

Las traducciones de teatro español en la Biblioteca Digital EMOTHE

Jesús Tronch

Universitat de València, Espanya

Abstract This article describes nineteen translations of plays of Spanish classical theatre offered by the open-access EMOTHE Digital Library of early modern European theatre that is being developed at the Universitat de València (Spain). The commentary focuses on aspects such as the provenance of translations, their translators, their *skopos* or purpose in relation to theatrical character of the playtexts, and the criteria for selection. It pays special attention to the problem of translating texts with polymetry, following the approaches proposed by James Holmes (1970): mimetic, analogical, organic and extraneous.

Keywords Spanish classical theatre. Translation. Skopos. Verse. Holmes. Mimetic. Analogical. Organic. Extraneous. Open-access.

Índice 1 Introducción. – 2 Las traducciones en EMOTHE. – 3 Procedencia de las traducciones. – 4 Finalidad de las traducciones. – 5 La traducción de la polimetría. – 6 Conclusiones.

1 Introducción

La Biblioteca Digital EMOTHE ofrece en acceso abierto un repertorio de clásicos del teatro europeo de los siglos XVI y XVII, en ediciones modernizadas fiables y en traducciones y adaptaciones. Hasta la fecha, el teatro europeo

La investigación realizada para este artículo ha contado con el apoyo del proyecto PID2019-104045GB-C54 (EMOTHE) del Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación y FEDER. Agradecemos al profesor Marco Presotto la invitación a participar en este volumen con este artículo y al profesor Joan Oleza la revisión del mismo.



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 2020-10-19 | Accepted 2020-11-03 | Published 2020-12-22

© 2020 | © Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-490-5/013

está representado por una selección de obras de las tradiciones italiana, francesa, inglesa, portuguesa y española de la época. La procedencia de los textos de las obras y de las traducciones y adaptaciones es diversa: principalmente de textos ya publicados (en el caso de traducciones, versiones tanto históricas como actuales) y en menor medida de textos de ediciones y traducciones preparadas expresamente para el proyecto EMOTHE (por encargo, por invitación, o por los investigadores del proyecto) o de textos que permanecían inéditos. De los ya publicados, hay textos que provienen de dominio público, otros que se consideran obras «huérfanas» (según la directiva 2012/28 de la Unión Europea), y otros que EMOTHE reproduce con el permiso de las editoriales y/o autores responsables que poseen los derechos. En este artículo describiremos las traducciones del teatro clásico español que presenta la Biblioteca Digital EMOTHE con respecto a su procedencia, sus traductores, su *escopo* o finalidad con relación al carácter teatral de los textos,¹ cómo abordan el problema de la polimetría, y finalmente los criterios de selección.

Esta Biblioteca Digital, en un principio llamada Colección de Teatro Clásico Europeo, es el resultado más visible del proyecto EMOTHE,² que aúna la investigación y divulgación del teatro europeo de los siglos XVI y XVII con la tecnología digital, si bien su origen en cuanto a su concepción intelectual y su desarrollo tecnológico está en el proyecto ARTELOPE, ambos con sede en la Universitat de València. Tras cinco proyectos de investigación consecutivos financiados por el gobierno de España desde 2001, el grupo de investigación ARTELOPE ha desarrollado una importante base de datos de la obra dramática del Fénix,³ así como la Biblioteca Digital Lope de Vega⁴ que ofrece en acceso abierto ediciones modernizadas de, hasta la fecha, 274 obras dramáticas lopescas, comunicadas con el complejo sistema de búsquedas de la base de datos. Además, ARTELOPE ha sido uno de los doce grupos de investigación del teatro del Siglo de Oro que constituyeron el macro proyecto TC/12,⁵ financiado por el programa CONSOLIDER (2010-14), y el Programa Estatal Redes de Excelencia (2015-16), todos con Joan Oleza como investigador principal. Con la contribución de investigadores de los distintos grupos, se preparó la colección digital CANON 60, una antología de las 60 obras teatrales más representativas del Siglo de Oro, colección también publica-

1 Véase Hurtado ([2001] 2011, 526-37) para una explicación de este concepto de *escopo*, propuesto por teóricos funcionalistas de la traducción como Vermeer, Reiss y Nord.

2 EMOTHE es acrónimo de 'early modern theatre', frase anglófona que remite a lo que, con más sílabas, denominaríamos en castellano 'el teatro de la primera modernidad'.

3 <https://artelope.uv.es/basededatos/index.php?-link=Home>.

4 <https://artelope.uv.es/biblioteca/index.php>.

5 <https://tc12.uv.es/>.

da en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Estas ediciones se están recodificando electrónicamente para incluirlas en la Biblioteca Digital EMOTHE que nos ocupa.

La estructura de esta Biblioteca Digital se concibe como una galaxia de textos en la que cada obra dramática es una estrella alrededor de la cual orbitan los textos que se relacionan con ella, incluyendo diversas versiones textuales de una obra, traducciones (al menos cada obra con una traducción a uno de los idiomas de la colección), y adaptaciones a la misma o a distinta lengua (Oleza 2013, 152). Así, dentro de esta galaxia, *Gl'Ingannati* de la Accademia degli Intronati cuenta con traducciones al francés y al inglés y con su adaptación por Lope de Rueda, *Comedia llamada de los engaños*; a su vez, *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe se presenta con ediciones modernizadas de los testimonios de 1604 (el texto A) y de 1616 (el texto B), además de incorporar traducciones al francés, italiano y español.

2 Las traducciones en EMOTHE

Del teatro español, la biblioteca ofrece en estos momentos 56 obras distintas (46 de ellas son obras seleccionadas en la colección CANON 60), 17 traducciones al francés, italiano e inglés, y tres adaptaciones.⁶ Las traducciones son las siguientes. De Lope de Vega, *El bastardo Mudarra* cuenta con la traducción francesa de Eugène Baret de 1869, y la versión al inglés de Ruxandra Stoica, publicada por primera vez en EMOTHE en 2017; *El castigo sin venganza* ofrece la traducción francesa de Eugène Baret de 1869, la traducción italiana de Maria Grazia Profeti, publicada en 1989, y la traducción al inglés de Elizabeth Power publicada en EMOTHE por primera vez en 2014; *La discreta enamorada* cuenta con la traducción inglesa de Vern G. Williamsen para un montaje teatral realizado en 1986; *Los locos de Valencia* tiene la traducción francesa de Hélène Tropé, publicada en 2014, y la traducción-adaptación inglesa de David Johnston,⁷ publicada en 1998; *Lo fingido verdadero* presenta la traducción italiana de Marco Vecchia, publicada en 2008, y la traducción-adaptación al

6 Las adaptaciones son: de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, la adaptación francesa de 1646 de Jean Rotrou *Le véritable Saint Genest*; y de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, las adaptaciones de Pierre Corneille, *Le menteur*, y de Carlo Goldoni, *Il Bugiardo*.

