

Shakespeare en España: Una Aproximación Traductológica*

JUAN JESÚS ZARO

Departamento de Traducción e Interpretación
Universidad de Málaga. España

ABSTRACT

The "cultural approaches" to the study of translation can be seen as part of the new research paradigm known as "Science of Translation", "Translation Studies" or "Translatology". Instead of adopting traditional prescriptive or normative standpoints, the cultural approaches consider the translation of a source text (ST) into a target text (TT) as a "process of acculturation" sensitive to social, functional, ideological, and, in general, cultural constraints, which are reflected in the translator's decisions.

The study of the translation and reception of Shakespeare's plays in Spain has not been tackled from this point of view, unlike other cases like the French (see for example Translation, Poetics and the Stage: Six French "Hamlets" by Romy Heylen). Using concepts previously established in Translation Studies, Comparative Literature and Reception Theory (norm, skopos, habitus, paratext, etc.), nine case studies of translations of Shakespeare's plays, ranging from 1798 to 1995, are briefly described. Some general conclusions are drawn, and lines of research which so far have been unexplored are suggested. (KEY WORDS: Shakespeare, translation for the stage, translatology, history of translation).

Quisiera agradecer la ayuda proporcionada por el proyecto de investigación "Crisis y cambio de paradigma en los estudios shakespeareanos" (DGICYT, PS 94-0106), dirigido por la Doctora Pilar Hidalgo Andreu, para la realización de este trabajo.

RESUMEN

Integrados en el nuevo paradigma investigador que supone la Traductología, o "ciencia de la traducción", los denominados "enfoques culturales", alejados de aproximaciones normativistas o prescriptivistas, consideran la traducción de un texto origen (TO) a un texto meta (TM) como un "proceso de aculturación" sujeto a condicionantes sociales, funcionales, ideológicos y, en general, culturales, que se reflejan en las decisiones del traductor.

El estudio de la traducción y recepción de las obras dramáticas de Shakespeare (Shakespeare) en España no ha sido abordado desde estas perspectivas, a diferencia de casos como el de Francia (por ejemplo, Translation, Poetics and the Stage: Six French "Hamlets" de Romy Heylen). A partir de nociones previas de Traductología, Literatura Comparada y Teoría de la Recepción (norma, escopo, habitus, paratexto, etc.), se describen brevemente nueve casos de traducciones de Shakespeare, situadas entre 1798 y 1995, se elaboran conclusiones de carácter traductológico, y se esbozan líneas de investigación todavía por realizar. (PALABRAS CLAVE: Shakespeare, traducción teatral, traductología, historia de la traducción).

I. EL "ENFOQUE CULTURAL" DE LA TRADUCCIÓN

Se considera que los estudios de traducción experimentan un giro epistemológico, en lo que se refiere a su estatus, campos y procedimientos de investigación, a comienzos de la década de los ochenta. Hasta entonces, habían sido exclusivamente parte de los estudios filológicos, y su carácter era en general lingüístico y normativista. La traducción se consideraba una actividad de rango secundario, subordinada al TO, y el TM era simplemente un texto supeditado al anterior cuyo estudio en sí no se consideraba relevante. A partir de esa fecha, comienza a configurarse un nuevo paradigma científico e investigador cuyo objeto de estudio es la traducción, entendida como proceso y como producto, que cumple una función concreta en una lengua y cultura meta (CM) determinados. Dentro de esta nueva ciencia, la Traductología, se han desarrollado diversos enfoques, entre los que destaca el cultural, centrado sobre todo en el estudio de traducciones literarias. De carácter descriptiva, histórica y funcional, esta aproximación considera que toda traducción constituye un proceso de carácter cultural mediatizado por condicionantes y motivaciones que afectan tanto a su proceso de elaboración como a la recepción del producto resultante en la CM. En el estudio de esta recepción, cobran especial importancia las metodologías y procedimientos de la literatura comparada, de la sociología de la literatura y de la propia teoría de la recepción.

Nos proponemos utilizar algunos conceptos básicos desarrollados por la Traductología y, en particular, por este enfoque cultural. Entre ellos se encuentran: (1) "normas" o estrategias

seguidas por el traductor al elaborar el producto (Toury 1977). Las normas se mueven entre dos polos, el de "adecuación", cuando se ajustan a las del TO, y el de "aceptabilidad", cuando por el contrario intentan reflejar las propias de la CM; (2) "escopo" (Vermeer 1978), concepto clave de las teorías funcionales de la traducción, que consideran que toda traducción se subordina a un propósito concreto que determina todo el proceso, y en el que se incluyen el destinatario, la función y la intencionalidad que subyacen al TM; (3) "polisistema", o conjunto de creencias, valores y normas interrelacionados que definen una época o periodo artístico o literario concretos (Even-Zohar 1978); (4) "domesticación" (Venuti 1995), concepto que define la estrategia de traducción que tiende a construir un texto fluido y transparente, acorde con las convenciones de la CM, y cuya estrategia opuesta es la "extranjización"; (5) otros conceptos procedentes de la teoría de la recepción como "estatus" o "canonicidad", referidos al prestigio del escritor en una cultura determinada, "patronazgo" (Lefevere 1985), referido al control ejercido por figuras como editores, críticos, traductores o profesores sobre un determinado sistema cultural, son también de interés, y "habitus", el conocido concepto sociológico de Bourdieu (1990).

II. TEATRO Y TRADUCCIÓN: EL CASO DE SHAKESPEARE

La traductología contempla la traducción de obras teatrales como un caso especial. Las peculiaridades de la obra dramática, que se derivan de su escopo último, esto es, su representación, confieren a su traducción un carácter subordinado o supeditado en el que otros códigos – fundamentalmente visuales y dramáticos – intervienen en el producto final y en las interpretaciones que de él se derivan.¹ Sin embargo, en considerable medida, la recepción de obras dramáticas se produce también por medio de la lectura, por lo que puede afirmarse que la traducción teatral se dirige en la mayor parte de las ocasiones a dos públicos destinatarios distintos, uno lector y otro espectador, que, en la mayoría de los casos, al menos en la actualidad, podrían considerarse muy distintos.

