cor'siues, on this stubborne brest. Now, by the bloud, thou hast incens'd, ile do't.
28. Celia. Haz lo que quieras...	43. Celia. Sir, what you please, you may, I am your martyr.
29. Corvino. Te lo ruego... Perdóname, amor mío... No sé lo que te digo... Te lo pido de rodillas... Tendrás joyas, vestidos, regalos... Tendrás todo lo que quieras... Hazlo por mí... Te lo ruego... Una vez... Sólo una vez... ¿No?... Eres una infame... una vil... una... una... una...	44. Corvino. Be not thus obstinate, I ha' not deseru'd it: Thinke, who it is, intreats you. 'Pray thee, sweet; (Good faith) thou shalt haue iewells, gownes, attires, What thou wilt thinke, and aske. Do, but, go kisse him. Or touch him, but. For my sake. At my sute. This once. No? not? I shall remember this. Will you disgrace me, thus? do you thirst my 'vndoing?
	45. Mosca. Nay, gentle lady, be aduis'd.
	46. Corvino. No, no. She has watch'd her time. God's precious, this is skiruy; 'Tis very skiruie:

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

	and you are---
	47. Mosca. Nay, good, sir.
30. Corvino. Una ramera... Eso es... una ramera... (<i>Va a pegarla y Mosca se interpone</i>)	48. Corvino. An errant locust, by heauen, a locust. Whore, Crocodile, that hast thy thy teares prepar'd, Expecting, how thou'lt bid 'hem flow.
31. Mosca. Tranquilizaos, señor Corvino...	49. Mosca. Nay, 'Pray you, sir, Shee will consider.
	50. Celia. Would my life would serue To satisfie.
	51. Corvino. (S'death) if shee would but speake to him, And saue my reputation, 'twere somewhat; But, spightfully to affect my vtter ruine.
32. Mosca. Señor, señor, creo que es un problema de pudor... Es difícil, así, con el marido delante... Estoy seguro de que será mucho más tratable si os marcháis de la habitación... No es fácil... Vamonos los dos... Vámonos...	52. Mosca. I, now you' haue put your fortune, in her hands. Why i'faith, it is her modesty, I must quit her; If you were absent, shee would be more comming; I know it: and dare vndertake for her. What woman can, before her husband? 'pray you, Let vs depart, and leaue her, here.
33. Corvino. Está bien. Vámonos... Aún puede arreglarse todo, Celia. No te digo más... En caso contrario, ya puedes darte por perdida... Vamos, Mosca. (<i>Sale con Mosca. Cierran la puerta</i>)	53. Corvino. Sweet Celia, Thou mayst redeeme all, yet; I'll say no more: If not, esteeme your selfe as lost. Nay, stay there.

Tabla 6.4.11. Análisis comparativo TM4-TO. Fragmento VOLPONE/ 2. Nivel microtextual.

El TM4 es el único que parte del texto origen y que conserva la intención y el tono violento del original, a pesar de los mecanismos de condensación utilizados para reducir la extensión de algunas intervenciones. Llovet preserva el segmento que fue eliminado de la versión de Borrás y Ulloa por la censura externa y acentúa el contenido semántico del mismo: “¡La verdad es que nunca he visto a un hombre que necesitase un par de cuernos con tanta urgencia!” (TM4/3). Llovet también se mantiene fiel al TO al traducir uno de los segmentos omitidos por el resto de reescritores: “Mejor dicho, viene a prostituir...” (TM4/16), dejando muy claro el propósito de Corvino. La reescritura de Enrique Llovet guarda mayor respeto por las situaciones y la expresión del TO e incluso se vislumbra una mutación pragmática de atrevimiento con la intención de añadir más picardía al texto español. Llovet traduce el segmento ‘but for that’ (TO/38), omitido en las otras reescrituras, por “en cuanto a... la cosa...” (TM4/23), referencia sexual que fue tachada por los censores por aludir a la posible impotencia de Volpone.

El TM4 también conserva el carácter violento de la escena y del personaje de Corvino. En la versión de Llovet, Mosca ha de intervenir para evitar que Corvino pegue a Celia. Se mantienen los insultos a Celia por parte de Corvino, llamándola “puta” (TM4/27) en una ocasión y “ramera” (TM4/30) en dos. A este respecto, se observa la permisividad censoria en cuanto que toleraron la aparición de la palabra “puta”, tantas veces mutilada en otros casos por ir en contra de las normas del buen gusto y las buenas costumbres. La réplica en la que Corvino amenaza a su esposa (TMO/42-TM4/27) ha

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

sido reducida en extensión pero conserva la crudeza del original. De igual modo, se han suprimido varias réplicas del TO con el fin de acortar el texto: TO/3-5; TO/13-14; TO/19-20; TO/22-23. Llovet, condicionado por requerimientos escénicos, emplea un lenguaje más directo y más actual y explicita la acción por medio de la adición de acotaciones. Además, Llovet recurre a mecanismos de adaptación, modificación, condensación y atrevimiento, pero en ningún caso creemos que haya optado por la autocensura como norma de traducción.

➤ Análisis comparativo TM5-TMF3

TM5/VOL/REP/1974/ITURRI-BILBAO (III) (40-65)	TMF3/VOL/PUB/1929/ ARAQUISTAIN (III.iii.) (3-37)
40. Corvino. A ver si alegras esa cara, Celia	3. Corvino. Ya no podemos volvernos atrás. A ver si pones cara más alegre, Celia.
41. Celia. Marido, ¿pero cómo es posible que hagas esto conmigo?	4. Celia. Señor, por lo que más quieras, si dudas de mi castidad, enciérrame de por vida, pero no me sometas a esta prueba cruel.
42. Corvino. Anda, sé obediente. ¿No te he explicado que se trata de la receta de un médico? ¿Qué en Stalingrado lo hacen mujeres diplomadas en la Universidad?	5. Corvino. ¡Pero si no dudo de tí! ¿Cómo he de decírtelo? Anda, sé obediente.
	6. Celia. ¿Por qué, señor, por qué? No acabo de comprenderlo.
	7. Corvino. Pues bien te lo he explicado: lo que ha recomendado el médico; lo que este asunto me interesa; cómo puede ser mi salvación... Sé buena, Celia, que en ello va nuestra fortuna.
	8. Celia. ¿Antes que la honra?
	9. Corvino. ¡Bah, bah, la honra! No existe en la naturaleza. Es una palabra inventada para asustar a los tontos. Pues ¿qué? ¿Vale menos mi oro porque lo hayan tocado manos extrañas y mis vestidos porque los miren ojos de mendigos codiciosos? ¿Y en qué te puede ofender un hombre que es una ruina, sin sentidos, sin movimientos, sin voz, una sombra?
	10. Volpone. ¿Qué hacen, Mosca? ¿Qué hablan?
	11. Mosca. Un poco de paciencia, señor, que todavía la paloma no parece amansada...
43. Celia. Marido... ¿y el qué dirán?	12. Celia. ¡Dios mío! ¡Que tengas en tan poco mi buen nombre, señor!
44. Corvino. Nadie se tiene que enterar. Don Volpone no puede hablar, al parásito ese de Mosca le conviene tener cerrada la boca porque pasará a mi servicio, y el médico se va a Mantua.	13. Corvino. ¡Tu buen nombre! ¿Es que temes que lo vaya a gritar en la plaza pública? ¿Y quién, entonces, va a pregonarlo, si el enfermo no puede hablar, si el parásito se callará porque espera pasar a mi servicio y si el médico se va mañana a Mantua? ¡Como no lo pregonas tú!
45. Celia. ¡Pero eso es pecado...!	14. Celia. ¿Y Dios y los santos no son nada? ¿No están viendo desde el cielo este horrible pecado?
46. Corvino. ¿Pecado? ¡Qué tontería! ¿Aún crees en esas cosas? Además sería pecado si se tratase de un hombre joven y vigoroso. Y si yo lo consintiera, claro. ¡Eso sí sería pecado! Pero ahora se trata	15. Corvino. ¿Pecado? ¡Qué disparate! Lo sería si se tratase de un hombre joven, lleno de vida y abrasado por la concupiscencia, y si yo lo tolerara y aun lo aplaudiera. Eso sería, sí, un pecado horrible. Pero esto que se hace con un

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

de un pobre enfermo. Al contrario, es una obra de Caridad.	pobre enfermo, al contrario, es una obra de caridad y un acto conveniente para mis negocios...
	16. Celia. ¡Qué cambio increíble, señor! ¡Te preferiría celoso como antes!
47. Volpone. (A Mosca) Anda, Mosca, que pasen. Esto se prolonga ya mucho.	17. Volpone. Anda, Mosca, tráelos ya, que esto se prolonga mucho.
48. Mosca. Pueden pasar, señores de Corvino.	18. Mosca. (Adelantándose) Mi señor os ruega que os acerquéis.
49. Corvino. (Empujando a Celia. Entre dientes) Pasa... ¿Es que quieres sacarme de quicio?	19. Corvino. (A Celia) Avanza. ¿O es que quieres revelarte contra mí?
50. Mosca. Aquí tenéis a don Corvino que vuelve a visitaros.	20. Mosca. (A Volpone) Aquí tenéis al seños Corvino, que vuelve a visitaros.
51. Volpone. ¡Qué buen corazón!	21. Volpone. ¡Oh, qué buen corazón!
52. Mosca. Y como ha sabido la opinión del médico viene a ofrecerlos para su salud...	22. Mosca. Y habiendo sabido la opinión del médico, viene a ofrecerlos, para vuestra salud...
53. Corvino. Díselo claramente. Que lo entienda bien...	23. Corvino. Díselo claramente, que lo entienda bien.
54. Mosca. Viene a ofrecerle libremente, generosamente, sin que nadie se lo haya pedido ni le fuerce a ello...	24. Mosca. Viene a ofrecerlos libremente, generosamente, sin que nadie se lo haya pedido ni le fuerce a ello...
55. Corvino. ¡Muy bien! ¡Muy bien!	25. Corvino. Muy bien, muy bien.
56. Mosca. ... Como prueba de la gran amistad que siente por usted a la más preciosa mujer de Venecia: ¡Su propia esposa! Para que os cuide y os consuele, don Volpone.	26. Mosca. ... como prueba de su gran amistad por vos, la reina de la hermosura de Venecia, su propia esposa... Para que os cuide y os consuele, señor Volpone...
57. Volpone. Pobre de mí. Agradécele su atención y prontitud. Pero ¡Ay!, ya se lo dije al doctor. Es estúpido luchar contra la naturaleza. Es como poner fuego a una piedra. ¡No hay remedio para mí! Sin embargo, agradezco sus nobles deseos. Dile lo que he hecho por él y que administre sabiamente mi fortuna cuando llegue la hora, que ya no puede tardar. (Tose)	27. Volpone. ¡Pobre de mí! ¡Agradécele su atención y prontitud! Pero ¡ay! ¡Vano empeño luchar contra la naturaleza! Es como poner fuego a una piedra. ¡Coh, coh! (Tose) O querer que reviva una hoja muerta. No hay remedio para mí. Sin embargo, agradezco sus nobles deseos, y no sólo de ahora. Dile lo que he hecho por él, y que goce sabiamente de mi fortuna cuando llegue la hora, que ya no puede tardar. ¡Coh, coh, coh!
58. Mosca. ¿Habéis oído? Acercaos con vuestra mujer.	28. Mosca. ¿Habéis oído señor? Acercáos con vuestra esposa?
59. Corvino. (A Celia) ¿No cedés? Mira que voy a emplear la violencia.	29. Corvino. (A Celia que se resiste) ¿No cederás? Mira, no me obligues a emplear la violencia...
	30. Celia. ¡Mátame, señor! Envenéname, arrójame al fuego, haz cualquier cosa menos esto!
	31. Corvino. ¡Maldita seas! ¡Mereces, no que te envenene, ni que te arroje al fuego, que todo eso es demasiado poco, sino que te ate viva a un esclavo muerto y te cuelgue de mi balcón, acusándote de algún crimen monstruoso, y escribiéndolo con hierros candentes sobre tu pecho pertinaz!
60. Celia. ¡No quiero! ¡No quiero!	32. Celia. ¡Cualquier martirio antes que esto!
61. Corvino. No seas terca. Después tendrás todo lo que quieras. Hazlo por mí. ¿No? Pues te acordarás de este día. ¡Te lo juro!	33. Corvino. ¡No seas terca, mujer! ¡Te lo suplico, sé buena! Tendrás joyas, vestidos, carrozas, todo lo que quieras. Anda, acércate a él, aunque no sea más que para que te vea... Hazlo por mí... ¿No? ¡Pues te acordarás de este día! ¡Te lo juro!
62. Celia. ¡No puedo...!	34. Celia. ¡Quítame primero la vida! (Llora)
63. Corvino. ¡Hipócrita! ¡Zorra!	35. Corvino. ¡Lágrimas de cocodrilo! ¡Hipócrita! ¡Ramera! (Intenta pegarla).
64. Mosca. Señor Corvino. Ya lo recapacitará. Escúcheme: Si nos vamos estoy seguro de que sería más amable.	36. Mosca. ¡Señor, os suplica! Ya lo recapacitará... Atended señor Corvino. Si os ausentais, estoy seguro de que ella sería más

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

¿Qué mujer no se avergüenza delante de su marido? Vamos.	amable. ¿Qué mujer no se avergonzaría delante de su marido?...Salgamos nosotros... Venid...
65. Corvino. Date, Celia. Todavía puedes salvar la herencia. Piénsalo bien. No te digo más. Si no ya te puedes preparar. <i>(Salen)</i>	37. Corvino. Dulce Celia, todavía puedes salvarnos a todos. Piénsalo. No te digo más. Si no, date por perdida... <i>(Ella intenta seguirle)</i> ¡No, no, quédate aquí! <i>(Sale con Mosca, cerrando por fuera la puerta)</i> .

Tabla 6.4.12. Análisis comparativo TM5-TMF3. Fragmento VOLPONE/2. Nivel microtextual.

Iturri y Bilbao ofrecen una versión actualizada y simplificada de la versión de Araquistáin. Para actualizar el texto, han añadido segmentos que hacen referencia al contexto actual (TM3/42) y han modernizado la expresión del TMF3. La mayoría de las unidades no trasvasadas del TMF3 (TMF3/6-11; TMF3/16; TMF3/30/31) son el resultado de una estrategia de supresión adoptada por los autores del TM5 con el fin de acortar la duración de la obra, aunque la omisión de la última réplica puede responder a un deseo de atenuar la violencia de la versión de Araquistáin. Aunque Corvino amenaza a Celia con emplear la violencia física, se omiten los pormenores del castigo que la acecha si no accede a acostarse con Volpone. Sin embargo, Iturri y Bilbao conservan el lenguaje indecoroso del TMF3 e, incluso, lo acentúan. Araquistáin traduce ‘whore’ por “ramera” (TMF3/35) e Iturri y Bilbao lo sustituyen por “zorra” (TM5/63). Hemos de tener en cuenta que Araquistáin ya practicó una labor de autocensura. En el análisis comparativo del fragmento anterior, apuntábamos que el TMF3 es una versión dulcificada del TO, del que se han eliminado las expresiones ofensivas. Por lo tanto, aunque la adaptación/plagio de Iturri y Bilbao contiene más elementos disonantes que el TMF3, no puede desprenderse de las decisiones traductorales que subyacen al texto que han decidido adaptar, modernizar y plagiar.

6.4.2.2.3. Fragmento VOLPONE/3

La escena más conflictiva desde un punto de vista de sexualidad explícita es aquella en la que Volpone, a solas ya con Celia, intenta seducirla y violarla. Aunque los censores no dictaminan supresiones, sí que dejan constancia en los informes de censura de la necesidad de visar el ensayo general, debido, principalmente, a la puesta en escena e interpretación de este fragmento. Es probable que los reescritores de los textos españoles hubiesen allanado el camino a los censores y evitasen la actuación del lápiz rojo censor limando los aspectos más conflictivos del pasaje.

➤ Análisis comparativo TM1-TMF1-TO

TM1/VOL/REP/1952/BORRÁS-ULLOA (Parte 1ª) (417-437)	TMF1/VOL/PUB/1946/BOSCH (III.iii.) (47-58)	TO/VOL/1616/JONSON (III.vii.)(54-66)
<p>417. Celia. ¡Dios clemente, ángeles del cielo! ¡Cuánta maldad en un hombre! ¡Pisotear su honor por codicia!</p>	<p>47. Celia. ¡Oh, Dios mío y ángeles del cielo! ¡Cuánta villanía se alberga en el pecho humano! ¡Cuánta infamia! ¿Cómo puede un hombre pisotear su honor y su propio bien por amor del dinero?</p>	<p>54. Celia. O god, and his good angels! whether, whether. Is shame fled humane breasts? that with such ease, Men dare put off your honours, and their owne? Is that, which euer was a cause of life, Now plac'd beneath the basest circumstance? And modestie an exile made, for money?:</p>
<p>418. Volpone. Tenéis razón, señora: en el pecho de Corvino no se albergan más que bajas pasiones... (<i>Salta de la cama, se arranca del rostro la caracterización de enfermo y aparece joven y arrogante</i>) que jamás alcanzaron el cielo del amor. Hermosísima Celia, vuestro esposo vendería por unas monedas no sólo vuestro amor, sino su parte en el Paraíso. ¿Os asombráis de verme revivir? ¡Es el milagro de vuestra belleza! ¡Ésta es vuestra obra! ¡Cuántas veces mi amor os ha adorado de rodillas, escondido detrás de disfraces y afeites! ¿No habéis visto bajo vuestra ventana a un charlatán, que vendía el elixir venusino? ¡Bajo la pintura de su cara y su traje estrambótico, mi corazón latía por la divina Celia! Cual nuevo Proteo, me he transformado en cien hombres diversos, para cien mil veces adoraros.</p>	<p>48. Volpone. Tenéis razón, señora; en el pecho de Corvino hay estas bajas pasiones... (<i>Saltando violentamente de la cama</i>)... que jamás probaron el cielo del amor! Sabed, bella Celia, que por dinero vendería vuestro honor y su puesto en el paraíso a un buhonero. ¡Os asombráis de verme revivir? ¡Aplaudid el milagro de la belleza! ¡Esta es vuestra gran obra! ¡Cuántas veces mi amor os ha adorado bajo mis disfraces y mis afeites! ¿No visteis esta mañana bajo vuestra ventana a un charlatán? ¡Bajo su cara pintada mi corazón latía por vos! Cual nuevo Proteo azul, mi cara y mi cuerpo tomaron todos los aspectos para adoraros.</p>	<p>55. Volpone. <i>He leapes off from his couch</i> I, in Corvino, and such earth-fed mindes, That neuer tasted the true heau'n of loue. Assure thee, Celia, he that would sell thee, Onely for hope of gaine, and that vncertaine, He would haue sold his part of paradise For ready money, had he met a cope-man. Why art thou maz'd, to see me thus reuiu'd? Rather applaud thy beauties miracle; 'Tis thy great worke: that hath, not now alone, But sundry times, 'rays'd me, in seuerall shapes, And, but this morning, like a mountebanke, To see thee at thy windore. I, before I would haue left my practice, for thy loue, In varying figures, I would haue contended With the blue Protevs, or the horned <i>Floud</i>. Now, art thou welcome.</p>
<p>419. Celia. ¡Señor! ¡Socorro!...</p>	<p>49. Celia. ¡Señor! ¡Piedad!</p>	<p>56. Celia. Sir!</p>
<p>429. Volpone. Nadie acudirá, ni puedes escaparte. Soy joven, fuerte, sano, y mi locura es amar. Ven, Celia mía. La vida no es eterna. Fama y honor son dos palabras vacías. La verdad es que todo perecerá. Pero antes, ¿Por qué no satisfacer mutuos deseos? Ven.</p>	<p>50. Volpone. No, no os escapéis. ¿Me creéis todavía decrepito y enfermo? ¡No lo creáis! ¡Estoy fuerte, sano y dispuesto a amaros! ¿Recordáis aquella comedia en que para diversión del gran Valois hice de Antinous? ¡Hoy me siento tan fuerte como entonces! ¡Venid, Celia, mientras es tiempo todavía! La vida no es eterna. El sol que hoy ha salido se pondrá para volver a nacer mañana, pero nuestra vida llegará a la noche eterna. Fama y honor son dos juguetes. ¿Por qué no satisfacer nuestros deseos?</p>	<p>57. Volpone. Nay, fliee me not. Nor, let thy false imagination That I was bedrid, make thee thinke, I am so: Thou shalt not find it. I am, now, as fresh, As hot, as high, and in as iouiall plight, As when (in that so celebrated <i>scene</i>, At recitation of our <i>comoedie</i>, For entertainment of the great Valoys) I acted yong Antinovs; and attracted The eyes, and eares of all the ladies, present, T'admire each gracefull gesture, note, and footing. Song. <i>Come, my Celia, let vs proue, While we can, the sports of loue; Time will not be ours, for euer, He, at length, our good will seuer; Spend not then his gifts, in vaine. Sunnes, that set, may rise againe: But if, once, we lose this light, 'Tis with vs</i></p>

		<i>perpetuall night. Why should wee deferre our ioyes? Fame, and rumor are but toies. Cannot we delude the eyes Of a few poore houshold-spies? Or his easier eares beguile, Thus remooued, by our wile? 'Tis no sinne, loues fruits to steale; But the sweet thefts to reueale: To be taken, to be seene, These haue crimes accounted beene.</i>
430. Celia. Antes me deshará, enviado por el cielo caritativo, un rayo de liberación.	51. Celia. Un rayo de horror ilumina mi faz llena de oprobio.	58. Celia. Some <i>serene</i> blast me, or dire lightning strike This my offending face.
431. Volpone. En lugar de tu repugnante marido, hallarás un amante fervoroso; usa de tu ventura, Celia. Mira este hilo de perlas perfectas, este carbunco, este diamante sin par, tómallo, todo es tuyo, y estos zarcillos, y cuanto poseo... Vivirás como una reina oriental, hasta que te ahiten caprichos colmados y riquezas increíbles... Pero ama a Volpone.	52. Volpone. ¿Por qué desfallecéis, Celia? En lugar de vuestro repugnante marido halláis un fervoroso amante; usad vuestra ventura con discreción y placer. Ved este hilo de perlas, cada una de ellas es más bella que las que disolvió en vinagre la inmortal reina de Egipto; ved este carbunco, dos de ellos podrían servir de ojos a San Marcos. Mirad este diamante, pudo haberlo usado Lollia Paulina cuando se presentó ante su pueblo cubierta por las joyas que ya había robado en la provincia. Tomad todo esto y usadlo, ¡vuestro es!; Ved estos zarcillos!; Admirad esta piedra que por sí sola vale un patrimonio! En vuestra mesa habrá los más raros manjares, os ofreceré sesos de loro y lenguas de ruiseñores, cabezas de pavo real; si el ave fénix puede obtenerse, ella figuraría en vuestra mesa como plato favorito.	59. Volpone. Why droopes my Celia? Thou hast in place of a base husband, found A worthy louer: vse thy fortune well, With secrecie, and pleasure. See, behold, What thou art queene of; not in expectation, As I feed others: but possess'd, and crown'd. See, here, a rope of pearle; and each, more orient Then that the braue <i>Ægyptian</i> queene carrous'd: Dissolue, and drinke 'hem. See, a carbuncle, May put out both the eyes of our S ^t . Marke; A diamant, would haue bought Lollia Pavlina, When she came in, like star-light hid with iewels, That were the spoiles of prouinces; take these, And weare, and loose 'hem: yet remains an eare-ring To purchase them againe, and this whole state. A gem, but worth a priuate patrimony, Is nothing: we will eate such at a meale. The heads of parrats, tongues of nightingales, The braines of peacocks, and of estriches Shall be our food: and, could we get the phoenix, (Though nature lost her kind) shee were our dish.
432. Celia. Mi pureza vale más que vuestros tesoros. ¡No!	53. Celia. Señor, sólo una mente dada a los placeres puede impresionarse por estas delicias; pero quien como yo no posee sino su inocencia y pérdida ésta nada le restaría, no puede dejarse tentar por vuestras ofertas.	60. Celia. Good sir, these things might moue a minde affected With such delights; but I, whose innocence Is all I can thinke wealthy, or worth th'enjoying, And which once lost, I haue nought to loose beyond it, Cannot be taken with these sensuall baites: If you haue conscience
433. Volpone. Celia, la inocencia es la virtud de los pobres. Si eres prudente, óyeme: tu baño será de zumo de nardos, de rosas y violetas, beberás vinos de Creta mezclados con oro y ámbar, cantarán y bailararán para ti los artistas más famosos, representaremos los dos las historias de Ovidio, y tú serás la Europa y yo	54. Volpone. Esta es la virtud de los pobres, Celia, pero si sois prudente, oídme. Vuestro baño será de jugo de nardos, de rosas y violetas y de leche de unicornio; vuestra bebida, vinos de Creta mezclados con oro y ámbar; mi enano bailarará para vos y mi eunuco cantará. Representaremos los cuentos de	61. Volpone. 'Tis the beggers vertue, If thou hast wisdom, heare me, Celia. Thy bathes shall be the iuyce of iuly-flowres, Spirit of roses, and of violets, The milke of vnicornes, and panthers breath Gather'd in bagges, and mixt with <i>cretan</i> wines. Our drinke shall be prepared gold, and amber; Which we will take, vntill

<p>Júpiter. Yo seré Marte y tú Erycine, y agotaremos las fábulas de los dioses. Nuestra vida se inspirará en la de los famosos héroes, y Venecia nos aclamará mientras nos envidia. Déjame que te acaricie, Celia, bajo todos los aspectos, como si fueses, una, todas las mujeres; deja que nuestras almas anhelantes, agotadas por los placeres, salgan de nuestros labios a besarse entre palabras de amor...</p>	<p>Ovidio, vos seréis Europa y yo Júpiter; yo seré Marte y vos Erycine y agotaremos las fábulas de los Dioses. Nuestra vida se inspirará en las de los héroes famosos; en la de la cortesana francesa; en la nobleza de la toscaza; en la orgullosa beldad española; en la persa esclavizada, barragana del Gran Señor; en la del ardiente negro y el ruso helado. Dejad que os ame, Celia, bajo todos estos aspectos; yo os adoraré y nuestras almas vagabundas agotadas por todos los placeres saldrán de nuestros labios entre palabras de amor.</p>	<p>my rooffe whirle round With the <i>vertigo</i>: and my dwarfe shall dance, My eunuch sing, my foole make vp the antique. Whil'st, we, in changed shapes, act Ovids tales, Thou, like Evropa now, and I like love, Then I like Mars, and thou like Erycine, So, of the rest, till we haue quite run through And weary'd all the fables of the gods. Then will I haue thee in more moderne formes, Attired like some sprightly dame of <i>France</i>, Braue <i>Tuscan</i> lady, or proud <i>Spanish</i> beauty; Sometimes, vnto the <i>Persian Sophies</i> wife; Or the grand-<i>Signiors</i> mistresse; and, for change, To one of our most art-full courtizans, Or some quick <i>Negro</i>, or cold <i>Russian</i>; And I will meet thee, in as many shapes: Where we may, so, trans-fuse our wandring soules, Out at our lippes, and score vp summes of pleasures, <i>That the curious shall not know, How to tell them, as they flow; And the enuious, when they find What their number is, be pind.</i></p>
<p>434. Celia. Si todavía hay algo de humano en voz, si todavía pueden los santos influir con su gracia celestial, ¡dejadme salir, dejadme! Si no, ¡por piedad os pido que me matéis! No soy más que una pobre criatura traicionada por alguien cuya villanía jamás olvidaré. Y si me negáis la caridad, os ruego que saciéis vuestra cólera en mí antes que en vuestros deseos, y destruyáis este error de la naturaleza que llamáis mi hermosura. Desollad mi cara o arrancadme mis ojos para saciar vuestro furor, pero respetad mi honradez, y el resto de mi vida rogaré por vos y por la salvación de vuestra alma.</p>	<p>55. Celia. Si tenéis oídos para oír; si tenéis ojos para ver; si vuestro corazón puede impresionarse o hay todavía algo en vos que no haya perdido el sentido humano; si todavía podéis ser tocado por la gracia celeste de los santos; ¡dejadme salir! Si no, ¡tened piedad de mí y matadme! No soy sino una pobre criatura traicionada por alguien cuya villanía jamás olvidaré. Y si aun esta gracia queréis negarme, señor, saciad vuestra cólera antes que vuestra lujuria y destruid este desgraciado error de la naturaleza que llamáis mi belleza. Desollad mi cara o arrancadme los ojos para calmar vuestro furor. Pensad que mis manos pueden ser pasto de la lepra, reflexionad sobre cuanto pueda afearme, pero respetad mi honor, y el resto de mi vida rogaré por vos de rodillas y mil veces por hora harévotos por la salvación de vuestra alma.</p>	<p>62. Celia. If you haue eares that will be pierc'd; or eyes, That can be open'd; a heart, may be touch'd; Or any part, that yet sounds man, about you: If you haue touch of holy saints, or heauen, Do me the grace, to let me scape. If not, Be bountifull, and kill me. You doe know, I am a creature, hither ill betrayd, By one, whose shame I would forget it were, If you will daigne me neither of these graces, Yet feed your wrath, sir, rather then your lust; (It is a vice, comes neerer manlinesse) And punish that vnhappy crime of nature, Which you miscall my beauty: flay my face, Or poison it, with oyntments, for seducing Your blood to this rebellion. Rub these hands, With what may cause an eating leprosie, E'ne to my bones, and marrow: any thing, That may disfauour me, saue in my honour. And I will kneele to you, pray for you, pay downe A thousand hourelly vowes, sir, for your health, Report, and thinke you vertuous-</p>
<p>435. Volpone. Si no bastan mis súplicas, ni promesas que triunfe de ti la fuerza, puesto que me obligas a ello.</p>	<p>56. Volpone. ¿Me creéis acaso frío e impotente? ¿No sabéis que puedo forzaros? Si no bastan las súplicas y las promesas usaré de la fuerza, puesto que me obligáis a ello... (<i>Se arroja sobre ella</i>)</p>	<p>63. Volpone. Thinke me cold, Frosen, and impotent, and so report me? That I had Nestor's <i>hernia</i>, thou wouldst thinke. I doe degenerate, and abuse my nation, To play with oportunitie, thus long: I should haue done the act, and then haue parlee'd. Yeeld, or Ile</p>

		force thee.
436. Celia. ¡Justo Dios! ¡Auxilio!	57. Celia. ¡Oh, justo cielo! ¡Auxilio!	64. Celia. Oh! iust God.
437. Bonario. ¡Quieto, viejo libidinoso! Respeta a esta dama, o mueres de mi mano. Salid, señora de esta cueva de malvados. Nada tenéis que temer. Seguidme, que a este hombre le ha llegado la hora del castigo.	58. Bonario. <i>(Sale de su escondite, espada en mano)</i> ¡Basta ya viejo libidinoso! Respetad esta dama o morís por mi mano, viejo impostor! En este mismo antro de vuestra maldad y de vuestra idolatría he de castigaros. Salid, señora, dejad esta caverna de villanía; nada tenéis que temer; seguidme y dejemos aquí este hombre esperando la hora de su castigo. <i>(Salen Celia y Bonario)</i>	65. Volpone. In vaine--- 66. Bonario. Forbear, foule rauisher, libidinous swine, <i>He leapes out from where Mosca had plac'd him.</i> Free the forc'd lady, or thou dy'st, impostor. But that I am loth to snatch thy punishment Out of the hand of iustice, thou shouldst, yet, Be made the timely sacrifice of vengeance, Before this altar, and this drosse, thy idoll. Lady, let's quit the place, it is the den Of villany; feare nought, you haue a guard: And he, ere long, shall meet his iust reward.

Tabla 6.4.13. Análisis comparativo TMI-TMF1-TO. Fragmento VOLPONE/3. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

El proceso de transferencia intralingüístico subyacente al TM1 está caracterizado por el uso recurrente de mecanismos de condensación y simplificación de réplicas. No obstante, el TM1 contiene numerosas frases y segmentos idénticos a los del TMF1. A través de la adaptación, Borrás y Ulloa dotan de nuevos matices a la traducción de Bosch para adecuarla a la puesta en escena y simplificar su expresión formal. Borrás ha suavizado el texto eliminando las referencias explícitas al adulterio y modificando segmentos que pudieran ir contra las buenas costumbres. De los trinomios textuales reflejados en la tabla anterior se pueden extraer algunos ejemplos, como el segmento “would sell thee” (TO/55) que Bosch transforma y suaviza en “vendería vuestro honor” (TMF1/48) y Borrás sustituye por “vendería vuestro amor” (TM1/418). La canción entonada por Volpone (TO/57), que es una invitación directa a Celia para que disfrute de los placeres carnales que él le ofrece, no fue traducida al español por Bosch y, por lo tanto, tampoco aparece en la adaptación de Borrás y Ulloa. Asimismo, el TM1 presenta una reducción de réplica muy acusada respecto a la siguiente intervención de Volpone, en la que éste sigue prometiendo a Celia todo tipo de bienes y placeres (TM1/431-TMF1-52). En su intento por suavizar todavía más la traducción de Bosch, Borrás se autocensura y omite de la última réplica de Volpone el segmento “¿me creéis acaso frío e impotente?” (TMF1/56). También suprime la acotación “*se arroja sobre ella*” (TMF/56) para encubrir de algún modo el intento de violación a Celia por parte de Volpone que tiene lugar en escena.

➤ Análisis comparativo TM1-TM2

TM1/VOL/REP/1952/BORRÁS-ULLOA (Parte 1ª) (417-428)	TM2/VOL/PUB/1953/BORRÁS (Parte 1ª) (394-405)
417. Celia. ¡Dios clemente, ángeles del cielo! ¡Cuánta maldad en un hombre! ¡Pisotear su honor por codicia!	394. Celia. ¡Dios clemente, ángeles del cielo! ¡Cuánta maldad en un hombre! ¡Pisotear su honor por codicia!
418. Volpone. Tenéis razón, señora: en el pecho de Corvino no se albergan más que bajas pasiones... (<i>Salta de la cama, se arranca del rostro la caracterización de enfermo y aparece joven y arrogante</i>) que jamás alcanzaron el cielo del amor. Hermosísima Celia, vuestro esposo vendería por unas monedas no sólo vuestro amor, sino su parte en el Paraíso. ¿Os asombráis de verme revivir? ¡Es el milagro de vuestra belleza! ¡Ésta es vuestra obra! ¡Cuántas veces mi amor os ha adorado de rodillas, escondido detrás de disfraces y afeites! ¿No habéis visto bajo vuestra ventana a un charlatán, que vendía el elixir venusino? ¡Bajo la pintura de su cara y su traje estrambótico, mi corazón latía por la divina Celia! Cual nuevo Proteo, me he transformado en cien	395. Volpone. Tenéis razón, señora: en el pecho de Corvino no se albergan más que bajas pasiones... (<i>Salta de la cama, se arranca del rostro la caracterización de enfermo y aparece joven y arrogante</i>) que jamás alcanzaron el cielo del amor. Hermosísima Celia, vuestro esposo vendería por unas monedas no sólo vuestro amor, sino su parte en el Paraíso. ¿Os asombráis de verme revivir? ¡Es el milagro de vuestra belleza! ¡Ésta es vuestra obra! ¡Cuántas veces mi amor os ha adorado de rodillas, escondido detrás de disfraces y afeites! ¿No habéis visto bajo vuestra ventana a un charlatán, que vendía el elixir venusino? ¡Bajo la pintura de su cara y su traje estrambótico, mi corazón latía por la divina Celia! Cual nuevo Prometeo, me he transformado en

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

hombres diversos, para cien mil veces adoraros.	cien hombres diversos, para cien veces adoraros.
419. Celia. ¡Señor! ¡Socorro!...	396. Celia. ¡Señor! ¡Socorro!... <i>(Corre a la puerta -d- y Volpone le cierra el paso)</i>
420. Volpone. Nadie acudirá, ni puedes escaparte. Soy joven, fuerte, sano, y mi locura es amar. Ven, Celia mía. La vida no es eterna. Fama y honor son dos palabras vacías. La verdad es que todo perecerá. Pero antes, ¿Por qué no satisfacer mutuos deseos? Ven.	397. Volpone. Nadie acudirá, ni puedes escaparte. Soy joven, fuerte, sano, y mi locura es amar. Ven, Celia mía. La vida no es eterna. Fama y honor son dos palabras vacías. La verdad es que todo perecerá. Pero antes, ¿Por qué no satisfacer mutuos deseos? Ven.
421. Celia. Antes me deshará, enviado por el cielo caritativo, un rayo de liberación.	398. Celia. Antes me deshará, enviado por el cielo caritativo, un rayo de liberación.
422. Volpone. En lugar de tu repugnante marido, hallarás un amante fervoroso; usa de tu ventura, Celia. Mira este hilo de perlas perfectas, este carbunco, este diamante sin par, tómalo, todo es tuyo, y estos zarcillos, y cuanto poseo... Vivirás como una reina oriental, hasta que te ahiten caprichos colmados y riquezas increíbles... Pero ama a Volpone.	399. Volpone. En lugar de tu repugnante marido, hallarás un amante fervoroso; usa de tu ventura, Celia. Mira este hilo de perlas perfectas, este carbunco, este diamante sin par, tómalo, todo es tuyo, y estos zarcillos, y cuanto poseo... Vivirás como una reina oriental, hasta que te ahiten caprichos colmados y riquezas increíbles... Pero ama a Volpone.
423. Celia. Mi pureza vale más que vuestros tesoros. ¡No!	400. Celia. Mi pureza vale más que vuestros tesoros. ¡No!
424. Volpone. Celia, la inocencia es la virtud de los pobres. Si eres prudente, óyeme: tu baño será de zumo de nardos, de rosas y violetas, beberás vinos de Creta mezclados con oro y ámbar, cantarán y bailarán para ti los artistas más famosos, representaremos los dos las historias de Ovidio, y tú serás la Europa y yo Júpiter. Yo seré Marte y tú Erycine, y agotaremos las fábulas de los dioses. Nuestra vida se inspirará en la de los famosos héroes, y Venecia nos aclamará mientras nos envidia. Déjame que te acaricie, Celia, bajo todos los aspectos, como si fueses, una, todas las mujeres; deja que nuestras almas anhelantes, agotadas por los placeres, salgan de nuestros labios a besarse entre palabras de amor...	401. Volpone. Celia, la inocencia es la virtud de los pobres. Si eres prudente, óyeme: tu baño será de zumo de nardos, de rosas y violetas, beberás vinos de Creta mezclados con oro y ámbar, cantarán y bailarán para ti los artistas más famosos, representaremos los dos las historias de Ovidio, y tú serás la Europa y yo Júpiter. Yo seré Marte y tú Erycine, y agotaremos las fábulas de los dioses. Nuestra vida se inspirará en la de los famosos héroes, y Venecia nos aclamará mientras nos envidia. Déjame que te acaricie, Celia, bajo todos los aspectos, como si fueses, una, todas las mujeres; deja que nuestras almas anhelantes, agotadas por los placeres, salgan de nuestros labios a besarse entre palabras de amor...
425. Celia. Si todavía hay algo de humano en voz, si todavía pueden los santos influir con su gracia celestial, ¡dejadme salir, dejadme! Si no, ¡por piedad os pido que me matéis! No soy más que una pobre criatura traicionada por alguien cuya villanía jamás olvidaré. Y si me negáis la caridad, os ruego que saciéis vuestra cólera en mí antes que en vuestros deseos, y destruyáis este error de la naturaleza que llamáis mi hermosura. Desollad mi cara o arrancadme mis ojos para saciar vuestro furor, pero respetad mi honradez, y el resto de mi vida rogaré por vos y por la salvación de vuestra alma.	402. Celia. Si todavía hay algo de humano en voz, si todavía pueden los santos influir con su gracia celestial, ¡dejadme salir, dejadme! Si no, ¡por piedad os pido que me matéis! No soy más que una pobre criatura traicionada por alguien cuya villanía jamás olvidaré. Y si me negáis la caridad, os ruego que saciéis vuestra cólera en mí antes que en vuestros deseos, y destruyáis este error de la naturaleza que llamáis mi hermosura. Desollad mi cara o arrancadme mis ojos para saciar vuestro furor, pero respetad mi honradez, y el resto de mi vida rogaré por vos y por la salvación de vuestra alma.
426. Volpone. Si no bastan mis súplicas, ni promesas que triunfe de ti la fuerza, puesto que me obligas a ello.	403. Volpone. Si no bastan mis súplicas, ni promesas que triunfe de ti la fuerza, puesto que me obligas a ello.
427. Celia. ¡Justo Dios! ¡Auxilio!	404. Celia. ¡Justo Dios! ¡Auxilio!
428. Bonario. ¡Quieto, viejo libidinoso! Respeta a esta dama, o mueres de mi mano. Salid, señora de esta cueva de malvados. Nada tenéis que temer. Seguidme, que a este hombre le ha llegado la hora del castigo.	405. Bonario. ¡Quieto, viejo libidinoso! Respeta a esta dama, o mueres de mi mano. Salid, señora de esta cueva de malvados. Nada tenéis que temer. Seguidme, a este hombre le ha llegado la hora del castigo.

Tabla 6.4.14. Análisis comparativo TM1-TM2. Fragmento VOLPONE/3. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

El análisis comparativo demuestra que Borrás solo se desvió del TM1 para añadir una acotación escénica al texto publicado (TM2/396) una vez que éste pasó el filtro censor y fue representado.

➤ **Análisis comparativo TM3-TMF2**

TM3/VOL/REP/1959/CATENA (II. Cuadro 1º. iii.) (1-14)	TMF2/VOL/PUB/1929/JARNÉS (II. Cuadro 1º. iii.) (1-14)
1. Celia. ¡Dios! ¿En dónde se ha escondido la vergüenza de este hombre? ¿Cómo puede hacer así trizas su honor y el mío? ¿A tanto puede llegar la codicia?	1. Celia. ¡Dios! ¿En dónde se ha escondido la vergüenza de este hombre? ¿Cómo puede hacer así trizas su honor y el mío? ¿A tanto puede llegar la codicia?
2. Volpone. (<i>Saltando de la cama</i>) ¡Puede llegar a todo, Celia! Quien no conoce las leyes del amor desprecia todas las otras leyes. Quien te ha vendido, vendería lo mismo su derecho a la gloria. Todo por un puñado de monedas. ¿Qué te sorprende? ¿Por qué me miras así? Tu belleza, me ha resucitado. Renazco por ti.	2. Volpone. (<i>Saltando de la cama</i>) ¡Puede llegar a todo, Celia! Quien no conoce las leyes del amor desprecia todas las otras leyes. Quien te ha vendido, vendería lo mismo su derecho a la gloria. Todo por un puñado de monedas. ¿Qué te sorprende? ¿Por qué me miras así? Tu belleza, me ha resucitado. Renazco por ti.
3. Celia. Señor...	3. Celia. Señor...
4. Volpone. No me esquives. No malgastemos las horas en huir del amor cuando el amor nos llama.	4. Volpone. No me esquives. No malgastemos las horas en huir del amor cuando el amor nos llama.
5. Celia. ¡Que me hiele una escarcha, que el rayo me haga cenizas!	5. Celia. ¡Que me hiele una escarcha, que el rayo me haga cenizas!
6. Volpone. ¿Por qué te afliges Celia mía? En vez de tu esposo despreciable, te encuentras con un ardiente enamorado. Goza de mi hacienda, si gustas. Mira... (<i>Abre las puertas de su tesoro</i>) Todo es tuyo. No necesitas esperar como esos desdichados, no. Ahora mismo puedes llenar tus manos con mis joyas, con mi oro ¡Mira estas perlas! También son tuyas.	6. Volpone. ¿Por qué te afliges Celia mía? En vez de tu esposo despreciable, te encuentras con un ardiente enamorado. Goza de mi hacienda, si gustas. Mira... (<i>Abre las puertas de su tesoro</i>) Todo es tuyo. No necesitas esperar como esos desdichados, no. Ahora mismo puedes llenar tus manos con mis joyas, con mi oro ¡Mira estas perlas! También son tuyas.
7. Celia. Señor... Estas riquezas podrán estimarlas los amigos del deleite. Yo sólo estimo mi inocencia. Yo no puedo admitir... No penséis en seducirme.	7. Celia. Señor... Estas riquezas podrán estimarlas los amigos del deleite. Yo sólo estimo mi inocencia. Yo no puedo admitir... No penséis en seducirme.
8. Volpone. Esa virtud sólo la cultivan los pobres. Óyeme, si eres discreta... Habrá guirnaldas de rosas en tu baño; te rociaré con esencias de violeta, de jazmín. Beberemos un vino de oro que hará dar vueltas al techo...	8. Volpone. Esa virtud sólo la cultivan los pobres. Óyeme, si eres discreta... Habrá guirnaldas de rosas en tu baño; te rociaré con esencias de violeta, de jazmín. Beberemos un vino de oro que hará dar vueltas al techo...
9. Celia. (<i>Le interrumpe</i>) Si vuestros oídos oyen y vuestros ojos ven; si algo sensible queda en vos, soltadme. Tened piedad de mí. Al menos tenedla para darme la muerte. Si ninguna de estas gracias me otorgáis, ¡saciad en mí vuestra cólera, no vuestra lujuria! Al fin, la cólera es de nobles... ¡Compasión señor! Dejadme arrodillar...	9. Celia. (<i>Le interrumpe</i>) Si vuestros oídos oyen y vuestros ojos ven; si algo sensible queda en vos, soltadme. Tened piedad de mí. Al menos tenedla para darme la muerte. Si ninguna de estas gracias me otorgáis, ¡saciad en mí vuestra cólera, no vuestra lujuria! Al fin, la cólera es de nobles... ¡Compasión señor! Dejadme arrodillar...
10. Volpone. Estamos perdiendo el tiempo en retóricas inútiles. Primero he debido obrar, y dejar la charla para luego. ¡Cede! No me obligues a emplear la fuerza.	10. Volpone. Estamos perdiendo el tiempo en retóricas inútiles. Primero he debido obrar, y dejar la charla para luego. ¡Cede! No me obligues a emplear la fuerza.
11. Celia. ¡Dios! (<i>Huye de Volpone</i>)	11. Celia. ¡Dios! (<i>Huye de Volpone</i>)

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

<p>12. Volpone. ¡Bah! ¡No te me escapas! <i>(Corre tras ella)</i></p>	<p>12. Volpone. ¡Bah! ¡No te me escapas! <i>(Corre tras ella)</i></p>
<p>13. Bonario. <i>(Entrando bruscamente)</i> ¡Quieto ahí vil alimaña! ¡Suéltela o mueres! <i>(Se apodera de Celia)</i> Pero no, no quiero privar a los jueces del placer de colgarle. ¡Quédate ahí bribón! Señora... Dejemos este cubil infecto donde sólo se urden infamias. Nada temáis. Yo sabré guardaros. ¡Ya tendrán ellos su castigo! <i>(Vanse Celia y Bonario).</i></p>	<p>13. Bonario. <i>(Entrando bruscamente)</i> ¡Quieto ahí vil alimaña! ¡Suéltela o mueres! <i>(Se apodera de Celia)</i> Pero no, no quiero privar a los jueces del placer de colgarle. ¡Quédate ahí bribón! Señora... Dejemos este cubil infecto donde sólo se urden infamias. Nada temáis. Yo sabré guardaros. ¡Ya tendrán ellos su castigo! <i>(Vanse Celia y Bonario).</i></p>
<p>14. Volpone. ¡Techumbre desplómate sobre mis sesos! ¡Entiérrame en tus escombros! ¡Ya estoy descubierto! ¡Me han arrancado el antifaz! <i>(Aprieta los puños de rabia).</i></p>	<p>14. Volpone. ¡Techumbre desplómate sobre mis sesos! ¡Entiérrame en tus escombros! ¡Ya estoy descubierto! ¡Me han arrancado el antifaz! <i>(Aprieta los puños de rabia).</i></p>

Tabla 6.4.15. Análisis comparativo TM3-TMF2. Fragmento VOLPONE/3. Nivel microtextual.

Según se desprende de la tabla anterior, el TM3 y el TMF2 mantienen una identidad formal total resultado de una estrategia de plagio. Además, Víctor Andrés Catena no ha recurrido a ningún mecanismo de encubrimiento para disfrazar su texto, lo que nos lleva a pensar en lo lícito de esta práctica en el contexto de llegada. El plagio ha sido una costumbre tan extendida entre los profesionales del teatro español que ni tan siquiera se molestan en disfrazarlo. Ante la ausencia de nuevas traducciones, se opta por representar versiones escénicas anteriores, cuya labor de adaptación implica menos esfuerzo que adaptar traducciones destinadas a un público lector.

El TM3 es un plagio total de la traducción de Jarnés. Como resultado, Catena reproduce las estrategias adoptadas por Jarnés para trasvasar el TO. Jarnés recurre a técnicas de reducción y simplificación para acortar el texto, suprime la canción de Volpone e interrumpe una de sus largas intervenciones (TMF2/8) con la adición de una acotación a la réplica siguiente y correspondiente al personaje de Celia (TMF2/9).

➤ Análisis comparativo TM4-TO

<p>TM4/VOL/REP/1969/LLOVET (Parte 1ª. xix.) (34-46)</p>	<p>TO/VOL/1616/JONSON (III.vii) (54-67)</p>
<p>34. Celia. ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¿Cómo puede un hombre perder así la dignidad y vender a su propia mujer?</p>	<p>54. Celia. O god, and his good angels! whether, whether. Is shame fled humane breasts? that with such ease, Men dare put off your honours, and their owne? Is that, which euer was a cause of life, Now plac'd beneath the basest circumstance? And modestie an exile made, for money?:</p>

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

<p>35. Volpone. <i>(Saltando fuera del lecho)</i> Tu marido está hecho del peor barro que existe y no sabe lo que es amar. ¡Celia preciosa! No te asustes de verme vivo y bien vivo... Cuando se es tan guapa es fácil hacer milagros... Por ti puedo ser lo que tú quieras... ¿No me convertiste esta mañana en sacamuelas?</p>	<p>55. Volpone. <i>He leapes off from his couch</i> I, in Corvino, and such earth-fed mindes, That neuer tasted the true heau'n of loue. Assure thee, Celia, he that would sell thee, Onely for hope of gaine, and that vncertaine, He would haue sold his part of paradise For ready money, had he met a cope-man. Why art thou maz'd, to see me thus reuiu'd? Rather applaud thy beauties miracle; 'Tis thy great worke: that hath, not now alone, But sundry times, 'rays'd me, in seuerall shapes, And, but this morning, like a mountebanke, To see thee at thy windore. I, before I would haue left my practice, for thy loue, In varying figures, I would haue contended With the blue Protevs, or the horned Floud. Now, art thou welcome.</p>
<p>36. Celia. ¡Señor, por favor! <i>(Intenta huir y Volpone la retiene)</i></p>	<p>56. Celia. Sir!</p>
<p>37. Volpone. No huyas Celia... Y no tengas miedo... No tengo nada de moribundo... Soy un hombre fuerte, caliente y lleno de vida... El tiempo no es siempre nuestro aliado, Celia... No desperdiciemos las horas que nos regala... El amor es lo único importante que hay en el mundo... Y estamos solos...</p>	<p>57. Volpone. Nay, flie me not. Nor, let thy false imagination That I was bedrid, make thee thinke, I am so: Thou shalt not find it. I am, now, as fresh, As hot, as high, and in as iouiall plight, As when (in that so celebrated <i>scene</i>, At recitation of our <i>comoedie</i>, For entertainment of the great Valoys) I acted yong Antinovs; and attracted The eyes, and eares of all the ladies, present, T'admire each gracefull gesture, note, and footing.</p>
	<p>Song. Come, my Celia, let vs proue, While we can, the sports of loue; Time will not be ours, for euer, He, at length, our good will seuer; Spend not then his gifts, in vaine. Sunnes, that set, may rise againe: But if, once, we lose this light, 'Tis with vs perpetuall night. Why should wee deferre our ioyes? Fame, and rumor are but toies. Cannot we delude the eyes Of a few poore household-spies? Or his easier eares beguile, Thus remooued, by our wile? 'Tis no sinne, loues fruits to steale; But the sweet thefts to reueale: To be taken, to be seene, These haue crimes accounted beene.</p>
<p>38. Celia. Dios mío, ¿qué he hecho yo? ¿Qué he hecho yo?</p>	<p>58. Celia. Some <i>serene</i> blast me, or dire lightning strike This my offending face.</p>
<p>39. Volpone. No te quejes... Has cambiado un marido sucio por un amante limpio... Aprovéchate... Mira este tesoro... Es tuyo... Solo tuyo... Estas perlas tienen el mejor oriente de toda la tierra... Este rubí dejaría ciego al león de San Marcos... Mira estos diamantes... Podemos comprar el mundo... ¿Te gustan los festines? No existen bastantes ruiseñores, papagayos, ni pavos reales para nosotros...</p>	<p>59. Volpone. Why droopes my Celia? Thou hast in place of a base husband, found A worthy louer: vse thy fortune well, With secrecie, and pleasure. See, behold, What thou art queene of; not in expectation, As I feed others: but possess'd, and crown'd. See, here, a rope of pearle; and each, more orient Then that the braue <i>Ægyptian</i> queene carrous'd: Dissolue, and drinke 'hem. See, a carbundle, May put out both the eyes of our S^t. Marke; A diamant, would haue bought Lollia Pavlina, When she came in, like star-light hid with iewels, That were the spoiles of prouinces; take these, And weare, and loose 'hem: yet remains an eare-ring To purchase them againe, and this whole state. A gem, but worth a priuate patrimony, Is nothing: we will eate such at a meale. The heads of parrats, tongues of nightingales, The braines of peacocks, and of estriches Shall be our food: and, could we get the phoenix, (Though nature lost her kind) shee were our dish.</p>
<p>40. Celia. No me importa nada de</p>	<p>60. Celia. Good sir, these things might moue a</p>

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

<p>eso... Nada... Soy una mujer honrada... Solo me importa mi conciencia...</p>	<p>minde affected With such delights; but I, whose innocence Is all I can thinke wealthy, or worth th'enjoying, And which once lost, I haue nought to loose beyond it, Cannot be taken with these sensuall baites: If you haue conscience</p>
<p>41. Volpone. La conciencia es la virtud de los mendigos... Óyeme, Celia... Tendrás los mejores perfumes... Beberemos hasta que el mundo entero dé vueltas a nuestro alrededor... Vestiremos como han vestido desde el Paraíso todos los enamorados... Haremos el amor con toda la experiencia de la tierra...</p>	<p>61. Volpone. 'Tis the beggers vertue, If thou hast wisdom, heare me, Celia. Thy bathes shall be the iuyce of iuly-flowres, Spirit of roses, and of violets, The milke of vnicornes, and panthers breath Gather'd in bagges, and mixt with <i>cretan</i> wines. Our drinke shall be prepared gold, and amber; Which we will take, vntill my roofo whirle round With the <i>vertigo</i>: and my dwarfe shall dance, My eunuch sing, my foole make vp the antique. Whil'st, we, in changed shapes, act Ovids tales, Thou, like Evropa now, and I like love, Then I like Mars, and thou like Erycine, So, of the rest, till we haue quite run through And weary'd all the fables of the gods. Then will I haue thee in more moderne formes, Attired like some sprightly dame of <i>France</i>, Braue <i>Tuscan</i> lady, or proud <i>Spanish</i> beauty; Sometimes, vnto the <i>Persian Sophies</i> wife; Or the grand-<i>Signiors</i> mistresse; and, for change, To one of our most art-full courtizans, Or some quick <i>Negro</i>, or cold <i>Russian</i>; And I will meet thee, in as many shapes: Where we may, so, trans-fuse our wandering soules, Out at our lippes, and score vp summes of pleasures, <i>That the curious shall not know, How to tell them, as they flow; And the enuious, when they find What their number is, be pind.</i></p>
<p>42. Celia. ¡Quiero irme! ¡Quiero salir de aquí! Si los oídos pueden oír... Si los ojos ven... si las palabras... ¡Quiero irme!... ¡O caerme muerta!... ¡Por favor!... He sido vendida a la lujuria pero prefiero sufrir la ira... Prefiero destrozarme la cara... romper mi cuerpo... la sangre... la lepra... cualquier cosa... Rezaré... pediré por la salud incluso de quienes me maltratan...</p>	<p>62. Celia. If you haue eares that will be pierc'd; or eyes, That can be open'd; a heart, may be touch'd; Or any part, that yet sounds man, about you: If you haue touch of holy saints, or heauen, Do me the grace, to let me scape. If not, Be bountifull, and kill me. You doe know, I am a creature, hither ill betrayd, By one, whose shame I would forget it were, If you will daigne me neither of these graces, Yet feed your wrath, sir, rather then your lust; (It is a vice, comes neerer manlinesse) And punish that vnhappy crime of nature, Which you miscale my beauty: flay my face, Or poison it, with oyntments, for seducing Your bloud to this rebellion. Rub these hands, With what may cause an eating leprosie, E'ene to my bones, and marrow: any thing, That may disfaouour me, saue in my honour. And I will kneele to you, pray for you, pay downe A thousand hourelly vowes, sir, for your health, Report, and thinke you vertuous-</p>
<p>43. Volpone. ¿Pero todavía crees que estoy enfermo?... La culpa es mía... Debi haber hablado solo después de acostarme contigo... ¡Vamos! ¡Ven aquí! (<i>Intenta arrastrarla a la cama</i>)</p>	<p>63. Volpone. Thinke me cold, Frosen, and impotent, and so report me? That I had Nestor's <i>hernia</i>, thou wouldst thinke. I doe degenerate, and abuse my nation, To play with oportunitie, thus long: I should haue done the act, and then haue parlee'd. Yeeld, or Ile force thee.</p>
<p>44. Celia. ¡Auxilio!</p>	<p>64. Celia. O! iust God.</p>
<p>45. Bonario. ¡Vamos perro! Suéltala o te mato ahora mismo... Venid, señora... No quiero quitarle a la horca el placer de tener a este bandido entre sus clientes... ¡Vamos, señora, vamos pronto! ¡Yo os defiendo! (<i>Salen Celia y Bonario</i>)</p>	<p>65. Volpone. In vaine---</p> <p>66. Bonario. Forbear, foule rauisher, libidinous swine, <i>He leapes out from where Mosca had plac'd him.</i> Free the forc'd lady, or thou dy'st, impostor. But that I am loth to snatch thy punishment Out of the hand of iustice, thou shouldst, yet, Be made the timely sacrifice of vengeance, Before this altar, and this drosse, thy idoll. Lady, let's quit the place, it is the den Of</p>

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

	villany; feare nought, you haue a guard: And he, ere long, shall meet his iust reward.
46. Volpone. ¡Que se hunda esta casa de una vez y me lleve de un golpe a los infiernos! ¡Mosca!... ¡Mosca!...	67. Volpone. Fall on me, rooffe, and bury me in ruine, Become my graue, that wert my shelter. O! I am vn-masqu'd, vn-spirited, vn-done, Betray'd to beggery, to infamy

Tabla 6.4.16. Análisis comparativo TM4-TO. Fragmento VOLPONE/3. Nivel microtextual.

Enrique Llovet ha realizado una labor de síntesis significativa al trasvasar este fragmento discursivo. Prescinde de numerosos segmentos y reduce el contenido de cada una de las réplicas con el propósito de acortar el texto. También suprime la canción de Volpone y condensa sus largos parlamentos. A pesar de estas supresiones, orientadas a la puesta en escena, la versión de Llovet conserva el tono del original y no altera el foco de la trama. El intento de violación es explícito aunque Llovet suprime segmentos como “impotent” o “Yeeld, or Ile force thee” (TO/63).

➤ Análisis comparativo TM5-TMF3

TM5/VOL/REP/1974/ITURRI-BILBAO (III) (66-91)	TMF3/VOL/PUB/1929/ARAQUISTAIN (III.iv.) (1-18)
66. Volpone. (<i>Débilmente</i>) ¡Celia...! ¡Señora de Corvino...!	
67. Celia. (<i>Aparte</i>) ¡Carcamal! No te dará...	1. Celia. ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Cómo puede un hombre haber perdido así el decoro y entregar su honra y la mía por dinero!
68. Volpone. ¿Darme qué, Celia? (<i>Salta de la cama</i>)	
69. Celia. ... ¡Un infarto! (<i>Volviéndose</i>) ¡Aaaaah!	
70. Volpone. ¿Te asustas de verme revivir? Es el milagro de tu belleza.	2. Volpone. (<i>Saltando de la cama</i>) Es que el alma de Corvino está hecha de baja arcilla y no sabe lo que es el verdadero amor. ¡Hermosa Celia! ¿Te asombras de verme revivir? Es el milagro de tu belleza. Por ti dejaría de ser quien soy, a cada instante, como Proteo, y me convertiría en el más vil o en el más santo de los hombres... ¿No fui hace poco un saltimbanqui sólo por verte asomada a la ventana?
71. Celia. ¡Socorro!	3. Volpone. (<i>Saltando de la cama</i>) Es que el alma de Corvino está hecha de baja arcilla y no sabe lo que es el verdadero amor. ¡Hermosa Celia! ¿Te asombras de verme revivir? Es el milagro de tu belleza. Por ti dejaría de ser quien soy, a cada instante, como Proteo, y me convertiría en el más vil o en el más santo de los hombres... ¿No fui hace poco un saltimbanqui sólo por verte asomada a la ventana?
72. Volpone. No grites. ¿No he sido hace poco un saltimbanqui disfrazado de doctor Escoto?	
73. Celia. ¿Pero, era usted?	4. Celia. ¡Erais vos señor! (<i>Quiere huir</i>)
74. Volpone. ¡Claro que era yo! Y si no has gritado cuando era el doctor Escoto ¿por qué gritas ahora? ¡Ya ves que no soy	5. Volpone. No huyas de mí, Celia, pues no huiste cuando era el doctor Escoto... Ya ves que no soy un moribundo, sino un hombre fuerte, jovial,

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

<p>ningún moribundo...! Aprovechemos este momento. Nadie nos ve. No perdamos tiempo. No hay más que el amor.</p>	<p>pletórico de vida. El tiempo corre ligero, Celia. No desperdiciemos sus delicias. Los soles se ponen y se levantan de nuevo; pero cuando en nosotros se apague la luz, nuestra noche será eterna ¡Aprovechemos la luz de la vida! ¿La fama? ¿La riqueza? Vanos juguetes. No hay más que el amor. Y no es pecado robar los frutos del amor, sino revelar el dulce robo. ¡Nadie nos ve, Celia!</p>
<p>75. Celia. ¡Apártese, sinvergüenza!</p>	<p>6. Celia. ¡Apartaos señor! ¡Que se abra la tierra y me trague! ¡Que un rayo desfigure mi rostro pecador!</p>
<p>76. Volpone. Prefiero ser un sinvergüenza y no un estúpido como tu marido. Una mujer como tú necesita un hombre como yo. No te quedes quieta. No es pecado robar el amor a un imbécil. Lo que es pecado es revelar el robo.</p>	<p>7. Volpone. ¿Por qué tan áspera, mi Celia? En lugar de un marido indigno has encontrado un amante que te adora. Eres la reina de mi alma y de todos mis dominios, y no, como los otros, sólo con la esperanza, sino coronada y en posesión de tu reino. Mira este collar de perlas, con más oriente cada una que las de una emperatriz egipcia: disuélvelas y bébelas. Mira este carbúnculo, y este diamante y estos zarcillos: úsalos o tíralos. ¡Qué importa! No hay precio para ti. Ni manjares bastante exquisitos. Comeremos lenguas de ruiseñor, sesos de faisán y de avestruz, y si existiera el fénix, sería servido en nuestra mesa. <i>(La quiere abrazar. Ella se defiende)</i></p>
<p>77. Celia. ¡No diga vulgaridades! ¿No se ha mirado la pinta que tiene en el espejo con gorro y bata de dormir? Hasta para robar cosas tan sutiles como el amor, el ladrón necesita uniformarse adecuadamente. Si usted llevase un antifaz en los ojos, un pañuelo en la boca, una pistola en la mano... pero, ¿con esa facha?</p>	
<p>78. Volpone. <i>(Quitándose el gorro)</i> El hábito no hace al monje. ¿Por qué tan áspera, Celia? En lugar de un marido calzonazos has encontrado un hombre que te adora. ¡Celia! No soy ningún pobretón y sobre todo no me importaría gastarme todo lo que tengo si te tuviera a ti. Vámonos de aquí...</p>	
<p>79. Celia. ¿A dónde?</p>	
<p>80. Volpone. Donde podamos disfrutar tú y yo solos de nuestro amor. Una joven como tú necesita desahogo. ¡Gozar, viajar, vivir!</p>	<p>8. Celia. Todo eso puede cautivar a quien guste de tales placeres. Pero yo, que no tengo más bienes que mi inocencia ni quiero gozar de otros, y si la pierdo, ya no me queda nada que perder, no puedo dejarme seducir por esos señuelos de los sentidos. Señor, si tenéis conciencia...</p>
<p>81. Celia. <i>(Pausadamente)</i> ¡Pero qué clase de idiota es usted! Nunca he sentido más vergüenza ajena que al escucharle. Sí, don Volpone o doctor Escoto o quien sea usted. ¡Sí señor! Soy una mujer joven que desea viajar, gozar y vivir. Soy una mujer que tiene un marido estúpido y algunas cosas más que me callo por ese chisme tan antiguo que las monjas de mi colegio llamaban Urbanidad.</p>	<p>9. Volpone. ¿Conciencia? Es la virtud de los mendigos... Óyeme, Celia, sé razonable. Desde el Paraíso no habrá habido vida más venturosa que la nuestra. Te bañarás en esencia de flores, de rosas, de violetas, de jazmines. Beberemos vinos de Creta, de oro y ámbar, hasta que el techo nos parezca un torbellino de giros vertiginosos. Te vestiré como las diosas de los mitos griegos y latinos y también según las modas modernas: como una alegre dama de Francia, o como una intrépida señora toscana, o como una altiva belleza española. Y para cambiar, de vez en cuando, como una de nuestras más ladinas cortesanías, o como una negra vehemente, o como una rusa impasible. Y en todas esas formas iré a buscarte y se encontrarán nuestras almas errantes, a flor de labio, ávidas de apurar hasta las</p>

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

<p>82. Volpone. ¡Asombroso!</p>	<p>heces la copa de la vida... 10. Celia. (<i>Apartándole</i>) ¡Señor, por caridad! Si tenéis oídos para conmoveros por una súplica, y ojos para compadecer un tormento, y corazón para sentir una lástima, concededme la gracia de dejarme marchar. Si no, sed generoso y matadme. Soy una pobre criatura traicionada por un hombre cuya vileza yo olvidaría aún si fuera preciso. Si no queréis concederme esa gracia, hacedme objeto de vuestra cólera antes que de vuestro deseo, y castigad este funesto crimen de la naturaleza que mal llamáis mi hermosura. Desollad este rostro que así trastorna vuestros sentidos y frotad estas manos con algo que las contagie de lepra y las devore hasta los huesos. ¡Cualquier cosa que aniquile mi ser, salvo mi honor, y yo rezaré por vos de rodillas y haré cada día y cada hora mil votos por vuestra salud!... Reportaos y sed virtuoso, señor...</p>
<p>83. Celia. ¡Asombroso el qué! ¿El que sea una mujer que no se desplome con sus dulces palabras? ¡Celia, señora de Corvino, es una esposa modelo que tiene ganas de vivirla! Pero como no tiene más bienes que su honestidad, y su inocencia... Y como es una buena burguesa que no quiere gozar de otros porque tiene miedo... Y si pierde esas virtudes tradicionales no le queda nada por perder... Conmigo no hay nada que hacer...</p>	<p>11. Volpone. ¿Qué me reporte, que rezarás por mi salud? Pero ¿todavía me crees enfermo? ¿Confundes mi refrenada pasión y el delicado deseo de ganarte por la razón y el sentimiento con la invalidez de mi cuerpo y la frialdad de mi alma? ¿O quieres retroceder astutamente al advertir que no estoy tan inútil como para prestarme a la comedia que tu codicia y la de tu marido habrán tramado a mi costa? Sería un degenerado, vergüenza de mi raza, si por tus súplicas, arteramente estudiadas de acuerdo con tu vil marido, fuera yo a desperdiciar en esta ocasión en que cada bando ha querido burlar al otro. ¡Bueno fuera! Primero debí obrar, y hablar después. ¡Cede o emplearé la violencia! (<i>La agarra</i>)</p>
<p>84. Volpone. Celia, perdóname. Creo que he sido un imbécil. Hasta ahora he conseguido a un buen número de mujeres diciéndoles las mismas estupideces. Ahora se me ocurre pensar si no he sido engañado por todas haciéndome creer que creían lo que yo les decía.</p>	<p>12. Celia. ¡Moderaos señor, que pediré auxilio!</p>
<p>85. Celia. ¿Cambio de táctica? ¡Pues no señor! Permitame decirle que no había terminado. Que me quedaba la posdata. Con Celia no hay nada que hacer. ¡No hay nada que hacer! ¡Pero el día que se decida a abandonar sus represiones será ella quien elija!</p>	
<p>86. Volpone. ¡Celia! ¡Celia! (<i>Celia avanza sobre Volpone, que la mira sorprendido</i>)</p>	
<p>87. Celia. ¡No grite, oso peludo! ¡No retroceda!</p>	
<p>88. Volpone. ¡Socorro! ¡Socorro! (<i>Celia besa a Volpone ardientemente</i>) Por favor Celia, mi pequeña Celia. (<i>Volpone se desploma sobre la cama sin soltar a Celia que cae a su lado</i>)</p>	<p>13. Volpone. ¡No te servirá de nada! ¡No te oírán nadie! ¡Ven, ven, déjate ya de hipocresías! (<i>La empuja hacia el lecho</i>)</p>
<p>89. Celia. ¡Cómo mi pequeña Celia! ¡Con qué derecho! ¡Ahora quien grito soy yo! ¡Socorro! ¡¡Socorro!! ¡¡¡Socorro!!!</p>	<p>14. Celia. ¡Socorro! ¡Socorro! (<i>Se abre la puerta y entra precipitadamente Bonario con la espada en la mano</i>).</p>

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

<p>90. Bonario. <i>(Entra precipitadamente Bonario con una espada en la mano)</i> ¡Detente inmundo malhechor! ¡Cerdo libidinoso! ¡Suelta a esa mujer o te mato aquí mismo, viejo fósil! Pero no; no tomaré la justicia por mi mano. ¡A la horca! ¡A la horca contigo para que sirva de escarmiento! <i>(Abre la ventana)</i> ¡Eh, guardías, subid a esta casa que un miserable ha querido abusar de una mujer! <i>(Volpone se mete en la cama y Celia se agazapa en un rincón)</i></p>	<p>15. Bonario. ¡Detente, inmundo malhechor, puerco libidinoso! ¡Suelta a esta dama o te mato aquí mismo, viejo alacrán! Pero no; no tomaré la justicia por mi mano. Sería honrarte demasiado. ¡A la horca, a la horca contigo para que sirva de escarmiento! <i>(Abre la ventana)</i> ¡Eh, corchetes, acudid, entrad en esta casa, que un miserable ha querido ultrajar a una dama! ¡Llegad pronto! <i>(Volpone se mete en la cama. Celia se agazapa en un rincón)</i></p>
<p>91. Mosca. <i>(Entrando precipitadamente)</i> ¿Qué haces aquí, Bonario? ¿Cómo te has atrevido a entrar?</p>	<p>18. Mosca. <i>(Entrando precipitadamente)</i> ¿Qué hacéis aquí, capitán Bonario? ¿Cómo os habéis atrevido a entrar?</p>

Tabla 6.4.17. Análisis comparativo TM5-TMF3. Fragmento VOLPONE/3. Nivel microtextual.

