

La traducción del teatro clásico español al inglés

Jonathan Thacker

University of Oxford, UK

Abstract This study traces, in broad brushstrokes, the history of the translation of Spanish Golden Age drama into English from the barren times of the 17th and 18th century to the comparative flood of versions done in the contemporary period. The move away from translations for the page towards renderings aimed at public performance is explored and translators' varied approaches to the dramatic material outlined and explained. Different techniques employed by translators and adaptors, faced with the perceived difficulties of the Spanish play-texts, are analysed schematically in the second section.

Keywords Golden Age drama in English. Translation studies. Reception of Golden Age theatre. Lope de Vega. Pedro Calderón de la Barca.

Índice 1 Una breve historia de la traducción del teatro áureo al inglés. – 2 Técnicas de traducción.

1 Una breve historia de la traducción del teatro áureo al inglés

En los siglos XVI y XVII casi no se traducían el teatro español en los países de habla inglesa. No existían versiones de las obras de Lope de Vega o Calderón destinadas al público teatral, ni al lector interesado, y sus nombres, al igual que los de sus seguidores, permanecían casi desconocidos. No es de extrañar, por tanto, que no encontremos obras de teatro en la base de datos de unos 450 textos traducidos del español al inglés en la época, *A Bibliography of Spanish-English Translations, 1500-1640* (King's College London 2020a). Los ingleses conocían las historias de los caballeros andantes y los pícaros españoles, disfrutaban de las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza, sacaban



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 20

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-490-5 | ISBN [print] 978-88-6969-491-2

Peer review | Open access

Submitted 2020-08-24 | Accepted 2020-09-25 | Published 2020-12-22

© 2020 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-490-5/006

provecho de la *Vida* de Santa Teresa y traducían a su lengua muchas obras que hoy ya no leemos, sobre todo obras escritas en prosa. Sin embargo, no había versiones impresas de comedias áureas a pesar de su éxito tanto en las prensas como en las tablas españolas. Curiosamente, el Cervantes prosista ejerció mayor influencia que Lope de Vega sobre el teatro inglés desde 1607, año en que se ha documentado su presencia en las letras inglesas (Randall, Boswell 2009, 6-7).

No obstante la falta de contacto directo, en la segunda mitad del siglo XVII la llamada 'trama española' empezó a gozar de popularidad en el teatro inglés. El término 'the Spanish plot' lo acuñó John Dryden (1631-1700), poeta laureado y traductor de renombre, pensando en las comedias cómicas que se conocían en Inglaterra gracias a las versiones francesas de obras españolas. Está claro que, en estos casos, no se trata de traducciones directas: la influencia del teatro español llegaba a través de versiones francesas de comedias de capa y espada, como las que ha analizado Christophe Couderc (2006, 51-67). La primera obra en inglés verdaderamente 'traducida' de un texto dramático del Siglo de Oro es *The Adventures of Five Hours* de Sir Samuel Tuke, caballero del rey Carlos II. Se trata de una versión de *Los empeños de seis horas*, de Antonio Coello (aunque se le atribuyó a Calderón), y se estrenó en Lincoln's Inn Fields, Londres, en 1663.¹

Con el redescubrimiento de Calderón, tanto por el romanticismo alemán como por el poeta romántico Percy Bysshe Shelley (1792-1822), sin olvidar a figuras como Lord Holland (1773-1840), biógrafo de Lope de Vega, el teatro del Siglo de Oro empieza a conocerse mejor en Gran Bretaña. Las conferencias del poeta y traductor alemán, August Wilhelm Schlegel, sobre el arte dramático, publicadas en inglés en 1818, despertaron el interés de Shelley quien, poco después, empezó a aprender español para leer obras calderonianas en Italia, entre ellas, *La devoción de la Cruz* y *El purgatorio de San Patricio*. En el último año de su vida, impresionado tanto por la poesía como por la fuerza dramática de estas obras, tradujo gran parte de *El mágico prodigioso* al inglés.

Los traductores más destacados del siglo XIX, Edward Fitzgerald (1809-83) y Denis Florence MacCarthy (1817-82), también centraron la atención en obras de Calderón, considerado el Shakespeare español y mucho mejor conocido que Lope de Vega, Tirso de Molina y los dramaturgos segundones del Siglo de Oro cuyas obras casi no se tradujeron al inglés en la época. Fitzgerald publicó en 1853 una mezcla de tragedias y comedias cómicas casi desconocidas en el si-

¹ Jorge Braga Riera 2009 ha estudiado las primeras traducciones de la comedia al inglés; para más detalles acerca de la 'trama española' con ejemplos de la influencia de la comedia nueva en obras concretas del siglo diecisiete inglés, ver el excelente estudio panorámico de Paun de García y Larson (2008). Ver también sobre este periodo y las primeras 'traducciones', Fuchs 2013, 55-78.