7 Utilizo el término 'traducción-adaptación' ya que el texto meta omite momentos de la obra (como el soneto de los versos 2325-2338, en la edición de Tropé 2003), comprime pasajes, cambia de nombre a los personajes de Rufino y Fabio naturalizándolos por Romeus y Iulietta respectivamente, y funde algunos personajes secundarios; por lo demás, el propio Johnston la describe como «adaptación» (Johnston 1992a). Los 3055 versos de *Los locos de Valencia* se reducen a 2499 versos en *Madness in Valencia*. Más drástica es la reducción de *Lo fingido verdadero*, de 3123 versos a 2186 en el texto meta. Johnston ha defendido en varias publicaciones su manera de traducir el teatro clásico español (2008, 2013).

inglés de David Johnston, publicada en 1992; y *El perseguido* tiene la traducción italiana de Silvia Semplice publicada por primera vez en EMOTHE en 2018. De Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes* cuenta con la traducción francesa de Alphonse Royer (1863), el mismo traductor de *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, versión francesa publicada en 1865. Esta obra de Ruiz de Alarcón tiene también la traducción inglesa de Dakin Matthews publicada en 1998. De Calderón de la Barca, *La vida es sueño* tiene la traducción italiana de Giovanni La Cecilia, publicada en 1857, la francesa de Jean Damas-Hinard publicada en 1845, y la inglesa de Denis Florence MacCarthy publicada en 1873. A esta nómina podríamos añadir dos traducciones que no se han publicado todavía: una traducción francesa inédita, a cargo de José Gallégo Chin, de *Adonis* y *Venus* de Lope de Vega, y la versión inglesa de *El vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina, a cargo de Benjamin Sachs-Hamilton (2009).⁸

3 Procedencia de las traducciones

Estas traducciones del teatro clásico español pueden ser una muestra de la variedad de procedencias y características de las traducciones en la Biblioteca Digital EMOTHE. Según su procedencia, observamos en primer lugar siete traducciones que están en dominio público, todas ellas publicadas en el siglo XIX, y fruto del impulso decimonónico de hispanistas y prolíficos traductores de teatro español como Jean Damas-Hinard (de Lope de Vega y de Calderón), Eugène Baret (de Lope de Vega), Alphonse Royer (del teatro de Ruiz de Alarcón, de Cervantes y de Tirso de Molina), Denis MacCarthy (de Calderón) y Giovanni La Cecilia (de diversos autores). No siempre se propuso incluir en EMOTHE traducciones históricas. En el caso de *El castigo sin venganza*, el responsable de la edición digital para EMOTHE, Alejandro García Reidy, recurrió a la versión de Baret tras la negativa de la editorial Gallimard de conceder permiso para reproducir la traducción de Robert Marrast publicada en 1994.

Entre las traducciones recientes o relativamente recientes, encontramos versiones de traductores consolidados, de hispanistas y profesores universitarios como Vern G. Williamsen (University of Missouri), Dakin Matthews (California State University, además de actor y director teatral), Maria Grazia Profeti (Università degli Studi di Firenze), David Johnston (Queen's University Belfast) y Hélène Tropé (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3). En el caso de las traducciones de Williamsen y de Matthews, sus textos estaban y están dis-

⁸ Asimismo podríamos incluir las traducciones de *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* al italiano (Profeti 1999), francés (anónima, Cot 1704), e inglés (Dixon 2009).

ponibles en acceso abierto, en la colección de la Association for Hispanic Classical Theater, Inc. Las versiones de Profeti, de Johnston y de Tropé se han podido reproducir en EMOTHE por gentileza de sus respectivas editoriales y autores. También se obtuvo autorización para reproducir la versión en italiano de Marco Vecchia de *Lo fingido verdadero*, gracias a las gestiones de Maria Grazia Profeti (Corbellini 2013, 195), y la versión inglesa de *El vergonzoso en palacio*, de Benjamin Sachs-Hamilton, que es parte de su *undergraduate thesis*.

El resto de las traducciones, unas cuatro, han sido promovidas por el proyecto de la Biblioteca Digital EMOTHE. Tres de ellas han constituido el primer ‘trabajo’ de traducción de quien la firma: la versión en francés de *Adonis* y *Venus* a cargo de José Gallégo Chin; la traducción inglesa de *El bastardo Mudarra*, de Ruxandra Stoica, que forma parte de su tesis doctoral; y la traducción italiana de *El perseguido*, de Silvia Semplice (2018), que es uno de los resultados de una beca de investigación y perfeccionamiento para colaborar con el proyecto EMOTHE concedida por la Università degli Studi di Palermo por un periodo de seis meses. Como se puede observar, estas dos últimas son fruto de la investigación universitaria en el entorno del proyecto EMOTHE. La cuarta traducción a destacar es la versión inglesa de *El castigo sin venganza* a cargo de Elizabeth Power, experta en traducir obras literarias anglófonas al español, siendo su *Punishment without Revenge* su primer cometido de traducción del español al inglés. Cabe señalar que se le encargó la traducción tras las dificultades en conseguir permisos para dos traducciones ya publicadas, la de Gwynne Edwards para Oxford University Press (1999), por negativa de la editorial, y la de Jill Booty de 1961, por dificultades en contactar con la traductora, según explica Alejandro García Reidy en comunicación privada.

Quisiéramos resaltar esta capacidad de la Biblioteca Digital EMOTHE de promover y auspiciar nuevas traducciones, aunque hagamos referencia a títulos que no son del teatro clásico español. Así, por ejemplo, las obras italianas *Orbecche* de Giambattista Giraldi Cinzio y *Sophonisba* de Gian Giorgio Trissino cuentan ya con su primera traducción al español, realizadas en ambos casos por Pau Sanchís para nuestra Biblioteca Digital. También se han ‘rescatado’ del cajón traducciones que permanecían inéditas, como las versiones inglesas de *Gl’Ingannati* a cargo de Richard Andrews, y de *The Revenger’s Tragedy* atribuida a Thomas Middleton, a cargo de Fernando Villaverde.

4 Finalidad de las traducciones

En cuanto al *escopo* o finalidad de las traducciones en relación con el carácter teatral de los textos, consideraremos las opciones de traducir para la actuación en escena frente a la de traducir para la lectura en formato de libro sin considerar su materialización en un

montaje teatral (Marco 2002, 237-8), opciones que habría que imaginar como extremos de una gradación. Definir este tipo de *escopo* en una traducción no resulta fácil ya que, a no ser que venga manifestada explícitamente por el traductor en una introducción, se ha de deducir a partir de la propia traducción y su contexto de producción. De las 17 traducciones de teatro clásico español ya publicadas en EMOTHE, seis son traducciones para la representación teatral. Tres de ellas lo declaran explícitamente: las de David Johnston de *Lo fingido verdadero* y *Los locos de Valencia*, en sendas introducciones; y la de Vern G. Williamsen de *La discreta enamorada*, que anuncia en su página web que fue representada en la University of Missouri-Columbia en febrero de 1986. Una finalidad escénica es la que explica Matthews en un artículo de 2008,⁹ aunque también se percibe en el propio texto meta, principalmente por el método comunicativo que emplea, en consonancia con el modo de traducir el verso, como veremos más adelante. También se puede deducir un escopo escénico, aunque no como fin primordial, en la traducción de Hélène Tropé, quien nos confirma en comunicación privada que su propósito era «dar a conocer esta comedia en Francia con la esperanza de que se representara algún día si es que algún director se animara a ello». Claramente pensada para una representación es la versión de Sachs-Hamilton de *El vergonzoso en palacio* (2009, i-ix), aún no incluida en la Biblioteca Digital.

En cambio, las traducciones decimonónicas de La Cecilia, Damas-Hinard, Baret, Royer y MacCarthy se ofrecen a un público lector de teatro en colecciones de obras escogidas de un dramaturgo o de una tradición ‘extranjera’, equipadas con estudio introductorio. Por ejemplo, las traducciones de Eugène Baret forman parte de una colección de obras maestras del teatro *étranger*, en la que también hay volúmenes dedicados a Shakespeare y a Schiller. Para Lope de Vega sus editores acudieron a Baret como hispanista, autor de una historia de la literatura española y conocedor del país, como alternativa a las traducciones anteriores de la Beaumelle y de Damas-Hinard (Baret 1869a, ii).

Buscando un término medio entre estos dos polos de traducción para la escena y traducción para el formato libro, se declara la versión inglesa de Ruxandra Stoica de *El bastardo Mudarra*: «para ser entendida en su lectura, con fines académicos, pero también con el fin de completar la función de toda obra dramática al llevar a cabo una puesta en escena posterior» (2017a, 199-201). En comunicación

⁹ Como afirma Matthews, su principal objetivo es la «representabilidad» (*playability*), ofrecer textos en inglés actuables o representables en montajes teatrales en Estados Unidos (2008, 37-8); y sus reflexiones sobre cómo traducir el teatro del Siglo de Oro siempre tienen en cuenta el público espectador a quien va dirigida su traducción.

privada, José Gallégo Chin no menciona que haya tenido en cuenta la representabilidad pero sí la lectura en voz alta de su traducción francesa de *Adonis* y *Venus*, aún no incluida en EMOTHE.