Iturri y Bilbao se han apropiado de la traducción de Araquistáin para revertirla y actualizarla. En el TM5, no es Volpone quien acosa a Celia, sino que los papeles se invierten y es Celia quien acaba acosándole a él. Celia cobra protagonismo y la escena se refocaliza, puesto que Iturri y Bilbao utilizan la situación del TMF3 para reducir las intervenciones de Volpone y su posibilidad de intimidar a Celia. En esta reescritura, Celia no muestra ningún miedo y respeto hacia Volpone, a quien insulta y desprecia de forma reiterada. Los autores del texto no suavizan la invitación explícita al adulterio por parte de Volpone ni los insultos al marido engañado. En primer lugar, Celia le rechaza por su aspecto físico y después de que Volpone le ofrezca toda clase de bienes materiales, le desprecia por su atrevimiento. Celia se declara una buena burguesa que no quiere perder sus virtudes tradicionales por que se ve a sí misma como esposa modelo (TM5/83), aunque más tarde confiesa que el día que decida abandonar su represión será ella quien elija con quién (TM5/85). El final del pasaje ha sido totalmente alterado mediante modificaciones textuales y acotaciones escénicas añadidas (TM5/86; TM5/88; TM5/90). Iturri y Bilbao adoptan una estrategia de atrevimiento y hacen que sea Celia la que se abalance sobre Volpone y le bese “ardientemente” (TM5/88), lo que denota la ausencia tanto de la censura externa como de la interna.

Para actualizar el texto de Araquistáin, Iturri y Bilbao insertan expresiones y referencias al contexto actual como “con esa facha” (TM5/77), “calzonazos” (TM5/78) o “las monjas de mi colegio” (TM5/81). El TM5 es un ejemplo de actualización y experimentación a partir de un texto clásico, aunque, para ello, los autores se hayan apropiado de una traducción previa. No se trata de un caso de plagio total, sino que

Iturri y Bilbao utilizan el TMF3 como referencia para crear una nueva reescritura, a pesar de que conservan segmentos del mismo.

6.4.3. ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN

La información paratextual extraída de los textos meta seleccionados ya indicaba como norma inicial una tendencia hacia el polo de aceptabilidad del contexto receptor que se ha confirmado tras el análisis textual. La obra es considerada una pieza clásica en el polisistema de llegada, aunque inferior a las de Shakespeare, y en la que se advierten ecos de la *commedia dell'arte* italiana y de la picaresca española. Bajo la etiqueta de *versión* o *adaptación* se esconden unas estrategias traductoras de adaptación y plagio que son plenamente aceptadas por censores, críticos y público. La estrategia de traducción más recurrente a nivel pragmático es la filtración cultural o adaptación (Chesterman 1997), para así acomodar y domesticar el TO según las expectativas del contexto meta. Los autores de las distintas reescrituras tienen libertad para manipular el texto origen, siempre y cuando no haya un intento de modernización del mismo, como ocurre en el caso del texto elaborado por Iturri y Bilbao, que originó un profundo debate respecto a la actualización de obras clásicas. En ninguno de los textos meta seleccionados aparece la etiqueta *traducción*, por lo que inferimos una relación de equivalencia funcional entre el TO y los distintos TMs.

El análisis comparativo ha demostrado que los reescritores de *Volpone* se apropiaron de traducciones precedentes para trasvasar la obra de Ben Jonson al espacio escénico español del momento. En nuestra opinión, solo el texto de Llovet deriva de forma directa del TO, aunque no descartamos que la traducción de Bosch y Barrett también haya servido de referencia. El texto de Borrás sí que se puede calificar de adaptación teatral realizada a partir de la traducción dramática de Bosch con un alto grado de modificación. Por el contrario, Catena se ha apropiado de la versión de Jarnés para plagiarla enteramente. La versión de Luis Iturri y Rapha Bilbao también deriva de una traducción anterior—la de Luis Araquistáin—pero se desvía del texto fuente para ofrecer una nueva lectura de la obra. Esta estrategia de apropiación, aun dando lugar a productos muy distintos, implica la pervivencia de las normas de traducción subyacentes a las traducciones matrices. Asimismo, se observa que los reescritores/plagiadores han desestimado, entre las tres versiones pertenecientes a 1929,

la de Artemio-Precioso, derivada de la versión francesa de Romains. Este hecho indica que las traducciones indirectas a través del francés ya no son aceptadas en el contexto receptor, algo que ya había sucedido con las obras de Shakespeare mucho antes.

La estrategia de apropiación llevada a cabo por los distintos autores también supone el trasvase de la autocensura practicada por los traductores anteriores. Los textos presentados a censura no plantearon mayores problemas por tratarse de una obra clásica y, sobre todo, por su carácter moralizante, característica en la que inciden tanto censores como críticos, aunque no se pongan de acuerdo respecto al valor literario de la obra de Jonson. A estas razones, habría que sumar que los textos habían sido pulidos previo paso por censura por los autores de los textos meta fuente y/o por sus reescritores. Desde un punto de vista censorio, se insiste en el visado del ensayo general de la obra para vigilar posibles actualizaciones y para supervisar la puesta en escena de ciertos pasajes con contenido sexual explícito. Las tachaduras impuestas a los textos teatrales hacen referencia a cuestiones de moral sexual y del uso de lenguaje indecoroso. Se considera una obra dirigida a un público minoritario, mayor de edad, culto y formado. También se observan diferencias a la hora de calificar el texto según se tratase de su representación o de su publicación. Ni en la traducción de Manuel Bosch ni en la versión escénica de Borrás publicada en 1953 se da algún caso de tachadura. Es más, el expediente correspondiente a la edición de Alfíl (Expte. 1224-53), alude al expediente del texto de Bosch (Expte. 2025-44) para que sirva como antecedente para su autorización.

La censura externa actuó en el TM1 y en el TM4. En el texto de Borrás, también se aprecia de forma significativa la acción de la censura interna. Muchas de las supresiones que presenta el texto de Borrás tienen como objeto eliminar cualquier pasaje que pudiera ofender a la moral censoria: “As regards its moral content, it seems as though Borrás was only worried by petty matters, and lost sight of the main message of the play. This would explain the extreme care he takes not to retain a single passage of Jonson’s that might offend sensitive ears” (Ribes 2006: 277). Esta serie de supresiones dan lugar a numerosas inconsistencias textuales: “Borrás often cut lines at random, without pausing to ponder what the effect of that particular practice could have on the overall tone of the play. More than once, the wit of the dialogue is missed, for the simple reason that one of the parts has been suppressed” (*ib.*). Hemos de puntualizar

que Borrás, “whose unskillful adaptation of Jonson’s play already included a number of internal contradictions that could only be further stressed by a performance that followed the conventions of the *comedia dell’arte*” (*ib.*: 293), no se ha autocensurado al traducir el original de Ben Jonson, sino al adaptar la traducción que de esta obra había realizado Bosch haciendo uso también de la censura interna. El texto de Borrás es una adaptación edulcorada de la traducción de Bosch, también suavizada y aligerada en su expresión. Así, se comprueba la necesidad de localizar los textos intermedios o textos fuente de cada uno de los textos meta objeto de estudio para descubrir si las desviaciones entre el TO y el TM son fruto de un proceso de transferencia interlingüística o, por el contrario, de un trasvase intralingüístico. Por lo tanto, cualquier referencia al TO debe tener en cuenta este texto intermedio. La relación del texto de Borrás con el TO no podría entenderse sin la existencia de la traducción de Bosch y Barrett puesto que la traducción de Bosch ya adolece de algunas de las desviaciones e incoherencias presentes en el texto de Borrás. No obstante, hemos visto que la adaptación de Borrás, cuyo montaje para el Español inspiró numerosos elogios de la prensa, fue la que mayor repercusión crítica tuvo. Tomás Borrás gozaba de un gran prestigio en el sistema teatral del momento ya que fue uno de los precursores del teatro nacional en España y era considerado un gran conocedor del teatro.

El texto de Enrique Llovet también fue mutilado por los censores en relación a la moral sexual y al uso de lenguaje inapropiado, puesto que *Volpone* no plantea problemas de índole política o religiosa. En nuestra opinión, las supresiones y modificaciones del texto de Llovet no responden a un ejercicio de autocensura sino que vienen motivadas por su deseo de acortar el texto y acomodarlo a la puesta en escena. Tampoco podemos aislar casos de censura interna en el texto de Catena por tratarse de un plagio. En cambio, el texto de Iturri y Bilbao es una nueva lectura de la obra en la que se observa una estrategia de “atrevimiento” (Serrano 2003) al enfatizar ciertos pasajes con contenido sexual explícito. Al igual que sucedía con *La nueva fierecilla domada* de Guerrero Zamora de 1975, el *Don Volpone* de Iturri y Bilbao es el reflejo de una nueva época. Los textos clásicos se revisitan para ofrecer nuevas aproximaciones y para experimentar nuevas técnicas teatrales. El problema es que, para ello, se hayan servido de traducciones ya obsoletas, que no caducaron hasta el fin de la dictadura debido, en parte, a la ausencia de nuevas traducciones.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

En general, los textos meta son reescrituras muy libres. Los distintos autores se alejan con toda libertad tanto del TO como de los distintos textos meta fuente de los que derivan. En todos los casos, los reescritores mantienen una relación directa con la producción del texto teatral de la que también forman parte, por lo que su trabajo se orienta al trasvase de la obra a la escena. Tan solo el texto de Borrás fue publicado en edición escénica tras su representación. Por lo tanto, podemos decir que *Volpone* fue principalmente recibido en la cultura española del momento a través de los escenarios.

6.5. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CONJUNTO TEXTUAL LUNÁTICOS

“Queda el rabo por desollar, el lenguaje con que todo ello va a sonar—y ojalá no a disonar—en los oídos españoles. El ‘tradditore’ de turno seré yo, que procuré traer a nuestros días un lenguaje arcaico y lejano, sin que perdiera su esencia poética y «científica» a un tiempo. Ojalá no le faltara la armonía del aplauso” (Méndez Herrera. 1972. Programa de mano de *Los lunáticos*).

6.5.1. ESTUDIO PRELIMINAR

6.5.1.1. CARACTERIZACIÓN DEL TO

The Changeling fue autorizada por el ‘Masters of the Revels’ para su representación por ‘the Lady Elizabeth’s Servants’ en ‘the Phoenix’, en Drury Lane, el 7 de mayo de 1622, aunque la primera evidencia documentada de su puesta en escena data del 4 de enero de 1624 con su representación en la Corte, en Whitehall. Posteriormente, entró en el ‘Stationer’s Register’ el 19 de octubre de 1652, “described as a comedy by William Rowley” (Dutton 1999: xxvi). Humphrey Moseley adquirió los derechos para su publicación y el *Quarto* apareció a finales de 1652 o principios de 1653. El texto impreso “said nothing about genre, but ascribed it jointly to Thomas Middleton and William Rowley, Gents” (*ib.*). Middleton escribió la mayoría de sus obras en colaboración con otros dramaturgos¹, práctica frecuente en el Renacimiento inglés, y su presencia en *The Changeling* es lo que validó la obra como texto literario, porque Rowley ha sido considerado, hasta hace bien poco, “a journeyman playwright, in an lesser league than Middleton”, “well-known for playing fat fool roles like Lollo in *The Changeling*” (*ib.*: xxvii). A pesar de que la autoría de *The Changeling* ha sido atribuida durante largo tiempo a Middleton, Rowley escribió más de la mitad del texto, “included the crucial opening and closing scenes” (*ib.*: xxvi). Los estudios y ediciones críticas actuales coinciden en la siguiente distribución de las diferentes partes de la obra (Daalder 2000: xvi):

¹ Escribió *The Roaring Girl* con Thomas Dekker, *The Spanish Gypsy* y *The Changeling* con William Rowley; también colaboró con Webster y Munday “and even possibly Shakespeare” (Dutton 1999: xxvi). *The Spanish Gypsy* se representó en 1624 en la Corte y se trata de una obra basada en *La fuerza de la sangre* y *La gitanilla* de Cervantes (Shaw 1987: 259).

Rowley: I.i. (main plot), ii. (sub-plot); III. iii. (subplot); IV.ii. 1-16 (main plot); IV.iii. (sub-plot); V.iii. (main plot).

Middleton: the remainder (main plot).

La obra se representó de forma continua en su época, pero cayó en el olvido después de la Restauración hasta el siglo XX, “when Eliot’s early enthusiasm for it was symptomatic of a wider interest, and since around 1930 it has been staged as regularly as any non-Shakespearean play of this period²” (Dutton 1999: xxvi).

La obra de John Reynolds *The Triumphs of God’s Revenge against the Crying and Execrable Sin of Wilful and Premeditated Murder* es la fuente³ de la que derivan los personajes que protagonizan *The Changeling* (Daalder 2000: xiii). Sin embargo, “the general effect of *The Changeling* is totally unlike that of Reynolds’ story, and in all important respects the dramatists owe little to him” (*ib.*: xiv). Por otro lado, no se ha encontrado un texto que pudiese haber dado origen al argumento secundario y se considera original, tanto su estructura como la relación que mantiene con la trama principal. En términos generales, se trata de “a highly original play” (*ib.*).

6.5.1.2. ESTUDIO PRELIMINAR DE LOS TMs: actuación censoria y recepción crítica

A excepción de William Shakespeare, la mayoría de los dramaturgos que escribieron sus obras en la Inglaterra isabelina y jacobina han tenido que esperar hasta el siglo XX para ser traducidos en España. En el caso de Thomas Middleton dos de sus obras se tradujeron por primera vez en la segunda mitad del siglo XX. En 1972, *The Changeling*, escrita por Middleton en co-autoría con William Rowley, fue traducida por José Méndez Herrera⁴ para ser representada en los escenarios españoles y, al año siguiente, fue publicada por la editorial Escelicer, especializada en ediciones escénicas. Ya en tiempos de la transición, en 1983, se publicó *Una partida de ajedrez (A game at*

² Lisa Cronin registra 42 producciones entre 1950 y 1984 (en Dutton 1999: xxvi).

³ Según algunos autores, existe un gran paralelismo entre el argumento de la obra y la historia de Frances Howard. Para más detalles véase Malcolmson (1990), donde se establecen las conexiones entre *The Changeling* y la política del rey Jacobo I. En este estudio su autora intenta “to demonstrate that Thomas Middleton appealed to Parliamentary opposition to Stuart policy by objecting to James’s plans for a Spanish marriage two years before *A Game at Chesse*, in fact in *The Changeling* in 1622” (Malcolmson 1990: 320).

⁴ José Méndez Herrera recibió el Premio Nacional de Traducción en 1963 por sus traducciones de algunas de las obras de William Shakespeare. Además, fue un prolífico traductor de otros autores ingleses como Washington Irving, Robert L. Stevenson, Charles Dickens, G. K. Chesterton, Bernard Shaw o Tennessee Williams.

chess), traducida por el Premio Nacional de Traducción Ángel Luis Pujante. Una nueva traducción de *The Changeling*, con el título *El trueque*, apareció en 2002, realizada por John D. Sanderson.

En esta Tesis Doctoral nos ocuparemos de *Los lunáticos*, adaptación de Méndez Herrera y única “traducción” de una obra de Middleton trasvasada a la cultura española durante el régimen franquista⁵. Su estreno se produjo en el Teatro Marquina de Madrid el 2 de diciembre de 1972, bajo la dirección de Fernando Férnan Gómez. A la hora de estudiar la recepción de esta pieza dramática en el contexto socio-cultural español, hemos de tener en cuenta que no hay ningún indicio de que el traductor-adaptador conociese las consideraciones críticas que existen en torno a *The Changeling*. La versión escénica de Méndez Herrera no hace referencia alguna al texto origen, aunque, por razones que más tarde expondremos, creemos que partió de la edición de N. W. Bawcutt, publicada en 1958.

6.5.1.2.1. *Los lunáticos*, según sus censores

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Subdirección General de Teatro. Sección de Promoción Teatral. Negociado de Control y Licencias⁶.

En *The Changeling*, pieza construida en dos niveles de acción, Middleton y Rowley reflexionan sobre lo irracional/racional de la conducta humana y sobre la naturaleza y límites de la insania a través de una trama de crímenes y pasiones. Según los censores, *Los lunáticos* es un “drama muy de su tiempo”, una “obra de intrigas y equívocos amorosos, sin olvidarse de los celos, y que se desarrolla a través del crimen para acabar en moraleja” (Expte. 370-72). La obra contiene los ingredientes necesarios para entrar en conflicto con la moral vigente de la época franquista: adulterio, relaciones sexuales ilícitas, escenas con alto contenido erótico, crímenes, engaño, violencia, etc. Sin embargo, no se puede olvidar su enorme “fuerza teatral e indudables valores literarios” (*ib.*). Además, “todo termina con la muerte de los culpables y con la moraleja

⁵ Nos inclinamos a pensar que entre las tres grandes tragedias de Middleton, *The Changeling*, *Women Beware Women*, y *A Game at Chess*, la primera era la más aceptable según los parámetros ideológicos del contexto receptor. *A Game at Chess* es una obra antiespañola y anticatólica que ya había sufrido los efectos de la censura en su contexto origen por orden del embajador de España en Londres (véase Clare 1990: 190-199).

⁶ El formato de los impresos e informes difiere del de los de años anteriores. Véase el Apéndice documental de esta Tesis Doctoral en el que se adjunta la tipología documental de expedientes según las épocas.

del arrepentimiento” (*ib.*) y es su carácter moralizante lo que la hace tolerable desde el punto de vista censorio.

El día 28 de junio de 1972, se registra la entrada del expediente de censura teatral *Los lunáticos* en la Subdirección General de Teatro y se le asigna el número de expediente 370-72. La compañía teatral de Fernando Fernán Gómez solicita autorización⁷ para estrenar la obra en el teatro Infanta Beatriz de Madrid el 8 de octubre de 1972⁸ en versión de José Méndez Herrera. El expediente de censura contiene los informes elaborados por tres de los miembros de la Junta de Censura teatral: Don Alfredo Mampaso Bueno, Don Sebastián Bautista de la Torre y Don Florencio Ruiz Martínez⁹. Mampaso Bueno, en su informe del 4 de julio de 1972, no encuentra “ningún problema de censura para su autorización para mayores de 18 años” (Expte. 370-72). Para el lector-censor, “alguna frase resulta de fuerte alusión erótica, pero envuelta en el contexto literario no le veo gravedad. Así, las señaladas en las páginas 8 y 14 que si se propusiera su supresión me uniría a la propuesta, si no, cabe autorizar sin ninguna tachadura” (*ib.*). Por otro lado, el informe redactado por D. Sebastián Bautista de la Torre apunta:

Informe: Teatro clásico, con pasiones extremas, que bien pudieran calificarse de “al crimen por amor” o viceversa. La historia en sí no ofrece reparos de censura; únicamente habría que cuidar la interpretación un tanto licenciosa de la sustitución de Beatriz por su criada en su noche de bodas para el disimulo de la supuesta virginidad, escena que puede salvarse bien dentro del contexto dramático, pero que puede degenerar en procaz si se le da un tono de frivolidad que no se corresponde con la dignidad del texto y de la obra. Por todo ello, conviene un riguroso visado del ensayo general a fin de conservar la identidad del tratamiento que la pieza merece (*ib.*).

Por último, D. Florencio Ruiz Martínez considera que es una “obra de/con moraleja: para alcanzar un fin honesto, no se pueden emplear medios deshonestos; tampoco la desconfianza engendra confianza alguna. Es obra altamente moralizante” (*ib.*). Según su informe, la obra deberá ser autorizada “a reserva de visado del ensayo general” (*ib.*).

⁷ Según la Orden de 16 de febrero de 1963.

⁸ No tenemos evidencia documental de que esta obra se haya estrenado en el Infanta Beatriz, puesto que todas las críticas que hemos encontrado hacen alusión a su estreno en el Teatro Marquina de Madrid el 2 de diciembre de 1972.

⁹ Los miembros de la Junta de Censura teatral coinciden en su mayoría con los miembros de la Comisión de Censura y Apreciación de películas. En el estudio de Gutiérrez Lanza (2000: 270), referido a la película *Pesadilla bajo el sol*, cuyo paso por censura se produjo en 1966, también encontramos los nombres de D. Florencio Ruiz Martínez y D. Sebastián Bautista de la Torre, éste último en calidad de Secretario de dicha comisión.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Atendiendo a los informes anteriores, los miembros de la Junta de Censura teatral¹⁰ dictaminan que la obra sea autorizada para mayores de 18 años, sin supresiones, pero a reserva de visado del ensayo general y sin posibilidad de ser radiada. La correspondiente guía de censura se expide el 4 de julio de 1972. Lo que más resalta en estos informes censorios es la insistencia en la supervisión del ensayo general para examinar la puesta en escena de aquellos pasajes con fuerte carga sexual, puesto que la interpretación de los actores plantea mayores problemas que el texto en sí.

Como ya hemos mencionado, a pesar del posible contenido censurable de la obra, su final moralizante la convierte en material inocuo para la audiencia española mayor de 18 años, permitiendo, incluso, el adulterio por parte de la protagonista. Según las Normas de censura cinematográfica aprobadas en 1963 (véase sección 2.1.2), “la presentación de las circunstancias que pueden explicar humanamente una conducta moral reprobable, deberá hacerse de forma que ésta no aparezca ante el espectador como objetivamente justificada” (Dirección General de Cinematografía y Teatro 1964: 18). Así, se prohíbe de manera explícita la justificación del adulterio y de las relaciones sexuales ilícitas. Sin embargo, recordamos que la norma tercera de las Normas de censura teatral, aprobadas por la Orden de 6 de febrero de 1964, dictaminan que “la interpretación de las normas se hará asimismo con la debida amplitud en las obras teatrales procedentes del legado cultural del pasado, teniendo en cuenta el carácter especial que les dan el distanciamiento histórico y el ánimo preceptivo del espectador, (...)” (BOE 25/02/1964).

Posteriormente, el 10 de enero de 1973, la compañía de Fernando Fernán Gómez solicita la autorización de ciertos arreglos “pertencientes al segundo acto, página 16 en adelante, por haber cortado en otras escenas” (Expte. 370-72), para su representación en el teatro Marquina de Madrid. Junto a la solicitud se encuentran las páginas adicionales que han de ser censuradas de nuevo y de las que desconocemos su autoría, por lo que no podemos afirmar que hayan sido redactadas por José Méndez Herrera. Los miembros de la Junta de Censura teatral¹¹ dictaminan su aprobación para mayores de 18 años, sin

¹⁰ La Junta de Censura teatral, reunida el 4 de julio de 1972, está compuesta por los siguientes miembros: Sr. Mampaso, Sr. Ruiz Martínez, Sr. B de la Torre, Padre Artola, Padre Cea, Sr. Albizu, Sr. Aragonés, Sr. Díez Crespo, Sr. Fraga de Lis (Jefe de la Sección de Licencias e Inspección), Sr. García Cernuda, Sr. Soria, Sr. Vasallo, Sr. Zubiarre, y el Secretario José María Ortiz.

¹¹ La Junta de Censura teatral, reunida el 16 de enero de 1973 está compuesta por los siguientes miembros: Sr. Mampaso, Sr. Ruiz Martínez, Sr. B. de la Torre, Padre Artola, Padre Cea, Sr. Albizu, Sr.

supresiones pero, una vez más, a reserva de visado del ensayo general. En este caso, los informes han sido redactados por Don Alfredo Mampaso Bueno y Don Sebastián Bautista de la Torre. El primero no ve “inconveniente en autorizar las modificaciones que se proponen. Los conceptos que se exponen sobre las prácticas del amor están expresados tan literariamente que no ofrecen reproche alguno. Únicamente cuidar la representación de la escena” (Expte. 370-72). Igualmente, Bautista de la Torre informa: “Ningún problema. Puede autorizarse con la clasificación de la obra «Los Lunáticos» a que va destinado el texto leído” (*ib.*).

En este caso, los censores se muestran incluso más permisivos que en el caso anterior. Al leer el texto que se presenta de nuevo a censura comprobamos que se trata de la adición de una escena con fuerte contenido erótico¹² que no estaba presente ni en la versión de Méndez Herrera ni en el original. En el nuevo texto se introduce la representación de una escena en la que Diaphanta sustituye a Beatriz en la noche de bodas. Tanto en el TO como en el TM1, Beatriz pide a Diaphanta que la suplante en el lecho nupcial pero no hay una escena en la que se muestre de forma explícita dicha

Aragónés, Sr. Barceló, Sr. Díez Crespo, Sr. Fraga de Lis (Jefe de la Sección de Licencias e Inspección), Sr. García Cernuda, Sr. Soria, Sr. Muelas, Sr. Tejedor, Sr. Vasallo, Sr. Vázquez Doderó, Sr. Zubiarre, y el Secretario José María Ortiz.

¹² Reproducimos a continuación uno de los fragmentos de esta escena añadida para que el lector pueda apreciar la inclusión del contenido erótico ausente en el original y en la versión de Méndez Herrera. De Flores le aconseja a Diaphanta cómo suplantar a su señora en la cama, recreándose y recordando su propia experiencia sexual con Beatriz.

DE FLORES: Porque es lógico pensarlo. ¿O es que no desearías tú sentirte entre sábanas de seda y en brazos de un joven noble como Alsemero? Aunque, ¿sabrías comportarte, estar a su altura?

DIAPHANTA: En el amor todas somos iguales, me supongo.

DE FLORES: Supones mal, Diaphanta, que en esto del amor, como en todo, dejan muy honda huella la cuna, la educación, la buena mesa y la crianza. ¿Alcanzas tú a suponer cómo será el amor de tu señora? ¿Cómo de esquivo un poco en un principio, por orgullo, por rubor, por conciencia del precio de su sangre; cómo de tierno y dulce luego, por debilidad de la carne, y cómo de entregado finalmente por el imperio de los sentidos?... Si tú te encontrases en el lugar de tu señora...

(...) DE FLORES: Imagino yo que tu señora será recatada en los indicios, que se irá abandonando poco a poco, soltando sus pudores, como quien quita velos al misterio; imagino que serán las caricias de sus manos suaves como los copos de nieve que en ardor se deshacen, sus dedos como plumas que no pesan; imagino que tardará en ofrecer las mieles de sus labios como el árbol se tarda en entregar su fruto, para que pueda ser más dulce.

DIAPHANTA: ¡Qué bien imagináis!

DE FLORES: Y, sobre todo, esto tenlo presente, Diaphanta, será callada, callada como una sonrisa, contenida como un pájaro en la mano, y no dirá una palabra, no exhalará un suspiro y mucho menos dejará escapar un gemido... es de mal gusto.

DIAPHANTA: ¿Y no podrá gritar, si llega el caso?

DE FLORES: Bueno; pero un grito pequeño, y uno solo. Como una chispa que voló del fuego y se apaga en el aire avergonzada (Expte. 370-72).

sustitución. En esta nueva versión¹³, también se refuerza la relación sexual entre Beatriz y De Flores con la adición de un pasaje en el que se enfatiza la complicidad existente entre ambos. Todo ello parece responder a la permisividad censoria que se dio en lo que conocemos como la época del “destape”¹⁴.

Estudio de los dictámenes de censura emitidos por la Dirección General de Información. Sección de Orientación Bibliográfica.

En segundo lugar, y puesto que el texto representado fue publicado posteriormente por la editorial Escelicer, nos ocuparemos del expediente de publicación, para así establecer los diferentes sistemas de control existentes. El 18 de mayo de 1973, la editorial Escelicer deposita¹⁵ seis ejemplares de *Los lunáticos* en la Dirección General de Información y solicita la circulación de 5.000 ejemplares a un precio de 25 pesetas cada uno. La Sección de Ordenación Editorial entrega la obra al censor-lector¹⁶ el 19 de mayo y el día 22 del mismo mes el texto se acepta sin reparos. En esta ocasión, un solo informe es necesario para dictaminar la autorización de la obra:

Informe: Comedia de enredo cuyos personajes son mitad pícaros y mitad locos. La protagonista que alardea de pureza, se ha de servir de una sirvienta para encubrir un adulterio, haciéndola que beba de un filtro por el que se sabe si una mujer está encinta o no lo está, pasándose por ella la noche nupcial y aprovechándose de la oscuridad. Autorizado (Expte. nº 6019-73).

La Sección de Orientación Bibliográfica aprueba el texto sin ninguna objeción. A diferencia del expediente de representación, en este caso, el informe de un solo censor basta y, al tratarse de una obra impresa, no es necesario controlar la puesta en escena como sucede en el caso de la censura teatral. A pesar de tratarse del mismo texto, el libreto de la representación sufrió un control más riguroso que el texto publicado.

¹³ No incluiremos este texto en el análisis textual porque no podemos otorgar la autoría del mismo a José Méndez Herrera. Sí que habría que tenerlo en cuenta en un análisis de la puesta en escena, pero no es el caso.

¹⁴ “El término «destape» lo acuñó Ángel Casas”; “la palabra en cuestión se introdujo en el vocabulario cotidiano para describir cualquier atrevimiento erótico, por pequeño que fuese. Y pequeños eran” (Ponce 2004: 14).

¹⁵ Según la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966.

¹⁶ Lector nº 21.

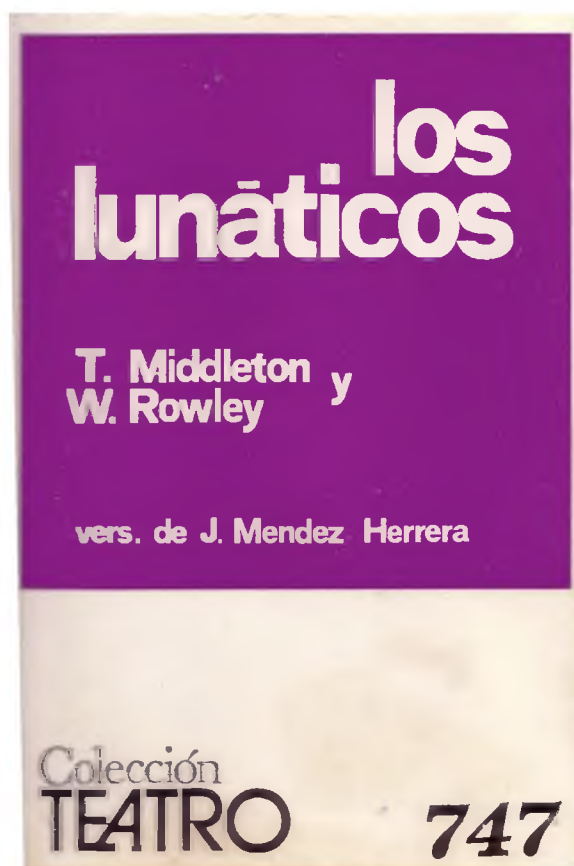


Fig. 6.5.1. *Los lunáticos*. Escelicer. 1973.

6.5.1.2.2. *Los lunáticos*, según sus críticos

La crítica firmada por Adolfo Prego y publicada en *ABC* el 5 diciembre de 1972 en relación al estreno de *Los lunáticos* en el Teatro Marquina de Madrid por la compañía de Fernando Fernán Gómez¹⁷ cuestiona la calidad dramática del texto considerándolo no accesible para el espectador medio:

No pongo en duda que un especialista como T. S. Eliot o como nuestro compatriota Méndez Herrera puedan encontrar virtudes dramáticas de primer orden en «*Los lunáticos*». Es más: estoy seguro de que las tiene. Pero, ¿son virtudes al alcance del espectador corriente? Me parece que no (Prego 1972: 95).

Sin embargo, el crítico elogia la labor de Méndez Herrera y advierte con cuánto talento ha sido realizada la adaptación española, al mismo tiempo que alaba la puesta en escena e interpretación de Fernán Gómez, al que parangona con Laurence Olivier y

¹⁷ Cuadro artístico de la compañía: Enrique Soto, Emma Cohen, Helena Fernán Gómez, Juan Diego, Joaquín Girón, Fernando Fernán Gómez, Alberto Fernández, José Luis Barceló, Antonio Varo, Antolina Gutiérrez, Jesús Palacio, M^a del Carmen Pose, José A. Rodrigo, Marcelo Rubal, Alfonso Vallejo, José Montijano, Carlos Velat, Pepe Lara, Antonio Canal, Carlos Torén, Charo López y Emilio Mellado.

responsabiliza del éxito de la representación: “Al término de la representación se repitieron largamente los aplausos, pero tengo la impresión de que iban dedicados más al esfuerzo artístico de Fernán Gómez y sus colaboradores que a la comedia en sí” (*ib.*: 96). Peor parados salen los dramaturgos ingleses en los comentarios que el crítico les dirige, preguntándose si “¿pretendieron Middleton y Rowley hacer en colaboración lo que Shakespeare había hecho solo?” y considerando que “a los autores les falta vigor para sumergirnos en el conflicto” (*ib.*: 95-96).

Miguel Bilbatúa, en *Cuadernos para el diálogo*¹⁸, se limita a situar el texto origen en la Inglaterra isabelina y a comentar de manera somera la puesta en escena de Fernán Gómez, sin hacer mención a la versión realizada por Méndez Herrera. En opinión de Bilbatúa, Fernán Gómez nos plantea dos niveles de acción: un primer nivel de juego escénico y de exposición de la obra y un segundo nivel en el que la rígida separación que existe entre el mundo de la normalidad y de la locura aparece como falsa: “Fernán Gómez ha suavizado la separación entre el escenario y la sala, hasta convertirla en un simple camino que liga los tres mundos en presencia: el de la aparente normalidad, el de la aparente locura y el del espectador” (Bilbatúa 1973: 53). No obstante, el crítico lamenta que “debido al precario y anómalo desarrollo de la vida teatral en España, es posible que una de las obras más importantes de la temporada madrileña pase desapercibida, o al menos ignorada en sus valores fundamentales” (*ib.*: 52). También, alude a la “desorientación de un público que, proponiéndose asistir al *show* de un actor, se encuentra ante una de las obras más profundas y sugerentes que se han representado en los últimos años en los escenarios madrileños” (*ib.*: 52).

La única crítica de la época que nombra la traducción de Méndez Herrera es la realizada por Juan Emilio Aragonés para *La Estafeta literaria*:

Aunque ésta es una de las más logradas obras de Middleton—Rowley fue sólo un circunstancial colaborador¹⁹—nunca había sido estrenada en España, y hubiéramos

¹⁸ Curiosamente, este número fue secuestrado por las autoridades franquistas, acto que los editores denuncian en el ejemplar, donde también se reproduce la resolución judicial: “El presente número fue secuestrado por decisión del Ministerio de Información y Turismo, el pasado 19 de enero, durante el plazo de depósito previo de ejemplares que exige la Ley de Prensa, y por consiguiente antes de que pudiera ser distribuido. El Juzgado de Orden Público ha abierto un sumario y ha autorizado que se difunda el número previa exclusión del documento en versión íntegra, de la Comisión Nacional de Justicia y Paz titulado «La paz es posible», y el editorial «El panorama político», objetos ambos de la querrela” (*Cuadernos para el diálogo*, nº 112, enero 1973).

¹⁹ Los estudios existentes en torno a la obra contradicen esta opinión. Véase Daalder (2000), Dutton (1999) y Bawcutt (1958), entre otros.

seguido ignorándola de no ser por la alertada traducción que, con libertad formal y respeto a la esencia, ha realizado ese gran conocedor del teatro y de la lengua inglesa que es José Méndez Herrera, en la que desde los primeros instantes se echa de ver la decisiva aportación de su propia cualidad poética (Aragonés 1972: 50).

Además, Aragonés considera que el título de la versión española es una sustancial aportación de Méndez Herrera. A diferencia del título original que hace referencia a la trama dramática y al conflicto amoroso que deriva en venganza y crimen, el adaptador de *Los Lunáticos*, también alude a la acción paralela “de comicidad no exenta de capacidad conflictiva” (*ib.*). En la nota al programa de mano, el autor de la versión justifica esta decisión:

El título original de esta pieza escénica es “The Changeling”, palabra que encierra un doble significado, pues que en el lenguaje actual quiere decir el niño que las hadas colocan en la cuna para sustituir a otro, mientras que en el idioma arcaico, es la denominación de las personas inconstantes, que cambian de opinión o de carácter según las circunstancias, como los “lunáticos” se ven influenciados en sus mudanzas por las fases de la luna. Y así en la trama de la obra, veremos mezclados los auténticos “changelings”, personas que ocupan el lugar de otras—con esas variaciones del carácter, de la actitud, de la vida, en fin (Méndez Herrera. 1972. Nota al programa de mano de *Los lunáticos*).

Méndez Herrera, con este título, se refiere al conjunto de personajes que habitan de forma difusa y simultánea el mundo de la locura y el mundo de la cordura. Por el contrario, en el *Dramatis Personae* del texto origen, el papel “the changeling”²⁰ es asignado a Antonio, quien se hace pasar por tonto. Según Daalder, a pesar de los intercambios de ciertos personajes, el término solo es aplicable a Beatriz, ya que “she turns out to be the ugly child that her father to his distress must accept in lieu of the beautiful daughter he thought he had” (Daalder 2000: xxxi).

En la compilación de críticas realizada para el volumen de *El espectador y la crítica* correspondiente al año 1972, Francisco Álvaro concluye: “También cabe pensar que Fernán Gómez puede permitirse el lujo de un fracaso, pues a pesar de su doble intervención, como actor y director, «Los lunáticos» tampoco obtuvieron el beneplácito del público” (Álvaro 1973: 211).

²⁰“*Changeling*: 1.A child believed to have been exchanged by fairies for the parents’ true child. 2. *Archaic*: 2.a. an idiot. 2b. a fickle or changeable person” (*Collins English Dictionary*, 21st century ed.). “*Changeling*: a peevish, sickly child. The notion used to be that of the fairies took a healthy child and left in its place one of their starveling elves which never thrived” (*Brewer’s Dictionary of Phrase and Fable*. 1987. London: Cassell).

Los lunáticos	
de Thomas Middleton y Willian Rowley, adaptación española de José Mendez Herrera	
Reparto (por orden de aparición)	
Mendigo	ENRIQUE SOTO
Beatriz, hija de Vermandero	EMMA COHEN
Diaphanta, criada suya	HELENA FERNAN GOMEZ
Alsemero, noble, luego marido de Beatriz	JUAN DIEGO
Jasperino, servidor suyo	JOAQUIN GIRON
De Flores, servidor de Vermandero	F. FERNAN GOMEZ
Vermandero, gobernador del castillo de Alicante, padre de Beatriz	ALBERTO FERNANDEZ
Pedro, noble, amigo de Antonio	JOSE LUIS BARCELO
Criado de Vermandero	ANTONIO VARO
Tontos y locos	ANTOLINA GUTIERREZ
	JESUS PALACIO
	M ^a DEL CARMEN POSE
	JOSE A ^o RODRIGO
	MARCELO RUBAL
	ALFONSO VALLEJO
Alibius, médico celoso	JOSE MONTIJANO
Lollo, criado suyo	CARLOS VELAT
Antonio, loco fingido	PEPE LARA
Tomás de Piracquo, noble	ANTONIO CANAL
Alonso de Piracquo, hermano suyo, pretendiente a la mano de Beatriz	CARLOS TOREN
Isabel, mujer de Alibius	CHARO LOPEZ
Francisco, loco fingido	EMILIO MELLADO
Criados, damas, caballeros.	
En Alicante; en el atrio de la iglesia, en el manicomio de Alibius y en el castillo de Vermandero. A comienzos del siglo XVII	

Fig. 6.5.2. *Los lunáticos*. Programa de mano. 1972. Fuente: Fundación March.

6.5.2. ESTUDIO TEXTUAL

El conjunto textual objeto del análisis descriptivo-comparativo está formado por el texto origen (TO/CHAN/1653/MID-ROW), *The Changeling*, en la edición digital de *Lion Database* que se corresponde con la edición en *Quarto* de Humphrey Moseley de 1653²¹, el texto teatral traducido y censurado²² (TM1/LUN/REP/MÉNDEZ/1972) y el

²¹ 'As it was Acted (with great Applause) at the Private house in Drury-Lane, and Salisbury Court. Written by Thomas Middleton and William Rowley. London. Printed for Humphrey Moseley 1653'.

²² Puesto que la censura externa no impuso cortes ni modificaciones en el texto traducido presentado a censura, consideramos que el texto traducido coincide en su totalidad con el censurado a nivel macro- y microestructural, por lo que no haremos distinción entre uno y otro.

texto publicado por Escelicer como versión escénica (TM2/LUN/PUB/MÉNDEZ/1973).

6.5.2.1. NIVEL MACROTEXTUAL

La censura externa no impuso modificaciones macrotextuales al texto presentado ante los organismos censorios, por lo que todos los cambios que se observen en el mismo ejemplifican las estrategias traductoras y mecanismos de manipulación utilizados por Méndez Herrera al reescribir el texto para el espacio escénico español del momento. El método descriptivo usado para representar las correspondencias formales que existen a nivel macrotextual entre el TO, el TM1 y el TM2 queda reflejado en las siguientes tablas. Para la elaboración de las mismas hemos recurrido a la segmentación de los textos en las tres principales unidades macrotextuales: el acto, la escena y la réplica. Asimismo, el cómputo global de réplicas, la distribución textual de la obra y la presentación de los personajes del texto nos indicará de qué tipo de estrategias de traducción se ha servido el autor de la versión:

TO/CHAN/1653/MID-ROW	955	Números Absolutos	%
TM1/LUN/REP/1972/MÉNDEZ	822	-133	86,07%
TM2/LUN/PUB/1973/MÉNDEZ	827	-128 TO (+5 TM1)	86,6%

Tabla 6.5.1. Cómputo global de réplicas TO-TMs.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

TO/CHAN/1653/MID-ROW ²³	TM1/LUN/REP/1972/MÉNDEZ	TM2/LUN/PUB/1973/MÉNDEZ
Acto I: 195 Escena i: 90 Escena ii: 105	Acto I: 456 Escena i: 82 Escena ii: 78	Acto I: 452 Escena i: 82 Escena ii: 74
Acto II: 134 Escena i: 52 Escena ii: 82	Escena iii: 48 Escena iv: 71	Escena iii: 48 Escena iv: 71
Acto III: 211 Escena i: 8 Escena ii: 13 Escena iii: 117 Escena iv: 73	Escena v: 18 Escena vi: 91 Escena vii: 68	Escena v: 18 Escena vi: 91 Escena vii: 68
Acto IV: 226 Escena i: 46 Escena ii: 73 Escena iii: 107	Acto II: 371 Escena i: 76 Escena ii: 31 Escena iii: 91	Acto II: 370 Escena i: 76 Escena ii: 31 Escena iii: 89
Acto V: 189 Escena i: 73 Escena ii: 26 Escena iii: 90	Escena iv: 66 Escena v: 15 Escena vi: 92	Escena iv: 66 Escena v: 15 Escena vi: 93
TOTAL: 955	TOTAL: 822	TOTAL: 827

Tabla 6.5.2. Distribución textual TO-TM1-TM2.

TO/CHAN/1653/MID-ROW	TM1/LUN/REP/1972/MÉNDEZ	TM2/LUN/PUB/1973/MÉNDEZ
ALSEMERO JASPERINO BEATRICE -JOANNA DISPHANTA DEFLORES VERMANDERO ALIBIUS LOLLIO PEDRO ANTONIO ALONZO DE PIRACQUO TOMAZO DE PIRACQUO ISABELLA FRANCISCUS MADMEN SERVANTS	ALSEMERO JASPERINO BEATRIZ ²⁴ DIAPHANTA DE FLORES VERMANDERO ALIBIUS LOLLIO PEDRO ANTONIO ALONSO TOMÁS ISABEL FRANCISCO CRIADO CRIADOS/SÉQUITO/LOCOS	ALSEMERO JASPERINO CRIADO BEATRIZ DIAPHANTA DE FLORES VERMANDERO ALIBIUS LOLLIO PEDRO ANTONIO ALONSO TOMÁS ISABEL FRANCISCO CRIADOS/SÉQUITO/LOCOS

Tabla 6.5.3. *Dramatis Personae TO-TMs.*

²³ La división de la obra en escenas es producto de las ediciones modernas, porque el *Quarto* de 1653 solo presenta la división en actos: “This was first done by Dyce, whose arrangement has become the accepted one. Indications of scene, like expanded speech prefixes (‘Jasperino’ for ‘Jasp.’ etc.) and a number of stage directions which do not occur in Q, are a feature of modern editions” (Daalder 2000: xlvii). Aunque Méndez Herrera no cita el texto origen del que deriva su versión, se infiere que ha partido de una de las ediciones modernas y no directamente del *Quarto*, debido a la presencia de acotaciones escénicas y a la distribución textual de la obra.

²⁴ Méndez Herrera omite el segundo nombre del compuesto que aparece en el original Beatrice-Joanna.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Después de cotejar el número total de réplicas del conjunto textual *Los lunáticos* se observa que, de manera generalizada, la supresión es la técnica de traducción recurrente utilizada por Méndez Herrera: mientras que el TO presenta 955 réplicas en total, el texto traducido y censurado presenta 822. Un total de 133 réplicas han sido eliminadas de la versión representada por la compañía de Fernán Gómez. Con vistas a la publicación del texto, Méndez Herrera añadió cinco réplicas y, así, el TM2 contiene un número total de 827 réplicas. Por lo tanto, la distribución textual y de personajes coinciden plenamente con el TM1, salvo por la adición de cinco réplicas que no estaban presentes en el TM1. En los dos casos, la escena se sitúa en el manicomio de Alibius, siendo Antonio, “el loco fingido” (Shaw 1987), el protagonista de la escena:

TM2/LUN/PUB/1973/MÉNDEZ (I.ii.) (59-66)	TM1/LUN/REP/1972/MÉNDEZ (I.ii.) (59-62)	TO/CHAN/1653/MID-ROW (I.ii.) (86-91)
59. Lollo. Maestro, poneos vos después del tonto.	59. Lollo. Maestro, poneos vos después del tonto.	86. Lollo. Master, stand you next the fool.
60. Alibius. Ya estoy.	60. Alibius. Ya estoy.	87. Alibius. Well, Lollo.
61. Lollo. Y yo me coloco aquí. Fíjate Toni. Aquí hay un tonto delante de un pícaro.	61. Lollo. Y yo me coloco detrás de un pícaro; y entre nosotros dos tontos, un pícaro, que es mi maestro. Luego somos tres.	88. Lollo. Here's my place: mark now Tonie, there a fool before a knave.
62. Antonio. Ese soy yo.		89. Antonio. That's I cousin.
63. Lollo. Y un tonto detrás de un pícaro; y entre nosotros dos tontos, un pícaro, que es mi maestro. ¿Cuántos tontos y cuántos pícaros hay?		90. Lollo. Here's a fool behind a knave, that's I, and between us two fools there is a knave, that's my Master, 'tis but we three, that's all.
64. Antonio. Seis tontos y tres pícaros, porque no hay ningún tonto que no sea pícaro, ni ningún pícaro que no sea tonto.		.
65. Lollo. Luego somos seis.		
66. Antonio. Eso, eso, somos seis, somos seis.	62. Antonio. Eso, eso, somos tres.	91. Antonio. We three, we three, cousin.

Tabla 6.5.4. Análisis comparativo TM2-TM1-TO. Nivel macrotextual.

Ninguna de las dos traducciones coincide plenamente con el texto origen. El TM1 presenta dos réplicas menos que el TO y el TM2 añade dos réplicas respecto al TO, por lo que la diferencia entre el TM1 y el TM2 es de cuatro réplicas más en este último. El TM1 presenta dos unidades cero respecto al TO (89-90). Por el contrario, en el TM2 Méndez Herrera ha añadido una réplica (64) alterando por completo la respuesta de Antonio. Además, las réplicas 63 y 65 del TM2 se corresponderían con la 90 del TO.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

A pesar de que el TM1 presenta dos réplicas menos que el TO, la traducción del TM1 es más exacta que la del TM2 y, aunque el texto está simplificado, la puesta en escena del mismo contribuiría a su comprensión por parte de los espectadores.

De nuevo, encontramos diferencias entre el TM1 y el TM2 en otra escena acontecida en el manicomio de Alibius:

TM2/LAS/PUB/1973 (II.iii.) (34-43)	TM1/LAS/REP/1972 (II.iii.) (34-41)	TO/CHA/1653/MID-ROW (IV. iii.) (41-52)
34. Antonio. Aquí estoy, primo, ¿y tú?	34. Antonio. Aquí estoy, primo, ¿y tú?	41. Antonio. Here, Cozen, where art thou?
35. Lollio. Vamos a ver: repite ese paso que te enseñé antes.	35. Lollio. Vamos a ver: repite ese paso que te enseñé antes.	42. Lollio. Come, Tony, the footmanship I taught you.
36. Antonio. Preferiría montar a caballo, primo.	36. Antonio. Preferiría montar a caballo, primo.	43. Antonio. I had rather ride, Cozen.
37. Lollio. Sí, al sol del látigo. Vamos, obedece. ¡Fa, la, la, la! (<i>Baila.</i>)	37. Lollio. Sí, al sol del látigo. Vamos, obedece. ¡Fa, la, la, la! (<i>Baila.</i>)	44. Lollio. Ay, a whip take you; but I'll keep you out, Vault in; look you, Tony, Fa, la la la la.
38. Antonio. (<i>Imitando a Lollio.</i>) ¡Fa, la, la, la! (<i>Baila también</i>)	38. Antonio. (<i>Imitando a Lollio.</i>) ¡Fa, la, la, la! (<i>Baila también</i>)	45. Antonio. Fa, la la la la.
39. Lollio. Ahora una reverencia.	39. Lollio. Ahora una reverencia.	46. Lollio. There, an honour.
40. Antonio. (<i>Inclinándose</i>) ¿Así?	40. Antonio. (<i>Inclinándose</i>) ¿Así?	47. Antonio. Is this an honour, Cuz?
41. Lollio. Sí. Y ahora, una cabriola...	41. Lollio. Sí. Y ahora, una cabriola. Luego una genuflexión y al suelo de nuevo. Y ahora tengo que irme. ¿Te acordarás de la figura, Tony? (<i>Sale.</i>)	48. Lollio. Yes, and it please your worship.
		49. Antonio. Does honour bend in the hams, Cuz?
		50. Lollio. Marry does it, as low as worship, squireship, nay yeomandry It self sometimes, from hence it first stiffened. There rise a caper.
42. Antonio. ¿Después de una reverencia?		51. Antonio. Caper after an honour, Cuz.
43. Lollio. Toda reverencia es una cabriola. Luego una genuflexión y al suelo de nuevo. Y ahora tengo que irme. ¿Te acordarás de la figura, Tony? (<i>Sale.</i>)		52. Lollio. Very proper, for honour is but a caper, rise as fast and high, Has a knee or two, and falls to th'ground agen, You can remember your figure, Tony? (<i>Exit</i>)

Tabla 6.5.5. Análisis comparativo TM2-TM1-TO. Nivel macrotectual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

En este fragmento, se observa que el TM1 presenta cuatro réplicas menos que el TO y el TM2 presenta dos menos respecto al TO, por lo que la diferencia entre TM1 y TM2 es de dos réplicas. Al igual que en el caso anterior, el TM1 está simplificado con el objeto de dar mayor agilidad a la puesta en escena.

Los cinco actos que están presentes en el texto origen se sintetizan en dos en el texto meta y las distintas escenas del TO se han redistribuido según la división en dos actos. Esta decisión traductológica se debe a una convención teatral en la cultura de llegada que prefiere la división en dos o tres actos a los cinco habituales en el drama renacentista, como ya hemos visto en los anteriores casos estudiados en esta Tesis Doctoral. Sin embargo, esta nueva estructura formal que presenta el texto en español no implica que se haya alterado el contenido de la obra. No hay supresión de ninguno de los personajes en la versión española y la nueva redistribución de Méndez Herrera es la siguiente: el Acto I de la versión española se corresponde con los tres primeros del original inglés, mientras que el Acto II se correspondería con el cuarto y quinto del mismo. El TO está dividido en catorce escenas en total, sin embargo, tanto el texto publicado como el censurado presentan trece (refundición de las escenas i. y ii. del Acto III del TO en una sola escena en los TMs: escena v. del Acto I).

El cambio más significativo realizado por Méndez Herrera a nivel macrotextual, con notables consecuencias a nivel semántico-pragmático, es la alteración del orden de las escenas en el Acto IV del TO. En el TO, este acto comienza con el ‘Dumb Show’ para dar paso al monólogo de Beatrice en el que ésta descubre la bebida con la que su virginidad va a ser sometida a prueba por Alsemero²⁵. Consciente de su relación ilícita con De Flores y ante la sospecha de que pueda estar embarazada, en el siguiente pasaje le pide a Diaphanta que la sustituya en su noche de bodas, argumentando el profundo pudor que la ocasión le produce. Para cerrar la escena, Beatrice experimenta con Diaphanta los efectos que produce la bebida para poder simularlos cuando Alsemero entre a continuación. En cambio, en el TM1 (II.i.), se han insertado dos pasajes que pertenecen a la escena segunda. En primer lugar, Méndez Herrera antepone al monólogo de Beatriz el pasaje en el que Jasperino le cuenta a Alsemero que él y Diaphanta han sido testigos de un encuentro entre Beatriz y De Flores. En el TO, este fragmento

²⁵ Véase Arthur L. (1993) para una lectura crítica sobre el tema de la virginidad en *The Changeling*.

pertenece a la siguiente escena. A continuación, tenemos el soliloquio de Beatriz y la proposición de ésta a Diaphanta. Después de que Beatriz haya probado los efectos de la bebida en su criada, el traductor introduce el pasaje en el que Alsemero le da la bebida a Beatriz, lo que está al final de la segunda escena en el TO.

La segunda escena mantiene la misma distribución, salvo por la omisión de los dos pasajes que Méndez Herrera prefirió incluir en la primera: Jasperino informando a su amo sobre la sospecha del *affaire* de Beatriz con De Flores y el test de virginidad al que es sometida nuestra protagonista y que cierra la segunda escena en el TO, pero que Méndez Herrera decidió introducir al final de la primera.

Los estudiosos de la obra normalmente han creído que el encuentro entre De Flores y Beatrice presenciado por Alsemero y Diaphanta es la escena en la que De Flores exige la virginidad de su señora como recompensa por haber matado a Alonzo: “Bawcutt, for example, takes this incident to fit III.iv. the long scene in which Beatrice yields to De Flores’s sexual overtures” (Daalder 1991: 19). Sin embargo, si esto fuese así, Diaphanta aceptaría la proposición de Beatrice a sabiendas de su relación adúltera y, en opinión de Daalder (*ib.*), “Diaphanta accepts Beatrice’s proposal in the belief that Beatrice is a virgin who for some peculiar reason is afraid of giving herself to Alsemero on her wedding night; but she finds out later that the truth is something very different”. Por lo tanto, este autor sugiere que dicho encuentro es otro distinto que ha tenido lugar el mismo día de la boda, entre la proposición de Beatrice a Diaphanta y la noche de bodas. Esta afirmación se basa en el hecho de que “Jasperino says to Alsemero: ‘I heard your bride’s voice in the next room to me’” (*ib.*). Por lo tanto, “there is no reason for supposing that he would refer to Beatrice as Alsemero’s bride unless she already was that” (*ib.*).

En nuestra opinión, Méndez Herrera, siguiendo a Bawcutt (1958)²⁶, cree que el encuentro adúltero tuvo lugar antes de la proposición. Por esta razón, antepone la escena entre Alsemero y Jasperino y, así, refuerza la idea de que Diaphanta acepta el trato conocedora de dicha relación. El cambio de Méndez Herrera supone que Diaphanta

²⁶ Existe la posibilidad de que Méndez Herrera consultase esta edición de la obra para realizar su traducción. La edición de Bawcutt (1958) es en palabras de él mismo “an accurate text based directly on the 1653 Quarto” (Bawcutt 1958: xi). No obstante, se trata de una hipótesis que no podemos confirmar.

accede a ocupar el lugar de Beatriz en el lecho nupcial sabiendo que la historia que ésta le ha contado sobre sus temores es pura invención y que la única razón que se esconde detrás de todo ello es su relación adúltera con De Flores. Como resultado, Diaphanta adquiere un carácter más lujurioso que el que se describe en el TO.

De acuerdo a lo anteriormente señalado, podemos establecer que las variantes formales observadas a nivel macrotextual, producto de la actuación del propio traductor previa presentación del libreto a censura, obedecen a las siguientes estrategias y técnicas de traducción:

- Supresión de réplicas respecto al TO.
- Conservación del marco espacio-temporal²⁷.
- Conservación de personajes.
- Domesticación de los nombres de algunos personajes.
- Adición de réplicas con vistas a la publicación.
- Variación de la estructura interna del original:
 - Condensación de actos.
 - Condensación de escenas.
 - Alteración de la estructura interna de algunas escenas.
 - Condensación de réplicas.
 - Permutaciones de réplicas.

6.5.2.2. NIVEL MICROTEXTUAL

A continuación, analizaremos dos fragmentos²⁸ discursivos que consideramos representativos de las estrategias traductoras de Méndez Herrera a la hora de traducir pasajes con cierta carga sexual que podrían entrar en conflicto con la moral sexual de la época. Los dos fragmentos han sido seleccionados en virtud de las indicaciones o marcas textuales que aparecen en el libreto presentado a censura y que han sido señaladas por uno de los censores en su informe. Nos referimos a las páginas 8

²⁷ En el texto de Méndez Herrera no hay indicación espacio-temporal de la acción al comienzo de la obra, pero tras la lectura del mismo se confirma que la localización de la trama no ha sido alterada.

²⁸ Resulta significativo que los dos fragmentos seleccionados son obra de William Rowley.

(Fragmento LUNÁTICOS/1) y 14 (Fragmento LUNÁTICOS/2) del Acto I del TM1. No obstante, a pesar de la presencia de estas marcas textuales, se observa una ausencia total del efecto de la censura oficial a nivel microtextual.

6.5.2.2.1. Fragmento LUNÁTICOS/1

➤ Análisis comparativo TM2-TM1-TO

Al consultar el libreto de censura (TM1) se observa que la página 8 (I.i.) presenta dos marcas textuales, aunque finalmente la Junta de Censura no creyó necesario modificar el texto presentado. En este pasaje asistimos al primer encuentro entre Diaphanta y Jasperino, quienes mantienen una conversación llena de “witty obscenities” (Ricks 1960: 292) que se contraponen con el cortejo de Beatrice por parte de Alsemero. Mientras “the master woos courteously”, su sirviente “woos coarsely” (*ib.*). Los binomios textuales más conflictivos, desde el prisma ideológico de moral sexual, se corresponden con las réplicas TO/53-TM1/49 y TO/55-TM1/51. El TM1 y el TM2 no presentan ningún tipo de disimilitudes; por lo tanto, el traductor no modificó ninguna de sus decisiones traductorales con vistas a la publicación del texto en la colección de Escelicer.

TM2/LUN/PUB/1973/MÉNDEZ (I.i.) (45-51)	TM1/LUN/REP/1972/MÉNDEZ (I.i.) (45-51)	TO/CHAN/1653/MID-ROW (I.i.) (49-56)
45. Jasperino. Pues sí, muchacha. Soy un perfecto loco.	45. Jasperino. Pues sí, muchacha. Soy un perfecto loco.	49. Jasperino. I am a mad Wag ²⁹ , wench.
46. Diaphanta. Así me lo parece. Pero consuélate, hay un médico en la ciudad que se encarga de curar a los que están como tú.	46. Diaphanta. Así me lo parece. Pero consuélate, hay un médico en la ciudad que se encarga de curar a los que están como tú.	50. Diaphanta. So me thinks; but for your comfort I can tell you, we have a Doctor in the Citie that undertakes the cure of such.
47. Jasperino. Bah, bah, yo sé cuál es la mejor medicina para el estado en que me encuentro.	47. Jasperino. Bah, bah, yo sé cuál es la mejor medicina para el estado en que me encuentro.	51. Jasperino. Tush, I know what Physick is best for the state of mine own body.
48. Diaphanta. Por lo visto es un estado donde no hay buen gobierno.	48. Diaphanta. Por lo visto es un estado donde no hay buen gobierno.	52. Diaphanta. 'Tis scarce a well govern'd state, I Believe.
49. Jasperino. Podría enseñarte una cosa que, con un ingrediente que le pondríamos juntos, si no te calma la sangre más loca para dos horas por lo menos, dejo la medicina para siempre.	49. Jasperino. Podría enseñarte una cosa que, con un ingrediente que le pondríamos juntos, si no te calma la sangre más loca para dos horas por lo menos, dejo la medicina para siempre.	53. Jasperino. I could shew thee such a thing with an Ingredian that we two would compound together, and if it did not tame the maddest blood l'th town for two hours after ³⁰ , lle nere profess Physick agen.
50. Diaphanta. Para esos casos, lo mejor son las adormideras.	50. Diaphanta. Para esos casos, lo mejor son las adormideras.	54. Diaphanta. A little poppy Sir, were good to cause you sleep.
51. Jasperino. ¡Adormideras! Por lo pronto empezaré por dormirte los labios. (<i>La besa</i>) Lo demás ya te lo enseñaré en su momento.	51. Jasperino. ¡Adormideras! Por lo pronto empezaré por dormirte los labios. (<i>La besa</i>) Lo demás ya te lo enseñaré en su momento.	55. Jasperino. Poppy; l'le give thee a pop ³¹ l'th lips for that first, and begin there (<i>Kisses her</i>) ³² : Poppy is one simple indeed, and Cuckow (what you call't) another: l'le discover no more now, another time l'le shew thee all.
		56. Beatrice. My father, sir.

Tabla 6.5.6. Análisis comparativo TM2-TM1-TO. Fragmento LUNÁTICOS/1. Nivel microtextual.

²⁹ “‘wag’ naughty and humorous fellow” (Notas en la edición de Daalder 2000: 13).

³⁰ “An invitation to wear each other out with sexual intercourse, totally exhausting themselves” (Notas en la edición de Dutton 1999: 386).

³¹ “‘pop’ probable a ‘thrust’, hence a kiss, though with bawdy play on lips as those of the vagina. He does not want an opiate (poppy) but sexual intercourse” (Notas en la edición de Daalder 2000: 13).

³² Esta acotación es producto de ediciones modernas.

La versión realizada por Méndez Herrera conserva la intención del texto origen aunque la carga sexual presente en el TO ha sido suavizada a la hora de trasladar los juegos de palabras y elementos léxicos con connotaciones sexuales. La sustitución de ‘wag mad’ por “perfecto loco” (TO/49-TM1/45) no es del todo exacta y se pierde contenido semántico. Por otro lado, se conserva la referencia a Alibius (TO/50-TM1/46), conectando así la trama principal con el argumento secundario. Sin embargo, se modifica el segmento ‘state of my own body’ por “estado en que me encuentro” (TO/51-TM1/47), y así se pierde la referencia ‘body=sex’, aunque en todo caso se conserva el sentido del original.

En el binomio textual TO/53-TM1/49 se suprimen segmentos como ‘such a’ o ‘i’th town’ que pueden haber sido considerados innecesarios por el traductor, pero a pesar de la modificación de algunos segmentos y la reducción semántica del contenido erótico del original presente en ciertos elementos léxicos (‘compound together’; ‘blood’; ‘such a thing’), el TM1 conserva el sentido obsceno del original, y así fue percibido por uno de los censores. No creemos que Méndez Herrera se haya autocensurado de modo alguno a la hora de traducir este pasaje.

El traductor traduce ‘poppy’ (TO/54) por “adormideras” (TO/50) y, de esta manera, elude traducir el segmento ‘to cause you sleep’ (TO/54) puesto que las propiedades narcóticas de la planta están implícitas en el nombre de la misma. A continuación, sustituye el juego de palabras ‘poppy/to pop’(TO/55) por el par “adormideras/dormir” (TM1/51). Así, conserva el juego de palabras y la intención del original aunque se pierde parte del contenido obsceno presente en la frase ‘a pop in the lips’ (TO/55). Además, Méndez Herrera ha suprimido una oración en la siguiente réplica (TO/55): ‘Poppy is one simple indeed, and Cuckow (‘what you call’t’) another’³³ (TO/51). Aquí, Jasperino hace referencia a otro tipo de planta (‘cuckoo-pintle’) con forma fálica para indicar a Diaphanta que prefiere el sexo a las plantas como remedio para su trastorno. A pesar de las aclaraciones respecto a esta frase en las

³³“*cuckoo what-you-call’t*” (1) the wild arum, called cuckoo-pintle—i.e., ‘cuckoo-penis’—after his appearance; (2) another form of cuckoo flower, lady’s smock, traditionally used as a cure for madness (Williams); (3) *cuckoo*=fool (ish thing). “Jasperino pretends to agree with Diaphanta about herbs but hints that he prefers sex as cure for his madness” (Notas en la edición de Daalder 2000: 13). “Here probably cuckoo pintle-root (with phallic associations) or ladies’ smocks (with vaginal ones), the latter used as a cure for madness” (Notas en la edición de Dutton 1999: 386).

notas de las dos ediciones del TO que hemos manejado (Daalder 2000; Dutton 1999), a la hora de consultar la edición de Bawcutt (1958) observamos que sus comentarios no son de gran ayuda para el traductor:

This obscure phrase is perhaps explained by Rowley's *All's Lost by Lust*, III.iii.103-8: (...). Cuckoo pintle-root is the wild or common arum, *Arum maculatum*, or wake robin. There is another reference to the plant in Lyly's *Love's Metamorphosis*, I.ii.18-19. (Notas en la edición de Bawcutt 1958: 10).

En nuestra opinión, y siguiendo la hipótesis de que Méndez Herrera utilizó la edición de Bawcutt (1958) para llevar a cabo su versión, el traductor decidió suprimir este segmento por desconocimiento del significado y sentido del original y, en ningún caso, por una cuestión de autocensura o para intentar neutralizar el texto origen. La última frase de Jasperino “Lo demás ya te lo enseñaré en su momento” (TM1/51), que originó la segunda marca textual, es el resultado de una modificación y condensación del original que conserva la intención obscena del mismo. Por último, se suprime la última réplica del TO (56) en la que Beatrice anuncia la entrada de su padre dando lugar a una unidad cero en el TM1. Esta réplica pudo haber sido considerada innecesaria por el traductor desde un punto de vista escénico.

A pesar de que el traductor modifica elementos léxicos que en el original tenían fuertes connotaciones sexuales para el público de entonces, es posible que su carácter obsceno sea igualmente recibido por la audiencia española. No hemos de olvidar que la interpretación de los actores en este aspecto es crucial y la carga sexual de dicha escena dependerá en gran medida de su representación. Las supresiones y modificaciones que encontramos, en nuestra opinión, obedecen a un intento de simplificar parte del texto, eliminar partes innecesarias para su comprensión o, por otro lado, son el resultado de una incompreensión del TO por parte del traductor, lo que dificulta el trasvase de algunos pasajes.

6.5.2.2.2. Fragmento LUNÁTICOS/ 2

El siguiente pasaje pertenece al argumento secundario, cuya autoría se atribuye enteramente a Rowley. El censor puso reparos al fragmento discursivo en el que Alibius le pide a Lollo que vigile a su esposa por el temor que siente a ser engañado, aunque como ya hemos visto, el texto no resultó mutilado en ninguna de sus partes. Las siguientes marcas textuales aparecen en la escena segunda del Acto I y se corresponden

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

con las réplicas 12 y 13 del TM1 y del TM2. Al igual que en el caso anterior, no se observan mecanismos de manipulación para trasvasar el TM1 al medio literario a través de su publicación en edición escénica (TM2).



Fig. 6.5.3. Fotografía de representación. Beatriz y De Flores. Programa de mano de Los lunáticos. 1973. Fuente: Fundación March.

TM2/LUN/PUB/1973/MÉNDEZ (I.ii.) (9-16)	TM1/LUN/REP/1972/MÉNDEZ (I.ii.) (9-16)	TO/CHAN/1653/MID-ROW (I.ii.) (9-20)
9. Alibius. Te acercas al meollo del asunto. Yo ya soy viejo. Aunque árboles viejos y plantas jóvenes crecen juntos con frecuencia y no parece que se lleven mal.	9. Alibius. Te acercas al meollo del asunto. Yo ya soy viejo. Aunque árboles viejos y plantas jóvenes crecen juntos con frecuencia y no parece que se lleven mal.	9. Alibius. Why, now thou meet'st the substance of the point: I am old Lollo.
		10. Lollo. No, sir, 'tis I am old Lollo.
		11. Alibius. Yet why may not this concord and sympathize? Old trees and young plants often grow together, Well enough agreeing.
10. Lollo. Sí, pero los árboles viejos tienen la fronda más ramificada.	10. Lollo. Sí, pero los árboles viejos tienen la fronda más ramificada.	12. Lollo. Ay, sir, but the old trees raise themselves higher and broader then the young plants ³⁴ .
11. Alibius. Infamante suposición. Y ese es mi temor. Yo quisiera que mi anillo fuese para mí solo; porque si me lo toman en préstamo, ya no será mío, sino de quien lo usa.	11. Alibius. Infamante suposición. Y ese es mi temor. Yo quisiera que mi anillo fuese para mí solo; porque si me lo toman en préstamo, ya no será mío, sino de quien lo usa.	13. Alibius. Shrewd application: there's the fear man, I would wear my ring ³⁵ on my own finger ³⁶ ; Whilst it is borrowed it is none of mine, But his that useth it.
12. Lollo. Pues tened siempre el dedo puesto en él.	12. Lollo. Pues tened siempre el dedo puesto en él.	14. Lollo. You must keep it on still then, if it but lye by, One or other wil be thrusting into't.
13. Alibius. Tú me comprendes, Lollo. Para eso necesito tu ojo avizor. Porque no es posible estar siempre encima.	13. Alibius. Tú me comprendes, Lollo. Para eso necesito tu ojo avizor. Porque no es posible estar siempre encima.	15. Alibius. Thou conceiv'st me Lollo; here thy watchful eye Must have employment, I cannot alwayes be at home.

³⁴ “Alibius might be cuckolded, so that his horns would raise him about his wife” (Notas en la edición de Daalder 2000: 19). “A joke about old husbands growing cuckolds’ horns, as Alibius sees” (Notas en la edición de Dutton 1999: 387).

³⁵ “Ring not just ‘the token of my marriage’ but also implying ‘vagina’ ” (Notas en la edición de Daalder 2000: 19). “Ring symbolizes a woman’s chastity or sexual organ” (Williams 1997: 260). “Ring=vagina; finger=phallus, equations repeated throughout the play and picked up in Lollo’s response” (Notas en la edición de Dutton 1999: 387)

³⁶ Este juego de palabras ‘ring-finger’ en el argumento secundario conecta con la trama principal en la escena en la que De Flores, después de haber recogido el guante arrojado por Beatrice, comenta: ‘than I should thrust my fingers into her sockets here’, que ha sido traducido por Méndez Herrera como “antes de que mis dedos entrasen en los huecos que ha tirado” (I.i. TM1/82).

14. Lollo. Yo juraría que no, señor.	14. Lollo. Yo juraría que no, señor.	16. Lollo. I dare swear you cannot.
		17. Alibius. I must look out.
		18. Lollo. I know't, you must look out, 'tis every mans case.
15. Alibius. Por eso, en mi ausencia, vigilarás sus pasos y ocuparás mi puesto.	15. Alibius. Por eso, en mi ausencia, vigilarás sus pasos y ocuparás mi puesto.	19. Alibius.. Here I doe say must thy imployment be. To watch her treadings, and in my absence Supply my place.
16. Lollo. Haré cuanto pueda; a pesar de que no hay motivo para que estéis celoso.	16. Lollo. Haré cuanto pueda; a pesar de que no hay motivo para que estéis celoso.	20. Lollo. I'll do my best, Sir, yet surely I cannot see who should have cause to be jealous of.