glo XIX, *Six Dramas of Calderón*, e incluyó *Las tres justicias en una* (Three Judgments at a Blow), *El pintor de su deshonra* (The Painter of his own Dishonour) y *El alcalde de Zalamea* (The Mayor of Zalamea), obra que tildó de «homely» en su «Translator's Preface», un prólogo donde también se disculpó por su «so free translations of so famous a poet as Calderón» (Calderón 1853a, v). Efectivamente, Fitzgerald decidió liberarse de lo que no gustaría a las «English ears», es decir, conceptos pasados de moda, las imágenes predilectas del dramaturgo, la falta de verosimilitud y la pasión española que, a su modo de ver, se convertía en grandilocuencia. En cuanto a la forma, optó por una mezcla de verso blanco y prosa, a imitación de la prosodia de Shakespeare. MacCarthy, por contraste, intentó seguir de cerca el significado de las palabras e imitar los versos empleados por el dramaturgo español en una decena de traducciones publicadas entre 1848 y 1873, entre ellas *Amar después de la muerte* (Love after Death), *El médico de su honra* (The Physician of his own Honour) y *La vida es sueño* (Life is a Dream) (Calderón 1853b, 1873). Estas dos técnicas de traducción, caracterizadas por cierta libertad a la hora de acercarse al texto español o por el intento de imitar los versos y el lenguaje de la obra original a pesar de su extrañeza, siguen vigentes hoy en día, como analizaremos más detenidamente en el segundo apartado del capítulo.

Los que se entusiasmaron por el teatro del Siglo de Oro español a lo largo del siglo XIX, e incluso durante la primera mitad del siglo XX – ya fueran estudiosos o traductores, tanto británicos como estadounidenses –, solían entender los textos, ante todo, como poemas dramáticos. Casi nadie pensaba en la puesta en escena: se trataba de textos destinados al lector interesado, palabras sin vida adheridas a una página, ya que el estudio del teatro áureo se consideraba una parte del estudio de la ‘literatura’ hispánica. Así se explica la actitud de un crítico como Chorley que escribió en 1853 acerca del mundo teatral creado por Calderón: «The old Spanish drama by the conditions of its being, can neither return to the stage nor be enjoyed by careless readers» (cit. en García Gómez 2003, 172).

Más de un siglo después, en 1959, Eric Bentley lamentó la ausencia de las obras de Lope de Vega y del teatro áureo en los escenarios del mundo más allá de España. Junto a sus quejas, Bentley identificó la causa de tal ausencia, que no era precisamente la falta de gusto entre los lectores anglófonos. Su opinión quedaba clara, «this is not entirely the world's fault, for few of the translations are readable, let alone impressive», y con ella desafió al público a que leyera las versiones de John Underhill de *Four Plays* de Lope, publicadas en 1936 (Bentley [1959] 1985, v). La falta de traducciones dignas de lectura, así como la escasa puesta en escena, ralentizaron la llegada del teatro del Siglo de Oro a los países de habla inglesa. Además, una ‘leyenda negra’ acerca del mundo teatral de Lope de Vega y Calderón,

divulgada por entonces, desalentó y puso freno a quienes quisieron traducir o estrenar una obra del teatro clásico español. En este sentido, Paun de García y Larson resumen los retos a los que se enfrentaron los traductores (y a los que se enfrenta, todavía, el traductor moderno) y que, a menudo, «make translation less satisfying than adaptation» (2008, 2): en primer lugar, la dificultad que presenta la polimetría de la comedia nueva, ajena a otras tradiciones teatrales, incluso la shakesperiana; en segundo lugar, la preponderancia del código de honor - poco comprensible, cuando no inmoral, más allá de la sociedad mediterránea - como motivo de la trama de las obras; y, por último, la predilección de los poetas por parlamentos expositivos y monólogos muy largos que ponen a prueba la paciencia de un público escéptico (2008, 2-3).²

Como es de esperar, la falta de textos en inglés destinados a un público de teatro ha obstaculizado el conocimiento y el aprecio de la comedia clásica española en países anglófonos hasta tiempos muy recientes. Sin poder contar con textos dramáticos preparados específicamente para el escenario, los empresarios teatrales y directores de escena casi nunca se arriesgaron a explorar el territorio casi incógnito de la comedia nueva lopesca o calderoniana. En alguna ocasión, no obstante, la inusitada unión de un director y un traductor (normalmente un hispanista, sensible a la cultura y la lengua del Siglo de Oro) derivó en una exitosa puesta en escena, como sucedió en Cambridge en 1925 y en 1929 con *La vida es sueño* (*Life's a Dream*), montada por la Marlowe Society. En este caso se utilizó una traducción a cargo del historiador y actor, Frank Birch, y del que llegara a ser el primer catedrático de Filología Española en Cambridge, J.B. Trend. Se trata de una versión dramática adaptada a la escena y alejada de la versión decimonónica de *La vida es sueño* de Fitzgerald que ellos mismos tildaron de «recollection» más que de traducción, describiendo la suya como «above all, a practical stage version intended to be spoken rather than read» (Calderón 1925, vii).³

A principios de los años sesenta del siglo XX, Edwin Honig, catedrático de Filología Inglesa en Brown University (Estados Unidos), publicó cuatro versiones de obras calderonianas, entre ellas *La dama duende* (*The Phantom Lady*) y *A secreto agravio, secreta venganza* (*Secret Vengeance for Secret Insult*), traducciones que tuvieron mucha influencia en su día. El estudioso norteamericano compartía las dudas de Birch y Trend acerca de la calidad de «the most respectable versions of Calderón in English», es decir, las de Fitzgerald y MacCarthy del siglo anterior (Calderón 1961, xxiv). Según el crítico, aquel desbrozaba el texto calderoniano y lo reducía «[to] inno-

² Ver también el libro de Johnston (2015).