5 La traducción de la polimetría

La polimetría del teatro clásico español ha sido y es una de las mayores dificultades en la traducción, siendo como es la *comedia* un género esencialmente estilizado sustentado por una tradición poética diversa (Dixon 2008, 55-6). En las traducciones publicadas en la Biblioteca Digital EMOTHE podemos observar cuatro tipos de solución según la respuesta formal al problema: en prosa, en verso libre, en versos sueltos y en versos rimados.¹⁰ Si acudimos al ensayo de James Holmes «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms» (1970), las soluciones en verso pueden estudiarse según los cuatro modos de abordar el problema de la forma versal a escoger en la traducción:¹¹ el modo mimético se puede observar en las traducciones en versos rimados y en las que, sin usar la rima sistemáticamente, tratan de mantener el contraste entre versos de distinta longitud; el modo analógico, en la traducción que recurre al *blank verse*; el modo orgánico, en las traducciones en verso libre; y el modo extrínseco (*extraneous*), en el caso particular de las traducciones-adaptaciones de David Johnston.

Para Holmes (1970, 95), el modo mimético describe la traducción que persigue imitar la forma versal del texto de origen. Esto es lo que observamos en las traducciones inglesas de MacCarthy (1873), Matthews (1998b) y Williamsen (1986) en distintos grados de aplicación.

MacCarthy redacta su *Life Is a Dream* con versos en inglés que siguen el mismo patrón de rima y reflejan la longitud de sus correspondientes originales. Vierte en tetrámetros yámbicos (ocasionalmente en pentámetros)¹² los octosílabos castellanos de los romances, redondillas, quintillas, y décimas; los heptasílabos de las silvas los traduce

10 Además de los ejemplos que aportemos en este artículo, el lector puede cotejar por sí mismo originales y sus respectivas traducciones (excepto en el caso de las versiones de Johnston) mediante las respectivas visualizaciones en paralelo disponibles en la Biblioteca Digital EMOTHE.

11 Las soluciones en verso corresponden a lo que Holmes denomina un «metapoema», es decir, una de las formas meta-literarias relacionadas con un texto poético original que aspira a ser un poema en sí mismo, a constituirse en acto de poesía (1970, 91-2).

12 Cabe recordar que la mayor parte de la poesía inglesa desde mediados del siglo XIV no es ni acentual ni silábica, sino que sigue un sistema silábico-accentual en el que las unidades de ritmo (pies) combinan número y posición de acentos y número de sílabas (Shapiro, Beum 1965). Así, una combinación de sílaba átona seguida de sílaba tónica forma un pie yámbico, siguiendo la terminología latina para el contraste entre breve y larga. Un tetrámetro yámbico es un verso de cuatro pies, predominantemente de ritmo yámbico.

en trímetros y a veces en tetrámetros o pentámetros; y los endecasílabos de las octavas reales y silvas en pentámetros principalmente, aunque en ocasiones en hexámetros. Dado que el inglés, con doce fonemas vocálicos, es una lengua en la que resulta más difícil rimar que en español, es realmente impresionante la regularidad con que MacCarthy hace corresponder exactamente los patrones de rimas de las distintas estrofas. Incluso cuando Calderón incluye dos versos pareados dentro de un romance, «Clarín que rompe el albor / no suena mejor» (Antonucci 2008, vv. 1218-1219), MacCarthy replica el pareado, aunque en este caso el hexasílabo anómalo «no suena mejor» los traslada como tetrámetro al igual que el resto de los octosílabos:

Never, when the day is near,
Does clarion sound more clear. (1873, vv. 1253-1264)

Condicionado por este propósito de mantener la métrica original está el método traductor de MacCarthy, que podemos identificar como interpretativo-comunicativo, según la categorización de Hurtado ([2001] 2011, 252),¹³ método que le permite priorizar la búsqueda de la rima reorganizando y parafraseando el contenido de los elementos constituyentes de un enunciado. En la práctica, MacCarthy cumple lo anunciado en su introducción: «every speech and fragment of speech are represented in English in the exact number of lines of the original, without the sacrifice, it is to be hoped, of one important idea» (1873, vii-xvi). Es más, no solo consigue no sacrificar ninguna idea, sino que suele añadir. Una de las consecuencias de este mimetismo versal que considera la cercanía del cómputo silábico como longitudes de verso equivalentes, es que la traducción recurre a adiciones y a ampliaciones. Un cálculo aproximado de palabras en el original y en el texto meta revela que este aumenta en un 23%.¹⁴ No por evidente hay que dejar de señalar que el inglés es una lengua con mayor cantidad de monosílabos que el español, y que en ocho o en once sílabas en español generalmente se transmite menos cantidad de información que en ocho u once sílabas en inglés. Así, por ejemplo, cuando Rosaura se describe «ciega y desesperada» con dos adjetivos

13 Hurtado define este método traductor básico como el que «se centra en la comprensión y reexpresión del sentido del texto original conservando la traducción la misma finalidad que el original y produciendo el mismo efecto en el destinatario; se mantiene la función y el género textual» ([2001] 2011, 252). La tarea de identificar el método traductor desde la única evidencia del texto meta publicado no es fácil. Si bien se podría argumentar que la traducción de MacCarthy no tiene la misma finalidad de ser un texto para la representación escénica que la obra calderoniana, la imitación de la métrica original sí que persigue producir el mismo efecto.

14 El cálculo aproximado, en esta y en otras traducciones descritas, se ha realizado dividiendo el número de palabras del texto electrónico de la traducción por el de la obra original, incluyendo las acotaciones y las didascalias de interlocutores.

Para la rima de los romances, MacCarthy consigue emular el patrón asonante, a menudo recurriendo a vocales o diptongos cercanos. Así, en el primer romance (Antonucci 2008, vv. 103-272), MacCarthy hace rimar «imparted» (1873, v. 281) y «guards me» (v. 290), cuya vocal tónica es una ‘a’ larga, abierta, anterior y no redondeada, con palabras como con «passage» (v. 288) y «capture» (v. 294), con ‘a’ breve, casi abierta, anterior, y no redondeada. En el romance del inicio de la tercera jornada, la rima asonante en los versos en inglés se basa en la ‘i’ casi cerrada y semianterior, como en «prisoned» (v. 2272), «kill me» (v. 2274), «living» (v. 2276), pero también encontramos «believe it» (v. 2278) con ‘i’ larga cerrada y anterior, y «virtue» (v. 2280) con una ‘e’ semiabierta central no redondeada. A veces deja caer una rima consonante: «faint-hearted» (v. 286), que rima totalmente con «imparted» (v. 281).

Otra de las consecuencias de esta solución mimética es que, en lo que concierne a este aspecto formal, el texto meta está ‘extranjerizado’ o exotizado, siguiendo los términos propuestos por Venuti,¹⁵ puesto que su lector anglófono se encuentra con estrofas extrañas a su propia tradición poética: para este lector son combinaciones extrañas los grupos de tetrametros yámbicos con un esquema de rima similar a las ‘décimas’, ‘redondillas’ y ‘quintillas’, y mientras la octava real tiene su correspondiente exacto en la *ottava rima*, esta estrofa (que es, por ejemplo, la del poema narrativo *Don Juan* de Lord Byron) no es tan conocida comparativamente (Shapiro, Beum 1965, 123). Desde el planteamiento descriptivo de Toury (1995, 53-69), MacCarthy lleva su traducción hacia el polo de su adecuación a las convenciones de la cultura de partida, al seguir casi religiosamente este modo mimético, un método que Maggi (2020, 335) describe como «experimentalismo *foreignizing*», pues resulta de la experiencia de MacCarthy de experimentar diversas opciones para mantener la métrica del original.

Un modo mimético podemos apreciar también en la traducción de Dakin Matthews de *La verdad sospechosa*, igualmente realizada con un método interpretativo-comunicativo. Las redondillas del original están traducidas con idéntico patrón de rimas abrazadas *abba, cddc*, etc., con rima consonante en la mayoría de los casos, y en tetrametros principalmente, con recurso frecuente al pentámetro. Igualmente, las quintillas están vertidas con combinaciones similares de dos rimas en grupos de cinco versos, si bien no sigue exactamente el mismo patrón que los versos correspondientes del

15 Venuti (1995, 20) reformula como «extranjerizante» (*foreignizing*) y «naturalizante» (*domesticating*) lo que en 1813 definió Schleiermacher como los «métodos» de traducción: el que acerca al lector de la traducción a la cultura de partida, y el que, en sentido contrario, acerca la traducción a la cultura de llegada ([1813] 2000).

original. Así, la primera quintilla de la obra, con un esquema *ab-bab* (Ferrer Valls 2015, vv. 961-965), la traduce Matthews como *ab-baa* (1998b, vv. 961-965), desatendiendo la condición de no formar un pareado con los dos últimos versos del grupo (Quilis 1975, 99). A veces recurre a algún pentámetro (por ejemplo, vv. 975, 985). Como vemos, el mimetismo versal no es exacto, ni parece que sea el objetivo de Matthews, sino que también aplica un criterio funcional. Para las tiradas de romance, Matthews recurre a tres soluciones. La más frecuente es un patrón similar en el que riman los versos pares de series de tetrámetros, lo que Matthews denomina «*loose ballad*» (2008, 45), aunque en vez de mantener la misma rima ‘e/o’ a lo largo de la tirada, Matthews cambia la rima cada cuatro versos (vv. 1396-1523, 2718-2975, 3049-3107). En una ocasión, al final de la escena 9, cierra la tirada con un pareado, convención típica del teatro inglés en *blank verse*:

D.G. Bien se ha hecho.	D.G. Well, that went well!
TR. ¿Y cómo bien?	TR. Oh yes—quite well.
Que yo pensé que hoy probabas	I thought perhaps you had used that spell
en ti aquel salmo hebreo,	On him, that Hebrew incantation,
que brazos cortados sana.	That reverses amputation.
(Ferrer Valls 2015, vv. 2971-2975)	(Matthews 1998b, vv. 2971-2975)

Y los cuatro últimos versos de la traducción acaban con un patrón similar al *serventesio*, pero con pentámetros en los dos últimos.

Y aquí verás cuán dañosa	And now at last you understand!
es la mentira, y verá	And they do too! You can get stung
el Senado que en la boca	By lying! The sword of truth gets rusted
del que mentir acostumbra,	When it isn't used. And on a lying tongue—
es la verdad sospechosa.	Like yours—even The Truth Can't Be Trusted!
(Ferrer Valls 2105, vv. 3108-3112)	(Matthews 1998b, vv. 3108-3112)

La segunda solución para el romance es el mismo patrón pero con esquema de rima encadenada *abab* (vv. 1524-1731), lo que Matthews denomina «*tight ballad*» (2008, 45). Y la tercera solución, la más llamativa, es el *heroic couplet* (vv. 665-748), serie ilimitada de pentámetros pareados, versificación común en el *heroic drama* de la época de la Restauración en la segunda mitad del siglo XVII. Matthews explica que hace distinguir deliberadamente las tres mentiras de Don García (vv. 665-748, 1524-1711 y 2718-2773) con estas soluciones distintas de «*heroic couplet*», «*tight ballad*» y «*loose ballad*» (2008, 45). A diferencia de la rima asonante en español, Matthews continúa usando rima consonante de manera general. Los tercetos encadenados (vv. 2976-3048) están igualmente traducidos como pentámetros en

tercetos encadenados, una forma conocida en la tradición inglesa con el nombre originario en italiano de *terza rima*. Finalmente, las décimas en los versos 2476-2535 están vertidas con idéntica versificación.

La rima en todas las estrofas, incluido el romance, es en general consonante, pero se observan usos de rimas cercanas («love» v. 115 con la proposición «of» v. 114; «orchestras» v. 681 con un acento secundario en la última sílaba de esta palabra que Matthews hace rimar con el verbo «was» v. 682; «words» v. 2731 con «sword» v. 2733) e incluso rima visual («have» v. 1724 con el diptongo «save» 1726). Llama la atención el recurso a encabalgamientos abruptísimos que cortan palabras en dos, como en el siguiente pasaje en tercetos, en el que la sílaba tónica de «Salamanca» se hace rimar con la tónica de «honorable», ambas al final de sus respectivos versos:

GARCÍA	Don Juan de Sosa can be of help to us— To witness to that thing in Salaman- ca.
BELTRÁN	That you should need his help—it's infamous! Till I assure him our proposal's hon- orable, kindly delay all mention of That business.
JUAN DE LUNA	Beltrán, my friend!
BELTRÁN	My friend, Don Juan! (Matthews 1998b, vv. 3015-3020)

Matthews también recurre, raramente, a la partición de una palabra entre versos encabalgados para mantener la longitud del verso, como en los tetrámetros

His life was rescued by the Ag-
nus Dei medal he displayed. (Matthews 1998b, vv. 2738-2739)

Como el propio Matthews explica, estas decisiones para con la rima obedecen a la estrategia deliberada de conseguir que el verso rimado no resulte un elemento distanciador en la experiencia estética de la obra como verso, que suene «contemporáneo» y «natural» hasta el punto de minimizar la artificiosidad del verso rimado en la escena, a la que el espectador anglófono está a penas acostumbrado (2008, 39-40).

Como vimos en la traducción de MacCarthy, el mimetismo versal lleva inevitablemente a adiciones y amplificaciones, a causa del carácter monosilábico del idioma inglés.¹⁶ Así, en «Well, get inside and

16 Comparando la cantidad de palabras (y salvando las diferencias estructurales entre un idioma y otro), la traducción de Matthews tiene aproximadamente un 36% más

rest. Go on!» Matthews dobla la exhortación original «Entra, pues, a descansar» (v. 9); «García» en «Sirve desde hoy a García» se amplifica a «my son García» (v. 13); y en la imagen del toro embravecido, Matthews añade la figura del picador:

Como el toro a quien tiró
la vara una diestra mano,
arremete al más cercano
sin mirar a quien le hirió,
así yo con el dolor (Ferrer Valls 2015, vv. 197-201)

A bull that's stuck by an expert blow,
Lashes out at whoever's nearby
Without even bothering to try
To find the picador, and so
Do I, overwhelmed with grief (Matthews 1998b, vv. 197-201)

Este fenómeno se agudiza cuando Matthews vierte los octosílabos del primer romance de la obra (vv. 665-872) en un verso con mayor cantidad silábica, en los pentámetros del *heroic couplet*. Así, en el siguiente intercambio

DON GARCÍA Pues hoy te informa de todo.
TRISTÁN Eso queda por mi cuenta.
(Ferrer Valls 2015, vv. 804-805)

traducido como

GARCÍA Go find out all you can immediately.
TRISTÁN I'll take good care of it—leave it to me.
(Matthews 1998b, vv. 804-805)

Matthews añade un adverbio multisilábico como «immediately», y duplica el mensaje de «Eso queda por mi cuenta» en dos frases en el mismo verso. Al comienzo de este romance, lo que solo son «olmos» en v. 667, Matthews los adorna con dos adjetivos «The high and overshadowing elms»; y el sujeto de la oración, «una... mesa» (v. 670), se convierte en el texto meta en una mesa que se encuentra en un escondido claro del paisaje que describe Don García:

A secret clearing, black as the face of night,
In which there stood a table, clean and bright. (Matthews 1998b,
vv. 667-668)

de texto, proporción mayor que la de la traducción de MacCarthy.

En general el contenido léxico de cada verso en la traducción de Matthews suele coincidir con sus correspondientes originales, aunque también es frecuente la redistribución: así, en el ejemplo anterior, «mesa» (v. 670) tiene su equivalente «table» dos versos antes, y en esa misma oración «a lo español» en el verso 672 tiene su equivalente «Of Spain» en el verso anterior.

En definitiva, Matthews consigue una traducción que mimetiza la versificación original en gran parte, manteniendo la variación entre estrofas, y ofreciendo al lector anglófono formas exóticas como las décimas y quintillas, como hiciera MacCarthy, pero también algunas formas de la propia tradición inglesa como el *heroic couplet* para verter los tercetos.

La traducción en verso de Maria Grazia Profeti de *El castigo sin venganza* puede considerarse como mimética, según los modos categorizados por Holmes, en tanto que busca una correspondencia formal en la longitud de los versos y en la rima de ciertas estrofas, aunque recurre a versos sueltos como pauta general. La rima no es para Profeti el elemento de identidad entre original y texto meta: un 80% aproximadamente de los versos traducidos no están rimados. Entre los versos sueltos hay alguna rima esporádica. En los equivalentes a las redondillas de Lope aparecen rimas más frecuentemente pero sin una pauta regular. Solo hay rima sujeta a un esquema preconcebido en las silvas, en la breve sección de endecasílabos pareados (vv. 2465-2483) y en el soneto (vv. 1797-1810), con rima asonante principalmente, y aún así el mimetismo tampoco es absoluto en la combinación de rimas al final del soneto.

Como hemos observado, el mimetismo de la traducción de Profeti se basa en el contraste en la longitud versal, de modo que los versos de arte menor, los octosílabos de redondillas, romances, décimas y quintillas, y los heptasílabos de las dos primeras silvas los traduce Profeti como *ottonari*; los heptasílabos de las sextinas y de la tercera silva los convierte en *settenari*; y los endecasílabos de las silvas, las sextinas, los tercetos encadenados, los endecasílabos pareados, la octava real y el soneto los vierte en *endecasillabi*. En ocasiones Profeti recurre a aumentar levemente el número de versos en un parlamento: por ejemplo, los diez octosílabos de Ricardo al principio de la obra (vv. 5-14) se convierten en la traducción en 12 versos y casi medio; o en el primer parlamento largo de Cintia (vv. 83-128) los 36 versos del texto español tienen su equivalente en 38 *ottonari*; y la primera sextina del Duque en vv. 2612-2617 se vierte en siete versos en la traducción (Profeti 1989, vv. 2677-2683), en vez de mantener los seis del original.

No sé cómo he podido
mirar, Conde traidor, tu infame cara.
¡Qué libre! ¡Qué fingido!
Con la invención de Aurora se repara
para que yo no entienda
que puede ser posible que me ofenda.
(García Reidy 2015, vv. 2612-2617)

Non so come ho potuto
guardare, traditore, la tua faccia.
Che spudorato! Che finto!
Con questa storia di voler sposare
Aurora si fa schermo,
perché io non capisca
quanto è possibile il suo tradimento.
(Profeti 1989, vv. 2677-2683)

En total, los 3021 versos lopescos se reflejan en la traducción con un leve aumento a 3099 versos. Un efecto de esta elección translativa que prioriza la correspondencia en el ritmo dado por la longitud de los versos sobre la correspondencia en la rima es que los contrastes entre estrofas que elabora Lope quedan difuminados al oído y a la vista: una secuencia en la que alternan redondillas, tiradas de romance, y décimas entre los versos 1196 y 1682 se difumina en la traducción en *ottonari* sueltos con alguna rima ocasional.

En la traducción inglesa de Williamsen de *La discreta enamorada* podemos observar un menor grado de mimetismo versal. En primer lugar, Williamsen recurre a veces a la prosa: un 8,6% de los 3088 versos originales están vertidos en prosa.¹⁷ La versificación predominante de Williamsen es el pareado de versos de longitud irregular, aunque principalmente versos tetrametros (u octosílabos), con frecuencia acompañados de pentámetros, y con rima mayormente asonante. Esta versificación la utiliza para las redondillas y quintillas (las dos estrofas más usadas por Lope en esta obra, según las estadísticas en la edición de Burgos [2019]) y en la mayoría de las tiradas de romance y de endecasílabos sueltos (tercera y cuarta estrofa más utilizada, respectivamente). La correspondencia entre distintos tipos de versificación del original y del texto meta no guarda una estricta coherencia (quizás no era ese el objetivo de Williamsen). Si bien la mayoría de los endecasílabos sueltos los vierte en prosa, solo en una tirada (Burgos 2019, vv. 2441-2467) Williamsen utiliza los tetrametros pareados ([1986]).

¡Favor, señores! Socorredme presto,
que me mata este bárbaro tirano.
(Burgos 2019, vv. 2441-2442)

Help me! Ladies, help me please!
That wild man is trying to kill me.
(Williamsen [1986], vv. 1991-1992)

Para las tres secuencias de octavas reales, recurre en las dos últimas (vv. 2024-2071, y 2943-2966) a la prosa, como hemos señalado,

¹⁷ El porcentaje está extraído a partir del análisis estadístico en la edición digital de *La discreta enamorada* a cargo de Gemma Burgos (2019) en la Biblioteca EMOTHE.

y en la primera secuencia recurre a cuartetos de trímetros con rima abrazada, no siempre de manera regular (vv. 1912-1927). Y si la mayor parte de tiradas de romance las vierte en tetrámetros y pentámetros pareados (vv. 991-1108), en el final de la Jornada I, Williamsen elabora un patrón único de pareado seguido de cuarteto (principalmente en tetrámetros).

Pues con discreción tan alta
supo engañar a dos viejos
de edad y experiencia tanta;
y enamorada de quien
apenas le vio la cara,
ha dicho su pensamiento,
y le han entendido el alma:
bien la podemos llamar
la discreta enamorada.
(Burgos 2019, vv. 1100-1108)

If she were able to fool those two
in spite of their age and experience too;
if, with great discretion,
she were able to make good use
of this opportunity she's run into;
if having felt affection
for someone she's hardly had time to inspect,
she could let him know her soul's intent;
if she could also foresee
his response, knowing he'd comprehend;
in talking of her, it might well be said:
she's IN LOVE BUT DISCREET.
(Williamsen [1986], vv. 828-839)

Extrañamente, los tercetos encadenados de Lope (vv. 497-545) están vertidos en prosa, opción que es más comprensible en los versos sin rima de los endecasílabos sueltos, o con poca densidad de rima de los romances.

Dos estrofas peculiares sí que tienen un tratamiento más mimético. Los dos sonetos que tiene la obra los traduce Williamsen como soneto con pentámetros: en el segundo caso (Burgos 2019, vv. 2616-2629) con el mismo patrón de rimas de cuartetos y tercetos encadenados, y en el primer caso (Burgos 2019, vv. 1204-1217) con una ligera variación en los tercetos, que riman *def, fed*.

Oh Suspicion! How rightly you've been compared
to a swarm of gnats drawn to love, whose flames
provide the fumes in which you are conceived.
What matter, since whenever I'm relieved
by sleep, fatigued by playing love's games,
Jealousy's trumpet awakens me with its blare?
(Williamsen [1986], vv. 920-925)

En todo caso, no naturaliza el soneto adoptando la estructura del soneto inglés con tres cuartetos y un pareado final (Shapiro, Beum 1965, 138-9). Por último, para el villancico (Burgos 2019, vv. 1129-1139) Williamsen configura una estructura única en la que alternan tetrámetros y dímetros, rimando *abaccbccabac*, y manteniendo la repetición de versos como en el original.

When your beauty stands before me,
I sigh with love;
and when you are no longer seen
I sigh with desire.
When I note the warmth of your fire,
I thrill with love;
but when icy disdain is in your eyes,
I sigh and retire.
When your beauty stands before me,
I sigh with love;
and when you are no longer seen
I sigh with desire. (Williamsen [1986], vv. 854-865)

Uno de los efectos del uso predominante de tetrámetros (y pentámetros) pareados es que en ocasiones el texto meta no refleja los cambios de estrofa, como ocurre en gran parte de la traducción de Profeti. Así, desde que finaliza el primer soneto en la segunda jornada, Lope recurre a redondillas, endecasílabos sueltos, redondillas, quintillas y otra vez redondillas, mientras que todos estos versos los traduce Williamsen en pareados; y de manera similar ocurre al comienzo de la tercera jornada hasta la aparición del segundo soneto: la variación de redondillas, quintillas y endecasílabos sueltos se uniformiza en la traducción con los pareados. La rima es generalmente asonante, pero también recurre Williamsen a rimas 'oblicuas' como «braggart - smart», «me - crazy» (vv. 55-58), «happy - security» (vv. 2143-2144), «chamber - figure» (vv. 2147-2148) o «experience - offense» (vv. 2037-2038). Otra de las características de la versificación de Williamsen es que no siempre hay una correspondencia en el número de versos: a veces dos versos del original están fundidos en uno solo, y en otras ocasiones, muy pocas, la redistribución supone mayor número de versos en el texto meta, como ocurre en la traducción de la primera secuencia de octavas reales, en la que los endecasílabos los traduce Williamsen por versos más cortos, generalmente trímetros: así, la primera octava (Burgos 2019, vv. 1912-1919) la traduce en diecisiete trímetros (Williamsen [1986], vv. 1502-1518), y la segunda octava (vv. 1920-1927) en veinte trímetros (vv. 1519-1538). En un cálculo aproximado de número de palabras, la traducción de Williamsen tiene un 20% más de texto que la obra original, dato que confirma una pauta observada en las traducciones en verso al inglés descritas hasta ahora.

Un modo analógico de traducir el verso es el que podemos apreciar en la traducción inglesa de Elizabeth Power de *El castigo sin venganza* (2018). Holmes define este enfoque cuando el traductor busca la correspondencia o identidad entre original y texto meta en la función que la versificación original tiene en su tradición literaria, y por tanto escoge la versificación que desempeña una función pa-

ralela en la tradición de la cultura meta (1970, 95). En la tradición teatral inglesa contemporánea a Lope de Vega, es el *blank verse* (secuencia ilimitada de pentámetros yámbicos sueltos) la versificación predominante, a menudo combinada con la prosa y con otras estrofas como pentámetros en pareado (generalmente al final de un parlamento significativo o de una escena), secuencias de pentámetros en pareado o *heroic couplets*, y otros metros más cortos utilizados en las canciones (Baum 1922, 133-50; Wright 1988, 81-115). Y es esta forma *blank verse* la que Elizabeth Power utiliza en su traducción *Punishment without Revenge*, de manera sistemática. Hasta las estrofas más singulares como el soneto (García Reidy 2015, vv. 1797-1810), las sextinas (vv. 700-735 y 2612-2634), o los tercetos (vv. 114-1196 y 2289-2340) están vertidos en pentámetros sueltos. La diferencia silábica del español y el inglés mencionada anteriormente produce dos efectos en la traducción de Power. Por una parte, se reduce el número de versos en bastantes parlamentos, sobre todo en aquellos escritos en estrofas de arte menor. Así, hay parlamentos de dos octosílabos en una secuencia en romance (vv. 340-341 y 342-343) que se expresan en el texto meta en un solo pentámetro (Power 2018, vv. 252 y 253); la décima de Casandra (vv. 468-497) de treinta octosílabos se convierte en 19 pentámetros (Power 2018, vv. 339-357); el parlamento de Ricardo de diez octosílabos (vv. 5-14) es en el texto meta una intervención de siete pentámetros; y en la misma secuencia de redondillas, los 36 octosílabos del primer parlamento largo de Cintia (vv. 93-128) se comprimen en 25 pentámetros en inglés (Power 2018, vv. 63-87). Incluso los catorce endecasílabos del soneto en boca de Federico (vv. 1789-1810) se reducen a doce pentámetros sueltos (Power 2018, vv. 1268-1279). Por otra parte, Power recurre en ocasiones a adiciones para ajustar octosílabos a la medida de pentámetros, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

Después que me dé la mano,
sabrà quién soy Vuestra Alteza.
(García Reidy 2015, vv. 396-397)

Once you have given me your sweet hand to kiss,
Your Highness will be told just who I am.
(Power 2018, vv. 290-291)

En un cómputo aproximado global, la traducción de Power también ofrece más texto que el original lopesco: un 14%, una cifra menor en comparación con las de las traducciones ‘miméticas’ al inglés de Matthews (36%), MacCarthy (23%) y Williamsen (20%).

Además, en ocasiones Power reorganiza de manera distinta el juego de versos compartidos entre distintos interlocutores, como en este ejemplo:

FEBO	Será remedio casarte.	FEBO	'Twill do you well to marry.
RICARDO	Si quieres desenfadarte, pon a esta puerta el oído.	RICARDO	If you want Some entertainment, listen at this door.
DUQUE	¿Cantan?	DUKE	Are they singing?
RICARDO	¿No lo ves?	RICARDO	Can you not tell?
DUQUE	¿Pues quién vive aquí?	DUKE	But who Is it lives here?
RICARDO	Vive un autor de comedias.	RICARDO	It is a theatrical manager.
FEBO	Y el mejor de Italia.	FEBO	And he's the best in Italy, what's more.
DUQUE	Ellos cantan bien. ¿Tiénelas buenas?	DUKE	They do sing well! And does he perform good plays?
RICARDO	Están entre amigos y enemigos:	RICARDO	It all depends on whether you're foe or friend: (Power 2018, vv. 119-125)

(García Reidy 2015, vv. 174-182)

Por otra parte, el de Elizabeth Power es más bien un *blank verse* al estilo de John Webster, laxo, sin una regularidad estricta en el ritmo yámbico (Baum 1922, 146-50; Shapiro, Beum 1965, 145-6). En definitiva, la traducción de Power naturaliza la obra lopesca, buscando mayor aceptabilidad en el lector meta.

El tercer modo de enfocar el problema de la traducción del verso es el que Holmes denomina «orgánico» y que define como el que parte del material semántico del texto original para adoptar su propia forma poética según se desarrolla la traducción (1970, 96). Este es el modo que podemos apreciar en la traducción – aún inédita – de José Gallégo Chin de *Adonis* y *Venus*, ya que vierte la polimetría lopesca en lo que podríamos describir como verso libre, versos que no siguen ningún esquema de rima y con diferente longitud sin apreciarse un patrón regular o preconcebido. Gallégo Chin no busca la equivalencia en la forma externa del texto original, sino que hace derivar la forma versal de su traducción del propio contenido del original. Esta opción le permite mantener el número de versos de cada parlamento y el juego de versos compartidos; y le da flexibilidad para en ocasiones recurrir a alguna explicitación que requiera ‘alargar’ el verso, en equilibrio con su propósito estético.

El cuarto y último modo, según la categorización de Holmes, es el modo «extrínseco» (*extraneous*) en el que, a diferencia de los tres modos anteriores, el traductor no opta por una forma versal que derive del texto original, que esté implícita en la forma externa (modo mimético) o el contenido (modo orgánico) del original (Holmes 1970, 97). No sin ciertas reservas, concluimos que este modo puede describir la opción de David Johnston en las dos traducciones que actualmente muestra la Biblioteca Digital EMOTHE, las de *Lo fingido verdadero* (*The Great Pretenders*) y *Los locos de Valencia* (*Madness in Valencia*). Johnston compone sus traducciones en versos sueltos de