Tabla 6.5.7. Análisis comparativo TM2-TM1-TO. Fragmento LUNATICOS/2. Nivel microtextual.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

En primer lugar se observa que el traductor ha condensado las réplicas 9 y 11 del TO en una sola en el TM1 (9) con el propósito de acortar el texto. Sin embargo, suprime la réplica 10 del TO, que corresponde a Lollo, eliminando el tono irónico de la misma y perdiendo uno de los recursos característicos empleados por Rowley: “cue-catching, in which one character repeats a word or phrase of the previous speaker in such a way to alter the meaning” (Bawcutt 1958: xl). En la siguiente réplica (TO/12), Lollo incide en el hecho de que los hombres viejos suelen ser engañados por las mujeres jóvenes y, aunque implícito el sentido, se ha difuminado en cierta manera en el TM1(10) porque se pierde el sentido del verbo ‘raise’ y, al omitir ‘young plants’, también se pierde la comparación de los hombres viejos con las mujeres jóvenes.

Se pierde el juego de palabras entre ‘ring’ (vagina) y ‘finger’ (penis) (TO/13) porque Méndez Herrera separa estos elementos léxicos en dos réplicas distintas. Así, se preserva el sentido del original pero se pierden las connotaciones sexuales que van asociadas a estas palabras. El traductor no tiene en cuenta la importancia y el simbolismo que su combinación adquiere a lo largo de la obra. No olvidemos que De Flores le entrega a Beatriz el dedo de Alonso con el anillo como prueba de su muerte, que simboliza la castración de este personaje y, a su vez, Beatriz, le otorga el anillo a De Flores como recompensa, aunque lo que De Flores quiere realmente como premio es la virginidad de ésta. En la época de los dramaturgos ingleses, el anillo “symbolizes a woman’s chastity or sexual organ” (Williams 1997: 260). Sin embargo, Méndez Herrera introduce la palabra “dedo” en la siguiente réplica (TM1/12), modificando la réplica del TO pero conservando el sentido obscuro de la misma, lo que provocó la marca textual censoria. Además, la carga sexual de la escena se enfatiza al sustituir ‘I cannot always be at home’ (TO/15) por “porque no es posible estar siempre encima” (TM1/13), objeto de la segunda marca textual de este fragmento discursivo. De esta forma, Méndez Herrera consigue una compensación semántico-pragmática en relación a la réplica anterior. Por un lado, ha atenuado la réplica TO/14 y por otro, utiliza la estrategia de *explicitation* (Chesterman 1997: 108) para trasvasar la réplica TO/15.

El TM1 presenta dos unidades cero que se corresponden con las réplicas 17 y 18 del TO. En este caso, la omisión pudo deberse a la decisión por parte del traductor de no incidir en el hecho del adulterio como algo a lo que todos los hombres están abocados, y que aparece de forma explícita en el TO: ‘tis every mans case’ (TO/18), por lo que

podría considerarse un ejemplo de autocensura³⁷. Por último, cabe decir que las réplicas 15 y 16 del TM1 son el resultado de mecanismos de simplificación y modificación.

6.5.3. ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN

A modo de conclusión a este estudio del conjunto textual *LUNÁTICOS*, hemos de destacar el hecho de que la censura externa no ha tenido ningún impacto en la traducción al español de este texto, tanto en el nivel macrotextual como en el microtextual. Tampoco podemos afirmar que el traductor haya practicado una autocensura consciente, puesto que se mantienen los pasajes conflictivos presentes en el TO así como las referencias sexuales y los diálogos obscenos. No obstante, sí que puede darse algún ejemplo de autocensura relativo a ciertos elementos léxicos aislados, aunque ello no repercute a nivel global.

Se ha comprobado que Méndez Herrera ha recurrido a distintas estrategias de traducción para domesticar el texto origen, pero en nuestra opinión, no según los patrones discursivos dominantes del contexto receptor, sino según los condicionantes de reescribir un texto para el medio dramático. La propia selección del texto ya indica una aceptación de los patrones discursivos del régimen, ya que la selección de piezas clásicas y alejadas cronológicamente no suponía ningún acto de modernización del panorama teatral español ni la introducción de nuevos modelos escénicos. Al tratarse de un texto clásico con un final moralizante, se permite la exposición del tema del adulterio. Por otro lado, no hemos de olvidar que el contexto en el que se inscribe *Los Lunáticos* es la era conocida como “el destape español” y ello justifica que los censores autoricen que la propia compañía introduzca una escena con alto contenido erótico que

³⁷ Otros ejemplos que podrían ser considerados producto de la autocensura por parte del traductor hacen referencia a la traducción del elemento léxico ‘whore’ o ‘strumpet’ que en ninguno de los casos ha sido traducido al español por “puta”: ‘whore’ se traduce por “ramera” (réplica 60 I. vii., De Flores a Beatriz); ‘strumpet’ (V.i. Beatrice a Diaphanta) por “mujerzuela” (réplica 1 II. Iv.) y ‘whore’ por “perdida” (réplica 14, II.vi.). El último caso es cuando Alsemero al descubrir la relación entre De Flores y Beatriz le increpa: ‘you are a whore’, a lo que Beatriz responde: ‘What a horrid sound it hath’. Méndez Herrera traduce el insulto por “perdida”, por tanto, la respuesta de Beatriz “¡Qué espantosa palabra!” no tiene mucho sentido. No creemos que “perdida” fuese considerada “espantosa” por la audiencia española del momento. La prohibición de incluir la palabra “puta” es una norma de traducción interiorizada por los escritores y traductores españoles.

no estaba presente en el TO ni en los TMs³⁸. Sí que hemos observado algún tipo de suavización o neutralización del texto, pero consideramos que se debe a una falta de competencia por parte del traductor y a la interiorización de algunas normas relacionadas con cuestiones de decoro. No obstante, creemos que la obra de Middleton y Rowley hubiese resultado mutilada de haber sido presentada a censura en etapas anteriores del régimen.

Respecto a los mecanismos de manipulación textual, en una primera aproximación al texto se observa que la supresión es el fenómeno más recurrente, por lo que se puede intuir que la aceptabilidad del texto en el contexto meta se perfila como la norma inicial (Toury 1995) que ha gobernado las decisiones traductoras de Méndez Herrera, a pesar de que también recurre a la adición de réplicas en pasajes concretos. La naturalización del texto a la escena del contexto receptor es el principal objetivo del traductor a la hora de enfrentarse con el texto de partida. Para ello, prescinde de trasvasar el verso blanco renacentista y altera la estructura interna del original según su criterio, siempre teniendo en cuenta que el texto es la base para la representación. El traductor condensa los cinco actos del original en dos³⁹, suprime y modifica el diálogo que considera innecesario para la acción y altera el orden interno de las escenas para hacer más comprensible el texto a los espectadores. Consideramos que la técnica de supresión de réplicas, en general, responde a un deseo de acortar el texto y nunca a la práctica de la autocensura. Tampoco mejora la imagen de los personajes—en el caso de Diaphanta, ésta sale perjudicada (véase 6.2.1.)—aunque no tiene necesidad de ello porque, al final de la obra⁴⁰, los representantes del vicio, del adulterio y de las bajas

³⁸ Estaríamos ante un caso de “atrevimiento”, mutación pragmática observada por Serrano (2003: 324).

³⁹ Esta es una de las regularidades de este estudio, puesto que era frecuente que la obra se dividiese en dos partes, actos o jornadas con un intermedio, según las convenciones escénicas de la época.

⁴⁰ Méndez Herrera altera el final de la obra añadiendo réplicas al personaje de De Flores que no estaban en el TO. Con ello consigue un final más romántico y nos presenta a un De Flores enamorado de Beatriz, movido por el amor y no solo por la lujuria.

DE FLORES: Mejor dirás: me falta... porque ella (*Por Beatriz*) fue mi vida, abrupta como un monte, y se me está escapando de mis pies, de mis ojos... lo mismo que a vosotros... Apenas ya respira... Comenzó su camino del engaño prendida de mi mano... Y esa senda, ¿lo veis?, lleva al delito... Sólo el amor la puede iluminar, mas su luz es ceguera, ofusca, ciega, mata...

VERMANDERO: ¿Y habremos de tener paciencia aún para oírle?

DE FLORES: ¿Por qué no?... Ya lo veis, ella la tuvo para entregarse un día después de odiarme tanto... Yo era un ser repulsivo para ella; sus ojos y su voz me detestaban, pero ¿veis?, con paciencia se aplaca todo... y el horror por lo abyecto también se debilita... El caso es empezar... Poner el pie en la escarpa... Por eso yo también me engañé, lo confieso... pero bien veo ahora que lo muerto en el mar de nuestra vida, a flote sale siempre con su verdad hinchada. ¡Ay de quien ama por temor tan sólo! ¡Ay de quien teme nunca ser amado!... Las almas que se unen en la ciénaga, en el barro se hunden, aunque sean abrasados... (Méndez Herrera 1973).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

pasiones son castigados. Podemos decir que la versión de Méndez Herrera es una domesticación del texto origen sin perder el sentido de éste, con el que además mantiene un alto grado de equivalencia funcional.

A la hora de trasvasar el texto teatral de la representación al sistema literario a través de la publicación del mismo, Méndez Herrera ha recurrido a la adición de réplicas respecto al TM1 con una función pragmática aclaratoria o de explicitación, porque la puesta en escena de un texto permite que éste se haga más comprensible para el espectador que para el lector. Por otro lado, no hay que olvidar que los textos teatrales representados estaban más condicionados por la censura que los textos publicados, aunque en ambos casos, los dos fueron autorizados por los organismos correspondientes.

La función de esta versión teatral en la cultura meta fue ser recibida por el público espectador a través de su puesta en escena y, de forma secundaria, llegar al lector de obras teatrales a través de la edición escénica del texto. Hemos de agradecer a Méndez Herrera el haber sido el primero en introducir la obra de Middleton y Rowley en el sistema teatral español y, gracias a su posterior publicación, también en el sistema literario. Sin embargo, no parece que su versión tuviera demasiado impacto en la cultura de llegada, a juzgar por las reseñas teatrales y los informes censorios. Por lo general, tanto censores como críticos, pasaron por alto los valores fundamentales de la obra original. La traducción de *The Changeling* no supuso en el contexto meta el descubrimiento de una de las grandes tragedias isabelinas, equiparable a las escritas por Shakespeare, y su representación tampoco obtuvo el beneplácito del público.

6.6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CONJUNTO TEXTUAL *LÁSTIMA*

*“La peor traición que se puede hacer a un clásico
es considerarlo intocable o fanatizarle”
(Juan Antonio Castro, en Laborda 1978).*

6.6.1. ESTUDIO PRELIMINAR

6.6.1.1. CARACTERIZACIÓN DEL TO

La edición en *Quarto* de *'Tis Pity She's a Whore*, de John Ford, fue impresa por Nicholas Okes y publicada en 1633. No consta su registro en el 'Stationers' Register', aunque "Ford's dedication shows that he authorised the publication" (Bawcutt 1966: xxii). La obra fue representada por vez primera por 'The Queen's Company' en el teatro 'The Phoenix', en 'Drury Lane', entre 1629 y 1633¹.

No se ha encontrado ninguna fuente de la que derive *'Tis Pity*, por lo que "it seems perfectly possible that Ford created the whole story himself" (Morris 1968: viii). Ford no es el único entre sus contemporáneos que aborda el tema del incesto, pero "*'Tis Pity* is the only play which makes incest its central theme, and explores to the full the nature and consequences of the relationship" (*ib.*: x). Los críticos establecen de manera frecuente paralelismos entre la obra que nos ocupa y *Women Beware Women*, de Thomas Middleton, del mismo modo que existen numerosos artículos que se centran en la relación entre *'Tis Pity* y *Romeo y Julieta* de William Shakespeare (*cf.* Anderson 1972). Al igual que en el drama de Shakespeare, Annabella y Giovanni están acompañados por una nodriza y un fraile respectivamente, de los que Ford se sirve para incluir opiniones antagónicas sobre la naturaleza del amor incestuoso. *'Tis Pity* también contiene ingredientes de las llamadas tragedias de venganza del Renacimiento inglés. Ford utiliza piezas escénicas de anteriores dramaturgos como Marlowe, Shakespeare o Fletcher para reescribir nuevos textos. Según palabras de Braunmuller:

(...) these imitations and echoes are Ford's answer to a serious dramatic problem. Rewriting *Romeo and Juliet* as a love-tragedy of brother-sister incest, Ford undertook a difficult task in winning his audience's sympathy for the central couple. One effect of his and his characters' frequent quotation and allusion is to make the play seem part of a

¹ "The Queen's Company was formed in 1626, and Bentley argues that Ford's plays for the Phoenix theatre were probable written after the plays he wrote for the King's men at Blackfriars, which would suggest a date of 1629-33" (Morris 1968: viii).

known dramatic fabric even while Ford also stresses his play's divergence from almost every play that had come before. Ford seeks to make his deviant subject both familiar and strange. The aura of other plays in *'Tis Pity* makes the increasingly hysterical and dangerously melodramatic speeches and behaviour of the lovers—Annabella and Giovanni—seem appropriate to a world already 'theatrical'. Ford's artistic purpose would be advanced if his audience spotted at least some of his borrowings from his 'fellow dramatists' (Braunmuller 2003: 56).

En relación al significado de la obra y a la postura de Ford respecto al tema del incesto, encontramos interpretaciones dispares. En opinión de Bawcutt, "the truth lies somewhere between two possible extremes of interpretation—Ford as apologist for immorality, a devotee of the religion of love, and Ford as stern moralist, showing by example that the wages of sin is death" (Bawcutt 1966: xiii).

En cuanto a su representación en el contexto origen, cabe señalar que, después del cierre de los teatros en 1642, la obra volvió a subir a escena en la época de la Restauración, en concreto, en 1661 y 1662 (*cf.* Barker 1997). Sin embargo, durante los siglos XVIII y XIX no se representó, salvo por la versión francesa *Annabella* de Maurice Maeterlinck, que se estrenó en París en 1894. *'Tis Pity She's a Whore* volvió a los escenarios ingleses ya en el siglo XX, representada por 'The Phoenix Society' en 1923 (Barker 1997: 15). A partir de entonces, se ha incluido en los repertorios de algunas compañías teatrales y ha sido producida por la 'Royal Shakespeare Company' en dos ocasiones, en 1977 y en 1991.

6.6.1.2. ESTUDIO PRELIMINAR DE LOS TMs: actuación censoria y recepción crítica

En la España franquista, tanto la obra como su autor son totalmente desconocidos para la gran mayoría del público. El espectador medio, por lo general, no está familiarizado con la obra de los contemporáneos de Shakespeare, debido, en parte, a la ausencia de traducciones. *Lástima que seas una puta* se estrenó en España por primera vez el 29 de diciembre de 1978², en el Teatro Martín de Madrid, por la compañía estable de María Paz Ballesteros Teatro es Cultura³, en versión libre de Juan Antonio Castro. La dirección de la obra corrió a cargo de Vicente Sainz de la Peña y los

² En enero de ese mismo año, se había estrenado la versión catalana realizada por Silvia Roig, *Lastima que sigui una puta*, en el Teatre Lliure por el grupo teatral Aumima.

³ Cuadro artístico de la compañía: Jesús Enguita, José M^a Guillén, Jesús Berenguer, Enrique Ciurana, Miguel Palenzuela, Ángel Andrés, Margot Cottens, M^a Paz Ballesteros y M^a Amparo Soto.

actores que encarnaron a los dos hermanos fueron María Paz Ballesteros y José María Guillén⁴.

Sin embargo, fue en el año 2001 cuando se publicó la primera traducción íntegra del texto, realizada por Antonio Ballesteros González y publicada por la Asociación de Directores de Escena de España. Anteriormente, se había traducido al español pero editado en Argentina en 1970⁵. Se trata de la traducción de Enrique Luis Revol *Lástima que sea una p...*, publicada por Rodolfo Alonso para la colección Amores.

6.6.1.2.1. *Lástima que seas una puta*, según sus censores

Estudio de los dictámenes de calificación emitidos por la Dirección General de Teatro y Espectáculos. Subdirección General de Actividades Teatrales. Sección de Ordenación. Negociado de Calificación y Realización.

Con respecto a su paso por censura, hemos de señalar que *Lástima que seas una puta* muestra un expediente bastante complejo para la época en la que fue presentada⁶. Dado que el tema de la obra es el incesto, esta versión tuvo que esperar hasta el fin de la dictadura para ser estrenada, ya que intuimos que no hubiese sido autorizada en años anteriores. A pesar de que, en teoría, en 1978 se reconoce y protege la libertad de expresión, en la práctica, los informes correspondientes a estos primeros años de la transición no presentan demasiadas disimilitudes con los que se tramitaron durante la dictadura.

De acuerdo a la nueva Ley de 27 de enero de 1978 sobre Libertad de Representación de espectáculos teatrales, el 1 de diciembre de 1978, Vicente Sainz de la Peña, en calidad de director de la compañía teatral de M^a Paz Ballesteros solicita la calificación del espectáculo *Lástima que seas una puta*, en versión de Juan Antonio Castro. La solicitud se presenta ante la Dirección General de Teatro y Espectáculos, dependiente del Ministerio de Cultura. El expediente de calificación se registra con el

⁴ Este hecho también refleja el alejamiento cronológico que existe entre ambas representaciones. La obra de Ford, debido a las convenciones de la época, requería como protagonistas a dos jóvenes actores masculinos en torno a los 14 años, al igual que sucediese en *Romeo y Julieta*.

⁵ La segunda edición apareció en 1974.

⁶ Recordamos que la censura oficial quedó abolida con las Leyes de 1977 y 1978 sobre libertad de expresión y libertad de representación, respectivamente.

número 875-78 y la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos⁷, en su sesión de 7 de diciembre de 1978 considera por unanimidad que la obra sea calificada para mayores de 18 años, según los siguientes informes:

- 1) **Julia Arroyo:** Creo que exige un auditorio de personas adultas, especialmente por la crueldad e impiedad de escenas como la del banquete nupcial en el que se niega la confesión y se condena a la amante despechada y moribunda, y quizás también por las características románticas del incesto. Para mayores de 18 años.
- 2) **Francisco García Martínez:** Es una obra de una gran dureza, pasiones desbordadas, de amor, de odio, de violencia. El tema central es el incesto entre dos hermanos pero presentado como un caso aislado, sin pretender justificarlo, incluso en la obra original hay arrepentimiento “imponiéndose el amor al odio” en frase de Giovanni, y muriendo Anabella “¡Piedad, oh cielos piedad!”. Toda la obra es un conflicto clásico. Dejando a un lado que guste o no, es indudable que está muy bien escrita, que refleja una época, el Renacimiento, muy particular, y que prácticamente se trata de un clásico. La circunstancia del extraño y rotundo título puede ser práctico en este caso para su calificación ya que pone sobre aviso a posibles espectadores, que aunque no van a presenciar lo que es habitual con estos títulos, indudablemente si verán escenas de verdadera dureza. Para +18 años.
- 3) **José Luis Guerra Sánchez:** El tema del incesto explicitado sitúa ya la calificación a nivel de 18 años. Por el problema puede abrirse a una calificación más rigurosa. Mayores de 18 años.
- 4) **Juan Wesolowski Fernández de Heredia:** Obra de teatro clásico inglés, de autor coetáneo de Shakespeare. Dicha obra toca un tema muy fuerte como es el de las relaciones incestuosas de dos hermanos. Estas relaciones están sublimadas por el amor que existe entre ambos. Amor que es más fuerte que ellos mismos a pesar de las relaciones sexuales que llevan a cabo. Hay que tener en cuenta el contexto social en el que se desarrolla esta obra y la hondura poética del texto. En realidad, también hay que tener en cuenta, el posible montaje, pues hay materia suficiente para cargar las tintas, pero nadie podemos prejuzgar sobre el mismo sin conocerlo⁸. La calificación adecuada es “mayores de 18 años”.
- 5) **R. Regidor Arribas:** Obra bastante fuerte tanto por su tema (amor incestuoso entre dos hermanos) como por la forma de estar tratado. Existe un fondo de crítica de costumbres, dominadas por la constante del sexo, crítica que se hace extensible a un mal representante de la Iglesia (un cardenal). Considero esta obra para personas formadas. Mayores de 18 años.
- 6) **Antonio de Zubiaurre:** Se trata de una versión muy libre de *'Tis Pity She's a Whore*, la obra más conocida de John Ford (1586-). Tragedia típica del momento literario, sitúa la acción en Parma y se atreve a plantear el tratamiento moral, social y teológico del incesto. De paso pone en plano destacado la acción de la Iglesia Romana, con un cardenal muy renacentista. No es fácil la calificación de esta obra, y la duda está sólo en la aplicación o no del signo distintivo “S”⁹. Estrictamente, sí, lo que dudo es si le corresponde en comparación con las obras ya calificadas así y que se exhiben normalmente. El tema y el contenido pueden herir, sin duda, la sensibilidad de buena parte del público ¿Del público medio también? El incesto es uno de los delitos (como tal, figura en el Artículo 435 del Código Penal) más fuertemente repudiados por el sentido moral común. Y las escenas son realmente

⁷ La Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos está integrada por los siguientes vocales: Julia Arroyo Herrera, José Luis Guerra Sánchez, Francisco Martínez García, Ramón Regidor Arribas, Antonio de Zubiarre Martínez y Juan Wesolowski Fernández de Heredia.

⁸ La posibilidad de supeditar la autorización de un espectáculo “a reserva de visado de ensayo general” también ha desaparecido con la abolición de la censura oficial.

⁹ Recordamos que la calificación “S” se aplicaba a aquellos espectáculos que por su temática o contenido material y formal podían herir de modo especial la sensibilidad del espectador (BOE 14/04/1978).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

crudas y muy a lo vivo. Puede hablarse incluso, de una cierta apología del incesto (ver páginas 1, 2, 3, 4, 20 y 55), más allá de la simple representación de una tragedia personal y humana. También la imagen de la Iglesia Católica, aunque no sea la de hoy, puede herir sentimientos, si bien en menor medida. Existe además una contumacia en la explicación, si no justificación, del incesto de los protagonistas.

Nota: como referencia para la decisión última, y dada la delicadeza del caso, señalo al margen (y lo mismo en mi ejemplar) las páginas que pueden llamar la atención por su crudeza o violencia y, en especial, las relativas al incesto, aborto, actitud de la Iglesia, etc.¹⁰ (Expte. 875-78).

Los lectores consideran que el texto presentado tiene escenas de gran crudeza, que solo pueden ser presenciadas por un público adulto, culto y formado. Exponen sus reparos respecto al escabroso tema del incesto y son contrarios al tratamiento que Castro da a la figura del Cardenal, considerándolo un ataque directo a la Iglesia Católica. En cualquier caso, para su calificación también se tiene en cuenta su condición de clásico inglés. No obstante, nos sorprende el hecho de que este expediente contenga seis informes de seis censores, cuando antes de la muerte de Franco la nota dominante era la presencia de tres. Además, a juzgar por el informe de Antonio de Zubiarre, creemos que los lectores siguen aplicando los mismos parámetros que utilizaban cuando la censura oficial estaba aún vigente. Antonio de Zubiarre no expresa su calificación final, tal vez porque las nuevas normas de calificación no se ajustan a los criterios que éste aplica, pero, a juzgar por las marcas textuales de su informe, hubiese suprimido o modificado numerosos pasajes del texto firmado por Juan Antonio Castro.

¹⁰ Un total de 39 páginas son anotadas al margen del informe de Zubiarre como significativas, y subrayadas las que él considera “más importantes a efectos de calificación”: 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 28, 31, 33, 34, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59 (Expte. 875-78).

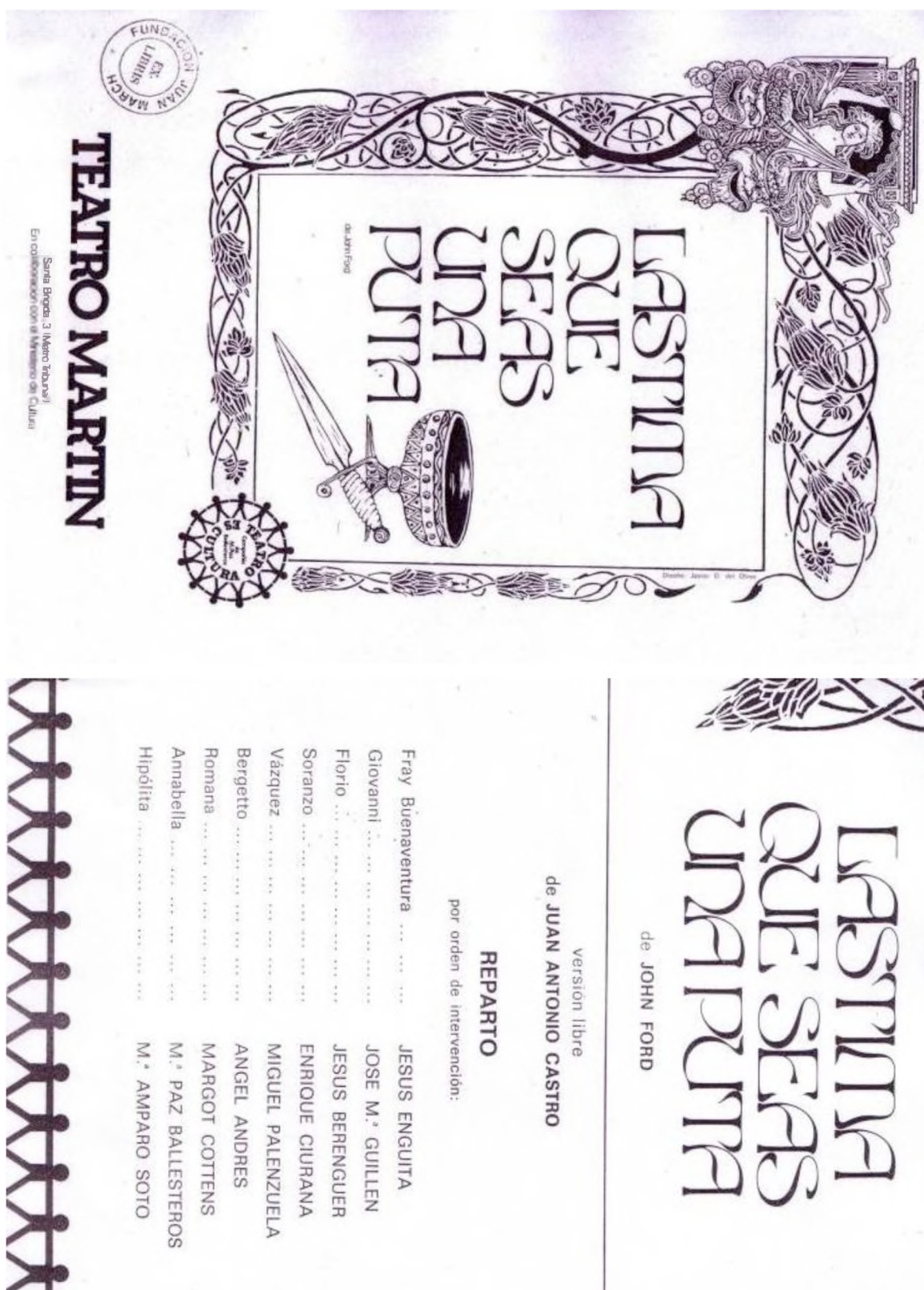


Fig. 6.6.1. *Lástima que seas una puta*. Programa de mano, 1972. Teatro Martín.
Fuente: Fundación March.

6.6.1.2.2. *Lástima que seas una puta*, según sus críticos

Juan Antonio Castro considera que la obra de Ford es erótica y atrevida porque “el tema rompe tabúes y convenciones muy firmemente arraigadas”, aunque “su tratamiento está dado con delicadeza y con fuerza” (en Laborda 1978: 40). López Sancho, de *ABC*, destacó que “John Ford sobresalió como piedra de escándalo en la corte de Jacobo I” y que la obra constituye una “terrible apología del incesto” en la que:

el dramaturgo exalta el amor incestuoso, lo levanta al grado de una tragedia elisabethiana, y si hace desembocar el amor carnal de los dos hermanos en la condenación y la muerte, no lo condena sino que pinta con las más vigorosas expresiones el orgullo sin arrepentimiento de los dos hermanos en su pasión y en su pecado (López Sancho 1978: 40).

Según relata el propio autor de la versión estrenada en el Teatro Martín, en una entrevista publicada en el periódico *ABC* dos días antes del estreno, *Lástima que seas una puta* es “una versión fidelísimamente infiel, respetuosamente irrespetuosa y aunque libre, y quizá hasta libérrima, está prisionera de la obra matriz” (en Laborda 1978: 40). Juan Antonio Castro, haciendo uso de esa libertad, se ha permitido “salpicar el texto de homenajes en forma de un verso de Quevedo, dos de Lorca, una glosa de Rojas y una frase de Shakespeare, además de los declarados Juan Ruiz, Petrarca y el aludido Kaiyam” (Castro 1978. Programa de mano de *Lástima que seas una puta*). Según la crítica, el resultado adolece de “cierta desigualdad en el texto: a ratos nos parece estar oyendo párrafos isabelinos, bellas imágenes dignas de Macbeth o Romeo; y durante el resto del tiempo el lenguaje se hace mucho más cotidiano, perdiendo aquella fuerza poética” (Veza 1979: 25).

Lorenzo López estima que “Castro ha hecho una versión plena de dignidad literaria, pero que debilita el rigor brutal de la acción y de los personajes. Hay una evidente desfiguración del personaje de Giovanni que no solo seduce a su hermana, sino que cuida de casarla para cubrir las conveniencias, lo que no ocurre en la versión que presenciamos” (López Sancho 1979: 51). Asimismo, Antonio Valencia hubiese “preferido con todo verla en versión más ajustada al original” pues considera que Castro ha hecho una versión “a la española” que, junto con la dirección de Sainz de la Peña, “tira al melodrama, mientras de otra manera hubiese tendido a la ceremonia” (Valencia 1979: 41). Aun así, no deja de ser “una obra de interés” que, en conjunto, “fue aceptable en su simplicidad” por lo que “el estreno y el intento fueron aplaudibles” (*ib.*).

El autor de la versión se mostró satisfecho con el montaje que Vicente Sainz de la Peña y la compañía de M^a Paz Ballestrós¹¹, “Teatro es Cultura”, llevaron a cabo porque el director “ha cuidado con gran calidad cada detalle” (en Laborda 1978: 40). Sin embargo, los críticos no comparten esta opinión acerca del estreno acontecido en el Martín. López Sancho critica el trabajo actoral y la dirección escénica del montaje: “Falla el trabajo de Sainz de la Peña en la dirección y en parte se debe a un fallo del texto, que en su corrección literaria no alcanza el nivel de exasperación del original” (López Sancho 1979: 51). Veza, en *Reseña*, resalta “la frialdad escenográfica” del montaje, a la vez que afirma que “ciertos personajes resultan poco coherentes” y, aunque “el empeño es laudable”, “valga como final la glosa inevitable: lástima de dirección” (Veza 1979: 26).

La obra, a pesar de tratar un tema muy polémico para la época, no tuvo el éxito esperado. Para Adolfo Prego “las posibilidades del escándalo como fuerza publicitaria disminuyen a ojos vistas si los hechos representados no rebasan el nivel de la exposición objetiva” (en Álvaro 1979: 188). Por último, Francisco Álvaro en su compilación de *El espectador y la crítica* referida al año 1978 concluye:

(...) la versión española de Castro y Sainz de la Peña, escamotea, en cierta manera, el original, y que la representación, pese al loable esfuerzo desplegado, tampoco es ajustada en la caracterización de los personajes. Como ha dicho uno de nuestros contertulios, el espectador si muestra cierta curiosidad por ver «cómo termina aquello» no llega a sentir ninguna emoción, y esto se comprueba en la discreción de los aplausos y la indiferencia de los comentarios sobre unas representaciones que acaso se suponían escandalosas y polémicas. No fue así (Álvaro 1979: 189).

6.6.2. ESTUDIO TEXTUAL

El conjunto textual objeto del análisis descriptivo-comparativo está formado por el texto origen (TO/TIS/1633/FORD), *'Tis Pity She 's a Whore*, en la edición digital de *Lion Database*¹², que se corresponde con la edición impresa de 1633, y el texto teatral traducido y censurado¹³ *Lástima que seas una puta* (TM1/LAS/REP/1978/CASTRO). En un principio, formulamos la hipótesis de que el TM1 podría derivar de la traducción

¹¹ Juan Antonio Castro tradujo la obra por encargo de la propia compañía.

¹² *'Tis Pity Shee's a Whore: Acted by the Queenes Maiesties Seruants, at The Phoenix in Drury-Lane*. Printed by Nicholas Okes for Richard Collins. London. 1633.

¹³ Puesto que la censura externa no impuso cortes ni modificaciones en el texto traducido presentado a censura, consideramos que el texto traducido coincide en su totalidad con el censurado, por lo que no haremos distinción entre uno y otro.

argentina de Revol, dada la gran cantidad de textos teatrales españoles que son plagios de traducciones argentinas (Merino 1995). No obstante, hemos consultado dicha traducción y no podemos probar de forma fehaciente que Juan Antonio Castro se apropiase del texto de Revol. Igualmente, procedimos a consultar el libreto teatral en catalán que se encuentra en los fondos del AGA y la comparación no ha dado muestras de un posible caso de plagio. No se descarta la posibilidad de que Castro utilizase la traducción argentina como fuente de inspiración, pero la enorme distancia que separa el TM1 del texto de Revol hacen que la comparación no sea relevante en este caso.

6.6.2.1. NIVEL MACROTEXTUAL

En esta versión libérrima de Juan Antonio Castro lo primero que nos llama la atención es un pequeño cambio en el título de la obra. Tanto en los expedientes de censura como en las reseñas teatrales, el título que aparece es el de *Lástima que seas una puta*, apelando de forma directa al personaje de Annabella. Sin embargo, tanto en el original como en las otras dos traducciones al español¹⁴ que se encuentran publicadas, el título es *Lástima que sea una puta*. No obstante, el libreto teatral mecanografiado que se entregó a los organismos censorios para su calificación titula la obra *Lástima que sea una puta* y el título impreso en la nota al programa de mano del estreno es *Lástima que sea(s) una puta*. Esta alteración ha podido derivar de la última frase del libreto en la que el Cardenal sentencia a Annabella de manera directa: “En cuanto a ésta, (*por Annabella*) de una joven tan hermosa, de tan noble sangre y de tan esforzado espíritu, ¿quién, si ella pudiese oírle, no la diría con espanto y con pena «Lástima que seas una puta»”? (TM1/II.xxiii/28).

La censura externa no impuso modificaciones macrotextuales, por lo que todos los cambios que se observen ejemplifican las estrategias traductoras y mecanismos de manipulación utilizados por Juan Antonio Castro a la hora de reescribir el texto para el espacio escénico español del momento. El método descriptivo utilizado para representar las correspondencias formales que existen a nivel macrotextual entre el TO y el TM1 queda reflejado en las siguientes tablas, para cuya elaboración hemos recurrido a la segmentación de los textos en las tres principales unidades macrotextuales: el acto, la

¹⁴ Nos referimos a la traducción de Enrique Luis Revol (1970) y a la de Antonio Ballesteros (2001). Hay que señalar que la traducción de Enrique Luis Revol muestra síntomas de una posible (auto)censura al sustituir la palabra “puta” por “p...” en el título de la obra.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

escena y la réplica, al igual que en los análisis anteriores. Asimismo, el cómputo global de réplicas, la distribución textual de la obra y la presentación de los personajes del texto nos indicará el tipo de estrategias de traducción de las que se ha servido el autor de la versión:

TO/TIS/1633/FORD	895	Números absolutos	%
TM1/LAS/REP/1978/CASTRO	1063	+168	118, 77%

Tabla 6.6.1. Cómputo global de réplicas TO-TM1.

TO/TIS/1633/FORD	TM1/LAS/REP/1978/CASTRO
Act I: 145 Scene i: 16 Scene ii: 98 Scene iii: 31	Acto I: 588 Escena i: 73 Escena ii: 55 Escena iii: 1 Escena iv: 12 Escena v: 69 Escena vi: 85 Escena vii: 49 Escena viii: 59 Escena ix: 43 Escena x: 60 Escena xi: 71 Escena xii: 11
Act II: 234 Scene i: 42 Scene ii: 50 Scene iii: 33 Scene iv: 22 Scene v: 13 Scene vi: 74	Acto II: 475 Escena xiii: 18 Escena xiv: 62 Escena xv: 106 Escena xvi: 6 Escena xvii: 18 Escena xviii: 63 Escena xix: 112 Escena xx: 24 Escena xxi: 4 (faltan 2 hojas) Escena xx: 34 Escena xxiii: 21/ <u>28</u> (dos finales)
Act III: 206 Scene i: 13 Scene ii: 64 Scene iii: 11 Scene iv: 20 Scene v: 26 Scene vi: 24 Scene vii: 18 Scene viii: 11 Scene ix: 19	
Act IV: 144 Scene i: 40 Scene ii: 4 Scene iii: 100	

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Act V: 166 Scene i: 11 Scene ii: 8 Scene iii: 22 Scene iv: 24 Scene v: 31 Scene vi: 70	
TOTAL: 895	TOTAL: 1063

6.6.2. Distribución textual TO-TM1.

TO/TIS/1633/FORD	TM1/LAS/REP/1978/CASTRO
BONAVENTURA (FRAILE) CARDENAL GIOVANNI FLORIO SORANZO VASQUES BERGETTO PUTANA ANNABELLA HIPÓLITA DONADO GRIMALDI RICARDETTO POGGIO PHILOTIS GUARDIAS MERCENARIOS SIRVIENTES	FRAILE BUENAVENTURA-CARDENAL GIOVANNI FLORIO SORANZO VÁZQUEZ BERGETTO ROMANA ANNABELLA HIPÓLITA

Tabla 6.6.3. Dramatis Personae TO-TM1.

Se observa que las técnicas de traducción más notables a nivel global por parte del traductor son la adición de réplicas respecto al TO y la supresión de personajes. El TM contiene 168 réplicas más que el TO. En un primer momento, este hecho podría indicar que el traductor ha optado por adecuarse al texto de Ford y añadir réplicas a partir de éste, pero al elaborar la correspondiente tabla de personajes nos encontramos con que Juan Antonio Castro ha suprimido gran parte del *Dramatis Personae*, lo que pone de manifiesto que su versión libérrima no respeta la estructura original y que ha cambiado sustancialmente varios aspectos de la obra.

La distribución de personajes nos da la clave de las partes que han sido eliminadas, puesto que al reducir el número de personajes se suprime gran parte de la trama secundaria. De los tres pretendientes de Annabella que aparecen en el TO

(Soranzo, Grimaldi y Bergetto), Juan Antonio Castro conserva solo a dos: Soranzo y Bergetto. Al suprimir la figura de Grimaldi, también desaparecen las escenas entre éste y Richardetto, el marido de Hipólita. Por lo tanto, el argumento secundario en el que Richardetto contrata a Grimaldi para matar a Soranzo, amante de Hipólita, y así vengarse de ésta, queda eliminado del texto español. Elimina el personaje de Richardetto, y, por tanto, también desaparece de escena su sobrina Philotis y, de nuevo se suprime uno de los argumentos secundarios: la supuesta boda entre Philotis y Bergetto y el posterior asesinato de éste a manos de Grimaldi. En el TO, Grimaldi queda eximido de su culpa gracias a la intervención de su tío y protector el Cardenal, otro de los personajes que Juan Antonio Castro ha suprimido. En esta ocasión, el Cardenal se ha refundido con la figura del Fraile¹⁵.

Richardetto es otro de los personajes del TO suprimidos por Castro, el marido de Hipólita, supuestamente muerto y que aparece de incógnito para vengarse de su mujer asesinando a su amante, Soranzo. Sus ansias de venganza son análogas a las de Giovanni, Soranzo e Hipólita: “All three are moved by analogous emotions, by wounded self-esteem and passionate hunger for public vindication, by fantasies of power and possession” (Hogan 1977: 313). Richardetto contrata a Grimaldi, pretendiente de Annabella y sobrino del Cardenal, para matar a Soranzo; pero, Grimaldi mata a Bergetto por error y corre a pedir protección al Cardenal, quien, para asombro de los ciudadanos, rehusa castigarle. El Cardenal es el representante de la justicia en el TO y Ford se sirve de éste para criticar la corrupción de las altas esferas eclesiásticas y señalar la ausencia de justicia cuando el poder religioso se interpone: ‘Justice is fled to Heaven and comes no nearer’ (TO/III.ix.). Castro elimina la figura del Cardenal y, con él, todo lo que este personaje simboliza. No obstante, y para conservar la crítica dirigida a la Iglesia, Castro convierte al Fraile Buenaventura en Cardenal en un momento dado de la obra, haciendo que éste se corrompa una vez que adquiere cierto poder eclesiástico. De los tres encuentros entre el Fraile y Giovanni, Castro solo conserva el primero y, así, el papel del fraile queda totalmente desvirtuado. También se pierde la tensión dramática del TO al omitir en la versión española la escena del asesinato de Bergetto y la posterior protección del asesino por parte del Cardenal.

¹⁵ La refundición de estos dos personajes es del todo incoherente y así lo constató la crítica: “Ciertos personajes resultan poco coherentes (ese fraile, en principio digno y hasta inteligente, que de repente actúa como una caricatura de un cardenal renacentista...)” (Veza 1979: 26).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

La omisión de personajes continúa y para ello Castro prescinde de Donado y de Poggio, tío y sirviente respectivamente de Bergetto. Además, elimina a Philotis, sobrina de Richardetto. En el TO, Bergetto pierde todo su interés en Annabella al enamorarse de Philotis. La supresión de este fragmento no parece afectar al conjunto de la acción, porque aunque la muerte accidental de Bergetto, antes de casarse con Philotis, “contributes vividness and sensationalism to the play, most of the time his role is ineffectual” (Anderson 1972: 105). Castro comparte esta opinión y sitúa a Bergetto en escena siempre solo, como un personaje cómico y se limita a resaltar su ignorancia y sus nulas posibilidades para conquistar a la protagonista, sin que exista referencia alguna a su unión secreta con Philotis. Todas estas omisiones repercuten a nivel semántico-pragmático en el texto de llegada como veremos a continuación.

Existen dos posturas críticas a la hora de enfrentarse al texto de Ford. Por un lado, hay quien considera que el argumento secundario es clave y que no puede prescindirse de éste para comprender la estructura global de la obra. Para Hogan (1977: 316), “the complexity of *'Tis Pity's* overall design lies in the interaction of the various subplots with the main plot and with one another. We are not being asked to condone incest because Parma is full of people at least as wicked as the lovers”. Desde esta perspectiva, se podría afirmar que la reescritura de Juan Antonio Castro pierde fuerza dramática porque suprime muchas escenas que aportan ese ambiente de corrupción y decadencia que envuelve a todos los personajes que forman parte de esta ‘city tragedy’, como la califica Foster (1988). En palabras de esta autora, “the tragedy of Giovanni and Annabella can be understood only in terms of the society of which they are a part” (Foster 1988: 183). En cualquier caso, Castro prescinde de una serie de personajes que “exist to provide a yet more complex interpretation of pride, egotism, and social acceptability” (Hogan 1977: 313). Como resultado, no podemos establecer analogías entre Giovanni y “those people who, by mirroring his impulses in non-incestuous circumstances, turn his perverse aberration into something like a generalization of human behavior” (*ib.*: 311).

Por otro lado, algunos críticos defienden que “the chain of complication involving Richardetto-Hippolita-Grimaldi-Soranzo-Bergetto has nothing really to do with the main issue, the love of Annabella and her brother” (en Anderson 1972: 105). Este parece ser el punto de partida de Castro a la hora de manipular el TO, puesto que

no considera relevante establecer un paralelismo entre la trama principal y la secundaria. Al suprimir esta última, el espectador se centra únicamente en el desenlace del amor incestuoso entre Annabella y Giovanni.

Aunque no se trata de una supresión, hay otro tipo de modificación que cabe reseñar como un posible caso de autocensura aislada por parte del autor de la versión. La nodriza de Annabella en el TM1 se llama Romana y no Putana como aparece en el TO. La palabra “puta” estuvo vetada de cualquier tipo de escrito o espectáculo durante toda la dictadura, por lo que creemos que el autor consideró que este nombre se podía interpretar como un derivado de dicha palabra y decidió manipular el texto de forma consciente. Sin embargo, con esta modificación del nombre cacofónico original desaparece la visión de Romana como “epítome de procacidad” (Ballesteros 2001: 39). De todas formas, no es posible afirmar que se trate de un caso de autocensura, porque Castro conservó el título original en el que también aparece la palabra “puta” y, además, encontramos este elemento léxico varias veces a lo largo del texto.

Así las cosas, la acción de *Lástima que seas una puta* se sintetiza en dos actos, en lugar de los cinco actos en los que se divide el TO. John Ford desarrolla en los dos primeros actos el planteamiento inicial y la exposición del conflicto, siendo el Acto III dramático y central. En el Acto IV tiene lugar el banquete de bodas en el que asistimos al asesinato de Hipólita y, para añadir más tensión dramática, Soranzo descubre el ultraje del que ha sido víctima por parte de su esposa. En el Acto V y último, llegamos al trágico desenlace con la muerte de Annabella, Soranzo y Giovanni. El TO presenta un total de 27 escenas mientras que el TM1 23. Castro suprime escenas, pasajes enteros de ciertas escenas y reescribe todo aquello que le interesa conservar, pero, en ningún caso, se puede establecer una equivalencia formal entre la distribución textual del TO y el TM1, lo que hemos querido reflejar con el espacio que separa las dos columnas de la Tabla 6.2.

El Acto I del TM1 condensa parte de la acción presente en los tres primeros actos del TO y Castro reescribe doce escenas a partir de fragmentos del Acto I, II y III del TO: el encuentro entre el Fraile y Giovanni, las presentación de los dos pretendientes de Annabella, la confesión del amor entre los dos hermanos y su posterior relación incestuosa, el arrepentimiento de Annabella ante el Cardenal y el anuncio de su

boda con Soranzo para ocultar su embarazo. También presenciamos la aparición de Hipólita en casa de Soranzo y su presunta conspiración para matar a Soranzo con la ayuda de Vázquez. Sin embargo, se ha eliminado el complot entre Richardetto y Grimaldi para asesinar a Soranzo, la unión secreta entre Philotis y Bergetto, el asesinato de éste y la escena culminante del acto tercero en la que el Cardenal protege y asila a Grimaldi. Castro también transforma el monólogo en el que Giovanni (TO/I.ii.) se cuestiona la naturaleza de sus sentimientos. Para comprobar que su pasión es tan solo fruto del amor y no de la lujuria, Castro hace que Giovanni se plantee la posibilidad de la castración y el monólogo termina con Giovanni hiriéndose cerca de los genitales.

En el segundo acto, asistimos al banquete de bodas de Annabella y Soranzo y somos testigos de la muerte de Hipólita, traicionada por Vázquez, al igual que en el TO. Sin embargo, Castro alarga la duración del mismo y se recrea de forma macabra con la muerte de ésta. A continuación, Bergetto muere, Soranzo descubre el ultraje y Vázquez empieza a tramar la venganza de su amo. La obra culmina con el desenlace trágico de los protagonistas. Sin embargo, en este acto Castro inserta dos nuevas escenas: una entre Romana y Giovanni, en la que la nodriza le sugiere el empleo de unas hierbas abortivas para Annabella y, en segundo lugar, un monólogo fatalista y premonitorio de Annabella dirigido al niño que lleva dentro. Además, Castro ofrece dos posibles finales: uno acorde con el TO, en el que Giovanni irrumpe en el banquete organizado por Soranzo con el corazón de su hermana clavado en una daga y otro acorde a los planes de Vázquez y Soranzo, en el que los invitados van a la alcoba de Annabella alentados por Soranzo para descubrir el incesto, pero, una vez allí, descubren atónitos que Giovanni ya ha matado a su hermana. Según las críticas, creemos que finalmente Castro optó por ser fiel al final de Ford y conservar la escena cumbre y simbólica del TO¹⁶.

Hemos podido comprobar que, desde un punto de vista macrotextual, existen grandes diferencias entre el original y la versión española. Si atendemos a la estructura dramática de la versión de Castro, comprobamos que éste no solo altera el texto original sino que manipula el comportamiento dramático de alguno de los personajes, por lo que intuimos que el resultado final es una reescritura a partir del texto origen más que una

¹⁶ Para Antonio Ballesteros, “la simbología escénica de esta parte tan emblemática del cuerpo se toma recordatorio de los males de una sociedad que no está dispuesta a discutir y confrontar con seriedad sus tabúes y problemas” (Ballesteros 2001: 54).

traducción propiamente dicha. Además de prescindir de personajes y tramas secundarias, el autor reescribe gran parte de las escenas principales.

Para concluir este apartado, señalamos a continuación las que, en nuestra opinión, son las estrategias y técnicas traductoras empleadas por Juan Antonio Castro a nivel macrotextual:

- Adición de réplicas respecto al TO.
- Conservación del marco espacio-temporal¹⁷.
- Supresión de personajes.
- Modificación de personajes.
- Supresión de argumentos secundarios.
- Domesticación de los nombres propios de algunos personajes.
- Variación de la estructura interna del original:
 - Condensación de actos.
 - Condensación de escenas.
 - Supresión/Adición de escenas.
 - Supresión de fragmentos.
 - Alteración de la estructura interna de escenas.
 - Condensación de réplicas.
 - Modificación de réplicas.
- Ausencia total de equivalencia formal.
- Modificación del argumento de la obra.
- Refocalización del tema principal.

6.6.2.2. NIVEL MICROTTEXTUAL

A continuación hemos seleccionado tres fragmentos discursivos por resultar conflictivos desde un punto de vista ideológico, moral y religioso, según las marcas textuales que aparecen en uno de los informes censorios y que se corresponden con las páginas 1, 2, 3, 4, 20 y 55 del TM1, señaladas por Antonio de Zubiaurre por hacer

¹⁷ En el texto de Juan Antonio Castro no hay indicación espacio-temporal de la acción al comienzo de la obra, pero tras la lectura del mismo se confirma que la localización de la trama no ha sido alterada y la acción se sitúa en Parma.

apología del incesto (véase 6.1.2.1.). De este modo, observaremos qué estrategias de traducción a nivel microtextual ha utilizado el autor de la versión española al enfrentarse con dichos fragmentos.

En primer lugar, hemos de destacar que no se puede establecer una correspondencia formal entre el TO y el TM1, por lo que nos hemos de limitar a comentar las diferencias existentes entre ambos textos y establecer las posibles causas a las que responden las desviaciones observadas. La imposibilidad de establecer una correspondencia a nivel microtextual entre los dos textos viene dada por el elevado número de alteraciones, omisiones, recreaciones, modificaciones y adiciones que presenta el TM1. Castro no ha trasvasado el texto de Ford a nuestro idioma, sino que se ha inspirado en él para crear un nuevo texto de llegada. Selecciona ciertos fragmentos y escenas del TO para manipularlos, recrearlos o parafrasearlos y reescribirlos con toda libertad. Debido a las enormes diferencias que existen entre el TO y el TM1, no podemos establecer binomios textuales por réplicas, por lo que la comparación deberá realizarse a nivel de fragmento. Por lo tanto, la unidad bitextual objeto del análisis comparativo estará formada por un fragmento del TO y un fragmento del TM1 que nos permita establecer las diferencias más notables entre ambos a nivel semántico-pragmático. Así, las tablas elaboradas para llevar a cabo el análisis reflejan la falta de equivalencia formal con la separación de las columnas, a la vez que mantienen el paralelismo existente entre ambos textos.

6.6.2.2.1. Fragmento LÁSTIMA/1

➤ Análisis comparativo TM1-TO

Lástima que seas una puta da comienzo con la escena en la que el Fraile Buenaventura y Giovanni discuten la naturaleza del amor incestuoso—tema tabú tanto en la época de Ford como en la España de los primeros años de la transición. Este pasaje se corresponde con las páginas 1, 2, 3 y 4 del libreto teatral (TM1), subrayadas por uno de los censores por hacer apología del incesto.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

TM1/LAS/REP/1978/CASTRO (l.i.) (1-73)	TO/TIS/1633/FORD (l.i.) (1-16)
<p><i>(Celda del Fraile. Fraile y Giovanni.)</i> 1. Fraile. No, Giovanni. Ya quedó discutido ese punto. No se trata de un debate escolástico. Es verdad que la indulgente filosofía, cuando no está amparada en la gracia divina, puede tolerar ciertas inmorales conjeturas. En efecto, la lógica moral puede cohonestar los más infames delitos. Pero el cielo está por encima de ello y no se le puede engañar con sutilezas. Son los mismos razonamientos de los que mantienen que Dios no existe. Aparentemente son irrefutables y, sin embargo, no prueban sino la finitud de la inteligencia del hombre, cuando no la inspiración satánica. Y mientras tanto la evidencia de Dios retumba poderosa por el mundo.</p>	<p><i>(Enter Fryar and Gioianni)</i> 1. Fryar. Dispute no more in this, for know (young man) These are no Schoole-points; nice Philosophy May tolerate vnlikely arguments, But Heauen admits no jest; wits that presum'd On wit too much, by striuing how to proue There was no God; with foolish grounds of Art, Discouer'd first the eligió way to Hell; And filld the world with deuelish Atheisme: Such questions youth are fond; For better 'tis, To blesse the Sunne, then reason why it shines; Yet hee thou talk'st of, is aboue the Sun, No more; I may not heare it.</p>
<p>2. Giovanni. Pero no es de Dios de quien estamos hablando, padre.</p>	
<p>3. Fraile. Sería mejor que habláramos de Él.</p>	
<p>4. Giovanni. ¿No podéis ofrecerme otro remedio?</p>	
<p>5. Fraile. No debo escucharte más.</p>	
<p>6. Giovanni. Os he contado mis más íntimos secretos. Y no recibo de vos más que palabras vagas. Acaso, ¿Yo no puedo amar como lo hacen todos los hombres?</p>	<p>2. Gioianni. Gentle Father, To you I haue vnclasp't my burthened soule, Empty'd the store-house of my thoughts and heart, Made my selfe poore of secrets; haue not left Another word vntold, which hath not spoke All what I euer durst, or thinke, or know; And yet is here the comfort I shall haue, Must I not doe, what all men else may, loue?</p>
<p>7. Fraile. Nadie te ha negado el amor.</p>	<p>3. Fryar. Yes. You may loue faire sonne.</p>
<p>8. Giovanni. Entonces, ¿no puedo cantar la belleza de mi amada, que es tanta que sólo puedo hacerlo de rodillas?, como si ella fuera una diosa entre los dioses y aún más que ellos, pues todos los dioses se prosternarían ante las gracias de mi amada.</p>	<p>4. Gioianni. Must I not praise That beauty, which if fram'd a new, the gods Would make a god of, if they had it there; And kneele to it, as I doe kneele to them?</p>
<p>9. Fraile. ¡Insensato! No sigas por ese camino de perdición.</p>	<p>5. Fryar. Why foolish mad-man?</p>
<p>10. Giovanni. ¿Cómo no alabar su belleza? La gloria de sus cabellos, el brillo de sus ojos, la húmeda dulzura de sus labios, la perfección de su grácil cuello, la delicada redondez de sus pechos que invitan al beso, a la caricia, a demorar los dedos en sus rosadas cimas, donde toda la blancura de su piel florece...</p>	
<p>11. Fraile. <i>(Débilmente)</i> No sigas...</p>	
<p>12. Giovanni. La cálida suavidad de su piel; su cintura, sus armoniosas caderas, la dulzura de su vientre virginal; el bosque sombrío al final de éste, donde nace la rotunda plenitud de sus muslos, y donde quisiera morir besando largamente su sedosa espesura.</p>	
<p>13. Fraile. <i>(En pie)</i> No sigas, por favor, o habré de...</p>	
<p>14. Giovanni. Y luego, todo lo que de ella conozco: su voz que resuena en eco de la mía, su gentileza, su dulce cuerpo todo.</p>	
<p>15. Fraile. ¡Loco! Estás hablando de... tu hermana. <i>(Breve pausa)</i>.</p>	
<p>16. Giovanni. Sí, de ella hablo. De mi hermana. ¡Qué gozoso nombre: ella, Annabella, hermana, amada... la diosa de mi pasión más encendida y pura.</p>	
<p>17. Fraile. No hables de pureza.</p>	

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

<p>18. Giovanni. Sí. No de otra puedo hablar. Cuando pienso en ella mi miembro de varón se inflama dulcemente, como ahora se pone de manifiesto, abultándose entre mis piernas. Sólo ella, tiernamente podrá calmar esta hinchazón purísima que espera la caricia de sus cándidas manos; para luego, penetrar en la gozosa santidad de su vientre y en él consumir la unión perfecta, la suprema virtud, la pureza más honda y más lograda.</p>	
<p>19. Fraile. ¡Loco! ¿Qué dices? ¿Cómo hablas así?</p>	
<p>20. Giovanni. La mayor pureza es la mayor pasión. ¿No lo comprendéis, padre? O es que la religión que profesáis, al haceros huir de los amores humanos, ha corrompido vuestro corazón y secado lo que de hombre había en vos?</p>	
<p>21. Fraile. <i>(Con alguna soberbia)</i> Estás hablando con un ministro de la Santa Iglesia de Dios.</p>	
<p>22. Giovanni. No. Yo hablaba ahora con un hombre.</p>	
<p>23. Fraile. Pero con palabras que no debes decir a ninguno que lleve este nombre, aunque vista los sagrados hábitos, pues tus descripciones conmueven la virilidad de cualquiera y, sin querer, te haces tercero de las gracias de tu hermana.</p>	
<p>24. Giovanni. ¿Vos también os turbáis?</p>	
<p>25. Fraile. Soy hombre, no lo dudes, y aún puede corromperse mi corazón con pensamientos lascivos.</p>	
<p>26. Giovanni. <i>(Amenazador)</i> ¿Olvidáis que sería capaz de matar al hombre que pensara de mi hermana en esa forma?</p>	
<p>27. Fraile. Habrías de matarte a ti mismo, pues obscenamente en ella piensas.</p>	
<p>28. Giovanni. No. No. No. Con mi propia mano sería capaz de castrarme si mi amor por ella sólo fuera un deseo lascivo. Pero, no. Mi deseo por ella es bendecido por los dioses.</p>	
<p>29. Fraile. Insensato. No acumules más pecados.</p>	
<p>30. Giovanni. ¿No comprendéis, padre? Hermano, hermana. ¿Qué quiere decir eso? ¿Qué un mismo padre nos engendró y una misma madre nos concibió y parió? ¿Y han de ser esas palabras, hermano y hermana, inconvenientes para compartir un dulce y único lecho? Para mí, en cambio, significan que estamos unidos por la carne, la sangre y el espíritu y, aún, por la religión misma. Que somos uno solo en dos formas distintas. ¿Y no es verdad que nada agrada más a la naturaleza, y al creador de la misma, que la unión de dos partes separadas?</p>	<p>6. Giouanni. Shall a peeuish sound, A customary forme, from man to man, Of brother and of sister, be a barre Twixt my perpetuall happinesse and mee? Say that we had one father, say one wombe, <i>(Curse to my ioyes)</i> gaeue both vs life, and birth; Are wee not therefore each to other bound So much the more by Nature; by the the links Of blood, of reason; Nay if you will hau't, Euen of Religion, to be euer one, One soule, one flesh, one loue, one heart, one All?</p>
<p>31. Fraile. Te perderás, desgraciado y harás que ella se pierda contigo.</p>	<p>7. Fryar. Haued done vnhappy youth, for thou art lost.</p>
<p>32. Giovanni. De unos amores entre hermanos todos venimos. ¿Os habéis parado a pensarlo, padre? No siendo Adán y Eva sino la única pareja ¿no tuvieron sus hijos que unirse entre ellos, cuando no con sus propios padres, para cumplir el divino mandato. “Creced y multiplicaos”?</p>	
<p>33. Fraile. ¡Cuidado! No interpretes a tu modo</p>	

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

<p>51. Fraile. Eternamente, no: pues habrás de morir.</p>	
<p>52. Giovanni. Y seguiré amándola aún después de la muerte.</p>	
<p>53. Fraile. Serás ceniza, polvo.</p>	
<p>54. Giovanni. "Polvo seré, mas polvo enamorado".</p>	
<p>55. Fraile. ¿Cómo puede ser tan grande tu obstinación) (<i>Con un acento admirativo</i>) ¿Cómo puede ser tan alta tu pasión? No te reconozco. Un espíritu altivo habita en ti. Si no estuviera convencido de que se trata de una influencia diabólica, llegaría a pensar que lo que te posee es... ; pero no. Dios no puede ser. No me hagas dudar. Porque te has perdido. (<i>Vacila</i>) ¿Te has perdido en verdad?</p>	
<p>56. Giovanni. No. He empezado a encontrarme.</p>	
<p>57. Fraile. (<i>Tras una pausa</i>) ¿Y ella?</p>	
<p>58. Giovanni. Nada sabe.</p>	
<p>59. Fraile. ¿No ha habido entre vosotros nada reprehensible?</p>	
<p>60. Giovanni. Sólo las tímidas caricias del amor fraterno.</p>	
<p>61. Fraile. Ella, entonces, aún puede salvarse.</p>	
<p>62. Giovanni. ¿Y yo?</p>	
<p>63. Fraile. La misericordia del Señor es grande.</p>	
<p>64. Giovanni. Pero... yo no quiero ninguna clase de salvación que me aleje de ella.</p>	
<p>65. Fraile. Es preciso, hijo mío.</p>	
<p>66. Giovanni. ¿Por qué?</p>	
<p>67. Fraile. (<i>Tras cerrar los ojos y revestirse de fuerza</i>) Lo que te parece grande y hermoso es sólo soberbia. Y la soberbia es el más grave de todos los pecados. Aún tus pensamientos incestuosos no son nada comparados con el orgullo satánico que te posee. El es el culpable de todo. Arrepiéntete. Humíllate.</p>	
<p>68. Giovanni. Sin embargo...</p>	
<p>69. Fraile. ¡Calla! Ve a casa de tu padre. Enciértrate en tu cuarto. Cae de rodillas al suelo. Haz llorar a tu corazón. Lava tus pensamientos con lágrimas y si fuera preciso házlo con sangre. Arráncate lo que te lleva el mal.</p>	<p>15. Fryar. Hye to thy Fathers house, there locke thee fast Alone within thy Chamber, then fall downe On both thy knees, and grouell on the ground: Cry to thy heart, wash euery word thou vtter'st In teares, (and if't bee possible) of blood: Begge Heauen to cleanse the leprosie of Lust That rots thy Soule, acknowledge what thou art, A wretch, a worme, a nothing: weepe, sigh, pray Three times a day, and three times euery night: For seuen dayes space doe this, then if thou find'st No change in thy desires, returne to me: l'le thinke on remedy, pray for thy selfe At home, whil'st I pray for thee here--- away, My blessing with thee, wee haue neede to pray.</p>
<p>70. Giovanni. ¿Habré de ... ?</p>	
<p>71. Fraile. No hagas, sino humillarte. Reza. Durante todo el día. Tres veces durante la noche. No la veas en toda la semana. Y vuelve aquí, después. Ahora, vete y cumple lo que te he dicho.</p>	
<p>72. Giovanni. Sé que es inútil. Pero, sea. Mi único remedio es ella misma, pero, aceptaré. (<i>Sale</i>)</p>	<p>16. Giovanni. All this l'le doe, to free mee from the rod Of vengeance, else l'le sweare, my Fate's my God. <i>Exeunt.</i></p>
<p>73. Fraile. Que mi bendición te acompañe. (<i>Ahora duda</i>) ¡Oh, bienaventurado joven que has encontrado una tan alta razón para vivir,</p>	

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

una pasión tan grande... (Se da cuenta de lo que piensa) Pero ¿qué digo?	
--	--

Tabla 6.6.4. Análisis comparativo TM1-TO. Fragmento LÁSTIMA/1. Nivel microtextual.

Como se observa en la tabla anterior, no se puede realizar una alineación apropiada de las escenas meta y origen, puesto que el texto vertido al español altera por completo el TO. Aun así, hemos intentado “alinear” las réplicas del TM1 que se corresponderían, en cierta medida con las del TO. El TM1 presenta 73 réplicas, frente a las 16 que aparecen en la obra de Ford. Castro dota al personaje de Giovanni con mayor número de réplicas para poder así justificar y defender su amor incestuoso y cuestionar la postura del fraile.

En el TO lo primero que se opone al amor incestuoso de Giovanni es la religión, y Ford elige al fraile Bonaventura “as an admirable representative of orthodox morality (in contrast to the Cardenal)” (Bawcutt 1966: xxi). Algunos han acusado al fraile de simpatizar con los amantes porque “he fails to provide intellectually convincing arguments to answer those put forward by Giovanni” (*ib.*) y “because he says nothing about the naturalness of incest” (Hogan 1977: 305). Pero, el Fraile “simply represents religion” (*ib.*) y no necesita más argumentos que los que la religión le ofrece, ya que las leyes de Dios son inflexibles y, según éstas, el incesto es pecado mortal. Morris comenta al respecto:

This opening scene carries complete conviction because the instinctive first reaction, in any age, to the idea of incest seems to have been to condemn it as contrary to the entire order of things. In this scene (if in no other) the Friar is in no doubt about his moral bearings. To all Giovanni's arguments he presents the inflexible reply: ‘Have done... Repentance... blasphemy... death waits on your lust... Heaven is just’. The effect is to create a deadlocked opposition between desire and duty, and the responses of the audience are firmly directed into the orthodox moral judgement—what is being suggested is ethically and socially evil and repugnant. Ford does not permit Giovanni convincing arguments with which assault prejudice; indeed his slightly feverish questions hardly form an argument—to him incest is only a name and a convention, the closer the kin, the closer the affection—these attitudes function only to confirm an audience's assumption of what is right and what is wrong in this situation (Morris 1968: x).

Por el contrario, el propósito de Juan Antonio Castro es proporcionar argumentos válidos a Giovanni, para lo cual necesita el mecanismo de adición de réplicas a nivel formal. A nivel semántico, se observa que el TM1 contiene un componente erótico que no está presente de forma tan explícita en el original. Giovanni utiliza el erotismo para rebatir los argumentos del Fraile: TM1/9; TM1/12; TM1/18.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

Para justificar la pasión que siente por Annabella, antepone lo humano a lo divino, apela a la condición varonil del fraile, le pide que deje a un lado a Dios y que le escuche en calidad de hombre. Así, Giovanni consigue que las creencias del cura se tambaleen y, a medida que Giovanni hace una descripción hartamente sensual de su hermana, el Fraile no puede evitar cierto grado de excitación: TM1/10; TM1/13; TM1/9; TM1; TM1/25. El Fraile acaba admitiendo la debilidad de la carne y la corrupción de su mente con pensamientos obscenos. Muestra su debilidad dudando de sus propias convicciones cristianas y da fin a la escena con las siguientes palabras: “¡Oh, bienaventurado joven que has encontrado una tan alta razón para vivir, una pasión tan grande...(*Se da cuenta de lo que piensa*) Pero ¿qué digo?” (TM1/73).

Castro utiliza otro recurso textual para reforzar la carga erótica y las dudas del fraile a nivel interpretativo y así poner en tela de juicio la ortodoxia de la figura eclesiástica. Nos referimos a la adición de acotaciones pertenecientes al marco de las réplicas del cura: “débilmente” (TM1/11); “breve pausa” (TM1/15); “vacila” (TM1/55); “tras cerrar los ojos y revestirse de fuerza” (TM1/67); “ahora duda” (TM1/73); “Se da cuenta de lo que piensa” (TM1/73). Como consecuencia de estas adiciones, el texto se carga de erotismo, a la vez que se refuerzan los argumentos de Giovanni. A través de recursos de modificación y adición, Giovanni sale vencedor de este debate y su amor incestuoso justificado por la pasión con la que ama, a pesar de que ese amor está inevitablemente unido al placer sexual.

Al igual que en el texto de Ford, Castro conserva la defensa del incesto desde el punto de vista de la naturaleza y de la religión. Giovanni “has bound nature, reason, and religion to an idealization of incest” (Hogan 1977: 305) (TM1/30; TM1/32). De igual modo, se conservan las profecías del fraile anticipando el final trágico de los dos hermanos: TM1/9; TM1/31; TM1/37; TM1/45; TM1/51; TM1/53.

Otra regularidad característica de este fragmento es la presencia de la intertextualidad, a través de los guiños que el autor hace a otros textos literarios: la alusión al pasaje bíblico de Amnón y Tamar¹⁸ (TM1/33), la inserción de un verso de Lorca (TM1/34), la transformación de una cita de *La Celestina* en la que Calixto idolatra

¹⁸ Pasaje bíblico perteneciente al Libro 2º de Samuel (13:1-22) y ejemplo clásico de amor incestuoso que ha dado lugar a varias composiciones romancísticas, entre ellas la que Lorca incluyó en el *Romancero gitano*, dentro de “Tres romances históricos”.

a su amada (TM1/44) y la inclusión de un verso de Quevedo: “Polvo será más polvo enamorado” (TM1/54). El texto de Castro se entronca así en una corriente erótica¹⁹ en la que la muerte se convierte en el nexo de unión entre los amantes.

6.6.2.2.2. Fragmento LÁSTIMA/2

➤ Análisis comparativo TM1-TO

El siguiente fragmento coincide con otra de las marcas textuales que Antonio de Zubiaurre cita en su informe, en el que señala que la página 20 del libreto de Juan Antonio Castro hace apología del incesto. En este pasaje, la nodriza de Annabella, Romana, aprueba la relación incestuosa entre los dos hermanos. Al igual que en el caso anterior, destaca la ausencia de una correspondencia formal entre el TM1 y el TO, pero en esta ocasión no hemos establecido un emparejamiento de réplicas, por lo que los dos fragmentos discurren de forma independiente:

TM1/LAS/REP/1978/CASTRO (I.vii.) (31-48)	TO/TIS/1633/FORD (II.i.) (25-30)
<i>(Entra Romana)</i> 31. Annabella. ¡Ah, Romana! ¡Qué paraíso de gozo se ha abierto para mí! <i>(Romana contempla la sábana)</i>	<i>(Enter Putana)</i> 25. Putana. Child, how is't child? Well, thanke Heauen, ha!
32. Romana. No será, más bien, querida, que el paraíso y el gozo se han abierto para él.	26. Annabella. O Guardian, what a Paradise of joy Haue I past ouer!
33. Annabella. ¿No es lo mismo?	27. Putana. Nay what a Paradise of ioy haue you past vnder? Why now I commend thee (Chardge) feare nothing, (sweetehart) what though hee be your Brother; your Brother's a man I hope, and I say still, if a young Wench feele the fitt vpon her, let her take any body, Father or Brother, all is one.
34. Romana. Es posible.	28. Annabella. I would not haue it knowne for all the world.
35. Annabella. Vísteme. <i>(Romana lo hace en silencio)</i> ¿Sabes lo que aquí ha pasado?	29. Putana. Nor I indeed, for the speech of the people; else 'twere nothing
36. Romana. No necesito sino verte. Y ver otras cosas.	30. Florio. <i>(Within).</i> Daughter Annabella.
37. Annabella. ¿Y sabes que él...?	
38. Romana. Sí. Le he visto cuando salía. Me pareció que se había curado de su	

¹⁹ “Dentro de la línea del pensar de Bataille, el erotismo puede llegar a ser el nombre mismo de la experiencia que el ser puede hacer de lo sagrado, independientemente de la religión, acercándonos, desde el exceso al ‘dominio de la violencia y de la violación’ con su equivalencia de príncipe del mal y de la fiesta dionisiaca, dejando como secuela la disolución de formas sociales estructuradas tras el adoptar como forma aquella de la trasgresión, de lo prohibido. A la vez, el erotismo nos facilita el luchar por la libertad, contrarrestando los eslabones negativos que representan los discursos autoritarios, dictaduras, la guerra y, a final de cuentas, la intolerancia. El erotismo, vestido con su embriaguez, será también, en su unión de deseo y delirio, una columna eréctil, inamovible, claro desafío a la tiranía de la razón y el peso de las convenciones, perfilándose como borrachera del sentir y de la piel, placer y más placer” (Pozos Pradas. 2004). (http://www.kalathos.com/actual/detail_gpozo.php) (24/10/2006).