³ Sobre estas interesantes producciones, ver García Gómez 2003, 177-90.

cuousness in English» (1961, xxiv) y este creaba «plaster-cast relics of unreadability» (1961, xxv). En su labor traductora, Honig pretendió guardar la riqueza de la poesía calderoniana sin perder el sentido dramático de la obra y lo consiguió con versos flexibles de entre seis y nueve sílabas que, a su modo de ver, imitaban en lo posible los octosílabos españoles. Además, en el mismo año de 1961 y en la misma serie de «Mermaid Dramabooks», se publicaron cinco obras canónicas de Lope de Vega, versiones en prosa de Jill Booty por las que muchos estudiantes de literatura y actores conocieron al Fénix en sus clases. El editor, el estudioso R.D.F. Pring-Mill, creía que las traducciones de Booty eran «acting versions» a pesar de tener que «[they] sacrifice much Golden Age rhetoric in the interests of producing credible dialogue» (Vega 1961, iv).

Si el teatro del Siglo de Oro - o por lo menos las obras de Calderón y algunas de Lope y Tirso de Molina - ya se conocían en el mundo académico y formaban parte de la cultura de élite, lo cierto es que todavía no se representaban obras áureas en los escenarios británicos o norteamericanos. Una adaptación de *La fianza satisfecha* de Lope de Vega (A Bond Honoured), montada en el Old Vic de Londres por el dramaturgo John Osborne, recibió malas críticas y, desde entonces, ningún empresario teatral quiso arriesgarse a perder dinero, hasta que el National Theatre montara *El alcalde de Zalamea* (The Mayor of Zalamea) en 1981, puesta en escena que desencadenó un cambio radical (Calderón 1981). El punto de inflexión llegó de la mano del traductor Adrian Mitchell, un poeta de renombre con escasos conocimientos de español; una aparente paradoja que originó una nueva forma de acercarse al texto dramático y una nueva manera de trabajar que el propio Mitchell nos explica: «Cuando hago una versión, parto de la base de una traducción literal, completísima, llena de notas, referencias a geografía, tradiciones, dichos populares, chistes [...]. Trabajo con un catedrático de Hispánicas, le consulto dudas, etc.» (cit. en Thacker 2007, 17). Las versiones de *El alcalde de Zalamea* y de *Fuente Ovejuna* en 1989, también en el National Theatre, tuvieron mucho éxito y despertaron más interés por Lope y Calderón tanto entre el público británico como entre los teatros y los críticos teatrales de la prensa burguesa. Sin embargo, las traducciones de Mitchell no gustaban a todo el mundo. Gwynne Edwards, traductor e hispanista, que no fue el único en señalar algunos de los problemas de estas versiones de la comedia nueva destinadas a los escenarios británicos, escribió en 1989 que «lo más preocupante es que las versiones hechas por Mitchell son frecuentemente aclamadas por los críticos ingleses, quienes las elogian por su energía y vivacidad, y lo que es una parodia del original es aceptada por el público inglés como el trabajo de Calderón o de Lope de Vega» (cit. en Thacker 2007, 18). A modo de síntesis, estas palabras contienen el meollo de una polémica en torno a la traducción de la comedia nue-

va que sigue vigente hoy entre los tradicionalistas y los innovadores, los traductores ‘fieles’ al texto antiguo y los que pretenden adaptar las obras a los gustos del público contemporáneo.

Los primeros versos de dos traducciones inglesas de *La vida es sueño* dan la medida de la diferencia entre las dos maneras principales de acercarse a la traducción del teatro áureo. La primera, rimada, es la de MacCarthy (de 1873) y, la segunda, de Mitchell y Barton, de 1983, destinada al escenario de la Royal Shakespeare Company:

Wild hippogriff swift speeding,
Thou that dost run, the wingéd winds exceeding,
Bolt which no flash illumes,
Fish without scales, bird without shifting plumes
And brute awhile bereft
Of natural instinct, why to this wild cleft,
This labyrinth of naked rocks, dost sweep
Unreined, uncurbed, to plunge thee down the steep?
Stay in this mountain wold,
And let the beasts their Phaëton behold. (Calderón 1873, 7)

You're not a horse,
You're a hippogriff.
Why have you thrown me?
Coward, you shied and bucked
At a shadow, a nothing.
Flash without flame!
Fish without scales!
Bird without feathers!
You threw me on these rocks.
Stay in the mountain then:
Make friends with the wolves. (Calderón 1993, 101)

Sin lugar a dudas, los traductores de estas dos versiones de la obra maestra calderoniana piensan en un público muy distinto: por un lado, MacCarthy intenta mantener las complejidades de la poesía barroca y del universo calderoniano así como las referencias al mundo ariostesco y a la mitología clásica, mientras que, por el otro, Mitchell y Barton no se preocupan por la ‘fidelidad’ al original, sino que piensan sobre todo en comunicar la historia dramática al público.⁴