Las traducciones de Shakespeare al español reflejan este doble carácter de la traducción teatral. El *Hamlet* de Moratin, por ejemplo, jamás ha sido representado, pero puede considerarse un ejemplo perfecto de traducción para ser leída que sin duda ha ejercido influencia indirecta sobre otras posteriores, incluidas aquellas destinadas expresamente a la escena. Las traducciones de Guillermo Macpherson o Jaime Clark tampoco han sido nunca representadas. Otras, que se consideraron importantes en su época, como *Cuento de Amor (Twelfth Night)* de Jacinto Benavente y los *Hamlet* de José María Pemán y Antonio Buero Vallejo, fueron primero representadas, y luego publicadas. Finalmente, otras traducciones recientes como *Hamlet* y *El*

¹ Véanse, a este respecto, las obras, de Ortrun Zuber-Skerritt (ed.) *The Language of Theatre* (1980) y *Page to Stage, Theatre as Translation* (1984).

mercader de Venecia de Vicente Molina Foix, *Ricardo II* de Ángel Luis Pujante y *Antonio y Cleopatra* de Jenaro Talens, han sido publicadas prácticamente de forma simultánea a su representación.³ Del mismo modo se pueden encontrar traducciones destinadas expresamente a la representación y no a la lectura, como es el caso de numerosos textos elaborados por las propias compañías teatrales que representaron a Shakespeare en escenarios españoles durante el siglo XIX, muchos de ellos perdidos para siempre.

Sin embargo, la traducción de Shakespeare implica rasgos específicos no extrapolables a la de cualquier otro autor dramático. En España, y en casi todos los países de Europa, hay una tradición que parte de finales del siglo XVIII y que llega hasta nuestros días.³ Shakespeare es, probablemente, el autor extranjero más traducido, y en el corpus de traducciones de sus obras, por su volumen y complejidad, se pueden observar no sólo todos los fenómenos relacionados con la recepción de un autor a través de sus traducciones, sino también las distintas estrategias desde las que abordan dicho proceso sus principales agentes, es decir, los traductores. Se trata, por tanto, de un corpus en el que la moderna investigación traductológica puede encontrar ámbitos de estudio prácticamente inexplorados.

III. LOS ELEMENTOS PARATEXTUALES

Los enfoques culturales de la traducción centran su investigación sobre un contexto sociocultural concreto del que son evidencia los "paratextos" (Genette 1985), o textos que "rodean" a otro texto, entre los que se encuentran los testimonios elaborados por los propios traductores o por editores del texto en cuestión, en forma de notas o prefacios, y otros relacionados con la recepción de dicho texto, como las reseñas de obras publicadas o representadas y las historias y manuales de literatura. Estas "reescrituras" (Lefèvere 1985) de un texto, entre las que se encontraría su propia traducción, son útiles para valorar la influencia y repercusión de un texto en un polisistema literario concreto, en este caso el español, así como para analizar las interpretaciones del texto en cuestión y sus posibles conexiones con el habitus artístico de la época.

En el caso de Shakespeare en España, el conjunto de paratextos elaborados por traductores o historiadores de la literatura es ciertamente impresionante. Comprenden desde la primera crítica conocida a una traducción de Shakespeare, en este caso la de *Hamlet* de Moratín,

En el caso de *Ricardo II* en traducción de Ángel Luis Pujante, la traducción fue publicada por Espasa-Calpe poco antes del estreno de la obra.

Esta tradición, menos extendida en el tiempo, también se da en países hispanohablantes como México y Argentina. Sobre este segundo país, véase la obra editada por el Departamento de Letras de la Universidad Nacional de La Plata *Shakespeare en la Argentina*, 1966.

efectuado por Cristóbal Cladera en 1800, pasando por los monumentales ensayos sobre las traducciones y representaciones de Shakespeare en España efectuados por Alfonso Par, Ricardo Ruppert y Ujaravi y Eduardo Juliá Martínez, hasta las últimas monografías sobre el tema, como la de José Manuel González Fernández de Sevilla. Mención especial requieren los paratextos sobre la obra de Shakespeare escritos en España, entre los que se encuentran los de Cándido Pérez Gállego, Manuel Ángel Conejero, Ángel Luis Pujante, Pilar Hidalgo y otros, de los que es pionero el *On Hamlet* de Salvador de Madariaga.

De entre todos ellos, me gustaría destacar la obra de Par, por la expresa atención que dedica a las traducciones y por su peculiar posición, entre prescriptiva, al enjuiciar su recepción siempre con el TO como referencia, y descriptiva, al proponer una organización histórica de traducciones y representaciones matizada por criterios contextuales. La obra de Par, encuadrada en el comparativismo historicista de raíz francesa y corte positivista tan frecuente a primeros de siglo (Villanueva 1994: 112), requiere en sí misma mayor atención de los investigadores, al constituir uno de los escasos ejemplos de crítica traductológica efectuada en España sobre un solo autor. Además, Par es un erudito liberal, cuyas conclusiones sobre la influencia de Shakespeare en el ámbito literario español y sus diferencias con el "canon" teatral clásico de nuestro país son el producto de una sabia y meditada reflexión y de un cabal conocimiento de los dos códigos teatrales que estas traducciones ponen en contacto. El pensamiento central de Par a este respecto (1935: II-255-278) es que Shakespeare es por naturaleza un "extraño" en el polisistema español, al que viene sorprendiendo y enriqueciendo desde Moratín. Par destaca su particular "fatalismo", descreído y no vinculado a la iglesia católica romana, así como la inusual libertad que otorga a sus personajes, lo que provoca conflictos más intelectuales que pasionales que no se resuelven fácilmente y cuyo final, en todo caso, no responde a ninguna justicia confesional como sucede en el caso del teatro clásico español.

IV. LA HISTORIA DE LAS TRADUCCIONES DE SHAKESPEARE AL ESPAÑOL. ESTUDIOS DE CASO

Como se ha dicho, Alfonso Par divide la historia de las traducciones de Shakespeare al español en cuatro períodos: (1) la época galoclásica, en la que Shakespeare se traduce sobre todo indirectamente a través del francés, y que él sitúa desde la publicación de *Hamlet* de Ramón de la Cruz en 1773 hasta el exilio de los intelectuales españoles en Francia y Gran Bretaña después de la guerra de la Independencia; (2) la época romántica, que abarca hasta la primera mitad del siglo XIX; (3) la época realista, que se extiende hasta final de siglo; y (4) las escuelas modernas, que se detienen en 1935, fecha de publicación de *Shakespeare en la literatura española*, del propio A. Par. Esta clasificación es puramente cronológica y escapa a otro tipo de consideraciones, pues se da la paradoja de que en la primera época hay que incluir la traducción

de *Hamlet* de L. F. de Moratín. ejemplo de traducción totalmente alejada de las noimas "galoclásicas". mientras que en la época "realista" se producen traducciones claramente alejadas del TO y destinadas a satisfacer la norma de aceptabilidad en la CM. Al ser prácticamente imposible dividir la historia de las traducciones españolas de Shakespeare en épocas homogéneas, he preferido concentrarme en estudios de caso de traducciones concretas que, a mi juicio, constituyeron hitos importantes en dicha historia desde una perspectiva puramente traductológica.