ocho sílabas, en su gran mayoría, obliterando toda distinción entre redondillas, romances, quintillas, octavas reales, endecasílabos sueltos, sonetos, etc.¹⁸ La ausencia de rima la justifica Johnston porque la rima en inglés es un elemento mucho más marcado que en español: en castellano se obtiene frecuentemente por la sufijación e inflexión gramatical, mientras que en inglés la rima está más relacionada con la semántica (2009, 67). No nos parece que la decisión de usar este molde de versos sueltos de ocho sílabas, aplicado de manera sistemática, proceda de ningún mimetismo de la forma original (en la que hay octosílabos pero también heptasílabos y endecasílabos) ni que derive del contenido, sino que con él Johnston preserva la importancia de la expresión en verso del original, al tiempo que impone su orden en la reescritura de los parlamentos (2004, 15). A diferencia de la opción de Profeti de versos sin rima sistemática para *El castigo sin venganza*, Johnston no equipara endecasílabos castellanos con pentámetros o versos de diez sílabas en inglés: los pasajes con octavas reales, los endecasílabos sueltos y los sonetos en el original, los reescribe igualmente Johnston en inglés en versos de ocho sílabas sueltos en la mayoría de los casos. En ocasiones, recurre a versos de cinco sílabas en pasajes que destacan por su significación dramática, como en el último parlamento de Ginés (Genesius en inglés) en *Lo fingido verdadero*, en el que los 24 octosílabos del romance (Cattaneo 1992, vv. 3098-3121) los reescribe en once versos de cinco sílabas (Johnston 1992b, vv. 1944-50) - compresión que ilustra una de las prácticas de Johnston en su traducción-adaptación. Mantener el número de versos de los parlamentos tampoco es un principio que rige la versión de Johnston: así, la octava real de Marcio al principio de la obra, se convierte en 15 versos sueltos de ocho sílabas; y la siguiente, de Curio (Cattaneo 1992, vv. 9-16), en 12 versos; si bien, la octava real de Maximiano (vv. 17-24) tiene su correspondencia en ocho versos de la misma longitud. También encontramos expansiones de dos a tres versos (Cattaneo 1992, vv. 134-35, 878-889). Podría interpretarse que el método de Johnston es más bien orgánico, pero el propio Holmes (1970, 98) reconoce que el modo extrínseco es, en algunos casos, una forma colateral del modo orgánico.

El resto de las traducciones analizadas son en prosa: once de diecinueve. Con esta proporción constituyen una mayoría, y a su vez, la mayoría corresponden a las traducciones históricas del siglo XIX, al francés y al italiano. Ni La Cecilia, Damas-Hinard, Baret, ni Royer explican su decisión, que está en línea con otras traducciones del teatro de la época (por ejemplo, las de la obra de Shakespeare a cargo

18 Utilizamos el término 'verso de ocho sílabas' en vez de octosílabo o incluso tetrametro (yámbico) porque así lo describe el propio Johnston: «eight-beat line» (2009, 68), «most lines are given in eight beats» (2004, 15).

de François-Victor Hugo) y con el método traductor literal empleado, propio de lo que se ha llamado el «literalismo histórico» del siglo XIX (Hurtado [2001] 2011, 251). Entre las traducciones en prosa más recientes, Tropé justifica (en comunicación personal) la renuncia a la versificación por la prioridad concedida a la fidelidad al significado del texto original, aunque se intenta crear o reproducir rimas si no alteran el sentido. Sachs-Hamilton concede que la falta de tiempo y de habilidades poéticas le llevaron a traducir en prosa, en vez de alguna forma de verso que, a no ser que estuviera muy bien ejecutada, resultaría alienante para el público del montaje, o podría ser demasiado artificiosa, como juzga el resultado de la traducción en *blank verse* de *El vergonzoso en palacio* de J. Browning y F. Minelli (2009, v-vi).

6 Conclusiones

Descritas estas traducciones, el lector habrá comprobado la variedad de procedencias, finalidades, métodos y modos de traducir el verso que ofrecen. Esta diversidad da cuenta de las variables que inciden en los criterios de selección de las traducciones a incluir en la Biblioteca Digital. Un criterio básico inicial es ofrecer traducciones directas (no realizadas indirectamente a través de otra lengua) y fiables en el sentido de que muestran un alto porcentaje de exactitud semántica (que no muestran un excesivo número de errores de contrasentidos), sin excesivas omisiones o lagunas. A partir de aquí, sopesamos dar prioridad a una traducción de valor histórico que ejemplifique la circulación de textos en Europa desde el siglo XVI (Oleza 2013, 153) o a una traducción moderna. En este punto influye enormemente la disponibilidad de la traducción por cuestiones de derechos de explotación. Las traducciones históricas no suponen un problema porque están en dominio público, pero las modernas pueden encontrarse con las comprensibles reticencias de las editoriales en conceder permiso de reproducción a una biblioteca digital que ofrece sus textos en acceso abierto sin restricciones. Si el original está en verso, total o parcialmente, preferimos una traducción que refleje el aspecto versal a una traducción totalmente en prosa, pero optamos por una traducción en prosa antes que una versión en verso que no esté completa.

Para concluir este artículo, apuntaremos lo que queda por recorrer en la Biblioteca Digital para cumplir el objetivo de que cada obra esté acompañada de al menos una traducción. De las setenta obras del teatro clásico español que se han planificado, hay publicadas o en proceso diecinueve traducciones, por lo que aún queda un buen número, alrededor de cincuenta, por incorporar. Como es lógico, los títulos más reconocidos como *Fuenteovejuna* o *El alcalde de Zalamea* cuentan con un amplio abanico de traducciones, mientras que los títulos de dramaturgos como Moreto, Rojas Zorrilla o Coello, cuentan

con menos opciones. En ambos casos, y por la experiencia que hemos tenido, puede que finalmente el criterio determinante sea el de las restricciones que imponen los derechos de explotación. El caso de la traducción francesa de *El castigo sin venganza* descrito anteriormente es un ejemplo. Esperamos que, en un plazo corto de tiempo, podamos suplementar este artículo con la descripción de una veintena más de traducciones.

Bibliografía

- Antonucci, F. (ed.) (2008). *Pedro Calderón de la Barca: la vida es sueño*. Barcelona: Crítica. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0020_LaVidaEsSueño.php.
- Baret, E. (trad.) (1869a). «*Le châtiment sans vengeance*». *Oeuvres dramatiques de Lope de Vega*. Vol. 1, *Drames*. Paris: Librairie académique Didier et Cie, 335-99. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0077_LeChatimentSansVengeance.php.
- Baret, E. (trad.) (1869b). «*Mudarra le bâtard*». *Oeuvres dramatiques de Lope de Vega*. Vol. 1, *Drames*. Paris: Librairie académique Didier et Cie, 407-74. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0207_MudarraLeBatard.php.
- Baum, P.F. (1922). *The Principles of English Versification*. Cambridge: Harvard University Press.
- Burgos, G. (ed.) (2019). *Lope de Vega: La discreta enamorada*. Valencia: ARTELOPE - EMOTHE Universitat de València. https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0560_LaDiscretaEnamorada.php.
- Cattaneo, M.T. (ed.) (1992). *Lope de Vega: Lo fingido Verdadero*. Roma: Bulzoni Editore. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0044_LoFingidoVerdadero.php.
- Corbellini, N. (2013). «Edición digital de *Lo fingido verdadero*: Herramientas para leer traducciones y tradiciones». *Revista sobre Teatro Áureo*, 7, 193-205. https://oraprdnt.uqtr.quebec.ca/pls/public/docs/FWG/GSC/Publication/5478/122/10128/1/214771/6/00000523773_10CorbelliniNatalia.pdf.
- Cot, J. (éd.) (1704). «Lope de Vega: *Nouvelle Pratique de Théâtre*». *Pièces fugitives d'histoire et de littérature anciennes et modernes, Avec les nouvelles historiques de France et des pays étrangers sur les ouvrages du temps et les nouvelles découvertes dans les arts et les sciences*. Paris: s.e. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0025_NouvellePratiqueDeTheatre.php.
- Damas-Hinard, J.-J.-S.-A. (trad.) (1845). «Calderón de La Barca: *La vie est un sogne*». *Chefs-d'oeuvre du théâtre espagnol*. Vol. 1, *Calderón*. Paris: Librairie de Charles Gosselin, 318-74. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0023_LaVieEstUnSogne.php.