A principios de los años noventa, se creó una asociación llamada a tener el mayor impacto hasta el día de hoy en la traducción de clási-

⁴ Para el análisis más detallado de las muchas versiones modernas de *La vida es sueño* en inglés, ver Thacker 2013 y las «Translator’s Notes» de Michael Kidd, en Calderón 2004, 42-50.

cos españoles para un público teatral anglófono. El director de escena Laurence Boswell conoció al hispanista y traductor David Johnston, y empezaron a trabajar juntos y con gran éxito con textos destinados a las bocas de los actores, es decir, a darles vida teatral. En el pequeño Gate Theatre de Notting Hill (Londres) Boswell montó una serie de obras del Siglo de Oro en inglés: la temporada de 1991-92, por ejemplo, galardonada con un prestigioso premio Olivier, estrenó versiones de *El castigo sin venganza* (Punishment without Revenge), *El caballero de Olmedo* (The Gentleman from Olmedo) y *Lo fingido verdadero* (The Great Pretenders), obras de Lope traducidas por Johnston o/y Boswell (Vega 1992), y *El condenado por desconfiado* (Damned for Despair) de Tirso, en una versión de Boswell y Thacker (Tirso de Molina 1992).

En los últimos cuarenta años, estas sinergias entre estudiosos, directores y empresarios de teatro han hecho prosperar la traducción del teatro áureo al inglés. Además, la casa editorial Oberon ha publicado, en ediciones baratas (sin material académico), la mayoría de los textos que se han usado en los montajes y que han derivado de un trabajo en conjunto. Dos temporadas, ambas bajo la dirección de Boswell, nutrieron notablemente el corpus de traducciones al inglés. En 2004 se estrenaron en Stratford cuatro obras del Siglo de Oro en versiones de varios traductores: *El perro del hortelano* (The Dog in the Manger) de Lope (Vega 2004); *La venganza de Tamar* (Tamar's Revenge) de Tirso (Tirso de Molina 2004); *Pedro de Urdemalas* (Pedro the Great Pretender) de Cervantes (Cervantes 2004); y *Los empeños de una casa* (House of Desires) de Sor Juana Inés de la Cruz (de la Cruz 2004); y en el Ustinov Theatre, en Bath, en 2013: *Don Gil de la calzas verdes* (Don Gil of the Green Breeches) de Tirso, y *El castigo sin venganza* (Punishment without Revenge) y *La dama boba* (A Lady of Little Sense o The Lady Boba: A Woman of Little Sense en la versión publicada) ambas de Lope (Vega 2013a, 2013b). El éxito de estas obras en los escenarios, así como la accesibilidad de las traducciones publicadas por Oberon, de venta en los teatros y en sus librerías, han promovido una clara preferencia en la historia de la traducción del teatro clásico español al inglés vigente hoy en día, es decir, la tendencia a crear adaptaciones o versiones de obras teatrales destinadas al actor y al público más que traducciones destinadas al lector, como las que se publicaron antes de los años ochenta del siglo pasado. Además, muchas de estas nuevas traducciones llevan el aval de un trabajo en equipo, de la colaboración entre traductor, actores, director y *dramaturg*, así como los resultados que se han debatido en congresos académicos apoyados por la Association for Hispanic Classical Theater (AHCT) y los teatros implicados.

En paralelo a esta fructífera tendencia reciente, aficionados al teatro del Siglo de Oro y varios profesores universitarios han ido creando traducciones de otra índole. En Estados Unidos, Canadá y Reino Uni-

do, se han publicado versiones más literarias de obras áureas o, por lo menos, versiones más completas y fieles al texto español, como las de Kenneth Muir de *La cisma de Inglaterra* (*The Schism in England*) (Calderón 1990) o *Fuente Ovejuna* de Victor Dixon (Vega 1989).⁵ La prestigiosa serie bilingüe de textos españoles - no solo teatrales - «Aris and Phillips Hispanic Classics», concebida hacia 1980, incluye varias obras del Siglo de Oro, traducidas primariamente para lectores aficionados o estudiantes de filología española. A diferencia de las de Oberon, estas traducciones se publican en ediciones bilingües, permitiendo al lector que coteje el español y el inglés. En realidad, pocas versiones de esta serie, sobre todo las que se publicaron en el siglo pasado, se han destinado a una puesta en escena concreta, salvo las más recientes, donde los traductores sí han tenido en cuenta la representación de la obra. Entre ellas destacan las traducciones del estadounidense Harley Erdman de *La celosa de sí misma* (*Jealous of Herself*), *Marta la piadosa* (*Marta the Divine*) de Tirso y *La serrana de la Vera* (*The Mountain Girl from La Vera*) de Vélez de Guevara (Tirso de Molina 2012a, 2012b; Vélez de Guevara 2019). Erdman crea una versión destinada al lector, la que se publica, y otra, más flexible y menos rígida, destinada a un público concreto.⁶ Otras obras recientemente aparecidas en esta serie son las de Guillén de Castro, *La fuerza de la costumbre* (*The Force of Habit*) traducida por Kathleen Jeffs (Castro 2019), y Ângela de Azevedo, *El muerto disimulado* (*Presumed Dead*) de Catherine Larson (Azevedo 2018). Tanto Jeffs como Erdman, estudiosos y traductores estadounidenses, pertenecen a una nueva generación, gestada en departamentos de Teatro (no de Filología Española), y en sus montajes de las obras dan respuesta, a su modo de ver, a un momento concreto de la historia o a su experiencia vital.