VI.1. El *Hamlet* de Leandro Fernández de Moratín (1798)

La traducción de *Hamlet* de Leandro Fernández de Moratín¹ es una muestra de las tensiones que el traductor ha de encarar al acometer su trabajo cuando su creatividad como artista, en este caso circunscrita en un código teatral concreto (el neoclásico de molde francés que prescribe normas de índole narrativa, moral, de *decorum* escénico, de secuenciación, y las unidades de acción, tiempo y lugar), se enfrenta a la norma de adecuación al TO que su ética de traductor le exige. Si bien es cierto que dicha norma es la que prevalece en el código ético de los traductores de la época (Bassnett McGuire 1980: 63), también lo es que Moratín, a partir de su contacto con Shakespeare y el teatro inglés durante su estancia en Londres, vislumbra un nuevo modelo teatral vinculado de manera incipiente al movimiento romántico, que respeta y trata de reproducir en su traducción. Su admiración por Shakespeare, expresada en varias ocasiones de manera explícita, es también otra razón que le impulsa a adecuarse al TO y a contener sus posibles deseos de intervención en el TM de manera que resultara aceptable a sus propias convicciones como autor dramático.

Estas tensiones quedan perfectamente reflejadas en las *Notas* a la traducción, que constituyen un magnífico ejemplo de paratexto escrito por el propio traductor, en las que se reflejan cuestiones ideológicas y políticas relacionadas con el evidente aislamiento de España y de su literatura con respecto al contexto internacional todavía por explorar. Otros escritos del autor (como su *Diario* o las *Apuntaciones sueltas sobre Inglaterra*) constituyen también paratextos que ilustran su manera de proceder como traductor.

Siii embargo, el *Hamlet* de Moratín aún necesita de mayor atención por parte de los investigadores, pues quedan por aclarar cuestiones como su repercusión real en traducciones posteriores. Se trata de un ejemplo paradigmático de "traducción canónica" todavía vigente, con 33 ediciones publicadas hasta 1978 (Conejero y Talens 1993: 56) que, como ya he señalado, ha servido de referencia tanto a traducciones posteriores de la obra, hecho reconocido por los propios traductores, como a las representaciones de *Hamlet* en España a lo largo de los dos últimos siglos. En la historia de las traducciones de Shakespeare a las lenguas europeas, el

¹ Madrid: Oficina de Villalpando, 1798

Hamlet de Moratín constituye además un ejemplo de traducción directa, temprana y original, pues escapa a las influencias francófonas al alejarse de las normas de traducción neoclásicas impuestas por Ducis o La Place en todo el continente. No hay que olvidar que este *Hamlet* apareció sólo un año después que la celebrada traducción alemana de Schlegel (1797), y antes que otras dos similares, la italiana de Leoni (1819) y la rusa de Vronchenko (1828).

IV.2. El *Macbeth* de José García de Villalta (1838)

Con algunas excepciones (que comienzan con el *Otelo* traducido por Teodoro de la Calle en 1802), Shakespeare sigue siendo un desconocido en la cultura y la escena españolas hasta bien entrado el siglo XIX. Las escasas representaciones en España de obras de Shakespeare siguen nutriéndose de traducciones indirectas del francés, sobre todo de los textos de Ducis, siendo el teatro galo el que, por medio de dichas traducciones, domina la escena teatral española. José García de Villalta, poeta romántico que había estado exiliado en Londres por razones políticas, traduce *Macbeth* en 1838,⁶ con la pretensión de traer al Shakespeare original a la escena española. La obra se representa en Madrid durante un solo día, interpretada por el famoso actor Julián Romea, pero es inmediatamente retirada de cartel ante el estrepitoso fracaso de público, que la silbó y se rió en las escenas de mayor dramatismo.⁶ Según Par, este fracaso impidió que Shakespeare fuera representado con un mínimo rigor en la escena española durante muchos años, concretamente hasta su representación por compañías italianas a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Desde un punto de vista traductológico, el *Macbeth* de García de Villalta es, de nuevo, un ejemplo de TM que se atiene básicamente a la norma de adecuación al TO, aunque con ciertas concesiones al polisistema literario de su tiempo, en el que trata de integrarse y del que es un ejemplo evidente. Estas concesiones se plasman en la secuenciación de la obra, cuyo número de escenas aumenta al seguir la norma entonces al uso de añadir una nueva cuando entra o sale algún personaje y, sobre todo, en el empleo de un lenguaje romántico exacerbado, versificado en rima consonante, acorde con la poesía dramática de autores de su tiempo como Espronceda, Zorrilla o el Duque de Rivas. Las razones de su fracaso y de su consiguiente olvido – la obra ni siquiera se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid –, y la incidencia que en ellas pueda haber tenido la adecuación de la traducción al espíritu de Shakespeare, así como su posibles influencia en el teatro español de la época, siguen sin conocerse.⁷

Madrid, Imprenta de José María Repullés, 1838

⁶ Véanse, a este respecto, los comentarios de Vicente Llorens en *El romanticismo español*, 378-382

⁷ Por ejemplo, las influencias shakesperianas en la obra del Duque de Rivas le parecen evidentes a A. Par (*Shakespeare en la literatura española*, 1-258).

En este sentido, este *Macbeth*, elogiado por Espronceda y por Gil y C'arrasco, podría tratarse de uno de las últimas manifestaciones del romanticismo radical que caracteriza el teatro de la década de los treinta. El "giro" que experimenta la escena española desde 1837, y sobre todo a partir del estreno de *Don Juan Tenorio* (1834) de Zorrilla, supone, según Thatcher Gies (1996: 167), el fin del héroe romántico en el teatro español, representado por personajes como el Don Álvaro del Duque de Rivas o el Manrique de *El trovador* de García Gutiérrez, y su definitiva conversión hacia posturas más moderadas y conservadoras. La recepción del público de Madrid ante este *Macbeth* y sus personajes rebeldes y desacralizados podría entenderse como un rechazo del habitus artístico que comenzaba a tomar forma en el ámbito teatral español de la época, que confirmaría el retraso y aislamiento generales del arte y la literatura española de los dos últimos siglos con respecto a patrones europeos.

IV.3. La traducción de las obras completas: Jaime Clark y Guillermo Macpherson

Mientras la escena española sigue ofreciendo versiones refundidas de Shakespeare o adaptaciones efectuadas por compañías extranjeras, varios traductores asumen por primera vez el proyecto de traducir las obras completas de Shakespeare, convencidos de la necesidad de que el lector español conozca toda la producción shakesperiana. Se trata de Jaime Clark, Guillermo Macpherson y Matías de Velasco y Rojas, marqués de Dos Hermanas. Ninguno lo consigue plenamente, pues Velasco y Rojas sólo traduce tres obras.¹⁰ Clark diez¹¹ y Macpherson veintidós.¹¹ Aunque separados en el tiempo, la labor de los dos últimos, más extensa que la del primero, tiene varios aspectos comunes. Los dos traducen directamente del inglés, respetando la prosa y el verso del TO en todo momento. Ello supone una nueva aplicación estricta de la norma de adecuación, aunque con resultados desiguales y discutibles en cada caso, debidos principalmente a la violencia a que se somete el lenguaje del TM por medio del hipérbaton, y a su excesiva compresión, sobre todo en las traducciones de Macpherson, posibles ejemplos de "traducciones abusivas", según el concepto de Lewis (1985), que tratan ante todo de reproducir

⁸ A. Par (*Shakespeare en la literatura española*, 1-267) achaca sin embargo el fracaso de la obra a la excesiva "españolización" del lenguaje del TM, "saturado de aquella tradición dramática tan fuerte y opulenta que había mantenido la exportación de nuestras comedias e impedido que, durante el siglo XIII y buena parte del XVIII nos fijáramos en Shakespeare".