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

enfermedad de un modo milagroso. <i>(Pausa)</i>	
39. Annabella. Y ¿qué opinas de ello?	
40. Romana. ¿Yo? Nada.	
41. Annabella. Acaso... ¿te parece mal?	
42. Romana. ¿Mal? ¿Por qué?	
43. Annabella. El es...	
44. Romana. <i>(Dejando su reserva)</i> El es tu hermano. ¿Y qué? ¿Dónde está el mal? Padre, hermano, esposo, amante... ¡qué importa el nombre! El placer es el mismo si es el hombre que amas y que te enseña a amar. ¿No es así?	
45. Annabella. Sólo se que a él amo. Y por el moriría.	
46. Romana. Siempre igual. Ahora que verdaderamente vives ¿por qué hablar de la muerte? Por el contrario te voy a vestir con el traje más alegre y hermoso. Para que tu gozo se manifieste a todos.	
47. Annabella. Sí, pero... en secreto.	
48. Romana. Niña, niña... una gran parte de ese placer se haya en el secreto <i>(Oscuro)</i> .	

Tabla 6.6.5. Análisis comparativo TM1-TO. Fragmento LÁSTIMA/2. Nivel microtextual.

Una vez que los hermanos han consumado su amor entra Romana en escena. Las cinco réplicas que aparecen en el original son suficientes para que Ford ponga en boca de Putana (TO/27) una nueva visión de las relaciones incestuosas, muy distinta de la expuesta anteriormente por el Fraile:

Putana's attitude represents a socially irresponsible, yet perfectly real, attitude towards incest. But there is a difference between the conceptual content of her attitude and its dramatic effect. At this point in the play it comes as an almost cheerful reminder of the coarse quality of ordinary life; the delicacy of the exchanges between Giovanni and Annabella have almost spiritualised their passion into thin air, and Putana's intervention reminds us that incest is a matter of sex as well as love. Her function is not that of Juliet's Nurse, counterpointing romantic love with stupid goodwill (Morris 1968: xii).

Sin embargo, Juan Antonio Castro ha añadido trece réplicas para aprobar igualmente dichas relaciones y para contar de forma explícita que el amante de Annabella es su propio hermano, hecho obvio tanto para Romana como para los espectadores. En este caso, es Annabella quien pregunta abiertamente a Romana qué opina sobre lo que acaba de suceder. Romana justifica las relaciones incestuosas entre ellos, argumentando que el placer puede venir de cualquier hombre, indistintamente del parentesco (TM1/44). La diferencia entre ambas réplicas es que en la respuesta que Castro otorga a Romana entra en juego el componente amoroso. Romana habla de amor como condición para que se dé la relación incestuosa. No solo alude al placer sexual que puede venir de "any body" (TO/27), como ocurre en el TO, sino que especifica que ha de tratarse del "hombre que amas" (TM1/44). En el TO, "la nodriza viene a expresar el

carácter licencioso de un personaje que se desenvuelve como pez en el agua en un mundo relativista y falto de ética en el que no parece haber nada sagrado” (Ballesteros 2001: 42). Por el contrario, en la versión de Castro el amor está por encima de todo, incluso, por encima de los parentescos por lo que Romana intenta romper el vínculo entre amor y muerte (TM/46).

En este fragmento, Castro también altera la última réplica de Putana (TO/29) en la que la nodriza añade que si el asunto debe quedar en secreto no es por una cuestión de moralidad, sino por “la maledicencia de la gente. Si no, ninguna importancia tendría” (*ib.*: 41). En cambio, en el texto español, “el qué dirán” no es la razón principal para mantener el secreto, sino que alude al placer que provoca lo oculto, al placer de la trasgresión, de lo prohibido (TM/48).

6.6.2.2.3. Fragmento LÁSTIMA/3

➤ Análisis comparativo TM1-TO

La última página señalada por el lector corresponde al último encuentro entre Annabella y Giovanni, en el que éste decide acabar con la vida de su amada para, así, impedir que Soranzo lleve a cabo su venganza. Una vez más, el lector Antonio de Zubiaurre considera que este pasaje implica una defensa del incesto. De cualquier modo, se observa una ausencia de equivalencia formal, lo que impide el emparejamiento de las réplicas en binomios textuales. Por lo tanto, cada una de las columnas ha de leerse de forma individual:

TM1/LAS/REP/1978/CASTRO (II.xxii.) (1-34)
1. Annabella. Huye, hermano!
2. Giovanni. ¿Qué dices?
3. Annabella. Estamos condenados a muerte. Nos han descubierto. Sálvate tú.

TO/TIS/1633/FORD (V.v.) (1-31)
<i>(Enter Giouanni and Annabella lying on a bed)</i> 1. Giouanni. What chang'd so soone? hath your new sprightly Lord Found out a tricke in night-games more then wee Could know in our simplicity? ha! is't so? Or does the fitt come on you, to proue treacherous To your past voves and oathes?
2. Annabella. Why should you jeast At my Calamity, without all sence Of the approaching dangers you are in?
3. Giouanni. What danger's halfe so great as thy reuolt? Thou art a faithlesse sister, else thou know'st, Malice, or any treachery beside Would stoope to my bent-browes; why I hold Fate Clasp't in my fist, and could Command the Course Of times eternall motion; hadst thou beene One thought more stedy then an

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

	ebbing Sea. And what? you'le now be honest, that's resolu'd?
4. Giovanni. ¿Y Romana?	4. Annabella. Brother, deare brother, know what I haue beene, And know that now there's but a dying time Twixt vs and our Confusion: let's not waste These precious houres in vayne and vselesse speech. Alas, these gay attyres were not put on But to some end; this suddaine solemne Feast Was not ordayn'd to riott in expence; I that haue now beene chambred here alone, Bard of my Guardian, or of any else, Am not for nothing at an instant free'd To fresh accesse; be not deceiu'd My Brother, This Banquet is an harbinger of Death To you and mee, resolute your selfe it is, And be prepar'd to welcome it.
5. Annabella. Ese cruel español la ha arrancado los ojos y nuestro secreto al mismo tiempo. Tú aún puedes salvarte y avisar a nuestro padre.	5. Giouanni. Well then, The Schoole-men teach that all this Globe of earth Shalbe consum'd to ashes in a minute.
6. Giovanni. Si es verdad que se nos ha concedido tan poco tiempo aprovechémoslo, hermana. Pensemos que estamos solos en el mundo. Cerraré las puertas y durante unos minutos gozaremos de nosotros. Abrázame.	6. Annabella. So I haue read too.
7. Annabella. Es una locura, pero no puedo resistir tu orden. ¡Haz de mí lo que quieras, hermano! (<i>Se abrazan</i>) Dime, Giovanni, que hay un cielo para que en él podamos encontrarnos.	7. Giouanni. But 'twere some what strange To see the Waters burne, could I beleeeue This might be true, I could beleeeue aswell There might be hell or Heauen.
8. Giovanni. Yo no sé si lo hay, pero quisiera, con todo mi corazón, que existiera, para allí tenerte conmigo.	8. Annabella. That's most certaine.
9. Annabella. ¿Y eso sería posible? ¿Nos veríamos allí? ¿Nos podríamos besar, charlar, reír y acariciarnos como ahora y para siempre, ya sin temor?	9. Giouanni. A dreame, a dreame; else in this other world Wee should know one another.
10. Giovanni. Debe de haberlo. Si no... ¡sería todo tan injusto!	10. Annabella. So wee shall.
11. Annabella. ¿Lloras?	11. Giouanni. Haue you heard so?
12. Giovanni. Sí. Lloré antes de decirte mi amor. He de llorar ahora cuando he de despedirte de este mundo. Ahora te pido que reces... puesto que vamos a separarnos. Y luego, bésame. Si alguna vez, en el futuro, se sabe de nuestros sentimientos más íntimos, aunque nos condenen justamente las leyes humanas y divinas, sepan que nuestro amor fue tan grande, es tan grande y será tan grande, que él borrará la culpa y seremos enaltecidos, pues el amor todo lo dignifica.	12. Annabella. For certaine.
13. Annabella. Sí, hermano. Yo me siento tan inocente y pura amándote tan tierna y apasionadamente, que sé que seré perdonada.	13. Giouanni. But d'ee thinke, That I shall see you there, You looke on mee, May woe kisse one another, Prate or laugh, Or doe as wee doe here?
14. Giovanni. Y habrá un cielo para nosotros dos, sólo para nosotros dos.	14. Annabella. I know not that, But good for the present, what d'ee meane To free your selfe from danger? some way, thinke How to escape; I'me sure the guests are come.
15. Annabella. Bienvenida sea entonces la muerte que hacia él nos acerca.	15. Giouanni. Looke vp, looke here; what see you in my face?
16. Giovanni. Annabella... yo fui el primero en tu corazón...	16. Annabella. Distraction and a troubled Countenance.
17. Annabella. Lo fuiste.	17. Giouanni. Death and a swift repining wrath---yet looke, What see you in mine eyes?
18. Giovanni. Primero en darte amor y en besarte y en hacerte mujer.	18. Annabella. Methinkes you weepe.

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

<p>19. Annabella. Bien lo sabes.</p>	<p>19. Giouanni. I doe indeede; these are the funerall teares Shed on your graue, these furrowed vp my cheekes When first I lou'd and knew not how to woe. Faire Annabella, should I here repeate The Story of my life, wee might loose time. Be record all the spirits of the Ayre, And all things else that are; that Day and Night, Earely and late, the tribute which my heart Hath paid to Annabella's sacred loue, Hath been these teares, which are her mourners now: Neuer till now did Nature doe her best, To shew a matchlesse beauty to the world, Which in an instant, ere it scarce was seene, The jealous Destinies require againe. Pray Annabella, pray; since wee must part, Goe thou white in thy soule, to fill a Throne Of Innocence and Sanctity in Heauen. Pray, pray my Sister.</p>
<p>20. Giovanni. Primero también en ocupar tu lecho de casada.</p>	<p>20. Annabella. Then I see your drift, Yee blessed Angels, guard mee.</p>
<p>21. Annabella. Sí lo fuiste. Y sigues siendo el primero.</p>	<p>21. Giouanni. So say I, Kisse mee; if euer after times should heare Of our fast-knit affections, though perhaps The Lawes of Conscience and of Ciuill vse May iustly blame vs, yet when they but know Our loues, That loue will wipe away that rigour, Which would in other Incests bee abhorr'd. Giue mee your hand; how sweetely Life doth runne In these well coloured veines! how constantly These Palmes doe promise health! but I could chide With Nature for this Cunning flattery, Kisse mee againe--forgiue mee.</p>
<p>22. Giovanni. Seré primero en darte muerte. No otras manos sino las mías habrán de abrirte el camino hacia otro feliz mundo.</p>	<p>22. Annabella. With my heart.</p>
<p>23. Annabella. Haz de mí lo que quieras.</p>	<p>23. Giouanni. Farwell.</p>
<p>24. Giovanni. Adiós.</p>	<p>24. Annabella. Will you begone?</p>
<p>25. Annabella. ¿Cómo? ¿Te marchas sin un beso? ¿Cuándo...?</p>	<p>25. Giouanni. Be darke bright Sunne, And make this mid-day night, that thy guilt rayes May not behold a deed, will turne their splendour More sooty, then the Poets faigne their Stix. One other kisse my Sister.</p>
<p>26. Giovanni. Espera. He de tomar fuerzas. <i>(Pausa)</i> oscurécete sol y haz noche de esta tarde. Cubrios de luto estrellas que estáis cercanas a asomarnos al negro cielo. Bésame, hermana.</p>	<p>26. Annabella. What meanes this?</p>
<p>27. Annabella. ¿Lo harás ahora?</p>	<p>27. Giouanni. To saue thy fame and kill thee in a kisse. <i>stabs her.</i> Thus dye, and dye by mee, and by my hand, Reuenge is mine; Honour doth loue ommand.</p>
<p>28. Giovanni. ¿Tienes miedo?</p>	<p>28. Annabella. Oh brother by your hand?</p>
<p>29. Annabella. Sí. Pero bésame. Infúndeme valor.</p>	<p>29. Giouanni. When thou art dead I'll giue my reasons for't; for to dispute With thy (euen in thy death) most louely beauty, Would make mee stagger to performe this act Which I most glory in.</p>
<p>30. Giovanni. <i>(La besa)</i> Ahora con esta acción, hermana, preservaré tu nombre. En el futuro seremos dos amantes sin tacha. Vuelve a Besarme y reza al mismo tiempo. <i>(La apuñala)</i></p>	<p>30. Annabella. Forgiue him Heauen---and me my sinnes, farwell. Brother vnkind, vnkind---mercy great Heauen---oh---oh. <i>Dyes,</i></p>
<p>31. Annabella. Hermano... ¡Ah, cruel, querido hermano!²⁰ Tengo miedo.</p>	<p>31. Giouanni. Shee's dead, alas good soule; The haplesse Fruite That in her wombe</p>

²⁰ Esta frase puede derivar del título de la película *Adiós, hermano cruel* (*Addio fratello crudele*, 1973) transducción cinematográfica de la obra de John Ford *Lástima que seas una puta* dirigida por el italiano

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

	<p>receiu'd its life from mee, Hath had from mee a Cradle and a Graue. I must not dally, this sad Marriage-bed In all her best, bore her aliue and dead. Soranzo thou hast mist thy ayme in this, I haue preuented now thy reaching plots, And kil'd a Loue, for whose each drop of blood I would haue pawn'd my heart; Fayre Annabella, How ouer-glorious art thou in thy wounds, Tryumphing ouer infamy and hate! Shrinke not Couragious hand, stand vp my heart, And boldly act my last, and greater part. <i>Exit with the Body.</i></p>
<p>32. Giovanni. No. No le tengas. Pide perdón a Dios y dile si le encuentras, antes de que yo llegue que me deje un espacio a tu lado, pues acabo de cometer la mayor de mis hazañas, la más alta y gloriosa al darte muerte.</p>	
<p>33. Annabella. Hermano... Ayúdame. (<i>Tiende la mano hacia él. Él la toma</i>) Sé que pronto te veré. Acércate. Quiero morir viendo tu rostro. Sonríe, hermano, quiero morir viendo tu sonrisa... aunque ya... se me nubla todo.. Tus ojos... Tu mano... (<i>Muere</i>)</p>	
<p>34. Giovanni. ¡Que el señor te perdone! Y ahora, dadme fuerzas, para continuar.</p>	

Tabla 6.6.6. Análisis comparativo TM1-TO. Fragmento LÁSTIMA/3. Nivel microtextual.

En esta escena no existe tampoco una correspondencia *one-to-one* a la hora de alinear TM1 y TO en binomios textuales según la segmentación en réplicas. Aunque la escena del TM1 conserva lo que sería la acción principal—la muerte de Annabella a manos de su hermano—el diálogo entre los dos hermanos dista mucho de ser una traducción fiel al TO, que, por el contrario, ha sido completamente alterado y modificado. Algunas réplicas derivan del original, pero en su gran mayoría son reescrituras o creaciones literarias del autor. Los amantes aceptan su destino trágico y, así, la escena se convierte en una despedida del mundo terrenal, deseando encontrarse en un cielo donde su amor no sea condenado, de nuevo siendo la muerte el puente de unión entre ambos. No pueden luchar en contra de su destino, porque han trasgredido las convenciones sociales: “ambos amantes son víctimas de su idealismo romántico, que parecía capaz de romper todas las barreras sociales y religiosas que se oponían a su amor” (Ballesteros 2001: 54).

Giuseppe Patroni Griffi, donde se narra la historia de un joven que al acabar sus estudios vuelve a su pueblo natal y se enamora de una mujer que resulta ser su hermana. Anteriormente, Luciano Visconti se había basado en este clásico isabelino para presentar su versión teatral en París *Dommage que'elle sois putain* protagonizada por Alain Delon y Romy Schneider. En España, la adaptación de Patroni Griffi se estrenó el 14 de agosto de 1978, curiosamente cuatro meses antes de que se estrenase la versión teatral de Juan Antonio Castro. Este largometraje fue visto por 32.178 espectadores y tuvo una recaudación de 27.088,86 euros (<http://www.mcu.es>). Existe otra versión cinematográfica dirigida por Roland Joffé en 1980 para la BBC.

En la versión de Castro, Annabella no ha escrito ninguna carta avisando a Giovanni del final que les acecha. Por lo tanto, ella misma se hace portavoz de las malas noticias (TM1/1; TM1/3). Se advierte que Castro ha prescindido de los mercenarios y que ha sido el propio Vázquez quien le ha arrancado los ojos a Romana (TM1/5). De nuevo Giovanni defiende su amor por encima de las leyes humanas y divinas, puesto que “el amor todo lo dignifica” (TM1/12). Castro conserva el sentido del TO en el que los sentimientos de Giovanni están gobernados por el sentido de la posesión. Él es el único que puede poseer a su hermana y el único que puede matarla. El asesinato de su hermana es la forma de mantener su soberanía sobre ella, de recuperar su honor a través de un acto que él considera “la mayor de mis hazañas, la más alta y gloriosa” (TM1/32), pero llevándolo a cabo Giovanni se presenta en escena como un ser cruel (TM1/31):

Giovanni unites love and death in the lover who can “kill thee in a kiss”, forgetting that love and death cannot be joined in murder without love itself being slain. The horrific image of Giovanni as murderer and lover, fusing passion and violence in a single erotic embrace (in his words, a “rape”) is an icon which, in the very act of demonstrating his feelings, totally defines and discredits them. It is no accident that Annabella dies with the words “Brother unkind, unkind” (*OED*: unnatural) on her lips (Hogan 1977: 310).

A pesar de la alteración y manipulación llevada a cabo en el TO, el texto de llegada conserva la intensidad dramática del original con el asesinato de Annabella a manos de su hermano. Sin embargo, en el texto de Castro no se aprecia de igual manera que Giovanni mate a su hermana movido por un fuerte deseo de venganza. En el TM1, Giovanni actúa llevado por el sentido de la posesión (TM1/16; TM1/18; TM1/20, TM1/22) y de la aceptación de su destino, asumiendo que la única salvación para los dos está en la muerte. El hecho de que Juan Antonio Castro plantease la posibilidad de un final en el que pretendía omitir la escena cumbre de Giovanni, nos deja entrever que su intención primordial no era plasmar el triunfo de Giovanni sobre Soranzo para así recuperar su honor a través de la venganza.

6.6.3. ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN

Para concluir esta aproximación a las tendencias traductorales que rodean el trasvase de *'Tis Pity She's a Whore*, hemos de subrayar que son los mecanismos de traducción utilizados por el traductor los que permiten la manipulación del texto con el objeto de domesticarlo al contexto de llegada. En este caso, ha sido probada la ineficacia de la censura, tanto externa como interna, y consideramos que el texto

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

presentado por Juan Antonio Castro es un ejemplo de trasgresión y de atrevimiento para probar los límites de la recién instaurada libertad de expresión y representación. La censura sufrida por el texto se traduce en su silencio, en el hecho de que tuviese que esperar hasta 1978 para que un autor decidiese llevar a escena el tema del incesto sin practicar una autocensura consciente. Parece obvio que esta versión no hubiese sido autorizada por la censura en años previos, pero 1978 es el año de la aprobación de la Constitución española, de la abolición de la censura, de la Ley de libertad de expresión y representación y esta obra da buena cuenta de todo ello, a pesar de que para muchos críticos de traducciones este texto sería considerado una aberración al compararlo con el texto de Ford. *Lástima que seas una puta* no se puede considerar una traducción del TO en sentido estricto, pero sí una reescritura del TO desde el punto de vista del contexto de llegada y desde un punto de vista escénico, pues así fue aceptada y recibida en el contexto meta. Su función es trasvasar el texto de Ford a los escenarios de la España democrática y abordar el tema del incesto abiertamente, haciendo de ello el tema central, sin tabúes ni restricciones.

El estudio textual nos ha permitido observar que, en nuestra opinión, las estrategias utilizadas por Juan Antonio Castro no eliminan la esencia ni el clima de la obra, y que a pesar de las mutilaciones presentes en el texto, ciertas cualidades dramáticas del TO se conservan intactas en su posterior puesta en escena. Las estrategias de trasvase utilizadas por el autor han ido encaminadas a construir un texto erótico, a la vez que atrevido y trasgresor. Para ello, ha naturalizado y domesticado por completo el original, con el que no guarda ningún tipo de equivalencia formal, además de prescindir de cualquier tipo de versificación, alterar su estructura interna y reescribir gran parte de los diálogos. Entre los mecanismos aplicados por Castro destacan nuevamente la supresión y la modificación, al mismo tiempo que añade escenas y réplicas con repercusiones a nivel semántico-pragmático que se traducen en una adición del componente erótico ausente en el original. Una nueva técnica observada es la adición de referencias intertextuales.

Esta reescritura mantiene un tipo de equivalencia funcional con el texto de Ford, del cual, sin duda alguna, deriva. La carga dramática y los principales ingredientes trágicos del TO se preservan en el texto de llegada. Sin embargo, al eliminar a todos los personajes y argumentos secundarios del TO, el texto pierde fuerza dramática y cierto

grado de suspense. Esta pérdida viene motivada por decisiones traductoras de Castro, que no quiere que nada desvíe la atención de la audiencia del tema que él considera principal: ahondar en la naturaleza del incesto y profundizar en los atisbos psicológicos de la obra de Ford. Su intención es provocar una respuesta en el espectador ante lo que se presenta en escena y, para ello, prescinde de todo adorno, de personajes y tramas, porque no le interesa establecer paralelismos ni crear una atmósfera decadente. No plantea las relaciones ilícitas de los hermanos como algo equiparable a las acciones de otros personajes, sino que focaliza su atención en los amantes. Castro ha elaborado una reescritura erótica, atrevida y controvertida que pretende plantear dudas en el espectador análogas a las que atormentan a la figura del fraile. Al igual que Giovanni, Castro transgrede las convenciones sociales y se atreve a posicionarse claramente. No condena las relaciones incestuosas, pero la única opción que concede a los protagonistas es la muerte.

Del mismo modo que Méndez Herrera con *Los lunáticos*, Juan Antonio Castro tiene el mérito de ser el primero en acercar la obra de John Ford a los escenarios españoles, a pesar de que no tuvo mucho éxito. El objetivo de Castro es poner de relieve la carga dramática del original y “superar los excesos formales ya caducos” (Veza 1979: 25) del TO. La universalidad de la obra de Ford radica en el planteamiento de un tema considerado tabú a lo largo de la historia, de ahí su carácter de clásico. Por ello, Castro prescinde de la forma en favor de la exposición del tema.

Se puede decir que el TO está presente en la versión española de Juan Antonio Castro. Sin embargo, la relación de similitud existente entre ellos no es formal, palabra por palabra, escena por escena. La relación de equivalencia entre los textos teatrales va más allá del propio texto y es en la puesta en escena donde dicha relación se consolida. Cada representación o producción es única, al igual que lo será cada traducción, versión o reescritura en lenguas y épocas diferentes. Ello no implica la falta de conexión entre el original y las distintas visiones que origine. Como dice el autor, *Lástima que seas una puta* es una versión libérrima, “pero prisionera de la obra matriz”, porque se genera un vínculo entre ambas por el hecho de mantener una continuidad escénica a lo largo del tiempo, y es lo que podríamos llamar equivalencia teatral, que es a su vez funcional y dinámica. Ambos textos son capaces de generar una puesta en escena tan dispar como similar. No se puede juzgar como mala traducción un texto que en ningún momento ha

6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

pretendido ser una traducción literal y fiel. En el análisis comparativo llevado a cabo, hemos querido reflejar que el espacio entre las columnas representa ese algo que diferencia al TM1 del TO, pero, que al mismo tiempo, los binomios textuales corren paralelos, unidos por la fuerza teatral que de ellos se deriva.

7. CONCLUSIONES: la adaptación como norma de traducción

Al inicio de esta Tesis Doctoral apuntábamos que las normas de traducción no son observables de manera directa sino que hay que extraerlas del estudio de la información tanto textual como paratextual. A lo largo de estas páginas hemos comprobado que la traducción de textos teatrales en el polisistema de la España franquista no responde a lo que tradicionalmente se entiende por un trasvase entre lenguas y culturas, sino a una acomodación de traducciones anteriores a un nuevo contexto receptor: “translation and adaptation thus emerge as parallel processes for text production” (Merino 2005: 96). En lo que respecta a la traducción de textos alejados cronológicamente, como ocurre con las obras del teatro clásico inglés, hemos de decir que la adaptación se erige como norma de traducción en el periodo de estudio. La adaptación de traducciones previas responde a un proceso de trasvase intracultural imprescindible al que la mayoría de los reescritores recurren para hacer de un texto dramático traducido un texto teatral representable, es decir, un texto que funcione en el sistema teatral. Esta norma de comportamiento revela la fuerte relación de dependencia existente entre el sistema literario y el teatral. Ante la ausencia de nuevas traducciones, el sistema literario nutre al sistema teatral con la materia prima: textos dramáticos que

éste a su vez convierte en textos teatrales mediante la adaptación, entendida como una estrategia de trasvase que comprende diversos y variados mecanismos de manipulación y que por su propia naturaleza rehúsa el establecimiento de límites claros y definidos. Asimismo, podría afirmarse que la adaptación está asociada a un proceso intersemiótico de transferencia, puesto que sirve de puente de unión entre el sistema literario y el teatral. De igual forma, los textos teatrales se insertan en el sistema literario a través de la publicación, aunque en estos casos el grado de adaptación suele ser menor, de ahí su publicación como ediciones escénicas y no de lectura.

Como ya advertíamos en un primer momento, y parafraseando palabras de Chesterman (1997: 62), los límites del concepto de traducción no se establecen por algo intrínseco al propio concepto sino por las formas en las que los miembros de una comunidad lo usan. Cualquier formulación teórica ha de tener en cuenta la realidad del objeto empírico que está describiendo. Por lo tanto, hay que tomar en consideración que las etiquetas de trasvase que los agentes del sistema cultural otorgan a los textos teatrales no siempre se corresponden con la realidad de los procesos de transferencia que nosotros como investigadores observamos. Aunque para nuestros fines hemos llamado texto meta compilado a la reescritura de *Hamlet* de José María Pemán, no debemos olvidar que para un amplio sector de la cultura receptora representa “el mejor homenaje que el nombre de Shakespeare puede haber recibido en sus tantas veces centenaria fama” (véase 6.1.1.2.2.). Poco importan las distintas taxonomías o los intentos de definir el concepto de traducción en el panorama académico, éste siempre será redefinido por la cultura receptora y por la realidad de la actividad traductora.

La adaptación, vista como producto cultural, corresponde a distintas etiquetas asignadas por el contexto receptor en los conjuntos textuales que manejamos: “adaptación” (7 casos), “versión libre” (9), “versión” (4) y otras varias como “texto de” (1) “compuesta por” (1) “arreglada por” (1) o simplemente sin etiquetar (1), que de hecho esconde un plagio total. A pesar de esta casuística, se deduce que un total de 24 TMs son reescrituras intraculturales, que van desde la adaptación encubierta¹ al plagio total de traducciones previas. Por lo general, las traducciones de las obras de

¹ El texto presenta tal grado de alteraciones que es muy difícil encontrar el texto fuente del que deriva. El adaptador altera la fuente reescribiendo el texto por completo por lo que varios TMs podrían considerarse como el origen de la adaptación.

Shakespeare de Astrana Marín son domesticadas según los requerimientos escénicos y así se generan nuevas reescrituras de la obra adaptadas a la escena como, por ejemplo, *Hamlet* de Tomás Borrás, *La fierecilla domada* de José Luis Alonso u *Otelo* de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio. Las traducciones anteriores también pueden ser actualizadas o modernizadas y así encontramos *La nueva fierecilla domada* de Juan Guerrero Zamora o *Don Volpone* de Luis Iturri. Otro fenómeno común es la apropiación de reescrituras escénicas previas que después de su representación fueron publicadas y que ahora se vuelven a introducir en el sistema teatral a través de la adaptación y que, en realidad, son plagios totales o parciales.

El plagio es una norma de traducción plenamente aceptable en el contexto de llegada, dándose el caso de plagios totales como el *Otelo* de Guillén o el *Volpone* de Víctor Andrés Catena e incluso plagios compilados como es la reescritura de Mercedes Jordá de *La fierecilla domada*, realizada a partir de dos textos meta fuente. *La dama y la doma* de Joaquín D'Igalmar (Joaquín Pérez Madrigal) y Fernando Egea (Fernando Granada) también es un plagio, en este caso de la reescritura de Mercedes Jordá. En este sentido, esta Tesis Doctoral corrobora lo que ya se ha observado en previas investigaciones sobre el plagio como norma de transferencia en el contexto de llegada (cf. Merino 1995; 2001d).

Únicamente seis de los 30 TMs que se han analizado en el estudio descriptivo-comparativo corresponden a un proceso de transferencia interlingüístico: *Hamlet* de Buero Vallejo, *Hamlet* y *Otelo* de González Ruiz, *Volpone* de Llovet, *Los Lunáticos* de Méndez Herrera y *Lástima que seas una puta* de Juan Antonio Castro. Estas reescrituras escénicas² responden a la definición de versión que dimos al inicio de esta Tesis: la traducción para la escena (véase 1.4.). De forma paralela, se observa que todos los traductores-dramaturgos han firmado sus textos como versiones, por lo que esta etiqueta se ajusta a lo que entendemos como traducción teatral entre lenguas y culturas. El grado de domesticación o naturalización varía dependiendo de los mecanismos de manipulación utilizados por cada uno de los traductores, pero no hay duda en ningún caso de que todos los textos son productos de traducción destinados a su puesta en escena. Asimismo, hay que subrayar que todos los reescritores guardan una relación

² Cinco de los 30 TMs analizados se corresponden con la publicación de los textos en ediciones escénicas.

directa con la producción del texto. Todos ellos son dramaturgos y/o directores de escena por lo que es innegable el hecho de que han creado un texto con el fin de ser representado y de llegar al espectador, último receptor del texto teatral. Por lo tanto, otra norma de comportamiento que se extrae del estudio es que el trasvase de los clásicos ingleses a los escenarios del franquismo fue realizado por profesionales vinculados al sistema teatral como iniciadores del proceso de traducción³.

A raíz de lo expuesto, se deduce la importancia del papel desempeñado por el reescritor del texto. Tanto el adaptador como el traductor-dramaturgo ocupan un lugar de mayor privilegio en el sistema teatral que el traductor. En el contexto receptor se presupone que el adaptador posee una competencia creativa y teatral de la que el traductor carece, lo que implica mayores beneficios económicos. Estos dramaturgos-traductores son traductores visibles⁴, es decir, precisamente se les exige una manipulación del texto de partida para poder justificar su salario: “the primary motivation there for the choice and adaptation of a theatre text is not its foreign origin but rather how it can serve the purposes of the own company. Theatre texts are ideal for this use in that they are able to grow, shrink and change shape more easily than their printed counterparts” (Aaltonen 2000: 76). Esta práctica confiere una libertad de manipulación al dramaturgo-traductor o director de escena que el traductor no tiene. Se espera que los textos teatrales estén manipulados: “flexibility and fertility are generally valued as desirable of theatre texts” (*ib.*) y no cuestiones de fidelidad o de invisibilidad del traductor (Venuti 1995), sino todo lo contrario. Basta una relación de similitud relevante entre el texto origen y el texto meta para que los textos de llegada sean aceptables en el espacio escénico del franquismo.

³ Pujante, como traductor shakespeariano, desconfía de “distinciones como «traducir para la escena» frente a «traducir para la página» (Pujante 2001: 27). Sin embargo, su concepto de traducción solo se ciñe a un proceso de trasvase interlingüístico y rechaza las adaptaciones como fenómenos de traducción. El trasvase de obras extranjeras puede ser acometido por traductores profesionales o por traductores-dramaturgos y, mientras los primeros pueden traducir sin distinguir entre lector/espectador, los segundos traducen con un único fin: llegar al espectador.

⁴ En un artículo publicado en *The Guardian* por Brian Logan (2003), éste alude a la creencia de que los mejores traductores teatrales deben ser ‘invisibles’. Sin embargo, cuanto más fieles al texto origen, más se han condenado ellos mismos a permanecer en la sombra y así el público receptor asiste a la representación de clásicos extranjeros sin la menor idea de quién ha realizado la traducción. Según explica Zatlin, esta situación está cambiando en el Reino Unido y en los Estados Unidos, y es lo que Logan llama ‘the recent controversial eclipse of the academia-translator by the playwright-translator’: It is not intended that a playwright-translator be invisible nor that there be a faithful translation. An author is invited to do an ‘adaptation with the thought that another famous name in the publicity will help sell the production’ (Zatlin 2005: 21).

Es importante tener en cuenta que en el sistema de llegada son plenamente aceptables todos los tipos de trasvase anteriormente citados, ya sean versiones o adaptaciones, pero siempre y cuando el texto resultante no revista una modernización ni nueva relectura del clásico: “Despite omissions, additions and other changes, translations in these adaptations still claim to have kept what is seen to be unique in the source texts and distinguish them from all other texts. They are therefore seen to represent them and not constitute new plays” (Aaltonen 2000: 77). Partiendo de estas premisas, el plagio llega a ser incluso más aceptable que aquellos textos que cuestionen la tesis del original o que vayan en contra de la tradición escénica de la obra. Esto enlaza con otra norma de transferencia de los textos clásicos, en particular, con las tragedias de Shakespeare: la pervivencia de la tradición anterior y de las normas de traducción vigentes en periodos anteriores. Este hecho ocurre de forma consciente o inconsciente al adaptar y plagiar traducciones anteriores. De esta forma, se perpetúan las normas de trasvase de aquellas traducciones que se consideran modélicas, como son las de Astrana Marín o el *Hamlet* de Moratín, al mismo tiempo que se frena todo intento de renovación escénica.

El estudio contextual realizado en la fase preliminar también ha desvelado que los críticos de teatro, como agentes que operan dentro del propio sistema teatral, contribuyen a que las reescrituras sean aceptables o no en el contexto de llegada: “they will occasionally repress certain works of literature that are too blatantly opposed to the dominant concept of what literature should (be allowed to) be—its poetics—and of what society should (be allowed to) be – ideology” (Lefevere 1992: 14). Los críticos teatrales⁵ podían encumbrar una obra o contribuir a su fracaso. Además, algunos críticos también ejercían la tarea de censores, por lo que su actuación dentro de la esfera política e ideológica se veía reforzada por su actuación dentro del sistema teatral. Por esta razón, se da el caso de que un texto meta compilado elaborado a partir de traducciones anteriores como fue el *Hamlet* de Pemán—en un verso del todo caduco, visto desde la perspectiva que nos otorga el tiempo—reciba mayores elogios que el esfuerzo realizado por Buero Vallejo para liberar a *Hamlet* de su manto romántico, a pesar de su desconocimiento de la lengua inglesa.

⁵ Para González Ruiz, traductor, dramaturgo, ensayista y crítico: “Juzgar obras de teatro es como juzgar personas. Jamás prescindiremos de la moral para ello. Y conste que no estoy pidiendo obras de tesis, sino que me basta con que se vea al hombre libre y responsable ante Dios, abandonado y triste sin Dios, esclavizado y miserable cuando ha sustituido a Dios” (González Ruiz 1958: 148).

Otra norma de comportamiento extraída del estudio es la indulgencia del aparato censorio hacia las traducciones de teatro clásico inglés, principalmente en el caso de las obras de Shakespeare. La actitud tolerante de la censura oficial queda probada con la presencia de normas de censura explícitas y con la información recogida en los expedientes de censura. El conjunto de obras traducidas al español (publicadas y representadas) de textos clásicos del teatro inglés tan solo presenta una denegación. La excepción a la norma está representada por la reescritura de *Otelo* de Ramón Enguidanos, que fue prohibida no por cuestiones políticas o morales sino en relación a la calidad literaria de la traducción, puesto que no resultaba aceptable según la poética del sistema. Este hecho está en consonancia con la afirmación de Abellán (1980) de que en los primeros años del franquismo los censores ejercían una labor similar a la crítica literaria. Los textos clásicos estaban entre las pocas obras que gozaban de una permisividad casi absoluta, teniendo en cuenta que la producción teatral de nueva creación en esos años era casi inexistente. Los autores clásicos son autores que nadie cuestiona, ni siquiera un régimen de corte fascista.

Como ya hemos ido observando en el estudio descriptivo-comparativo de cada uno de los conjuntos textuales, el impacto de la censura oficial ha de medirse en relación a la propia selección de los textos. El discurso ideológico franquista promociona las obras clásicas porque éstas contribuyen a reforzar la ideología conservadora del régimen, además de ser símbolo de prestigio cultural. Tanto los agentes censorios como los propios traductores y directores de escena favorecen la programación de obras clásicas y ello es evidente a juzgar por el comportamiento de la censura oficial. Esta actitud de *reverencia* hacia los textos clásicos es la norma preliminar que regula la selección de los mismos para su traducción y representación en el espacio escénico del franquismo:

When theatrical systems hope to increase their cultural capital through translation, they look for superior cultures and their canonised authors and texts. (...) Reverence as a mode of translation may also include an intention to transplant the Foreign into the home system as a source of inspiration, or use to support some issue in the social discourse of the target culture (Aaltonen 2000: 65).

No obstante, y teniendo en cuenta que la mayoría de los textos de llegada han sufrido un proceso de trasvase intracultural, la actitud de reverencia se manifiesta no directamente hacia el TO sino hacia su esencia o hacia el texto meta fuente del que deriva. Una vez que estas obras se consolidan dentro del sistema teatral, los reescritores

empiezan a utilizar estas traducciones primarias para mostrar una actitud de rebelión (cf. Aaltonen 2000). Al igual que el texto origen, el texto fuente puede ser actualizado espacial o temporalmente, puede ser cuestionado o reescrito por entero dando lugar a una nueva obra que es una imitación o una parodia del texto meta fuente como *La nueva fierecilla domada* de Juan Guerrero Zamora:

In the general discourse of the relationship between a translation and its source texts, even considerable differences may be ignored, and the two texts are regarded as equally important for the translation, and those that are, are taken to form the essence of the foreign play. In this the strategy begins to merge with reactualisation, and the subversive element in the mode of translation becomes stronger and more visible (Aaltonen 2000: 72).

De manera generalizada, se puede afirmar que la censura oficial no ha tenido ningún impacto en lo que respecta a la macroestructura dramática de las obras. Las manipulaciones observadas a este nivel vienen marcadas por los condicionamientos escénicos del contexto de llegada, que son los que han regido los comportamientos traductores en este aspecto. Prueba de ello es la recurrente reducción de los cinco actos isabelinos a dos o tres para adaptarlos a las imposiciones horarias que marca el sistema teatral. La distribución en cinco actos no se correlaciona con la puesta en escena de las obras en los escenarios españoles y ello se refleja en el texto de llegada. Tampoco resultan aceptables las obras en verso, por lo que, salvo por el *Hamlet* de Pemán, y el plagio de *Otelo* de Ramón Juan Guillén, a partir de la traducción de Ambrosio Carrión y José María Jordá, los reescritores han optado por realizar reescrituras en prosa. Así, se demuestra que los requerimientos escénicos priman sobre cuestiones de fidelidad. En palabras de Aaltonen: “In the discourse of theatre productions, and consequently in theatre translation, it is usually taken for granted that the pragmatics of the theatre should outweigh the constraints of the source texts” (Aaltonen 2000: 75).

Por otra parte, a nivel microtextual, el estudio de los conjuntos textuales ha puesto de relieve que, a pesar de la subordinación de los textos traducidos al control de la censura oficial, muchos de los desvíos no responden solamente a cuestiones censorias. La actuación de la censura externa se reduce a casos aislados donde ha sido necesario la supresión de algún segmento o frase en relación a cuestiones de decoro y de moral sexual principalmente. De igual forma, la censura interna ha sido practicada con el fin de acogerse a las normas del decoro y el buen gusto, que por otro lado, no es un comportamiento exclusivo del contexto ideológico franquista, sino que se hereda de

épocas precedentes. En este sentido, la autocensura como norma de traducción ha de entenderse como una práctica inconsciente según la definición de Abellán (1987), unos hábitos adquiridos que son compartidos tanto por José María Pemán o Nicolás González Ruiz como por Moratín, Macpherson o Ambrosio Carrión y José María Jordá. También hay casos de censura consciente, como la eliminación de lenguaje indecoroso o la supresión de expresiones soeces que iban en contra de la ortodoxia censoria. La palabra “puta”, por ejemplo, estaba vetada en cualquier tipo de escrito. Los textos clásicos ya de por sí no presentaban ninguna oposición al régimen, por lo que tan solo era necesario limar aspectos de moral sexual que pudieran ofender a la audiencia y evitar el uso de lenguaje vulgar o soez, inaceptable e inapropiado en la traducción de obras consideradas clásicas como eran las obras de Shakespeare. Aunque hemos aislado varias instancias de autocensura, cuyo fin era suavizar el tono erótico del original, también hemos visto cómo se ha dado la actitud contraria en la década de los setenta coincidiendo con la época del destape español.

A la hora de establecer la función de las reescrituras del teatro clásico inglés en el espacio escénico español de la dictadura hemos observado cómo éstas se imbrican perfectamente en los sistemas de producción teatral. Durante la época de posguerra las obras de Shakespeare, junto con las de otros autores clásicos, sirvieron para llenar el vacío intelectual de la dramaturgia española y para evitar la entrada de elementos disidentes. La programación de autores clásicos se ajustaba perfectamente a los fines propagandísticos del Estado. Las obras de Shakespeare contribuyeron a la creación de un teatro nacional y, en definitiva, a crear una única identidad nacional.

Las compañías comerciales también recurrieron a los clásicos para asegurarse la viabilidad de la representación, puesto que su sistema empresarial, que permaneció casi intacto a lo largo de todo el periodo, no podía permitirse las denegaciones de censura. La representación de los textos clásicos no presentaba problemas con la censura oficial. Así, mientras el *Hamlet* de Pemán o el *Otelo* de González Ruiz sirvieron para incrementar el prestigio cultural del Teatro Nacional Español, compañías como la de Enrique Rambal, Enrique Guitart o Alejandro Ulloa se apropiaron de la traducción de Astrana por el mero hecho de ser una apuesta segura. Las reescrituras escénicas de *The Taming of the Shrew* durante los años cuarenta y cincuenta se domesticaron según el patrón de la comedia convencional de posguerra, hasta el punto de situar la acción en

escenarios típicamente burgueses. Al tratarse de una comedia, los reescritores manifiestan una libertad de manipulación mayor que en el caso de las dos tragedias anteriores.

La influencia de la dramaturgia de compromiso social o *realista* iniciada por Sastre y Buero Vallejo también tiene su reflejo en el trasvase de los clásicos ingleses. Buero Vallejo elaboró una traducción de *Hamlet* para el Español que entronca con la mal entendida corriente realista que caracterizó la dramaturgia española de la década de los cincuenta y de los sesenta. La traducción de Buero Vallejo fue sometida a un escrutinio mayor por parte de la censura oficial que el resto de versiones de *Hamlet*, pues Buero representaba a ese grupo de autores comprometidos que suponían una amenaza a las bases ideológicas del aparato censorio. Buero Vallejo ofreció un *Hamlet* “real”, es decir, intentó plasmar su propia interpretación de la realidad que había obtenido de *Hamlet* en su lengua original y no del heredado de la tradición romántica. Al despojar al personaje de su halo romántico, su traducción no fue plenamente aceptada en el contexto de llegada.

La programación de las obras de Shakespeare también contribuyó a la consolidación de la figura del director de escena, sobre todo en los teatros nacionales. El Teatro Español, gracias a que no se regía por criterios de taquilla, podía ofrecer producciones de mayor presupuesto que las compañías comerciales y contaba con mayor número de recursos a nivel técnico y humano tales como la escenografía, la iluminación, el vestuario y un mayor número de intérpretes. Los directores del Español ofrecieron grandes montajes como fueron el *Hamlet* de Cayetano Luca de Tena, el *Volpone* de Tomás Borrás o el *Otelo* de Alberto González Vergel. Por el contrario, las compañías comerciales, a pesar de ir incorporando lentamente la figura del director, siguieron programando sus obras en función del primer actor o actriz de la compañía, que, en el caso del primer actor, solía ser también el director artístico. Este sistema de producción teatral era propio de compañías como la de Enrique Rambal, la de Enrique Guitart, la de Nicolás Navarro, la de Alejandro Ulloa, la de Tina Gascó y Fernando Granada, la de Nuria Espert o la de Fernando Fernán Gómez.

En torno a los años setenta asistimos a la etapa de mayor renovación del panorama teatral con el auge del teatro independiente cuyos principales artífices

empiezan a adquirir funciones en el sistema de producción teatral pública. Este hecho también tiene su fiel reflejo en la representación de los clásicos ingleses. Por un lado, la renovación viene de la mano de la incorporación de nuevos autores al repertorio de los clásicos ingleses que nunca habían sido traducidos ni trasvasados al espacio escénico español: *Los lunáticos* de Méndez Herrera y *Lástima que seas una puta* de Juan Antonio Castro. Por otro lado, empiezan a surgir modernizaciones de los textos clásicos tanto en el seno del teatro nacional, con la puesta en escena de *La nueva fierecilla domada* de Juan Guerrero Zamora o el *Otelo* de Fernández Santos, Rubio y Vergel, como de la mano de compañías independientes con el *Don Volpone* de Akelarre.

Bajo el prisma de la censura hemos podido observar otras cuestiones de igual o mayor relevancia que nos han servido para comprender el tipo de trasvase subyacente a nuestro objeto de estudio. Del estudio descriptivo hemos extraído unas normas de traducción válidas para el periodo comprendido entre 1939 y 1978. Según los criterios de selección utilizados para la construcción del Corpus 1, las traducciones realizadas entre 1978 y 1985 quedaron fuera del análisis comparativo. Sin embargo, ahora vemos que esa exclusión cobra sentido al comprobar que las normas de traducción que hemos extraído no son representativas de esa franja temporal. En ese periodo se inició una etapa de cambio con la introducción de nuevas traducciones acometidas por traductores profesionales que primaban el polo de adecuación. Esta tarea fue iniciada por José María Valverde y continuada por el Instituto Shakespeare y Ángel Luis Pujante, cuyas traducciones académicas empezaron a utilizarse en las producciones teatrales. Por lo tanto, creemos que su exclusión inicial queda justificada puesto que este periodo requiere un estudio aparte para extraer las normas de traducción que gobernaron el trasvase de los clásicos ingleses en el último cuarto del siglo XX.

Uno de los interrogantes que nos planteábamos en el curso de esta investigación era por qué los contemporáneos de Shakespeare no habían sido trasvasados a nuestro idioma y ahora vemos que la razón es bien simple. Por un lado, no están integrados en el canon del polisistema de llegada y, por otro, no había traducciones previas de las que apropiarse. En el periodo de estudio solo Shakespeare goza de un estatus equiparable al de los clásicos españoles. En segundo lugar encontramos, aunque a distancia, a Ben Jonson, porque ya había sido introducido en el sistema teatral español a comienzos de siglo emulando a nuestros vecinos franceses. *Volpone* se programó en un Teatro

Nacional en 1952 y, de esta forma, Ben Jonson consolida su posición en la nómina de autores canónicos. Sin embargo, el resto de dramaturgos fueron unos completos desconocidos para la audiencia española hasta el último cuarto del siglo XX. A pesar de las representaciones de *The Changeling* y *'Tis Pity She's a Whore* en los años setenta, Ford, Middleton y Rowley no ocuparon el lugar que les corresponde y hoy en día su recepción sigue siendo muy limitada.

A punto de concluir esta disertación, nos resulta difícil dar por finalizada una investigación que brinda unas perspectivas de futuro tan prometedoras. El primer paso a seguir debe ser la alineación del Corpus 2 con un programa informático de alineación (véase 1.2.). La construcción de corpus paralelos multilingües es un objetivo en marcha del proyecto TRACE que en un futuro próximo constituirá el mayor corpus electrónico de textos traducidos en el siglo XX en España y que servirá de base a futuras investigaciones. En particular, la digitalización de las traducciones de Shakespeare ha suscitado mucho interés recientemente en nuestro país, como así lo demuestran proyectos de investigación como el encabezado por Ángel Luis Pujante en la Universidad de Murcia⁶ o el de Manuel Zaro Vera en la Universidad de Málaga⁷. Contar con un corpus textual electrónico de todas las traducciones shakespearianas contribuiría a extraer las normas que han gobernado la traducción de sus obras a lo largo de varios siglos, además de ser un valioso referente para la rama aplicada de los estudios de traducción.

Otro de los frentes de batalla que habrá de cubrirse es el estudio de las cadenas intertextuales (*cf.* Rabadán 2001) e intersemióticas que surgen en torno a un mismo TO, puesto que la existencia de esta interrelación entre las distintas áreas textuales del proyecto también se ha revelado como una regularidad⁸ en TRACE. De igual forma, y como hemos comprobado a lo largo de estas páginas: “theatrical systems are not rigid constructions but living organisms whose edges constantly merge into other systems” (Aaltonen 2000: 32). Por esta razón, una vez manifiesta la relación entre el sistema

⁶ *La presencia de Shakespeare en España en el marco de su recepción europea*. Proyecto financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (Ref.:HUM2005-02556).

<http://www.um.es/shakespeare/proyecto.html>

⁷ *Archivo digitalizado y edición traductológica de textos literarios y ensayísticos traducidos al español*. Incluye textos clásicos del siglo XIX.

⁸ María L. Pérez De Heredia (2002) ya demostró la interrelación entre el sistema teatral y el cinematográfico. Otras investigaciones en curso se ocupan de la interrelación entre la narrativa del oeste (Camus) o la literatura popular (Gómez Castro) y sus correspondientes versiones cinematográficas.

literario y el teatral, nos gustaría ocuparnos de observar la relación existente entre el sistema teatral y el televisivo, otro campo de estudio muy atrayente. En el cauce de esta investigación decidimos rastrear las obras del teatro clásico inglés que habían sido televisadas durante el periodo de estudio⁹, en el cual tuvieron gran repercusión programas dedicados al drama televisivo como Estudio 1, Gran Teatro o Primera Fila. Después de un primer contacto con el personal de Documentación de Televisión Española, se nos proporcionó un catálogo de fichas técnicas de obras de Shakespeare y Ben Jonson que fueron programadas por la televisión pública, también sometida al control del aparato censorio. La relación de estos productos televisivos con los productos teatrales se muestra harto interesante y ayudará a comprender el verdadero alcance de la recepción de los clásicos ingleses en nuestro país.

El fenómeno censorio de la dictadura franquista nos ha servido de brújula a la hora de rastrear la actividad traductora en relación a los productos teatrales. Sin embargo, las vías de investigación que se abren son múltiples, en parte debido a la propia esencia del arte teatral, pero no abarcables en estas páginas. Al concluir una tesis, al igual que sucede con el proceso de traducción, se tiene la sensación de que son más las opciones que quedan abiertas que los caminos que se han cerrado. Es nuestra intención a partir de ahora empezar a transitar por ellos.

⁹ En su estudio sobre los espacios televisivos del franquismo Rodríguez Méndez (1971: 118) señala respecto a la selección de textos: “Al ser la actividad televisiva fundamentalmente propagandística del consumo, no deberá interferir al teatro comercial. De semejante fenómeno resulta que las obras que se encuadran dentro de los espacios dramáticos son precisamente las no comerciales, las verdaderas piezas de la antología universal del teatro. En todo caso, las que han perdido vigencia entre el público. De aquí que al ser el teatro comercial especialmente grosero y de consumo, lo que entra en la actividad televisual sea la parte más interesante de la literatura dramática”.

8. CONCLUSIONS: adaptation as a norm of translation

At the beginning of this PhD Thesis, we pointed out that norms could not be observed directly but they should be extracted from the observation of the (para)textual information. This analysis has led us to establish that the performance-oriented translation of classical English plays in the Francoist polysystem does not match with a traditional transfer between languages and cultures, but with an accommodation of previous Spanish translations to a new target context. As a result, “translation and adaptation thus emerge as parallel processes for text production” (Merino 2005a: 96). Particularly, adaptation becomes the norm of translation in this study.

This behaviour norm also reveals a strong dependence relationship between the literary system and the theatrical one. Since there were no new translations of the classical English dramaturgs, the literary system provided the theatrical one with raw material: previous literary published translations which were transformed into theatre texts by means of different mechanisms of textual manipulation. This is what we define as adaptation, an intralingual and intracultural transfer process that rejects the setting of clearly-defined boundaries by its own nature. We may also say that adaptation is related

to an intersemiotic transfer process since it serves as a bridge between the literary system and the theatrical system. Theatre texts are also inserted into the literary system through adaptation. However, the degree of textual manipulation is not so marked, hence their publication as stage versions.

As we have first mentioned in this Thesis, and following Chesterman's work, "the boundaries of the concept «translation» are ultimately not set by something intrinsic to the concept itself, but by the ways in which members of a culture use the concept" (Chesterman 1997: 62). Any theoretical formulation should take into account the reality surrounding the empirical object which it aims to describe. Consequently, the real transfer processes regarding theatre texts that we observe as researchers are not equally labelled by the target culture. Although we have labelled Pemán's *Hamlet* as a compiled target text for our purposes, we should not forget that it was considered by a wide sector of the cultural system as "el mejor homenaje que el nombre de Shakespeare puede haber recibido en sus tantas veces centenaria fama" (Vasallo 1949: 230) (see section 6.1.1.2.2.). Then, concepts and taxonomies defined in the academia will always be redefined by the target culture.

In this research, adaptation, as a cultural product and according to our sets of texts, corresponds to different labels assigned by the target context: "adaptation" (7 cases) "version" (4), "free version" (9), and a variety of labels such as "text by", "composed by", "arranged by" or simply no label at all. We conclude that 24 TTs are intracultural rewritings which range from cover adaptation to total plagiarism of previous translations. Generally speaking, Astrana Marín's translations are domesticated considering the requirements of the stage and, as a consequence, new performance-oriented rewritings are generated: *Hamlet* by Tomás Borrás, *La fierecilla domada* by José Luis Alonso and *Otelo* by Ángel Fernández Santos and Miguel Rubio. What is more, preceding translations are also updated such as *La nueva fierecilla domada* by Juan Guerrero Zamora and *Don Volpone* by Luis Iturri. Another norm of translation is the rewriting of previous stage versions which are reintroduced in the theatrical system through adaptation but which are in fact total or partial plagiarisms. Plagiarism is an entirely acceptable norm of translation. We find two total plagiarisms in *Otelo* by Guillén and *Volpone* by Víctor Andrés Catena; a compiled plagiarism in *La fierecilla domada* by Mercedes Jordá, which was compiled from two target texts; and a

plagiarism of the previous compiled plagiarism in *La dama y la doma* by Joaquín D'Igalmar and Fernando Egea. According to our findings, this Thesis corroborates what was stated in previous research concerning plagiarism (*cf.* Merino 1995, 2001d).

Only six of the TTs analysed in this study correspond to an interlingual transfer process, that is to say, to our definition of version (see section 1.4.) which is the translation for the stage: *Hamlet* by Buero Vallejo, *Hamlet* and *Otelo* by González Ruiz, *Volpone* by Llovet, *Los Lunáticos* by Méndez Herrera and *Lástima que seas una puta* by Juan Antonio Castro. In a similar way, these playwright-translators have signed their products as versions. Therefore, the label *version* adjusts to the notion of theatre translation between languages and cultures. The degree of domestication or naturalisation differs according to the mechanisms of manipulation used by each translator but there is no doubt that this manipulation is aimed at creating a text for the stage. These translators are intimately related with the production of the play because all of them are playwrights and/or stage directors so they have produced a text translated to be performed and to achieve the spectator, who is the last receptor of a theatre text. Consequently, another norm of translation that we infer from this study is that the translation of classical English plays for the Spanish stages was carried out by professionals connected to the theatre system as initiators of the translation process.

We can see that the role of playwright-translators and adaptors is more relevant than that of translators. They enjoyed a privileged position in the theatre system as they became visible translators and they were supposed to have a greater theatrical competence which translators lacked and which implied greater economic benefits. The target context demanded their intervention to justify their salary: “the primary motivation there for the choice and adaptation on a theatre text is not its foreign origin but rather how it can serve the purposes of the one particular theatrical company. Theatre texts are ideal for this use in that they are able to grow, shrink and change shape more easily than their printed counterparts” (Aaltonen 2000: 76). This gives playwright-translators and/or adaptors freedom to manipulate the text as they please because that is what was expected in the target context: “flexibility and fertility are generally valued as desirable in theatre texts” (*ib.*). The invisibility of translators and fidelity to source texts were not significant issues, it was enough to have a relevant similarity relationship between the source text and the target text.

All the previously stated translated theatre products were acceptable only if they were not intended to be updated or to offer a new reading of the classical play: “Despite omissions, additions and other changes, translations in these adaptations still claim to have kept what is seen to be unique in the source texts and distinguish them from all other texts. They are therefore seen to represent them and not constitute new plays” (Aaltonen 2000: 77). On this basis, plagiarism is even more acceptable than texts that revisit the original play. In this way, the norms of canonical translations such as Astrana’s or Moratín’s *Hamlet* were perpetuated and every attempt to renovate the Spanish stages was restrained.

The preliminary contextual study has also revealed that theatre critics contributed to making the rewritings acceptable or not in the target culture: “they will occasionally repress certain works of literature that are too blatantly opposed to the dominant concept of what literature should (be allowed to) be—its poetics—and of what society should (be allowed to) be – ideology” (Lefevere 1992: 14). Theatre critics could guarantee the success of a play or its failure. Some critics were also censors so their role within the ideological and political realms was reinforced by their role within the theatrical system. This explains why a compiled target text in verse like Pemán’s *Hamlet* was more praised than Buero Vallejo’s effort to rescue *Hamlet* from the romantic tradition despite his unfamiliarity with the English language.

Tolerance towards classical English plays, mainly Shakespeare’s plays, as a norm of behaviour on behalf of the official censorship is also inferred from this study. This lenient attitude is clear from the presence of explicit legal texts and the information on the censorship files. There is only one play banned in the whole Corpus: *Otelo* by Ramón Enguidanos (TT1A), which was prohibited because of the poetics of the system and not because of political or religious issues. This fact is in keeping with Abellán’s claim which states that the task of censors was similar to that of literary critics during the first years of the dictatorship (Abellán 1987: 23). These classical authors enjoyed an almost complete permissiveness as nobody dared to question them.

We draw the conclusion that the effect of official censorship on the sets of texts selected for the descriptive-comparative analysis should be measured in relation to the

choice of texts to be transferred to the stages. The ideological discourse of the regime promoted the performance of classical authors because they contributed to reinforce conservatism, apart from conferring cultural prestige. Censors, translators and stage directors were on the side of programming classical plays as we can deduce from the paratextual information. Thus, reverence as a mode of translation is the preliminary norm that ruled the selection of these plays for translation and performance during the dictatorship. According to Aaltonen:

When theatrical systems hope to increase their cultural capital through translation, they look for superior cultures and their canonised authors and texts. (...) Reverence as a mode of translation may also include an intention to transplant the Foreign into the home system as a source of inspiration, or use to support some issue in the social discourse of the target culture (Aaltonen 2000: 65).

Nonetheless, in our study reverence is not only shown for the source texts or their essence but also for the source target texts since most of our TTs are the result of an intracultural translation. Once the foreign is assimilated to the target context, rewriters use the source text or the primary translations to show rebellion (Aaltonen 2000). As well as the source text, a primary translation can be updated by modernising the setting or revisiting the theme of the play in order to give rise to a parody or an imitation of the source (target) text as it happened in *La nueva fierecilla domada* by Juan Guerrero Zamora:

In the general discourse of the relationship between a translation and its source texts, even considerable differences may be ignored, and the two texts are regarded as equally important for the translation, and those that are, are taken to form the essence of the foreign play. In this the strategy begins to merge with reactualisation, and the subversive element in the mode of translation becomes stronger and more visible (Aaltonen 2000: 72).

On the one hand, we assure that state censorship did not affect the macro structure of the TTs in any case. The requirements of the stage conditioned the textual manipulations at this level. In order to meet the expectations of the target audience, the rewriters reduced the five acts of the Elizabethan plays in a recurrent way to adapt their products to the fixed schedule imposed by the Spanish theatrical system. Furthermore, the transferring of the blank verse into a Spanish Golden Age-like verse does not constitute a norm of translation any more. Except for Pemán's *Hamlet* and the plagiarism of *Otelo* by Guillén, all we have are rewritings in prose. It seems clear throughout this study that the requirements of the stage prevail over questions of fidelity

to the source text. In Aaltonen's words: "In the discourse of theatre productions, and consequently in theatre translation, it is usually taken for granted that the pragmatics of the theatre should outweigh the constraints of the source texts" (Aaltonen 2000: 75).

On the other hand, despite the fact that theatre translated texts were subject to censorship, the analysis proves that the shifts at the microtextual level are not only related to the intervention of the censorship boards. The impact of official censorship focuses on isolated cases in which some segments or sentences have been cut mainly because of sexual morality and questions of decorum. Self-censorship also operated according to these parameters, although this translation behaviour is not exclusive of the Francoist context but inherited from the recent past and common to other cultural polysystems. To a certain extent, self-censorship as a norm of translation is understood as a sort of unconscious self-censorship (*cf.* Abellán 1987: 20) because it is related to a series of acquired habits by translators, which are shared by Moratín, Macpherson, Ambrosio Carrión and José María Jordá, as well as by José María Pemán or Nicolás González Ruiz. However, the analysis also shows how translators practised a conscious self-censorship by suppressing or softening any indecorous expression against the morals of the time. Because of their status, classical plays were approved by the censors who were only concerned with obscene passages and rude language, inappropriate for these plays. Despite examples of the effect of self-censorship to tone down erotic passages, we also find instances of the opposite attitude, that is to say, to emphasise the sensuality of the play, specifically, in the period of the so-called "destape español".

With regard to the function of the rewritings of classical English theatre in the target context, we have observed how they are perfectly interwoven with the current theatrical production system. In post-war times, these plays, together with other classics, served to fill an intellectual void in the theatrical system and to prevent the entry of dissident elements. Programming classical authors also served as a propaganda instrument as it contributed to the creation of a national theatre and, eventually, to the creation of a national identity.

Commercial theatre companies also turned to classical plays to guarantee the feasibility of their performances. They were based on a business model which remained intact throughout the dictatorship and which could not afford that their proposals were

rejected by the official censorship. Thus, Pemán's *Hamlet* or González Ruiz's *Otelo* served to give prestige to the Teatro Español whereas commercial companies such as Enrique Guitart's, Enrique Rambal's or Alejandro Ulloa's appropriated Astrana's translations because they were a sure bet. In addition, the Spanish theatre rewritings of *The Taming of the Shrew* were domesticated to the pattern of the post-war Spanish comedy during the forties and the fifties by adapting the original setting to a bourgeois one. In this case, rewriters enjoyed more freedom of manipulating the text than in the case of Shakespeare's tragedies.

The influence of the group of dramatists known as "generación realista" headed by Buero Vallejo and Alfonso Sastre, among others, is also reflected in the transposition of the classical English authors. *Hamlet* by Buero Vallejo is linked to this trend insofar as Buero offered a more "real" Hamlet, in other words, an anti-romantic Hamlet. This translation was carefully examined by the censors, but due to the fact that Buero Vallejo belonged to this group of committed writers who were a threat to the ideological bases of the regime.

The production of Shakespeare's plays in the Teatro Español also contributed to the consolidation of the figure of the stage director. These performances were not ruled by the box office and therefore, they could offer higher-budget productions than commercial companies. They also had at their disposal more human and technical resources: lighting, clothing, stage design, etc. As a result, great productions were staged at the Español such as *Hamlet* directed by Cayetano Luca de Tena, *Volpone* adapted and directed by Tomás Borrás and *Otelo* directed by Alberto González Vergel. By contrast, commercial companies continued to produce the plays in accordance to the first actor or actress of the company, who usually acted as the stage director too in the case of the first actor. This modus operandi was typical of Enrique Rambal's company, Enrique Guitart's, Nicolás Navarro's, Alejandro Ulloa's, Tina Gascó and Fernando Granada's, Nuria Espert's or Fernando Fernán Gómez's.

We attend a period of theatrical renovation during the decade of the seventies when the independent theatre was at its very peak and some of its representatives started to acquire functions in the realm of the public theatre. With reference to the performance of the English classics, it meant the introduction of new authors and plays

totally unknown for the Spanish audience: *'Tis Pity She's a Whore* by John Ford and first translated by Juan Antonio Castro and *The Changeling* by Thomas Middleton and William Rowley and first translated by José Méndez Herrera. Another sign of renewal is the updating of some of Shakespeare's plays, both by the national companies and the independent ones: *La nueva fierecilla domada*, adapted and directed by Guerrero Zamora, and *Otelo*, translated by Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio and directed by González Vergel, both staged at the Español; and *Don Volpone* staged by the independent theatre company Akelarre.

In this Thesis, starting from the observation of the censorious phenomenon, we have achieved an understanding of the underlying transfer processes through the translated theatre texts that were performed in Spain at that time. From the descriptive-comparative analysis, we have extracted some norms of translation valid from the period 1939-1978. According to the selection criteria for the construction of our Corpus 1, the translations belonging to the period between 1978 and 1985 were not included in the textual corpus. However, this exclusion is now reinforced by the fact that these do not respond to the norms extracted from the analysis. That period represents a turning point regarding the transfer of classical English plays. New translations by professional translators were introduced in the theatrical system for their performance as those by José María Valverde and by the Instituto Shakespeare. In this respect, we think that another descriptive analysis of these translations is required to extract the norms that ruled the transposition of the classical English plays in the last quarter of the 20th century in Spain.

Another question that arose in this study was why Shakespeare's contemporaries had not been translated and the answer is rather simple: they did not belong to the canon of the cultural target polysystem and there were no previous translations to plagiarise. During our period of study, only Shakespeare enjoyed a privileged position similar to the Spanish classics. Ben Jonson was introduced in the Spanish polysystem in the first years of the 20th century to imitate our French neighbours and in 1952 *Volpone* was staged in a national theatre becoming inserted in the canon. The rest of English dramatists were completely unknown for the Spanish audience until the last quarter of the 20th century and despite the performances of *Tis Pity She's a Whore* and *The*

Changeling in the 1970s, Ford, Middleton and Rowley did not hold the position they deserved. Nowadays, the reception of these authors is quite limited.

Arriving at the conclusion of this dissertation, we find it difficult to bring an end to a research that presents such promising future perspectives. The following step would be to align the Corpus 2 with the *Translation Corpus Aligner* programme (cf. Chapter 1) because the construction of a parallel multilingual corpus is a current goal of the TRACE project and in the near future it will constitute the biggest electronic corpus of translated texts in Spain in the 20th century. Particularly, the digitalization of Shakespeare's plays has aroused interest in our country recently as can be inferred from the different research projects headed by Ángel Luis Pujante (University of Murcia)¹ or by Manuel Zaro Vega (University of Málaga)². Having an electronic corpus with all the Shakespearean translations will allow us to extract the norms that have governed the translation of his plays throughout history and will be a valuable referent for the branch of applied Translation Studies. We will also have to fight another front: the study of the intertextual and intersemiotic chains which derive from a source text because this relationship between different textual areas is another regularity observed from the TRACE studies³. In a similar way, as we have proved in this Thesis: "theatrical systems are not rigid constructions but living organisms whose edges constantly merge into other systems" (Aaltonen 2000: 32). Once we have proven the relationship between the theatrical system and the literary system, we would like to observe the existing relationship between the theatrical system and the television system. During our study we decided to track the theatre plays that had been broadcast on television theatre programmes such as *Estudio 1*, *Gran Teatro* or *Teatro de Siempre* which were widely followed by the audience. The staff from the Centro de Documentación de RTVE gave us a catalogue containing technical information on Shakespeare's and Ben Jonson's plays which were shown on public television during our period of study. To observe the relationship between these television products and the theatre products will be very

¹ *La presencia de Shakespeare en España en el marco de su recepción europea*. A Project funded by the Ministerio de Educación y Ciencia (Ref.:HUM2005-02556).
<http://www.um.es/shakespeare/proyecto.html>

² *Archivo digitalizado y edición traductológica de textos literarios y ensayísticos traducidos al español*. It includes classical texts from the 19th century.

³ María Pérez L. De Heredia (2004) showed the relationship between the theatrical system and the cinematographic one. Other current TRACE investigations deal with the relationship between Western narrative or mass literature and their corresponding cinematographic versions.

interesting and will help us understand the real scope of the reception of classical English plays in Spain.

Suffice it to say that the study options are multiple but not embraceable on these pages. When finishing a thesis, as it happens in the process of translation, one has the feeling that something is lost on the way.

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes primarias:

1) *Hamlet* by William Shakespeare

- 1623. *Hamlet*. Edición electrónica. *Lion Database*.
- 1980 (1934). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Edited by John Dover Wilson. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1990. *Hamlet*. Edited by Harold Jenkins. The Arden Shakespeare. London/New York: Routledge.
- c1994. *Hamlet: complete, authoritative text with biographical and historical contexts, critical history, and essays from five contemporary critical perspectives*. Edited by Susanne L. Wofford. London: Macmillan.
- 2003 (1985). *Hamlet, Prince of Denmark*. Edited by Philip Edwards. (Updated edition). Cambridge: Cambridge University Press.
- 2006. *Hamlet. The Texts of 1603 and 1623*. Edited by Ann Thompson and Neil Taylor. London: The Arden Shakespeare.
- 1913 (1905). *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. Novísima traducción literal y directa del inglés por J. Roviralta Borrell. Barcelona: Antonio López Editor. 3ª ed. Nuevamente corregida.
- 1921 (1903). *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. Drama trágico en seis actos, original de Shakespeare. Adaptado a la escena española por Luis López-Ballesteros y Félix González Llana. Madrid: La Novela Teatral.
- 1948 (1922). *Hamlet, Príncipe de Dinamarca. La tragedia de Macbeth*. Traducción de Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar.
- 1949. *Hamlet*. Versión libre en verso, de la tragedia de William Shakespeare de José María Pemán de la Real Academia Española. Madrid: Escelicer.
- 1962. *Hamlet*. Madrid: Alfil. Versión española de Antonio Buero Vallejo.
- 1966 (1873). *Hamlet*. Versión castellana de Guillermo Macpherson. Barcelona: Ediciones Marte.
- 1969 (1798). *Hamlet*. Versión de L. Fernández de Moratín. Navarra: Salvat Editores, S.A. y Alianza Editorial, S.A. Biblioteca Básica Salvat de libros RTV, nº 11.
- *Hamlet*. Expediente de Censura Teatral 571-40.
- *Hamlet*. Expediente de Censura Teatral 62-45.
- *Hamlet*. Expediente de Censura Teatral 192-49.
- *Hamlet*. Expediente de Censura de Libros 2475-49.
- *Hamlet*. Expediente de Censura Teatral 97-51.
- *Hamlet*. Expediente de Censura Teatral 147-60.

- *Hamlet*. Expediente de Censura Teatral 246-61.
- *Hamlet*. Expediente de Censura de Libros 5148-62.
- *Hamlet*. Libreto en Expediente 571-40. Texto de Tomás Borrás.
- *Hamlet*. Libreto en Expediente 62-45. Texto de Enrique Guitart.
- *Hamlet*. Libreto en Expediente 192-49. Texto de José M^a Pemán.
- *Hamlet*. Libreto en Expediente 97-51. Texto de Tomás Borrás y Alejandro Ulloa.
- *Hamlet*. Libreto en Expediente 147-60. Texto de Nicolás González Ruiz.
- *Hamlet*. Libreto en Expediente 246-61. Texto de Antonio Buero Vallejo.
- *Hamlet*. Programa de mano. Peñíscola. 1961. Versión de Nicolás González Ruiz.
- *Hamlet*. Programa de mano. Teatro Español. 1961. Versión de Buero Vallejo.
- *Alerta*. 1946. “Alejandro Ulloa y Marta Santaolalla presentan «Hamlet», en el Pereda”. *Alerta*, 13 de julio de 1946. (Crítica teatral).
- ÁLVARO, F. 1962. “*Hamlet*, Tragedia de William Shakespeare. Versión de Antonio Buero Vallejo”. En Álvaro, F. (ed.): 246-251. (Crítica teatral).
- BELLVER, A. 1945. “*Hamlet*, en el Poliorama”. *Barcelona Teatral*, nº 247, 8 de noviembre de 1945. (Crítica teatral).
- BUERO VALLEJO, A. 1965. Carta a Patricia O’Connor. Madrid: Fundación March. (Correspondencia inédita del autor para cuya consulta es necesario el permiso familiar).
- CANTIERI MORA, G. 1960. “Ovaciones y protestas para el «Hamlet» de Nuria Espert”. *Primer Acto*, nº 15: 60. (Crítica teatral).
- *Correo Español*. “«Hamlet» (Arriaga)”. 3 de julio de 1946. (Crítica teatral).
- CHILD, H. 1980. “The Stage-History of Hamlet”. En Dover Wilson, J. (ed.): lxxviii-xcvii.
- CIFRA. 1961. “Los Festivales de España. Actuación de Nuria Espert en Valladolid”. *La Vanguardia Española*, 3 de noviembre de 1961. (Crítica teatral).
- DE LA CUEVA, J. 1949. “*Hamlet*. Versión libre, en verso, de don José María Pemán”. *Ya*, 25 de septiembre de 1949. (Crítica teatral).
- *Gaceta del Norte*. 1946. “Teatro Arriaga. Compañía Alejandro Ulloa y Marta Santaolalla. «Hamlet, Príncipe de Dinamarca», de Shakespeare”. 4 de julio de 1946. (Crítica teatral).
- HARO TECGLÉN, E. 1949. “*Hamlet*. Una versión de Pemán se estrenó ayer en el Español. Obtuvo un clamoroso éxito”. *Informaciones*, 29 de abril de 1949. (Crítica teatral).
- MARQUERÍE, A. 1949. “En el Español se estrenó la versión libre de «Hamlet» de Pemán”. *ABC*, 29 de abril de 1949. (Crítica teatral).
- MARQUERÍE, A. 1961. “En el Español se estrenó una versión de «Hamlet», de Shakespeare, por Buero Vallejo”. *ABC*, 16 de diciembre de 1961: 81. (Crítica teatral).
- MEJÍAS, L. 1949. “El estreno entre bastidores”. *Madrid*, 30 de abril de 1949. (Crítica teatral).

- MONCAYO, A. 1949. “Charla telefónica con Cayetano Luca de Tena. La vuelta de «Hamlet» y los nuevos elementos de la Compañía Titular del Teatro Español”. *Informaciones*, 17 de septiembre de 1949: 4.
- MONLEÓN, J. 1961-1962. “«Hamlet», de Shakespeare, en versión de Antonio Buero Vallejo”. *Primer Acto*, nº 29-30. Diciembre 1961/Enero 1962: 69-70. (Crítica teatral).
- OJUEL, A. 1949. “Éxito de «Hamlet, Príncipe de Dinmarca» en Versión de Pemán”. *La Tarde*, 29 de abril de 1949. (Crítica teatral).
- ORDÓNEZ, M. 2002. “Personajes: Nuria”. *Página/12*. 13 de septiembre de 2002. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-345-2002-09-16.html>
- PEMÁN, J. M. 1949. “Autocrítica «Hamlet»”. *ABC*, 28 de abril de 1949: 20. (Autocrítica teatral).
- POMBO ANGULO, M. 1961. “«Hamlet», en el Teatro Español”. *La Vanguardia Española*, 17 de diciembre de 1961: 9. (Crítica teatral).
- VASALLO, A. 1949a. Críticas de Estrenos: “Hamlet”, *SIPE*, 7 de mayo de 1949: 230-231. (Crítica teatral)
- VASALLO, A. 1949b. “Hamlet”. *Signo*, 14 de mayo de 1949. (Crítica teatral).

2) *The Taming of the Shrew* by William Shakespeare

- 1623. *The Taming of the Shrew*. Edición electrónica. *Lion Database*.
- 1989 (1981). *The Taming of the Shrew*. Edited by Brian Morris. The Arden Shakespeare. London & New Cork: Routledge.
- 1992. *A Pleasant Conceited Historie, called The Taming of a Shrew*. Edited and introduced by Graham Holderness and Bryan Loughrey. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- 2003 (1984). *The Taming of the Shrew*. Edited by Ann Thompson. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1895. *La fierecilla domada*. Arreglada al español por Manuel Matosés. Madrid: R. Velasco.
- 1904. *La fierecilla domada*. Versión castellana de Antonio de Vilasalba. Barcelona: Librería de Antonio López Editor.
- 1913. *La Fierecilla Domada*. Comedia lírica en tres actos de Shakespeare refundida por José M^a Jordá y Luis de Zulueta. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- 1916. *Domando la tarasca*. Traducción de Gregorio Martínez Sierra. Madrid: Renacimiento.
- 1916? (1915). *Obras Completas*. Tomo VII. *La fiera domada. La duodécima noche. Mucho ruido para nada*. Traducción de R. Martínez Lafuente. Valencia: Prometeo.
- 1928. *La doma de la bravía*. Traducción de Luis Astrana Marín. Madrid: Espasa-Calpe, S.A. Colección Universal.

- 1940. *La doma de la bravía*. Traducción de Luis Astrana Marín. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina. Colección Austral.
- 1944. *Comedias: Las alegres comadres de Windsor. La fierecilla domada. El sueño de una noche de verano. Cuento de invierno*. Traducción de Mario del Álamo. Barcelona: Joaquín Gil.
- 1959. *La fierecilla domada*. Versión libre en dos actos de la obra de William Shakespeare por Víctor Ruiz Iriarte. Madrid: Escelicer.
- 1996 (1967). *La doma de la furia*. Traducción de José María Valverde. Barcelona: Planeta.
- *La fierecilla domada*. Expediente de Censura Teatral 1467-40.
- *Como una malva*. Expediente de Censura Teatral 2344-41.
- *La dama y la doma*. Expediente de Censura Teatral 137-51.
- *La doma de la indomable*. Expediente de Censura Teatral 459-51.
- *La fierecilla domada*. Expediente de Censura Teatral 189-54.
- *La fierecilla domada*. Expediente de Censura Teatral 225-58.
- *La fierecilla domada*. Expediente de Censura de Libros 2791-59.
- *La nueva fierecilla domada*. Expediente de Censura Teatral 109-75.
- *La fierecilla domada*. Libreto en Expediente 1467-40. Texto de Mercedes Jordá.
- *Como una malva*. Libreto en Expediente 2344-41. Texto de Nicolás Navarro.
- *La dama y la doma*. Libreto en Expediente 137-51. Texto de Joaquín d'Igalmar y Fernando Egea.
- *La doma de la indomable*. Libreto en Expediente 459-51. Texto de Tomás Borrás y Alejandro Ulloa.
- *La fierecilla domada*. Libreto en Expediente 189-54. Texto de José Luis Alonso.
- *La fierecilla domada*. Libreto en Expediente 225-58. Texto de Víctor Ruiz Iriarte.
- *La nueva fierecilla domada*. Libreto en Expediente 109-75. Texto de Juan Guerrero Zamora.
- *La doma de la indomable*. Programa de mano. 1952. Teatro Fémina. Compañía de Alejandro Ulloa. Versión de Tomás Borrás.
- *La fierecilla domada*. Programa de mano. 1958. Versión de Víctor Ruiz Iriarte.
- *La fierecilla domada*. Programa de mano. 1961. Jaén. Compañía de M^a Jesús Valdés. Versión de José Luis Alonso.
- *The Taming of the Shrew*. Programa de mano. 2006. Stratford. Propeller.
- ÁLVARO, F. 1976. “«La nueva fierecilla domada» de Juan Guerrero Zamora”. En Álvaro, F. 1976: 72-76. (Crítica teatral).
- AMORÓS, A. 1975. “Una fierecilla feminista”. *Ya*, 2 de abril de 1975: 52. (Crítica teatral).
- ARAGONÉS, E. 1975. “La nueva «Fierecilla Domada» en el Español”. (Crítica teatral).

- BELLVER, A. 1946. “«La fierecilla domada», en la Comedia”. *Barcelona Teatral*, 14 de febrero de 1946. (Crítica teatral).
- DONALD. 1956. “Callao: «La fierecilla domada»”. *ABC*, 24 de enero de 1956: 52-53. (Crítica cinematográfica).
- CORBALÁN, P. 1975. “«La nueva fierecilla domada», de Shakespeare-Guerrero Zamora”. *Informaciones*, 4 de abril de 1975: 32. (Crítica teatral).
- GUZMÁN 1952. “Borrás: «La doma de la indomable»”. *Barcelona Teatral*, 20 de noviembre de 1952.
- HERA, A. de la. 1975. “«La nueva fierecilla domada» de W. Shakespeare en versión de Juan Guerrero Zamora”. *Primer Acto*, Nos.179-180-181: 74-75. (Crítica teatral).
- HERNÁNDEZ PETIT, J. 1975. “Entre bastidores”. *ABC*, 3 de abril de 1975: 72-73. (Crítica teatral).
- LABORDA, A. 1975. “El estreno de mañana noche «La nueva fierecilla domada», de Guerrero Zamora, en el Español. *ABC*, 30 de marzo de 1975: 54-55. (Crítica teatral).
- MARQUERÍE, A. 1958. “Estreno en el Infanta Beatriz de una versión de «La fierecilla domada» hecha por Ruiz Iriarte”. *ABC*, 4 de octubre de 1958: 61. (Crítica teatral).
- PREGO, A. 1975. “«La nueva fierecilla domada», de J. Guerrero Zamora”. *ABC*, 2 de abril de 1975: 51. (Crítica teatral).
- RICO, E. G. 1975. “«La fierecilla domada» de Shakespeare, «nueva» según Guerrero Zamora”. *Pueblo*, 2 de abril de 1975: 30. (Crítica teatral).
- VALENCIA, A. 1975. “«La nueva fierecilla domada», en el Español”. Las crónicas de Antonio Valencia. (Crítica teatral).

3) *Othello*, by William Shakespeare

- 1623. *Othello*. Edición electrónica. *Lion Database*.
- 1958 (1903). *Othello*. Edited by M.R. Ridley. The Arden Shakespeare. London: Methuen and Co. Ltd.
- 1963. *Othello*. Edited by Horace Howard Furness. A New Variorum edition of Shakespeare Othello. New York: Dover Publications, Inc.
- 2003 (1999). *Othello*. Edited by E.A.J. Honigmann. The Arden Shakespeare. London: Thomson Learning.
- 1886 (1873). *Otelo, el moro de Venecia*. Versión al castellano de Guillermo Macpherson. Madrid: Perlado, Páez y Compañía.
- 1913. *Otelo*. Traducción y refundición en verso de Ambrosio Carrión y José M^a Jordá. Barcelona: Félix Costa.
- 1965 (1929). *Otelo, el moro de Venecia*. Traducción de Astrana Marín. Círculo de Lectores.
- 1999 (1870-76). *Otelo*. Traducción de Jaime Clark. Barcelona: Océano.

- 1999 (1881). *Otelo*. Traducción de Marcelino Menéndez y Pelayo. Barcelona: Edicomunicación.
- *Otelo*. Expediente de Censura Teatral 2283-41.
- *Otelo*. Expediente de Censura Teatral 3162-42.
- *Otelo*. Expediente de Censura Teatral 650-44.
- *Otelo*. Expediente de Censura Teatral 84-57.
- *Otelo*. Expediente de Censura Teatral 532-70.
- *Otelo*. Expediente de Censura Teatral 481-71.
- *Otelo*. Libreto en Expediente 2283-41. Texto de Ramón Enguidanos.
- *Otelo*. Libreto en Expediente 3162-42. Texto de Ramón Enguidanos.
- *Otelo*. Libreto en Expediente 650-44. Texto de Nicolás González Ruiz.
- *Otelo*. Libreto en Expediente 84-57. Texto de Tomás Borrás.
- *Otelo*. Libreto en Expediente 532-70. Texto de Ramón Juan Guillén.
- *Otelo*. Libreto en Expediente 481-71. Texto de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio.
- *Otelo*. Programa de mano. 1944. Teatro Español. Versión de Nicolás González Ruiz.
- *Otelo*. Programa de mano. 1971. Teatro Español/Teatro Moratín. Versión de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio.
- *Otelo*. Programa de mano. Compañía Lope de Vega. Úbeda, Feria de San Miguel. Teatro al aire libre. 1 de octubre de 1957. Versión de Nicolás González Ruiz.
- ÁLVARO, F. 1972. “«Otelo» de William Shakespeare”. En Álvaro, F.: 256-265.
- CORBALÁN, P. 1971. “«Otelo», de Shakespeare”. *Informaciones*, 1 de noviembre de 1971: 15. (Crítica teatral).
- DE LA CUEVA, J. 1944a. “Lectura en el Español. Una adaptación de «Otelo», de Shakespeare, por Nicolás González Ruiz”, 4 de noviembre de 1944.
- DE LA CUEVA, J. 1944b. “Otelo. Versión de la obra de Shakespeare, por don Nicolás González Ruiz”. *Ya*, 17 de diciembre de 1944. (Crítica teatral).
- DÍEZ CRESPO, M. 1944. “Español: Se representó «Otelo», de Shakespeare”. (Crítica teatral).
- DÍEZ CRESPO, M. 1971. “Un gran «Otelo», en el Español”. *El Alcázar*, 1 de noviembre de 1971: 23. (Crítica teatral).
- FORO, J. del. 1971. “«Otelo» sensacional”. (Crítica teatral).
- GARCÍA ESPINA, G. 1944. “Otelo, de William Shakespeare, en nueva versión de Nicolás González Ruiz”. *Informaciones*, 18 de diciembre de 1944. (Crítica teatral).
- GÓMEZ PICAZO, E. 1971. “«Otelo» de Shakespeare en rara versión”. (Crítica teatral).
- O. de O. 1944. “Español. Estreno de «Otelo». Versión de Nicolás González Ruiz”. (Crítica teatral).
- VALENCIA, A. 1971. “«Otelo», en el Español”. (Crítica teatral).

4) *Volpone, or the Fox*, by Ben Jonson

- 1616. *Volpone*. Edición electrónica. *Lion Database*.
- 1999. *Volpone*. Edited by Brian Parker and David Bevington. Manchester: Manchester University Press.
- 1929. *Volpone*. Traducida de la adaptación francesa por Artemio Precioso y Rafael Sánchez Guerra. Madrid: Editorial Colón.
- 1929. *Volpone o el zorro*. Adaptación de Luis Araquistáin. Madrid: Editorial España.
- 1929. *Volpone*. Traducción y adaptación de Benjamín Jarnés. Madrid: La Farsa.
- 1946. *Volpone o el zorro*. Versión española de Manuel Bosch y Barrett. Barcelona: Montaner y Simón.
- 1953. *Volpone, el Magnífico*. Versión de Tomás Borrás. Madrid: Alfil. Colección Teatro nº 56.
- 1957. *Volpone*. Adaptació de l'obra de Ben Jonson de Rafael Tasis. Palma de Mallorca: Moll.
- 1980. *Volpone*. Traducción de Adolfo Sarabia Santander. Barcelona: Bosch.
- 2002. *Volpone*. Traducción y edición de Purificación Ribes. Edición bilingüe. Madrid: Cátedra.
- *Volpone*. Expediente de Censura de Libros 2025-44.
- *Volpone, el Magnífico*. Expediente de Censura Teatral 119-52.
- *Volpone, el Magnífico*. Expediente de Censura de Libros 1224-53.
- *Volpone*. Expediente de Censura Teatral 256-59.
- *Volpone*. Expediente de Censura Teatral 162-74.
- *Volpone*. Expediente de Censura Teatral 386-69.
- *Volpone, el Magnífico*. Libreto en Expediente 119-52. Texto de Tomás Borrás y Alejandro Ulloa.
- *Volpone*. Libreto en Expediente 256-59. Texto de Víctor Andrés Catena.
- *Volpone*. Libreto en Expediente 386-69. Texto de Enrique Llovet.
- *Volpone*. Libreto en Expediente 162-74. Texto de Luis Iturri y Rapha Bilbao.
- *Don Volpone*. Programa de mano. 1974. Teatro Marquina. Versión de Luis Iturri.
- *Volpone*. Programa de mano. 1997. 20 Años del Festival de Teatro Clásico de Almagro. Versión de Enrique Llovet.
- ÁLVARO, F. 1975. “«Don Volpone». Sobre un texto de Ben Jonson, por el grupo Aquelarre”. En Álvaro, F.: 145-149. (Crítica teatral).
- ARASQUISTÁIN, L. 1929. “Las traducciones de «Volpone»”. *ABC*, 7 de diciembre de 1929: 43.
- FERNÁNDEZ ASÍS, V. 1953. “Volpone, el Magnífico, de Ben Jonson”. *Pueblo*. (Crítica Teatral).

- FLORIDOR. 1929. “Informaciones teatrales «Volpone»”. *ABC*, 20/12/1929: 33. (Crítica teatral).
- FLORIDOR. 1929. “Informaciones y Noticias teatrales en Madrid. «Volpone»”. *ABC*, 21 de diciembre de 1929: 47. (Crítica teatral).
- GÓMEZ PICAZO, E. 1953. “Español.—Estreno de «Volpone, el Magnífico», de Ben Jonson, versión libre de Tomás Borrás”. (Crítica teatral).
- GONZÁLEZ RUIZ, N. 1953. “Volpone el Magnífico”. *Ecclesia*, 14 de febrero de 1953. (Crítica teatral).
- LÓPEZ ANTUÑANO, J.G. 2006. “María Jesús Valdés, Premio Adolfo Marsillach a una labor teatral significativa”. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 109: 20-21.
- HERRERO, F. 1974. “*Don Volpone* de Ben Jonson”. *Primer Acto*, 173: 68-69. (Crítica teatral).
- PÉREZ RASILLA, E. 1999. “*Volpone*. Contra los excesos”. *Reseña*, 304: 39. (Crítica teatral).
- PRECIOSO, A. Y SÁNCHEZ GUERRA, R. 1929. “Volpone”. *ABC*, 19 de diciembre de 1929: 11.
- SÁNCHEZ GUERRA, R. 1929. “«Volpone» El derecho y la razón”. *ABC*, 5 de diciembre de 1929: 11-12.
- V.E.Q. 1953. “Volpone, el Magnífico”. *SIFE*. (Crítica teatral).

5) *The Changeling*, by Thomas Middleton & William Rowley

- 1653. *The Changeling*. Edición electrónica. *Lion Database*.
- 1958. *The Changeling*. Edited by N.W. Bawcutt: Methuen and Co Ltd. The Revels Plays.
- 1999. *Women Beware Women and Other Plays*. Edited by Richard Dutton. Oxford: Oxford University Press.
- 2000. *The Changeling*. Edited by Joost Daalder. New Mermaids. London: A & C Black.
- 1973. *Los lunáticos*. Versión de José Méndez Herrera. Madrid: Escelicer.
- 2002. *El Trueque*. Traducción, edición y notas de John D. Sanderson. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- *Los lunáticos*. Expediente de Censura Teatral 370-72.
- *Los lunáticos*. Expediente de Censura de Libros 6019-73.
- *Los lunáticos*. Libreto en Expediente 370-72. Texto de José Méndez Herrera.
- *Los lunáticos*. Programa de mano. 1972. Teatro Marquina. Versión José Méndez Herrera. Compañía de Fernando Fernán Gómez.
- ÁLVARO, F. 1973. “«Los lunáticos», de Thomas Middleton y William Rowley”. En Álvaro, F.: 208-211. (Crítica teatral).

- ARAGONÉS, J. E. 1972. “De *El intercambio* a *Los lunáticos*”. *La Estafeta Literaria*, nº 506, 12 diciembre de 1972: 49-50. (Crítica teatral).
- BILBATÚA, M. 1973. “Los lunáticos”. *Cuadernos para el diálogo*, nº 112, enero 1973: 52-53. (Crítica teatral).
- PREGO, A. 1972. “«Los lunáticos», de Thomas Middleton y William Rowley”. *ABC*, 5 de diciembre de 1972: 95. (Crítica teatral).

6) *‘Tis Pity She’s a Whore, by John Ford*

- 1633. *Tis Pity She’s a Whore*. Edición electrónica. *Lion Database*.
- 1966. *‘Tis Pity She’s a Whore*. Edited by N.W. Bawcutt. London: Edward Arnold Publishers.
- 1968. *‘Tis Pity She’s a Whore*. Edited by Brian Morris. London: Ernest Benn. The New Mermaids.
- 1997. *‘Tis Pity She’s a Whore*. Edited by Simon Barker. London and New York: Routledge.
- 1974 (1970). *Lástima que sea una p...*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor. Traducción de Enrique Luis Revol. 2ª ed.
- 2001. *Lástima que sea una puta*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España. Traducción de Antonio Ballesteros González.
- *Lástima que seas una puta*. Expediente de Censura Teatral 875-78.
- *Lástima que seas una puta*. Libreto en Expediente 875-78.
- *Lástima que seas una puta*. Programa de mano. Teatro Martín. 1978. Juan Antonio Castro. Compañía de M^a Paz Ballesteros.
- ÁLVARO, F. 1979. “*Lástima que seas una puta*”. En Álvaro, F.: 186-189. (Crítica teatral)
- LABORDA, A. 1978. “El estreno de esta noche. John Ford en el Martín”. *ABC*, 27 de diciembre de 1978: 40. (Crítica teatral).
- LÓPEZ SANCHO, L. 1979. “Versión de un gran clásico inglés desconocido, John Ford, en el Martín”. *ABC*, 7 de enero de 1979: 51. (Crítica teatral).
- VALENCIA, A. 1979. “*Lástima que seas una puta* en el Martín (29-XII-1978)”. *Hoja del lunes de Madrid*, 8 de enero de 1979: 41. (Crítica teatral).
- VEZA, J. L. 1979. “*Lástima que seas una puta* de John Ford”. *Reseña*, 118, enero-febrero: 25-26. (Crítica teatral).

7) Otros:

- CASTÁN PALOMAR, F. 1946. “*Ricardo III*, de Shakespeare, en el Español”. *Dígame*, 17 de diciembre de 1946. (Crítica teatral).

- CASTÁN PALOMAR, F. 1942. “Un alarde teatral que hasta ahora no había visto Madrid. *Macbeth* en el Español”. *Dígame*, 17 de noviembre de 1942. (Crítica teatral).
- CISNEROS, M. 1943. “*La tragedia de Romeo y Julieta*, acontecimiento teatral de la temporada”. *Informaciones*. (Crítica teatral).
- DE LA CUEVA, J. 1943. “*Romeo y Julieta*. Nueva versión de la obra de Shakespeare, por don Nicolás González Ruiz”. *Ya*, 10 de diciembre de 1943. (Crítica teatral).
- GONZÁLEZ RUIZ, N. 1942. “González Ruiz habla para Dígame de su versión escénica de *Macbeth*, que va a ser estrenada en el Español”. *Dígame*, 11 de noviembre de 1942.
- MARQUERÍE, A. 1942. “En el Español fue presentada *La tragedia de Macbeth*. Un gran acontecimiento teatral que obtuvo éxito clamoroso y merecido”. *Informaciones*, 12 de noviembre de 1942. (Crítica teatral).
- MARQUERIE, A. 1943. “En el Español fue presentada *La tragedia de Macbeth*”. *Informaciones*, 10 de diciembre de 1943. (Crítica teatral).
- MARQUERÍE, A. 1945. “Extraordinario éxito de *Sueño de una noche de verano*, en el Español”. *Abc*, 8 de diciembre de 1945. (Crítica teatral).
- MORALES DE ACEVEDO, E. 1945. “Una velada de supremo arte en el Español. *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, en la versión de Nicolás González Ruiz”. *Alcázar*, 8 de diciembre de 1945. (Crítica teatral).
- REYES, R. de los. 1942. “Una noche memorable en el Español. Éxito apoteósico de *La tragedia de Macbeth*”. *Gol*, 12 de noviembre de 1942. (Crítica teatral).
- RÓDENAS, M. 1942. “*La tragedia de Macbeth* en el Español”. *ABC*, 12 de noviembre de 1942.
- 1969. *El amante complaciente* de Graham Greene. Versión de José M^a Pemán. 1969. Madrid: Escelicer.
- 1983. *Una partida de ajedrez* de Thomas Middleton. Traducción, introducción y notas de Ángel-Luis Pujante. Murcia: Universidad de Murcia.

2. Fuentes secundarias:

- AALTONEN, S. 2000. *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters LTD.
- A.A.V.V. 1977. *Años difíciles. 3 Testimonios del teatro español contemporáneo. A. Buero Vallejo (Madrugada); L. Olmo (La pechuga de la sardina); A. Gala (Los buenos días perdidos)*. Prólogo de Ricard Salvat. Barcelona: Bruguera/Libro Amigo.
- A.A.V.V. 1987. “Debate sobre la representación actual de los clásicos”. *Los Grandes Temas del Teatro Español II. Primer Acto*, Separata del no. 217.
- A.A.V.V. 1993. *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*. Madrid: INAEM.
- A.A.V.V. 1995. *Historia de los Teatros Nacionales 1962-1981*. Madrid: INAEM. Vol. II.
- ABELLÁN, M.L. 1976a. “Sobre censura. Algunos aspectos marginales”. *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 49-50: 125-139.

- ABELLÁN, M.L. 1976b. “Censura y producción literaria inédita”. *Ínsula*, 359: 3.
- ABELLÁN, M.L. 1978a. “Censura y práctica censoria”. *Sistema*, 22: 29-52.
- ABELLÁN, M.L. 1978b. “Los últimos coletazos de la censura (I)”. *Diario 16*, 438: 12-13.
- ABELLÁN, M.L. 1978c. “Los últimos coletazos de la censura (II)”. *Diario 16*, 439: 12-13.
- ABELLÁN, M.L. 1978d. “Los últimos coletazos de la censura (III)”. *Diario 16*, 440: 13.
- ABELLÁN, M.L. 1979. “Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo (1975-1976)”. *Sistema*, 28: 75-89.
- ABELLÁN, M.L. 1980. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- ABELLÁN, M.L. 1982a. “Censura y autocensura en la producción literaria española”. *Nuevo Hispanismo*, 1: 169-180.
- ABELLÁN, M.L. 1982b. “He bajado a los sótanos de censura y lo he fotocopiado todo”. *Actual*, 32: 78-83.
- ABELLÁN, M.L. 1984. “Literatura, censura y moral en el primer franquismo”. *Papers: Revista de Sociología*, 21: 153-172.
- ABELLÁN, M.L. (ed.). 1987. *Censura y literaturas peninsulares. Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 5. Amsterdam: Rodopi.
- ABELLÁN, M.L. 1987. “Fenómeno censorio y represión literaria”. En Abellán, M.L. (ed.): 5-25.
- ABELLÁN, M.L. 1999. “La censura teatral”. En Rico Manrique, F. (Coord.): 609-613.
- AGUILERA SASTRE, J. 1993. “Felipe Lluch Garín, artífice e iniciador del teatro nacional español”. En A.A.V.V.: 41-67.
- ALFONSO FAST, A. 1975. “Two Spanish Translations of Hamlet’s Soliloquies”. *Shakespeare Translation*, Vol. 2: 74-84.
- ALTHUSSER, L. 1975. *Positions (1964-1975)*. París: Editions Sociales.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1991). “Enrique Rambal (1889-1956)”. En Caldera, E. (coord.): 91-114.
- ÁLVAREZ BENITO, G.; FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, J.J. & TAMAYO MORILLO, F.J. (eds.) 1999. *Lenguas en contacto*. Sevilla: Mergablum. (Edición en CD-ROM).
- ÁLVAREZ LUGRIS, A. & FERNÁNDEZ OCAMPO, A. (eds.) 1999. *Anovar/Anosar Estudios de Traducción e Interpretación*. Vigo: Universidad de Vigo.
- ÁLVARO, F. 1959. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*. Libro I. Prólogo de Alfredo Marquerie. Valladolid: Edición del autor.
- ÁLVARO, F. 1960. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1959*. Libro II. Prólogo de Francisco de Cossio. Valladolid: Edición del autor.

- ÁLVARO, F. 1961. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*. Libro III. Prólogo de José María Pemán. Valladolid: Edición del autor.
- ÁLVARO, F. 1962. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*. Libro IV. Prólogo de Alfonso Paso. Valladolid: Edición del autor.
- ÁLVARO, F. 1970. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1969*. Libro XII. Prólogo de Pedro Laín Entralgo. Valladolid: Edición del autor.
- ÁLVARO, F. 1971. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1970*. Libro XIII. Prólogo de Federico C. Sainz de Robles. Madrid: Prensa española.
- ÁLVARO, F. 1972. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1971*. Libro XIV. Prólogo de Antonio Valencia. Madrid: Prensa española.
- ÁLVARO, F. 1973. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1972*. Libro XV. Prólogo de Luis Escobar. Madrid: Prensa española.
- ÁLVARO, F. 1975. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1974*. Libro XVII. Prólogo de Jaime Salom. Madrid: Prensa española.
- ÁLVARO, F. 1976. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1975*. Libro XVIII. Prólogo de Adolfo Prego de Oliver. Madrid: Prensa española.
- ÁLVARO, F. 1977. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1976*. Libro XIX. Prólogo de Juan José Millán. Madrid: Prensa española.
- ÁLVARO, F. 1979. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1978*. Libro XXI. Prólogo de Francisco García Pavón. Valladolid: Edición del autor.
- ÁLVARO, F. 1981. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1980*. Libro XXIII. Prólogo de Fernando Lázaro Carreter. Valladolid: Edición del autor.
- ÁLVARO, F. 1983. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1982*. Libro XXV. Prólogo de Ricardo Salvat. Valladolid: Edición del autor.
- ÁLVARO, F. 1984. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1983*. Libro XXVI. Prólogo de Emilio Salcedo. Valladolid: Edición del autor.
- ÁLVARO, F. 1985. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1984*. Libro XXVII. Prólogo de Adolfo Marsillach. Valladolid: Edición del autor.
- ÁLVARO, F. 1986. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1985*. Libro XXVIII. Prólogo de J. L. Alonso de Santos. Valladolid: Edición del autor.
- AMORÓS, A. 2000. “El teatro popular: Enrique Rambal”. En Sevilla, F. y Alvar, C. (eds.): 471-475.
- ANDERSON, D.K. 1972. *John Ford*. New York: Twayne Publishers, Inc.
- ANDRÉS-GALLEGO, J. 1997. *¿Fascismo o Estado católico? Ideología, religión y censura en la España de Franco, 1937-1941*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- ANDREWS, J. F. 1985. *William Shakespeare. His World, His Work, His Influence*. Vol II: *His Work*. New York: Charles Scribner’s Sons.
- ANDURA VALERA, F. 1995. “De Teatro Nacional a Teatro Público”. En A.A.V.V.: 151-187.
- ARRABAL, F. 1976. “Arrabal: cartas a Franco y al Rey”. *Pipirijaina. Edición digital facsímil 1974-1983*: 4-7.

- ARROJO, R. 2002. "Lessons Learned from Babel". *Target*, 14, 1: 137-143.
- ARTAUD, A. 1970. *The Theatre and Its Double*. London: Calder & Boyars. (Translated by Victor Corti).
- ARTHUR L., LITTLE, J.R. 1993. " 'Transshaped' Women: virginity and hysteria in *The Changeling*". *Themes in Drama*, 15, *Madness in Drama*: 19-42.
- ASPINALL, D.E. 2002. "The Play and the Critics". En Aspinall, D.E. (ed.): 3-38.
- ASPINALL, DANA, E. (ed.). 2002. *The Taming of the Shrew. Critical Essays*. London-New York: Routledge.
- AZNAR SOLER, M. 2005. "Teatro y política en la transición democrática: « Tú estás loco, Briones», de Fermín Cabal (1978)". *Actes del Congrés La Transició de la dictadura franquista a la democràcia. Barcelona, 20, 21 i 22 d'octubre de 2005*. Barcelona: CEFID-UAB. 434-445.
- BAKER, M. 1993. "Corpus Linguistics and Translation Studies". En Baker, M., Francis, G. & Tognini-Bonelli, E. (eds.): 233-250.
- BAKER, M. 1995. "Corpora in Translation Studies: An Overview and some Suggestions for Future Research". *Target* 7, 2: 223-243.
- BAKER, M. 2001. "Investigating the Language of Translation. A Corpus-based Approach. En Fernández Nistal, P. & Bravo, J. M.: 47-55.
- BAKER, M., FRANCIS, G., & TOGNINI-BONELLI, E. (eds.) 1993. *Text and Technology: in honour of John Sinclair*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- BANDÍN, E. 2004. *Traducción y censura de teatro clásico en España: Construcción del Corpus 0 TRACEtc (1939-1985)*. Trabajo de investigación inédito. Departamento de Filología Moderna, Universidad de León.
- BANDÍN, E. 2005a. "Traducción y censura de teatro clásico inglés (1939-1985). Construcción del catálogo". *Interlingüística*, 15. Tomo I. Valencia: Asociación de Jóvenes Lingüistas (AJL): 169-176.
- BANDÍN, E. 2005b. "La recepción de *Volpone* en la España franquista: traducción, versión y adaptación para la escena española". En Merino, R., Santamaría, J.M., Pajares, E. (eds.): 27-38.
- BANDÍN, E. 2005c. "Traducciones censuradas de teatro clásico inglés en la España franquista: Normas Preliminares". *II Congreso Internacional Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación (AIETI) 2005*. Edición en CD ROM. 891-898.
- BANDÍN, E. 2005d. *Traducción inglés-español y censura de teatro clásico inglés: Construcción y Análisis del Corpus 0 TRACEtc (1939-1985)*. León: Departamento de Filología Moderna, Universidad de León. Memoria de Licenciatura inédita.
- BANDÍN, E. 2005e. "Teatro traducido y censurado durante la transición democrática en España". *Actes del Congrés La Transició de la dictadura franquista a la democràcia*". *Barcelona, 20,21 i 22 d'octubre de 2005*. Barcelona: CEFID-UAB. 446-450.
- BANDÍN, E. 2005f. "Translating in the service of the francoist ideology: Shakespearean theatre for the Spanish Nacional Theatre". *Actas del XIII Susanne*

- Hübner Internacional Seminar: "Translation and Cultural Identity". Zaragoza, 23-26 de noviembre de 2005. (En prensa).
- BANDÍN, E. 2006. "Translating English Renaissance Drama under Franco's dictatorship: stage versions vs. reading editions". Actas del ACT 15: "Teatro e Tradução: Palcos de Encontro/Theatre and Translation: Contact Stages". Lisboa, 23-24 de marzo de 2006. (En prensa).
 - BARCELLANDI, E. R. 2005. *Dictatorships, censorship, and translation in Nazi Germany (1933-45), Argentina (1976-83), and Brazil (1964-85)*. Unpublished M.A. Thesis. Department of Comparative Literature. University of Massachusetts at Amherst.
 - BARÓN, E. 1998. *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*. Almería: Universidad de Almería.
 - BARR, A., MARTÍN RUANO, R. & TORRES DEL REY, J. (eds.) 2001. *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. (Edición en CD-ROM).
 - BASSNETT, S. 1985. "Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts". En Hermans, T. (ed.): 87-102.
 - BASSNETT, S. 1991. "Translating for the Theatre: the case against performability". *TTR*, IV, 1: 99-111.
 - BASSNETT, S. 1997. "Intricate Pathways: Observations on Translation and Literatura". En Bassnett, S. (ed.): 1-13.
 - BASSNETT, S. (ed.). 1997. *Translating Literature*. Cambridge: Brewer.
 - BASSNETT, S. 1998. "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre". En Lefevere, A. & Bassnett, S.: 90-107.
 - BASSNETT, S. & LEFEVERE, A. (eds.). 1990. *Translation, History and Culture*. London & New York: Pinter.
 - BASSNETT, S. & LEFEVERE, A. 1998. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
 - BASSNETT, S. 2002 (1980). *Translation Studies*. London: Routledge. (3rd ed.)
 - BASSNETT, S. 2006. "Writing and Translating". En Bassnett, S. & Bush, P. (eds.): 173-183.
 - BASSNETT, S. & BUSH, P. (eds.) 2006. *The Translator as Writer*. London/New York: Continuum.
 - BAWCUTT, N.W. 1996. *The Control and Censorship of Caroline Drama. The Records of Sir Henry Herbert, Master of Revels 1623-73*. Oxford: Clarendon Press.
 - BELL, R.T. 2001. "An Applied Linguist Wonders about Boundaries round the New Cleared Field". *Target*, 13, 1: 153-158.
 - BENEYTO, A. 1975. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Editorial Euros.
 - BENEYTO PÉREZ, J. 1987. "La censura literaria en los primeros años del franquismo. Las normas y los hombres". En Abellán, M.L. (ed.): 27-40.

- BEREK, P. 1988. "Text, Gender, and Genre in *The Taming of the Shrew*". En Charney, M. (ed.): 91-104.
- BERENGUER, A. 1991. *Teoría y Crítica del Teatro*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- BERGER, T.L. 1991. "The Second Quarto of *Othello* and the Question of Textual 'Authority'". En Mason Vaughan, V. & Cartwright, K. (eds.): 26-47.
- BERNAL, F. Y OLIVA, C. 1996. *El teatro público en España. 1939-1978*. Madrid: J. García Verdugo.
- BERNARDINI, S. & ZANETTIN, F. 2004. "When is a universal not a universal? Some limits of current corpus-based methodologies for the investigation of translation universals". En Mauranen, A. & Kujamäki, P. (eds.): 51-62.
- BEVINGTON, D. 1968 (ed.). *Twentieth Century Interpretations of Hamlet. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- BEYLARD-OZEROFF, A., KRÁLOVÁ, J. & MOSER-MERCER, B. (eds.) 1998. *Translators' Strategies and Creativity*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- BILBATÚA, M. (ed.). 1976. *Teatro de agitación política 1933-1939. Rafael Alberti, Germán Bleiberg, Rafael Dieste, Miguel Hernández, M^a Teresa León*. Madrid: Edicusa.
- BLOOM, H. 1998. "Elegía al canon". En Bloom, H. *et al.*: 189-219.
- BLOOM, H., et al. 1998. *El canon literario*. (Compilación y bibliografía Enric Sullá). Madrid: Arco/Libros.
- BOASE-BEIER, J. & HOLMAN, M. (eds.) 1998. *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- BOOSE, L. E. 1991. "Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman's Unruly Member". *Shakespeare Quarterly*, 42, 2: 179-213.
- BORIN, L. 2002. "... and never the twain shall meet?". En Borin, L. (ed.): 1-43.
- BORIN, L. 2002. *Parallel Corpora, Parallel Worlds*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- BRAUNMULLER, A. R. 2003. "Shakespeare's Fellow Dramatists". En Wells, S. & Cowen Orlin, L. (eds.): 55-66.
- BRAUNMULLER, A.R. & HATTAWAY, M. (eds.) 2003 (1990). *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Cambridge: CUP. (2nd ed.)
- BRAVO, J.M. (ed.) 2002. *Nuevas perspectivas de los Estudios de Traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- BRAVO, J.M. (ed.) 2003. *Aspects of Translation*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- BRAVO GOZALO, J.M. & FÉRNANDEZ NISTAL, P. 1998. "La lingüística del corpus, las nuevas tecnologías de la información y los Estudios de Traducción en la década de 1990". En Fdez. Nistal, P. & Bravo Gozalo, J.M. (eds.): 205-257.
- BRISSET, A. 1990. *Sociocritique de la traduction. Théâtre et alterité au Québec (1968-1988)*. Québec: Le Préambule.
- BROOK, P. 1990 (1968). *The Empty Space*. London: Penguin.

- BUERO VALLEJO, A. 1999. *El futuro del teatro y otros ensayos*. Valencia: Diputació de València. Institució Alfons el Magnànim.
- BULLOUGH, G. 1961. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol. I. Early Comedies, Poems, Romeo and Juliet*. London: Routledge & Kegan Paul; New York: Columbia University Press.
- BULLOUGH, G. 1973. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol. VII. Major Tragedies*. London: Routledge & Kegan Paul; New York: Columbia University Press.
- BUSH, P. 2006. "The Writer of Translations". En Bassnett, S. & Bush, P. (eds.): 3-32.
- CABAL, F. y ALONSO DE SANTOS, J.L. 1995. *Teatro español de los 80*. Madrid: Fundamentos.
- CALDERA, E. (Coord.) (1991). *Teatro de Magia II*. Roma: Bulzoni.
- CALZADA PÉREZ, M. (ed.) 2003. *Apropos of ideology*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- CAMERON, D. 2000. "Tradaptation. Cultural Exchange and Black British Theatre". En Upton, C.A. (ed.): 17-24.
- CAMPILLO ARNÁIZ, L. 2004. "El deseo de Troilo y la realidad de Crésida. (Cernuda traduce a Shakespeare)". *Tonos*, 7. (Revista electrónica de estudios filológicos).
- CAMPILLO ARNÁIZ, L. 2006. "La autocensura de los traductores shakespearianos: el caso de *Romeo y Julieta*". En Pliego Sánchez, I. et al. (eds.). (En prensa).
- CAPP, B. 2003. "Playgoers, Players and Cross-Dressing in Early Modern London: The Bridewell Evidence". *The Seventeenth Century*. 18, 2: 159-171.
- CARLSON, M. 2005. "Theatre Research in a Digital World". Actas das Jornadas "História do Teatro e Novas Tecnologias". Versión electrónica: http://www.fl.ul.pt/centros_invt/teatro/pagina/Eventos/Carlson_def.pdf. (Consultado el 22/03/2006).
- CHAMBERS, E.K. 1965 (1923). *The Elizabethan Stage*. Oxford: Clarendon Press. (4 vols.)
- CHAMOSA GONZÁLEZ, J.L. "La traducción de poesía y el proyecto de traducción: análisis y propuesta de una nueva versión castellana de *Hojas de hierba*". En Bravo, J.M. (ed.): 155-174.
- CHANG N. F. 2001. "Polysystem theory. Its prospect as a framework for translation research". *Target*, 13, 2: 317-332.
- CHARNEY, M. (ed.). 1988. "*Bad*" *Shakespeare. Revaluations of the Shakespeare Canon*. Cranbury-London-Mississauga: Associated University Presses, Inc.
- CHAUME, F. y AGOST, R. (eds.) 2001. *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Universitat Jaume I.
- CHE SUH, J. 2002. "Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts". *Meta*, XLVII, 1: 51-57.
- CHECA PUERTA, J. 1993. "El Teatro Español durante los años cincuenta". En A.A.V.V.: 107-119.

- CHEDGZOY, K. 2001. *Shakespeare, Feminism and Gender*. Hampshire: Palgrave.
- CHESTERMAN, A. 1993. “From ‘Is’ to ‘Ought’: Laws, Norms and Strategies in Translation Studies”. *Target*, 5, 1: 1-20.
- CHESTERMAN, A. 1996. “On Similarity”. *Target*, 8: 159-164.
- CHESTERMAN, A. 1997. *Memes of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- CHESTERMAN, A. 1998. *Contrastive Functional Analysis*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- CHESTERMAN, A. 2002. “Shared Ground Revisited”. *Target*, 14, 1: 143-148.
- CHESTERMAN, A. 2004. “Beyond the Particular”. En Mauranen, A. & Kujumäki, P. (eds.): 33-49.
- CHESTERMAN, A.; GALLARDO SAN SALVADOR, N. & GAMBIER, Y. (eds.). 2000. *Translation in Context. Selected Contributions from the EST Congress, Granada 1998*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- CHESTERMAN, A. & ARROJO, R. 2000. “Shared Grounds in Translation Studies”. *Target*, 12, 1: 151-160.
- CLARE, J. 1990. ‘*Art Made Tongue-tied by Authority*’. *Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*. Manchester: Manchester University Press.
- CLARE, J. 2001. “Censorship and Negotiation”. En Hadfield, A. (ed.): 17-30.
- CLARK, N. 1996. “Translating for the Love of it”. En Johnston, D. (ed.): 23-34.
- CLEGG, C. S. 2001. *Press Censorship in Jacobean England*. Cambridge: CUP.
- CONDE GUERRI, M. J. 1994. *Panorámica del teatro español. De la posguerra a la transición (1940-1980)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- CONEJERO, M.A. 1991. *Rhetoric, Theatre and Translation*. Valencia: Fundación Shakespeare de España.
- CONEJERO, M. A. 1993. “Traducir Shakespeare: una aproximación a la traducción teatral”. En González Fdez. de Sevilla, J.M. (ed.): 161-185.
- COOK, A. J. 1980. “The Design of Desdemona: Doubt Raised and Resolved”. *Shakespeare Studies XIII*: 187-196.
- COOK, A. J. 1981. *The Privileged Playgoers of Shakespeare’s London, 1576-1642*. Princeton: PUP.
- COOK, A. J. 1985. “Shakespeare and His Audiences”. En Andrews, J.F. (ed.): 549-555.
- COPERÍAS AGUILAR, M.J. 1996. “Shakespeare vs. Molina Foix/Plaza”. En Pujante, A.L. & Gregor, K. (eds.): 339-344.
- CRISAFULLI, E. 2002. “The Quest for an Eclectic Methodology of Translation Description”. En Hermans, T. (ed.): 26-43.
- CRUZ HERNÁNDEZ, M. 1987. “Del deterioro al desmantelamiento: los últimos años de la censura de libros”. En Abellán, M.L. (ed.): 41-56.
- DAALDER, J. 1991. “The Role of Diaphanta en *The Changeling*”. *AUMLA*, 75: 13-21.

- DANIELL, D. “The Good Marriage of Katherine and Petruchio”. En Aspinall, D. E. (ed.): 71-83.
- DANKS, K.B. 1955. “*A Shrew & The Shrew*”. *Notes and Queries*, August: 331-332.
- DAVIDSON, C., GIAKARIS, C.J. & STROUPE, J.H. 1986. *Drama in the Renaissance. Comparative and Critical Essays*. New York: Ams Press.
- DE JÓDAR BONILLA, O. 2001. “Shakespeare en Nuestras Pantallas: la Recepción de las Adaptaciones Cinematográficas y Televisivas en España”. *Cuadernos de Filología Inglesa*, 7, 2: 107-136.
- DEACON, P. 1996. “La traducción de *Hamlet* de Leandro Fernández de Moratín”. En Pujante, A. L. & Gregor, K. (eds.): 299-308.
- DELISLE, J. 1993. *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- DETMER, E. 1997. “Civilizing subordination: Domestic Violence and *The Taming of the Shrew*”, *Shakespeare Quarterly*, 48:3. 273-295.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J.R. 1996. “*La tragedia española* en versión de Margo Glantz”. En Pujante, A. L. & Gregor, K. (eds.): 239-246.
- DÍAZ-PLAJA, G. et al. 1958. *El Teatro. Enciclopedia del Arte Escénico*. Barcelona: Noguer.
- DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO. 1964. *Informe sobre la censura cinematográfica y teatral*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo.
- DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO. 1967. *Esquema para una Ley de Teatro*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo.
- DODSWORTH, M. 1985. *Hamlet Closely Observed*. London & Dover: The Athlone Press.
- DOLAN, F. 2001. “Revolutions, Petty Tyranny and the Murderous Husband”. En Chedzoy, K. (ed.): 202-215.
- DOLEŽEL, L. 1997. *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis. (Traducción de *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. 1990. Traducida por Luis Alburquerque).
- DOMINGO, C. 2004. *Con voz y voto. Las mujeres y la política en España (1931-1945)*. Barcelona: Lumen.
- DOORSLAER, L. van. 1995. “Quantitative and Qualitative Aspects of Corpus Selection in Translation Studies”. *Target*, 7:2, 245-260.
- DOVER WILSON, J. 1951 (1935). *What Happens in Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DUNNETT, J. 2002. “Foreign Literature in Fascist Italy: Circulation and Censorship”. *TTR*, XV, 2: 97-123.
- DUSINBERRE, JULIET. 2002. “*The Taming of the Shrew*. Women, Acting, and Power”. En Aspinall, D. E. (ed.): 168-185.
- DUTHIE, G.I. 1943. “*The Taming of a Shrew and The Taming of the Shrew*”. *Review of English Studies*, 19: 337-356.

- DUTTON, R. 1991. *Mastering the Revels. The Regulation and Censorship of English Renaissance Drama*. Hampshire: Macmillan.
- ELAM, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- EQUIPO RESEÑA. 1977. *La cultura española durante el franquismo*. Bilbao: Mensajero.
- ERNE, L. 2003. *Shakespeare as Literary Dramatist*. Cambridge: CUP.
- ESPASA, E. 2000. “Performability in Translation. Speakability? Playability? Or just Saleability?”. En Upton, C.A. (ed.): 49-62.
- ESPASA, E. 2001. “La traducció per al teatre i per al doblatge a l’aula: un laboratori de proves”. En Chaume, F. y Agost, R. (eds.): 57-64.
- ESPEZÚA SALMÓN, D. & ROMANI MIRANDA, M. 2003. “Transducción en la narrativa oral Ashaninka”. *Actas del II Seminario Nacional de Tradición Oral y Cultura Peruanas: Una invitación al debate*. Artículo en edición electrónica http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/literatura/tra_oral/espezua_sd.pdf (23/02/2006).
- ESSLIN, M. 1976. *An Anatomy of Drama*. London: Temple Smith.
- ESSLIN, M. 1987. *The Field of Drama*. London: Methuen.
- EVEN-ZOHAR, I. 1990. “Polysystem Studies”. *Poetics today*, 11:1. Special issue. Durham: Duke University Press.
- EVEN-ZOHAR, I. 1999. “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”. En Iglesias Santos, M. (comp.): 223-231.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, M. 1996. *Traducción y Literatura Juvenil (Narrativa anglosajona contemporánea en España)*. León: Universidad de León.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, M. 2000. “Comportamientos censores en literatura infantil y juvenil: Traducciones del inglés en la España franquista”. En Rabadán, R. (ed.): 227-255.
- FERNÁNDEZ NISTAL, P. (ed.) 1992. *Estudios de Traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- FERNÁNDEZ NISTAL, P. (ed.) 1994. *Aspectos de la traducción inglés/español*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- FERNÁNDEZ NISTAL, P. & BRAVO GOZALO, J. M. (eds) 1995. *Perspectivas de la traducción inglés-español*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- FERNÁNDEZ NISTAL, P. & BRAVO GOZALO, J. M. (coords.) 1996. *A Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: S.A.E.
- FERNÁNDEZ NISTAL, P. & BRAVO GOZALO, J. M. (eds) 1997. *Aproximaciones a los Estudios de Traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid, SAE.
- FERNÁNDEZ NISTAL, P. & BRAVO GOZALO, J. M. (eds) 1998. *La traducción: orientaciones lingüísticas y culturales*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- FERNÁNDEZ NISTAL, P. & BRAVO GOZALO, J. M. (eds.) 2001. *Pathways of Translation Studies*. Valladolid: Centro Buendía, Universidad de Valladolid.
- FERNÁNDEZ TORRES, A. 1978. “La política teatral de UCD. Los espectáculos de la Moncloa”. *Pipirijaina, Edición digital facsimil 1974-1983*, N°s 8-9: 1-7.

- FOSTER, V. 1988. “’Tis Pity She’s a Whore as City Tragedy”. En Neill, M. (ed.): 181-200.
- GADDIS ROSE, M. 2001. “A Senior Surveys the Common Grounds”. *Target*, 13: 2, 348-350.
- GAJOWSKI, E. 1991. “The Female Perspective in *Othello*”. En Mason Vaughan, V. & Cartwright, K. (eds.): 97-114.
- GALARZA, M. P. Y FERNÁNDEZ LERA, A. 1996. *Catálogo de libretos de los teatros nacionales, 1939-1985*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- GALLEGO ROCA, M. 1994. *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Ediciones Júcar.
- GALLOWAY, D. 1969. *The Elizabethan Theatre*. Oshawa: Macmillan.
- GARCÍA ESCUDERO, J.M. 1978. *La primera apertura. Diario de un director general*. Barcelona: Planeta.
- GARCÍA PINTADO, A. 1976. “Una inmodesta proposición: censores para la reforma”. *Pipirijaina, Edición digital facsímil 1974-1983*, N° 1: 44-45.
- GARCÍA PINTADO, A. 1978. “El franquismo explica la censura”. *Pipirijaina, Edición digital facsímil 1974-1983*: 46-48.
- GENETTE, G. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: CUP. (Traducción de Jane E. Lewin).
- GENTZLER, E. 2001a (1993). *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge.
- GENTZLER, E. 2001b. “Expanding Horizons or Limiting Growth?”. *Target*, 13, 1: 160-164.
- GILE, D. 2001. “Being constructive about shared ground”. *Target*, 13, 1: 149-153.
- GÓMEZ CALDERÓN, M. J. Y PORTILLO, R. 1997. “¿Enmendar a los clásicos?: Adaptar para la escena”. En Sola, R.J.; Lázaro, L.A. y Gurpegui, J.A. (eds.): 122-126.
- GÓMEZ CASTRO, C. 2003. *Traducción y censura en España (1970-1978): diseño y construcción corpus 0 TRACEni (1970-1978)*. León: Departamento de Filología Moderna, Universidad de León. Trabajo de investigación inédito.
- GÓMEZ CASTRO, C. 2004. *Traducción y narrativa censurada inglés-español (1970-1978): análisis del corpus 0 TRACEni*. León: Universidad de León. Memoria de Licenciatura inédita.
- GÓMEZ GARCÍA, M. 1997. *Diccionario del Teatro*. Madrid: Ediciones Akal.
- GÓNZALEZ FDEZ. DE SEVILLA, J.M. 1993. *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones*. Universidad de Alicante: Libros Pórtico.
- GÓNZALEZ, J.M. 2006. *Spanish Studies in Shakespeare and His Contemporaries*. Newark: University of Delaware Press.
- GONZÁLEZ RUIZ, N. 1948. “Las adaptaciones de clásicos a la escena actual”. *Bulletin of Spanish Studies* Vol. 25, nº 100: 206-213.
- GONZÁLEZ RUIZ, N. 1987. “Una gran tarea de dignificación del teatro”. En Abellán, M.L. (ed.): Muestra documental.

- GORTARI, C. 1976. “La última temporada teatral del franquismo”. *Pipirijaina, Edición digital facsímil 1974-1983*: 37-39.
- GOUANVIC, J.M. 2005. “A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instantes”. *The Translator*, 11, 2: 147-166.
- GRANGER, S. 2003. “The Corpus Approach: a common way forward for Contrastive Linguistics and Translation Studies?”. En Granger, S., Lerot, J. & Petch-Tyson, S. (eds.): 17-29.
- GRANGER, S., LEROT, J. & PETCH-TYSON, S. 2003. *Corpus-based Approaches to Contrastive Linguistics and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- GRUPO TRADUCCIÓN, LITERATURA Y SOCIEDAD. 2004. *Ética y política de la traducción literaria*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- GURR, A. 1970. *The Shakesperean Stage 1574-1642*. Cambridge: CUP.
- GURR, A. 1988. *Studying Shakespeare. An Introduction*. London: Edward Arnold.
- GURR, A. 1996 (1987). *Playgoing in Shakespeare’s London*. Cambridge: CUP. (2nd ed.)
- GUTIÉRREZ LANZA, C. 1997a. “Spanish Film Translation: Ideology, Censorship and the Supremacy of the National Language”. En Labrum, M.B. (ed.): 35-45.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. 1997b. “Leyes y criterios de censura en la España franquista: traducción y recepción de textos literarios”. En Vega, M. A. y Martín-Gaitero, R. (eds.): 283-290.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. 2000. *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: Doblaje y subtítulo inglés-español (1951-1975)* Tesis doctoral. León: Universidad de León.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. 2001. “Doblajes políticamente inocuos en la España de Franco: ¿una cuestión de género?”. En Barr, A., Martín Ruano, R. & Torres del Rey, J. (eds.): 298-304.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. 2002. “Spanish Film Translation and Cultural Patronage: the Filtering and Manipulation of Imported Material during Franco’s Dictatorship”. En Tymoczko, M. & Gentzler, E. (eds.): 141-159.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. 2003. “Cine nacional y cine importado en España: alcance social, político y económico de la colonización”. En Muñoz Martín, R. (ed.) VOL. II: 277-289.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. 2004a. “News Tools in DTS: Towards a TRACEci (Cinema) Typology of Unilingual and Bilingual/Multilingual Parallel Corpora of Written and Audiovisual texts”. 4th International EST Congress: “Translation Studies: Doubts and Directions”. Lisboa, 26-29 septiembre 2004. (Unpublished paper).
- GUTIÉRREZ LANZA, C. 2004b. “Herramientas de investigación en EDTAV: la Ficha y el Catálogo TRACEc”. En Ortega Arjonilla, E. (dir.)Vol. III: 447-455.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. 2005a. “La labor del equipo TRACE: metodología descriptiva de la censura en traducción”. En Merino, R.; Santamaría, J.M. & Pajares, E. (eds.): 55-64.

- GUTIÉRREZ LANZA, C. 2005b. “EDT basados en corpus textuales informatizados: perfeccionamiento metodológico en TRACEci”. En Zabalbeascoa Terrán P., Santamaría Guinot, L. & Chaume Varela, F. (eds.): 87-98.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. & SERRANO FERNÁNDEZ, L. 2001. “Cine, traducción y censura (años cincuenta y sesenta): la recepción del adulterio en la España de la doble moralidad”. En Pajares, E., Merino, R. & Santamaría, J.M. (eds.): 219-228.
- HADFIELD, A. 2001. *Literature and Censorship in Renaissance England*. Hampshire: Palgrave.
- HALVERSON, S. 1998. “Translation Studies and Representative Corpora: establishing links between translation corpora, theoretical/descriptive categories and a conception of the object of study”. *Meta*, 43, 4: 494-514.
- HALVERSON, S. 2000. “The Fault Line in Our Common Ground”. *Target*, 12, 2: 356-361.
- HANSEN, G.; MALMKJAER, K. & GILE, D. (eds.) 2004. *Claims, Changes and Challenges in TS. Selected Contributions from the EST Congress Copenhagen 2001*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- HARING-SMITH, T. 1985. *From Farce to Metadrama. A Stage History of The Taming of the Shrew, 1594-1983*. Westport-London: Greenwood Press.
- HARO TECGLÉN, E. 1985. “En el nombre de Astrana”. *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 5-6: 87-89.
- HARP, R. & STEWART, S (eds.). 2000. *The Cambridge Companion to Ben Jonson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HATTAWAY, M.; SOLOKOVA, B. & ROPER, D. 1994. *Shakespeare in the New Europe*. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- HATTAWAY, M. 2000. “Playhouses and the Role of Drama”. En Hattaway, M. (ed.): 132-147.
- HATTAWAY, M. (ed.) 2000. *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Oxford: Blackwell.
- HAWKES, T. 1969. “Postscript: Theatre Against Shakespeare?” En Galloway, D. (ed.) 1969: 117-126.
- HERMANS, T. (ed.) 1985. *The Manipulation of Literature*. London/Sidney: Croom Helm.
- HERMANS, T. 1991. “Translational Norms and Correct Translations”. En Van Leuven, K.M. & Naaijken, T. (eds): 155-169.
- HERMANS, T. 1993. “On Modelling Translation. Models, Norms and the Field of Translation”. *Livius*, 4: 69-88.
- HERMANS, T. 1995. “Disciplinary Objectives: The Shifting Grounds of Translation Studies”. En Fernández Nistal, P. & Bravo Gozalo, J.M. (eds.): 9-26.
- HERMANS, T. 1999. *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing

- HERMANS, T. (ed.) 2002a. *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- HERMANS, T. 2002b. "Paradoxes and aporias in translation and translation studies". En Riccardi, A. (ed.):10-23.
- HEYLEN, R. 1993. *Translation, Poetics, and the Stage. Six French Hamlets*. London and New York: Routledge.
- HOFLAND, KN. & JOHANSSON, S. 1998. "The Translation Corpus Aligner: A program for automatic alignment of parallel texts". En Johansson, S. & Oksefjell, S. (eds.): 87-100.
- HOGAN, A.P. 1977. "'Tis Pity She's a Whore: The Overall Design". *Studies in English Literature, 1500-1900*, 17, 2: 303-316.
- HOLMAN, M. & BOASE-BEIER, J. 1998. "Writing, Rewriting and Translation through Constraint to Creativity". En Boase-Beier, J. & Holman, M.: 3-17.
- HOLMES, J.S. 1972. "Rebuilding the Bridge at Bommel: Notes on the Limits of Translatability". *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters*, 2: 65-72.
- HOLMES, J.S. 1988. "The Name and Nature of Translation Studies". En Holmes, J.S.: 67-80.
- HOLMES, J.S. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- HOUK, R.A. 1942. "The Evolution of *The Taming of the Shrew*". *PMLA*, Vol. 57. No 4: 1009-1038.
- HOWARD, J. E. & O'CONNOR, M.F. 1987. *Shakespeare Reproduced. The Text in History and Ideology*. New York: Methuen, Inc.
- HUBNER, Z. 1992 (1988). *The Theater and the State*. (Edited and translated by Jadwiga Kosicka). Evanston, Illinois: North Western University Press.
- HUNTER, G.K. 1997. *The Oxford History of English Literature. English Drama 1586-1642. The Age of Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press.
- IGLESIAS SANTOS, M. (comp.) 1999. *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros.
- ISABEL ESTRADA, M.A. de. 2004. *George Bernard Shaw y John Osborne: Recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones. Tesis Doctoral en formato electrónico: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fli/ucm-t28134.pdf>
- IZQUIERDO, M.; HOFLAND, K. & REIGEM, O. 2007. "*The ACTRESS* Parallel Corpus: an English-Spanish Translation Corpus". Pendiente de aceptación en *Corpora*.
- JAKOBSON, R. 1959 (2000). "On Linguistic Aspects of Translation". En Venuti, L. (ed.) (2000): 113-118.
- JANSEN, S.C. 1988. *Censorship. The Knot that Binds Power and Knowledge*. New York/Oxford: Oxford University Press.

- JOHANSSON, S. 1998. "On the Role of Corpora in Cross-linguistic Research". En Johansson, S. & Oksefjell, S. (eds.): 3-24.
- JOHANSSON, S. 2003. "Contrastive Linguistics and Corpora". En Granger, S., Lerot, J. & Petch-Tyson, S. (eds.): 31-44.
- JOHANSSON, S. & OKSEFJELL, S. 1998. *Corpora and Cross-linguistic Research. Theory, Method & Case Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- JOHNSTON, D. 1996. "Theatre Pragmatics". En Johnston, D. (ed.): 57-66.
- JOHNSTON, D. 1996. *Stages of Translation*. Bath: Absolute Classics.
- KERATSA, A. 2005. "Translation and Censorship in European Environments". *Translation Journal* 9 (3). (<http://accurapid.com/journal/33censorship.htm>)
- KNUTH, R. 2003. *Libricide: The Regime-Sponsored Destruction of Books and Libraries in the Twentieth Century*. Westport, Conn.: Praeger.
- KOLIN, P. C. (ed.) 2002. *Othello. New Critical Essays*. New York and London: Routledge.
- KORDA, N. 1996. "Household Kates: Domesticating commodities in *The Taming of the Shrew*". *Shakespeare Quarterly*, 47:2. 109-132.
- KOSTER, C. 2002. "The translator in between texts: on the textual presence of the translator as an issue in the methodology of comparative translation description". En Riccardi, A. (ed.): 24-37.
- KOVALA, U. 1996. "Translation, Paratextual Mediation, and Ideological Closure". *Target* 8, 1: 119-147.
- KOWZAN, T. 1975. *Littérature et spectacle*. The Hague: Mouton.
- LABRUM, M.B. (ed.) 1997. *The Changing Scene in World Languages*. ATA, IX, Amsterdam: John Benjamins.
- LAEL MIKESELL, M. 2002. "«Love Wrought These Miracles». Marriage and Genre in *The Taming of the Shrew*". En Aspinall, D. E. (ed.): 106-129.
- LAFARGA, F. & DENGLER, R. (eds.) *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- LAFARGA, F. 1996. "La traducción y el desarrollo de la literatura dramática". En Pujante, A.L. & Gregor, K. (eds.): 21-36.
- LAMBERT, J. & VAN GORP, H. 1985. "On Describing Translations". En Hermans, T. (ed.): 42-53.
- LAMBERT, J. 1991. "Shifts, Oppositions and Goals in Translation Studies: towards a genealogy of concepts". En Van Leuven, K.M. & Naaijken, T. (eds.): 25-38.
- LAMBERT, J. 1995. "Translation, Systems and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies". *TTR*, 8, 1: 105-152.
- LARSON, M.L. 1991. *Translation: theory and practice: tension and interdependence*. Binghamton: SUNY.
- LAVIOSA, S. 1998. "The Corpus-based Approach: a New Paradigm in Translation Studies". *Meta*, 43, 4: 474-479.
- LAVIOSA, S. 2002. *Corpus-based Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.

- LAVIOSA, S. 2003. “Corpora and Translation Studies”. En Granger, S., Lerot, J. & Petch-Tyson, S. (eds.): 45-54.
- LEFEVERE, A. 1980. “Translating Literature/Translated Literature: the State of the Art”. En Zuber, O. (ed.): 153-161.
- LEFEVERE, A. 1983. “Poetics (Today) and Translation (Studies)”. En Weissbort, D. (ed.): 190-195.
- LEFEVERE, A. 1985. “Why Taste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm”. En Hermans, T.: 215-243.
- LEFEVERE, A. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.
- LEUVEN-ZWART, K.M. van. 1989. “Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I”. *Target*, 1, 2: 151-181.
- LEUVEN-ZWART, K.M. van. 1990. “Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, II”. *Target*, 2, 1: 69-95.
- LEUVEN, K.M. van & NAAIJKENS, T. (eds) 1991. *Translation Studies: The State of the Art*. Amsterdam: Atlanta, GA.
- LEVÝ, J. 2000 (1969). “Translation as a Decision Process”. En Venuti, L. (ed.): 148-159.
- LOFTUS RANALD, M. 2002. “The Performance of Feminism in *The Taming of the Shrew*”. En Aspinall, D. E. (ed.): 318-330.
- LOGAN, B. 2003. “Whose play is it anyway?”. *The Guardian*, March 12, 2003. <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,912291,00.html> (08/01/2007).
- LÓPEZ QUINTANA, F. J. 1998. “Cernuda traductor de Shakespeare: la traducción de *Troilus and Cressida*”. En Barón, E. (ed.): 129-147.
- MALCOLMSON, C. 1990. “‘As Tame as the Ladies’: Politics and Gender in *The Changeling*”. *English Literary Renaissance*, 20: 320-339.
- LORENZO, L., PEREIRA, A. & RUZICKA, V. (eds.) 2002. *Contribuciones al estudio de la traducción de la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Dossat 2000.
- MADARIAGA, S. 1948. *On Hamlet*. London: Hollis & Carter.
- MALMKJÆR, K. 2000. “Relative Stability and Stable Relativity”. *Target*, 12, 2: 341-345.
- MALMKJÆR, K. 2004. “Censorship on Error”. En Hansen, G.; Malmkjaer, K. & Gile, D. (eds.): 141-155.
- MAQUA, J. 1978. “¿De qué libertad de expresión hablamos?”. *Pipirijaina, Edición digital facsímil 1974-1983*: 2-8.
- MARQUERÍE, A. 1959. *Veinte años de teatro en España*. Madrid: Editora Nacional.
- MARQUERÍE, A. 1969. *El teatro que yo he visto*. Barcelona: Bruguera.
- MARSILLACH, A. 1998. *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets.

- MARTÍNEZ ASCASO R. Y USANDIZAGA SAINZ, A. 1979. “Bibliografía de traducciones españolas de las obras de William Shakespeare, 1930-1977”. *Cuadernos Bibliográficos*, 38: 213-244.
- MARTÍNEZ LAX, F. 1996. “Shakespeare. Entre la literatura y el teatro.” En Pujante, A.L. & Gregor, K. (eds.): 247-252.
- MARTÍNEZ MAGAZ, J. 2004. *El Catálogo y el Corpus Paralelo Diacrónico-Dialectal TRADI IMTti (XX-XXI): Propuestas, Muestras y Modelo de Análisis*. León: Universidad de León. Memoria de Licenciatura inédita.
- MARTÍNEZ MAGAZ, J. 2006. *El Catálogo y el Corpus TRADI IMTti (XX-XXI) y su aplicación en el estudio de la traducción al español de textos dialectales del Inglés Moderno Temprano (William Shakespeare)*. León: Universidad de León. Tesis Doctoral inédita.
- MAS CONGOST. 1996. “Shakespeare en la cartelera teatral de Madrid y Barcelona 1960-1992”. En González Fdez. de Sevilla, J.M. (ed.).
- MASON VAUGHAN, V. & CARTWRIGHT, K. 1991. *Othello: New Perspectives*. London: Associated University Presses.
- MATAS, J.; MARTÍNEZ, J.E. Y TRABADO, J.M. 2005. *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda. Actas del Congreso “Luis Cernuda en su centenario (1902-2002)”, León, 8, 9 y 10 de mayo de 2002*. Madrid: Akal.
- MATEO, M. 1992. “Las traducciones españolas de Volpone, de Ben Jonson”. *Livius* I: 167-178.
- MATEOS, A. Y SOTO, A. 1997. “El final del franquismo, 1959-1975. La transformación de la sociedad española”. *Historia de España* 29. Madrid: Historia 16.
- MASON VAUGHAN, V. & CARTWRIGHT, K. (eds.) 1991. *Othello. New Perspectives*. London: Associated University Presses.
- MAURANEN, A. & KUJAMÄKI, P. (eds.) 2004. *Translation Universals: Do they Exist?*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- MCENERY, A. & WILSON, A. 1996. *Corpus Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MENDIGUREN BEREZIARTU, X. 1993. “Shakespeare en euskara”. En Fernández de Sevilla, J.M. (ed.): 285-298.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1992. “Profesión: adaptador”. *Livius* I: 85-97.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1993a. “Panorama desde el escenario: 30 años de teatro inglés en España”. III Jornadas Internacionales de Historia de la Traducción. *Livius*, 3: 197-207.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1993b. “La réplica como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos traducidos”. En Raders, M. y Martín-Gaitero, R.: 397-404.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1994a. *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*. León: Universidad de León; Lejona: Universidad del País Vasco.