Por lo tanto, cabría hablar de dos tendencias en la traducción de las obras del Siglo de Oro al inglés en los países anglófonos en los últimos treinta o cuarenta años: en primer lugar, ahora se traduce, por lo general, pensando en un público teatral concreto y no tanto en un lector; y, en segundo lugar, como puede detectarse en algunos de los títulos de las obras mencionadas más arriba, el canon, que consistía en un elenco bastante reducido de obras serias de Lope, Tirso y Calderón, va ampliándose. El interés por el papel de las mujeres, tanto los personajes como las escritoras, y la política de género han contribuido a la traducción de obras de Vélez de Guevara, de Ângela de Azevedo, de Sor Juana Inés de la Cruz y de Guillén de Castro.

En el Reino Unido, el proyecto *Out of the Wings* (King's College London 2020b), creado por Catherine Boyle, David Johnston y Jona-

⁵ En ambos casos estos traductores insisten en la *performability* de sus traducciones.

⁶ A veces el mismo título de la obra cambia según el contexto: *The Mountain Girl from La Vera* de Vélez se convierte en *Wild Thing* en el escenario (cf. Boyle 2020).

than Thacker, tras la *Spanish Golden Age Season* de la Royal Shakespeare Company en 2004, nació con el objetivo de facilitar a los profesionales del teatro de habla inglesa el trabajo con textos teatrales escritos en español, entre ellos obras del Siglo de Oro. Dicho espacio académico-teatral también ha influido en la formación de un nuevo canon de teatro clásico español en inglés. El propósito del proyecto era el de ampliar el número de obras y de dramaturgos de habla hispana representados en las tablas fuera de España a través de piezas explicadas y parcialmente traducidas. Con estas plataformas, debería existir la posibilidad de que los directores de teatro y, por consiguiente, el público anglófono se acercaran al teatro español sin prejuicios al mismo tiempo que conocieran su variedad y su vitalidad. Aun así, en círculos teatrales se suele hablar todavía de la comedia nueva española en términos de un cofre del tesoro desconocido o sin abrir.

En Estados Unidos, la Association for Hispanic Classical Theater, cuyo congreso primaveral coincide con el Festival de Teatro del Siglo de Oro del Chamizal National Memorial en El Paso, ha mantenido vivo el interés por la traducción y la puesta en escena del teatro áureo. Su página web ofrece la primera lista de obras clásicas trasladadas al inglés y da acceso a varios textos traducidos, entre ellos, algunos de poetas menos conocidos como son Mira de Amescua y Ruiz de Alarcón.⁷ Además, desde 2014, con el lanzamiento del proyecto *Diversifying the Classics* de Barbara Fuchs (UCLA), ha crecido el número de textos de obras disponibles y descargables en inglés. El grupo de Fuchs, «The *Comedia* in Translation and Performance», reúne a estudiosos, dramaturgos, traductores, directores de teatro y actores con el objetivo de traducir obras y estimular el interés del público, en parte de origen hispano, por el teatro del Siglo de Oro. Se han traducido obras de varios poetas – por ejemplo, *Amar después de la muerte* (To Love Beyond Death) de Calderón, *La viuda valenciana* (The Widow of Valencia) de Lope y *Los mal casados de Valencia* (Unhappily Married in Valencia) de Guillén de Castro – siempre con la intención de buscar la relación entre el texto y temas actuales, como el conflicto y el recelo entre religiones, la política de género o los problemas familiares.⁸ Fuchs también ha contribuido a un nuevo tomo de cinco obras traducidas por Gregory Racz (cf. Fuchs 2018).

⁷ <http://www.comedias.org/texteng.html>.

⁸ <http://diversifyingtheclassics.humanities.ucla.edu/translations/>.

2 Técnicas de traducción

Como ya hemos mencionado, los traductores que emprenden la tarea de traducir la comedia nueva al inglés, sean estudiosos que conocen el terreno o escritores en busca de nuevas ideas y tradiciones, suelen señalar tres dificultades concretas a las que es preciso dar soluciones. Las distintas técnicas de traducción coinciden en apuntar los mismos desafíos: el verso, las largas exposiciones y los temas bajo el yugo del código de honor supuestamente restringidos al contexto español.

Toda traducción acarrea una inevitable pérdida a nivel poético y la mayoría de los traductores aceptan que no es posible, o ni siquiera recomendable, trasladar la polimetría española a sus versiones inglesas. Sin embargo, existe un debate sobre la idoneidad de traducir tanta variedad poética a un idioma que rima con menos facilidad. Se han publicado versiones en prosa de algunos textos, como las cinco obras lopianas a manos de Jill Booty (Vega 1961) y, más recientemente, *La vida es sueño*, cuyo traductor, Michael Kidd, defiende con persuasión la prosa frente a los versos del texto original. Kidd reconoce que la mayoría de las versiones de obras del Siglo de Oro se ha traducido en verso, o por lo menos así parece a simple vista, pero, según afirma el traductor, «authentic verse translations are impossible not only practically but also theoretically because of the vast differences in the conventions of rhyme, meter, and rhythm that exist between English and Spanish poetry» (Calderón 2004, 45).

A pesar del pesimismo de Kidd con respecto a la imposibilidad de replicar formas poéticas ajenas, el verso predomina en las traducciones al inglés. Algunos traductores han intentado imitar el uso shakespeariano, empleando el verso blanco. Kenneth Muir, por ejemplo, retomó la aproximación decimonónica de Fitzgerald en sus versiones de Calderón, en cuanto a la versificación se refiere.⁹ Asimismo, es frecuente el empleo de una forma (o formas) de verso que respetan la variedad poética del texto español, por ejemplo, reconociendo la presencia de sonetos o los cambios de retórica y de tono, sin intentar seguir servilmente todas las formas métricas del original. El traductor de comedia nueva que más éxito ha tenido, sobre todo en cuanto a la puesta en escena de sus versiones en los escenarios actuales, es David Johnston, escritor que rechaza la aproximación tanto de Kidd como de Muir. Expone sus ideas sobre la cuestión de la prosodia de la siguiente manera:

I have generally opted to write in four-beat, mainly octosyllabic lines that, by virtue of being shorter than the traditional iam-

⁹ Ver el «Preface» en Calderón 1985, vii-xi. A pesar del esfuerzo técnico implicado, estas traducciones 'domesticadas' no han tenido éxito en las tablas.

bic pentameter, serve to spur the action along. This core quantity can be lengthened to six beat for ponderous characters [...] or shortened [...] so as to enable the actor to vary the pace of her delivery. (Johnston 2015, 81)¹⁰

Pocos son los poetas que han intentado traducir la comedia siguiendo con exactitud la polimetría española, pero la versión de Philip Osmont de la obra cervantina *Pedro de Urdemalas*, que montó la Royal Shakespeare Company en 2004, es una excepción a las normas ya generalizadas. Sin embargo, el uso de la rima es bastante común a pesar de las dificultades que presenta en inglés: algunas veces forma una parte imprescindible de la traducción, sobre todo de obras cómicas, como, por ejemplo en las versiones del estudioso y actor estadounidense Dakin Matthews o de Harley Erdman.¹¹

La segunda dificultad a la que se enfrenta el traductor de la comedia nueva es la predilección de los dramaturgos áureos por largas exposiciones y otros tipos de monólogos. En este caso, los traductores al inglés suelen hacer una versión entera de la obra, sobre todo cuando tienen intención de publicarla, e incluyen los excursos que hoy día constituyen un reto para el público menos avezado a parlamentos retóricos. No obstante, son conscientes de que, en el montaje de la obra, el director de teatro recortará según convenga, del mismo modo que se adaptan las obras en su lengua original, como las de Shakespeare y sus coetáneos isabelinos y jacobeos. Los traductores que trabajan en equipo, es decir con un director o *dramaturg* o con una compañía de actores, reescriben constantemente sus versiones hasta conseguir el texto idóneo para una puesta en escena determinada. Dicho *modus operandi*, frecuente como resultado de las varias colaboraciones entre el mundo académico y el de la farándula, acaba produciendo un texto destinado a la prensa y otro a los oídos del público teatral.¹²

El tercer obstáculo a la recepción del teatro áureo en el mundo anglófono, muy destacado en los estudios de su traducción y puestas en escena, es la tendencia de las tramas a girar en torno al código de honor y otras costumbres sociales poco comprensibles y poco apreciadas en culturas anglosajonas, por ser éstas, al parecer, ajenas a su experiencia. En realidad, estamos de nuevo frente a la 'leyenda negra' del teatro español del Siglo de Oro: «Está extendida la

10 Ver también la «Translator's Note» de Gwynne Edwards que precede a sus versiones de tres obras canónicas de Lope (Vega 1999, xxxv-xxxvi).

11 Ver Matthews 2008, la «Note on the Translation» de Harley Erdman en Vélez de Guevara 2019, 28-30, y Jeffs 2018, 69-95.

12 Entre los ejemplos de esta manera de trabajar actual se podría destacar las traducciones, *The Mountain Girl from la Vera* de Erdman (Vélez de Guevara 2019) y *The Force of Habit* de Jeffs (Castro 2019).

creencia [...] de que el teatro clásico español es muy serio» y, además, se cree que los personajes se comportan con patrones difíciles de entender, según Laurence Boswell, el director británico con más experiencia en montajes de obras áureas traducidas al inglés (cit. en Thacker 2014, 266).¹³ Frente a estos prejuicios, algunos traductores desconfían de las obras tal como se escribieron e intentan domesticarlas o mejorarlas con recortes o cambios aun a riesgo de ‘traicionar’ el texto original e impedir que los clásicos españoles sorprendan al público por su novedad e invención.