¹⁰ *Otelo* (1869), *Julietta y Romeo* (1872) y *El mercader de Venecia* (1072), todas ellas publicadas en Madrid en la imprenta de R. Berenguillo.

¹¹ Madrid: Medina y Navarro, 1870-76, 5 vols.

¹¹ Madrid: Perlado, Páez y Cia, 1873, 8 vols

la energía textual del original a costa incluso de alterar las normas sintácticas y textuales de la CM. Por otro lado, las implicaciones ideológicas subyacentes a estas dos traducciones, sometidas a las restricciones impuestas por la censura de su tiempo, están aún por investigar. Una muestra es el comentario efectuado por Ruppert y Ujaravi (1920: 58) sobre Macpherson, del que dice que "halla que el lenguaje de Shakespeare es a veces rastroso, hasta el punto de rayar en grosería. Por esto suprime a veces pasajes enteros, violenta el sentido de lo escrito por Shakespeare y se permite inuchas otras licencias".

Desde un punto de vista estético, la obra de Macpherson, aunque irrepresentable por razones diversas, sigue gozando hoy de cierto prestigio, hasta el punto de que continúa siendo una de las traducciones más publicadas en países de habla española como Argentina.¹³ Lo mismo sucede con algunas traducciones de Clark, que también siguen publicándose, a menudo en ediciones anónimas. Particular interés tienen, desde el punto de vista traductológico, las revisiones efectuadas a estos textos por otros traductores, tanto a los de Clark (su *Hamlet* fue revisado por Ricardo Baeza y publicado en Buenos Aires en 1956), como a los de Macpherson, cuyos *Romeo y Julieta* y *Otelo* fueron reelaborados por Pablo Neruda en 1964 y 1973 respectivamente. Por último, otro aspecto aún por investigar es la relación existente con el *Hamlet* de Moratín, que sin duda sirvió de modelo para las traducciones de Clark y Macpherson, tal como puso en evidencia Ruppert y Ujaravi (1930: 44-47).

IV.4. Dos representaciones de final de siglo: *Cleopatra* de Sellés (1898) y *Cuento de Amor* de Benavente (1899)

Durante todo el siglo XIX se produce una oleada en el teatro español de versiones "refundidas" o inspiradas en otras que también afecta, a finales de siglo, a obras de Shakespeare, cuyas traducciones más logradas siguen sin utilizarse teatralmente. Entre ellas destacan *Cleopatra* de Eugenio Sellés y *Cuento de Amor* de Jacinto Benavente, traductor también de *El rey Lear* (1940).¹⁴ Ambas presentan aspectos comunes que merece la pena reseñar: *Cleopatra* de Eugenio Sellés,¹⁵ reputado dramaturgo de la época, es un "drama compuesto con escenas de Shakespeare"

¹² Véase M. A. Conejero, "Introducción" a *Hamlet*, 22.

¹³ Por ejemplo, la editorial Losada ha publicado 16 ediciones del *Hamlet* de Guillermo Macpherson, la última en 1996.

¹⁴ Otras adaptaciones interesantes y muy relacionadas con el teatro de la época y con Benavente en particular son las efectuadas por Gregorio Martínez Sierra, de entre las que destaca la de *The Taming of the Shrew*, estrenada con el título *Domando la tarasca* (1917).

¹⁵ Madrid: Herres, 1898

según palabras del propio autor. Su estreno, el 14 de enero de 1898, con María Guerrero en el personaje de Cleopatra y Antonio Vico en el de Antonio, fue un éxito de crítica, pero, de nuevo, el público la silbó. Su posterior publicación dio pie, eii el extenso prólogo de Juan Valera, a ciertos comentarios sobre la recepción de la obra por el público madrileño, al que culpa de "frivolidad, miopía intelectual o ineptitud para fijar la atención y comprender las cosas" (1898: 12). Por su parte, *Cuento de Amor*, refundición de *Twelfth Night* según definición del propio Benavente,¹⁶ se estrenó en Madrid el 11 de marzo de 1899, con relativo éxito.

Las normas de traducción seguidas por Sellés y Benavente – españolización de los nombres propios, traducción en prosa, importantes alteraciones en la secuenciación, sobre todo en la obra de Selles por imperativos escénicos, y reducción del número de personajes – fueron criticadas por A. Par (1938: II-50-51) con gran severidad, achacándoles, en el caso de *Cleopatra*, su fracaso comercial. En esta obra, la acción se concentra en el palacio de la reina, y se eliminan o refunden los episodios que transcurren en Roma y las escenas bélicas. En la obra de Benavente se mantiene el nudo principal del argumento de Shakespeare, esto es, el largo episodio de *cross-dressing* protagonizado por Viola-Cesario, que en la obra aparece como Florisel-Elena, pero otros aspectos, como por ejemplo la controvertida relación Antonio-Sebastian, se suprimen. Par (1938: 11-63-64) insiste en que el contraste principal de esta refundición con *Twelfth Night* estriba en la seriedad, cercana a "la fraseología de la comedia castellana", e introspección de los personajes de Benavente, alejados de la frescura y gracilidad de la obra original.

La apropiación de Shakespeare efectuada por ambos autores, los dos figuras descollantes del panorama teatral español de finales de siglo, y su evidente adaptación a los criterios y fines de sus respectivos proyectos teatrales – *Cuento de amor* no se sitúa espacial ni temporalmente, tal como va a suceder unos años después en *Los intereses creados* (1907) –, se encuadra en la tendencia general del polisistema teatral español, observada durante todo el siglo XIX, a adaptar o refundir obras teatrales, muchas veces por medio de parodias. La incidencia real de este recurso, reflejado en la "domesticación" de las traducciones y representaciones de Shakespeare en los teatros españoles, desde primeros del siglo XIX, así como su posible influencia en la recepción española del dramaturgo constituyen otro ámbito de interés para el investigador.

¹⁶ Madrid: Revista Nueva, 1899.