- Dixon, V. (2008). «Translating the Polymetric ‘Comedia’ for Performance, with Special Reference to Lope de Vega’s Sonnets». Paun de García, S.; Larson, D.R. (eds), *The Comedia in English Translation and Performance*. Woodbridge: Tamesis, 54-65.
- Dixon, V. (trans.) (2009). «Lope de Vega: *New Rules for Writing Plays at This Time*». *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo dirigido a la Academia de Madrid de Lope de Vega*. Almagro: Festival de Teatro Clásico de Almagro; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0116_NewRulesForWritingPlaysAtThisTime.php.
- Ferrer Valls, T. (ed.) (2015). *Juan Ruiz de Alarcón: La Verdad Sospechosa*. TC/12 - Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0013_LaVerdadSospechosa.php.
- García Reidy, A. (ed.) (2015). *Lope de Vega: El Castigo Sin Venganza*. TC/12 - Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0003_ElCastigoSinVenganza.php.
- Holmes, J.S. (1970). «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms». Holmes, J.S.; Popovic, A. (eds), *The Nature of Translation*. The Hague: Mouton, 91-105.
- Hurtado Albir, A. [2001] (2011). *Traducción y Traductología*. 5a ed. Madrid: Cátedra.
- Johnston, D. (1992a). «Introduction. Lope de Vega and the New Art of Writing Plays». Johnston 1992b, 5-15.
- Johnston, D. (trans.) (1992b). *The Great Pretenders and The Gentleman from Olmedo. Two Plays by Lope de Vega*. Bath: Absolute Classics. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0046_TheGreatPretenders.php.
- Johnston, D. (trans.) (1998). *Lope de Vega: Madness in Valencia [Los Locos de Valencia]*. London: Oberon Books. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0230_MadnessInValencia.php.
- Johnston, D. (trans.) (2004). *Lope de Vega: The Dog in the Manger*. London: Oberon Books.
- Johnston, D. (2008). «Lope de Vega in English: The Historicised Imagination». Paun de García, S.; Larson, D.R. (eds), *The Comedia in English Translation and Performance*. Woodbridge: Tamesis, 66-82.
- Johnston, D. (2009). «Historical Theatre: The Task of the Translator». *TRANS: Revista de Traductología* 13, 55-70.
- Johnston, D. (2013). «Professing Translation: The Acts-in-Between». *Target*, 25(3), 365-84.
- La Cecilia, G. (trad.) (1857). «Pedro Calderón de La Barca: *La vita è un sogno*». *Teatro scelto spagnuolo, antico e moderno. Raccolta dei migliori drammi, commedie e tragedie*, vol. 3. Torino: Società Unione Tipografico-Editrice. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0021_LaVitaEUoSogno.php.
- MacCarthy, D.F. (trans.) (1873). «*La Vida Es Sueño / Life Is a Dream*». *Calderón’s Dramas*. London: H.S. King. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0022_LifeIsADream.php.

- Maggi, E. (2020). «'Honestly, conscientiously, and strictly': un acercamiento a las traducciones calderonianas de Denis Florence MacCarthy (1817-1882)». Ehrlicher, H.; Grünngel, C. (eds); Trambaioli, M.; Gentilli, L. (eds), *Calderón más allá de España: Traslados y transferencias culturales = XVIII Coloquio Anglogermánico sobre Calderón* (Vercelli y Turín, Italia, 4-7 de julio de 2017). Kassel: Reichenberger, 333-55.
- Marco, J. (2002). *El Fil d'Ariadna: Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo Editorial.
- Marrast, R. (éd.) (1994). *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, t. I. Paris: Gallimard. Bibliothèque de La Pléiade 407.
- Matthews, D. (trans.) (1998a). *Juan Ruiz de Alarcón: The Truth Can't Be Trusted [La Verdad Sospechosa]*. New Orleans: University Press of the South.
- Matthews, D. (trans.) (1998b). *Juan Ruiz de Alarcón: The Truth Can't Be Trusted [La Verdad Sospechosa]*. The Association for Hispanic Classical Theater, Inc. http://www.comedias.org/play_texts/translat/tru1.html. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0075_TheTruthCantBeTrusted.php.
- Matthews, D. (2008). «Translating 'Comedias' in English Verse for Modern Audiences». Paun de García, S.; Larson, D.R. (eds), *The Comedia in English Translation and Performance*. Woodbridge: Tamesis, 37-53.
- Oleza, J. (2013). «Exploring a Multilingual Digital Edition of Early Modern European Theater». *Journal of Early Modern Cultural Studies*, 13(4), 152-54.
- Power, E. (trans.) (2018). *Lope de Vega: Punishment without Revenge*. Valencia: ARTELOPE - EMOTHE Universitat de València. Biblioteca Digital EMOTHE. https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0421_PunishmentWithoutRevenge.php.
- Profeti, M.G. (trad.) (1989). «Lope de Vega: *Il castigo senza vendetta*». *Teatro del «Siglo de Oro»: Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de La Barca*, vol. 1. Milano: Garzanti, 707-943. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0027_IL-CastigoSenzaVendetta.php.
- Profeti, M.G. (trad.) (1999). *Lope de Vega: Nuova arte di far commedie in questi tempi*. Napoli: Liguori. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0024_NuovaArteDiFarCommedieInQuestiTempi.php.
- Quilis, A. (1975). *Métrica Española*. 3a ed. Madrid: Ediciones Alcalá.
- Royer, A. (trad.) (1863). «*Don Gil Aux Chaussees Vertes [Don Gil de Las Calzas Verdes]*». *Théâtre de Tirso de Molina, traduit pour la première fois d'espagnol en français, par Alphonse Royer*. Paris: Michel Lévy frères. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0303_DonGilAuxChausseesVertes.php.
- Royer, A. (trad.) (1865). «*La vérité suspecte*». *Théâtre d'Alarcon, traduit pour la première fois d'espagnol en français, par Alphonse Royer*. Paris: Michel Lévy frères, 23-99. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0130_LaVeriteSuspecte.php.
- Sachs-Hamilton, B.M. (2009). *The Shy Courtier: A Translation of Tirso de Molina's "El Vergonzoso en Palacio"* [undergraduate thesis]. Wesleyan University Digital Collections. <https://doi.org/10.14418/wes01.1.349>.

- Schleiermacher, F. [1813] (2000). *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Ed. y trad. de V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Semplice, S. (trad.) (2018). *Lope de Vega: Il Perseguitato [El Perseguido]*. Valencia: ARTELOPE - EMOTHE Universitat de València. Biblioteca Digital EMOTHE. https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0534_ILPerseguitato.php.
- Shapiro, K.; Beum, B. (1965). *A Prosody Handbook*. New York; Evanston; London: Harper and Row.
- Stoica, R. (2017a). 'El Bastardo Mudarra' / 'The Bastard Mudarra'. *Traducir, editar, construir en paralelo con nuevos instrumentos de investigación*. [Tesis doctoral]. València: Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació. Universitat de València.
- Stoica, R. (trans.) (2017b). *Lope de Vega: The Bastard Mudarra, Tragicomedy*. Valencia: ARTELOPE - EMOTHE Universitat de València. Biblioteca Digital EMOTHE. https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0437_TheBastardMudarraTragicomedy.php.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies – And Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Tropé, H. (ed.) (2003). *Lope de Vega: Los Locos de Valencia*. Madrid: Castalia. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0204_LosLocosDeValencia.php.
- Tropé, H. (trad.) (2014). «Lope de Vega: *Les Fous de Valence [Los Locos de Valencia]*». *Folie et littérature dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*. Paris: L'Harmattan, 165-255. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0205_LesFousDeValence.php.
- Vecchia, M. (trad.) (2008a). *Lope de Vega: La finzione veritiera [Lo fingido verdadero]*. Milano: CUEM Soc. Coop. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0045_LaFunzioneVeritiera.php.
- Vecchia, M. (2008b). «Nota alla traduzione». Cattaneo, M.T. (a cura di), *Lope de Vega Carpio. La Finzione Veritiera. Lo Fingido Verdadero*. Milano: CUEM Soc. Coop, 39-40.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Williamsen, V.G. (trans.) [1986]. «Lope de Vega: *In Love but Discreet [La Discreta Enamorada]*». The Association for Hispanic Classical Theater, Inc. http://www.comedias.org/play_texts/translate/lovd1s1.html. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0628_InLoveButDiscreet.php.
- Wright, G.T. (1988). *Shakespeare's Metrical Art*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