- MERINO ÁLVAREZ, R. 1994b. “A Framework for the Description of Drama Translations”. En Robyns, C. (ed.) 1994: 139-150.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1995. “La traducción del teatro inglés en España: 40 años de plagios”. En Fernández Nistal, P & Bravo Gozalo, J.M. (eds.): 75-89.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1997. “Complejidad y diversidad en los Estudios Descriptivos de Traducción: *La Alhambra* de Washington Irving en España”. En Fernández Nistal, P. & Bravo Gozalo, J.M. (eds.): 51-70.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1999. “Censura política y censura económica en el teatro traducido (inglés>español)”. En Álvarez Lugris, A. y Fernández Ocampo A. (eds.): 115-119.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2000a. “Drama translation strategies: English-Spanish (1950-1990). *Babel*, 46, 4: 357-365.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2000b. “El teatro inglés traducido desde 1960: Censura, ordenación, calificación”. En Rabadán, R. (ed.): 121-151.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2001a. “Presentación de la base de datos TRACE (Traducciones Censuradas inglés-español)”. En Pajares, E., Merino, R. & Santamaría, J.M. (eds.): 287-298.
- MERINO ÁLVAREZ R. 2001b. “Textos dramáticos traducidos y censurados en la España de Franco (años sesenta): el teatro y el cine espectáculos controlados”. En Sanderson, J.D.(ed.): 85-97.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2001c. “Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos”. En Chaume, F. & Agost, R. (eds.): 231-238.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2001d. “Del plagio como *método* de traducción del teatro inglés en España: una tradición demasiado arraigada”. *Trans*, 5: 219-226.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2002. “Traducciones censuradas de teatro y literatura infantil y juvenil en la España de Franco”. En Lorenzo, L., Pereira, A. & Ruzicka, V. (eds.): 69-90.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2003. “TRAducciones CEnsuradas inglés-español: del catálogo al corpus TRACE (teatro)”. En Muñoz Martín, R. (ed.): 641-670.
- MERINO, R. 2005a. “From Catalogues to Corpus in DTS: translations censored under Franco. The TRACE project”. *Revista canaria de estudios ingleses*, 51: 85-103.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2005b. “La investigación sobre teatro traducido inglés-español: 1994-2004”. *Cadernos de Literatura Comparada*, 12/13: 99-120.
- MERINO, R. & RABADÁN, R. 2002. “Censored Translations in Franco’s Spain: The TRACE Project-Theatre and Fiction (English-Spanish)”. *TTR*, 15, 2: 125-152.
- MERINO, R & RABADÁN, R. 2004. “Introducción a *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá*”. En Toury, G.: 17-33.
- MERINO, R.; SANTAMARÍA, J.M. & PAJARES, E. (eds.) 2005. *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción. 4*. Vitoria: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, UPV/EHU.
- MILLS, J.A. 1985. *Hamlet on Stage. The Great Tradition*. Wesport/London: Greenwood Press.

- MIRALLES, A. 1978. “La censura que no cesa. Juzgado de guardia. El contagio de la paranoia”. *Pipirijaina, Edición digital facsímil 1974-1983*: 54-57.
- MOLINA, L. & HURTADO ALBIR, A. 2002. “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach”. *Meta*, XLVII, 4: 498-512.
- MOLINA PLAZA, S. 1996. “*El diablo blanco de Webster* y su traducción al español”. En Pujante, A.L. & Gregor, K. (eds.): 345-351.
- MONLEÓN, J. 1993. “Las limitaciones sociales del teatro español contemporáneo”. *Damos la palabra*, 2. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- MORALES Y MARÍN, A. 1995. “Teatro Español 1962-1981. De Teatro Oficial a Teatro Municipal”. En A.A.V.V.: 87-113.
- MORET, X. 2002. *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino.
- MOSSOP, B. 2001. “Why should we seek common ground?”. *Target*, 13, 1: 158-159.
- MUELLER-VOLLMER, K. & IRMSCHER, M. (eds.) 1998. *Translating Literatures Translating Cultures. New Vistas and Approaches in Literary Studies*. Stanford: Stanford University Press.
- MUNDAY, J. 1998. “A Computer-assisted Approach to the Analysis of Translation Shifts”. *Meta*, 43, 4: 542-556.
- MUNDAY, J. 2003 (2001). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. London: Routledge.
- MUNSON DEATS, S. 2002. “ ‘Truly, an obedient lady’ . Desdemona, Emilia, and the Doctrine of Obedience in *Othello*”. En Kolin, P.C. (ed.): 233-254.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. 2005. *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. 2006. “Censurado por el franquismo”. *El Cultural*, 30/03/2006: 40-43.
- MUÑOZ CALVO, M. 1986. *Ediciones y Traducciones Españolas de los Sonetos de William Shakespeare: Análisis y Valoración Crítica*. Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza. Facultad de Filosofía y Letras.
- MUÑOZ MARTÍN, R. 2003. *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Granada, 12-14 de febrero de 2003*. Granada: AIETI. (Versión en CD-ROM).
- NEELY, C.T. 1983. “Women and Men in *Othello*. ‘What should such a fool/ Do with so good a woman?’ ”. En Swift Lenz, C. R.; Greene, G. and Neely, C.T. (eds.): 211-239.
- NEILL, M. (ed.) 1988. *John Ford. Critical Re-Visions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NEILL, M. 1988. “ ‘What Strange Riddle’s This?’: Deciphering ‘*Tis Pity She’s a Whore*’ ”. En Neill, M. (ed.): 153-179.
- NELSON GARNER, S. 1988. “*The Taming of the Shrew*. Inside or Outside the Joke?”. En Charney, M. (ed.): 105-119.

- NEUBERT, A. 2001. “Shared ground in Translation Studies dependent on shared views of looking at translation”. *Target*, 13, 2: 333-338.
- NEUSCHÄFER, H. 1994. *Adiós a la España eterna*. Barcelona: Anthropos. (Traducción de Rosa Pilar Blanco).
- NEWMAN, K. 1987. “‘And wash the Ethiop white’: femininity and the monstrous in *Othello*”. En Howard, J.E. & O’Connor, M.F. (eds.): 143-162.
- NEWMARK, P. 1988. *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall International.
- NIDA, E. A. 1964. *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E.J. Brill.
- O’CALLAGHAN, M. 2000. “Publication: Print and Manuscript”. En Hattaway, M. (ed.): 81-94.
- OLIVA, C. 1989. *El teatro en España desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- OLIVA, C. 2002. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- OLIVA, C. 2004. *La última escena. (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- OLIVA, S. 1993. “Shakespeare en catalán: problemas y soluciones”. En Fdez. de Sevilla, J.M. (ed.): 285-298.
- OLOHAN, M. (ed.). 2000. *Intercultural Faultlines*. Manchester: St. Jerome.
- OLOHAN, M. 2004. *Introducing Corpora in Translation Studies*. London: Routledge.
- ORTEGA ARJONILLA, E. (dir.) 2004. *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*. Granada: Atrio.(Edición en CD Rom)
- OSKAM, J. 1991. “Censura y prensa franquistas como tema de investigación”. Versión electrónica: <http://geocities.com/athens/parthenon/4087/cens.htm>. Publicado en *Revista de Estudios Extremeños*, 47: 113-132.
- OSKAM, J. 1992. “Las revistas literarias y políticas en la cultura del franquismo”. Versión electrónica: <http://geocities.com/athens/parthenon/4087/revista.htm>. Publicado en *Letras Peninsulares* 5, 3: 389-405.
- OSKAM, J. 1995. “Los intelectuales incrementos y el nacionaljesuitismo”. Versión electrónica: <http://geocities.com/athens/parthenon/4087/jesu.htm>. Publicado en: *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios* 6, 1: 79-88.
- PALAU I FABRE, J. 1973. “Consideracions sobre el Shakespeare de Josep Maria de Sagarra”. *Estudios Escénicos*, 17: 65-74.
- PALOPOSKI, O. & OITTINEN, R. 2000. “The Domesticated Foreign”. En Chesterman, A.; Gallardo San Salvador, N. y Gambier, Y. (eds.): 373-390.
- PAJARES, E., MERINO, R. & SANTAMARÍA, J.M. (eds.) 2001. *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción 3*. Bilbao: Universidad del País Vasco, UPV/EHU.
- PARTRIDGE, E. (1947) 1961. *Shakespeare’s Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*. London: Routledge and Kegan Paul.
- PARTRIDGE, E. (1947) 1968. *Shakespeare’s Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*. London: Routledge and Kegan Paul.

- PAVIS, P. 1982. *Languages of the Stage*. New Cork: Performing Arts Journal Publications.
- PECHTER, E. 1995. *What was Shakespeare?* Cornell: Cornell University.
- PELEG, I. (ed.) 1993. *Patterns of Censorship around the World*. Boulder: West View Press.
- PELEG, I. 1993. “Censorship in Global and Comparative Perspective: An Analytical Framework”. En Peleg, I. (ed.): 3-15.
- PENTZELL, R.J. 1986. “*The Changeling*: Notes on Mannerism in Dramatic Form”. En Davidson, C.; Gianakaris, C.J. & Stroupe, J. H. (eds). 275-299.
- PÉREZ ÁLVAREZ, I. 2002. *Aproximación descriptiva al catálogo de traducciones de narrativa inglés-español TRACEni (1958-1962). Estudio preliminar*. León: Departamento de Filología Moderna, Universidad de León. Memoria de Licenciatura inédita.
- PÉREZ COTERILLO, M. 1978a. “La política teatral de UCD. El Centro Dramático Nacional”. *Pipirijaina, Edición digital facsímil 1974-1983*. N°s 8-9: 8-11.
- PÉREZ COTERILLO, M. 1978b. “Albert Boadella, solidaridad”. *Pipirijaina, Edición digital facsímil 1974-1983*: 1-2.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, D. 2005. “Luis Cernuda: Reflexiones sobre teatro”. En Matas, J.; Martínez, J.E. y Trabado, J.M. (eds.): 523-535.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 1999a. “Recepción de traducciones y adaptaciones de teatro inglés en España (1898-1939)” En Álvarez Lugris, A. & Anxo Fernández Ocampo (eds.): 129-135.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 1999b. “La cultura norteamericana adaptada a la escena española: traducción y censura en la España franquista”. En Álvarez Benito, G.; Fernández Domínguez, J.J. & Tamayo Morillo, F.J. (eds.). (Edición en CD-ROM).
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2000. “Traducción y censura en la escena española de la posguerra: creación de una identidad cultural”. En Rabadán, R. (ed.): 153-189.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2001a. “El traductor como (auto)censor: la traducción dramática en la España franquista”. En Pajares, E., Merino, R. & Santamaría, J.M. (eds.): 311-320.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2001b. “Traducción y censura como reescritura ideológica en la España franquista”. En Barr, A., Martín Ruano, M.R. & Torres, J. (eds.): 583-591.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2002. “La reescritura del espacio escénico-cinematográfico: una ventana a la innovación ideológica y cultural”. En Sanderson, J.D. (ed.): 75-91.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2003. “Las reescrituras españolas del teatro norteamericano: textos, paratextos, metatextos”. En Muñoz Martín, R. (ed.): 469-493.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2004. *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*. Bilbao: Universidad del País Vasco, UPV/EHU. Tesis Doctoral.

- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2005. “Inventario de las traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)”. En Merino, R., Santamaría, J.M. & Pajares, E. (eds.): 97-112.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2006. “Las reescrituras del espacio escénico conservador norteamericano en la España de Franco”. En Bravo, J.M. (ed.): 173-201.
- PÉREZ STANSFIELD, M. P. 1983. *Direcciones del Teatro Español de Posguerra: Ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A.
- PIOTROWSKA, M. 1998. “Towards a Model of Strategies and Techniques for Teaching Translation”. En Beylard-Ozeroff, A.; Králová, J. & Moser-Mercer, B. (eds.): 206-211.
- PLIEGO SÁNCHEZ, I. et al. (eds). 2006. *Traducción y manipulación: el poder de la palabra. Aportaciones a la traducción desde la filología*. Sevilla: Universidad de Sevilla. (En prensa).
- PONCE, J.M. 2004. *El destape nacional*. Barcelona: Glènat.
- PORTILLO, R. 1987. “Espacio escénico y representación en el teatro isabelino”. En Portillo, R. (ed.): 83-101.
- PORTILLO, R. (ed.) 1987. *Estudios literarios ingleses. Shakespeare y el teatro de su época*. Madrid: Cátedra.
- PORTILLO, R. 2003. “Purificación Ribes, trad. y ed. 2002: *Volpone*, de Ben Jonson. Colección Letras Universales. Madrid: Cátedra. 555 pp.” Reseña publicada en *Atlantis*, Vol. XXV, nº 2: 165-169.
- PORTILLO, R. Y GÓMEZ LARA, J. M. 1994. “Shakespeare in the New Spain: Or, What You Will”. En Hattaway, M.; Sokolova, B. & Roper, D. (eds.): 208-220.
- PORTILLO, R. y MORA, M. J. 1996. “Clásicos ingleses en español: el caso de Ben Jonson”. En Pujante, A. L. y Gregor, K.: 57- 68.
- POZOS PRADA, G. 2004. “Disgresiones acerca del erotismo. Erotismo y literatura”. *Kalathos* 26. Edición electrónica. (<http://www.kalathos.com/>).
- PUJALS, E. 1975. “On Translating Shakespeare into Spanish”. *Shakespeare Translation*, Vol. 25: 16-29.
- PUJALS, E. 1983. “¡Vete a un convento! (El dúo Hamlet-Ophelia en *Hamlet*, de Shakespeare)”. *Actas del V Congreso de AEDEAN. Héroe y antihéroe en la literatura inglesa*. Madrid: Alhambra. 21-42.
- PUJALS, E. 1985. “Shakespeare y sus traducciones en España: Perspectiva histórica”. *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 5-6: 77-85.
- PUJANTE, A. L. 1989. “Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare”. *Traducir a los Clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 4: 133-157.
- PUJANTE, A.L. 1993. “Shakespeare en traducción: problemas textuales del original”. En González Fdez. de Sevilla, J.M. (ed.): 227-252.
- PUJANTE, A. L. y GREGOR, K. (eds.) 1996. *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Murcia: Universidad de Murcia.

- PYM, A. 1995. "European Translation Studies, *Une science qui dérange*, and Why Equivalence Needn't Be a Dirty Word". *TTR*, 8-1: 153-176.
- PYM, A. 2000. "Why Common Ground Is Not Automatically Space for Cooperation. On Chesterman Versus Arrojo". *Target*, 12, 2: 334-337.
- RABADÁN, R. 1991a. *Equivalencia y Traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- RABADÁN, R. 1991b. "The Unit of Translation Revisited". In Larson, Mildred L. (ed.): 38-48.
- RABADÁN, R. 1992. "Tendencias teóricas en los estudios contemporáneos de traducción". En Fernández Nistal, P. (ed.): 45-60.
- RABADÁN, R. 1994. "Traducción, función, adaptación". En Purificación Fdez. Nistal (ed.): 31-42.
- RABADÁN, R. 1996. "El papel de la lingüística en los estudios de traducción: usos y aplicaciones". En Fernández Nistal, P. & Bravo Gozalo, J.M. (coords.): 91-113.
- RABADAN, R. 2000. *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León.
- RABADÁN, R. 2001. "Las cadenas intertextuales inglés-español: traducciones y otras transferencias (inter)semióticas". En Pajares, E., Merino, R. & Santamaría, J.M. (eds.): 29-41.
- RADERS, M. & MARTÍN-GAITERO, R. 1993. *Actas de los IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Universidad Complutense.
- RIBAS, A. 1995. "Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos". En Lafarga, F. & Dengler, R. (eds.): 25: 35.
- RIBES TRAVER, P. 2005. "Araquistáin's 1929 version of *Volpone*". *SEDERI*, 15: 81-100.
- RIBES, P. 2006. "Spanish Adaptations of Ben Jonson's *Volpone*". En González, J.M. (ed.): 262-298.
- RICCARDI, A. (ed.) 2002. *Translation Studies. Perspectives on an emerging discipline*. Cambridge: University Press.
- RICKS, C. 1960. "The Moral and Poetic Structure of *The Changeling*". *Essays on Criticism*, 10: 290-306.
- RICO MANRIQUE, F. (Coord.). 1999. *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 8, Tomo 2. (Época contemporánea, 1939-1975: primer suplemento. Coordinado por Santos Sanz Villanueva).
- RIOJA BARROCAL, M. 2004. *Traducción inglés-español y censura de textos narrativos: Construcción y Análisis del Corpus 0 TRACEni (1962-1969)*. León: Departamento de Filología Moderna. Universidad de León.
- ROBINSON, D. 2001. *Who translates? Translator Subjectivities Beyond Reason*. New York: State University on New York Press.
- ROBYNS C. (ed.) 1994. *Translation and the (Re)Production of Culture*. Selected papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies. 1989-1991. Leuven: CERA.

- RODRÍGUEZ ESPINOSA, M. 2001. “Hacia una historia de la traducción en la España de Franco”. En Pajares, E., Merino, R. & Santamaría, J.M. (eds.): 467-474.
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, M. 2004. “El discurso ideológico de la censura franquista y la traducción de textos literarios: *Las aventuras de Barry Lyndon* y la Editorial Destino”. En Grupo Traducción, Literatura y Sociedad: 219-238.
- RODRIGUEZ MÉNDEZ, J.M. 1971. *Los teleadictos (La sociedad televisual)*. Barcelona: Estela.
- ROJAS CLAROS, F. 2005. “Una editorial para los nuevos tiempos: Ciencia Nueva, 1965-1970”. *Historia del Presente*, 5: 103-120.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. 1995. “José Luis Alonso. Su presencia en los Teatros Nacionales”. En A.A.V.V.: 11-85.
- RUIZ RAMÓN, F. 2001 (1970). *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra. (12ª ed.).
- SAMANIEGO, E.; FUERTES, P.; VELASCO, M. y ARRIBAS, A. 2001. “Propuesta teórica de un modelo de análisis textual aplicado a la traducción: parámetros y direccionalidad”. En Barr, A.; Martín Ruano, M.R. y Torres del Rey, J. (eds.): 685-702.
- SÁNCHEZ GARCÍA, M. 1999. *Estudio textual y traductológico de The Taming of the Shrew*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, P. 1996. “El ‘upper stage’ del teatro isabelino y su funcionamiento según las traducciones de Shakespeare realizadas por Luis Astrana Marín”. En Pujante, A.L. & Gregor, K. (eds.): 263-270.
- SANDERSON, J. D. (ed.) 2001. *¡Doble o nada!* Alicante: Universidad de Alicante.
- SANDERSON, J.D. (ed.) 2002. *Traductores para todo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- SANTAMARÍA, J.M. et al. (eds.) 1997. *Trasvases culturales. Literatura, cine y traducción*, 2. Dpto. Filología Inglesa y Alemana: Vitoria, UPV/EHU.
- SANTAMARÍA LÓPEZ, J. M. 2000. “La traducción de obras narrativas en la España franquista: Panorama preliminar”. En Rabadán, R. (ed.): 208-225.
- SANTA-CRUZ, L. 1993. “Cayetano Luca de Tena, Director del Teatro Español de 1942 a 1952”. En A.A.V.V.: 69-79.
- SANTOS, F. 1971. “Cinco años de Ley de Prensa”. *Cuadernos para el diálogo*, 90: 21-24.
- SANTOS, F. 1973. “Libertad de expresión y censura previa”. *Cuadernos para el diálogo*, 35: 68-70.
- SANTOYO, J.C. 1987. “Dramaturgos contemporáneos de Shakespeare: Traducciones españolas”. En Portillo, R. (ed.): 303-313.
- SANTOYO, J.C. 1989. “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología”. *Traducir a los Clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 4. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico. 95-112.
- SANTOYO, J. C. 1995. “Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español”. En Lafarga, F. & Dengler, R. (ed.): 13-23.

- SANTOYO, J.C. 1996. *El delito de traducir* (3ª ed.) León: Universidad de León.
- SANTOYO, J.C. 1998. “Las páginas olvidadas”. Discurso de ingreso como Académico en la Real Academia de Doctores.
- SASTRE, A. 1960. “Teatro imposible y pacto social”. *Primer Acto*, 14: 1-2.
- SCHÄFFNER, C. 1997. “Political Texts as Sensitive Texts”. En Simms, K. (ed.): 131-138.
- SCHÄFFNER, C. 1999. *Translation and Norms*. Clevedon: Multilingual Matters LTD.
- SCHULTZE, B. 1998. “Highways, Byways, and Blind Alleys in Translating Drama: Historical and Systematic Aspects of a Cultural Technique”. En Mueller-Vollmer, K. & Irscher, M. (eds.): 177-196.
- SCHWARTZ, R. & DE LANGE, N. 2006. “A Dialogue: on a translator’s interventions”. En Bassnett, S. & Bush, P. (eds.): 9-19.
- SCHWARZINGER, H. 1993. “Traduire pour le theatre”. *CTL*, 16: 7-13.
- SEGOVIA, R. 2001. “Adaptación, traducción y otros tipos de transferencias”. En Chaume, J. y Agost, R. (eds.): 223-230.
- SELA-SHEFFY, R. 2000. “The Suspended Potential of Culture Research in TS”. *Target*, 12, 2: 345-355.
- SELA-SHEFFY, R. 2005. “How to be a (recognized) translator. Rethinking habitus, norms, and the field of translation”. *Target* 17,1: 1-26.
- SERRANO, L. & GUTIÉRREZ LANZA, C. 2001. “Cine, traducción y censura (años setenta): La recepción de la mantequilla en la España del *último chotis*”. En Pajares, E., Merino, R. & Santamaría, J.M. (eds.): 351-360.
- SERRANO FERNÁNDEZ, L. 2003. *Traducción y censuras de textos cinematográficos inglés-español 1970-1985*. Universidad de León. Tesis doctoral inédita.
- SERRANO RIPOLL, A. 1988. *Las traducciones de Shakespeare en España: el ejemplo de Othello*. Valencia: Arcos.
- SEVILLA, F. Y ALVAR, C. (eds.) 2000. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 1998, 6-11 julio*. Tomo II. Madrid: Castalia.
- SHAW, P. 1987. “Los aciertos dramáticos de Thomas Middleton”. En Portillo, R. (ed.): 255-279.
- SHEFFY, R. 1990. “The Concept of Canonicity in Polysystem Theory”. Versión electrónica: http://www.tau.ac.il/~rakefet/papers/rs_canon.htm. Publicado en: *Poetics Today*, 11- 3: 511-522.
- SHLESINGER, M. 2001. “Shared Ground in Interpreting Studies too”. *Target*, 13, 1: 165-168.
- SHUTTLEWORTH, M. & COWIE, M. 1997. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- SIMEONI, D. 1998. “The Pivotal Status of the Translator’s Habitus”. *Target*, 10: 1-39.
- SIMEONI, D. 2000. “When in Doubt, Contextualize...”. *Target*, 12, 2: 337-341.

- SIMMS, K. (ed.) 1997. *Translating Sensitive Texts: Linguistic Aspects*. Amsterdam: Rodopi.
- SNELL-HORNBY, M. 1988. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- SOLA, R. J.; LÁZARO, L.A. Y GURPEGUI, J.A. 1997. *Actas del XVIII Congreso de AEDEAN, Alcalá de Henares, 15-17 de diciembre de 1994*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- SOTO PALOMO, C. 1996. "Shakespeare, sus traductores y/o adaptadores: Granada 1939-1975". En Pujante, A.L. & Gregor, K. (eds.): 253-261.
- SOVRAN, T. 1992. "Between Similarity and Sameness". *Journal of Pragmatics*, 18, 4: 329-344.
- SPIVAK, G. 2000 (1992). "The Politics of Translation". En Venuti, L. (ed.): 397-416.
- STEINER, E. 2001. "How (translated and otherwise interlingual) texts work is our way into what, why and to what effects". *Target*, 13, 2: 343-347.
- STURGE, K. 1998. "«A danger and a veiled attack» Translating into Nazi Germany". En Boase-Beier, J. & Holman, M.: 135-146.
- STURGE, K. 2002. "Censorship of Translated Fiction in Nazi Germany". *TTR*, XV, 2: 153-169.
- STURGE, K. 2004. *'The Alien Within': Translation into German during the Nazi Regime*. München: IUDICIUM.
- STYAN, J.L. 1975. *Drama, Stage and Audience*. Cambridge: CPU.
- SWIFT LENZ, C. R.; GREENE, G. & NEELY, C.T. (eds.) 1983. *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- TAHIR-GÜRÇAGLAR, S. 2002. "What Texts Don't Tell. The Uses of Paratexts in Translation Research". En Hermans, T. (ed.): 44-60.
- TEUBERT, W. 1996. "Comparable or Parallel Corpora?". *Special Issue of Internacional Journal of Lexicography*, 9, 3: 238-264.
- THOMPSON, A. 2001. "Feminist Theory and the Editing of Shakespeare: *The Taming of the Shrew* Revisited. En Chedgzoy, K. (ed.): 49-69.
- TIRKKONEN-CONDIT, S.; MÄKISALO, J.; JÄÄSKELÄINEN, R.; KALASNIEMI, M. & KUJAMÄKI, P. 2001. "Do we need a shared ground?". *Target*, 13, 2: 339-343.
- TOLEDANO BUENDÍA, C. 2001. "Uso de las notas del traductor". En *Actas del 25º Congreso de AEDEAN*. 13, 14 y 15 de diciembre de 2001. Granada: Universidad de Granada. Versión en CD-ROM.
- TÖRNQVIST, E. 2002 (1991). *El teatro en otra lengua y otro medio*. (Traducción de Marta Mateo). Madrid: Arco/Libros.
- TORRES NUÑEZ, J. J. 1998. "Traducir teatro". En Barón, E. (ed.): 149-157.
- TOURY, G. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Tel Aviv University.
- TOURY, G. 1985. "A Rationale for Descriptive Translation". En Hermans, T. (ed): 16-41.

- TOURY, G. 1991. “What are Descriptive Studies into Translation Likely to Yield apart from Isolated Descriptions?” En Van Leuven, K.M. & Naaijkens, T. (eds.): 179-192.
- TOURY, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- TOURY, G. 1997. “What lies beyond Descriptive Translation Studies, or: where do we go from where we assumedly are?” En Vega, M.A. & Martín-Gaitero, R. (eds.): 69-80.
- TOURY, G. 2004a. “Probabilistic Explanations in Translation Studies: welcome as they are, would they qualify as universals?”. En Mauranen, A. & Kujumäki, P. (eds.): 15-32.
- TOURY, G. 2004b. “Probabilistic Explanations in Translation Studies. Universals—or a challenge to the very concept? En Hansen, G.; Malmkjaer, K. & Gile, D. (eds.): 15-25.
- TOURY, G. 2004c. *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra. (Traducción de Raquel Merino y Rosa Rabadán).
- TOUS BARBERÁN, J. *et al.* 1971. “Reflexiones sobre la Ley de Prensa”. *Cuadernos para el diálogo*, 90: 18-20.
- TRONCH PÉREZ, J. 1996. “Traducción y representación en la transmisión del texto clásico: diversidad en el Hamlet en castellano”. En Pujante, A.L. & Gregor, K. (eds.): 309-322.
- TURELL, M^a. T. 1988. “Una vision cuantitativa del ‘thou’ y del ‘you’ en Shakespeare”. *Actas del X Congreso de AEDEAN, Zaragoza, 16-19 de diciembre de 1986*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. 467- 475.
- TYMOCZKO, M. 2000. “Translation and Political Engagement. Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts”. *The Translator*, 6, 1: 23-47.
- TYMOCZKO, M. 2002. “Connecting the Two Infinite Orders. Research Methods in Translation Studies”. En Hermans, T. (ed.): 9-25.
- TYMOCZKO, M. 2003. “Ideology and the Position of the Translator. In What Sense is a Translator ‘In Between’?”. En Calzada Pérez, M. (ed.): 181-201.
- TYMOCZKO, M. & GENTZLER, E. (eds.) 2002. *Translation and Power*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press.
- UBERSFELD, A. 1982 (1977). *Lire le Théâtre*. París: Éditions Sociales.
- UBERSFELD, A. 1996. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. París: Mémo Senil.
- ULRYCH, M. 2002. “An evidence-based approach to applied translation studies”. En Riccardi, A. (ed.): 198-213.
- UPTON, CAROLE-ANNE. (ed.). 2000. *Moving target. Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- VALVERDE, J.M. 1993. “Confesiones de un traductor Shakesperiano”. En González Fdez. de Sevilla, J.M. (ed.): 227-252.

- VAN DEN BROECK, R. 1986. "Translation for the Theatre". *Linguistica Antverpiensia*, 20: 96-110.
- VÁZQUEZ AYORA, G. 1977. *Introducción a la traductología*. Washington: Georgetown University Press.
- VEGA, M. A. y MARTÍN-GAITERO, R. (eds.). 1997. *La Palabra Vertida. Investigaciones en torno a la Traducción: Actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Madrid: Editorial Complutense.
- VENUTI, L. 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London & New York: Routledge.
- VENUTI, L. 1998. *The Scandals of Translation*. London/New York: Routledge.
- VENUTI, L. (ed.) 2000. *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge.
- VERMA, J. 1994. "The challenge of Bilingual: Analysing multi-cultural productions". Artículo en formato electrónico: http://www.tara-arts.com/HTML/articles/article_bilingual_challenge.htm (23/05/2006).
- VERMEER, H.J. 2000 (1989). "Skopos and Commission in Translational Action". En Venuti, L. (ed.): 221-232.
- VINAY, J.P. & DARBELNET, J. 1977. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París: Didier, Georgetown University Press.
- WEISSBORT, D. (ed.) 1983. *Modern Poetry in Translation*. New York: MPT/Persea.
- WELLS, S. 1970. *Literature and Drama*. London: Routledge.
- WELLS, S. & COWEN ORLIN, L. (eds.) 2003. *Shakespeare. An Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press.
- WELLWARTH, G. E. 1978. *Spanish Underground Drama*. Madrid: Villalar.
- WENTERSDORF, K.P. 1978. "The Original Ending of *The Taming of the Shrew*: A reconsideration". *Studies in English Literature, 1500-1900*, 18:2. 201-215.
- WERNER, S. 2001. *Shakespeare and Feminist Performance. Ideology on stage*. London and New York: Routledge.
- WILLIAMS, G. 1997. *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*. London and Atlantic Highlands: Athlone.
- ZABALBEASCOA TERRÁN P., SANTAMARÍA GUINOT, L. & CHAUME VARELA, F. (eds.) 2005. *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares.
- ZANETTIN, F. 2000. "Parallel Corpora in Translation Studies: Issues in Corpus Design and Analysis". En Olohan, M. (ed.): 105-118.
- ZARO, J.J. 1997. "¿Traducción o reescritura? La versión de *Hamlet* de José María Pemán (1949)". En Sola, R.J.; Lázaro, L.A. y Gurpegui, J.A. (eds.): 359-366.
- ZARO, J.J. 1998. "Moratín's Translation of *Hamlet* (1798). A Study of the Paratexts". En Boase-Beier, J. & Holman, M.: 125-133.
- ZARO VERA, J.J. 2001. "Shakespeare en España: Una aproximación traductológica". *Cuadernos de Filología Inglesa*, 7.2: 71-91.

- ZARO VERA, J.J. 2004a. “Traductología literaria: el caso de Shakespeare”. En Ortega Arjonilla, E. (dir.) Vol. I: 75-99.
- ZARO VERA, J.J. 2004b. “Traducción y contexto social y artístico en dos versiones españolas de *The Taming of the Shrew* de William Shakespeare”. En Grupo Traducción, Literatura y Sociedad: 121-144.
- ZATLIN, PH. 2005. *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner’s View*. Clevedon: Multilingual Matters LTD.
- ZOZAYA, P. 1997. “The Bard Revisited: New Readings of Shakespeare’s Tragedies”. En Sola, R.J.; Lázaro, L.A. y Gurpegui, J.A. (eds.).
- ZUBER, O. 1980. “Problems of Property and Authenticity in Translating Modern Drama”. En Zuber, O. (ed.): 92-113.
- ZUBER, O. (ed.) 1980. *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press.
- ZUBER-SKERRIT, O. 1984. “Translation Science and Drama Translation”. En Zuber- Skerrit, O. (ed.): 3-11.
- ZUBER-SKERRIT, O. (ed.) 1984. *Page to stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- ZUNZUNEGUI, S. 2005. *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.

3. Fuentes utilizadas para la construcción del Catálogo:

Index Translationum

- (1935) *Index Translationum*. París: Institut International de Cooperation Intellectuelle.
- (1936) *Index Translationum*. París: Institut International de Cooperation Intellectuelle.
- (1937) *Index Translationum*. París: Institut International de Cooperation Intellectuelle.
- (1938) *Index Translationum*. París: Institut International de Cooperation Intellectuelle.
- (1939-40) *Index Translationum*. París: Institut International de Cooperation Intellectuelle.

Index Translationum, New Series

- (1949) *Index Translationum*, vol. 1. París: Unesco.
- (1950) *Index Translationum*, vol. 2. París: Unesco.
- (1951) *Index Translationum*, vol. 3. París: Unesco.
- (1952) *Index Translationum*, vol. 4. París: Unesco.
- (1953) *Index Translationum*, vol. 5. París: Unesco.
- (1954) *Index Translationum*, vol. 6. París: Unesco.

- (1956) *Index Translationum*, vol. 7. París: Unesco.
- (1957) *Index Translationum*, vol. 8. París: Unesco.
- (1958) *Index Translationum*, vol. 9. París: Unesco.
- (1959) *Index Translationum*, vol. 10. París: Unesco.
- (1960) *Index Translationum*, vol. 11. París: Unesco.
- (1961) *Index Translationum*, vol. 12. París: Unesco.
- (1962) *Index Translationum*, vol. 13. París: Unesco.
- (1963) *Index Translationum*, vol. 14. París: Unesco.
- (1964) *Index Translationum*, vol. 15. París: Unesco.
- (1965) *Index Translationum*, vol. 16. París: Unesco.
- (1966) *Index Translationum*, vol. 17. París: Unesco.
- (1967) *Index Translationum*, vol. 18. París: Unesco.
- (1968) *Index Translationum*, vol. 19. París: Unesco.
- (1969) *Index Translationum*, vol. 20. París: Unesco.
- (1970) *Index Translationum*, vol. 21. París: Unesco.
- (1971) *Index Translationum*, vol. 22. París: Unesco.
- (1972) *Index Translationum*, vol. 23. París: Unesco.
- (1973) *Index Translationum*, vol. 24. París: Unesco.
- (1975) *Index Translationum*, vol. 25. París: Unesco.
- (1976) *Index Translationum*, vol. 26. París: Unesco.
- (1978) *Index Translationum*, vol. 27. París: Unesco.
- (1979) *Index Translationum*, vol. 28. París: Unesco.
- (1980) *Index Translationum*, vol. 29. París: Unesco.
- (1981) *Index Translationum*, vol. 30. París: Unesco.
- (1982) *Index Translationum*, vol. 31. París: Unesco.

Bibliografía Española

- (1942) *Bibliografía Hispánica*. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español.
- (1943) *Bibliografía Hispánica*. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español.
- (1944) *Bibliografía Hispánica*. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español.
- (1945) *Bibliografía Hispánica*. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español.
- (1954) *Bibliografía Hispánica*. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español.
- (1955) *Bibliografía Hispánica*. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español.
- (1956) *Bibliografía Hispánica*. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español.
- (1957) *Bibliografía Hispánica*. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español.
- (1959) *Bibliografía Española. 1958*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1961) *Bibliografía Española 1959*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1962) *Bibliografía Española 1960*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- *Bibliografía Española 1961*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1966) *Bibliografía Española 1962*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1968) *Bibliografía Española 1963*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1968) *Bibliografía Española 1967*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

- (1971) *Bibliografía Española 1968*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1969) *Bibliografía Española 1969 (Enero-mayo)*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1970) *Bibliografía Española 1969 (Agosto- septiembre)*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1970/1971) *Bibliografía Española 1970*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1971/1972) *Bibliografía Española 1971*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1972/1973) *Bibliografía Española 1972*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1973/1974) *Bibliografía Española 1973*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1974/1975) *Bibliografía Española 1974*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1975/1976) *Bibliografía Española 1975*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1976/1977) *Bibliografía Española 1976*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- (1980) *Bibliografía Española 1977*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas.
- (1980) *Bibliografía Española 1978*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas.

El Libro Español

- (1962) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1963) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1964) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1965) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1966) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1967) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1968) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1969) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1970) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1971) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1972) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1973) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1974) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1975) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1976) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1977) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1978) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.
- (1979) *El Libro Español*. Madrid: Instituto Nacional del Libro.

4. Recursos electrónicos:

- <http://www.bne.es/esp/cat-fra.htm>
- <http://documentacionteatral.mcu.es/>
- www.unesco.org/culture/xtrans/

- www.crue.org/rebiun.htm
- <http://www.mcu.es/bases/spa/isbn/ISBN.html>
- http://www.mcu.es/cgi-bin/cbpe_b/BRSCGI?CMD=VERPAG&PAG=ForCBPE&SEC=CBPE
- www.westlaw.es
- <http://lion.chadwyck.com>
- http://aer.mcu.es/sgae/jsp/aer/indice/ae_wd_al_index.jsp
- <http://trace.unileon.es/>
- <http://www.ehu.es/trace/>

ÁPENDICE DOCUMENTAL

1. EJEMPLO DE EXPEDIENTE DE CENSURA DE PUBLICACIONES.
1ª ÉPOCA. (Expte. 2791-59).

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE INFORMACION
INSPECCION DE LIBROS

Exp. núm. _____

2791

Ilmo. Sr.:

El que suscribe EDITORIAL ESCELICER, S. A.
con domicilio en MADRID calle HEROES DEL 10 DE AGOSTO núm. 6
solicita la autorización que exige la Orden de 25 de marzo de 1944 (1), y disposiciones complementarias para la edición del texto que se adjunta y cuyas características se indican.

Autor WILLIAM SHAKESPEARE, versión libre de VICTOR RUIZ IRIARTE
Título LA FIERECILLA DOMADA
Editor ESCELICER, S. A. { Domiciliado en MADRID
Calle HEROES DEL 10 DE AGOSTO núm. 6

Volumen 103 páginas
Formato cuarto
Tirada 2.500 ejemplares
Precio de venta 10.- ptas
Colección en que se incluyen (2) TEATRO

Madrid, 19 de junio de 1959

El solicitante,
ESCELICER, S. A.
P. P.:
H. P. J. J. J.





212

Aut. para
10/11/59

MUTUALIDAD DE FUNCIONARIOS DE INFORMACION Y TURISMO 5 PESETAS APORTACION VOLUNTARIA

MUTUALIDAD DE FUNCIONARIOS DE INFORMACION Y TURISMO 5 PESETAS APORTACION VOLUNTARIA

DE INFORMACION



(TEATRO)

P. B.



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

Sección de Inspección de Libros

EXPEDIENTE N.º 2791-59

Presentada con fecha 19-6-59
instancia en solicitud de autorización para
imprimir la obra LA FIERRECILLA DOMADA
de la que es autor WILLIAM SHAKESPEARE
editada por ESCELICER

con un volumen de 103 páginas
y una tirada de 2,500 ejemplares

Madrid, 19 de junio de 1959

El Jefe de Lectorado,

Mod. 485-51000-2-59

ANTECEDENTES ✓

El Jefe del Negociado de Circulación
y Ficheros

PASE AL LECTOR Don

Teak

Madrid, 2 de

de 1959

El Jefe de Lectorado,

I N F O R M E

- ¿Ataca al Dogma? Páginas
- ¿A la moral? Páginas
- ¿A la Iglesia o a sus Ministros? Páginas
- ¿Al Régimen y a sus instituciones? Páginas
- ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Páginas
- Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?
- Informe y otras observaciones:

Madrid, de El Lector, de 195

RESULTADO
se propone la AUTORIZACIÓN

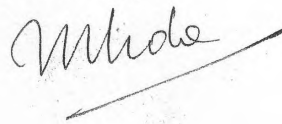
Madrid, 7 de Julio de 1959
El Jefe de Lectorado,



R E S O L U C I O N

VISTOS el informe del Lectorado, las disposiciones vigentes y las normas comunicadas por la Superioridad, esta Sección estima que la obra a que se refiere este expediente puede ser Autorizada

Madrid, 7 de Julio de 1959
El Jefe de la Sección,



CONFORME con la Sección.

Madrid, de de 195
EL DIRECTOR GENERAL

Solicitada autorización para CIRCULACION queda comprobada la congruencia entre los textos objeto de esta resolución.

Madrid, de de 195
El Oficial encargado de Comprobación,

Con esta fecha queda hecho el depósito de los ejemplares que se determinan, cuya remisión se hace según órdenes de la Superioridad, e igualmente se procede a la oportuna anotación de esta diligencia en los Ficheros.

Madrid, de de 195
El Jefe del Negocio de Circulación
y Ficheros,

**2. EJEMPLO DE EXPEDIENTE DE CENSURA DE PUBLICACIONES.
2ª ÉPOCA. (Expte. 6019-73).**


MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE INFORMACION
ORIENTACION BIBLIOGRAFICA




Exp. núm.

6019

Ilmo. Sr.:

El que suscribe, **EDITORIAL ESCALICER**, con domicilio en **MADRID**, calle **Comandante Azorruaga** número **S.A.**, en representación de la Editorial deposita los seis ejemplares que exige el artículo 12 de la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966 ("B. O. del Estado" del 19) de la obra ⁵¹No presentada previamente a consulta voluntaria.

Apta
 21/5/73


DEPOSITO

TITULO **LOS LONÁTICOS**

Nombre **T. MIDDLETON Y**, seudónimo

AUTOR: **W. ROWLEY**

Apellidos **(Gues. y Maudez Herrera)**

EDITOR **Enalia**, inscrito con el número **373/68** en el Registro de Empresas Editoriales.

Volumen (páginas) **4^a 68**

Formato

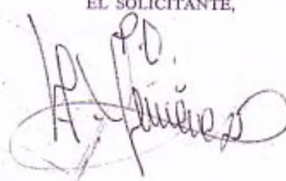
Tirada **5070 eip.**

Precio venta **25,- 125**

Colección en que se incluye (1) **TEATRO**

Madrid. Hora **9:40** Fecha **18** de **MAYO** 19**73**

EL SOLICITANTE,


 PD.

Ilmo. Sr. Director General de Información.

(1) Si es obra infantil o juvenil, dígase expresamente.



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR
Sección de Ordenación Editorial

DEPOSITO

Cumplidos los requisitos del depósito previo a la difusión, en virtud de la Ley de Prensa e Imprenta, de 12 de Mayo de 1964.

Madrid, de 22 MAY. 1973

PM

EXPEDIENTE N.º 6019-73

Presentada con fecha instancia en solicitud de constitución oficial del depósito de la obra **LUNATICOS, Los**

de la que es autor **MIDDLETON, T. y ROWLEY, W.**

editada por **Escelicer**

con un volumen de **68** páginas y una tirada de **5.000** ejemplares.

Madrid, de 19 MAY 1973 de 197

El Jefe del Registro,

ANTECEDENTES: **NO**

UL

El Jefe de Circulación y Ficheros,

PASE AL LECTOR don

Madrid, 19 de 5 de 197

El Jefe de Negociado de Lectorado

Mod. 485-2

I N F O R M E

¿Ataca al Dogma? Páginas
¿A la moral? Páginas
¿A la Iglesia o a sus Ministros? Páginas
¿Al Régimen y a sus instituciones? Páginas
¿A las personas que colaboran o han colaborado
 Régimen? Páginas
Los pasajes censurables ¿califican el contenido
 de la obra?

Informe y otras observaciones:

Comedia de enredo cuyos personajes son mita
y mitad locos. La protagonista, que alardea de pureza,
servir de una sirvienta para encubrir un adulterio,
que beba de un filtro por el que sabe si una mujer e
o no lo está, pasando por ella la noche nupcial y
dese de la obscuridad.

RESULTADO

Se propone la

Madrid, de
El Jefe de Negoc

RESOLUCION

VISTOS el informe del Negociado de Lect
posiciones vigentes y las normas
la Superioridad, esta Sección est
a que se refiere este expediente

Madrid, de
El Jefe

CONFORME con la Sección.

**3. EJEMPLO DE EXPEDIENTE DE CENSURA DE TEATRO.
1ª ÉPOCA. (Expte. 650-44).**

ejemplar de
póliza

Póliza de 1.50

650-44
21-11-44

Ilmo. Señor:

Como Director de la compañía teatral *del Teatro Español* solicito la autorización que exige la Orden de 15 de julio de 1939 y disposiciones complementarias para representar la obra teatral titulada "*Otelo*" cuyo autor y demás características se expresan.

Todas las alteraciones que con respecto al libreto acompañado y demás datos expuestos me vea obligado a realizar, serán sometidos a la aprobación de esa Delegación Nacional. En su consecuencia SUPLICO a V. I. se sirva ordenar me sea expedida la oportuna guía de censura.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, *20* de *noviembre* de 19*44*

(C. Luca de Tena)

Ilmo. Sr. Delegado Nacional de Propaganda.—Madrid.

Título de la obra: "Otelo"

Autor: Guillermo Shakespeare Nacionalidad: Inglesa

Domicilio del autor o de su representante en España:

Nombre del traductor: Nicolás González Ruiz

Nacionalidad: Español Domicilio: Olózaga 12

Adaptador: Nacionalidad:

Domicilio:

Nombre y domicilio del peticionario: Dirección del Teatro Español - Príncipe 29

Cuadro artístico de la compañía, con nombres, domicilios y nacionalidad:

E. F. Tula

Fecha o temporada de estreno: Diciembre 1944

Teatro y localidad en que ha de efectuarse: Teatro Español de Madrid

Decorador: Emilio Burgos

Figurista: Manuel Comba

Músico: Manuel Parada

Datos especiales para las obras del GENERO LIRICO (zarzuelas, operetas, revistas, comedias musicales, y espectáculos de variedades).

Ruta que ha de seguir la compañía, con expresión de teatros, localidades y fechas aproximadas de actuación.

<u>LOCALIDADES</u>	<u>TEATROS</u>	<u>FECHAS DE ACTUACION</u>
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

PROPOSTA DE LA SECCION DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

INFORME DEL DEPARTAMENTO DE TEATRO

Madrid, de de 19.....

El Jefe del Negociado,

Firmado:

PROPUESTA DE LA SECCION DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

Madrid, de de 19.....

El Jefe de la Sección,

Firmado:

T. O. MONTAÑA - TELÉF. 74573 - MADRID

Título: *Otelo*
Autor: *Shakespeare*
Traductor:
Adaptador: *N. González Ruiz*
Género teatral de la obra:

Drama

Censor: *B. Mostasa*

Recibida:

Entregada: *26. noviembre 1944*

Breve exposición del argumento:

Otelo, general moro al servicio de Venecia, consigue el amor de Desdémona - una joven patricia - a la que muchos nobles venecianos apetecían. Se casa con ella. Pero Iago, desleal a Otelo porque le ha puesto al joven Casio al nombrar en su lugar teniente, se propone inutilizar a Otelo: suscita en él los celos y va amontonando indicios que parecen ^{dejar} evidencia de infidelidad en Desdémona. Iago hace ver que Casio es su amante. Otelo determina matar a Desdémona y da a Iago la orden de matar a Casio. La mujer de Iago descubre, ya muerta Desdémona, el error. Otelo se mata.

Tesis:

Valor puramente literario:

Ya es de sobra sabido el mérito general de la obra shakespeariana. La adaptación de Nicolás González Ruiz es fiel a la línea dramática del original y se limita a poder parlamentos inútiles. Está muy bien lograda.

Valor teatral:

Grande. El éxito puede darse por
seguro

Matiz político:

Matiz religioso:

Juicio general que merece al Censor:

Un éxito más en la serie de buenas
adaptaciones que viene ofreciéndonos
el Teatro actual de España

Posibilidad de su representación:

Autonizable

Tachaduras en las páginas:

Correcciones en las páginas:

VOCALES DE LA COMISION POPULAR
Delegación Nacional de Propaganda
REPARTAMENTO DEL TEATRO
AUTORIZADO ÚNICAMENTE PARA
MAYORES DE 16 AÑOS

650-44
1

SECCION DE CINEFOTOGRAFIA Y TEATRO
SALIDA N. 6828
Días 14 Meses Año 44

20 NOVIEMBRE
LUCA DE TEJA
1.944

AUREZAR

HELENA GONZALEZ RIVERA
PRO ESPAÑOL

"O F E T O"

GUILLERMO SANCHEZ

PIREAR DEL TEJA

11 DICIEMBRE

44

Alfredo: David Jato
PIREAR DEL TEJA PRO ESPAÑOL

Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:

En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?: *Si*

Otras observaciones del Censor:

Madrid, *27* de *novbre* de 194 *4*

EL CENSOR,

P. Montaña


VICESECRETARIA DE EDUCACION POPULAR
DE
F. E. T. Y DE LAS J. O. N. S.
DELEGACION NACIONAL DE PROPAGANDA
SECCION DE CINE Y TEATRO
DEPARTAMENTO DE TEATRO

Núm. del expediente.

Título: **OTELLO**
Autor:
Traductor:
Adaptador: **Nicolás González Ruiz**
Género teatral de la obra:

Censor: **P. Constancio de Aldeaseca**
Recibida: Entregada:

Breve exposición del argumento:

Consta en anterior dictamen

- El título OTELO es un drama en cinco actos, escrito por Shakespeare, que trata de la historia de un hombre que se enamora de una mujer que es casada con otro hombre. El drama se desarrolla en Venecia y trata de la traición y el asesinato.

Tesis:

Valor puramente literario:

7

Valor teatral:

Matiz político:

Matiz religioso:

Juicio general que merece al Censor:

La obra, por ser antigua y sobradamente conocida del público erudito, carece, a mi entender, de apreciable influjo pernicioso. El uxoricidio y el suicidio, perpetrados por Otelo, no arrastran a la imitación ni al aplauso. Por estos motivos, estimo que puede autorizarse.

Posibilidad de su representación:

Tachaduras en las páginas:

Correcciones en las páginas:

Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:

En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

4. EJEMPLO DE EXPEDIENTE DE CALIFICACIÓN DE ESPECTÁCULOS.
(Expte. 875-78).

EXPT: EL 875

1-12-78



ILMO. SR.:

Don VICENTE SAINZ DE LA PEÑA, mayor de edad, de nacionalidad ESPAÑOL, con documento nacional de identidad núm. 59687 expedido en MADRID, con fecha domiciliado en... MADRID, calle o plaza de FERNANDO VI, núm. 24, en su localidad de ENRIQUETA.

Solicita, con sujeción a lo dispuesto por el Real Decreto 262/78, de 27 de enero, sobre libertad de representación de espectáculos teatrales y O. M. de de de 1978, por la que se dictan normas para su aplicación, la calificación del espectáculo titulado LASTIMA QUE SEAS... UNA PUTA, cuyos datos artísticos y técnicos se expresan en el presente documento, acompañando a tal efecto la documentación que al dorso se reseña.

En relación con lo dispuesto en los artículos y de la O. M. de de de 1978 y sin que ello prejuzgue la resolución que se adopte, se indica que, a juicio del solicitante, la calificación que habría de otorgarse al espectáculo es la de

Dios guarde a V. I.

Madrid, 1 de Diciembre de 1978

ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE TEATRO Y ESPECTÁCULOS.

DATOS ARTISTICOS Y TECNICOS

Autor: JOHN FORD Nacionalidad: INGLESES
Traductor: Nacionalidad:
Adaptador: JUAN ANTONIO CASTRO Nacionalidad: ESP.

Cuadro artístico de la Compañía N.º PAZ BALLESTEROS -
PILAR MUÑOZ - MAITE BIRIK - DAMIAN
VELASCO - JESUS BERENGUER - ANGEL DE
ANDRES - JOSE M. GUILLEN -
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Director: VICENTE SAINZ DE LA PEÑA
Escenógrafo: ESPADA
Figurinista: 1
Autor de la partitura:

Fecha o temporada de la primera representación: 22 DICIEMBRE 1978
Local y ciudad en la que se proyecta llevar a cabo: TEATRO MARTIN
MARRIÓ
.....
.....



MINISTERIO DE CULTURA
 COMISION DE CALIFICACION
 DE TEATRO Y ESPECTACULOS

Expte.: 875/78

SESION DEL DIA 5 de Diciembre de 1978
 TITULO DEL ESPECTACULO: "LASTIMA QUE SEAS UNA PUTA"
 CLASE: Teatro
 GENERO: Dramático
 AUTOR: John Ford
 VERSION O TRADUCCION DE: Juan Antonio Castro
 COMPAÑIA / GRUPO / CONJUNTO SOLICITANTE: CIA. M.A. PAZ BALLESTEROS
 LOCAL Y CIUDAD DE LA 1.ª REPRESENTACION: T. Martín, Madrid

CALIFICACION

- 1. PARA TODOS LOS PUBLICOS
- 2. PARA MAYORES DE 14 AÑOS
- 3. PARA MAYORES DE 18 AÑOS
- 4. ESPECTACULO «S»

OBSERVACIONES:

.....

Vocal: Sra. Arroyo
 (firma)

SEÑALE CON UNA X LA CALIFICACION

INFORME

Drama clásico, con calidad y fuerza trágica. La trama gira entorno al amor incestuoso de dos personas. Y entran en juego los personajes arquetipos del drama clásico: celosina, cuado picares y fiel, amante despreciada, el bobo, y el marido vengador de su honor, además del "cardenal" que encarna una iglesia - autoritaria poderosa - inquisidora, al par que sensual. Uno que exige un auditorio de personas adultas, especialmente por la crudeza e impiedad de escenas como la del banquete nupcial en el que se vege la confesión y se condena a la amante despreciada y moribunda. Y, quizás, también por las características "románticas" del incesto.

Vocal:

(firma)



MINISTERIO DE CULTURA
COMISION DE CALIFICACION
DE TEATRO Y ESPECTACULOS

Expte.: 875/78

SESION DEL DIA 5 de Diciembre de 19.. 78
 TITULO DEL ESPECTACULO: "LASTIMA QUE SEAS UNA PUTA"
 CLASE: Teatro
 GENERO: Dramático
 AUTOR: John Ford
 VERSION O TRADUCCION DE: Juan Antonio Castro
 COMPAÑIA / GRUPO / CONJUNTO SOLICITANTE: CIA. NO. PAZ BALLESTEROS
 LOCAL Y CIUDAD DE LA 1.ª REPRESENTACION: T. Martín, Madrid

CALIFICACION

- 1. PARA TODOS LOS PUBLICOS
- 2. PARA MAYORES DE 14 AÑOS
- 3. PARA MAYORES DE 18 AÑOS
- 4. ESPECTACULO «S»

OBSERVACIONES:

.....

Vocal: Sr. Martínez

(firma)

SEÑALE CON UNA X LA CALIFICACION

INFORME

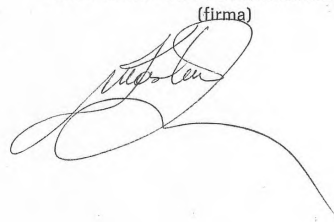
Es una obra de una gran dureza. Pasa por los días de amor, de odio, de melancolía. El tema central es el mundo entre los hermanos, pero presentado como un caso aislado, sin pretender justificarlo, incluso en la obra original hay un punto, un punto de honor al amor "en frase de Giovanni, y un mundo de un mundo perdido" "el cielo, predes!"

Toda la obra es un conflicto trágico. Dejando a un lado que parte uno es un hecho que este mundo es escrito, que refleja una época, el Renacimiento, un período y que prácticamente se trata de un clauso.

La composición. El extraño y extraño título puede ser práctico en este caso para la calificación, ya que para el autor es un punto de partida, que aunque no se puede pensar lo que es habitual con estos títulos, incluso llamando a veces "mundo de un mundo de dureza".

Vocal:

(firma)





MINISTERIO DE CULTURA
COMISION DE CALIFICACION
DE TEATRO Y ESPECTACULOS

Expte.: 875/78

SESION DEL DIA 5 de Diciembre de 19. 78
TITULO DEL ESPECTACULO: "LASTIMA QUE SEAS UNA PUTA"
CLASE: Teatro
GENERO: Dramático
AUTOR: John Ford
VERSION O TRADUCCION DE: Juan Antonio Castro
COMPANIA / GRUPO / CONJUNTO SOLICITANTE: CIA. M^a. PAZ BALLESTEROS
LOCAL Y CIUDAD DE LA 1.^a REPRESENTACION: T. Martín, Madrid

CALIFICACION

- 1. PARA TODOS LOS PUBLICOS
- 2. PARA MAYORES DE 14 AÑOS
- 3. PARA MAYORES DE 18 AÑOS
- 4. ESPECTACULO «S»

OBSERVACIONES:

.....
.....
.....
.....

Vocal: Sr. Guerra
(firma)

José Luis Guerra

SEÑALE CON UNA X LA CALIFICACION

INFORME

El tema del incesto explicado a una niña ya la calificaron a un nivel de 18 años. Por el problema físico al que se le una calificaron un 18 años.

Vocal:
(firma)



MINISTERIO DE CULTURA
 COMISION DE CALIFICACION
 DE TEATRO Y ESPECTACULOS

SESION DEL DIA 9 de DICIEMBRE de 1978.
 TITULO DEL ESPECTACULO: LASTIMA QUE SEA UNA PUTA
 CLASE: TEATRO
 GENERO: DRAMATICO
 AUTOR: JUAN FORD
 VERSION O TRADUCCION DE: JUAN A. CASTRO
 COMPAÑIA / GRUPO / CONJUNTO SOLICITANTE: C^o MARI PAZ
 BALLESTEROS
 LOCAL Y CIUDAD DE LA 1.^a REPRESENTACION: TEATRO MARTIN

CALIFICACION	
1. PARA TODOS LOS PUBLICOS	<input type="checkbox"/>
2. PARA MAYORES DE 14 AÑOS	<input type="checkbox"/>
3. PARA MAYORES DE 18 AÑOS	<input checked="" type="checkbox"/>
4. ESPECTACULO «S»	<input type="checkbox"/>

OBSERVACIONES:

.....

.....

.....

Vocal: Juan Weslowski
 (firma)

SEÑALE CON UNA X LA CALIFICACION

INFORME

Obra de teatro clásica, de autor británico el
Shakespeare. Dicha obra trata un tema muy fuerte
como es el de las relaciones incestuosas de dos hermanas.
Estas relaciones están motivadas por el amor que existe
entre ambos, Amor que es más fuerte que ellos mismos,
a pesar de las relaciones sexuales que llevan a cabo.

Hay que tener el contexto social en que se desarrolla este
obra y la hondura poética del texto.

En realidad también hay que tener en cuenta, el posible
montaje, pues hay material suficiente para cargar los
trámites, pero nada podemos predecir sobre el mismo, en
concreto.

La calificación adecuada es mayor 18 años

Vocal:



(firma)



MINISTERIO DE CULTURA
COMISION DE CALIFICACION
DE TEATRO Y ESPECTACULOS

SESION DEL DIA 7 de diciembre de 1978.
TITULO DEL ESPECTACULO: "¿Qué pasa... que seas... una puta?"
CLASE: Teatro
GENERO: Dramático
AUTOR: John Ford
VERSION O TRADUCCION DE: Juan A. Castro
COMPANIA / GRUPO / CONJUNTO SOLICITANTE: No. Paz Ballesteros
LOCAL Y CIUDAD DE LA 1.ª REPRESENTACION: Teatro Martín, Madrid

CALIFICACION	
1. PARA TODOS LOS PUBLICOS	<input type="checkbox"/>
2. PARA MAYORES DE 14 AÑOS	<input type="checkbox"/>
3. PARA MAYORES DE 18 AÑOS	<input checked="" type="checkbox"/>
4. ESPECTACULO «S»	<input type="checkbox"/>

OBSERVACIONES:

.....

.....

.....

.....

Vocal:

(firma)

R. Regido

SEÑALE CON UNA X LA CALIFICACION

INFORME

Obra bastante fuerte tanto por su tema (amor incestuoso entre dos hermanos), como por la forma de estar tratado. Existe un fondo de crítica de costumbres, dominada por la constante del sexo, crítica que se hace extensiva a un mal representante de la Iglesia (un cardenal). Considero esta obra para personas formadas.

Vocal:

(firma)

R. Regido



MINISTERIO DE CULTURA
COMISION DE CALIFICACION
DE TEATRO Y ESPECTACULOS

SESION DEL DIA 5 de diciembre de 1978
TITULO DEL ESPECTACULO: "LÁSTIMA QUE SEA UNA PUTA"
CLASE:
GENERO:
AUTOR: John Ford
VERSION O TRADUCCION DE: Juan Antonio Castro
COMPAÑIA / GRUPO / CONJUNTO SOLICITANTE:
LOCAL Y CIUDAD DE LA 1.ª REPRESENTACION:

CALIFICACION

- 1. PARA TODOS LOS PUBLICOS
- 2. PARA MAYORES DE 14 AÑOS
- 3. PARA MAYORES DE 18 AÑOS
- 4. ESPECTACULO «S»

OBSERVACIONES:

Néces al dato
.....
.....
.....

Vocal:
(firma)

Antonio de Zubieta

SEÑALE CON UNA X LA CALIFICACION

Hojas. Significativas (seguro el nº de las más importantes a efectos de calificación):
 Nros 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 28, 31, 33,
 34, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59.

Se trata de una versión muy libre de "This pity sh's a whore" la obra más conocida de John Ford (*1586, Ilkington - Bevede - † hacia 1640). Tragedia típica del momento literario, sitúa la acción en Parma y se atreve a plantear el tratamiento moral, social, teológico del incesto. De paso, pone en plano destacado la acción de la Iglesia Romana, con un Cardenal muy renacentista.

No es fácil la calificación de esta obra, y la duda está sólo entre la aplicación o no del signo distintivo "S". Estrictamente, sí; lo que duda es si le corresponde en comparación con las obras ya calificadas así y que se existen normalmente.

El tema y el contenido pueden herir, o en duda, la sensibilidad de una buena parte del público. Del público medio también? El incesto es uno de los delitos (como tal, figura en el Art.º 435 del Código Penal) más fuertemente repudiados por el sentido moral común. Y las escenas son realmente crudas y muy a lo vivo. Puede hablarse, incluso, de una apología del incesto (v. págs. 1, 2, 3, 4, 20 y 55), (1) más allá de la simple presentación de una tragedia personal y humana. También la imagen de la Iglesia Católica, aunque no sea la de hoy, puede herir sensibilidad, si bien en menor medida.

Vocal: ANTONIO DE ZUBIAURRE..

(Firma)

(1) Existe además una "contaminación" en la explicación, si no justificación, del incesto de los protagonistas.

Nota: Como referencia para la decisión última, y dada la delicadeza del caso, señalo al margen (y lo mismo en mi ejemplar) las páginas que pueden llamar la atención por su crudeza o violencia y, en especial, las relativas al incesto, aborto, actitud de la Iglesia, etc.



MINISTERIO DE CULTURA
 COMISION DE CALIFICACION
 DE TEATRO Y ESPECTACULOS

Expte.: 875/78

Reunido en el día de hoy el Pleno de la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos, bajo la presidencia del Ilmo. Sr. D. Manuel Canacho de Ciria Subdirector General de Actividades Teatrales, a la que asisten los vocales:

- D. Julia Arroyo Herrera - P
- D. Jesús Ceá Buján
- D. José Luis Guerra Sánchez - P
- D. Francisco Martínez García - P
- D. Ramón Regidor Arribas
- D. Carmelo Romero Andrés
- D. Juan Wesolowski Fernández de Heredia
- D. Antonio de Zubizarre Martínez

y en la que actúa como Secretario D. José María Ortiz Martínez

se procede a formular propuesta de calificación del espectáculo titulado "LASTIMA QUE SEAS UNA PUTA" original de John Ford versión o adaptación de Juan Antonio Castro

Por y atendiendo a los informes que se acompañan, se acuerda proponer la siguiente:

CALIFICACION	
1. PARA TODOS LOS PUBLICOS	<i>Se acuerda que sea subclasificado por sus penultimas escenas con Alcohol - Subsonic y Regidor</i>
2. PARA MAYORES DE 14 AÑOS	
3. PARA MAYORES DE 18 AÑOS	
4. ESPECTACULO «S»	

OBSERVACIONES

Lo que certifico como Secretario de la Comisión, con el V.º B.º del Presidente,
para los efectos que procedan.

Madrid, 5 de Diciembre de 1978

EL SECRETARIO,



V.º B.º
EL PRESIDENTE,



MINISTERIO DE CULTURA
 COMISION DE CALIFICACION
 DE TEATRO Y ESPECTACULOS

Expte.: 875/78

Reunido en el día de hoy el Pleno de la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos, bajo la presidencia del Ilmo. Sr. D. Manuel Camacho de Ciria Subdirector General de Actividades Teatrales.-

a la que asisten los vocales:

- D^a. Julia Arroyo Herrera P
- D. Jesús Cea Buján
- D. Francisco Martínez García P
- D. Ramón Regidor Arribas - P
- D. Juan Wesolowski Fernandez de Heredia - P
- D. Antonio de Zubiaurre Martínez - P
- D. Jose Luis Guerra Sánchez P

y en la que actúa como Secretario D. José María Ortiz Martínez

se procede a formular propuesta de calificación del espectáculo titulado

"LASTIMA QUE SEAS UNA PUTA"

original de Jonh Ford

versión o adaptación de Juan Antonio Castro

Por, y atendiendo a los informes que se acompañan, se acuerda proponer la siguiente:

CALIFICACION	
1. PARA TODOS LOS PUBLICOS	
2. PARA MAYORES DE 14 AÑOS	<i>Para mayores de 18 años</i>
3. PARA MAYORES DE 18 AÑOS	X
4. ESPECTACULO «S»	

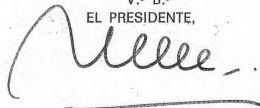
OBSERVACIONES

Lo que certifico como Secretario de la Comisión, con el V.º B.º del Presidente,
para los efectos que procedan.

Madrid, 7 de Diciembre de 1978.

EL SECRETARIO

V.º B.º
EL PRESIDENTE,





MINISTERIO DE CULTURA

Subsecretaría	: 1	
Dirección General	: 2	
	: 3	TEATRO Y ESPECTACULOS
	: 4	
	: 5	
Sección	: 6	
Negociado	: 7	ORDENACION

De:

Fecha y ref.:

Madrid a	7	de	Diciembre	de	1.978	RG. 875/78
----------	---	----	-----------	----	-------	------------

Vista la solicitud presentada por Don **Vicente..... Sainz de la Peña.....** en su calidad **Empresario.....**

Oida la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos, esta Dirección General de conformidad con lo dispuesto por el Real Decreto 262/78 de 27 de enero, sobre libertad de representación de Espectáculos Teatrales, ha resuelto:

CALIFICAR PARA MAYORES DE 18 AÑOS.....
 el **espectáculo titulado "LASTIMA QUE SEAS UNA PUTA".....**
 Original de **John Ford.....**
 Versión de **Juan Antonio de Castro.....**
 Cuya **representación.....** según documentación presentada se llevará a cabo por **la Cía. M^e. Paz Balles... teros, en el Teatro Martín de Madrid.....**

De conformidad con lo dispuesto en el Artº 5º del Real Decreto 262/78 de 27 de enero, la calificación del espectáculo deberá insertarse obligatoriamente en la publicidad del mismo, difundida por cualquier medio y habrá de darse a conocer a los espectadores en lugar bien visible en las taquillas del local donde tenga lugar la representación.

Contra la resolución referida podrá interponerse, en su caso, recurso de alzada ante el Excmo. Sr. Ministro de Cultura, en el plazo de quince días a partir de la misma y de acuerdo con lo previsto en los artículos 122 y siguientes de la Ley de Procedimiento Administrativo de 17 de julio de 1958.

Dios guarde a Vd.

EL DIRECTOR GENERAL,
PA.

A:

Sr. D. Vicente Sainz de la Peña - Fernando VI, 27 MADRID

Mod. 704












5. LEGISLACIÓN RELATIVA A CENSURA Y TEATRO¹

- **Ley de 22 de abril de 1938** (Ministerio del Interior) PERIÓDICOS. Ley de Prensa (1) (*BOE* 23/04/38). (Rectificada *BOE* 24/04/1938)
- **Orden de 15 de julio de 1939** creando una Sección de Censura dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda y afecta a la Secretaría General. (Ministerio de la Gobernación.) (*BOE* 30/07/1939)
- **8 de octubre de 1939** “La Sección de Censura de la Dirección General de Propaganda a la que corresponde la censura teatral por orden de 15 de julio pasado, va a atender, no sólo a la censura de obras nuevas, sino a la revisión de repertorios, de acuerdo con la Orden circular de la Subsecretaría de prensa y Propaganda, fecha de 31 de enero pasado” (Oliva 1989: 83).
- **Ley de 24 de junio de 1941** por la que se instituye la Sociedad General de Autores de España (*BOE* 13/07/1941)
- **Normas generales confeccionadas por la Delegación Provincial de Huesca para las Delegaciones Comarcales dependientes de la misma regulando sus actividades de Propaganda.** Vicesecretaría de educación Popular. Delegación Nacional de Propaganda. Huesca, 21 de enero de 1944 (Abellán 1980)
- **Orden de 25 de marzo de 1944** (Ministerio de Educación Nacional). Censura de las publicaciones litúrgicas, literarias, musicales y técnicas (*BOE* 07/04/1944)
- **Orden de 21 de enero de 1950** (Ministerio de Educación Nacional) sobre derechos de los adaptadores de obras de dominio público (*BOE* 01/03/1950)
- **Orden de 28 de agosto de 1952** por la que se crea y regula la Administración de los Teatros Oficiales, de fecha 28 de agosto de 1952. (Ministerio de Información y Turismo) (*BOE* 30/09/1952)
- **Orden de 30 de noviembre de 1954** por la que se dictan normas sobre la asistencia de menores a los espectáculos públicos. (Ministerio de Información y Turismo) (*BOE* 14/12/1954)
- **Orden de 25 de mayo de 1955** (Ministerio de Información y Turismo) TEATROS. Actividades de los de Cámara y Ensayo y Agrupaciones escénicas de carácter no profesional (*BOE* 15/07/1955)
- **Real Decreto de 3 de septiembre de 1880 modificado por el Decreto de 21 de octubre de 1955** (Ministerio de Fomento) aprobando el Reglamento para la ejecución de la Ley de Propiedad Intelectual (*G.* 06/09/1880 y *BOE* 15/11/55)
- **Decreto-ley 11/1961, de 28 de junio de 1961**, sobre protección al teatro nacional (*BOE* 03/07/1961)
- **Orden de 30 de mayo de 1962** (Ministerio de Información y Turismo) por la que se establecen nuevas normas de protección y estímulo para los Teatros de Cámara o Ensayo y Agrupaciones Escénicas de carácter no profesional (*BOE* 22/06/1962)
- **Orden de 8 de noviembre de 1962** (Ministerio de Información y Turismo). Se reorganiza la Dirección General de Cinematografía y Teatro. (*BOE* 09/11/1962)
- **Orden de 28 de noviembre de 1962** (Ministerio de Información y Turismo). Regulación del Consejo Superior de Teatro (*BOE* 08/12/1962)
- **Orden de 16 de febrero de 1963** por la que se constituye una Junta de Censura de Obras Teatrales. (Ministerio de Información y Turismo) (*BOE* 08/03/1963)
- **Orden de 6 de febrero de 1964** por la que se aprueba el Reglamento de Régimen Interior de la Junta de Censura de Obras Teatrales y las normas de

¹ Véase *Legislación Básica. Teatro y Espectáculos*. Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. 1982 (2ª ed.).












- censura. (Ministerio de Información y Turismo) (*BOE* 25/02/1964) (Rectificada *BOE* 11/03/1964)
- **Ley de 18 de marzo de 1966**, núm. 14/66 (Jefatura del Estado). PRENSA. Ley de prensa e Imprenta. (*BOE* 19/03/1966)
 - **Orden de 27 de octubre de 1970** por la que se reorganiza la Junta de Censura de Obras Teatrales. (Ministerio de Información y Turismo) (*BOE* 17/11/1970)
 - **Orden de 27 de noviembre de 1970** (Ministerio de Información y Turismo) Teatro, circo y variedades. Autorizaciones para representaciones de revistas. (*BOE* 29/11/1971)
 - **Orden de 9 de junio de 1971** (Ministerio de Información y Turismo) creando el Centro de Documentación Teatral, actualmente integrado en “Teatros Nacionales y Festivales de España” (*BOE* 17/06/1971)
 - **Decreto 2984/1972 de 2 de noviembre de 1972** por el que se establece la obligación de consignar en toda clase de libros y folletos el número ISBN.
 - **Real Decreto-ley 24/ 1977 de 1 de abril de 1977** sobre Libertad de Expresión. (*BOE* 12/04/1977)
 - **Real Decreto 262/1978 de 27 de enero** (Ministerio de Cultura) sobre libertad de representación de espectáculos teatrales (*BOE* 03/03/1978)
 - **Real Decreto 539/1978 de 17 de febrero de 1978** (Ministerio de Cultura), modificado por el 790/1980 de 28 de marzo, por el que se estructura el Organismo autónomo “Teatros Nacionales y Festivales de España”. (*BOE* 24/03/78 y 03/05/1980)
 - **Orden de 7 de abril de 1978, modificada por la de 3 de junio de 1981** (Ministerio de Cultura) por la que se dictan normas sobre calificación de espectáculos teatrales (*BOE* 14/04/78 y 10/06/1981)
 - **Constitución española de 27 de diciembre de 1978** (*BOE* 29/12/1978)
 - **Orden de 26 de diciembre de 1980, modificada por la de 1 de septiembre de 1981**, (Ministerio de Cultura), por la que se regula el sistema de ayudas económicas a determinadas actividades teatrales de carácter profesional (*BOE* 10/01/1981 y 08/09/1981)
 - **Mayo de 1985:** Se crea el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música) dependiente del Ministerio de Cultura.
 - **B.O.E. de 27 de enero de 1986.** (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música). Creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. (*BOE* 27/01/1986)

6. EJEMPLO DE FICHA DEL CATÁLOGO TRACetci (1939-1985)

Teatro clásico inglés		
          		
Datos de la publicación	Datos representación	Fuentes y relaciones
Código: 02715	Fecha creación: 13 de septiembre de 2004	Fecha modificación: 08 de abril de 2005
Datos Textuales		
MLibro: 199		
Título Original: Measure For Measure		
Título Meta: Medida por medida		
Autor Original: Shakespeare		Nacionalidad: Inglesa
Traductor: Enrique Llovera		ISBN:
Editorial: Editora Nacional		Tirada: 1 000
Lugar Publicación: Madrid		Nº de páginas: 143
Colección: Obras del Teatro Español		Fecha Publicación: 1969
Etiqueta Meta TP: Versión libre de		Nº Col.:
Género Meta:		Nº edición: 1ª
Tipo edición: Escénica		Precio: 25
Datos de Archivo General de la Administración (A.G.A.)		
Nº Expediente: 1004 Año: 69		1004/69
Fecha Entrada: 28/01/1969		Fecha resolución: 29/01/1969
Signatura AGA: 66.02504		Calificación: CV+ Depósito
Importador:		Fecha Depósito: 01/02/1969

Primera pantalla: Datos de la publicación

Teatro clásico inglés

Datos de la Publicación	Datos de la representación	Fuentes y relaciones
Código <input type="text" value="02715"/>	Fecha creación <input type="text" value="13 de septiembre de 2004"/>	Fecha modificación <input type="text" value="8 de abril de 2005"/>
Título Original <input type="text" value="Measure for measure"/>		
Datos de la Representación		
Título Representación <input type="text" value="Medida por medida"/>		
Autor Origen <input type="text" value="Shakespeare"/>		
Autor meta <input type="text" value="Enrique Llovet"/>		
Etiqueta MetaTR <input type="text" value="Versión"/>		
Estreno meta <input type="text" value="30/12/1968"/>	Estreno origen <input type="text" value="1604"/>	
Compañía <input type="text" value="Compañía Teatro Español"/>	Teatro <input type="text" value="Teatro Español (Madrid)"/>	
Director <input type="text" value="Miguel Narros"/>	Nº de representaciones <input type="text"/>	
Datos de Archivo General de la Administración (A.G.A.)		
EXpte. REP. nº <input type="text" value="414"/>	Año <input type="text" value="68"/>	
Fecha Entrada <input type="text" value="21/12/1968"/>	Fecha Salida <input type="text" value="30/12/1968"/>	
Dictamen <input type="text" value="A+18 RVEG"/>	Caja AGA <input type="text" value="85.227"/>	
Peticionario <input type="text" value="Manuel Martínez"/>	Provincia <input type="text" value="Madrid"/>	

Segunda Pantalla: Datos de la representación

➤ Fragmento HAMLET/1

TMF2/HAM/PUB/1969/MORATÍN (I.i.) (1-12)	TMF3/HAM/PUB/1966/MACPHERSON (I.i.) (1-12)	TMF1/HAM/PUB/ASTRANA (I.i.) (1-12)
<i>(Explanada delante del palacio real de Elsingor. Noche oscura. Francisco, Bernardo. Francisco está paseándose, de centinela. Bernardo se va acercando hacia él. Estos personajes y los de la escena siguiente van armados con espada y lanza).</i>	<i>(Elsinor. Explanada ante el Castillo. Francisco de centinela. Entra Bernardo dirigiéndose a él.)</i>	<i>(Elsinor. Explanada delante del castillo. Francisco de centinela en su puesto. Entra Bernardo, dirigiéndose a él.)</i>
1. Bernardo. ¿Quién está ahí?	1. Bernardo. ¿Quién vive?	1. Bernardo. ¿Quién vive?
2. Francisco. No: respóndame él a mí. Deténgase y diga quién es...	2. Francisco. ¡Oiga! ¡Responded vos! ¡Alto! ¿Quién sois?	2. Francisco. ¡No, contestadme a mí! ¡Alto y descubríos!
3. Bernardo. ¡Viva el rey!	3. Bernardo. ¡Que viva el Rey!	3. Bernardo. “¡Viva el rey!”
4. Francisco. ¿Es Bernardo?	4. Bernardo. ¿Bernardo?	4. Francisco. ¿Bernardo?
5. Bernardo. El mismo.	5. Bernardo. El mismo.	5. Bernardo. El mismo.
6. Francisco. Tú eres el más puntual en venir a la hora.	6. Francisco. Con gran puntualidad a tu hora llegas.	6. Francisco. Llegáis muy puntualmente a vuestra hora.
7. Bernardo. Las doce han dado ya; bien puedes ir a recogerte.	7. Bernardo. A descansar, Francisco. Son las doce.	7. Bernardo. Acaban de dar las doce. Vete a dormir, Francisco.
8. Francisco. Te doy mil gracias por el relevo. Hace un frío que penetra, y yo estoy delicado del pecho.	8. Francisco. Gracias por el relevo: hiela el aire y mal me siento.	8. Francisco. Muchas gracias por el relevo. Hace un frío cruel, y estoy delicado del pecho.
9. Bernardo. ¿Has hecho tu guardia tranquilamente?	10. Bernardo. ¿Fue tranquila guardia?	9. Bernardo. ¿Ha sido tranquila vuestra guardia?
10. Francisco. Ni un ratón se ha movido.	11. Francisco. Ni un ratón se ha movido.	10. Francisco. Ni un ratón se ha movido.
11. Bernardo. Muy bien. Buenas noches. Si encuentras a Horacio y Marcelo, mis compañeros de guardia, díles que vengan presto.	12. Bernardo. Buenas noches. Si te encuentras a Horacio y a Marcelo, rivales de mi guardia, dales prisa.	11. Bernardo. Está bien; buenas noches. Si halláis a Horacio y Marcelo, mis compañeros de guardia, decidles que se den prisa.
12. Francisco. Me parece que los oigo... ¡Alto ahí! ¡Eh! ¿Quién va?	13. Francisco. Oírlos me parece. ¡Alto! ¿Quién vive? <i>(Entran Horacio y Marcelo).</i>	12. Francisco. Me parece oírlos. ¡Alto! ¡Eh! ¿Quién va? <i>(Entran Horacio y Marcelo)</i>

➤ Fragmento HAMLET/2

TMF1/HAM/PUB/ASTRANA (III. i.) (35-42)	TMF2/HAM/PUB/1969/MORATÍN (III.iv.) (17-23) (III.iv.)	TMF3/HAM/PUB/1966/MACPHERSON (III.i.) (35-42)
<p>35. Hamlet. ¡Vete a un convento! ¿Por qué habías de ser madre de pecadores? Yo soy medianamente bueno, y, con todo, de tales cosas podría acusarme, que más valiera que mi madre no me hubiese echado al mundo. Soy muy soberbio, ambicioso, vengativo, con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para concebirlos, fantasía para darles forma o tiempo para llevarlos a ejecución. ¿Por qué han de existir individuos como yo para arrastrarse entre los cielos y la tierra? Todos somos unos bribones rematados; no te fíes de ninguno de nosotros. ¡Vete, vete a un convento!... ¿Dónde está tu padre?</p>	<p>17. Hamlet. Mira, vete a un convento: ¿para qué te has de exponer a ser madre de hijos pecadores? Yo soy medianamente bueno; pero al considerar algunas cosas de que no puedo acusarme, sería mejor que mi madre no me hubiese parido. Yo soy muy soberbio, vengativo ambicioso, con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para explicarlos, fantasía para darles forma ni tiempo para llevarlos a ejecución. ¿A qué fin los miserables como yo han de existir arrastrados entre el cielo y la tierra? Todos somos insignes malvados: no creas a ninguno de nosotros; vete, vete a un convento... ¿En dónde está tu padre?</p>	<p>35. Hamlet. Vete a un convento. ¿Por qué has de ser tú madre de pecadores? Yo, que soy honrado a medias, pudiera, sin embargo, echarme en cara tales cosas que más valiera que mi madre no me hubiera dado a luz: soy muy soberbio, vengativo, ambicioso, con más tentaciones criminales que pensamientos tengo para abarcarlas, imaginación para darles forma, o tiempo para ceder a ellas. ¿Por qué se han de arrastrar entre el cielo y la tierra las gentes como yo? Somos unos miserables todos: no creas a ninguno. Anda, vete a un convento. ¿En dónde está tu padre?</p>
<p>36. Ofelia. En casa, señor.</p>	<p>18. Ofelia. En casa está, señor.</p>	<p>36. Ofelia. En casa.</p>
<p>37. Hamlet. Pues que le cierren bien las puertas, para que no haga en ninguna parte el bobo sino que en su propia casa. ¡Adiós! <i>(Alejase unos pasos, y vuelve luego hacia Ofelia).</i></p>	<p>19. Hamlet. ¿Sí? Pues que cierren bien todas las puertas, para que si quiere hacer locuras las haga dentro de su casa. Adiós. <i>(Hace que se va y vuelve).</i></p>	<p>37. Hamlet. Que cierren las puertas, para que no se ponga en ridículo sino en su propia casa. Adiós.</p>
<p>38. Ofelia. ¡Oh, ayudadle, cielos piadosos!</p>	<p>20. Ofelia. ¡Oh mi buen Dios, favorecedle!</p>	<p>38. Ofelia. ¡Ay, amparadle, santos cielos!</p>
<p>39. Hamlet. Si te casas, quiero darte por dote este torcedor: así seas tan casta como el hielo y tan pura como la nieve, no te librarás de la calumnia. ¡Vete a un convento, vete! ¡Adiós! Y si es que te empeñas en casarte, cástate con un tonto, porque los hombres avisados saben muy bien qué clase de monstruos hacéis de ellos. ¡A un convento, vete y listo! ¡Adiós! <i>(Alejase y vuelve, como antes)</i></p>	<p>21. Hamlet. Si te casas, quiero darte esta maldición en dote. Aunque seas un hielo en la castidad, aunque seas tan pura como la nieve, no podrás librarte de la calumnia. Vete a un convento. Adiós. Pero... escucha: si tienes necesidad de casarte, cástate con un tonto; porque los hombres avisados saben muy bien que vosotras los convertís en fieras... Al convento, y pronto. Adiós. <i>(Hace que se va y vuelve).</i></p>	<p>39. Hamlet. Por si te casas, toma este torcedor para tu dote: aunque seas casta como el hielo y pura como la nieve, no evitarás la calumnia. Vete, vete a un convento. Adiós. O si necesario es que te cases, cástate con un necio: los discretos saben perfectamente que los convertís en monstruos. Vete a un convento, vete, y pronto. Adiós.</p>

<p>40. Ofelia. ¡Oh poderes celestiales, restituíde la razón!</p>	<p>22. Ofelia. ¡El cielo con su poder le alivie!</p>	<p>40. Ofelia. ¡Dios mío, volvedle a la razón!</p>
<p>41. Hamlet. También he oído hablar, y mucho de vuestros afeites. La Naturaleza os dio una cara, y vosotras os fabricáis otra distinta. Andáis dando saltitos, os contoneáis, habláis ceceando, y motejáis a todo ser viviente, haciendo pasar vuestra liviandad por candidez. ¡Vete, ya estoy harto de eso; eso es lo que me ha vuelto loco! Te lo digo, se acabaron los casamientos. Aquellos que están ya casados, vivirán todos, menos uno. Los demás quedarán como ahora. ¡Al convento, vete! (<i>Sale</i>)</p>	<p>23. Hamlet. He oído hablar mucho de vuestros afeites y embelecocos. La naturaleza os do una cara, y vosotras os hacéis otra distinta. Con esos brinquillos, ese pasito corto, ese hablar aniñado, pasáis por inocentes y convertís en gracia vuestros defectos mismos. Pero no hablemos más de esta materia, que me ha hecho perder la razón... Digo sólo que de hoy en adelante no habrá más casamientos; los que ya están casados, exceptuando uno, permanecerán así; los otros se quedarán solteros... Vete al convento, vete.</p>	<p>41. Hamlet. Sé que os pintáis; lo sé perfectamente; que Dios os da una cara, y que os fraguáis otra; respingáis, os contoneáis, balbuciendo ponéis motes a lo que Dios cría y hacéis pasar vuestra astucia por inocencia. Vete. No hablemos más de esto; me he vuelto loco. Digo que no ha de haber más casamientos: los que ya están casados, excepto uno, vivirán así: los demás, que permanezcan solteros. Vete, vete a un convento (<i>Vase Hamlet</i>).</p>
<p>42. Ofelia. ¡Oh, qué noble inteligencia trastornada! ¡La penetración del cortesano, la lengua del letrado, la espada del guerrero, la flor y la esperanza de este hermoso país; el espejo de la moda, el molde de la elegancia, el blanco de todas las miradas, ¡perdido, totalmente perdido! Y yo, la más desventurada e infeliz de las mujeres, que gusté la miel de sus dulces promesas, tener que contemplar ahora aquel noble y soberano entendimiento, como armoniosas campanas hendidas, en discordia y estridor, y aquellas incomparables formas y facciones de florida juventud, marchitas por el delirio. ¡Oh desdichada de mí! ¡Haber visto lo que vi, y ver ahora lo que veo! (<i>Vuelven a entrar el Rey y Polonio</i>).</p>	<p>(III. iv.) 1. Ofelia. ¡Oh, qué trastorno ha padecido esa alma generosa! La penetración del cortesano, la lengua del sabio, la espada del guerrero, la esperanza y delicias del estado, el espejo de la cultura, el modelo de la gentileza que estudiaban los más advertidos, todo, todo se ha aniquilado. Y yo, la más desconsolada e infeliz de las mujeres, que gusté algún día la miel de sus problemas suaves, veo ahora aquel noble y sublime entendimiento desacordado, como la campana sonora que se hiende; aquella incomparable presencia, aquel semblante de florida juventud, alterado con el frenesí. ¡Oh, cuánta, cuánta es mi desdicha de haber visto lo que vi, para ver ahora lo que veo!</p>	<p>42. Ofelia. ¡Oh noble inteligencia quebrantada! Del político, el sabio y el soldado, la voz, la previsión, la valentía, de este reino la flor y la esperanza, de la elegancia espejo fiel, modelo del galán, tú entre todos distinguido, postrado así. ¡No habrá mujer alguna más que yo desgraciada y miserable! Yo que libé la miel de tus palabras, hoy tu razón tan clara y vigorosa discorde y bronca resonar escucho, como dulces campanas mal pulsadas; y de tus años juveniles veo la hermosura sin par que se marchita del delirio cruel. ¡Suerte traidora aquello ver ayer, ver esto ahora! (<i>Entran el Rey y Polonio</i>).</p>

➤ Fragmento HAMLET/3

TMF1/HAM/PUB/ASTRANA (III.ii) (23-42)	TMF2/HAM/PUB/1969/MORATÍN (III.xi.) (8-27)	TMF3/HAM/PUB/1966/MACPHERSON (III.ii.) (23-42)
23. Hamlet. ¡Valiente brutalidad matar a tan distinguido compañero!(<i>A Rosencrantz</i>) ¿Están listos los cómicos?	8. Hamlet. Muy bruto fue el que cometió en el Capitolio tan capital delito. ¿están ya prevenidos los cómicos?	23. Hamlet. Bruto fue, al matar a tan distinguido compañero. ¿Están listos los cómicos?
24. Rosencrantz. Sí, señor; aguardan tan solo vuestras órdenes.	9. Ricardo. Sí, señor, y esperan sólo vuestras órdenes.	24. Rosencrantz. Sí, señor. Esperan vuestras órdenes.
25. Reina. Ven acá, querido Hamlet; siéntate a mi lado.	10. Gertrudis. Ven aquí, mi querido Hamlet, ponte a mi lado. (<i>Gertrudis y Claudio se sientan junto a la puerta por donde han de salir los actores. Siguen por su orden las damas y los caballeros. Hamlet se sienta en el suelo, a los pies de Ofelia</i>).	25. Reina. Ven aquí, querido Hamlet, siéntate a mi lado.
26. Hamlet. No, buena madre. (<i>Señalando a Ofelia</i>). He aquí un imán más atractivo.	11. Hamlet. No, señora; aquí hay un imán de más atractivo para mí.	26. Hamlet. No, señora; hay aquí más poderoso imán.
27. Polonio. (<i>Al rey</i>) ¡Oh, oh! ¿Habéis notado eso?	12. Polonio. ¡Ah!, ¡ah!, ¿habéis notado eso?	27. Polonio. ¡Hola! ¿Habéis oído? (<i>Al Rey</i>)
28. Hamlet. (<i>A Ofelia</i>) Señora: ¿me permitís reposar en vuestra falda? (<i>Sentándose en el suelo a los pies de Ofelia</i>)	13. Hamlet. ¿Permitiréis que me ponga sobre vuestra rodilla?	28. Hamlet. ¿Me permitiréis, señora, que me recline en vuestro regazo? (<i>Sentándose a los pies de Ofelia</i>)
29. Ofelia. No, señor.	14. Ofelia. No, señor.	29. Ofelia. No, señor.
30. Hamlet. Quiero decir, reposar la cabeza en vuestra falda.	15. Hamlet. Quiero decir, ¿apoyar mi cabeza sobre vuestra rodilla?	30. Hamlet. Digo, reclinar mi cabeza.
31. Ofelia. Sí, señor.	16. Ofelia. Sí, señor.	31. Ofelia. Sí, señor.
32. Hamlet. ¿Pensáis que quería decir alguna cosa fea?	17. Hamlet. ¿Pensáis que yo quisiera cometer alguna indecencia?	32. Hamlet. ¿Pensasteis que quería ofenderos?
33. Ofelia. No pienso nada, señor.	18. Ofelia. No, no pienso nada de eso.	33. Ofelia. Nada pienso.
34. Hamlet. ¡Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella!	19. Hamlet. ¡Qué dulce cosa es!...	34. Hamlet. Dulce es pensar a los pies de una dama.
35. Ofelia. ¿Qué decís, señor?	20. Ofelia. ¿Qué decís, señor?	35. Ofelia. ¿Qué decís?
36. Hamlet. Nada.	21. Hamlet. Nada.	36. Hamlet. Nada.
37. Ofelia. Estáis alegre, señor.	22. Ofelia. Se conoce que estáis de fiesta.	37. Ofelia. Alegre estáis.

38. Hamlet. ¿Quién, yo?	23. Hamlet. Quién, ¿yo?	38. Hamlet. ¿Quién, yo?
39. Ofelia. Sí, señor.	24. Ofelia. Sí, señor.	39. Ofelia. Sí, señor.
40. Hamlet. ¡Oh cielos! ¡Sólo para vos soy el bufón! ¿Qué ha de hacer uno sino estar alegre? Y si no, mirad qué aire más risueño tiene mi madre y mi padre hace dos horas que murió.	25. Hamlet. Lo hago solo por divertirlos. Y, bien mirado, ¿qué debe hacer un hombre, sino vivir alegre? Ved mi madre qué contenta está y mi padre murió ayer.	40. Hamlet. Es cierto: bufonadas son. Pero ¿qué ha de hacer uno sino estar alegre? Porque mirad; ¡qué contenta está mi madre; y mi padre murió hace sólo dos horas!
41. Ofelia. ¡Cómo! Dos veces dos meses, señor.	26. Ofelia. ¡Eh!, no, señor, que ya hace dos meses.	41. Ofelia. No, señor, hace dos meses.
42. Hamlet. ¿Tanto tiempo? ¡Pues, entonces, vístase de luto el diablo, que yo quiero un traje de piel de marta!... ¡Oh cielos! ¡Dos meses ha que murió y no le han olvidado todavía! De esa manera, bien puede esperarse que la memoria de un grande hombre le sobreviva medio año. Pero, ¡Virgen santa!, fuerza será que funde iglesias; de lo contrario, tendrá que resignarse al olvido, como el caballito de palo, cuyo epitafio dice: “Pues ¡ay!, pues ¡ay!, se murió el caballito de palo, y nadie le mienta así que murió”.	27. Hamlet. ¿Tanto ha? ¡Oh!, pues quiero vestirme todo de armiños y llévese el diablo el luto. ¡Dios mío! ¿Dos meses ha que murió y todavía se acuerdan de él? De esa manera ya puede esperarse que la memoria de un grande hombre le sobreviva quizá medio año; bien que es menester que haya sido fundador de iglesias, que si no, por la Virgen santa, no habrá nadie que de él se acuerde, como del caballo de palo, de quien dice aquel epitafio: Ya murió el caballito de palo y ya le olvidaron así que murió.	42. Hamlet. ¿De veras? Pues entonces vista de luto al diablo, yo me vestiré de gala. ¡Oh, cielos! ¿murió hace dos meses, y aún no está olvidado? Tengamos esperanzas: la memoria de un gran hombre tal vez subsista seis meses después de su muerte; pero ¡válgame la Virgen! Tendrá que edificar iglesias; o, si no, nadie se acordará de él, como nadie se acuerda ya de aquel caballito de palo, cuyo epitafio es “Oh dolor, oh dolor. El caballo de palo se olvidó”.

➤ Fragmento HAMLET/4

TMF1/HAM/PUB/ASTRANA (III.iii.) (1-5)	TMF2/HAM/PUB/1969/MORATÍN (III. xx.) (1-5)	TMF3/HAM/PUB/1966/MACPHERSON (III.iii.) (1-5)
<p><i>(Una estancia del Castillo. Entran el Rey, Rosencrantz y Guildenstern.)</i> 1. Rey. No me agrada, ni es seguro para nosotros, dar rienda suelta a su locura. Por consiguiente, preparaos; despacharé sin demora vuestra comisión y partirá con vosotros a Inglaterra. Las circunstancias de nuestro Estado no permiten consentir peligros tan inminentes como los que a cada instante originan los accesos de demencia.</p>	<p><i>(Gabinete. Claudio, Ricardo, Guillermo)</i> 1. Claudio. No, no le quiero aquí, ni conviene a nuestra seguridad dejar libre el campo a su locura. Preveníros, pues, y haré que inmediatamente se os despache para que él os acompañe a Inglaterra. El interés de mi corona no permite ya exponerme a un riesgo tan inmediato, que crece por instantes en los accesos de su demencia.</p>	<p><i>(Salón en el Castillo. Entran el Rey, Rosencrantz y Guildenstern)</i> 1. Rey. No me agrada su estado, ni es prudente dejarle en libertad, y, por lo tanto preparaos: al punto credenciales extenderé; e irá en compañía vuestra a Inglaterra: no es justo que se arriesgue la general salud por sus caprichos.</p>
<p>2. Guildenstern. Dispondremos nuestra marcha. Muy justo y sagrado cello es velar por la seguridad de tantos y tantos seres cuya vida y sustento dependen de Vuestra Majestad.</p>	<p>2. Guillermo. Al momento dispondremos nuestra marcha. El más santo y religiosos temor es aquel que procura la existencia de tantos individuos, cuya vida pende de vuestra majestad.</p>	<p>2. Guildenstern. Nos hallamos dispuestos: santo y pío es proteger a tantos como viven de vuestra majestad bajo el amparo.</p>
<p>3. Rosencrantz. Si un simple particular está obligado a defender su vida con toda la fuerza y vigor de su talento, mucho más lo estará aquel en cuyo bienestar estriba y descansa la existencia de multitudes. Cuando sucumbe el monarca, la majestad real no muere sola, sino que, como un vórtice, arrastra consigo todo cuanto le rodea; es como una formidable rueda fija en la cumbre de una altísima montaña, y a cuyos enormes rayos están sujetas y adheridas diez mil piezas menores, que, al derrumbarse, arrastra consigo todos estos débiles adminículos que, como séquito mezquino, le acompañan en su impetuosa ruina. Nunca exhaló el rey a solas un suspiro sin que gima con él la nación entera.</p>	<p>3. Ricardo. Si es obligación en un particular defender su vida en toda ofensa, por medio de la fuerza y el arte, ¿cuánto más lo será conservar aquella en quien estriba la felicidad pública? Cuando llega a faltar el monarca, no muere él solo, sino que a manera de un torrente precipitado arrebatada consigo cuanto le rodea, como una gran rueda colocada en la cima del más alto monte, a cuyos enormes rayos están asidas innumerables piezas menores, que si llega a caer, no hay ninguna de ellas, por más pequeña que sea, que no padezca igualmente en el total destrozo. Nunca el soberano exhala un suspiro sin excitar en su nación general lamento.</p>	<p>3. Rosencrantz. La vida nuestra preservar se debe de todo mal, con el vigor y armas que da la inteligencia. Más esfuerzos, no obstante, se han de hacer, si de esa vida dependen otras vidas. Si el rey muere no muere solo; que con él se abisma, en fatal remolino, cuanto hay cerca: es rueda poderosa colocada en alto monte: a sus gigantes rayos concurren adherencias infinitas; si cae, cada parte del conjunto, por pequeña que sea, en el terrible destrozo ha de sufrir: que van unidos siempre al gemir del rey otros gemidos.</p>

<p>4. Rey. Por favor, aprestaos para este precipitado viaje, pues queremos sujetar este peligro que ahora anda demasiado suelto.</p>	<p>4. Claudio. Yo os ruego que os prevengáis sin dilatación para el viaje. Quiero encadenar ese temor, que ahora camina demasiado libre.</p>	<p>4. Rey. Para el viaje preparaos, os ruego, que es fuerza encadenar estos temores que libres vagan.</p>
<p>5. Rosencrantz. Nos daremos prisa. (<i>Salen Rosencrantz y Guildenstern.</i>)</p>	<p>5. Los dos. Vamos a obedeceros con la mayor prontitud.</p>	<p>5. Rosencrantz y Guildenstern. Presto estamos listos. (<i>Vanse Rosencrantz y Guildenstern.</i>)</p>

➤ Fragmento HAMLET/5

TMF1/HAM/PUB/ASTRANA (V.i.) (54-64)	TMF2/HAM/PUB/1969/MORATÍN (V.ii.) (40-50)	TMF3/HAM/PUB/1966/MACPHERSON (V.i.) (64-74)
54. Hamlet. ¿Cuánto tiempo puede estar un hombre enterrado sin descomponerse?	40. Hamlet. ¿Cuánto tiempo podrá estar enterrado un hombre sin corromperse?	64. Hamlet. ¿Cuánto tiempo yace un hombre bajo tierra sin corromperse?
55. Clown 1º. A decir verdad, si no está podrido antes de morir—puesto que hoy en día nos vienen muchos cadáveres galicosos, que no hay modo de cogerlos para enterrarlos—os vendrá a durar ocho o nueve años; un curtidor os durará nueve años.	41. Sepulturero 1º. Pues, si él no se corrompía ya en vida, como nos sucede todos los días con muchos cuerpos galicosos, que no hay por dónde asirlos, podrá durar cosa de ocho o nueve años. Un curtidor durará nueve años seguramente.	65. Sepulturero. Si no está podrido antes de morir (y hoy enterramos a muchos que apenas aguantan el que se les eche en la fosa) durará unos ocho o nueve años: un curtidor os durará nueve años.
56. Hamlet. ¿Y por qué él más que el otro?	42. Hamlet. ¿Pues qué tiene él más que otro cualquiera?	66. Hamlet. ¿Por qué más que otro?
57. Clown 1º. ¡Toma!, porque su pellejo está tan curtido por razón de su oficio, que resiste mucho tiempo el agua; y el agua, señor mío, es un terrible destructor de todo hideputa cuerpo muerto. Aquí tenéis una calavera. (<i>Cogiéndola del suelo</i>) Esta calavera ha estado metida en tierra veintitrés años.	43. Sepulturero 1º. Lo que tiene es un pellejo tan curtido ya por mor de su ejercicio, que puede resistir mucho tiempo el agua; y el agua, señor mío, es la cosa que más pronto destruye a cualquier hideputa de muerto. He aquí una clavera que ha estado debajo de tierra veintitrés años.	67. Sepulturero. Porque, a causa de su oficio, su piel está más curtida, que el agua no la ataca en mucho tiempo; y el agua, caballero, es el gran destructor de estos trastos de cuerpos muertos. Aquí tenéis esta calavera: esta calavera ha estado en la tierra hace veintitrés años.
58. Hamlet. ¿De quién era?	44. Hamlet. ¿De quién es?	68. Hamlet. ¿De quién era?
59. Clown 1º. De un mentecato hideputa. ¿De quién diríais?	45. Sepulturero 1º. ¡Mayor hideputa, loco...! ¿De quién os parece que será?	69. Sepulturero. ¡De un hi de tal más loco! ¿De quién creeréis que era?
60. Hamlet. ¡Qué se yo!	46. Hamlet. Yo ¿cómo he de saberlo?	70. Hamlet. No lo sé.
61. Clown 1º. ¡Mala peste le confunda! ¡Loco tunante! Un día me tiró por la cabeza una botella de vino del Rin. Pues, señor, esta misma calavera que aquí veis es de Yorick, el bufón del rey.	47. Sepulturero 1º. ¡Mala peste en él y en sus travesuras...! Una vez me echó un frasco de vino del Rin por los cabezones... Pues, señor, esta calavera es la calavera de Yorick, el bufón del rey.	71. Sepulturero. Mal tabardillo en él; ¡y que truhán era! Una vez me bautizó con un jarro de vino del Rin. Esta calavera, caballero, es la calavera de Yorick, el bufón del Rey.
62. Hamlet. ¿Esa?	48. Hamlet. ¿Esta? (<i>El sepulturero le da una calavera a Hamlet</i>)	72. Hamlet. ¿Ésta?
63. Clown 1º. Esta misma.	49. Sepulturero 1º. La misma.	73. Sepulturero. Esta misma.
64. Hamlet. Deja que la vea. (<i>Coge la calavera</i>). ¡Ah pobre Yorick! Yo le conocí, Horacio: era un	50. Hamlet. ¡Ay, pobre Yorick...! Yo le conocí, Horacio... Era un hombre sumamente gracioso,	74. Hamlet. Déjame verla. (<i>Coge la calavera</i>) ¡Ay, pobre Yorick! Le conocí, Horacio. Era

hombre de una gracia infinita y de una fantasía portentosa. Mil veces me llevó a cuestras, y ahora, ¡qué horror siento al recordarlo!, a su vista se me revuelve el estómago. Aquí pendían aquellos labios que yo he besado no sé cuantas veces. ¿Qué se hicieron de tus chanzas, tus piruetas, tus canciones, tus rasgos de buen humor, que hacían prorrumpir en una carcajada a toda la mesa? ¿Nada, ni un solo chiste siquiera para burlarte de tu propia mueca? ¿Qué haces ahí con la boca abierta? Vete ahora al tocador de mi alma, y dile que, aunque se ponga el grueso de un dedo de afeite, ha de venir forzosamente a esta linda figura. Prueba a hacerla reír con eso. (A Horacio) Dime una cosa, por favor, Horacio.

de la más fecunda imaginación. Me acuerdo que siendo yo niño me llevó mil veces sobre sus hombros..., y ahora su vista me llena de horror, y oprimido el pecho palpita... Aquí estuvieron aquellos labios donde yo di besos sinnúmero... ¿Qué se hicieron tus burlas, tus brincos, tus cantares y aquellos chistes repentinos que de ordinario animaban la mesa con alegre estrépito? Ahora, falto ay enteramente de músculos, ni aun puedes reírte de tu propia deformidad... ve al tocador de una de nuestras damas, y dile, para excitar su risa, que por más que se ponga una pulgada de afeite en el rostro, al fin habrá de experimentar esta misma transformación... (Tira la calavera al montón de tierra inmediato a la sepultura). Dime una cosa, Horacio.

extremadamente gracioso y tenía fecunda imaginación: mil veces me llevó a cuestras, y ahora me horroriza y repugna. De aquí pendían aquellos labios que tantas veces besé. ¿Qué se hicieron tus bromas, tus cabriolas, tus canciones, tus chistosas salidas que hacían desternillar de risa a los circunstantes? ¿Ni una siquiera, ni aun para burlarte de tu propio gesto? ¿Estás del todo alicaído? Anda, ve al tocador de la señora y dile que, aunque se ponga una mano de pintura de un dedo de espesor, en esto vendrá a parar. Hazla reír con eso. Horacio, contéstame a lo que te voy a preguntar, te lo suplico.

SUMMARY

1. THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FRAMEWORK

1.1. Descriptive Translation Studies

In 1972, Holmes's map was the starting point of Translation Studies (TS), including the three main branches of every scientific discipline: theoretical, descriptive and applied TS. Descriptive Translation Studies occupies a central position in TS because from the empirical observation is possible to formulate theories relevant to the applied branch of the discipline. This PhD is framed within the descriptive branch of TS as its main aim is "to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience" (Holmes 1988: 71). One the greatest benefits of the descriptive model is its target-orientedness, as "translations are facts of the culture which hosts them" (Toury 1995: 24). In consequence, the observations should start in the target context since it is the real initiator of the process of translation. Following the theoretical basis and the concept of *assumed translations* proposed by the descriptivist Toury, we consider that translations are empirical and

cultural facts. In Chesterman's view: "a translation is any text that a given text accepts as a translation, even a 'bad' translation" (Chesterman 1997: 37).

The notion of *norm* is also a key concept within DTS. According to Toury, translation is a behavioural activity governed by norms that he calls *norms of translation*: the *initial norm*, which concerns the selection of the texts to be translated; the *preliminary norms*, which rule the translator's choice between subscribing to the norms of the source context or of the target culture; and the *operational norms*, which govern the decision-making process during the act of translating (*cf.* Toury 1995). Chesterman (1993, 1997) proposes another descriptive approach to the concept of norms in TS. He distinguishes between *product or expectancy norms* and *process or professional norms*. The *expectancy norms* "are established by the expectations of the readers of a translation (of a given type) concerning what a translation should be like" (Chesterman 1997: 64) and the *professional norms—accountability norms, communication norms and relation norms*—govern the translation process. The relation norm is specific to translation and other rewriting processes and it is postulated as follows: "a translator should act in such a way that an appropriate relation of relevant similarity is established and maintained between the source text and the target text" (Chesterman 1997: 69).

However, these norms are not observable directly, but they need to be identified from the observation of the empirical data. Two are the main sources from which the researcher can infer norms: "from the examination of texts, the products of norm-governed activity" and "from the explicit statements made about norms by translators, publishers, reviewers and other participants in the translation act" (in Munday 2001: 113). In this sense, we should take into account the concept of paratext (Genette 1997) as it has been applied to by Tahir-Gürçaglar (2002) and Gutiérrez Lanza (2004a) to the study of existing translations. In this PhD, from a retrospective and a cultural approach, we should analyse not only the texts but also the extra/paratexts that surround the translated texts: censorship official decrees, official norms and laws, the written documents produced by the censorship boards, theatre reviews, theatre programmes, articles, interviews, etc. All this textual material is used in the three main stages of the research: the contextual analysis, the descriptive-comparative analysis and the testing of conclusions (*cf.* Gutiérrez Lanza 2004a; Tymoczko 2002).

DTS has also contributed to the reformulation of the traditional prescriptive and ahistoric concept of *equivalence*. Toury defines it as:

a *functional-relational* concept; namely, that set of relationships which will have been found to distinguish appropriate from inappropriate modes of translation performance for the culture in question. (...) Methodologically, this means that a descriptive study would always proceed from the assumption that equivalence does exist between an assumed translation and its assumed source (Toury 1995:86).

Difference is what characterises theatre texts with respect to the STs. Thus, we assume that there exists a relationship of relevant similarity between the TT and the ST. For Chesterman “the relation of relevant similarity between source and target text is not given in advance, but takes shape within the mind of the translator under a number of constraints, the most important of which is the purpose of the translated text and the translating act” (*ib.*: 27). In particular, we presuppose a relationship of divergent similarity between the ST and the different TTs that derive from one ST: “This is the kind of similarity that results from a process going from one to more-than-one, like a copying or reproduction process” (Chesterman 1996: 161) and it can be symbolized as:

$$A \rightarrow A', A'', A''' \dots$$

1.2. Corpus-based Translation Studies

At the beginning of the nineties Mona Baker (1993, 1995) signalled the usefulness of electronic corpora as a methodological tool for TS:

Large corpora will provide theorists of translation with a unique opportunity to observe the object of their study and to explore what it is that makes different from other objects of study, (...) It will also allow us to explore, on a larger scale than was ever possible before, the principles that govern translational behaviour and the constraints under which it operates (Baker 1993: 235).

This new approach, which has evolved in a new paradigm known as Corpus-based Translation Studies (CTS), enables the formulation of regularities and norms of translations based on the analysis of large collections of translated texts (*cf.* Laviosa 2003). Both CTS and DTS share an empirical and descriptive approach to their object of study. The interrelation of the two approaches has blurred the limits between the theoretical and the empirical branches: “hypotheses are created by description and verified by description and as a result, descriptive studies and theoretical research become indivisible” (Laviosa 2003: 51).

According to Johansson (1998: 3): “A computer corpus is a body of texts put together in a principled way and prepared for computer processing”¹. The size of the corpus varies depending on the aims of the research but its construction should be based on well-defined selection criteria in order to be representative of the object of study (Halverson 1988). As it has been stated by Doorslaer, “our hypotheses on the translation’s features can only be relevant when the sample they rely on is sufficiently representative (in terms of quantity as well as quality) of the whole text or of the whole corpus” (Doorslaer 1995: 248). For this descriptive study we have constructed a bilingual parallel corpus (*cf.* Laviosa 2002: 26), consisting of a subcorpus A of six STs in English and a subcorpus B of 30 different translations in Spanish².

Nonetheless, in order to obtain a representative corpus, DTS and the methodology used in the TRACE project requires the construction of catalogues of assumed translations which contain the potential texts that are selected for the comparative study (see Chapter 3). From analysing the catalogue we can identify regularities and recurrent phenomena “which will in later stages be useful to establish criteria for further corpus selection” (Merino 2005a: 89). This transition from the catalogue (potential texts) to the Corpus 1 (complete texts) is possible thanks to the quantitative and qualitative analysis of the catalogue. The next stage is the construction of a secondary corpus or Corpus 2 consisting of bitextual units of comparison (ST-TT; TT-TT) representative of the phenomena that we are going to isolate³.

As a result of the development of Corpus Linguistics, from the nineties interest has risen in looking for the *universals of translation*. Although the works in this field have been really fruitful, Bernardini and Zanettin warn: “Extending the interpretation of findings based on a few texts and text combinations to postulate universal features of translations is likely to be misleading and counter-productive for the discipline” (2004:

¹ This definition applies to the Corpus 1 TRACETci, because at this moment it is a collection of electronic STs and their corresponding TTs prepared to be aligned with the *Translation Corpus Aligner* (TCA2) software (*cf.* Izquierdo, Hofland & Reigem 2007, forthcoming). This Corpus 1 is a subcorpus of the Corpus 1 TRACE, which is being currently built at the University of León.

² The CD-ROM attached to the printed version of this PhD includes some of the texts stored as doc. files which compose the Corpus 1 TRACETci.

³ The specificity of theatre texts complicates the alignment process as we need a specific conversion programme to recognise the ‘*réplica*’ as a structural unit of textual segmentation. Therefore, the alignment of the Corpus 2 TRACETci has been carried out manually. The alignment with the TCA2 is a postdoctoral aim.

60). These authors, following Toury's recommendations, prefer to speak of laws of translations because "it should always be possible to explain away (seeming) exceptions to a law with the help of another law, operating on another level" (Toury 2004a: 29). Chesterman also points out that we need go beyond description and look for explanations as well as take into account cause-effect relationships (*cf.* Chesterman 2004).

1.3. Translation, censorship and power: a systemic approach

The relationship between translation and power is another topic of research within DTS and the polysystem approaches: "to explore the macro politics of translation in terms of the cultural and literary systems into which specific texts are translated" (Robinson 1997: 12)". In this respect, we adopt a systemic approach (*cf.* Even-Zohar 1990; Hermans 1999; Toury 1995; Lefevere and Bassnett 1990; Lefevere 1992) to the study of theatre texts. This model allows us to establish the existing relationship between the theatrical system and the other cultural subsystems, such as the literary system. At the same time, we can observe how different factors control the reception of theatre texts. The agents operating within the system are the translators themselves, the critics, the stage directors, etc. These agents are those responsible for the acceptance of certain *rewritings* (Lefevere 1992) in the target context, being the translation the most frequent case of rewriting. The first factor tries to control the theatrical system from the inside within the parameters set by the second factor which operates from the outside (Lefevere 1992: 14). *Patronage* is the main factor affecting cultural production outside the literary and theatrical systems: "something like the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature" (*ib.*: 14). According to Lefevere, *patronage* is the reason why "works of literature canonized more than five centuries ago tend to remain secure in their position, no matter how often the dominant poetics itself is subject to change" (*ib.*:19).

State censorship is one of the agents exerting patronage in every aspect of the cultural production. Censorship defined as "the systematic control of the content of communication by a government through various means" (Peleg 1993: 4) is a repressive control mechanism common to all kinds of regimes: totalitarian and authoritarian

regimes as well as liberal democracies. As Ian Peleg states, “*Censorship and power are intimately linked*: governments do not ordinarily use censorship to protect the population from offensive material—they typically employ censorship to protect their power base” (Peleg 1993: 132, emphasis in the original).

1.4. The specificity of theatre translation

According to Sirkku Aaltonen (2000), the dual character of dramatic texts “as elements of both the literary and theatrical systems affects the ways in which foreign drama becomes integrated into the domestic systems” (Aaltonen 2000: 38). Thus, she establishes two different systems in which dramatic texts can function: the literary system and the theatrical one. Belonging to one or both of the systems also affects the ways the plays are translated and how they are received by the target context, since the two systems define the translating strategies used by translators. Consequently, Aaltonen (*ib.*: 33) uses the term *drama translation* to include the translation work for both the literary and theatrical systems, while she applies the term *theatre translation* to those works “confined to the theatrical system alone” (*ib.*).

This distinction based in the systemic approach is really relevant for our study since it enables us to pay attention to relationship between the literary system and the theatrical one. Besides, it allows us to comprehend the dramatic field of Martin Esslin (1976, 1987) in terms of a system consisting of various subsystems: the theatrical one, the cinematographic one, the television one, etc. All of them share certain features since systems are not isolated structures but they merge with other subsystems.

Another controversial issue regarding theatre texts is the dichotomy *text vs. performance* or *drama text vs. performance text* as proposed by Törnqvist (2002). Despite the differences that exists between the dramatic text and the performance text (*cf.* Törnqvist 2002), they can not be studied as isolated entities “since theatre consists of the dialectical relationship between both” (Bassnett 2002: 120). Due to this dual nature, the transposition of theatre texts is a special case of translation involving the transfer of a dramatic text on to the stage (*cf.* Zuber-Skerrit 1984: 8). The translator of a

theatre text should take into account “the function of the text as an element for and of performance” (Bassnett 2002: 131).

With regards of the function of theatre texts, arises the concept of *performability* (cf. Bassnett 1991; Espasa 2000) rejected by Susan Bassnett because in her view it is “a term that has no credibility, because it is resistant to any form of definition” (Bassnett 1998: 95). Besides, Bassnett argues that this concept “has been used as a pretext so that the status of translation is considered inferior to that of theatrical writing” (Espasa 2000: 57).

Another problem that rises when approaching theatre translation is the proliferation of terminology among scholars to describe translation phenomena (cf. Che Suh 2002). Apart from the traditional concepts of *adaptation*, *version*, *rewriting*, *naturalizing*, *foreignizing*, etc., new terms have recently been coined: *tradaptation* (cf. Cameron 2000; Verma 1994), and *transduction* (cf. Dolezel 1997; Espezúa Salmón & Romani Miranda 2003). What all these labels have in common is that they suggest “various degrees of manipulation of the source text to meet the expectations of the target language audience as well as the requirements of the receiving culture” (Che Suh 2002: 53). With a view to simplifying, in this thesis we follow the definition of *version* proposed by Santoyo (1989: 97): “la traducción dramática con miras exclusivamente escénicas (*performance-oriented*)” and that of “*adaptation*” proposed by Merino (2001c: 234) which refers to an interlingual translation⁴: “el trasvase entre géneros, medios o espacios diferentes dentro de una misma lengua”, since these two labels fit the textual evidence we are working with. For Aaltonen (2000: 64): “an adaptation as a translating strategy intersects the source text and what is perceived to be the essence of it, or writes a new play around some concept or theme in it. An adaptation may thus reactualise the source text by translating only parts of it, while other parts vanish or are changed”. However, not only can the source text be adapted but also a previous target text.

⁴ In Jakobson’s seminal article (1959), he distinguished three different categories of *translation*, which are still valid to our aims: *intra-lingual translation*, *inter-lingual translation* and *inter-semiotic translation*.

2. THE CONTEXTUAL FRAMEWORK: Censorship and Theatre in Franco's Spain

In the first years of the dictatorship, the propaganda produced by the regime was visible in all aspects of social, political, economic and cultural life. Censorship exerted its own control on every cultural manifestation and writers, playwrights, actors, film makers, etc., had to submit their work to the censorship boards before it could be available to the general public.

2.1. The Francoist Censorship apparatus

Franco's dictatorship was a totalitarian regime whose ideology was based on two concepts: 'Nation' (Spain) and 'Religion' (Catholicism). According to Ian Peleg, "the totalitarian regime actively seeks to destroy all alternative sources of identity and royalty" (Peleg 1993: 8). Therefore, the Francoist regime reorganized the whole state censorship apparatus. Although the study of this period can be approached from different points of view, we will focus on the outstanding laws concerning censorship which meant a change in relation to the freedom of expression: *Ley de Prensa e Imprenta*⁵ (1938), *Normas de Censura Cinematográfica*⁶ (1963) and *Ley de Prensa e Imprenta*⁷ (1966).

Ley de Prensa e Imprenta (1938)

This was the first law passed concerning censorship by members of the *Falange*, a pro-Franco political party. This law explicitly referred to journalism but it was implicitly applied to every cultural manifestation. After the war, the government, which was located in Burgos, moved to Madrid and the normalization of civil institutions started. The first task of the official censorship was the complete destruction of any dissident element with the creation of special committees: *comisiones de depuración y control* (cf. Abellán 1980). Paradoxically, in the first years of post-war, there was nothing to censor because every conflictive material had been exterminated and no writer dared write anything against the regime (cf. Abellán 1987: 23). Due to this

⁵ *Boletín Oficial de Estado (BOE)* 23/04/1938.

⁶ *Boletín Oficial de Estado (BOE)* 08/03/1963.

⁷ *Boletín Oficial de Estado (BOE)* 19/03/1966.

cultural void, many books and translations were imported.

Under this first government, the *Sección de Censura* was created by the *Orden de 15 de Julio de 1939*⁸ with an aim for controlling the moral of the Spaniards. It created the necessary structure to censor books, periodicals, theatre and cinema scripts, song lyrics, etc. From now on, there are three different public agencies whose names were changing throughout the dictatorship but divided into a book censorship office, a theatre and cinema censorship office and a press censorship office.

The francoist censorship made a distinction between the material that was going to be published and that which was to be performed on stage or seen on screen. Drama is a cultural product that falls into both categories. As for the censorship of literary works, every publisher had to apply for an authorisation to the book censorship office and attach the galley proof of the work so that the censors could submit their reports, which consisted of a list of questions such as: “Does the work attack morality?”, “Does the work attack the regime?”, “Does the work attack religion?”, etc. (see Appendix).

If a dramatic text was intended only for readers, censors were much more lenient than if it was going to be performed for a collective audience. The censorship files referring to drama are much more complex than those concerning written material because the application form required more detailed technical and artistic data regarding the performance and the censorship reports were different (see Appendix). If the text was authorised, the ‘*guía de censura*’ was issued: it was a blue sheet of paper “en la que figuran los datos de la obra y resolución final en la que se detalla el dictamen, los cortes o adiciones, la necesidad de visado de ensayo general y el carácter radiable de la obra” (Merino 2000b: 125). Drama also suffered a double preproduction censorship: on the textual level and on the performance level. Once the script had been authorised, some representatives from the theatre censorship office attended the dress rehearsal to make sure that the modifications, cuttings and crossings out imposed on the script were respected, and to check that the staging, set design and clothing were suitable for the audience. Censors were aware of the subversive power of the performance and the different interpretations that the same dramatic text could give rise to. The variety of

⁸ *Boletín Oficial de Estado (BOE)* 30/07/1939.

reports that a theatre text could obtain was:

- 1) Authorised
- 2) Authorised with crossings out
- 3) Authorised prior dress rehearsal viewing
- 4) Approved for a limited number of performances
- 5) Authorised according to the audience age (for over 14s, 16s or 18s)
- 6) Prohibited

There were not implicit censorship norms but César Oliva (1989, 2002) makes a list of different criteria according to the topic that ruled the intervention of the official and ecclesiastical censorship that we can summarise as follows:

- 1) Sexual morals
- 2) Political opinions
- 3) Use of coarse language
- 4) Religion

One of the characteristics of the official censorship at the time was its arbitrariness and this arbitrariness was its best resource of control because the artists, journalists and translators did not know what to expect.

Normas de Censura Cinematográfica (1963)

The period from 1962 to 1969 is considered as a period of openness. Manuel Fraga Iribarne was in charge of the Ministry for Information and Tourism and José María García Escudero led the *Dirección General de Cinematografía y Teatro*. One of the achievements of this period was the passing of the first norms regarding cinematographic censorship, which were also applied to theatre censorship, with determined criteria. Those norms forbid the justification of divorce, suicide, adultery, revenge, prostitution, abortion, the use of contraceptives, illicit sexual relations, homosexuality, alcoholism, drug addiction, criminal behaviour, etc. They also forbid everything against religion and against family and marriage as an institution and everything contrary to good manners and taste as obscene passages, coarse language, etc.

Similarly, the Ministry for Information and Tourism created the *Junta de Censura de Obras Teatrales* by the *Orden de 16 de febrero de 1963*⁹. Afterwards, the first norms regarding theatre censorship were passed by the *Orden de 25 de febrero de*

⁹ *Boletín Oficial de Estado (BOE)* 08/06/1963.

1964¹⁰, which imposed the application of the norms of cinematographic censorship to theatre.

Ley de Prensa e Imprenta (1966)

This law was a turning point because compulsory prepublication censorship was abolished. Instead, a publisher could choose between a voluntary prepublication censorship or a '*depósito directo*'. The different reports that a printed work could obtain according to Abellán (1980) are the following:

ANTES DE LA LEY DE PRENSA DE 1966 (Consulta previa y obligatoria)	DESPUÉS DE LA LEY DE PRENSA DE 1966 (Consulta voluntaria o depósito directo)
1. Autorización pura y simple.	1. Autorización pura y simple.
2. Autorización condicionada: a) Supresiones. b) Tachaduras. c) Modificaciones.	2. Autorización condicionada: a) Supresiones. b) Tachaduras. c) Modificaciones.
3. Denegación: a) Denuncia/Sin denuncia. b) Inclusión en "lista negra" de autores.	3. Autorizada: a) Denuncia. b) Secuestro. c) Sanción administrativa.
	4. Desaconsejada en consulta.
	5. Prohibida en depósito.

Table 1. Censorship reports before and after the Ley de Prensa of 1966.

The ambiguity and inaccuracy of the second article in this law made the publishers be extremely cautious and censor the works they wanted to publish themselves. It also promoted self-censorship among journalists, artists and translators. This law was severely criticised as we can see from the reflexions published on *Cuadernos para el diálogo* in 1971 (*cf.* Tous Barberán *et al.* 1971).

2.2. The theatrical legacy of Francoist Spain

During the post-war, there were three main acting lines related to theatre programming:

- a) Releasing of plays that promoted patriotism
- b) Revival of plays with special significance
- c) Programming of classical authors (Oliva 2002: 140).

¹⁰ *Boletín Oficial de Estado (BOE)* 25/02/1964.

The *comedia convencional*, which is empty of any relevant content and aims to entertain, was the favourite among the Spanish audience at the time. The characters and situation were bourgeois and aimed at a bourgeois audience. During the post-war, sell out plays were the ones written by authors that were already famous before the war already such as Carlos Arniches, Muñoz Seca, Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, José María Pemán, and the Álvarez Quintero brothers. This genre was also cultivated, although in different ways, by Felipe Sassone, Honorio Maura, Horacio Ruiz de la Fuente, Enrique Suárez de Deza, Agustín de Foxá, Luis Fernández Ardavín, J.A. Giménez Arnau, Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Calvo Sotelo, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Antonio de Lara (*Tono*), Víctor Ruiz Iriarte, José López Rubio, Edgard Neville, Carlos Llopis and Claudio de la Torre (*cf.* Oliva 2002: 151; Ruiz Ramón 2001).

From the very beginning, the Francoist regime aimed at creating a National Theatre in Spain not only to preserve the great plays of classical Spanish playwrights, but also the works of the world famous classical authors. With an evidently conservative motivation, Shakespeare's plays were regularly scheduled and performed in the Spanish National Theatre during the dictatorship together with other well-known classics.

On 7th April 1940, the Teatro Español, in Madrid, became a stage at the service of the regime. Felipe Lluich was the director in charge of celebrating the first anniversary of the Franco's victory. Lluich was aware of the need for a technical renovation in the theatre and the need for finding new ways of direction and production. Lluich also considered essential the role of the stage director as the figure mainly responsible for the achievements of a National Theatre. The first play directed by Lluich was *España, una, grande y libre* in the Español, and from that moment on, this theatre became the site of the Spanish National Theatre. Felipe Lluich and Tomás Borrás presented the project on which the ideological principles of the National Theatre were reflected. Lluich's successor would be Cayetano Luca de Tena, who was going to be at the head of the theatre the following ten years, from 1942 to 1952. We can also mention the work by José Tamayo, Miguel Narros and José Luis Alonso. All the performances in the National Theatres were acclaimed by the public and positively reviewed by the critics, even before the premiere. Critics praised the quality of the productions. With these

productions, the francoist regime achieved a National Theatre¹¹, characterised by technical innovations but surrounded by a sort of conservatism regarding the text and the staging.

The release of *Historia de una escalera* by Buero Vallejo in 1949 in the Teatro Español starts a new period of social commitment in theatre, related to a group called ‘*generación realista*’ which included Alfonso Sastre, Alfonso Paso, José María de Quinto, Miguel Mihura, Lauro Olmo, Carlos Muñiz and José Martín Recuerda, among others. The most important debate in this period was the one between Buero Vallejo and Sastre regarding “posibilismo – imposibilismo” (cf. Buero Vallejo 1999; *Primer Acto* 1960). The work by this group was also associated to the beginning of the experimental theatre in Spain promoted by the government with the creation of the *Teatro Nacional de Cámara y Ensayo*¹² in 1954.

In the 1970s, both the independent theatre and the “*nuevo teatro español*” emerged with well-known authors as José Rubial, Francisco Nieva, Antonio Martínez Ballesteros, Luis Matilla, Jesús Campos, José María Bellido, Jerónimo López Mozo and José Luis Alonso de Santos (cf. Oliva 1989, 2002). Wellwarth (1978) in 1972 labelled this group as *Spanish Underground Drama*.

The *Ley de Libertad de Expresión*¹³ was passed in 1977 followed by the *Ley de Libertad de Representación*¹⁴ and the Spanish Constitution¹⁵ in 1978. The official censorship was abolished but the censorship apparatus was slowly dismantled in a process that lasted until 1985.

3. THE TRACEtcI (1939-1985) CATALOGUE

From a target-oriented perspective and within the theoretical frame of DTS, we have focused on the description of the translations into Spanish of English Renaissance

¹¹ For more details see Bernal & Oliva (1996); A.A.V.V. (1993, 1995) & Oliva (2002).

¹² *Orden del Ministerio de Información y Turismo de 10 de agosto de 1954.*

¹³ *Boletín Oficial del Estado (BOE) 12/04/1977.*

¹⁴ *Boletín Oficial del Estado (BOE) 03/03/1978.*

¹⁵ *Boletín Oficial del Estado (BOE) 29/12/1977.*

plays that were produced in Spain between 1939 and 1985¹⁶ and that belong to the literary system and/or to the theatrical one, which enables us to observe the relationship that exists between both systems.

Each study within the TRACE project starts with the compilation of a catalogue of *assumed translations* (Toury 1995) that we call zero-corpus, as it is a pretextual corpus. We gather information about all the assumed translations that are regarded as such in the target context, in this particular case, about all the translations of classical English drama that were published or performed in Spain. We take into account those translations conceived for the literary market (published dramatic texts), and also the play texts that were used for the performances. The Catalogue is basically fed with the information found in the *Archivo General de la Administración* (AGA). Other valuable resources for the compilation, both printed and electronic resources are: the TRACETi database, the *Index Translationum*, *El Libro Español*, *Bibliografía Española*, *Ariadna* (catalogue of the Spanish National Library), *REBIUN* (catalogue of the *Red de Bibliotecas Universitarias Españolas*), *REBECA* (catalogue of the *Bibliotecas Públicas del Estado*), *ISBN*, *El espectador y la crítica*, the *Centro de Documentación Teatral* (CDT), and some other bibliographical works (see section 3.1.2.).

The data is presented in a TRACE core record (see Appendix) that has been designed to suit all genres and periods. Each record is made up of three levels or “templets” of information (Merino 2005a: 85-103): on the first level we find contextual TRACE information and basic data about the text; on the second level, information about the publication, performance or exhibition of the text and on the third level we find the sources that have provided us with the data and the interrelations with other records or censorship files. When designing the TRACETci record, we aimed to integrate the data both about the publication and about the performance, so that this record could offer an integrated approach to the study of the dramatic art taking into account both the literary and the theatrical systems.

¹⁶ Temporal limit within the TRACE Project. “The final date for theatre is 1985, for in May 1985 the Socialist Ministry for Culture changed virtually overnight. We have found evidence (File no. 73665, a registry book for that year) to support that it was only when the INAEM (Institute for the Scenic Arts and Music) was created within the structure of the Ministry of Culture, that application forms and related documents stopped being filed and processed in the same bureaucratic way they had been since 1938” (Merino & Rabadán 2002: 131).

As a result, on the first level we store information about the publication of a translated dramatic text (source title and author, target title, translator, place and date of publication, publishing house, number of edition, price, number of pages, etc.) as well as information about the censorship reports on the text—data extracted from the AGA archives—(number of the censorship file, the date when it entered the administrative censorship system, number of box where the file is kept and the reports emitted by the censors saying whether the play was authorised, authorised with changes, banned, etc.). On the second level we have recorded contextual data regarding the performance of the text (title of the play, author of the version or adaptation, date and theatre of the premiere, stage director, etc.) and paratextual data extracted from the censorship files found in the AGA (number of the censorship file, number of box, final censorship report, etc.). Finally, on the third level, we collect information about the location of the texts, the source that has given us the data, the relationships with other files, and also we can highlight any remark relevant to the study.

3.1. Analysing the TRACETci Catalogue

By analysing the information gathered in the TRACETci records¹⁷, we can identify recurrent phenomena or regularities; therefore, we can establish some preliminary norms in relation to the translation and reception of Renaissance plays depending on the point of view of the analysis: what source authors were translated, who were the translators, who published the texts, what companies produced the plays or in which theatres they were performed. As Merino points out, “these regularities will in later stages be useful to establish criteria for further corpus selection” (Merino 2005a: 89) and to carry out a (macro/micro)textual analysis based on corpus. From the information given, we conclude that classical English drama was mainly received through the publication of the translations of the plays: 84% of the translations belong to the literary system, while only 16% belong to the theatrical system.

¹⁷ We have 668 entries.

Regularities extracted from the analysis of the publication data:

- 1) The hegemony of William Shakespeare: 541 out of 632 entries of the Catalogue have “Shakespeare” as the source author. His plays are constantly printed and reprinted along the period as individual plays (43%), paired plays (31%), tragedies or comedies (19%) and complete works (7%). The target titles that are more repeated in the Catalogue are: *Hamlet* (191), *Romeo y Julieta* (164), *Macbeth* (140), *Otelo* (124) *El mercader de Venecia* (101), *El rey Lear* (100) y *Julio César* (80). Among his contemporaries only some plays by Ben Jonson, John Ford, Thomas Kyd, John Webster and Christopher Marlowe were translated and published in this period.
- 2) Most of the published target texts are old translations already published before the dictatorship of Franco by literary figures such as Moratín (who was the first translator of *Hamlet* in 1798), Ménéndez-Pelayo, Macpherson, Martínez Lafuente or Astrana Marín. The latter, who translated the complete works accounts for 185 entries in the Catalogue.
- 3) Although the publishing industry was mainly located in Barcelona (*cf.* Moret 2002), we can see that the main publishing houses devoted to classical English plays are located in Madrid: Espasa Calpe with 41% of Shakespeare’s plays and Aguilar with 14%. In contrast, the publishing houses in Barcelona account for a 29% of the total amount of plays published in Spain during the period. Another regularity observed is the inclusion of Shakespeare’s plays in collections of classical authors or collections of universal classical authors, mainly in ‘*Colección Universal*’ and ‘*Colección Austral*’ by Espasa Calpe.
- 4) Among the dramatic texts that were published during this period, almost all the translations were published as reading editions, while only 31 works were published as stage versions, which correspond to the publication of play scripts previously performed on the Spanish stages. This difference, not only implies that there were different distribution circuits but also different translating practices.
- 5) Besides, if we pay attention to the different labels that the target context assigned to the published translations, we may infer that more than $\frac{3}{4}$ of all the published dramatic texts are labelled as *translations*. The labels *version* and *adaptation* account only for 3% and 6% respectively, a very small percentage if compared with the 78% that *translations* constitute, and correspond to the publication of the text in stage version. The stage versions usually include the cast and data about the date and venue

of the first performance but they seldom incorporate prologues, footnotes or information about the source author and culture.

- 6) During Franco's dictatorship, more than 500 different editions (including new printings and reprintings) of some of Shakespeare's plays were submitted to the censorship boards in order to be published in Spain. All these translations were authorised without any kind of restriction, except for *Troilus and Cressida*, translated into Spanish by Luis Cernuda and submitted by the publishing house *Insula* in 1953¹⁸.

Regularities extracted from the analysis of the performance data:

- 1) Again, the Catalogue shows us the prevalence of Shakespeare among the classical English authors performed on the stages of the Franco's Spain. Other plays that were performed were: *Volpone*, *'Tis Pity She's a Whore*, *The Changeling* and *Edward II* from the adaptation of Brecht. Among Shakespeare's plays, the twelve plays with more entries in our Catalogue are: *Othello* (11), *Hamlet* (10), *The Taming of the Shrew* (10), *The Merchant of Venice* (7), *A Midsummer Night's Dream* (7), *Macbeth* (6), *Romeo and Juliet* (6) and *Twelfth Night* (5). In particular, *The Taming of the Shrew* was the most performed as it is the one that went through the censorship boards more often.
- 2) Most of the target authors belong to the theatrical system. They are well-known playwrights or directors such as José María Pemán, José Luis Alonso, Antonio Buero Vallejo, Tomás Borrás or Enrique Llovet, among others. The main author of the translations of Shakespeare's plays is Nicolás González Ruiz, who accounts for 15

¹⁸ Once the censor had read the galley proof, he emitted a report on 13th March 1953, almost a month after *Insula* submitted the application. The report reads as follows: "El argumento de Troilo y Crésida se desarrolla durante el sitio de Troya por los griegos. Crésida, amante de Troilo, es llevada al campamento griego, tras un canje, y allí engaña a su antiguo galán con Diómedes. El lenguaje es demasiado crudo, a veces (p. ej. Págs. 16, 110, 114, 115, 116, 120). *No obstante, creo que debe autorizarse íntegramente*" (Censorship File 834-53). However, the report of the censor is not binding and five days later, on 18th March 1953, the Sección de Inspección de Libros sent a letter to *Insula* to inform them about their final report on the translation of Luis Cernuda: "Esta Dirección General de Información a propuesta del Servicio correspondiente, ha resuelto: trasladarle el referido texto para que modifique en modo más correcto la traducción de lo indicado en las páginas 110, 114, 115, 116 y 120. Una vez así realizado, a petición y previa presentación de nueva galerada impresa, con las modificaciones efectuadas, haciendo referencia al número de expediente, y fecha de este oficio, se procederá por esta Dirección a extenderle la tarjeta de autorización definitiva" (Censorship File 834-53). Thus, some passages of the play had to be translated in a more appropriate way so that the play could be authorised. In this case, it seems that the play written by Shakespeare was not censored but the translator was.

entries. However, we also find Astrana Marín as a recurrent translator. This fact indicates that his translations may have been the source to produce new theatre rewritings.

- 3) Renaissance English plays were regularly scheduled and performed in the Spanish National Theatre during the dictatorship together with other well-known classics. If Nicolás González Ruiz was the main author of the Spanish versions, Cayetano Luca de Tena was the individual mainly responsible for the production of Shakespeare's plays. During one decade, the plays performed in the Teatro Español were produced by the same team: Cayetano Luca de Tena as the stage director, Nicolás González Ruiz as the translator, Manuel Parada as the musical composer, Emilio Burmann as the set designer and Mercedes Prendes, José M^a Seoane and Alfonso Muñoz as the leading actors of the national company. Nevertheless, Shakespeare's plays were also produced by the most famous commercial theatre companies of the period as those of Alejandro Ulloa, Enrique Rambal, Nuria Espert, Fernando Granada o Fernando Fernán Gómez.
- 4) If we pay attention to the labels found in the censored play texts that are kept in the censorship files in the AGA archives, we notice that there is a wider range of labels: *adaptation, version, translation, etc.*, although *adaptation* is the term more commonly found.
- 5) As far as the performances of Shakespeare's plays are concerned, all of them were approved by the censors except for *Otelo* by Ramón Enguidanos (see section 6.3.1.2.1.). They enjoyed a status not shared by other dramatic products. Shakespeare's plays were not considered pernicious or dangerous by the authorities. However, in some cases they were passed with constraints regarding the age of the audience attending the performance and 9% of the play texts suffered some sort of corrections imposed by the *Junta de Censura Teatral* (Theatre Censorship Office):

Title	Translator	Report	File	Crossings out ¹⁹
Antonio y Cleopatra	Tomás Borrás, Astrana Marín, Enrique Rambal	A.T	86-48	Sexual morality
La tragedia de Macbeth	Luis Astrana Marín. Mariano Fdez. Villanova	A.T.	255-60	Religion
Hamlet	A. Buero Vallejo	A.T.	246-	Sexual morality,

¹⁹ We have classified the cuttings according to the censorship criteria identified by Oliva (1989, 2002). See section 2.1.

			61	coarse language
Volpone, el Magnífico	Tomás Borrás, Alejandro Ulloa	A.T.	119-52	Sexual morality
Volpone	Enrique Llovet	A.T	386-69	Sexual morality, coarse language
Hamlet	Astrana-Borrás	A.T.	571-40	Politics
Timón de Atenas	R. Bascompte	A.T.+18RVE	305-73	Sexual morality
La fierecilla domada	Manuel Matosés	A.T.	1467-40	Religion

Table 2. Texts authorised with crossings out.

4. METHODOLOGICAL TRANSITION FROM THE CATALOGUE TO THE TEXTUAL CORPUS

The thorough analysis of the Catalogue TRACETci (1939-1985) has helped us to identify the preliminary and reception norms that ruled the publication and/or performance of the translations we are studying. The following step is “to identify one or more relevant and revealing translations to investigate” (Tymoczko 2002:18). From the regularities observed in the analysis, we can establish textual sets which are representative of the recurrent patterns and which constitute the Corpus 1.

Construction of the Corpus 1: selection criteria

We have identified different textual groups according to:

1. The reception of the translation.
2. The date of the composition of the translation.
3. The original author.
4. The performance.
5. The censorship reports.

Although these translations were mainly received in the target context through their reading, we have selected those that were also received through their performance because we are interested in the transfer process to the Spanish stages and the function of those rewritings in the theatrical system. As a result, we narrow our study to the theatre texts which were censored and performed and we only include stage versions when they derive from a theatre text. Furthermore, another reason to exclude those

published texts is that most of them correspond to reprints of translations composed before the dictatorship and in so far they are not representative of the translation norms of the Francoist period.

On account of the above mentioned, we have selected those theatre texts which have a higher number of records in our catalogue, specifically, those with a higher number of different target texts and performances. Being the most performed plays, they provide us with more information about the effect of the official censorship because each performance required censorship approval.

Considering these criteria, three plays by Shakespeare are the most recurrent: *Hamlet* (10), *Othello* (10) and *The Taming of the Shrew* (11). As our dissertation is devoted to classical English theatre, we have also included the plays by other contemporary authors which were performed during the period: Ben Jonson's *Volpone*, John Ford's *Tis Pity She's a Whore* and Middleton and Rowley's *The Changeling*. The latter are representative because we have included all the scripts that we had without a need for recurring to any other criteria of selection.

By including a variety of TTs for the same ST, we can simultaneously consider other aspects: texts performed both in national theatres and commercial ones, provided that they were performed by professional companies; and texts with different censorship reports (authorised, authorised with crossings out, authorised with age restrictions and prohibited). This textual array offers a wide view of the behaviour of the translators and censors and of the reception of the texts during the regime.

Thus, the Corpus 1 TRACETci is a bilingual parallel corpus consisting of a subcorpus A of six original STs and a subcorpus B of 30 TTs organised into six sets of texts:

1. ST: *Hamlet*

	TT1	TT2	TT3	TT4	TT5	TT6	TT7	TT8
Title	Hamlet	Hamlet	Hamlet	Hamlet	Hamlet	Hamlet	Hamlet	Hamlet
Translator	Astrana-Borrás	E. Guitart	J.M. Pemán	J.M. Pemán	Borrás- Ulloa	N. González Ruiz	A. Buero Vallejo	A. Buero Vallejo
Year	1940	1945	1949	1949	1951	1960	1961	1962
Publication/ Performance	PER	PER	PER	PUB	PER	PER	PER	PUB
File	571-40	62-45	192-42	2475-49	97-51	147-60	246-61	5148-62
Theatre/ Publishing house	Unknown	Poliorama	Español	Escelicer	Principal (Valencia)	Griego de Montjuich	Español	Escelicer
Company	Rambla	Titular Poliorama	Titular Español		A. Ulloa	Nuria Espert	Español (Lope de Vega)	
Director	E. Rambla	E. Guitart	C. Luca de Tena		A. Ulloa	Armando Moreno	José Tamayo	
Text	AGA	AGA	AGA; CDT	PUB	AGA	AGA	AGA	PUB
Censorship report	A con tachaduras	A +16	A +16	Autorizada	A +16	A +18	A con tachaduras	Autorizada

Table 3. Set of Texts HAMLET.

2. ST: *The taming of the shrew*

	TT1	TT2	TT3	TT4	TT5	TT6	TT7	TT8
Title	La fierecilla domada	La niña es un regalo	La dama y la doma	La doma de la indomable	La fierecilla domada	La fierecilla domada	La fierecilla domada	La nueva fierecilla domada
Translator	Mercedes Jordá	Nicolás Navarro	Joaquín D'Igalmar y Fernando Egea	Borrás-Ulloa	José Luis Alonso	V. Ruiz Iriarte	V. Ruiz Iriarte	J. Guerrero Zamora
Year	1940	1941	1951	1951	1954	1958	1959	1975
Publication/ Performance	PER	PER	PER	PER	PER	PER	PUB	PER
File	1467-40	2344-41	137-51	459-51	189-54	225-58	2791-59	109-75
Theatre/ Publishing house	Desconocido	Desconocido	Reina Victoria	Principal (Palma de Mallorca)	Palacio Carlos V (Granada)	Infanta Beatriz	Escelicer	Español
Company	Mercedes Jordá	Cía. Bassó-Navarro	Cía. Gascó-Granada	Ulloa	Cía. M ^a Jesús Valdés	F. Fernán Gómez		Español
Director	Desconocido	N. Navarro	Fernando Granada	Ulloa	José Luis Alonso	F. Fernán Gómez		J. Guerrero Zamora
Text	AGA	AGA	AGA	AGA	AGA	AGA	PUB	AGA
Censorship report	Autorizada	Autorizada	A +16	A + 16	A +16	A +18	Autorizada	Desconocida

Table 4. Set of Texts FIERECILLA.

3. ST: *Othello*

	TT1A	TT1B	TT2	TT3	TT4	TT5
Title	Otelo	Otelo	Otelo	Otelo, el moro de Venecia	Otelo	Otelo
Translator	R. Enguidanos	R. Enguidanos	N. González Ruiz	T. Borrás	R.J. Guillén	A. Fdez. Santos y M. Rubio
Year	1941	1942	1944	1957	1970	1971
Publication/ Performance	PER	PER	PER	PER	PER	PER
File	2283-41	3162-42	696-44	84-57	532-70	481-71
Theatre/ Publishing house	Desconocido	Desconocido	Titular Español	Comedia (Barcelona)	Talía (Valencia)	Español
Company	Enguidanos	Enguidanos	Español	A. Ulloa	Talía	Español
Director	Enguidanos	Enguidanos	C. Luca de Tena	A. Ulloa	R.J. Guillén	A. González Vergel
Text	AGA	AGA	AGA	AGA	AGA	AGA; CDT
Censorship report	Prohibida	A con tachaduras	A +16	Autorizada	A +18 RVEG	A +18 RVEG

Table 5. Set of Texts OTELO.

4. ST: *Volpone, or the fox*

	TT1	TT2	TT3	TT4	TT5
Title	Volpone el Magnífico	Volpone el Magnífico	Volpone	Volpone	Don Volpone
Translator	T. Borrás-A. Ulloa	Tomás Borrás	Víctor Andrés Catena	Enrique Llovet	Luis Iturri; J.J. Rapha
Year	1952	1953	1959	1969	1974
Publication/ Performance	PER	PUB	PER	PER	PER
File	119-52	1224-53	256-59	386-69	162-74
Theatre/ Publishing house	Arriaga/Español	Alfil	Aire libre (Algeciras)	Calderón de la Barca (Bcn)	Marquina
Company	Ulloa/ Titular Español		Teatro Joven Español	Titular Calderón de la Barca	Akelarre
Director	A. Ulloa/T. Borrás		José M ^a Loperena	José M ^a Loperena	Luis M ^a Iturri
Text	AGA; CDT	PUB	AGA	AGA	AGA
Censorship report	A con tachaduras (Ulloa).	Autorizada	A +18	A con tachaduras +18 RVEG	Desconocida

Table 6. Set of Texts VOLPONE.

5. ST: *The Changeling*

	TT1	TT2
Title	Los Lunáticos	Los Lunáticos
Translator	José Méndez Herrera	José Méndez Herrera
Year	1972	1972
Publication/Performance	PER	PUB
File	370-72	6019-73
Theatre/ Publishing house	Infanta Beatriz; Teatro Marquina	Escelicer
Company	Fernando Fernán Gómez	
Director	Fernando Fernán Gómez	
Text	AGA; CDT	PUB
Censorship report	A + 18 RVEG	Aceptado depósito.

Table 7. Set of Texts LUNÁTICOS.

6. ST: *Tis Pity She's a Whore*

	TT1
Title	Lástima que seas una puta
Translator	Juan Antonio Castro
Year	1978
Publication/ Performance	PER
File	875-78
Theatre/ Publishing house	Martín (Madrid)
Company	Cia. Estable de M ^a Paz Ballesteros
Director	Vicente Sainz de la Peña
Text	AGA
Censorship report	A + 18

Table 8. Set of Texts LÁSTIMA.

Corpus 2

Once the corpus 1 has been built, “the second task will be to pick perspicuous passages that will serve to test one’s hypothesis” (Tymoczko 2002: 17). Due to the great amount of texts we handle (30 TTs and six STs), it is impossible to analyse the whole texts so, following the methodology of the TRACE project, we have built a secondary corpus or Corpus 2 which comprises of those discursive fragments where the effect of the (self)censorship and the translating practices are reflected. These “chunks of texts” (Toury 1995, 1997), which consist of bitextual units, are selected regarding the textual marks we find in the censorship files.

5. DELIMITATION OF THE OBJECT OF STUDY AND ANALYSIS PROCEDURE

After selecting the textual corpus, we need to define our object of study and to design a procedure of analysis that adjusts to the study of theatre texts with the aim of identifying the shifts in the TTs with respect to the STs and clarifying to what extent the translator was conditioned by either the official censorship or the requirements of the stage. Our purpose is to disentangle the similarity relationship (*cf.* Chesterman 1996) that exists among the texts and to extract the translating norms underlying these rewritings from the observation of the manipulation strategies and techniques adopted by the translator.

5.1. Delimitation of the object of study

Although our object of study is the theatre text used for the performance, we had to include some published translations that belong to the literary system because of methodological issues: they are primary translations of some of our TTs. Therefore, we will take into account intralingual and interlingual processes of translation (*cf.* Jakobson 1959). In an attempt to simplify we distinguish three different types of texts for the textual analysis:

a) Target text (TT): the translated and censored theatre text which is kept in the censorship file where we find the textual marks made by the censors. We do not consider the distinction between *translated text* and *censored text* (*cf.* Gutiérrez Lanza 2000) because both coincide almost completely in most cases. We do distinguish between *performed target text* (TT/PER) and *published target text* (TT/PUB) because this determines the different functions of the TTs. We have decided to include the published TTs which derive from the TT/PER.

b) Source target text (STT): primary translations from which some of the TTs derive. Thus, the STT becomes the source text that gave rise to new theatre rewritings by means of strategies of appropriation and adaptation. In general, these primary

translations are norm model translations such as Astrana Marín's translations and Moratín's *Hamlet*.

c) Source text (ST): with regard to “the source-text postulate” (Toury 1995: 33), we presume that there are other texts in another culture which are replaced by our *assumed translations* of the target context. According to Toury, “the crucial thing is that it is not the source text as such, nor even the possibility of actually pointing to it, that is at stake here, but the *assumption that one must have existed*” (Toury 1995: 34). Since the chronological distance between the STs and the TTs is huge and Shakespeare's plays were printed in the Folio of 1623 and in different quartos, we are in a position “where a multitude of candidates for a source text may exist. In cases of this kind, any attempt to justify a researcher's selection of a source text would depend, at least in part, on what the target text itself exhibits, which would render the establishment of the source text's identity part of the comparative analysis itself” (Toury 1995: 74). As the translators did not consider the ST as a relevant issue, it is really difficult for us to establish the textual chain and this becomes one of our main goals. For pragmatic purposes, we have used the electronic edition of our STs from the Folio of 1623 in the *Lion Chadwyck Database*²⁰ whose STs facilitate the construction of the electronic corpus and are a textual reference for our study.

5.2. Segmentation of the object of study

We need to divide the texts into units in order to carry out the comparative analysis. The traditional dramatic units (Act, Scene, Part, etc.) must be taken into account because their transfer helps us to find out whether the translator respected the textual distribution of the ST or manipulated it according to the requirements of the stage. Although the observation of these units is the starting point for a macrotextual analysis, we need a handier descriptive and comparative unit which may originate bitextual units for a microtextual analysis. Following Merino's study, we consider the '*réplica*' as the most appropriate textual unit of comparison because it reflects the dual character of the theatre text and it is useful not only at the macrotextual level but also at

²⁰ *Literature Online Database*. (<http://lion.chadwyck.com>).

the microtextual level (*cf.* Merino 1993b, 1994a). Merino postulates the '*réplica*' as the minimal structural unit of specifically theatrical communication and she defines it as:

aquella unidad estructural de la obra dramática, menor que el acto y la escena. Al tratarse de la mínima unidad dramática, cualquier otra unidad estructural puede subdividirse en réplicas. En la réplica, al igual que en el acto y la escena, encontramos los dos niveles de lengua que caracterizan la obra dramática: marco y diálogo. Gráficamente, la réplica viene indicada de forma clara: el nombre del personaje, acompañado de las acotaciones referidas a la réplica en cuestión, precede al discurso correspondiente, que el actor declamará. El nombre del personaje y todo el material textual que no ha de verbalizarse en el escenario constituyen el marco de la réplica. El discurso que ha de declamarse en escena corresponde al diálogo de cada réplica. Tanto marco como diálogo están indicados tipográficamente en una réplica mediante letra cursiva, negrita, paréntesis, corchetes, etc. (Merino 1994a: 44)

Being the minimal dramatic unit, the '*réplica*' becomes the alignment and segmentation unit. Consequently, the macrotextual analysis is located at the level of the '*réplica*' and we do not need to go further into an analysis at the level of sentence or other linguistic units. In general, theatre texts show a high degree of dissimilarity with respect to the original but these translations are the most interesting ones because at first sight they seem to be incomparable. The '*réplica*' facilitates the comparison as well as the construction of a Corpus 2 consisting of fragments of textual binomials or x-nomials (*cf.* Rabadán 1991). What is more, following Doorslaer (1995) and Pérez L. de Heredia (2004), we have used the *fragment* in our analysis so as to establish a relationship with the whole, in other words, with the whole text, with every set of texts, with the theatrical system and with the whole target context. Despite the independence of each fragment, all of them share a similar discursive line which presents moral and ideological problems.

Given the textual evidence we are comparing, we cannot offer an exhaustive quantitative analysis because the shifts cannot always be assessed. We cannot avoid the presence of extratextual factors. As a working hypothesis, we establish that our theatre translations show a tendency towards acceptability.

5.3. Procedure of analysis

Theoretical Bases

- Target-oriented approach (Toury 1995): this approach lets us identify the relationship among function, product and process of translation. Besides, this is the only

theoretical model that takes into account *zero-solutions* (omissions) (*cf.* Samaniego Fernández et al. 2001: 687) and “does have the advantages of being realistic, pragmatic, and including a much wider range of texts under the translation umbrella” (Chesterman 1997: 37).

- Descriptive and cultural approach: the specificity of a theatre text prevents us from a linguistic analysis which does not take into account the cultural and extratextual parameters that determine its transfer: “It is not a question of identity or synonymy but rather one of differences and shifts. All translations are goal- and audience oriented, since they are not produced in a cultural vacuum” (Heylen 1993: 24). A cultural descriptive translation model can account for such rewritings that seemed to be incomparable and not only account for the intervention of the translators but also of the censorship apparatus.
- Directionality of the procedure from the extratextual to the intratextual: from the macroscopic, “by turning a telescope on the culture” (Tymoczko 2002: 17), to the microscopic, “by looking at the particularities of the language of a translation through a microscope” (*ib.*) so that the data obtained at the macrotextual level can be confirmed with the data obtained at the microtextual one.
- Model of analysis: we have adapted the model proposed by Lambert & van Gorp (1985) to our study²¹ paying attention to the works by Brisset (1990), Heylen (1993), Merino (1994a), Aaltonen (2000) and Pérez L. de Heredia (2004) because they have devoted their studies to the translation of theatre texts.

Preliminary Study

At this stage, we describe the extratextual factors which affect the translated theatre texts and help us identify the preliminary and reception norms in the target culture by means of the study of (extra/para) texts (Gutiérrez Lanza 2004a). Firstly, we attempt to briefly give some details about the edition and stage history of the ST, only with the purpose of highlighting the chronological distance in comparison to the TTs and reflecting the likely candidates to become STs. Secondly, the preliminary study of the TT shows the reception conditions of these texts concerning both the censorship

²¹ We have rejected the proposals by Samaniego Fernández, Fuertes Olivera, Velasco Sacristán y Arribas Baño (2001) because they do not consider the texts which present a chronological distance. We have also rejected the model by Leuven-Zwart (1989, 1990) because her method is intended for the description of integral translations of fictional narrative texts, such as novels and short stories. “A translation is termed integral when it contains no additions or deletions transcending the sentence level” (Leuven-Zwart 1989: 154).

reports and the theatre reviews. From this preliminary study, we can infer the initial norm that ruled the translation decisions.

Levels of Analysis: Macrotextual and Microtextual

- Macrotextual level: at this level we study the modifications related to the global dramatic structure of the text in order to establish whether the shifts are caused by the effect of (self)censorship or by the translator himself due to the requirements of the stage. None of the texts selected show any symptom of official censorship, so, from now on, we conclude that the official censorship did not affect the transfer of theatre texts at the macrotextual level. The most recurrent mechanisms of manipulation used by the translators can be: suppression and addition (acts, scenes, ‘*réplicas*’ characters, secondary plot, etc.), modification (internal structure of the ST, setting, etc.) and adaptation.
- Microtextual level: we proceed to the comparison of the microstructure of the fragments from Corpus 2 which can consist of bitextual couples of ‘*réplicas*’ either TT-ST²² or TT-TT. We find shifts at three different levels: formal, semantic and pragmatic. However, the pragmatic shifts are the most interesting ones because they affect all the other levels simultaneously (*cf.* Chesterman 1997).

Translation Strategies

We find a considerable terminological confusion when revising previous studies on methods, techniques, procedures and strategies of translation. We will use *translation strategies* in Chesterman’s sense: “forms of explicitly textual manipulation. They are directly observable from the translation product itself, in comparison with the source text” (Chesterman 1997: 89). For this author, a taxonomy could simply be the general strategy: “change something” (*ib.*: 92). We must also establish the difference between strategies of translation and techniques of translation because the former are action principles and the latter are action mechanisms that appear during the translating process. From these assumptions, we develop a functional proposal which allows us to describe our object of study and which can be applied to specific communicative situations. In this sense, we believe that the main translation strategies are:

²² The comparison is always TT-ST because our target-oriented approach.

- Adaptation: intralingual and intracultural transfer process (see section 1.4.).
- Appropriation: the translator offers a new rewriting from previous translations, the plagiarism being the highest degree of appropriation. This strategy is also used to produce a *compiled target text*, which we define as the rewriting that results from the compilation of different target texts which converge in a new target text by means of plagiarism or adaptation²³.
- Naturalization or Domestication: this strategy embraces every decision related to acculturating the ST to the target context: “acculturation and naturalization are strategies used to bring foreign texts in line with the conventions of the receiving systems” (Aaltonen 2000: 8). With this strategy we refer to different terms such as exoticizing, naturalizing, historicizing, domestication or foreignization. (*cf.* Holmes 1972, Venuti 1995 and Heylen 1993). The resulting product can be labelled as version, free version, partial translation, etc.

As for the translation techniques, which appear both at the macrotextual and microtextual levels, we will refer to the ones that occur recurrently in our translated theatre texts:

- Suppression: “the omission of ST information deemed to be irrelevant” (Chesterman 1997: 109). We also include summarizing, omission, deletion and Chesterman’s implicitation under this label.
- Addition: “the addition of new (non-inferable) information which is deemed to be relevant to the TT readership but which is not present in the ST” (*ib.*). We include any addition of textual material and explicitation under this label.
- Modification: any formal or semantic textual alteration: substitution, neutralization, emphasizing, ambiguity, etc.

All these strategies and techniques of translation have a pragmatic effect on the TT due to the translator’s wish of fulfilling the expectations of the target context, that is to say, of the official censorship, theatrical agents (directors, actors and critics) and audience:

This use of what I call information-change or implicitation strategies is presumably motivated by the translators’ understanding of the expectations of the readers and of the client; by the cultural and political climate of the time of translation; by the influence exerted over their choices by the client; and perhaps by the translators own ideology

²³ This definition is parallel to the definition of *compiled translation* given by Merino and Rabadán, which is based on Toury’s (2004c: 26).

insofar as this is in agreement with the expectancy norms: if they are members of the target culture, they themselves may not have wished to go against these norms (Chesterman 1997: 113).

According to these motivations, the pragmatic effects observed are:

- Reduction/ Intensification of erotic, suggestive and sexual contents.
- Reduction of the length of the TT.
- Reduction / Intensification of colloquial register and coarse language.
- Performability of the TT.
- Promotion of the postulates of a conservative ideology.
- Adjustment to the translation norm based on previous norm-model translations.
- Suppression of conflictive passages according to the official censorship criteria.
- Modernization of a classical text so as to offer a new reading.

To conclude this section, we would like to mention the use of the general strategy of *compensation*: “a well-known motive underlying many strategies. Its validity rests on the understanding that what is translated is a whole text, not any smaller unit of language. If, therefore, the translator chooses to do something (add, omit, change, etc.) at one point in the text, this action in itself may be sufficient justification for a compensatory strategy at some other point in the text” (Chesterman 1997: 115).

OUTLINE OF THE PROCEDURE OF ANALYSIS

1. Preliminary Study

1.1. Characterization of the ST

1.2. Preliminary Study of the TTs

1.2.1. Censorship intervention

1.2.2. Critical reception

2. Textual Study

2.1. Macrotextual level

2.2. Microtextual level

2.2.1. Comparative analysis of Fragment/1 TT1, TT2, TT3...-ST

2.2.2. Comparative analysis of Fragment/2 TT1, TT2, TT3...-ST

2.2.3. ...

3. Strategies of Translation

6. DESCRIPTIVE-COMPARATIVE ANALYSIS OF THE TEXTUAL CORPUS

6.1. DESCRIPTIVE-COMPARATIVE ANALYSIS OF THE SET OF TEXTS *HAMLET*

6.1.1. Preliminary Study

There are three basic STs from *Hamlet*. The first Quarto is generally accepted as a bad quarto; the second Quarto (1604-1605) is believed to be based on Shakespeare's own manuscripts; and the third text is an edition in Folio in 1623. This play has been performed without interruption from the time it was written until the present day.

For this descriptive study, the set of texts consists of eight TTs:

- ST/HAM/PUB/1623/SHAKESPEARE
- TT1/HAM/PER/1940/ASTRANA-BORRÁS (Tragedia de Shakespeare, adaptada en tres actos, divididos en seis cuadros por Luis Astrana Marín y Tomás Borrás)
- TT2/HAM/PER/1945/ASTRANA-GUITART (Tragedia en cinco actos, traducida y adaptada por Luis Astrana Marín y Enrique Guitart)
- TT3/HAM/PER/1949/PEMÁN (Versión libre en verso de la tragedia de William Shakespeare por José María Pemán)
- TT4/HAM/PUB/1949/PEMÁN (Versión libre en verso de la tragedia de William Shakespeare)
- TT5/HAM/PER/1951/BORRÁS-ULLOA (Versión libre de Tomás Borrás Bermejo y Alejandro García Ulloa)
- TT6/HAM/PER/1960/GONZÁLEZ RUIZ (Versión directa por Nicolás González Ruiz)
- TT7/HAM/PER/1961/BUERO (Versión española de Antonio Buero Vallejo)
- TT8/HAM/PUB/1961/BUERO (Versión española de Antonio Buero Vallejo)

Hamlet, according to its censors: Two of the selected TTs suffered mutilations on behalf of the censors: the text submitted by Enrique Rambal (1940), which corresponds to an adaptation by Tomás Borrás from the translation by Astrana Marín, and the version by Antonio Buero Vallejo (1961). The first text presents a crossing out on the first page: “Viva el Rey”. This is one of the two textual marks concerning a political issue in the whole analysis because at the beginning of the dictatorship everything related to any other regime type was considered as a threat. The second text presents two corrections: one is related to sexual morality (“Para yacer entre las piernas de una doncella”) and the other is due to the use of coarse language (“hideputas”). However, the same sentence that was crossed out in Buero's work was only marked in

the rewriting by Enrique Guitart and authorised without any modification. The rest of the texts were approved by the censorship boards.

Hamlet, according to its critics: According to the reviewers of the period, most performances, both public and commercial, were praised. Above all, the version by José María Pemán, which was first performed in the Teatro Español, was described as masterly and triumphant. On the contrary, and although the translation by Nicolás González Ruiz had been acclaimed by the critics, the performance by Nuria Espert's company was rejected both by critic and audience because the main character was played by a woman, Nuria Espert herself. The version by Buero Vallejo gave rise to a variety of opinions mainly because the critics did not accept that Buero sent Ofelia to a brothel.

6.1.2. Textual Study

A. Macrotextual Level:

None of the TTs presented to the censorship boards suffered modifications or cuts at this level. All the shifts that we find are the result of the intervention of the translators. From the following table, we can infer whether the initial norm shows a tendency towards acceptability or adequacy.

ST/HAM/1623/SHA	1090	Absolute numbers	%
TT1/HAM/PER/1940/ASTRANA-BORRÁS	858	-232	78,71%
TT2/HAM/PER/1945/ASTRANA-GUITART	955	-135	87,61%
TT3/HAM/PER/1949/PEMÁN	896	-194	82,20%
TT4/HAM/PER/1949/PEMÁN	901	-189 (+5 TT3)	82,66%
TT5/HAM/PER/1951/BORRÁS-ULLOA	797	-293	73,11%
TT6/HAM/PER/1960/GONZÁLEZ RUIZ	833	-257	76,42%
TT7/HAM/PER/1961/BUERO	1018	-72	93,39%
TT8/HAM/PER/1961/BUERO	1131	+41 (+113TT7)	103,76%

Table 9. Total number of 'réplicas' ST-TTs. HAMLET.

There are less 'réplicas' in the TTs than in the STs. In relation to the textual distribution, only three TTs have preserved the division in five acts (TT2, TT3 and

TT4). The rest of rewriters preferred to abridge the action in three acts (TT1 and TT6) or two acts (TT5, TT7 and TT8). Another regularity observed is the introduction of a new structural unit: the *cuadro*²⁴, which appears in four TTs (TT1, TT2, TT5 and TT6). Regarding the *dramatis personae*, González Ruiz suppressed more characters than any other rewriter (*cf.* Table 6.1.3.). In general, the most significant omission is that of Fortinbras, who is suppressed from TT1 and TT6 but this is not specific to the Spanish target system because the Norwegian plot was sometimes omitted even in the source system.

Briefly, we would like to underline some of the translation strategies and techniques extracted at the macrotextual level:

- Suppression of ‘*réplicas*’.
- Preservation of the spatio-temporal frame.
- Suppression of characters.
- Modification of the structure of the ST.
- Domestication of character names.
- Adaptation from previous translations.

B. Microtextual Level:

For a comparative study we had to include three previous translations (STTs) from which some of our TTs derive. We have selected five outstanding fragments that were marked by the censors or the critics because of their ideological difficulty.

Fragment HAMLET/1: selected according to the censorship file 571-40 which suppressed the ‘*réplica*’ “Viva el Rey” (TT1/3²⁵). This suppression is a reflection of the strict control during the first years of the dictatorship because the same ‘*réplica*’ was permitted in the later years of Franco’s regime. Nevertheless, the suppression in the text by Borrás (TT1) led to the rewriter self-censoring his rewriting in 1951 (TT5) eliminating the whole fragment. González Ruiz suppressed the whole fragment as well

²⁴ “**Cuadro:** Cada una de las partes en que se dividen los actos de las obras teatrales, las cuales vienen a ser como actos breves. Cada cuadro exige, por lo general, cambio de escena o decorado, que en la representación teatral suele hacerse a vista del público, o bajando por un instante el telón de boca, para que de uno a otro no haya intervalo. La estructura de la representación en cuadros surge del siglo XVIII, con la doble finalidad de procurar una estética pictórica y de segmentar los actos en diversos ambientes” (Gómez García 1997: 226).

but in our view, this is a consequence of the suppression of Francisco and not a self-censorship result. The rest of modifications and alterations in this fragment were done to make the text more accessible to the audience and to reduce the length of the play.

Fragment HAMLET/2: selected due to the fact that the critics rejected the translation by Buero Vallejo who sent Ofelia to a brothel instead of a nunnery, based on Madariaga's essay (Madariaga 1948), breaking the prevailing norm. As Chesterman points out "behaviour which break these norms usually deemed deserving criticism" (Chesterman 1997:70). The rest of rewriters adjust to the tradition and preserved the translation of the term "nunnery" into "convento" but this translating decision derived from using previous translations of the play that were adapted or plagiarised (TT1, TT2, TT3, TT4 and TT5).

Fragment HAMLET/3: selected because of the textual marks in TT2 and TT7. The conversation between Hamlet and Ofelia is full of sexual connotations and it is an example of self-censorship when transferring the play to the Spanish stages. The dialogue was softened or even deleted by all rewriters except for Buero Vallejo and Enrique Guitart. This self-censorship is not exclusive of our period of study because Moratín had already avoided translating the sentence "That's faire thought to lye between Maids legs" for a question of decorum. Being the first translation of the play, Moratín's *Hamlet* set a precedent for the subsequent translations.

Fragment HAMLET/4: selected for a textual mark in the version of Buero Vallejo which was passed but remarked in the ecclesiastic censorship report. It is a passage between the King, Guildenstern and Rosencrantz which is related to a political issue. Self-censorship on behalf of the translators avoided the intervention of the official censorship because many of them eliminated the passage to reduce the length of the text and/or suppress the political tone of the scene.

Fragment HAMLET/5: selected because of the use of coarse language. The lexical item "hideputa" was crossed out in its two occurrences in Buero's translation. The other rewriters decided to omit the term (TT3) or tone it down as in the adaptation by Tomás Borrás who adapted from Astrana "mentecato hideputa" to simply "mentecato". There are more examples of this kind of adaptations in TT6.

6.1.3. Strategies of Translation

As a conclusion, we would like to point out that the most recurrent strategies are the adaptation or appropriation of previous translations so as to produce new rewritings which accommodate the ideological parameters of Franco's dictatorship. From the eight TTs analysed only two derive from the ST, the rest being intralingual translations. Astrana Marín's translation becomes the source text par excellence (TT1, TT2 and TT5). Besides, the version by Pemán is a compiled target text from norm-model translations such as Moratín's, Astrana's and Macpherson's. This appropriation of previous texts implies a continuation of the former romantic tradition and this is acceptable according to the expectancy norms of the target system. Buero offered an anti-romantic reading of the play and for this reason it was rejected by both the critics and the audience despite being the most accurate translation of the source text in terms of length. *Hamlet* was generally approved by the censors because it was a classical play and it occupies a hegemonic position in the Spanish cultural polysystem. The greatest effect of the official censorships is based on the choice of the text itself. The rewriters as initiators of the process of translation have acted "as patrons themselves and thus exercising power, as well as being subject to the power of others" (Chesterman 1997:170). The main function of *Hamlet* in the target context was to contribute to creating a national theatre based on the notion of prestige as a symbol of culture, good manners and the orthodox and conservative. The other alterations, modifications, suppressions or adaptations are requirements of the stage to make a performable text.

6.1. DESCRIPTIVE-COMPARATIVE ANALYSIS OF THE SET OF TEXTS *FIERECILLA*

6.1.1. Preliminary Study

There are two different original versions of the play: *The Taming of a Shrew* and *The Taming of the Shrew*. There also three different theories²⁶ about the relationship between the two plays: "1) *A Shrew* is the original play and the direct source of *The Shrew*; 2) *The Shrew* is the original play and *A Shrew* a 'bad' quarto of it; 3) both *The*

²⁶ See also Houk (1942); Duthie (1943) and Danks (1955).

Shrew and *A Shrew* derive from a lost original which was Shakespeare's first version of the play (Thompson²⁷ 2003: 175). This comedy is one of the earliest plays by Shakespeare. It could have been written "as early as 1589" (Haring-Smith 1985: 7) and performed before 1594. The edition in the *First Folio* corresponds to *The Taming of the Shrew*. According to its stage history, this play has been constantly adapted and rewritten in the source context because:

if placed straight, with a minimum of interpretative direction, Shakespeare's play contains no such indication of a comfortable, egalitarian compromise but rather leaves its audience with the impression that a woman's role consists in graceful submission. Perhaps this is one reason why, despite a long and vigorous stage tradition, it has probably been played straight less often than any other play in the canon (Thompson 2003: 18).

The set of texts that are analysed in the descriptive-comparative study consist of the ST and eight TTs:

- ST/TAM/1623/SHA
- TT1/BIER/PER/1940/JORDÁ (Adaptación española de *The Taming of the Shrew* por Mercedes Jordá)
- TT2/BIER/PER/1941/NAVARRO (Adaptación moderna en tres actos, el primero dividido en dos cuadros, de la célebre comedia de Shakespeare por Nicolás Navarro)
- TT3/BIER/PER/1951/D'IGALMAR-EGEA (Farsa en cuatro actos, inspirada en la inmortal comedia de Shakespeare titulada "Taming [*sic*] of the Shrew", compuesta por Joaquín d'Igalmar y Fernando Egea).
- TT4/BIER/PER/1951/BORRÁS-ULLOA (Adaptación de Tomás Borrás y Alejandro Ulloa)
- TT5/BIER/PER/1954/ALONSO (Comedia en un prólogo y cuatro actos, original de William Shakespeare, adaptación española de José Luis Alonso)
- TT6/BIER/PER/1958/RUIZ IRIARTE (Versión libre en dos actos de Víctor Ruiz Iriarte)
- TT7/BIER/PER/1959/RUIZ IRIARTE (Versión libre en dos actos de la obra de William Shakespeare por Víctor Ruiz Iriarte).
- TT8/BIER/PER/1975/GUERRERO ZAMORA (Texto de Juan Guerrero Zamora según la obra de William Shakespeare)

La fierecilla, according to its censors: This play was the most performed in the period as we can find more than one censorship application in each censorship file. All the theatre texts submitted to the censorship boards were approved and there is nothing remarkable in the censorship reports about the morals of the play. Nonetheless, the text

²⁷*The Taming of the Shrew*. Edited by Ann Thompson. Cambridge: Cambridge University Press.

submitted by D'Igalmar and Egea (TT3) presents 24 textual marks made by one of the censors due to the fact that the rewriters had introduced a protestant priest in the play and had made of Petruchio a follower of this religion. For this censor, all the references to the Protestantism had to be cut but the text was finally authorised because the report of the ecclesiastical censor overweighed the previous one. In general, the censors praised all the rewritings evaluating questions of correctness, fluency and literary values. The censorship file corresponding to the text by Guerrero Zamora (TT8) only includes the theatre script as all the reports have been removed²⁸ but we infer that the text was also approved.

La fierecilla, according to its critics: Since this play was usually performed in commercial theatres as an entertaining comedy it was generally acclaimed by critics and audience. This comedy became a farce that emphasized the comical situations of the ST (the wooing, the wedding, the dinner and the tailor's visit) and retained the submission of the main female character to her husband's will. Only the rewriting by Guerrero Zamora, performed in the Woman International Year in 1975, had got bad reviews, mainly because the dramaturg set the last scene in a desirable future with Kate on stage dressed in a pair of jeans and vindicating women's rights. However, the modernised production was celebrated by the spectators.

6.2.2. Textual Study

A. Macrotextual Level:

All the modifications observed at this level are related to the intervention of the translators and not to that of the censors. Following our procedure of analysis, we pay attention to the total number of '*réplicas*' in order to infer the initial norm that has ruled the translator's activity (see tables 6.2.2. and 6.2.3. for a comparison of the textual distribution and the *dramatis personae* between the ST and its TTs):

ST/TAM/1623/SHA	758	Absolute numbers	%
TT1/BIER/PER/1940/JORDÁ	761	+3	100,39%
TT2/BIER/PER/1941/NAVARRO	813	+55	107,25%

²⁸ This is a regularity extracted from the study. The censorship reports have been removed in all the files for the years 1974 and 1975.

TT3/BIER/PER/1951/D'IGALMAR-EGEA	764	+6	100,79%
TT4/BIER/PER/1951/BORRÁS-ULLOA	863	+105	113,85%
TT5/BIER/PER/1954/ALONSO	694	-64	91,55%
TT6/BIER/PER/1958/RUIZ IRIARTE	1223	+465	161,34%
TT7/BIER/PUB/1959/RUIZ IRIARTE	1189	+431 (-34 TT6)	156,86%
TT8/BIER/PER/1975/GUERRERO ZAMORA	1299	+541	171,37%

Table 10. Total number of 'réplicas' ST-TTs. FIERECILLA.

From the above table we deduce that the addition of 'réplicas' is the recurrent technique used by translators when transferring the ST. However, this tendency to adequacy does not imply that the rewriters have been faithful to the original text. None of the TTs respect the textual distribution of the ST as the five-act division of the ST has been altered in every TT. Besides, the absence of Sly in most of the TT indicates that the Induction of the ST has been suppressed, except for José Luis Alonso's text (TT5) and Tomás Borrás's (TT4). The names of the characters have been domesticated to Spanish names and the setting of the play has been altered and modernised. On the whole, the translation strategies and techniques used by the rewriters of the TTs are the following:

- Addition of 'réplicas'.
- Modification of the spatio-temporal frame.
- Suppression/modification and addition of characters.
- Modification of the structure of the ST.
- Domestication of character names.
- Adaptation from previous translations.
- Introduction of a structural dramatic unit: the *cuadro*.

B. Microtextual Level:

There is no textual mark neither in the target texts nor in the censorship reports. As a consequence, we have to adopt a "discovery procedure" (Toury 1995) to select the relevant fragments for the textual comparison, in other words, to map the ST in order to locate controversial passages from the point of view of the censors. Hence, we have selected the so-called "wooing scene" because of its sexual connotations and Kate's last speech in an attempt to understand the man-woman relationship accepted under Franco's times. While carrying out the comparative analysis, we have been obliged to include previous published translations because they become source texts of the selected

TTs for the study. In particular, *La fierecilla domada* (STT/2) by Manuel Matosés (1895), *La fierecilla domada* (STT/1) by José María Jordá and Luis de Zulueta (1913) and *La doma de la bravía* (STT/3) by Luis Astrana Marín (1929).

Fragment FIERECILLA/1: selected due to its sexual references. The combat of wits of the ST has been substituted for a physical combat in most of the TTs and Petruchio appears as a more violent character than in the ST. Nevertheless, the shifts with respect to the ST are explained by the fact that all the TTs are adaptations or plagiarisms of previous translations. As a result, we need to compare the TTs with STTs in order to build the different textual chains. The official censorship did not have any impact on the rewritings and the adaptors did not need to censor themselves because the sexual references had already been softened in the STTs. However, the text by Guerrero Zamora not only preserved the erotic connotations but also emphasized them. Guerrero Zamora altered completely Astrana Marín's translation and added new speeches to Caterina so as to claim for women rights: freedom to work, to have sex, to dress, etc.

Fragment FIERECILLA/2: this fragment corresponds to the discourse of submission pronounced by Kate at the end of the play. It has been selected because of its multiple interpretations, which have been the object of the feminist criticism. In the analysed TTs the patriarchal discourse is supported in the speech. Most of the rewriters reproduce the solutions adopted by preceding translators and, although the language has been modified, the thesis of the original is preserved: the subjugation of the woman to man's will. Apart from this, the TTs introduced "love" as the main reason for the change in Kate's behaviour. We should take into account that this play was mainly performed as a farce and a so long speech did not fit with this genre. Therefore, it has been reduced in every case to meet the expectations of the target audience. Tomás Borrás (TT4) ended the text with the appearance of Sly and introduced a critic to the alcoholic husbands who should also be tamed. Guerrero Zamora (TT8) appropriates the STT to revisit the thesis exposed in the original. Guerrero Zamora, through Kate, proposes a new kind of relationship between men and women based on harmony and equality. The last speech is directed to the audience in order to produce a reaction on the spectator. Kate represents all the women who have been repressed during almost forty years of dictatorship and vindicates the rights that they lost at the same time that denies the patriarchal power.

6.2.3. Strategies of Translation

The descriptive-comparative study reveals that adaptation and appropriation of earlier translations are the recurrent translation strategies used by the rewriters of *The Taming of the Shrew*. Whereas the TT/4, TT5/, TT/6, and TT8 are adaptations of Astrana Marín's translation, the TT1, TT/2 and TT/3 present the following textual chain:

$$\begin{array}{ccc} & \text{STT2/PER} > \text{STT2/PUB} \rightarrow & \\ \text{ST} > \text{TT(s)X} \rightarrow & & \text{TT1/PER} > \text{TT3/PER} \\ & \text{STT1/PER} > \text{STT1/PUB} \rightarrow & \end{array}$$

Consequently, the text by D'Igalmar and Egea is a plagiarism of a previously compiled plagiarism by Mercedes Jordá (TT/1). The plagiarism is not an exclusive strategy of this study. As Merino has pointed out, in the Spanish theatrical system "existe una ley no escrita en virtud de la cual si existe una traducción anterior (publicada o disponible en círculos teatrales en forma de manuscrito), se plagia" (Merino 2001d: 221). One of the effects of the appropriation and adaptation of previous translated texts is the continuation of the norms of translation that prevail in those texts.

We can draw the conclusion that state censorship did not need to manipulate the texts because they fitted with the patriarchal discourse of the regime. In this sense, the play was very well received by the censors, the critics and the audience as well. Actually, the success of the performances is related to the success of the Spanish film *La fierecilla domada* in 1958, based on the original play and starring Carmen Sevilla and Alberto Closas. Zaro Vera, with regard to the reason of the success of this film explains:

su argumento principal es un ejemplo de «sometimiento patriarcal» muy acorde con los presupuestos ideológicos del régimen y, en especial, de su tratamiento legal de la mujer, desprovista en aquel entonces incluso de la «patria potestad» o capacidad legal para decidir sobre sus propios asuntos. Por todo ello, las operaciones «domesticadoras» ejercidas sobre el texto de Shakespeare evidencian las tensiones artísticas e ideológicas de la época y hacen de *La fierecilla domada* un excelente ejemplo de traducción inserta en un sistema y época concretos (Zaro Vera 2004b: 135).

The domestication of the text according to the ideology of the francoist discourse characterised the *mise en scene* of all the performances except for *La nueva fierecilla domada* by Guerrero Zamora, which is the only one that took into account the

underlying feminist issues of the play. Its performance, in 1975, is a reflection of the death throes of the dictatorship. Surely, this text would not have authorised in the earlier years of the period; therefore, Guerrero Zamora had to wait until 1975 to revisit *The Taming of the Shrew*.

Apart the selection itself of the texts to be translated, the ineffectiveness of the external censorship has been proven, at the macro- and microtextual levels. Suppression, modification and addition are mechanisms employed by the rewriters with the aim to adapt old-fashioned translations, to disguise a plagiarism or to adapt previously published translations according to the requirements of the stage.

6.3. DESCRIPTIVE-COMPARATIVE ANALYSIS OF THE SET OF TEXTS *OTELLO*

6.3.1. Preliminary Study

Although possibly written and performed some time between 1602 and 1603, *Othello* was first printed in quarto (Q1) in 1622 and one year later it was included in the Shakespeare Folio of 1623 (F). Some scholars and editors prefer Q1 rather than F, among other reasons because “behind F1 lies a revised text. Some fifty-two of Q1’s oaths have been removed, perhaps in deference to the 27 May 1606 Acte to Restraine Abuses of Players”²⁹ (Berger 1991: 27). As we can see, state censorship affected both the ST and the TTs.

In order to carry out the descriptive comparative analysis we have selected a set of texts composed by the ST and six TTs:

- ST/OTHE/1623/SHA
- TT1A/OTE/PER/1941/ENGUIDANOS (Tragedia en actos de Guillermo Shakespeare, arreglada a la escena española por Ramón Enguidanos Barés)

²⁹ Berger considers the edition in the Folio as an altered text. Therefore he wonders: “must we omit from the F1 text all the oaths that were deleted because of (possible) censorship? If F1 represents a text that has been revised first with an eye toward the censor and, at the same time or at a later time, with an eye toward more clearly defining character and situation, how much of that text was altered in the course of passing through copyists and compositors?” (Berger 1991: 27).

- TT1B/OTE/PER/1942/ENGUIDANOS (Tragedia en cinco actos de Guillermo Shakespeare. Traducida y arreglada para la escena española por Ramón Enguidanos Bares)
- TT2/OTE/PER/1944/GONZÁLEZ RUIZ (Versión de Nicolás González Ruiz)
- TT3/OTE/PER/1957/BORRÁS (Drama de Guillermo Shakespeare, versión libre y escenificación nueva de Tomás Borrás)
- TT4/OTE/PER/1970/GUILLÉN (Tragedia en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros, de Williams [*sic*] Shakespeare)
- TT5/OTE/PER/1971/SANTOS-RUBIO (Versión de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio)

***Otelo*, according to its censors:** this set of texts contains the only prohibited theatre text of the whole Catalogue TRACETci. The rewriting submitted by Ramón Enguidanos (TT1A) in 1941 was not passed by the censorship boards because of questions of literary decorum (Censorship File 2283-51). However, Enguidanos presented a second text in 1942, which was approved with two crossings out related to religious issues: “el sacramento” and “el cielo se mofa de sí mismo” (Script in Censorship File 3162-42). By contrast, the version of *Othello* by González Ruiz (TT2) was praised by the censors who authorised the performance for an audience over 16, the same report obtained by the theatre text by Tomás Borrás (TT3). Both the TT4 and the TT5 were approved for an audience over 18 and with prior dress rehearsal viewing, although the text submitted by Santos y Rubio shows two textual marks: “eso que llamamos amor es una mierda” and “puta” (Script in Censorship File 481-71).

***Otelo*, according to its critics:** concerning the critical reception of the play, we have only compiled theatre reviews in reference to the performances on the Teatro Español. *Otelo* by González Ruiz was preceded by a propaganda campaign to promote the national theatre. Before the first performance, the translator offered a reading of his version in the Español to which official representatives attended. The version and the performance, directed by Cayetano Luca de Tena, were acclaimed by the critics and received by the audience with a standing ovation. In 1971, a new rewriting of *Otelo* by Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio was performed on the Español directed by Alberto González Vergel. The rewriters, in collaboration with the director, offered a Marxist reading of the play which ran for three hours and a half. Despite breaking the norms of reception, the length of the performance was well received by critics and audience since the complete text was performed for the first time in Spain. In respect to

the revision of the text, some critics showed their disagreement with González Vergel's approach whereas the spectators applauded the performance generously.

6.3.2. Textual Study

A. Macrotextual Level:

All the modifications observed at this level are related to the intervention of the translators and not to that of the censors. Following our procedure of analysis, we pay attention to the total number of '*réplicas*' in order to infer the initial norm that has ruled the translator's activity (see tables 6.4.2. and 6.4.3. for a comparison of the textual distribution and the *dramatis personae* between the ST and its TTs):

ST/OTHE/1623/SHA	1175	Absolute numbers	%
TT1A/OTE/PER/1941/ENGUIDANOS	367	-808	31,23%
TT1B/OTE/PER/1942/ENGUIDANOS	810	-365	68,93%
TT2/OTE/PER/1944/GÓNZALEZ RUIZ	964	-211	82,04%
TT3/OTE/PER/1957/BORRÁS	655	-520	55,74%
TT4/OTE/PER/1970/GUILLÉN	542	-633	46,12%
TT5/OTE/PER/1971/SANTOS-RUBIO	1167	-8	99,31%

Table 11. Total number of '*réplicas*' ST-TTs. OTELO.

From the above table we conclude that suppression of '*réplicas*' is the recurrent technique of translation used by all the rewriters. In addition, the dramatic structure of the ST has been modified in all the TTs. Only the TT1B preserves the division into five acts while the rest of the TTs prefer the segmentation into two (TT3, TT5) or three acts (TT1A, TT2, TT4). An absent structural unit in the ST has been added in four TTs: the '*cuadro*'. Regarding the *dramatis personae*, it is worth noting the omission of Bianca in TT1A, TT1B, TT3 and TT4. The Musicians and the Clown only appear in TT5 and Lodovico has been suppressed in TT1A y TT3. To sum up, the recurrent techniques and strategies of textual manipulation are the following:

- Suppression of '*réplicas*'.
- Preservation of the spatio-temporal frame.
- Suppression of characters.
- Modification of the structure of the ST
- Domestication of character names.
- Adaptation from previous translations.

- Introduction of a structural dramatic unit: the '*cuadro*'.

B. Microtextual Level:

Apart from the four fragments selected according to the textual marks signalled by the censors, we have chosen two other conflictive fragments from the point of view of sexual morality and usage of coarse language to examine the impact of self-censorship on the TTs. For the comparative analysis we have had to add two STTs: the translation by Astrana Marín (1929) (STT1) and the rewriting by Ambrosio Carrión and José María Jordá de Zulueta (1913) (STT2).

Fragment OTELO/1: selected according to the crossings out imposed on TT1B, specifically, the segment “el sacramento” (“Sanctimonie” in the ST). Most of the TTs have avoided transferring the original term. The TT4 provides a zero-solution to the whole '*réplica*', as it occurs in the STT2. The segment is omitted in the rest of the TTs. However, we infer that these omissions respond to a general technique of reduction and not to self-censorship.

Fragment OTELO/2: in this fragment the sentence “el cielo se mofa de sí mismo”—“the heaven mocks itself” (ST/96)—was cut by the censorship office in the TT1B. Despite the fact that the rest of the TTS adjust to the ST, the censorship boards only acted on the TT1B. This shows the arbitrariness of the censors as well as indicating a more rigid control in the first years of the dictatorship, above all, in relation to political and religious issues. The TT5, submitted in the seventies, even emphasises the original substituting “cielo” by “Dios”. Apart from this, we see that both the TT4 and STT2 provide an identical solution, as it occurred in the previous fragment. In our view, it may be a case of plagiarism.

Fragment OTELO/3: The rewriters of the TT5 transferred the original segment “to be a sect or scion” (ST/76) by “es una mierda” which caused the censor’s textual mark. This modification is motivated by the desire of the rewriters to offer an updated play by means of the introduction of a more colloquial register. However, the TT5 seems to be an adaptation of the translation by Astrana Marín. Three of the TTs have suppressed the segment as the result of the reduction of the whole '*réplica*' in order to abridge the text.

Fragment OTELO/4: the other textual mark that appears in the TT5 refers to the word “puta” (TT5/155). The authors of the TT5 choose to emphasize the cruelty of Othello by substituting “Damne her lewde minx” (TO/162) by “la puta me pertenece” (TT5/155). On the contrary, the rest of the TTs offer softer expressions such as “maldita la perversa” (TT1B/149) “condenada la impúdica” (TT3/134), just “maldita” (TT4/27) or zero-solution (TT1A). In addition, we confirm that the TT4 is a plagiarism of the STT2.

Fragment OTELO/5: selected due to its explicit sexual references. It corresponds to the dialogue between Iago and Othello which opens IV.i. This passage has suffered from self-censorship in previous Spanish translations to avoid official censorship, hence it is a representative example to measure the impact of self-censorship on our TTs. The TTA1 suppresses the whole fragment but we can not assure that it is because of self-censorship since more than two thirds of the play have been suppressed. The second rewriting by TTB1, which does not derive from the TTA1 but from a source target text unidentified, shows a practice of self-censorship by omitting the sexual content. The same occurs in the version by Nicolás González Ruiz, the adaptation by Tomás Borrás (derived from STT1) and the plagiarism by Ramón Juan Guillén of the STT2. In short, the translators adjust to the tradition practised by their predecessors.

Fragment OTELO/6: selected due to the use of coarse language. In this fragment Othello insults Desdemona in a repetitive way: “whore” (ST/33; ST/37; ST/41); “strumpet” (ST/33; ST35) and “public commoner” (ST/33). All the TTs have been softened by suppressing some of the terms or by substituting them by not so rude Spanish expressions such as “infame” (TT1B/37) “ramera” (TT1B/37; TT2/18) “cortesana” (TT1B/41; TT3/122) or “mala mujer” (TT2/22). In general, in the transposition of this fragment we can see how the translators decided to censor themselves to avoid official censorship. The TT4, being a plagiarism of the TT2 preserve the self-censorship practised by the preceding translators. Only the TT5, adjust to the original and offers “puta” as the Spanish equivalent of “whore”. The rewriters adapted the STT1 emphasizing the rudeness of Othello.

6.3.3. Strategies of Translation

The descriptive-comparative analysis reveals that the set of texts *OTELO* was the most mutilated by the censorship boards, partly due to the prohibition of Enguidanos's first *Otelo* because of its bad literary qualities, a new criterion applied by the censors. This case seems to be the only one in the TRACE catalogues. Besides, we can also appreciate the effect of both the external and the internal censorship at the microtextual level but not at the macrotextual one. The rewritings by Enguidanos and by Tomas Borrás, derived from Astrana's *Otelo*, are softened adaptations which omit references to adultery, modify improper language and delete obscene passages. By contrast, Fernández and Rubio (TT5) adopted the opposite technique: they have adapted the translation by Astrana by means of emphasizing all the offensive expressions and offering a worse image of Otelo. The rewriters wanted to offer an anti-romantic Otelo and the first unabridged performance of the text. In their view, Iago is the true main character of the play, and both Iago and Otelo are presented as the victims of a capitalist system. González Ruiz is the only one who translated directly from the original and gives information about the ST that he has consulted. On the contrary, the TT4 by Ramón Juan Guillén represents the most evident case of appropriation of a previous translation because he has completely plagiarised the stage version by Carrión y Jordá published in 1913.

To conclude, it is worth highlighting that self-censorship practised by the adaptors-translators is not exclusive of the francoist context. The opening of the first scene in Act IV has also been suppressed in previous performances in the target context as well as in the source context.

6.4. DESCRIPTIVE-COMPARATIVE ANALYSIS OF THE SET OF TEXTS *VOLPONE*

6.4.1. Preliminary Study

Volpone or the fox by Ben Jonson was first performed in London in 1606 and published in quarto in 1607. Afterwards, it appeared in the Folio of 1616, an edition prepared by Ben Jonson himself which represented the first attempt to give posterity to

theatre texts and it served an example for subsequent editions. In the source context, the play was performed until 1785 when disappeared from the stages until 1921.

In Spain, *Volpone* was introduced through the translation of the French version by Romain, which it was a translation of the German version by Stefan Zweig. Preceded by the French success, the Spanish version by Rafael Sánchez Guerra and Artemio Precioso was first performed in 1929³⁰. In the same year, a new translation (apparently from the English text) appeared by Luis Araquistáin which had been first performed in Buenos Aires. On top of that, a new version by Benjamín Jarnés was performed a day later than the version by Sánchez-Guerra. This proliferation of versions of *Volpone* caused a lively debate in the press among the different translators of the play. Sánchez-Guerra accused the others of unfair competition because they had paid for the rights of the Zweig-Romain's version. After this, the play was not performed until 1952, although in 1946 appeared a new translation by Manuel Bosch y Barrett.

For the descriptive-comparative analysis, the set of texts *VOLPONE* is composed by the following texts:

- ST/VOL/PUB/1916/JONSON
- TT1/VOL/PER/1952/BORRÁS-ULLOA (Versión libre de Tomás Borrás Bermejo y Alejandro García Ulloa)
- TT2/VOL/PUB/1953/BORRÁS (Versión de Tomás Borrás. Adaptación y escenificación nueva de Tomás Borrás).
- TT3/VOL/PER/1959/CATENA (Versión de V.A. Catena)
- TT4/VOL/PER/1969/LLOVET (Versión libre de Enrique Llovet).
- TT5/VOL/PER/1974/ITURRI-BILBAO (Versión libérrima de “Volpone o el zorro” de Ben Jonson)

Volpone, according to its censors: all the theatre texts submitted to the censorship boards were passed partly due to the moralising end of the play. Nonetheless, the text by Alejandro Ulloa and Tomás Borrás (TT1) was authorised with crossings out on pages 42, 43 and 59 of the script, and only for an audience over 16 (Censorship File 119-52). Similarly, la *Junta de censura* imposed suppressions to the version by Enrique Llovet, specifically the segments “putas” and “en cuanto a la cosa” (Censorship File 386-59). This version was also approved for an audience over 18 and with prior dress rehearsal viewing. The text submitted by Iturri (TT5) in 1974 presents

³⁰ See Ribes (2005, 2006) for more details.

several textual marks regarding the same kind of offensive terms such as “puta” “zorra” or “cabronazo”. However, we do not know the final censorship report because the file has been expurgated. The two other translations of *Volpone* (TT2 and STT1) which were through the book censorship office in order to be published were authorised with any kind of restraint.

***Volpone*, according to its critics:** The rewriting by Tomás Borrás (TT1), staged at the Teatro Español, was acclaimed by the critics and its performance was welcomed by the audience. Above all, the critics praised the literary quality of the abridged adaptation by Borrás. By contrast, the adaptation by Luis Iturri (TT5) first performed in 1974 by the independent theatre company Akelarre was not so well received because of the updating of the text and the performance. Some critics rejected the appropriation of the source text to offer a new reading while others denounced the appropriation of a previous translation.

6.3.2. Textual Study

A. Macrotextual Level:

In this section we deal with the textual distribution of the ST and the TTs, the *dramatis personae* and the whole number of ‘*réplicas*’ with the aim to identify shifts at the macrotextual level. In the following table the general tendency towards acceptability or adequacy can be appreciated (see tables 6.4.2. and 6.4.3. for the textual distribution and the *dramatis personae*):

ST/VOL/1616/JONSON	1411	Absolute numbers	%
TT1/VOL/PER/1952/BORRÁS	853	-558	60, 45%
TT2/VOL/PUB/1953/BORRÁS	822	-589	58, 25%
TT3/VOL/PER/1959/CATENA	811	-600	57, 47%
TT4/VOL/PER/1969/LLOVET	776	-635	54,99%
TT5/VOL/PER/1974/ITURRI-BILBAO	1021	-390	72,36%

Table 12. Total number of ‘*réplicas*’ ST-TTs. VOLPONE.

From the data exposed, we infer that suppression of ‘*réplicas*’ has been the most recurrent technique used by the translators. None of the TTs selected preserve the five acts of the ST. They adjust to the norm of the Spanish theatrical system which prefers the division into two or three acts or parts. Besides, the omission of characters is

common to all the rewritings. As a result of this omission, the secondary plots of the ST are also eliminated. In this respect, only the version by Llovet (TT4) maintains some of the secondary characters, particularly, Lady Politic, Sir Politic and the Peregrine. There is no trace of the eunuch, the hermaphrodite and the dwarf in the Spanish rewritings and the number of magistrates varies depending on the versions. Briefly, the general strategies and techniques of translation observed at the macrotextual level are the following:

- Suppression of '*réplicas*'.
- Preservation of the spatio-temporal frame (except for TT5).
- Suppression of characters.
- Suppression of secondary plots.
- Modification of the structure of the ST.
- Domestication of character names.
- Adaptation from previous translations.
- Introduction of a structural dramatic unit: the *cuadro* (TT3).
- Possible plagiarism: TT3 and TT5.

B. Microtextual Level:

We have had to include the following previous translations in order to carry out the comparative analysis: the translation by Manuel Bosch y Barrettt (STT1) (1946), the translation by Benjamín Jarnés (1929) (STT2) and the translation by Luis Araquistáin (STT3), because they become the source texts of some of the Spanish adaptations. We have selected three fragments considered conflictive from the point of view of the censors:

Fragment VOLPONE/1: selected according to the two first crossings out imposed on the TT1, corresponding to the passage following the mountebank scene in the ST (II.v): the segment “que puedes hacerme cornudo” (TT1/276) and the sentence “¿Van a alcahuetear tu deshonor tu madre, tus tías y tus hermanas?” (TT1/282). The translator had preserved the explicit references to adultery, hence the textual marks. However, this fragment also shows symptoms of self-censorship. It is likely that Borrás adapted the translation by Manuel Bosch y Barrettt (STT1). The published stage version (TT2) derived from TT1 omitted the crossed out passages, but, apart from that, it does not differ so much from TT1. Catena (TT3) has omitted the whole fragment as it occurs

in STT2. The version by Llovet (TT4) is the most violent and cruel of all the TTs and there is no evidence of (self) censorship. The TT5 seems to be an updating of the translation by Araquistáin (STT3). Therefore, it reproduces the solutions given by Araquistáin who had already softened the text by censoring himself.

Fragment VOLPONE/2: this fragment corresponds to the scene in which Corvino prostitutes his wife, and which was mutilated by the censors in the TT1 (“cornudo”) and TT4 (“en cuanto a la cosa”). Apart from assessing the effect of the external censorship, the analysis of this fragment confirms that Borrás adapted the STT1 and that Catena plagiarised the STT2. As a result, both rewriters reproduce the self-censorship practised by previous translators. The published stage version by Borrás (TT2) contains certain degree of ambiguity due to the omission reported by the censorship boards. The text reads as follows: “¡Qué prisa le corre ser...!” (TT2/367). The translation by Llovet is the only one that derives from the ST and preserves its violent content. Llovet is also the only one that did not censor himself when translating the original “to prostitute” by “prostituir”, something omitted in the rest of the TTs. The TTs also emphasizes some indecorous language. However, we should take into account that they adapted, updated and plagiarised a previous translation which had been suffered from self-censorship.

Fragment VOLPONE/3: this fragment corresponds to the scene in which Volpone seduces and tries to rape Celia. It is the most conflictive scene related to issues of sexual morality. The censors reported the approval of some of the texts with prior dress rehearsal viewing; partly, because of the obscene scenes that the performance could give rise to. The practise of self-censorship is evident in TT1 and TT2. For example, Borrás suppresses the stage direction “se arroja sobre ella” (STT1/56), which denotes a rape try on behalf of Volpone. Although Llovet uses the technique of suppression in a recurrent way with the aim to reduce the length of the play, the sexual references and the rape try are explicit. In the updated rewriting by Iturri and Bilbao, the roles are interchanged and it is Celia who harasses Volpone at the end of the scene. The rewriters add a stage direction in which Celia must kiss Volpone passionately. The STT3 has been completely altered and the sensual content intensified.

6.4.3. Strategies of Translation

The descriptive analysis points out that adaptation and appropriation were the strategies of translation used to transfer *Volpone* onto the francoist stages. The textual chains that we have obtained are the following: ST>STT1>TT1>TT2; ST>STT2>TT3 and ST>TT/Zweig>STT3>TT5. Borrás adapts the translation by Manuel Bosch and Barrett by means of techniques of modification and suppression in order to meet the expectations of the censors and of the audience. As a result, Borrás softens the text and improve the image of some of the characters. The analysis also reveals that the TT3 is a plagiarism of the version by Benjamín Jarnés (STT2) and that Iturri and Bilbao appropriated the translation by Araquistáin for updating it, although some parts of the texts were been completely plagiarised.

The use of appropriation and adaptation implies a continuation of the norms of translation of precedent translations. This means that the rewriters reproduce those translating solutions that were produced as a result of self-censorship.

6.5. DESCRIPTIVE-COMPARATIVE ANALYSIS OF THE SET OF TEXTS *LUNÁTICOS*

6.5.1. Preliminary Study

The Changeling, which was written jointly by Thomas Middleton and William Rowley, was printed in quarto between 1652 and 1653 although it was first performed in 1622. However, this play was never performed again after the Restoration until the 20th century.

In Spain, *The Changeling* was translated in 1972 by José Méndez Herrera to be performed by the theatre company of Fernando Fernán Gómez. The first performance was on 2nd December 1972 in the Teatro Marquina in Madrid. Afterwards, the theatre text was published as a stage version by Escelicer.

Los lunáticos, according to its censors: As for the assessment of the censorship boards concerning the stage performances, and despite the fact that the central theme of

the play is adultery, the play was authorised for an audience over 18 without any kind of suppression but with prior dress rehearsal viewing. Being a chronologically quite distant play from the present time and due to its moralising ending, the censors were rather tolerant with the play. Even when the company submitted a new scene with a high erotic content, the censorship boards authorised it. This permissiveness responds to the period known as “el destape español”³¹. On the other hand, the censorship boards in charge of the publishing approved the text without any objections as well. This proves that the censors were more tolerant with published texts than with texts performed on stage.

Los lunáticos, according to its critics: According to the critics, Méndez Herrera did an appropriate translation with formal freedom but respect to the essence of the original play. In fact, the performance was acclaimed but just because of the presence of Fernando Fernán Gómez. The audience did not realise that this was a classical English theatre play.

6.5.2. Textual Study

The set of texts is composed of three texts that are textual chain as a whole: it consists of the source text (ST/CHAN/1653/MID-ROW), the theatre text (TT1/LUN/PER/MÉNDEZ/1972) and the published text (TT2/LUN/PUB/MÉNDEZ/1973).

A. Macrotextual Level:

The official censorship did not impose any sort of modification to the text at the macrotextual level so that all the shifts observed can be considered as a consequence of the translation decisions of Méndez Herrera when rewriting the text for the stage.

The total number of ‘*réplicas*’, the textual distribution and the *dramatis personae*³² are useful for finding out if the strategies of translation have a tendency

³¹ This expression refers to any kind of erotic audacity in artistic manifestations in the 1970s in Spain after many years of cultural repression during Franco’s dictatorship.

³² See Table 6.5.2 and Table 6.5.3.

towards either the adequacy pole or the acceptability pole. Particularly, the total number of ‘*réplicas*’ of the textual chain *LUNÁTICOS* is the following:

ST/CHAN/1653/MID-ROW	955	Absolute numbers	%
TT1/LUN/PER/1972/MÉNDEZ	822	-133	86,07%
TT2/LUN/PUB/1973/MÉNDEZ	827	-128 TO (+5 TT1)	86,6%

Table 13. Total number of ‘*réplicas*’ ST-TTs. *LUNÁTICOS*.

According to the data shown in the table, the suppression of ‘*réplicas*’ is the most recurrent translation technique used by Méndez Herrera with a total amount of 133 suppressed ‘*réplicas*’. Méndez Herrera adapted the theatre text for publishing adding five more ‘*réplicas*’ to the performed text.

Regarding the textual distribution, Méndez Herrera compressed the five acts of the ST into two in the TT, simply because this structure in two acts is more acceptable in the target context than the original one. Despite this formal alteration, both the content and the characters of the original play have been preserved and the only marked modification is the change in the order of the scenes in Act IV.

In short, at the macrotextual level the main translation strategies and techniques used by Méndez Herrera are:

- Suppression of ‘*réplicas*’.
- Preservation of the spatio-temporal frame.
- Naturalization of character names.
- Addition of ‘*réplicas*’ for publishing.
- Modification of the structure of the ST.

B. Microtextual Level:

We have selected two fragments according to textual marks in the censorship report for this comparative analysis. Both fragments were problematic for Méndez Herrera to translate due to questions concerning sexual morality.

Fragment LUNÁTICOS/1: The first fragment corresponds to the first meeting between Diaphanta and Jasperino, which is “full of witty obscenities” (Ricks 1960:

292). One of the censors marked the sentences “Lo demás ya te lo enseñaré en su momento” (TT1/51) and “Podría enseñarte una cosa que, con un ingrediente que le pondríamos juntos, si no te calma la sangre más loca para dos horas por lo menos, dejo la medicina para siempre” (TT1/49). The version by Méndez Herrera preserves the intention of the ST although the sexual references have been softened when translating the word plays and lexical items with sexual connotations. In any case, the Spanish audience perceives the obscenity of the passage and most modifications and suppressions are related to a desire to simplify the text and that is the reason why the censors marked these two sentences.

Fragment LUNÁTICOS/2: The second fragment belongs to the secondary plot, a passage between Alibius and Lollio. The text was authorised but we can find another two textual marks on the script: “Pues tened siempre el dedo puesto en él” (TT1/12) and “Porque no es posible estar siempre encima” (TT1/13). In the first sentence, the translation preserves the obscenity of the ST again and so, it caused the censorship mark. In the second sentence, the sexual tone of the play is emphasised because it is the translation of the original “I cannot always be at home”. This shows that the translator used a compensation strategy for previous losses in sexual connotation.

6.5.3. Strategies of Translation

All the strategies used by Méndez Herrera account for a desire to meet the expectations of the target audience. The official censorship did not have any impact on the translation and we do not have evidence of a conscious self-censorship because the conflictive passages of the original play are preserved. However, the choice of the text itself is an indication of the acceptance of the ideological discourse of the regime: it was not translated until the 1970s due to its main topic (adultery) but in this decade the topic is permitted because the text is a classical play and it has a moralising ending.

Nevertheless, Méndez Herrera employed different translation strategies and techniques so as to naturalise the play to the Spanish audience. The most recurrent technique is suppression and the initial norm (Toury 1995) that ruled the translation decisions was acceptability. As a result, the translator did not use the Elizabethan blank

verse but made a version in prose and altered the structure of the ST to domesticate it. The TT is a naturalization of the ST and its main function was to be performed on stage although this translation did not have an important impact on the Spanish audience. Despite being the first translation of a play by Middleton and Rowley into Spanish, it did not have the repercussion expected and both authors did not enjoy the status of other playwrights such as Shakespeare.

6.6. DESCRIPTIVE-COMPARATIVE ANALYSIS OF THE SET OF TEXTS ***LÁSTIMA***

6.6.1. Preliminary Study

'Tis Pity She's a Whore, by John Ford, was printed in quarto in 1633 and performed in the Phoenix some time between 1629 and 1633. There is not a clear source for the play and it is the only Renaissance play that makes incest its central theme (Morris 1968: x). It was not performed during the 18th and 19th but it was rediscovered in 1923.

In Spain, both the author and the play were completely unknown for the audience. The version by Juan Antonio Castro represented the first transposition of the English play to the Spanish stages in 1978, once the dictator had died and the state censorship has been abolished. The Spanish performance took place in the Teatro Martín in Madrid on 29th December 1978. It was staged by the professional company of María Paz Ballesteros and directed by Vicente Sainz de la Peña.

***Lástima*, according to its censors:** Although official censorship has been abolished by 1978, the administrative censorship boards had not been dismantled but reorganised. The *Junta de Censura* became the *Comisión de Calificación de Espectáculos* and theatre texts had to go through the same control mechanisms as before. This commission classified *Lástima que seas una puta* for an audience over 18. The “censorship” file includes six different reports, the highest number among all the files that we have. One of the “readers”, (an euphemism to refer to the censors) wrote a report full of textual marks because he considered that the play made statements in

support of incest. It is clear that this censor is still applying the same criteria as those in Franco's times (Censorship File 875-78).

***Lástima*, according to its critics:** The author of this version says that *Lástima que seas una puta* es “una versión fidelísimamente infiel, respetuosamente irrespetuosa y aunque libre, y quizá hasta libérrima, está prisionera de la obra matriz” (in Laborda 1978: 40). The reviewers criticised the rewriting by Castro and the stage direction of Sáinz de la Peña. In their opinion, the presentation of the characters was not coherent. Although it was thought that the performance would be a sort of scandal because of its topic, it did not cause the polemic effect that it was expected. Nevertheless, we infer that this play would not have been approved in previous years.

6.6.2. Textual Study

For the comparative analysis the set of texts consists only of the ST, in the *Lion Database* electronic edition, and the target text by Juan Antonio Castro (TT1/LAS/PER/CASTRO/1978).

A. Macrotextual Level:

Due to the fact that the official censorship did not impose any kind of modification at the macrotextual level, all the textual manipulations observed are the result of the translator's own decisions when translating the play for performance.

ST/TIS/1633/FORD	895	Absolute numbers	%
TT1/LAS/PER/1978/CASTRO	1063	+168	118, 77%

Table 14. Total number of 'réplicas' ST-TT. *LÁSTIMA*.

The TT contains 168 'réplicas' more than the ST, but this does not imply a tendency to adequate the TT to the ST. If we pay attention to the *dramatis personae* (see table 6.6.3.) we observe that Juan Antonio Castro has suppressed most of the secondary characters such as Grimaldi, Richardetto, Philotis, Donado and Poggio. As a consequence, the secondary plot is also omitted and the text does not maintain a semantic coherence, as was stated by the critics. Instead of the five acts of the ST *Lástima que seas una puta* is divided into two, according to the expectations of the

target audience. The structure of the original is completely altered with the addition and omission of scenes and the rewriting of other parts of the ST (see table 6.6.2). The distance that separates the TT from the ST does not facilitate the alignment of the two texts, so that it has been reflected aligning the texts in two separate columns since there is not a correspondence one-to-one. The recurrent strategies and techniques of translation at the macrotextual level are:

- Addition of '*réplicas*'.
- Preservation of the spatio-temporal framework.
- Suppression of characters.
- Suppression of the secondary plot.
- Modification of the structure of the ST.
- Refocalization of the central theme.
- Domestication of the ST.

B. Microtextual Level:

We have selected three different fragments that correspond to those pages signalled in one of the censorship reports for being an apology for incest.

Fragment LÁSTIMA/1: The first fragment corresponds to the first scene between Giovanni and the Friar. The TT contains 73 '*réplicas*' and the ST only 16 (see Table 6.6.4.). Castro has added more '*réplicas*' with the intention to provide Giovanni with convincing arguments to justify his incestuous love for his sister. The scene is by far much more sensual and erotic than the ST and it contains many explicit sexual references. Castro has even added stage directions to the speeches of the Friar in which he admits his own weakness to the sexual pleasure. The whole passage has an erotic component absent in the ST. Another regularity observed is the presence of intertextuality. Castro has added sentences and verses by other authors: a biblical passage about Amnón y Thamar (TT1/33), a verse by Lorca (TT1/34), a modified quotation from *La Celestina* (TT1/44) and a verse by Quevedo (TT1/54).

Fragment LÁSTIMA/2: The second discursive fragment also contains a '*réplica*' in which Putana, Romana in the Spanish text, supports the incestuous relationship. Castro has added 13 '*réplicas*' to this passage to approve in the same way

as it does the ST the love between Giovanni and Annabella. Romana also justifies the incest referring to the pleasure of the forbidden, of breaking the rules.

Fragment LÁSTIMA/3: The last fragment corresponds to one of the central scenes of the play: Giovanni stabs her own sister before her husband kills both of them. In this scene, the lovers justify their love, since they see it as a divine relationship. The rewriting by Castro preserves the dramatic action but the dialogue has been completely altered. Most of the text has been domesticated to the target context creating a new reading of the original play. In the Spanish version, Giovanni does not killed her sister moved by a desire of revenge, but because death is the only choice they have to escape from a world where their pure love is damned according to men's laws.

6.6.3. Strategies of Translation

Ford has manipulated the ST with the aim to domesticate it to the target context. The strategies and techniques used by Castro responds to a desire of assessing the new official freedom of expression implanted with the laws of 1977 and 1978 and the Spanish Constitution of 1978. Castro manipulates the text to emphasize the theme of incest to test whether or not he could freely deal with a very controversial issue. Juan Antonio Castro did not practise any kind of self-censorship. On the contrary, he intensified the conflictive passages to assess the new mechanisms of control of the just-installed democracy. The TT is a context-bound rewriting, in other words, written for a particular political, cultural and social context, acceptable in a particular communicative situation. Although the translation could be considered a very free translation of the original play it preserves the dramatic force of the original and it has the merit of being the first translation of the original play to be performed in Spain.