IV.5. Las Obras Completas de Luis Astrana Marín (1929)

La obra de algunos traductores de finales del siglo XIX y primeros del XX como Marcelino Menéndez y Pelayo,¹⁷ su continuador José Arnaldo Márquez,¹⁸ Cipriano de Montoliu¹⁹ o Rafael Martínez Lafuente²⁰ sigue siendo hoy interesantes desde el punto de vista traductológico. En particular, merecen atención las implicaciones ideológicas presentes en las traducciones de Menéndez y Pelayo, la cuidadosa edición y documentación de las olvidadas traducciones de Montoliu, inspiradas posiblemente en la elogiada traducción de *Hamlet* de Roviralta y Borrell (1905),²¹ y el caso particular de traducción indirecta del francés, en concreto de las versiones en prosa de François-Victor Hugo (Serrano Ripoll 1988: 76), que suponen las obras de Shakespeare traducidas por Rafael Martínez Lafuente (1915).

Con todo, es la traducción de las obras completas realizada por Luis Astrana Marín²² la que, por su influencia en la recepción de Shakespeare en España en el siglo XX, continúa necesitando mayor atención investigadora. Las decisiones tomadas por Astrana como traductor – absoluto predominio del contenido sobre la forma, a menudo a costa de la propia inteligibilidad del texto; traducción en prosa de la producción poética de Sh, incluso de los *Sonetos*; uso arcaico del lenguaje según modelos del teatro español de los siglos XVI y XVII; atención a la fonética y evitación de la cacofonía, etc. – se subordinan una vez más a la norma predominante de literalidad, esto es, de absoluta adecuación al TO de Shakespeare, que sigue a ultranza en toda su obra y que tiene como precedente, entre otros, la traducción francesa de *Hamlet* efectuada por Marcel Schwob y Eugène Morand en 1899.

La suerte editorial de las *Obras completas* de Shakespeare traducidas por Astrana constituye también motivo de interés para el investigador como ejemplo de la política practicada en España al respecto. Las decisiones de la editorial Aguilar, que publicó las sucesivas ediciones del libro con significativos paréntesis, como la publicación de diversas traducciones de José Méndez Herrera desde mediados de los años cincuenta, con respecto a este caso y a otras traducciones y traductores destacados siguen siendo, en gran medida, desconocidas. Por otra

¹⁷ *Dramas: Romeo y Julieta, Otelo, El mercader de Venecia, Macbeth*. Barcelona: Biblioteca "Artes y Letras". 1881.

¹⁸ *Dramas*. Barcelona: E. Doménech y Cia. 1883-1884.

¹⁹ *Obras completas*. Barcelona: Centro editorial artístico de Miguel Seguí. 1908.

²⁰ *Obras completas*. Valencia: Prometeo. 1915. 12 vols.

Barcelona: La Renaixensa. 1905.

²² *Obras Completas*. Madrid: Aguilar. 1929.

parte, las traducciones de Astrana fueron las primeras que, publicadas por Austral en España y Argentina a partir de 1938, aparecieron en ediciones sencillas y asequibles, acercando definitivamente a Shakespeare al lector medio español y sudamericano. Sus traducciones fueron, en consecuencia, las que transmitieron el universo de Shakespeare al público lector hispanohablante durante varias generaciones, forjando su valoración y recepción por parte de dicho público y, probablemente, contribuyendo a establecer el actual estatus de Shakespeare en los respectivos hábitos artísticos de los países de lengua española.

IV.6. El *Hamlet* de Salvador de Madariaga (1949)

Después de la guerra civil, traductores e intelectuales españoles en el exilio siguieron traduciendo a Shakespeare: Salvador de Madariaga (*Hamlet*,²³ 1949, nunca publicada en nuestro país), Luis Cernuda (*Troilo y Crésida*,²⁴ 1953), León Felipe (*No es cordero... que es cordera*,²⁵ versión de *Twelfth Night*, 1962, y otras "paráfrasis" de obras de Shakespeare), y Álvaro Custodio (*Hamlet*,²⁶ 1968). La primera de estas traducciones se incluye en una obra titulada *El Hamlet de Shakespeare*, que contiene además un "ensayo de interpretación" previo de algo más de doscientas páginas, en el que Madariaga esboza una serie de teorías sobre la obra y sus personajes. Se trata de un paratexto adjunto a la traducción, probablemente el más extenso escrito en castellano sobre la obra, en el que Madariaga opta por juzgar a Hamlet desde una perspectiva histórica e independiente, haciendo hincapié en su carácter egotista como principal motor de sus acciones, y tratando de desmontar interpretaciones como las efectuadas en el siglo XIX, que a su juicio desvirtúan los propósitos originales de la tragedia. Este ensayo fue después autotraducido por Madariaga, que añadió un epílogo, y publicado en inglés en 1964 con el título *On Hamlet*.²⁷ Como ha señalado Cándido Pérez Gállego (1993: 39), se trata del primer ensayo moderno escrito sobre Shakespeare por un español.

La traducción, en verso rimado en diversos metros entre los que predomina el endecasílabo, se asemeja a las obras dramáticas escritas por el propio Madariaga, e incorpora notas del traductor prácticamente en todas las páginas. Va acompañada del texto original en la

²³ Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1949.

²⁴ Madrid: Insula, 1953.

²⁵ México: Finisterre, 1974.

²⁶ *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. México: Editorial Teatro Clásico, 1968. Reediciada en España en 1977 por Ediciones Tarraco, Tarragona.

Londres: Frank Cass, 1964.

página opuesta. al que también se añaden notas en español. Desde una perspectiva traductológica, este *Hamlet* añade novedades importantes en la historia de las traducciones españolas de Shakespeare por tratarse de una edición bilingüe, posiblemente la primera de la historia.²⁸ efectuada además por un crítico y experto en la obra traducida que explica algunas de sus decisiones a la luz de su interpretación, hecho que sucede raramente. Su repercusión en España, sin embargo, fue escasa al no distribuirse en nuestro país. Al día de hoy, no se encuentra en la Biblioteca Nacional ni en otras bibliotecas españolas destacadas.

IV.7. El *Hamlet* de Jose María Pemán (1949)

Desde la traducción de *Hamlet* de Barroso-Bonzón en 1934 a la de Méndez Herrera, publicada por Aguilar en 1956, transcurren unos veinte años en los que las traducciones de Shakespeare al español, debido a la guerra civil y a sus consecuencias, son escasas.²⁹ No obstante, Shakespeare se sigue representando, sobre todo en los teatros nacionales madrileños en fechas inmediatamente posteriores al final de la guerra civil.³⁰ Una muestra es el *Hamlet* de Jose María Pemán, escenificado y posteriormente publicado en Madrid en 1949.³¹ Este *Hamlet* de posguerra se inserta en un polisistema teatral dominado por la censura, y empequeñecido por la escasez y la pobreza de medios. Pemán admite en el prefacio de su libro que no se trata de una traducción, sino de una versión construida a partir de traducciones anteriores, especialmente las de Moratín, Macpherson y Astrana, como también sucede con su traducción de *Julio César* (1955) y de obras del teatro clásico griego. Su éxito teatral, atestiguado por las reseñas aparecidas en la prensa madrileña, fue comparable al de los grandes dramas del escritor gaditano (*El divino impaciente*, *Cisneros*, etc.), con los que tiene muchos puntos de contacto, entre ellos el tratarse de una obra versificada en la que abundan metáforas y símbolos frecuentes en la obra poética de Pemán.