Varios ejemplos dan cuenta de estas puestas en escena, entre ellas, la de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (*Peribanez [sic]*) en el *Young Vic* de Londres en 2003. En esta versión dirigida por Rufus Norris, la traductora Tanya Ronder cambió el final de la obra de manera radical: omitió por completo los versos donde Casilda apoya el asesinato de su prima a manos de su marido, y reescribió la última escena. Al final, después de los asesinatos y el juicio del rey, Ronder escribió la siguiente acotación: «Casilda looks at Peribanez and says nothing» (Vega 2003, 82); con este silencio hace hincapié en su rol pasivo. Además, añade, al final de la obra, otra escena también en forma de acotación, y bajo el nombre de «cinco y media», en la que los dos personajes adoptan sus nuevos papeles sociales con desilusión. La versión inglesa omite las palabras de Casilda, «No hay sangre donde hay honor», mediante las cuales la protagonista aceptaba y subrayaba los valores que su marido defiende en el texto original.¹⁴

Desde otra perspectiva, sin embargo, existen ciertas ventajas en la libertad ofrecida al traductor - no solo al inglés, claro está - que huye de las limitaciones de la polimetría y de las ideas preconcebidas como, por ejemplo, los sentimientos sobre el aprecio y el respeto que merece el propio patrimonio cultural. Es probable que se explique así la aprobación casi unánime en España hacia las versiones inglesas de las obras de Tirso, Lope, Cervantes y Sor Juana que montó la Royal Shakespeare Company durante su gira a Madrid en 2004. De alguna manera las traducciones de Fenton, Johnston, Osment y Boyle lograron dar una nueva vida a estas obras clásicas del Siglo de Oro. En el caso de *El perro del hortelano*, sobre el que ha escrito Jeffs (2018, 34-55), la traducción de David Johnston se desarrolló en paralelo a los ensayos y fue el resultado de lo que iban descubriendo el director y los actores acerca de la obra, los temas que querían subrayar en aquel entonces (el ‘aquí y ahora’ del 2004), sus personajes y la comicidad.

¹³ Pero su experiencia le ha enseñado que «el público se queda sorprendido - y fascinado - cuando descubre que los textos son divertidos y que incluso las tragedias poseen elementos humorísticos» (cit. en Thacker 2014, 266).

¹⁴ Ver Thacker 2014 para el análisis de esta y algunas otras puestas en escena recientes de la comedia nueva en Inglaterra.

La historia de la traducción de las obras teatrales del Siglo de Oro a la lengua inglesa – por suerte inacabada – es la de un descubrimiento paulatino por parte del público anglosajón con una tradición dramática distinta, la de Shakespeare y sus coetáneos. A lo largo de los años, se han traducido más obras serias y dramas que comedias cómicas y Calderón es el dramaturgo mejor conocido en el mundo anglófono. Sin embargo, la elección de las obras a traducir por parte de estudiosos, poetas o escritores de habla inglesa, no parece haber seguido un camino determinado hasta la actualidad. Desde la época de Shelley y su versión de *El mágico prodigioso*, hasta la reciente tendencia a traducir comedias cómicas de Lope y de Tirso, el interés académico y el aprecio poético se han unido a la curiosidad de directores de teatro, alimentada por una dieta de Shakespeare, con la intención de indagar y conocer mejor el teatro clásico español. Casi nunca se ha montado una obra áurea por razones políticas, filosóficas o ideológicas, aunque *Fuente Ovejuna* de Joan Littlewood en Manchester en 1936 sería una excepción a la regla y los montajes de *Diversifying the Classics* prometen un futuro más abiertamente comprometido.¹⁵

Bibliografía

- Azevedo, Â. de (2018). *Presumed Dead*. Transl. by C. Larson. Liverpool: Liverpool University Press.
- Bentley, E. (ed.) [1959] (1985). *Life is a Dream and Other Spanish Classics*. New York: Applause.
- Boyle, M.E. (2020). «“The Constant Resonance of Now”: Harley Erdman and Gina Kauffman on *Wild Thing*». *Comedia Performance*, 17, 90-7.
- Braga Riera, J. (2009). *Classical Spanish Drama in Restoration English (1660-1700)*. Amsterdam: John Benjamins.
- Calderón de la Barca, P. (1853a). *Six Dramas of Calderón*. Transl. by E. Fitzgerald. London: William Pickering.
- Calderón de la Barca, P. (1853b). *Dramas of Calderón, Tragic, Comic and Legendary*. 2 vols. Transl. by D.F. MacCarthy. London: Charles Dolman.
- Calderón de la Barca, P. (1873). *Calderón's Dramas*. Transl. by D.F. MacCarthy. London: Henry S. King.
- Calderón de la Barca, P. (1925). *Life's a Dream*. Transl. by F. Birch and J.B. Trend. Cambridge: W. Heffer and Sons.
- Calderón de la Barca, P. (1961). *Four Plays*. Transl. by E. Honig. New York: Hill and Wang.
- Calderón de la Barca, P. (1981). *The Mayor of Zalamea*. Transl. by A. Mitchell. Edinburgh: Salamander Press.
- Calderón de la Barca, P. (1985). *Three Comedies*. Transl. by K. Muir and A.L. MacKenzie. Lexington: University Press of Kentucky.

15 Para más bibliografía sobre esta puesta en escena, ver Thacker 2007, 24.

- Calderón de la Barca, P. (1990). *The Schism in England*. Transl. by K. Muir and A.L. Mackenzie. Warminster: Aris and Phillips.
- Calderón de la Barca, P. (1993). «*Life's a Dream*». Transl. by A. Mitchell and J. Barton. Calderón de la Barca, P., *Three Plays*. Bath: Absolute Press, 97-167.
- Calderón de la Barca, P. (2004). *Life's a Dream*. Transl. by M. Kidd. Boulder: University Press of Colorado.
- Castro, G. de (2019). *The Force of Habit*. Transl. by K. Jeffs. Liverpool: Liverpool University Press.
- Cervantes, M. de (2004). *Pedro the Great Pretender*. Transl. by P. Osment. London: Oberon.
- Couderc, C. (2006). *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana.
- de la Cruz, Sor J.I. (2004). *House of Desires*. Transl. by C. Boyle. London: Oberon.
- Fuchs, B. (2013). *The Poetics of Piracy: Emulating Spain in English Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Fuchs, B. (ed.) (2018). *The Golden Age of Spanish Drama*. Transl. by G.J. Racz. New York: Norton.
- García Gómez, A.M. (2003). «Contextualización de las primeras puestas en escena de *La vida es sueño* (1925, 1929) en Inglaterra dentro del marco de la crítica anglo-irlandesa del siglo XIX». Tietz, M. (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 163-93.
- Jeffs, K. (2018). *Staging the Spanish Golden Age: Translation and Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Johnston, D. (2015). *Translating the Theatre of the Spanish Golden Age: A Story of Chance and Transformation*. London: Oberon.
- King's College London (2020a). *A Bibliography of Spanish-English Translations, 1500-1640*. <https://www.ems.kcl.ac.uk/apps/>.
- King's College London (2020b). *Out of the Wings*. <https://www.outofthewings.org>.
- Matthews, D. (2008). «Translating *Comedias* into English Verse for Modern Audiences». Paun de García, S.; Larson, D.R. (eds), *The Comedia in English: Translation and Performance*. Woodbridge: Tamesis, 37-53.
- Paun de García, S.; Larson, D.R. (2008). «Introduction: The *Comedia* in English: An Overview of Translation and Performance». Paun de García, S.; Larson, D.R. (eds), *The Comedia in English: Translation and Performance*. Woodbridge: Tamesis, 1-33.
- Randall, D.B.J.; Boswell, J.C. (2009). *Cervantes in Seventeenth-Century England: The Tapestry Turned*. Oxford: Oxford University Press.
- Thacker, J. (2007). «History of Performance in English». Boyle, C.; Johnston, D.; Morris, J. (eds), *The Spanish Golden Age in English: Perspectives on Performance*. London: Oberon, 15-30.
- Thacker, J. (2013). «The Translation of *La vida es sueño* for a Twenty-First-Century Anglophone Audience». Mujica, B. (ed.), *Shakespeare and the Spanish Comedia: Translation, Interpretation, Performance. Essays in Honor of Susan L. Fischer*. Lewisburg: Bucknell University Press, 43-65.
- Thacker, J. (2014). «La puesta en escena del teatro clásico español en Gran Bretaña: estado de la cuestión y últimas tendencias» / «Entrevista con Laurence Boswell». Bastianes, M.; Fernández, E.; Mascarell, P. (eds), *Diálogos en las tablas: Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*. Kassel: Reichenberger, 247-68.

- Tirso de Molina (1992). *Damned for Despair* (transl. by L. Boswell and J. Thacker) / *Don Gil of the Green Breeches* (transl. by L. Boswell y D. McKenna). Bath: Absolute Press.
- Tirso de Molina (2004). *Tamar's Revenge*. Transl. by J. Fenton. London: Oberon.
- Tirso de Molina (2012a) *Jealous of Herself*. Transl. by H. Erdman. Oxford: Oxbow.
- Tirso de Molina (2012b). *Marta the Divine*. Transl. by H. Erdman. Oxford: Oxbow.
- Vega, L. de (1961). *Five Plays*. Transl. by J. Booty. New York: Hill and Wang.
- Vega, L. de (1989). *Fuente Ovejuna*. Transl. by V. Dixon. Warminster: Aris and Phillips.
- Vega, L. de (1992). *The Great Pretenders / The Gentleman from Olmedo*. Transl. by D. Johnston. Bath: Absolute Press.
- Vega, L. de (1999). *Three Major Plays*. Transl. by G. Edwards. Oxford: Oxford University Press.
- Vega, L. de (2003). *Peribanez*. Transl. by T. Ronder. London: Nick Hern.
- Vega, L. de (2004). *The Dog in the Manger*. Transl. by D. Johnston. London: Oberon.
- Vega, L. de (2013a). *Punishment without Revenge*. Transl. by M. Oakes. London: Oberon.
- Vega, L. de (2013b). *The Lady Boba: A Woman of Little Sense*. Transl. by D. Johnston. London: Oberon.
- Vélez de Guevara, L. (2019). *The Mountain Girl from La Vera*. Transl. by H. Erdman. Liverpool: Liverpool University Press.