Además de las alteraciones secuenciales, casi todas ellas por razones escénicas (supresión o fusión de escenas para acortar la representación y réplicas a veces atribuidas a personajes diferentes), las más interesantes, desde un punto de vista ideológico, son las textuales, efectuadas por medio de añadidos, de omisiones, y de aligeramientos de los párrafos o versos del TO más explícitos sexualmente. El resultado es un *Hamlet* débil y amanerado, completamente opuesto

²⁸ Parece existir un precedente que no he tenido ocasión de examinar: la edición bilingüe del *Hamlet* traducido por Roviralta y Borrell publicada en Barcelona por los talleres Altés en 1930, en edición para bibliófilos.

²⁹ Por ejemplo, las de Mario del Álamo o el propio Nicolás González Ruiz.

³⁰ En la década de los cuarenta se representaron en Madrid *Macbeth*, *Romeo y Julieta*, *Otelo*, *El sueño de una noche de verano*, *Ricardo III* y *El mercader de Venecia*. Consúltese, a este respecto, la obra de Nicolás González Ruiz *La cultura española en los últimos veinte años: El teatro*.

³¹ Madrid: Esclicer, 1949.

al de Madariapa, del que es coetáneo, que a veces apela incluso a su condición de cristiano, y unos personajes femeninos, sobre todo Ofelia y Gertrudis, esquematizados, sobre los que el autor, por boca de los personajes masculinos, se permite afirmaciones hoy insostenibles.³² El acoso sufrido por el teatro español de aquellos años por parte de la censura, que impidió durante casi dos décadas el estreno de autores y obras europeas contemporáneas, cedió en contadas ocasiones, permitiendo sólo el estreno de obras extranjeras "clásicas", como este *Hamlet*, que tampoco escaparon del todo al control ideológico dominante, muchas veces mediante procedimientos de autocensura llevados a cabo por el propio traductor.

IV.8. Shakespeare en los últimos años del franquismo

A partir de los años sesenta, se suceden las traducciones y representaciones de Shakespeare en nuestro país. Entre las primeras destacan las *Obras completas* traducidas en prosa por José María Valverde (1967/1968) y publicadas por la editorial Planeta. Destinada primordialmente a la lectura, esta traducción se caracteriza por la firme voluntad de alcanzar un lenguaje sonoro y desprovisto de las oscuridades provocadas por el literalismo radical de Astrana. Al igual que en el caso de éste, las de Valverde fueron traducciones populares, que llegaron a alcanzar once ediciones y en las que se incluyen sólo notas selectivas destinadas a un lector culto de tipo medio, auténtico destinatario de este trabajo. Fueron leídas por varias generaciones de lectores y cumplieron una evidente función pedagógica, aunque hoy se encuentran descatalogadas. Valverde, siempre parco al hablar de sus experiencias traductoras, fue sin duda consciente de la diferente naturaleza de las tradiciones teatrales española e inglesa, y señala la oblicuidad y ambigüedades deliberadas del texto shakesperiano frente al barroquismo del teatro clásico español.³³ Sus opciones como traductor, probablemente relacionadas con sus personales visiones de las obras de Shakespeare, expuestas en los prefacios a sus traducciones y producto de un período del que ya se tiene suficiente perspectiva histórica, requieren también mayor atención investigadora.

Otras traducciones efectuadas por intelectuales y escritores hispanohablantes durante estos años son también dignas de mención. Entre ellas destacan la versión de *Hamlet* de Antonio Huero Vallejo (1962),³⁴ la traducción de *La tempestad* de José Hierro (1963),³⁵ las recreaciones ya mencionadas de *Romeo y Julieta* y de *Otelo* efectuadas por Pablo Neruda a partir de las

³² Véase J. J. Zaro (1994) "¿Traducción o Reescritura?: La versión de *Hamlet* de José María Pemán"

³³ J. M. Valverde (1993), "Introducción" a *Hamlet* y *Macbeth*. Barcelona: Planeta (1ª edición, 1980), XXI

³⁴ Madrid: Alfíl-Escelicer, 1962

³⁵ Madrid: Editora Nacional, 1963.

traducciones de Macpherson en 1964 y 1973 respectivamente,³⁶ y las "versiones rítmicas" de *Macbeth* y *El sueño de una noche de verano*, publicadas en 1980 por Agustín García Calvo.³⁷ Mención aparte merecen las adaptaciones cinematográficas, como *La fierecilla domada*,³⁸ y televisivas de gran parte del teatro de Shakespeare, aún por investigar.

IV.9. Las traducciones de Shakespeare a partir de 1975: *El mercader de Venecia* de Molina Foix (1993) como ejemplo de adecuación a la modernidad

La labor de los traductores de Shakespeare a partir del restablecimiento de la deinocracia ha sido particularmente intensa. Han surgido nuevos proyectos de traducción, tanto colectivos, como el del Instituto Shakespeare de Valencia, dirigido por Manuel Ángel Conejero, como individuales, entre los que destacan los de Ángel Luis Pujante o Vicente Molina Foix. La versatilidad de estas traducciones, todas ellas en verso libre, se ha puesto de manifiesto al haber sido utilizadas también en representaciones escénicas, por lo que podemos afirmar que su escopo inicial es tanto ser leídas como representadas, aunque no necesariamente en este orden. Que todas ellas se dirigen a un amplio público lector es evidente: las del Instituto Shakespeare y Pujante, por ejemplo, han aparecido en ediciones populares publicadas respectivamente por Cátedra y Austral, las primeras, a veces, en edición bilingüe.

No obstante, tal como ellos mismos afirman, el propósito central de las traducciones al español y catalán del Instituto Shakespeare de Valencia es servir de textos para la representación teatral. En este sentido, M. A. Conejero (1993: 171) señala que "el producto final [del traductor] ha de ser una obra de teatro, un texto con garantías reales de actuabilidad. Esta función predominante tiene consecuencias inmediatas en las decisiones del traductor o traductores, tanto que "a la hora de traducir, todo aquello que resulte difícil decir a un actor, o que pueda dar paso a confusión al expresarlo en voz alta, será sospechoso de no estar escrito en clave de teatro" (1993: 171). Esta extrema y deliberada subordinación a la teatralidad, junto a la necesidad declarada de adecuación al TO, son las características más sobresalientes de este singular proyecto,³⁹ en el que ya se han traducido más de diez obras de Shakespeare

³⁶ Ambas publicadas por la editorial Losada en Buenos Aires.

³⁷ Ambas publicadas por la editorial Lucina en Madrid.

³⁸ *La fierecilla domada*, co-producción hispano-francesa de 1954 dirigida por Antonio Román, con Carmen Sevilla y Alberto Closas en los papeles principales.

³⁹ Un proyecto similar es el denominado Proyecto Shakespeare de Posgrado en Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), dirigido por Enriqueta González Padilla, que ha traducido ya diez obras de Shakespeare.

La labor traductora de A. L. Pujante se caracteriza también por su voluntad de adecuación al TO, puesta de relieve en algunas reseñas de sus obras iraducidas.⁴⁰ pero también, como él mismo ha expresado en varias ocasiones. "a la naturaleza dramática de la obra y al idioma del lector" (1998: 33). En uno de los paratextos más extensos sobre sus traducciones, Pujante (1993) expresa su preocupación por el problema de fijación textual inherente a la mayoría de las obras dramáticas de Shakespeare, y ofrece algunas soluciones al respecto.⁴¹ Esta aportación, que realmente constituye una novedad con respecto a anteriores traducciones españolas de Shakespeare, no es la única, pues Pujante también trata de imitar el texto de las primeras ediciones originales al restringir al máximo las acotaciones y localizaciones escénicas.

Finalmente, Vicente Molina Foix ha traducido *Hamlet* (1990)⁴² y *El mercader de Venecia* (1993)⁴³ para la escena, obras que posteriormente han sido publicadas. El caso de *El mercader de Venecia*, que he tenido ocasión de describir con mayor detalle en otro estudio,⁴⁴ merece mención más extensa por tratarse de una traducción adecuada sin duda al TO, pero matizada por la personal lectura del traductor que, a través de sus opciones léxicas y textuales, proyecta una visión del conflicto en la que destaca la marginalidad de dos de los personajes principales, Antonio y Shylock, por razones sexuales y raciales respectivamente. Esta visión, presente aunque de forma mucho más ambigua, en el TO, se puso de relieve aún más en la representación, en la que, por medio de técnicas puramente teatrales, se acentuaba la situación de desamparo de ambos personajes. Se trata pues de un ejemplo de traducción integrado en un proyecto global de representación en el que el texto no es sino uno más de los códigos empleados. En él, el traductor, de acuerdo con el director de la obra, intenta ofrecer una nueva lectura de la comedia, en la que se detectan síntomas de modernidad cercanos al posible espectador de la obra. Esta particular lectura, sin embargo, no traiciona la literalidad empleada en la traducción, pues en cualquier caso refleja una de las interpretaciones del TO efectuadas por la moderna crítica shakesperiana. Se desprende, por tanto, que este tipo de lecturas procede de la ambigüedad

⁴⁰ Por ejemplo, la que hace Carlos García Gual en el suplemento cultural *Babelia* del diario *El País* de 13 de junio de 1998, 15.

⁴¹ Como, por ejemplo, sus traducciones de *Hamlet* y *El rey Lear*, en la que aparecen traducidos los pasajes suprimidos de una de las dos versiones de las obras (el cuarto o primera) en un apéndice. El TO de estas traducciones es la segunda versión revisada o *folio*.

⁴² Madrid: Anagrama, 1990.

⁴³ Madrid: Anagrama, 1993.

⁴⁴ J.J. Zaro, "Perder y ganar: *El mercader de Venecia* traducido por V. Molina Foix"

⁴⁵ Véase a este respecto el capítulo escrito por Rafael Portillo y Manuel González-Lara "Shakespeare in the New Spain, or What you Will" incluido en *Shakespeare in the New Europe*, editado por Hathaway, Solokova y Kopei-

inherente a muchas obras dramáticas de Shakespeare que la traducción, explicitadora por definición, resuelve mediante estrategias concretas.

VI. CONCLUSIONES

Una vez esbozada la historia traductológica de la obra de Shakespeare en español, y a falta de investigaciones concretas que la completen desde este nuevo paradigma investigador, pueden formularse las siguientes conclusiones provisionales:

1. Desde el *Hamlet* de Moratín, y con escasas excepciones como el *Hamlet* de Ramón de la Cruz o las primeras adaptaciones escénicas de obras de Shakespeare en Madrid y Barcelona a principios del siglo XIX, el estatus de Shakespeare ha determinado las estrategias de traducción de sus obras, que se resumen en la adopción de la norma de "adecuación" del TM al TO. En este sentido, el teatro de Shakespeare ha gozado de un estatus canónico que se aproxima al carácter de metanarración o "texto central" que Lyotard (1985) otorga a obras como la Biblia o el Corán, cuya traducción, según Bassnett y Lefevere (1990: 9), ha de adecuarse siempre al TO, es decir, ser lo más literal posible.

De este hecho se deducen dos consecuencias importantes: (1) las obras de Shakespeare, por su prestigio, difusión y popularidad, han llegado a convertirse en obras más familiares y conocidas en determinadas culturas, entre ellas la de nuestro país, que obras dramáticas escritas en dichas culturas consideradas incluso canónicas, como por ejemplo las del siglo de oro español (Calderón, Lope, Tirso...)⁴⁵. Ello implica que, desde el punto de vista traductológico, las sucesivas traducciones de obras de Shakespeare hayan adquirido progresivamente un carácter de "reescritura" intracultural, más que intercultural, y que, de hecho, algunas versiones de Shakespeare publicadas y/o representadas en España no sean propiamente traducciones, sino versiones elaboradas por escritores de prestigio a partir de traducciones previas (por ejemplo, el *Hamlet* de Pemán); (2) el estatus de metanarración de las obras dramáticas de Shakespeare, unido al carácter normativista de los estudios lingüísticos de traducción, han provocado la desautorización general de la otra norma, es decir, la de aceptabilidad del TM en las culturas donde se sitúa. Como ya se ha visto, en el caso de Shakespeare en España esta norma sólo se ha empleado conscientemente en traducciones y, sobre todo, representaciones de Shakespeare en el siglo XIX. Desde el paradigma traductológico, ejemplos como el *Cuento de amor* de Benavente o la *Cleopatra* de Sellés son tan pertinentes como los de traducciones adecuadas al TO. Otros casos especiales de traducción, como las indirectas de Rafael Martínez Lafuente, las de la primera mitad del siglo XIX basadas en textos de Ducis, o las anónimas, merecen igualmente la atención del traductólogo.

2. La influencia que el polisistema literario español ha podido ejercer en las traducciones de Shakespeare en distintas épocas ha sido, en general, de entidad menor y reducida casi siempre a aspectos formales. En los ejemplos vistos, es el caso del *Macbeth* de García de Villalta, o el *Hamlet* de Pemán, que tienen en común su aceptabilidad con respecto a los estilemas literarios de las épocas en las que se insertan. Entre las traducciones no representadas, hay que recordar los esfuerzos de Astrana Marín o de Madariaga por incluir en sus traducciones rasgos estilísticos del teatro español del siglo de oro. El grado de aceptabilidad al que se somete el TM en cada período, y su consiguiente recepción e influencia en el polisistema nacional constituyen otros de los campos globales de investigación prácticamente inexplorados hasta la fecha.

3. En el ámbito de libertad en que se mueve el teatro en España desde finales de los años setenta, a partir de la desaparición de la censura, las traducciones recientes de Shakespeare, sobre todo aquellas que expresamente van a ser llevadas a escena, presentan ciertas diferencias con respecto a la escenificación de Shakespeare en su lengua original. Estas ventajas han sido puestas de relieve por John Russell Brown (1993), y entre ellas se encuentran (1) la explicitación de frases o párrafos oscuros del TO y la eliminación de elementos superfluos o irrelevantes, frecuentes en el teatro de Shakespeare; (2) la aclaración de términos obsoletos y actualmente ininteligibles por públicos de habla inglesa que debe realizar el texto traducido; y (3), sobre todo, la mayor posibilidad de relacionarlas con acontecimientos contemporáneos subrayando matices, distinciones y resonancias intelectuales implícitas en el TO. En el ejemplo que hemos visto, *El mercader de Venecia* de Molina Foix, la intervención del traductor fue uno de los instrumentos utilizados deliberadamente para alertar al público en una determinada dirección. Los demás códigos (no verbales o escénicos) son los únicos que, normalmente, habría empleado una representación en inglés respetuosa con el TO para conseguir los mismos resultados.

BIBLIOGRAFÍA

Bassnett McGuire, S. (1980) *Translation Studies*. Londres: Methuen

Bassnett McGuire, S. & A. Lefevere (1990) "Introduction" en Bassnett McGuire, S. y A. Lefevere (eds.) *Translation, History and Culture*. Londres y Nueva York: Pinter, 1-13.

Bourdieu, P. (1990) *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity, 52-65

Cladera, C. (1800) *Examen de la tragedia intitulada "Hamlet"*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra.

- Conejero, M. A. (1993) "Traducir Shakespeare: una aproximación a la traducción teatral" en J. M. González Fernández de Sevilla (cd.) *Op. cit.*, 161-86.
- Conejero, M. A. & J. Talens (1993) . "Introducción" en W. Shakespeare, *Hamlet*. Madrid: Cátedra. 7-64.
- Delabastita, D. & L. D'Hulst (eds.) (1993) *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam: John Benjamins.
- Departamento de Letras, Universidad Nacional de La Plata (1966) *Shakespeare en la Argentina*. La Plata: Universidad Nacional.
- Even-Zohar, I. (1978) *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Genette, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- González Fernández de Sevilla, J. M. (ed.) (1993) *Shakespeare en España. Críticas, traducciones y representaciones*. Zaragoza: Pórtico/Universidad de Alicante.
- Cioizález Ruiz, N. (1949) *La cultura española en los últimos veinte años: El teatro*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica.
- Heylen, R. (1993) *Translation, Poetics and the Stage: Six French "Hamlets"*. Londres: Koutledge. 1993.
- Juliá Martínez, E. (1918). *Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Lefevre, A. (1985) "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm" en T. Hermans (ed.) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm. 315-43.
- Lewis, P. E. (1985) "The Measure of Translation Effects" en J. F. Graham (ed.) *Difference in Translation*. Ithaca: Cornell U. P., 31-63.
- Lloréns, V. (1989) *El romanticismo español*. Madrid: Castalia

- Lyotard, J. F. (1985) *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Par. A. (1935) *Shakespeare en la literatura española (Tomos I y II)*. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez. 1935.
- Par. A. (1938) *Representaciones shakesperianas en España (Tomos I y II)*. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez.
- Pérez Gállego, C. (1993) "Shakespeare en España: Un análisis cultural" en J. M. González Fernández de Sevilla (ed.) *Op. cit.* 39-62.
- Portillo, K. & M. Gómez-Lara (1994) "Shakespeare in the New Spain: Or, What You Will" en M. Hathaway, B. Sokolova y D. Roper (eds.) *Shakespeare in the New Europe*. Sheffield Academic Press. 208-20.
- Pujals, E. (1983) "Shakespeare y sus traducciones en España: Perspectiva histórica". *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 5-6: 77-85.
- Pujante, A. L. (1993) "Shakespeare en traducción: problemas textuales del original". en J. M. González Fernández de Sevilla (ed.) *Op. cit.* 227-52.
- Pujante, A. L. (1998) "Nota preliminar" en *Ricardo II*. Madrid: Espasa, 39-42.
- Ruppert y Ujaravi, R. (1930) *Shakespeare en España: Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid: Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- Russell Brown, J. (1993) "Foreign Shakespeare and English-speaking audiences". en D. Kennedy (ed.) *Foreign Shakespeare*. Cambridge: Cambridge U. P. 21-35.
- Serrano Ripoll, A. (1988) *Las traducciones de Shakespeare en España: El ejemplo de "Othello"*. Miami: Arcos.
- Thatcher Gies, D. (1996) *El teatro en lo España del siglo XIX*. Traducción de J. M. Seco. Cambridge: Cambridge U. P.
- Toury, G. (1977) *Translational Norms and Literary Translation into Hebrew, 1930-1945*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Valera, J. (1898) "Prólogo" en E. Sellés, *Cleopatra*. Madrid: Herres, I-XVI.

Venuti, L. (1995) *The Translator's Invisibility*. Londres: Routledge.

Vermeer, H. J. (1978) "Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie". en *Lebende Sprachen* 33 (1): 99-103.

Villanueva, D. (1994) "Literatura comparada y teoría de la literatura" en D. Villanueva (ed.) *Curso de teoría de la literatura* Madrid: Taurus, 99-177.

Zaro, J. J. (1994) "¿Traducción o Reescritura?: La versión de *Hamlet* de Jose María Pemán (1949)" en R. J. Sola, L. A. Lázaro y J. A. Gurpegui (eds.) *Actas del XVIII Congreso de AEDEAN*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 359-65.

Zaro, J. J. (1997) "Perder y no paliar: *El Mercader de Venecia* traducido por Vicente Molina Foix" en E. Morillas y J. P. Arias (eds.) *El papel del traductor*. Salamanca: Colegio de España. 219-32.

Zuber-Skerritt, O. (ed.) (1980) *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press.

Zuber-Skerritt, O. (ed.) (1984) *Page to Stage Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi