



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA APLICADA

TESIS DOCTORAL

Traducción de elementos culturales en *A Man for All Seasons*, de
Robert Bolt

Presentada por: M. Rosa Currás Móstoles

Dirigida por: Miguel Ángel Candel Mora

VALENCIA, marzo de 2009

Agradecimientos

Quiero dedicar esta tesis a todas aquellas personas que de algún modo han contribuido a su realización.

Debo agradecer al Dr. Miguel Ángel Candel su trabajo como director de esta tesis doctoral. En primer lugar, por animarme con el proyecto desde el principio y por la confianza depositada en mí para la realización de este trabajo, así como por su asesoramiento, orientación y sus contribuciones críticas.

A mi familia: a Miguel, Candela y Gonzalo por su paciencia durante estos años, y por todo el tiempo que este trabajo me ha mantenido apartada de ellos.

Asimismo, quiero agradecer al resto de mi familia el apoyo que me han prestado, gracias al cual me han hecho olvidar los momentos más duros. A mi padre, Ángel, le agradezco su apremio y disposición, porque ha sido mi referente en mi carrera docente e investigadora; y a mi madre, M^a Rosa, por su inestimable ayuda y su cariño. A mi hermana y mis hermanos, y al resto de miembros de mi familia les agradezco sus ánimos constantes, su interés y su ayuda cuando los he necesitado.

A mis compañeros de la Facultad de Estudios de la Empresa, (Universidad Católica de Valencia), por su disposición, aliento y consideración; especialmente a mi compañera de despacho y amiga Rut Muñiz, por sus consejos, su ánimo y sus observaciones.

Y finalmente, a todos mis amigos por todo este tiempo en los que los he tenido abandonados.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	3
ÍNDICE.....	5
I. INTRODUCCIÓN	7
1.1 Campo de estudio	14
1.2. Objetivos.....	15
1.3. Metodología.....	18
1.4. Partes de la tesis.....	22
II. ANTECEDENTES	25
2.1. La traducción de obras de teatro.....	62
2.1.1. Traducción <i>for the page</i> o traducción <i>for the stage</i> ... 67	
2.1.2. Diferentes tipos de traducciones.....	72
2.1.3. La especificidad del texto teatral.....	77
2.1.4. La competencia del traductor teatral	88
2.2. La traducción de elementos culturales	93
2.2.1. Estrategias de traducción de referentes culturales... 101	
2.2.2. Los nombres propios	104
III. CONTEXTO DE LA OBRA	119
3.1. Contexto histórico en el que se desarrolla la obra.....	121
3.2. Perfil histórico de Thomas More.....	136
3.3. Perfil histórico de Enrique VIII.....	165
3.4. A Man For All Seasons, de Robert Bolt.....	192
3.4.1. El Contexto en el que se escribió la obra.....	193
3.4.2. La dramática de Robert Bolt.....	197

3.4.3 Temática de <i>A Man for All Seasons</i>	202
3.4.4. La traducción de <i>A Man for All Seasons</i> al español: <i>Un Hombre para la Eternidad</i>	208
3.4.5. El personaje de Thomas More en <i>A Man for All Seasons</i>	210
3.4.6. El personaje de Enrique VIII en <i>A Man for All Seasons</i>	235
IV ANÁLISIS	245
4.1. Cuestiones propias de la obra	250
4.1.1. La simbología	250
4.1.2. Dramatización de los personajes	266
4.1.3. El lenguaje de Robert Bolt.....	276
4.2. Referentes culturales	309
4.2.1. Nombres propios	310
4.2.2. Formas de tratamiento	334
4.2.3. Cargos políticos	356
4.2.4. Topónimos	363
4.2.5. Referentes del ámbito sociopolítico	376
4.2.6. Expresiones monetarias	387
4.2.7. Medidas	391
4.2.8. Alimentos	392
4.2.9. Alusiones bíblicas.....	394
V. CONCLUSIONES	409
VI. BIBLIOGRAFÍA	423

I. INTRODUCCIÓN

Todo texto literario es producto del contexto de la cultura en la que se ha originado. Este contexto de cultura consiste en un entorno amplio en el que residen el conjunto de significados de una sociedad, y que se manifiestan en el texto literario a través del lenguaje, y, más específicamente, por medio de lo que conocemos como referentes culturales. Por consiguiente, el proceso de interpretación de un texto se basa en la contextualización cultural en la que dicho texto literario se asienta.

Por otra parte, la contextualización de una obra teatral en la cultura en la que se origina es mayor porque las obras teatrales constituyen manifestaciones artísticas de una cultura, ya que el teatro surge de una sociedad, de su imaginación colectiva y representación simbólica, y que además posee sus propias señas de identidad reflejo de los valores de la cultura en la que se origina (Brisset, 1996: 5).

Traducir una obra teatral es un procedimiento complejo que involucra por lo menos a dos colectividades con identidades culturales distintas. Esta complejidad proviene de la dependencia de dicho texto de las dos realidades culturales. La adscripción en la cultura de origen se ve reforzada por el hecho de que el teatro es un género que está fuertemente condicionado a una recepción

social y culturalmente determinada, lo cual inevitablemente complica su trasvase a una cultura meta, pero además, en segundo lugar, las constricciones impuestas por la cultura que va a alojar el texto se manifiestan en otra serie de factores que complican el proceso traductor, como puede ser la falta de equivalencia en la recepción entre los marcos teatrales de las dos culturas. Un tercer aspecto que convierte una traducción teatral en una tarea ardua es la duplicidad de códigos que operan en este género teatral, el lingüístico y el semiótico.

La dependencia de un texto del contexto cultural en el que surge se plasma en el propio texto a través de términos lingüísticos pertenecientes a ese contexto, en ocasiones con falta de correspondencia en la lengua meta a la que se traduce. Y esta carga cultural que muestran los textos complica la labor del traductor, pues como apunta Snell- Hornby (1988: 41):

The extent to which a text is translatable varies with the degree to which it is embedded in its own specific culture, also with the distance that separates the cultural background of source text and target audience in terms of time and place.

Una de las teorías que ha contribuido al estudio de la traducción es la Teoría del Polisistema, cuyo concepto de la literatura se basa en un complejo entramado de subsistemas que se interrelacionan entre sí y configuran el conjunto de una sociedad determinada. Dentro de esta red, la traducción ocupa un papel

configurador del propio sistema en mayor o menor medida, puesto que por medio de la literatura traducida una sociedad recibe nuevas producciones literarias (Even-Zohar, 1979).

Las relaciones de confrontación que imperan en los sistemas literarios de la cultura meta ejercen influencia sobre la actividad traductora a través de ciertas convenciones literarias, y en el caso del presente estudio, las convenciones teatrales además de las culturales pueden preceptuar la utilización de procedimientos o recursos en el proceso traductor. El objeto ideal de estudio de la traducción por consiguiente, debería estar compuesto por textos reales que funcionan como traducciones dentro de una sociedad para poder extraer regularidades y facilitar la sistematización de la disciplina.

Por otra parte, la Escuela de la Manipulación es una de las corrientes más recientes cuyas contribuciones resultan de mayor interés en el campo de la traducción intercultural. La investigación que se inició dentro de los estudios de esta escuela supuso un giro importante al abandonar el prescriptivismo de la disciplina para centrarse en una orientación más descriptiva, y que pone en evidencia el papel del traductor, el cual habita entre dos lenguas, literaturas y culturas, y que a través de la reescritura manipula de algún modo (de forma consciente o inconsciente) el texto original. El mayor o menor desplazamiento que el traductor realiza en dirección hacia una u otra cultura ha

llevado a autores como Lefevere (1992: 22) a afirmar que la traducción es la forma más obviamente reconocible de manipulación y potencialmente la más influyente, porque es capaz de proyectar la imagen de un autor y/o una serie de obras a otras culturas elevando a ese autor y a esas obras más allá de los límites de la cultura traducida. El traductor es responsable en tanto en cuanto actúa como ejecutor de una traducción que funciona como herramienta del contacto cultural y del conocimiento intercultural. Este proceso traductor se articula en varios niveles, el primero de los cuales es el lingüístico (Carbonell, 1996: 79-98).

A Man for All Seasons es una obra de teatro moderna cuyo principal protagonista es Thomas More, uno de los personajes más notables de la Historia de Inglaterra que representaba al hombre renacentista por antonomasia: escritor, político, abogado, juez, y traductor, y cuya postura en contra del divorcio de Enrique VIII le condujo a su ejecución acusado de traición real, pero que posteriormente le convirtió en ejemplo de la moral católica, por lo que fue canonizado siglos después. La relevancia que la figura de Thomas More posee viene avalada porque cinco siglos después sigue siendo objeto de estudio, hecho que se demuestra con la publicación en los últimos años de numerosas biografías sobre su persona, como las de Guy (2008 y 2000), Woods (2000), Wegemer (1996), Ackroyd (1990) y Marius

(1986), de lo cual se desprende que la elección de esta obra para su análisis en esta investigación queda lejos de ser fortuita.

Además de la especificidad textual, el estudio de *A Man for all Seasons* plantea otros retos: el problema de la disparidad cultural se agrava porque los hechos narrados en el texto, ubicados en el siglo XVI, son trasladados a la era moderna por el autor con el fin de universalizar el mensaje, cuyo eje principal gira entorno a un hombre con unas convicciones morales que podrían ser aplicables en cualquier época histórica. *A Man for All Seasons* es una obra profundamente contextualizada, que incluye connotaciones de un periodo de tiempo muy amplio: desde la Inglaterra Tudor del siglo XVI hasta el universo de conocimiento de la cultura anglosajona. Esta especificidad contextual de la obra objeto de análisis se refleja principalmente por medio de marcadores culturales, que aportan colorido local y colaboran en la conformación del marco histórico que el autor, Robert Bolt, deliberadamente eligió.

En nuestro país, la literatura teatral traducida ha desempeñado un papel importante. El teatro de autores extranjeros ha sido una constante en la vida teatral española de la segunda mitad del siglo XX, y de hecho la vida teatral española no se entendería sin la presencia habitual y significativa de obras extranjeras, escritas mayoritariamente en inglés (Merino, 1994: I). Una de las figuras más importantes en el campo de la traducción, el Profesor

Santoyo (1995: 14) plantea el desequilibrio entre tal abundancia de teatro traducido y la carencia de corpus de reflexión teórico-crítica, aunque la causa de tal discrepancia puede deberse a que se trata de un fenómeno todavía reciente en la historia cultural de Occidente. La traducción de *A Man for All Seasons* al español de Luis Escobar, cuyo título es *Un Hombre para la Eternidad*, fue realizada trece años después de la publicación del texto en inglés, y de hecho la edición objeto de este análisis es la única disponible en las librerías en la actualidad, si bien existe una edición para la representación elaborada por el mismo autor junto con Martínez Caro (*La Cabeza de un Traidor/ Un Hombre para todas las Horas*, 1963).

En los últimos años, el enfoque cultural de los Estudios de Traducción ha reconocido la importancia y la dificultad que entrañan los marcadores culturales en esta disciplina. Los textos origen y meta ya no son vistos como meras muestras de material lingüístico, sino que al ocurrir en una situación dada, en una cultura determinada en el mundo, aportan un material específico propio. Leppihalme (1997: 3) considera que tanto el investigador de la traducción como el traductor moderno “approaches a text as if from a helicopter: seeing first the cultural context, then the situational context, and finally the text by itself”.

1.1 Campo de Estudio

Los límites establecidos para la presentación del trabajo giran en torno a los requisitos específicos del traductor literario, y más concretamente, del traductor teatral. Una vez asumidas estas condiciones, la peculiaridad del texto *A Man for All Seasons* determinará una serie de parámetros desde los cuales se plantea la investigación del presente trabajo.

El concepto de referente cultural es una noción muy amplia cuya definición se complica debido a la amplitud de aspectos que intervienen en la delimitación del campo conceptual de cultura. La literatura sobre traducción aporta numerosas clasificaciones para la traducción de referentes culturales, (Nida, 1964; Newmark, 1988; Nord, 1997; Molina y Hurtado, 2002), sin embargo en el presente estudio se ha realizado una propuesta de tipología de referentes culturales atendiendo a la especificidad de la obra *A Man for All Seasons*.

Asimismo, la variedad de clasificaciones de procedimientos de traducción, junto con la complejidad de la terminología utilizada en el aparato teórico sobre el tema ha llevado a la realización de una propuesta simplificada. Para ello se ha utilizado un número reducido de técnicas de traducción de referentes culturales con el

objeto de facilitar su análisis. Del mismo modo, la selección de ejemplos para ilustrar estos procedimientos viene condicionada por su frecuencia dentro del texto, por consiguiente en algunas ocasiones debido a la profusión de hallazgos se han seleccionado los ejemplos más representativos de cada categoría mientras que en otras, y debido a su reducido número, se ha incluido todo el muestreo.

Respecto al campo de la investigación hay que distinguir los límites establecidos para el marco teórico y para el área de conocimiento sobre la que se desarrolla la metodología: el proceso de transferencia de referentes culturales desde la lengua origen hacia la lengua meta. Como apuntan Alcaraz et al. (1999: xv), "Uno de los primeros problemas de todo trabajo es la cuestión de los límites, tanto conceptuales como los de su extensión material". El punto de partida se sitúa en la delimitación de los estudios de traducción, entendida como intercambio cultural hasta la especificidad del género teatral, y dentro de éste, la demarcación de los referentes culturales presentes en esta obra de teatro.

1.2. Objetivos

El método de trabajo en el estudio del tratamiento de los referentes culturales en la traducción al español de *A Man for All*

Seasons consiste en primer lugar, en un estudio bifásico de la cultura origen. En una primera fase, se realiza un estudio en profundidad del contexto histórico en el que se desarrolla la obra y en una segunda fase se investiga la situación en la que se produce el texto, así como los rasgos específicos de la dramaturgia del autor. En segundo lugar, la selección de los referentes culturales específicos en *A Man for All Seasons* se realiza atendiendo a su vinculación con los parámetros propios de este trabajo antes mencionados para finalmente, analizar su trasvase en la obra *Un Hombre para la Eternidad*. La motivación de esta propuesta surge de la necesidad de sistematizar el estudio de los referentes culturales, como productos específicos de la cultura meta en unas determinadas coordenadas espacio-temporales, por considerar que se trata de un aspecto clave dentro del trabajo del traductor, y con el fin de lograr un equilibrio entre la teoría y la práctica de la traducción.

Centrando la atención en los referentes culturales como elementos marcadores de la cultura origen, este trabajo se plantea el siguiente objetivo principal:

- analizar cómo se resuelve la traducción de referentes culturales en una obra teatral con las características previamente expuestas.

Este objetivo general se basa en los siguientes objetivos específicos:

1. Realizar un estudio detallado del contexto histórico de la cultura origen en relación a la obra *A Man for All Seasons*, incluyendo la información histórica que sirve de trasfondo en los eventos narrados, el estudio biográfico de los personajes principales (Enrique VIII y Thomas More), los personajes secundarios, y la dramaturgia de Robert Bolt.
2. Presentar el estado de la cuestión de los Estudios de Traducción intercultural, con especial énfasis en la traducción teatral y la necesidad de estudio del contexto cultural como requisito previo a toda operación de traducción.
3. Extraer los principales aspectos teóricos sobre el tratamiento de los referentes culturales en traducción, proponer una clasificación adaptada a la obra *A Man for All Seasons*, poniendo de manifiesto su relevancia y problemática e incluyendo las diferentes soluciones propuestas en la bibliografía sobre traducción.

El objeto de estudio principal está compuesto por el texto origen en inglés (Bolt: 1990), y el texto meta: la traducción que Luis Escobar realizó en 1967. Con la finalidad de facilitar el análisis, se ha elaborado un corpus paralelo por medio de la alineación de

todos los segmentos (tanto el diálogo como el marco teatral) de ambas obras. Coincidimos con Franco (2000: 47) en que todos los procedimientos de traducción se considerarán legítimos desde el punto de vista investigador, que es distinto del didáctico y del crítico. De este modo se logra evitar por una parte la "circularidad de la tradición teórica" según la cual se descartaba como traducción "no verdadera" o fallida todo lo que fuera en contra de los postulados tradicionales; y por otra parte se eluden dos consecuencias inevitables: por un lado, la propensión a que estas tesis acaben siendo confirmadas, y por otro, que la investigación sobre el texto traducido revelaba lo que la traducción no debía ser, pero no lo que de hecho era y pretendía ser.

1.3. Metodología

La comparación lingüístico-textual de un solo texto traducido con su original es una técnica reciente, que sin embargo, debe constituir la base imprescindible sobre la que realizar el comentario crítico de los textos traducidos y sacar conclusiones empíricamente fundamentadas acerca de lo que implica globalmente lo que llamamos traducción literaria. Su validez viene determinada porque supone interpretación, que no necesariamente evaluación, y puesto que la interpretación del traductor implica decisiones "en el mejor de los casos

intersubjetivas”, se puede inferir la toma de decisiones sobre la interpretación que éste hace sobre el material lingüístico (Sánchez García, 1996: 357-378). Por otra parte, el panorama sobre los estudios empíricos de traducción produce una disparidad entre la naturaleza misma de los análisis sobre traducciones específicas, ya que los estudios basados en corpus extensos colisionan con la obligada minuciosidad de la comparación entre un texto original y su traducción (Merino, 1994).

Con respecto a la segmentación del texto para la realización del análisis, es necesario que aunque se realice con criterios conceptuales, debe producir “manageable chunks” (Toury, 1986: 79-94) que funcionen en la comparación textual como unidades de traducción. A este respecto, y siguiendo a Merino (1994), debido a la especificidad propia del género teatral se ha delimitado la unidad de análisis microtextual en la réplica. Esto permite un acercamiento al texto traducido y posibilita el análisis comparativo con el original. La réplica en una obra teatral constituye la unidad mínima del campo dramático, es específica del género textual y su identificación resulta sencilla, ya que aparece indicada con el nombre del personaje precediendo a la acotación escénica y al discurso correspondiente, y tanto el marco o didascalía como el diálogo o texto están indicados tipográficamente en una réplica mediante cursiva, negrita,

paréntesis o corchetes. Tampoco se ha prestado atención al componente estructural de la obra de teatro aquí estudiada, puesto que la acción se desarrolla en dos actos y ni el autor ni el traductor utilizan la subdivisión en escenas. No obstante, y basándonos en Merino (1994) hemos utilizado el término escena para delimitar fragmentos de los actos en función del desarrollo de la acción, y que como ocurre en este caso, no están reflejados gráficamente en el texto impreso.

Este estudio se basa, por lo tanto, en un análisis contrastivo a nivel microestructural cuyo punto de partida es el marco contextual de la cultura origen. Coincidimos con Merino (1994) en que la dimensión extratextual del teatro como espectáculo impide su tratamiento del mismo modo que el resto de géneros por la complejidad del contexto que le rodea, por lo que además del texto traducido, se tendrán en cuenta el resto de elementos que forman parte del proceso teatral, puesto que afectan al texto impreso y al modo en que éste ha sido traducido y publicado.

Una vez establecida la delimitación del campo de estudio y las hipótesis de partida, la consecuencia de la dificultad propia de la actividad traductora en una situación con las características que hemos descrito y su reflejo en el análisis que hemos realizado nos conducirá a la reflexión sobre la complejidad del trabajo del traductor, y en concreto, sobre los conocimientos que debe

poseer un traductor que se encarga de la traducción de una obra teatral con las propiedades antes mencionadas, de modo que el lector de la cultura meta reciba en la medida de lo posible la información de la misma forma que lo hizo el lector de la cultura original: el traductor es responsable de llenar el vacío o las lagunas que se producen por la falta de equivalencia intercultural. Como consecuencia, el conocimiento requerido para el traductor literario debe ser de dos tipos, lingüístico y extralingüístico, y este último puede ser subdividido en conocimiento textual y extratextual. Mientras que el primero es el que se extrae del texto al que se aproxima el traductor, el conocimiento extratextual es el que engloba el conocimiento general del mundo, y el conocimiento de fondo o especializado (Kim, 2006). El traductor ha de valorar de qué manera los contextos lingüísticos y extralingüísticos pueden ayudar a los destinatarios de la recepción a inferir el significado de manera parecida al que ofrecía el texto original. Por ello, en este trabajo se considera imprescindible un estudio en profundidad del contexto y de los personajes de la obra original con el fin de conocer la carga informativa y cultural encubierta tras el aspecto lingüístico y en consecuencia, poder hacer una comparativa textual de ambas traducciones con la finalidad de corroborar la existencia de lagunas o vacíos culturales que surgen durante el trasvase.

La traducción representa metonímicamente la cultura del texto origen, y eso implica un vacío, una laguna que el receptor suple con materiales procedentes de su conocimiento del mundo (Carbonell, 2004: 59-72). No obstante, el trabajo del traductor resulta decisivo en cuanto a la facilitación de la información en el texto traducido. El inconveniente es que la especificidad textual de una obra de teatro limita la explicitación de la información dificultosa al texto, puesto que la adición de información a pie de página no resulta un sistema válido en una obra teatral.

Como afirma Hurtado Albir en el epílogo a su obra Traducción y Traductología, necesitamos datos que nos ayuden a conocer y a explicar mejor la traducción. Para esta misma autora el futuro investigador en traducción es múltiple, interdisciplinario y empírico: múltiple porque hay cabida para todos los enfoques; interdisciplinario, porque la diversidad de ámbitos de estudio de la traductología requiere el contacto con otras disciplinas, y empírico y experimental, para avanzar en la recogida de datos y hacer que las propuestas se transformen en principios y modelos variados (Hurtado, 2001: 632)

1.4. Partes de la tesis

Este trabajo se ha dividido en las siguientes partes:

En el Capítulo II, presentaremos los enfoques teóricos relacionados con la traducción, y más concretamente la traducción literaria, -por ser ésta un tipo de traducción específica con ciertos rasgos propios- y a su vez, dentro de ésta, estudiaremos un apartado con las características propias de la traducción de obras de teatro. Por último, en este mismo capítulo ahondaremos en el estudio de la transferencia cultural entendida dentro del marco de la traducción, indagando en aquellos elementos culturales que generan más problemática en la traducción de obras literarias.

El Capítulo III de esta investigación se centra en el estudio del contexto histórico-cultural relativo a la obra *A Man for All Seasons*, de Robert Bolt. Este capítulo ofrece un estudio exhaustivo del contexto histórico en el que se desarrolla la obra, un análisis del perfil histórico de los personajes tanto principales como secundarios, para concluir con un estudio detallado del contexto en el que se escribió la obra, así como su traducción al español y la dramatización de los personajes dentro de la obra. Además se aporta información sobre la dramaturgia del autor y los rasgos estilísticos de su obra literaria.

En el Capítulo IV se realiza un análisis comparativo-descriptivo de los procedimientos de traducción más destacados en cuanto a los referentes culturales. Dichos referentes culturales se identifican

en la hipótesis de partida como conflictivos para la comprensión del texto meta, y se han identificado en función de la información vertida tras profunda investigación en los capítulos previos, si bien su clasificación se ha realizado a partir de la observación durante el análisis contrastivo a nivel réplica. De este modo, se permitirá elaborar una propuesta de clasificación de dichos procedimientos y aproximación a la traducción de referentes culturales, que articulará el núcleo del análisis de la presente investigación.

El Capítulo VI presenta la bibliografía consultada y utilizada a lo largo de toda esta investigación.

Esta introducción concluye con una cita de Josep Marco (2001: 129-152), en la que afirma que la caracterización del contexto de la situación a través del registro nos proporciona una hipótesis de interpretación del texto literario que se debe complementar con consideración del contexto de cultura:

Un anàlisi textual que no inclogués el context cultural com a ingredient bàsic estaria radicalment limitada, ja que no podria capturar significats que són indubtablement presents als textos i que, tanmateix, van més enllà de l'àmbit del context de situació.

II. ANTECEDENTES

Antecedentes

La denominación "Estudios de Traducción" (*Translation Studies*) fue utilizada por primera vez por James S. Holmes en 1972 para referirse a "the complex of problems clustered around the phenomenon of translating and translations" (1988: 173). La paradoja de la traducción es que pese a ser una actividad que se ha ejercido desde siempre, su teorización ha sido reciente (Vidal Claramonte, 1995: 13). Antes de que Holmes realizara el "mapa" de los estudios de traducción, diversos autores habían comenzado a estudiar este fenómeno y a elaborar las primeras teorías en busca de modelos. No fue hasta la segunda mitad del siglo XX cuando se comenzó a desarrollar la disciplina como tal, partiendo de estudios que se basaban principalmente en traducciones de obras como la Biblia.

Las primeras aportaciones al campo de la investigación en traducción provinieron de lingüistas como Roman Jakobson, perteneciente a lo que se conoce como La Escuela de Praga, bajo cuyo nombre se aglutinaban un grupo de intelectuales especializados en diversas disciplinas y lenguas, cuyo interés principal era el lenguaje moderno. En su ensayo titulado "On Linguistic Aspects of Translation", Jakobson clasificó la traducción en tres tipos (1959: 232): *intralingual*, la que se da dentro de una misma lengua; *interlingual*, la que se da entre dos lenguas e

intersemiótica, la que tiene lugar entre sistemas de signos diferentes.

Jakobson consideraba posible la traducción pese a las diferencias existentes entre las lenguas y a la falta de equivalencia absoluta entre unidades. El principal problema entre las lenguas -y por tanto para los lingüistas- es lo que él denominó "equivalencia en la diferencia". Pese a ello, es posible conseguir una "transposición creativa", ya que tras el lenguaje subyacen unos universales lingüísticos concordantes con cierto tipo de universales del conocimiento. Estas experiencias cognitivas se actualizan en realizaciones lingüísticas que son los textos. La misión del traductor por consiguiente, será llevar el contenido del texto origen al texto meta de forma que se garantice la *equivalence in difference* (1959: 232-233). La aportación que la obra de Jakobson hizo para los Estudios de Traducción es un concepto del lenguaje más amplio del sentido verbal y la consideración de la traducción desde un punto de vista semiótico como una transferencia de signos, y como una interpretación de signos por medio de otros signos (Snell-Hornby, 2006: 21).

Nida fue uno de los autores que comenzaron a estudiar los problemas fundamentales de la traducción partiendo de su experiencia como traductor de la Biblia. Junto con Taber se refirió a la traducción como "la reproducción mediante una

equivalencia natural y exacta del mensaje de la lengua origen en la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo". Para ello, estos autores eran conscientes de que como traductores, hay que buscar la equivalencia en vez de la identidad, aunque ello implique modificar radicalmente ciertas frases (Nida y Taber, 1974: 29). De este modo surgen los primeros problemas en la práctica de la traducción: aparte del mencionado concepto de equivalencia entre lenguas, la disyuntiva entre traducción literal o traducción libre, la problemática del significado o la delimitación de las unidades de traducción. Estos problemas eran principalmente de ámbito lingüístico y han sido recurrentes en el estudio de la disciplina hasta la actualidad. Nida incorporó algunos aspectos de la gramática generativo-transformacional de Chomsky a sus estudios sobre traducción, y una de las aportaciones más relevantes fue su distinción entre dos tipos de equivalencia. La equivalencia formal o *gloss translation* se centra en la forma y el contenido del lenguaje, mientras que la equivalencia dinámica o funcional –que según este autor, es la que debe perseguir el traductor- tiene como objetivo que el receptor reaccione ante el mensaje traducido de la misma forma que los receptores del original reaccionaron ante éste. Esta distinción no es categórica y entre ambos polos existen una serie de grados que representan varios niveles aceptables de traducción literal (Nida, 1964: 164-168).

Nida y Taber conciben la traducción como una *ciencia* basada en la lingüística, la hermenéutica y la estilística, cuya finalidad es reproducir mediante una equivalencia *natural y exacta* el mensaje de la lengua origen en la lengua meta (1974: 29). La forma deberá ser modificada para mantener el contenido, pero este cambio será tanto mayor cuanto más distancia lingüística y cultural haya entre ambas lenguas (ibid.: 21). De este modo, se empieza a considerar la traducción desde el punto de vista de la cultura receptora, que es la que limita la posibilidad de trasvasar el mensaje a través del lenguaje. Por otra parte, en su obra se deja entrever los primeros esbozos acerca de las competencias del traductor y de los fenómenos que ocurren durante el proceso de traducir. Nida divide las fases de este proceso en tres: análisis, transferencia y reestructuración (Nida, 1964).

Posterior a Nida, James S. Holmes delimitó el campo de los Estudios de Traducción en un trabajo que presentó en 1972 titulado *The Name and Nature of Translation Studies*. En él además realizó una de las aportaciones más relevantes en la disciplina al clasificar dicho campo, el cual dividió en la rama pura y la aplicada, subdividiendo la primera a su vez en estudios descriptivos (*Descriptive Translation Studies* o DTS), y estudios teóricos (*Translation Theory* o TTh). De este modo, se limitaba el objetivo de los Estudios de Traducción por una parte a la descripción de los fenómenos de traducir y de las traducciones, y por otra, a intentar establecer principios generales que puedan

explicar y describir tales fenómenos (Holmes, 1988:71). Holmes fue el primero en destacar la importancia de los estudios descriptivos, los cuales observan los fenómenos empíricos y proporcionan resultados para la extracción de conclusiones que contribuyan en el desarrollo de la teoría de la traducción. Según la clasificación de este autor, estos estudios descriptivos pueden estar orientados hacia el producto -que tratarían de la descripción y comparación de traducciones en el plano sincrónico y diacrónico-, hacia la función, o hacia el proceso (1988: 67-80). Según Genzler, la obra de Holmes "is generally accepted as the founding statement for the field" (1993: 92). De hecho, su clasificación sigue vigente actualmente.

Holmes también remarcó la importancia de considerar conjuntamente las dos ramas de los Estudios de Traducción (teórica y aplicada) y la relación dialéctica entre ambas, puesto que cada una aporta material a las otras dos y utiliza a su vez los hallazgos que éstas les proporcionan (1988:78). En la introducción a esa obra, Van den Broeck afirmó que el objetivo de los Estudios de Traducción es la creación de una teoría que combine tanto la parte teórica como práctica, para evitar así "to guard the scholar from sterile theorization and the translator from vain complacency" (ibid: 67-80).

La aportación de Holmes al campo de lo que él ya denominó Estudios de Traducción fue la consideración de éstos como una

disciplina independiente, abandonando la descripción lingüística hasta llegar al nivel de la cultura, y contemplando la traducción no sólo como un proceso de transcodificación, sino como un acto de comunicación bicultural. En su trabajo destacó la importancia de desarrollar "rank-free theories" a las que deben llegar los teóricos que trabajan desde la perspectiva lingüística, pero también de otras teorías restringidas al texto que se ocuparían de aspectos como la traducción de obras de teatro o traducciones para la pantalla, que hasta entonces no había recibido mucha atención (Holmes, 1988: 67-80).

El análisis lingüístico-contrastivo entre pares de lenguas como base para la traducción tuvo su representación en las propuestas de autores como Catford, Vinay y Darbelnet, y en cuanto al par de lenguas inglés-español, Vázquez Ayora.

Catford analizó el lenguaje como comunicación y como herramienta funcional que opera en un contexto a distintos niveles. En su obra *A Linguistic Theory of Translation* estudió el concepto de equivalencia, distinguiendo entre correspondencia formal, a nivel de pares de lenguas, y equivalencia textual, que se da entre parejas de textos (Catford, 1965: 27). Posteriormente, explicó que la divergencia entre dos conceptos provoca los llamados "translation shifts", los cuales definió como "departures from formal correspondence in the process of going

form the SL (*source language*) to the TL (*target language*)" (ibid.: 73).

En Canadá y debido a la amplia tradición traductora, Vinay y Darbelnet desarrollaron un análisis comparado entre las lenguas inglesa y francesa. En su obra *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais* (1958) se centran en lo que denominan *genies différents* de ambas lenguas (1958:20), e identificaron dos tipos de traducción: traducción directa y traducción oblicua. Entre los dos tipos de traducción observaron la existencia de *lacunae* en la lengua meta que el traductor debe rellenar con los siete procedimientos de traducción que catalogaron: préstamo, calco, traducción literal, transposición, modulación, equivalencia y adaptación (1958: 30-41). Su método no sólo se basa en la comparación de pares de palabras o signos, sino en la comparación de textos en situaciones verídicas.

Vázquez Ayora realizó un análisis detallado de los factores que intervienen en el proceso traductor, incluyendo aspectos tanto teóricos como prácticos que se originan en la gramática generativo-transformacional y en la semántica estructural. La unidad mínima desde la que parte el traductor para realizar el trasvase interlingual es la "unidad de pensamiento", y como consecuencia, estudia de manera exhaustiva cuáles son los problemas más frecuentes que surgen durante la traducción entre la lengua inglesa y española (1977: 9).

Una de las reflexiones más novedosas de los 70, y que aportó nuevas perspectivas para la traducción fue la de George Steiner en *Después de Babel. Aspectos del Lenguaje y de la Traducción* (1980). Este autor desarrolló el llamado "desplazamiento hermenéutico", con el que denominó el proceso de extracción de significado y comprensión del texto que el traductor debe realizar al transferir un texto de una lengua a otra. La traducción es considerada como un acto interpretativo y el traductor, por lo tanto, es el mediador entre los dos textos. Este proceso ocurre en cuatro fases: confianza inicial, agresión/penetración, incorporación y restitución (Steiner, 1980: 303-307). Steiner reconoció el potencial interdisciplinario de la traducción que se sitúa entre diversas disciplinas como la etnografía, la sociología y la retórica formal, y afirmó que el traductor realiza un trabajo ambivalente, porque por una parte debe someterse a una tensión de fuerzas contradictorias para abolir la multiplicidad y reunir las distintas visiones del mundo en una congruencia única y perfecta; pero por otra parte debe intentar dotar a la significación de una nueva forma reviviendo la evolución del lenguaje. Como consecuencia, la traducción nunca será una actividad secundaria, sino "la demostración necesaria e infatigable de la naturaleza dialéctica del habla que simultáneamente uniforma y divide" (Steiner, 1980: 244).

Walter Benjamin también comparte la postura filosófica hacia la traducción. En "Die Aufgabe des Übersetzers" (Benjamin, 2000) - que posteriormente fue traducido al inglés como "The Task of the Translator"- valora la traducción desde un punto de vista místico al localizarla dentro de la "afterlife", ya que al traducir nos aseguramos la vida eterna del texto traducido, pero además, por medio de la traducción se persigue lo que denominó "pure language", que se libera al coexistir y complementarse el original con la traducción (ibid.: 18-29). En su obra utiliza metáforas relacionadas con la "liberación" del encarcelamiento que se produce por la coerción de la lengua pura dentro del texto origen: "It is the task of the translator to release in his own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in his re-creation of that work" (ibid.: 22).

Steiner y Benjamin sientan las bases para el desarrollo, a finales de los años 70, de otras teorías cuyo objetivo es la tipología textual, como las de Katharina Reiss, y la finalidad del texto de Hans J. Vermeer. Ambos entendieron la traducción como una *finalidad* que depende en última instancia del receptor, dando lugar a lo que se conoce como el enfoque funcionalista. Vermeer introdujo el concepto de *skopos* en la traducción, e hizo una distinción entre el objetivo de la traducción y el objetivo del texto traducido, que no tienen porqué ser coincidentes. La traducción es entendida como una *acción* (Reiss y Vermeer, 1989:13), y

como tal, siempre estará provista de un objetivo, un propósito, una intención. Esta intención puede variar de una traducción a otra e incluso un mismo texto puede traducirse de modos diferentes según se ponga énfasis en un propósito o en otro, de manera que cualquier *skopos* tiene validez sin predominio sobre el resto, aunque es importante para el traductor ser consciente de las consecuencias que cada decisión tomada por él conlleva:

The skopos theory maintains that every text has a given goal, function or intention, and also an assumed set of addressees [...]. The skopos theory does not deny that the same text might be used later (also) in ways that had not been foreseen originally (Vermeer, 1989: 173-200).

La traducción final depende del traductor, quien dispone de un margen dentro del cual *puede* adaptar la traducción a las costumbres y uso de la cultura meta, pero no es necesario que *deba* hacerlo (ibid: 173-200). Reiss y Vermeer inscriben la traducción en la cultura receptora, y no en la cultura origen, puesto que el texto traducido está inmerso en esa cultura, y la distancia cultural entre el texto origen y el texto meta determinará el éxito de la traducción: si esta distancia es muy grande, la traducción será imposible. Conciben la traducción como transferencia cultural apartándose del mero trasvase lingüístico, y plantean los requisitos necesarios para ejercer la práctica de la traducción: al traductor se le exige que sea "bicultural", que conozca tanto la cultura de partida como la meta (Reiss, 1989: 21). Su propuesta de lo que ellos denominan

Teoría de la Traslación requiere una teoría de producción textual bidireccional: en primer lugar, una teoría general que analice las condiciones de la producción de un texto de partida, y en segundo, una teoría específica que analice las condiciones de la producción del texto meta, es decir, del texto traducido (ibid: 14).

Christiane Nord se basó en la teoría del *skopos* y en el acercamiento funcional a la traducción, y amplió el espectro de estudio al conceder igual importancia tanto a la cultura término como a la cultura origen. Introdujo el concepto de "lealtad" del traductor (1991: 22), por ser sobre él sobre quien recae prácticamente toda la responsabilidad de la traducción en tanto en cuanto ni el autor del texto original ni el lector se encuentran en posición de valorar la traducción. El modelo de análisis del texto origen que desarrolla en su obra *Text Analysis in Translation* es aplicable a toda tipología textual, teniendo en cuenta la función que este texto desempeña y las diferentes estrategias a utilizar por el traductor para producir un texto traducido funcional en la cultura meta (Nord, 1991: 1). Nord admite que nunca se podrá llegar a un consenso en la realización de un modelo de traducción común a todas las culturas, pero que es posible lograr un "acuerdo sobre una teoría general de la traducción" que permita variaciones específicas cuando se aplique a culturas concretas, y que tenga en cuenta tanto las convenciones específicas de dicha cultura como las expectativas

que los miembros de ésta tienen sobre el texto traducido (ibid: 2). Christiane Nord sentó las bases para el desarrollo de los métodos posteriores, al ampliarse el ámbito de estudio desde la frase hasta niveles superiores.

Newmark también se basó en los estudios de Nida en cuanto a la orientación hacia el receptor y la importancia de ajustar la traducción a la intención del autor en el texto original. Para solucionar el problema de la distancia entre el texto origen y el texto traducido, propone dos tipos de traducción: la traducción comunicativa y la traducción semántica (1981: 39), en sustitución de la equivalencia dinámica y equivalencia formal de Nida, respectivamente. En su posterior obra, *A Textbook on Translation* (1988: 81-93), exige la colaboración conjunta de traductores y de otros agentes implicados en el proceso traductor y enumera los posibles procedimientos de traducción basándose en autores como Catford o Vinay y Darbelnet. En cuanto al problema de la delimitación de la unidad de traducción, Newmark afirmó que "all lengths of language can, at different moments and also simultaneously, be used as units of translation in the course of the translation activity" (ibid: 66-67). Un apartado de su libro se concentra en los problemas que la cultura plantea en traducción y realiza una clasificación de categorías culturales adaptándolas de Nida (1988: 96).

Desde el punto de vista de la enseñanza de los estudios de traducción, Mona Baker, en *In Other Words: A Coursebook on Translation* (1992), estudia la equivalencia entre lenguas. Para ello, realiza una organización jerárquica de los diferentes niveles en los que tiene lugar la equivalencia entre pares de lenguas, destacando que la noción de equivalencia, si bien es posible, es siempre un concepto relativo debido a la intervención de diversos factores lingüísticos y culturales (1992: 6). Su estudio abarca desde el nivel de la palabra, que es el nivel inferior, hasta los niveles superiores como el textual o el pragmático.

La importancia de la cultura en la teoría del *skopos* da pie al llamado "giro cultural" o *cultural turn* que se originó en Alemania a mitad de los años 80.

Las primeras teorías de enfoques culturales tienen su origen en Israel en los años 70, dando lugar a la Teoría del Polisistema que desarrolló Itamar Even-Zohar. Esta teoría, que tiene sus orígenes en el Formalismo Ruso, concibe la obra literaria no de manera aislada, sino como parte de un sistema literario existente en una determinada cultura. El término *sistema* es determinante en esta teoría, al ser entendido como una red dinámica en la que se producen mutaciones y luchas por ocupar la posición primaria dentro del canon literario. Dentro de este polisistema literario, Even-Zohar otorga por primera vez un papel importante a las obras de literatura traducida, las cuales se relacionan entre sí

tanto por el modo en que los textos origen son seleccionados para su traducción como en cuanto a la utilización del repertorio literario -es decir, de las normas, hábitos y criterios específicos de ese sistema-. La posición central o periférica que ocupa la literatura traducida determinará su papel dentro del polisistema: si ocupa una posición central, entonces participa activamente en la configuración de este polisistema, mientras que si desempeña una función periférica -que, según Even-Zohar es la más frecuente- se convierte en factor de conservadurismo ayudando a la consolidación del gusto tradicional. La conexión con la práctica de la traducción viene porque esta última estará subordinada a la posición que ocupa dentro del sistema literario (Even-Zohar, 1990).

Gideon Toury adaptó el concepto de polisistema y elaboró una teoría de la traducción basándose también en el Formalismo Ruso, dando un paso adelante en los Estudios de Traducción al considerar una traducción como aquello que una cultura receptora considera como tal (2004: 77). Esto supone que la intervención de diferentes factores como el contexto, el lugar o el momento histórico participan en la realización de una traducción, por lo que la traducción perfecta no existe, sino diferentes traducciones válidas producto de un mismo texto. Toury abandona la noción de traducción como hecho aislado y empieza a considerar la influencia del contexto meta en cuanto a la toma de decisiones y la función de la traducción. Puesto que la

traducción posee una función cultural, el traductor desempeña un papel social, una función asignada por una comunidad que será apropiada según las pautas establecidas por dicha comunidad (2004: 96). En sus estudios intentó aislar tendencias en el comportamiento traductor, con el objetivo de generalizarlas y desarrollar lo que denominó *normas*, que definió como

La traducción de los valores generales o de las ideas compartidas por una comunidad (respecto a lo que está bien y lo que está mal, lo que es adecuado y lo que no lo es) e instrucciones sobre cómo proceder, que son apropiadas, que se aplican a las situaciones particulares y que especifican lo que está indicado y lo que se prohíbe, así como lo que se tolera y permite" (Toury, 2004: 96).

Su metodología se enmarcó dentro de los Estudios Descriptivos de Traducción -según la clasificación de Holmes -, y distinguió los distintos tipos de normas que operan dentro del proceso traductor a diferentes niveles y que se rigen por constricciones socioculturales dependientes de la cultura, la comunidad o el momento (2004: 95-97). Toury definió la traducción entonces como "un tipo de actividad en la que inevitablemente participan al menos dos lenguas y dos tradiciones culturales" (ibid: 200).

La Teoría del Polisistema influyó notablemente en La Asociación Internacional de Literatura Comparada que organizó conferencias y reuniones sobre la literatura traducida y cuyos trabajos se publicaron en la obra *The Manipulation of Literature: Studies in*

Literary Translation. En su introducción titulada "Translation Studies and a New Paradigm", Theo Hermans, su editor, resumió las posturas de los autores acerca de la literatura traducida, a la que consideraban

a complex and dynamic system; a conviction that there should be continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translations and other types of text processing, and in the place and role of translation both within a given literature and in the interaction between literatures (Hermans, 1985: 10-11).

Este enfoque supone un punto de partida totalmente novedoso: desde la observación de los cambios lingüísticos producidos en el proceso traductor, Hermans amplía el campo de estudio no ya hacia la cultura, sino de modo más específico hacia las repercusiones que dichos cambios provocan en la cultura receptora del texto al afirmar que "all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose" (1985: 11). Su estudio de la traducción se enmarca dentro de la literatura comparada y se centra en textos reales que funcionan como traducciones dentro de una sociedad. Este grupo de teóricos ha pasado a ser conocido como la Escuela de la Manipulación, -aunque Hermans enfatizó que se trataba de un

grupo de teóricos con intereses parecidos, y en ningún momento de una "escuela" (1985: 10)-, y su obra supuso el comienzo de un interés en la traducción literaria. Hasta entonces, los estudios sobre la traducción literaria eran más prescriptivos que descriptivos, por lo que la orientación evaluativa de la disciplina fue uno de los aspectos contra los cuales reaccionaron con más firmeza los integrantes de dicha escuela (Marco, 2002: 24).

Al igual que Toury y Even-Zohar, los teóricos de la Escuela de la Manipulación consideraban la literatura como un sistema dinámico y complejo y defendían el intercambio constante entre la teoría y práctica de la traducción, el enfoque descriptivo, funcional y sistémico y la orientación hacia la cultura meta dentro de la cual se debe prestar atención a las normas y limitaciones que gobiernan en la producción y recepción de traducciones (Hermans, 1985: 10-11).

A partir de entonces, el giro cultural se convierte en los cimientos sobre los que se construyen los sucesivos estudios sobre traducción. Susan Bassnett retomó de Jacques Derrida la necesidad de revisión de la importancia de traducción en cuanto a forma de comunicación y continuidad, y con él coincide al afirmar que la traducción asegura la supervivencia del texto al mismo tiempo que implica la creación de un nuevo "original" en otra lengua (Bassnett, 2002: 9). Por primera vez se plantea la relevancia de la subjetividad del traductor que refuerza la

importancia de la traducción como comunicación intercultural e intertemporal. La autora afirma que el énfasis tradicional de los Estudios de Traducción era la dicotomía entre traducciones buenas o malas, centrándose en la pérdida que se produce en el proceso traductor. Con la nueva metodología se obtiene una línea totalmente nueva que no busca evaluar estos cambios o pérdidas sino "understand the shifts of emphasis that had taken place during the transfer of texts from one literary system to another" (ibid: 9). El traductor refleja en el texto traducido su propia interpretación creativa, y por consiguiente la reproducción de la forma, la métrica, el ritmo, el tono, el registro, etc. de la lengua fuente estará determinada tanto por el sistema de esta lengua como por el de la lengua término (2002: 80). Cada traductor producirá pues, una versión diferente de un mismo texto literario, en primer lugar porque su lenguaje es connotativo y el significado no se hace evidente del mismo modo a todos sus lectores, ya que no se trata de una simple operación lingüística, y en segundo porque cada traductor puede llevar a cabo una lectura diferente, si bien parecida, del texto.

En esa misma obra, Bassnett clasifica las cuatro áreas de interés que constituyen los Estudios de Traducción y que comparten cierto grado de solapamiento entre sí: la Historia de la Traducción, la Traducción en la Cultura de la Lengua Receptora, la Traducción y la Lingüística y por último la Poética de la Traducción. Todas ellas son relevantes para el desarrollo futuro

de los Estudios de Traducción, porque como justifica Bassnett es imprescindible no separar la teoría de la práctica, ni al teórico de quien ejerce la actividad traductora. La estructuración de la investigación de Bassnett y su conexión con el presente trabajo es la importancia del estudio de los aspectos interrelacionados que intervienen en la traducción (históricos, culturales, sociales, poéticos, etc.), ya que sólo a través de los hallazgos obtenidos se pueden hacer aportaciones relevantes a la teoría de la traducción. Para Bassnett, la consideración de todos estos factores debe suponer la reflexión acerca de la evaluación de las traducciones, y por ello se muestra crítica con aquellos que desde la lengua meta, simplemente categorizan las traducciones como "buenas" o "malas" (2002: 18). Dentro del apartado sobre la Poética de la traducción, incluye todo el área de la traducción literaria, tanto en teoría como en práctica, con estudios generales o específicos de cada género, y es una de las primeras investigadoras que dedica un apartado a los problemas específicos de la traducción teatral, como quedará de manifiesto en los siguientes apartados de este trabajo.

Posteriormente, Susan Bassnett junto con André Lefevere en la introducción a la colección de trabajos *Translation, History and Culture* rechazan las teorías lingüísticas de traducción y las comparaciones entre el original y la traducción porque ignoran el texto traducido en su contexto cultural (Bassnett y Lefevere, 1990: 4). Parten del estudio del lenguaje hasta alcanzar la

relación existente entre la traducción y la cultura, y en el modo como esta última condiciona la traducción. Bassnett afirmó que el interés en los aspectos lingüísticos de la traducción es un debate ya cerrado cuando afirma que la lingüística ha experimentado el propio "giro cultural" y que gran parte del trabajo que se está llevando a término en su ámbito es de gran valor para los estudios sobre la traducción (2002:3). Lo novedoso de este volumen es el concepto más amplio que dan al término cultura, en comparación con el mismo concepto entendido por Toury, puesto que incluyen contribuciones del campo del postcolonialismo, del discurso feminista y de la ideología.

Lefevere apoya su investigación en la Teoría del Polisistema y la Escuela de la Manipulación, y sus últimas obras sobre la traducción y la cultura reflejan el nexo hacia el mencionado "cultural turn". Con el "giro cultural" si bien el concepto de cultura es más amplio, está más delimitado con respecto al propuesto por Toury. Para Lefevere, la traducción supone un tipo de "aculturalización", que se debe liberar de prescripciones teóricas y cuyas áreas de trabajo deben ir en triple dirección: hacia el proceso, hacia el producto y hacia la recepción de la traducción (1992a: 12). El traductor es concebido como un mediador entre culturas, que debe realizar decisiones con el fin de hacer accesible el original para la audiencia para la que está traduciendo. Sus trabajos obvian la importancia que se concede a la diferencia entre la imagen y la realidad, porque los lectores

en la mayoría de los casos no pueden comparar el original con la traducción, por lo que se encuentran a merced de los traductores cuya intención de proyectar una imagen determinada del original depende de motivos ideológicos, poéticos o de una combinación de ambos. Esta es la razón de la desconfianza tradicional hacia la traducción y del enorme poder que algunos traductores han ejercido en el desarrollo de ciertas literaturas (1992a: 109). El estudio de las traducciones existentes constituye un elemento valioso que permite la obtención de la información necesaria en la configuración de imágenes dentro de la cultura receptora: "Studies of existing translations can teach us much both about the process of acculturation as it takes place in translation and about strategies used by our predecessors with varying degrees of success" (ibid: 13). En cuanto a la configuración de la realidad a través de la literatura traducida, Lefevere considera que "Translations not only project an image of the work that is translated and, of the world that work belongs to; they also protect their own world against images that are too radically different, either by adapting them or by screening them out" (ibid: 125).

En otros trabajos posteriores, y siguiendo con el poder manipulador que la traducción (y el traductor) puede ejercer en el sistema literario de la cultura receptora, Lefevere (1992b: 4) acuñó el término *rewriting* o "reescritura" para referirse al proceso resultante de la traducción, ya que supone una

adaptación y manipulación del texto original para ajustarlo a las corrientes ideológicas y poéticas de la época. La mayoría de lectores son no profesionales que acceden a la literatura por medio de *reescritores*, que es el término con el que designa a los traductores porque adaptan, y manipulan en cierta medida los originales para ajustarlos a las convenciones de cada época. A este respecto, Lefevere se planteó cuáles eran los límites de las poéticas dominantes en cada cultura y llegó a la conclusión de que éstos van más allá de las lenguas y de las entidades étnicas y políticas, y que incluso en situaciones de conflicto de intereses entre la lengua y la poética o la ideología, son estas últimas las que imponen el criterio (1992b: 30). En la introducción a esta obra estudia los factores concretos que determinan la aceptación o el rechazo sistemático de los textos literarios, tales como el poder, la ideología, la institución y la manipulación, así como los agentes en puestos de poder. Éstos son los que "reescriben" la literatura y ordenan su consumo por parte del público. Lefevere afirma que el lector no profesional (es decir, la mayoría de lectores) confía en la autoridad e integridad de traductores y escritores, puesto que su concepto de la literatura no es el de obra original escrita por su autor, sino como producto reescrito por un reescritor (1992b: 4-5).

Si el traductor actúa como mediador entre culturas, la posición que éste decide tomar en cuanto a la distancia que debe separar la traducción con respecto a la cultura origen y la cultura meta

ha dado pie a otro planteamiento en los Estudios de Traducción. Schleiermacher (2000), resume las posturas que el traductor puede tomar:

Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him, or he leaves the reader in peace, as much as possible and moves the author towards him (Schleiermacher, 2000).

Esta idea fue posteriormente desarrollada por Lawrence Venuti, que recalificó ambas posturas como *domesticating* y *foreignizing*. La primera consiste en una reducción etnocéntrica del texto origen para adaptarlo a los valores culturales del texto meta, y la segunda se fundamenta en el traslado del lector a los valores de la cultura origen, conservando la diferencia lingüística y cultural del texto origen (1995: 15). Para Venuti, el término *domesticación* posee connotaciones negativas al implicar el ejercicio de una política de las culturas dominantes que son agresivamente monolingües y resultan poco receptivas ante lo extraño, que producen traducciones fluidas e invisiblemente inscriben los textos extranjeros en los valores de la cultura meta, proporcionando así a los lectores la experiencia narcisista de reconocer su propia cultura en un *otro* cultural (ibid: 15). Esta es la razón por la que reclama hacer visible la figura del traductor, que debe lograr que lo exótico presente en el texto original sea visible en el traducido.

Según Venuti, es la cultura de la lengua de la traducción la que determina la "violencia etnocéntrica" que se ejerce durante el proceso traductor y que, como consecuencia, produce algún tipo de exclusión, reducción o inscripción. Con el fin de solventar este problema de "domesticación reductiva" en la traducción, propone el desarrollo de teorías y prácticas traductoras en las que el traductor debe poseer ciertas competencias: el conocimiento de la cultura de la lengua origen es insuficiente para producir una traducción que sea legible y que resista a la domesticación, los traductores deben poseer además conocimiento de la lengua y cultura de la traducción tanto del pasado como del presente, y deben ser capaces de poner en práctica o demostrar dicho conocimiento por escrito (1995: 267). En su última obra, *The Scandals of Translation* (1998), propone la reconsideración -que no el abandono- de la metodología traductora orientada al aspecto lingüístico en traducción, porque proyecta un modo conservador de traducir que restringe la innovación cultural y el cambio social (1998: 21). Su análisis abarca diversos aspectos relacionados con la traducción como la autoría del texto traducido o la formación de identidades culturales, aspecto éste que considera el "escándalo de la traducción". Para solventarlo, plantea la necesidad para los futuros traductores de mostrarse críticos con las ideologías culturales excluyentes y entrar en el proceso de comprensión de la diferencia lingüística y cultural (ibid: 94). La situación actual en la traducción "shows that

translation is best done with a critical resourcefulness attuned to the linguistic and cultural difference that comprise the local scene" (Venuti, 1998: 189).

La dualidad de estrategias de traducción propuesta por Venuti ha recibido cierta crítica en la literatura sobre traducción. Snell-Hornby (2006: 147) considera que proyecta una visión demasiado extrema de la literatura, en primer lugar porque estas ideas son disputadas principalmente en aquellas culturas donde el inglés no es la lengua dominante, y en segundo lugar, si bien está de acuerdo con Venuti en cuanto a la invisibilidad del traductor, la solución no pasa por "exotización" de todas las traducciones.

Otros investigadores del campo de la traducción estiman que estos planteamientos son demasiado simplistas (Rutherford, 2002: 216). Tal simetría no existe, puesto que traducir es por definición domesticar y la extranjerización total sería la no traducción. El traductor inevitablemente se encuentra en posición domesticadora, y además lo hace de forma involuntaria, ya que no le resulta posible decidirse a favor de una de las dos estrategias y aplicarla de manera constante. Yendo más lejos, si asumimos el papel de enriquecimiento cultural que aporta la traducción, entonces la misión del traductor literario debe ser potenciar la extranjerización en la mayor medida posible porque sólo de este modo se aportan elementos beneficiosos y

novedosos en la cultura receptora, ya que sin este injerto de lo extranjero "las literaturas nacionales se atrofian" (Rutherford, 2002: 219).

El interés en la traducción y su relación con las culturas de la lengua origen y la lengua meta han llevado al desarrollo en la actualidad de otras teorías como las feministas y las postcolonialistas, que investigan el papel que esta disciplina desempeña desde la perspectiva del receptor, y cómo por medio de la traducción se pueden conseguir propósitos concretos.

Las teorías feministas consideran que el lenguaje empleado en las traducciones ha sido tradicionalmente sexista, porque proyectan imágenes de dominación y fidelidad. La traducción feminista vuelve a enmarcar la cuestión de fidelidad, que no se entiende en dirección hacia el autor ni hacia el lector, sino hacia el proyecto de escritura, en el que participan tanto el escritor como el traductor (Simon, 1996: 2). Estas teorías establecen paralelismos entre el estatus de la traducción que la relega a un segundo plano con respecto al original, y el estatus de las mujeres en la sociedad y en la literatura. La teoría de la traducción debería tener como objetivo "to identify and critique the tangle of concepts which relegates both women and translation to the bottom of the social and literary ladder" (Simon 1996: 1-2). La traducción es entendida como un proceso de mediación que no está por encima de las ideologías, sino que trabaja a través de ellas (ibid: 7). Simon denuncia la confusión

en cuanto al concepto de cultura, por la complejidad de la definición, que con frecuencia se concibe en los Estudios de Traducción como si tuviera un significado obvio y libre de problemas. En su obra replantea el requisito del conocimiento cultural por parte del traductor al afirmar que con estas suposiciones se da por sentado la existencia de un campo cultural unificado, cuando más bien se trata de un proceso de negociación que es parte de una reactivación continua (1996: 137).

Las teorías postcoloniales estudian las relaciones de poder que operan dentro de la traducción y el papel activo que ésta ha desempeñado en el proceso colonizador y en la propagación de una imagen ideológicamente motivada de los pueblos colonizados. A esta última función manipuladora de la traducción se referían Bassnett y Trivedi cuando se refirieron a “the shameful history of translation” (1999: 5). Los escritores postcoloniales hablan de reapropiación y reevaluación del término traducción, donde la traducción es estudiada en estrecha relación con la colonización por haberse ejercido tradicionalmente como un proceso unidireccional de traducción a las lenguas europeas para su consumo por los europeos. Se propone replantear el término para empezar a considerarlo como un proceso recíproco de intercambio, alejado del acto violento que definía Steiner como penetración del texto origen (1999: 5-6).

Gayatri Spivak combina las teorías feministas con las postcoloniales, y contempla la traducción como estrategia en la persecución de la solidaridad entre las mujeres, ya que permite acceder a las obras de feministas que trabajan en varios lenguajes y culturas (Spivak, 2000: 397-416). La traducción se aleja de la búsqueda de equivalentes lingüísticos, y se entiende como un acto de comprensión del otro y de uno mismo.

Maria Tymoczko estudia las dificultades concretas que surgen en la traducción entre lenguas pertenecientes a culturas desiguales. Compara la traducción con la metáfora de un traslado de reliquias de un lugar sagrado a otro más central y seguro (1999: 20). Siguiendo la terminología de Jakobson, afirma que en el caso de la literatura postcolonial, la traducción literaria interlingual proporciona un *análogo* para la escritura postcolonial. Al traducir entre culturas no sólo se superan las diferencias lingüísticas, sino también las culturales, y esto lleva a la reflexión sobre la interpretación que realiza el traductor de la información del texto original. En primer lugar, las culturas no pueden ser representables en otro texto de manera absoluta; en segundo lugar, por medio de la observación empírica ha llevado a la conclusión de que cuanto mayor es la distancia entre dos lenguas (y por ende, entre las dos culturas implicadas) más afán pone el traductor en la simplificación; y finalmente, la traducción postcolonial constituye de por sí una actividad controvertida, pues el traductor nunca puede ser objetivo en su interpretación

de aspectos, pero sí que con sus decisiones ayuda en la representación de la cultura del texto origen (Tymoczko, 1999: 23-24). Pese a lo comprometido que resulta ser el trabajo del traductor, se destaca la cantidad de aspectos enriquecedores que la traducción aporta a la cultura receptora.

Posteriormente, Sherry Simon estudió el papel activo que la traducción desempeña en la sociedad globalizada. El concepto de cultura se ha visto modificado gracias a las migraciones y las nuevas formas de comunicación: la cultura ya no se encuentra encerrada entre las fronteras físicas ni consta de valores y actitudes inalterables y coherentes. Actualmente se considera la cultura como negociación porque está compuesta de dos códigos: el vernáculo, el de los valores locales que se encuentra en peligro ante el otro código, el de la cultura de masas de comunicación internacional (Simon, 1999: 88). A este respecto, cobra importancia el papel que desempeña el traductor como creador literario que a su vez se solapa con el de escritor y el de ciudadano occidental contemporáneo (ibid.: 59). Los textos literarios representan conflictos subyacentes entre lenguas, idiomas y códigos. El traductor, al escribir a través de la traducción, escribe a través de lenguas, y eso supone una forma cada vez más fuerte de expresión en una época en la que las culturas y las naciones se han diversificado y están habitadas por la pluralidad. Su propuesta parte de una exploración profunda en

los significados de la estética del pluralismo cultural cuyos significados quedan aún por ser explorados (1999: 72-73).

Los postulados de las teorías postcolonialistas en traducción llevan a Lefevere a establecer diferencias entre lo que él denomina *translating* (práctica de la traducción) de la traducción (*translation*) y de los Estudios de Traducción. El traductor al traducir un texto opera a dos niveles: el conceptual y el textual, ambos producto de un proceso de socialización. Los problemas en traducción están provocados por las discrepancias que surgen entre ambas coordenadas. La traducción sería un proceso de negociación entre ambas, llevado a cabo entre el traductor y el escritor original del texto, y el fruto de este intercambio construye la realidad para el lector, no sólo la realidad de la traducción sino también del texto original. El traductor siempre se sirve de las coordenadas existentes en la cultura meta para aplicar la información del texto original, así que la visión que un lector de la cultura meta posee siempre está determinada por la realidad que el traductor le ha transmitido (1999: 75-77). Lefevere, desde la perspectiva de las culturas dominantes, se pregunta hasta qué punto somos capaces de comprender una cultura ajena si para ello nos servimos de términos basados en la nuestra. La solución a este problema pasa por la inversión en socialización y la reeducación de las culturas occidentales (ibid.: 77-78).

La conciencia occidentalizadora en la traducción se ha reflejado en autores como Simon y Viswanatha. Partiendo de la literatura postcolonial, se investiga el papel que la traducción ha desempeñado como configuradora de identidades desde una perspectiva occidental, es decir, cómo las culturas dominantes han utilizado la traducción para construir una imagen de las culturas "minoritarias" a conveniencia y de qué modo las traducciones pueden enriquecer o impedir el desarrollo de una identidad literaria, planteándose cuáles son las fuerzas operativas, políticas y culturales que determinan el valor que se da a las traducciones en ciertos contextos específicos. Sin embargo, si la influencia masiva de las culturas occidentales ha creado formas limitadas de expresión, también ha ayudado en la creación de formas nuevas. La traducción sirve como vehículo en la contribución de ambas: por una parte actúa como mediador global y por otra como catalizador de formas de cambio cultural (1999: 162-163). Las últimas teorías postcoloniales otorgan a la traducción un papel negociador y de toma de contacto, desprendiéndole de cualquier viso violento y apropiador (ibid.: 176).

Las teorías más recientes en traducción convergen en varios puntos. En primer lugar, en la complejidad del trabajo del traductor, entre otros motivos, por la problemática que se deriva de la interpretación que éste debe realizar (Álvarez y Vidal, 2002: 17), pero también en la necesidad de revisar los postulados de

los Estudios de Traducción hasta la actualidad con la finalidad de plantear nuevas metodologías que tengan en cuenta la pluralidad de factores y de disciplinas que intervienen en la traducción. Baker, por ejemplo, pone de manifiesto "el clima de intimidación intelectual" en el que se ha venido llevando el debate sobre enfoques y metodologías en traducción, debate que tradicionalmente se ha basado en la dicotomía lingüística y la cultural o entre la metodología instrumental frente a la hermenéutica. Según Baker, los Estudios de Traducción atraviesan todos los ámbitos de las humanidades y las ciencias (2002: 43-47), y es posible aislar los rasgos comunes que caracterizan este movimiento en la actualidad, y que han sido objeto de debate e investigación entre los estudiosos mencionados en el presente apartado: el debate intelectual, el interés por los efectos más que por la estructura interna, la preocupación en el aspecto de la subjetividad, el interés por la metodología -Baker afirma que es necesario tener en cuenta que la objetividad total es una ilusión-, y la interdisciplinariedad de la materia (2002: 43-53). En contra de la literatura sobre traducción que ha criticado el enfoque lingüístico en traducción, Baker considera este tipo de críticas "infundadas y simplistas", que además tratan de condensar un caudal de investigación "inmenso e increíblemente heterogéneo a una reducida serie de principios idealizados" (2002: 55).

Debido a la disparidad de contextos situacionales en los que la traducción opera, Ortega Arjonilla (2002: 177-213) propugna un concepto hermenéutico de la traducción, tal y como hace Steiner. Traducir es interpretar un texto originado dentro de un contexto cultural siguiendo unas pautas convencionales asumidas total o parcialmente por la sociedad en la que el texto original se ha generado. Como consecuencia, todos los textos incorporan un "sustrato cultural" explícito o implícito desde el cual se plantea una visión de la realidad que se vehicula por medio de un sistema lingüístico, el de la lengua de la cultura receptora. Siguiendo la metodología de la tipología textual, los textos literarios son aquellos que reflejan una relación estrecha entre la cultura y sociedad, y por consiguiente, al traducir un texto literario no sólo entra en consideración el grado de cercanía entre las culturas implicadas, sino que hay que sopesar otros factores como el grado de normalización de la terminología utilizada.

María Calzada plantea la utilización de la traducción invirtiendo la relación recíproca, pasando del estudio de la cultura receptora como medio de investigación de proceso y productos de la traducción hasta llegar a una inversión de términos: partiendo de las experiencias traductológicas de la cultura meta es posible describir los fenómenos culturales que nos circundan, todo ello sin dejar de buscar inspiración en otras áreas y abogando por la

intrusión de nuestros estudios en otros campos (Calzada, 2002: 78).

Estas nuevas perspectivas en Estudios de Traducción ponen más énfasis en el papel del traductor que, por medio de diversas estrategias, y al tener que mediar entre dos culturas, debe verter el mensaje del texto original al texto traducido. Y ello supone inevitablemente, algún tipo de transformación. Como apunta Bassnett, la traducción siempre implicará algún tipo de transformación, puesto que es impensable que se traduzca un texto de cualquier clase sin realizar un complejo esfuerzo de reconstrucción (Bassnett, 2004). La toma de decisiones por parte del traductor forma parte del esfuerzo obligatorio que éste deber hacer, y son diversos factores los que intervienen en este acto. Consecuentemente, el proceso paralelo de ganancia relega en importancia el concepto del proceso traductor como destructor del original, y más como creador literario que debe rechazar su humilde invisibilidad y atreverse a tratar de igual a igual al primer autor, otorgándole el estatus de coautor (Rutherford, 2002: 221).

Trivedi, en su artículo "Translating Culture vs Cultural Translation" (2005: 251-260) hace un llamamiento al esfuerzo conjunto por parte de los estudiosos de la traducción, en el que deberían converger los estudios culturales con los estudios de traducción, lo cual obtendría como resultado diversos campos de estudio como la construcción de imágenes de escritores y textos

por parte de una comunidad a través de la traducción, la explotación de las políticas de traducción y la compilación de un fondo común de recursos entre ambas disciplinas.

El objetivo final en los Estudios de Traducción debería ser la conjunción de fuerzas entre las distintas disciplinas para contribuir a la práctica traductora y por consiguiente a su posterior análisis donde se valore su adecuación teniendo en cuenta la confluencia de circunstancias en el hecho traductor. Amparo Hurtado visiona un futuro investigador en traducción múltiple, interdisciplinario y empírico: múltiple porque hay cabida para todos los enfoques, interdisciplinario, puesto que el estudio de la Traductología requiere el contacto con otras disciplinas, y empírico y experimental para que por medio de la recogida de datos las propuestas se transformen en principios y modelos validados (Hurtado, 2001: 632).

2.1. La traducción de obras de teatro

Tras el breve recorrido por algunas de las corrientes teóricas más relevantes para este trabajo, en esta sección se revisan los aspectos concretos relacionados con la traducción de obras de teatro.

La mayoría de literatura sobre la traducción de obras teatrales converge en dos aspectos: en primer lugar, en la problemática específica que plantean los textos teatrales y en segundo, - y probablemente como consecuencia de ello- en la carencia de material teórico y práctico sobre el tema.

Raquel Merino (1994: 38), en el apartado teórico de su estudio sobre la traducción de obras teatrales, afirma que existen dos tipos de investigadores en el campo de la traducción teatral: aquellos que provenientes de otros campos de estudio, como la filología, la literatura comparada o la lingüística se ocupan de la traducción (en sentido global y específico) de obras dramáticas - y por lo tanto, de una parcela de los estudios de traducción-; y por otro lado, los profesionales del campo dramático (actores, directores, técnicos, dramaturgos, traductores dramáticos, etc.) que reflexionan sobre su quehacer dentro del teatro, si bien a estos últimos les reprocha que ignoren las aportaciones de la semiología del teatro, y que se centren en la representación y los

aspectos no-verbales de la misma en detrimento del texto literario.

Reba Gostand (1980: 1-9) afirmó que *Drama Translation* es un término muy amplio dentro del cual se aglutinan múltiples variedades, entre las cuales se incluyen no sólo la traducción de una obra de teatro de una lengua a otra o de la página al escenario, sino también traducción entre culturas, entre diferentes públicos, medios, periodos, estilos, géneros o grupos de acción. Sin embargo, la delimitación de la clasificación de las diferentes variedades, a su juicio, no es relevante excepto para la construcción del aspecto teórico.

Autores como Aaltonen (2000a); Bassnett (2000); Lefevere (1980); Pavis (1989); Zatlín (2005) o Züber-Skerrit (1980, 1984); entre otros, se han quejado de la poca o escasa atención que se ha dedicado a la traducción teatral, y además del hecho de que la poca literatura existente se centra exclusivamente en la problemática de la traducción del texto dramático para la representación, lo cual supone una serie de dificultades añadidas para el traductor, como el vacío cultural, las expectativas socioculturales, la inmediatez del texto, o la consideración del texto como parte de la representación.

Susan Bassnett, una de las pioneras en la investigación sobre traducción de obras de teatro, en su obra *Translation Studies* estudia la problemática de la traducción de textos teatrales,

donde se lamenta de la amplia dedicación que ha recibido el género poético en comparación con el teatral, además de que “the methodology used in the translation process [of theatre texts] is the same as that used to approach prose texts” (1991: 119).

Posteriormente Ortrun Züber-Skerritt (1980) editó *The Languages of Theatre*, que dedicó íntegramente a la traducción teatral, investigación que la misma autora continuó en *Page to Stage: Theatre as Translation* (1984). En la primera obra trata tanto aspectos lingüísticos como los no lingüísticos, mientras que en la segunda se ofrecen visiones de diferentes profesionales que intervienen en la traducción de obras de teatro. En su propio capítulo, Züber-Skerritt por primera vez planteaba la diversidad de códigos no lingüísticos que operan en el trasvase y que se suman al campo de la traducción dramática, y que además suponen la apertura de nuevos campos de estudio y de dificultades añadidas para el traductor, como son los aspectos culturales, los no verbales y los de escenificación (1984: 3-11).

La paradoja existente en el campo de la traducción teatral es que por una parte, los Estudios de Traducción se han convertido en una disciplina académica con gran reconocimiento, pero la poca literatura existente en este campo se ha estudiado como un subapartado dentro de la traducción literaria, lo cual McAuley (1995) pone de manifiesto al afirmar que “there has been little attempt

to explore or even acknowledge its real specificity" (1995). Además, por otra parte, este abandono que muestra el aparato teórico no se corresponde con la práctica: "in theatre, practice has never been more vibrantly present", ejemplo que este mismo investigador ilustra con la evolución que ha experimentado el teatro clásico gracias al denominado "teatro de director", el cual proporciona un amplio corpus de textos traducidos y retraducidos. La razón que aduce para la escasa investigación en la traducción teatral es principalmente la posición marginal del teatro en prácticamente toda la teoría crítica y social contemporánea, si bien según este autor una mayor dedicación a este campo podría aportar mucho a la teoría de la traducción, a la vez que proporcionaría medios excelentes para realizar análisis más detallados sobre la función del texto escrito dentro del proceso dinámico de dotar al teatro de significado.

En España, la presencia del teatro traducido sigue siendo mayor que el de producción original. Raquel Merino, en las III Jornadas Internacionales de la Historia de la Traducción, afirmaba que no se puede comprender la historia del teatro en España sin la presencia constante y significativa de obras extranjeras, la mayoría de las cuales están escritas originalmente en inglés (cit. en Santoyo, 1995: 13-23). Para Santoyo, la paradoja es que tal abundancia de teatro traducido no haya generado corpus alguno de reflexión teórico-crítica, aunque sí considera importante la diferenciación entre dos tipos de traducción. La *traducción teatral*

prescinde de textos concretos y atiende a una especulación sobre la especificidad del texto teatral *per se*, mientras que *las traducciones teatrales* atienden a lo particular, a uno o varios textos traducidos, títulos determinados y traductores con nombre y apellido. Por consiguiente, este mismo investigador no evidencia la escasez de estudios sobre este campo, sino la falta de sistematización, por lo cual exige abandonar el estudio de la traducción teatral como un fenómeno contingente y pasar a la investigación sobre la especificidad de la traducción teatral (ibid.: 13-23).

En la práctica, la existencia de múltiples variedades de traductor de obras de teatro ha contribuido a una falta de consenso. McAuley (1995) enumeró las distintas posibilidades: el traductor teatral puede trabajar por encargo para un director particular o para una compañía, puede estar contratado para una editorial, en ocasiones el traductor es el mismo dramaturgo o uno de los actores, e incluso se da el caso de que es el dramaturgo quien - sin conocer la lengua origen- produce un texto basándose en una traducción literal hecha por otra persona. Esto plantea, según este mismo autor, dos campos de estudio muy interesantes, por una parte el estudio del grado de adaptación y reescritura que se produce en el trasvase, y por otra la investigación sobre la tendencia tan extendida de elaboración de un texto partiendo de traducciones ya existentes.

2.1.1. Traducción *for the page* o traducción *for the stage*

Uno de los puntos problemáticos que se plantean en la teorización sobre la traducción teatral es la pertinencia de la finalidad o *escopo* del texto dramático, y como consecuencia, de qué modo afecta a los métodos de traducción.

Autores como Anderman (1998), Bassnett (1995), o Espasa (2001) consideran necesario distinguir entre dos tipos de traducción: la traducción *for the page* (para la lectura), y la traducción *for the stage* (para la representación), aunque esta última autora puntualiza que “no se trata de una distinción dicotómica, sino un criterio inicial que enmarca la traducción”. Merino (1994: 29) considera que esta distinción es relevante porque “la finalidad con la que se publica una obra puede [...] anticipar el uso real que se haga de ella”. Lo importante es que estos dos conceptos de traducción teatral dan pie a dos diferentes tipos de traducción, según dos nociones de representabilidad, una más relacionada con el texto y otra más con la práctica escénica concreta de una compañía (Espasa, 2001: 110).

Susan Bassnett, -que en sus primeros artículos consideraba la escenificación o *performability* como elemento indispensable en

el texto teatral- abandona esta noción para centrarse más en las estructuras lingüísticas propias del texto teatral en sí, considerando que la noción de escenificación no es un requisito indispensable a la hora de traducir. Si este fuera el caso, la labor de traducción sería "prácticamente imposible", ya que el traductor tendría que tener en cuenta la transformación de un texto de partida, que está incompleto, a otro texto de la lengua de llegada, que también está incompleto (1991: 99-111).

Por el contrario, otros autores como Züber-Skerritt, Pavis o Zatlin no consideran necesaria tal distinción al entender que toda obra teatral se escribe para su puesta en escena, y por consiguiente debe ser representable. Zatlin va más lejos al afirmar que "if a play translation is nothing but ink on a page, it is not theatre. If it is published and read, it may be considered drama" (2005: vii). Pero si el objetivo de la traducción es su puesta en escena, esto implicaría que el traductor traduce una obra para que sea leída por gente perteneciente al mundo del teatro, lo cual Zatlin considera "absurdo" (ibid.: 68). Los autores que defienden esta postura ponen de manifiesto la complicación añadida que supone el trasvase de las dimensiones no lingüísticas implícitas en la obra teatral (semánticas, rítmicas, connotativas, etc.) a la lengua y cultura meta. En este caso, nos encontramos ante dos productos diferenciados: el texto de la obra publicado, que permanece irrevocable y permanente, mientras que la representación teatral basada en ese texto será

distinta y única, pues depende en última instancia de la producción final sobre el escenario y de su efecto sobre el público, y por lo tanto es susceptible de sufrir variaciones (Züber-Skerritt: 1984: 9). El papel del traductor cobra importancia adicional, ya que debe realizar un esfuerzo para traspasar apropiadamente el conjunto de signos simbólicos a la cultura meta, en caso contrario el significado de una obra puede verse distorsionado y malinterpretado (Züber-Skerritt, 1980: 8).

En referencia a la traducción de teatro, Santoyo afirma que el término traducción parece referirse a un traslado intencionadamente fiel en el que prima el respeto al autor original y a su texto, y que principalmente va dirigido a ediciones dirigidas al público lector. La traducción teatral, se trata, pues "del estricto trasvase intelectual de una pieza dramática" (1989: 97).

Conejero también relaciona los dos tipos de traducción con los conceptos de literalidad y fidelidad al texto original. Hay que distinguir qué es literal en el texto literario y qué lo es en el texto escénico. La traducción excesivamente fiel al texto literario sería, por lo tanto, justificable con miras a estudios eruditos y filológicos. (1991: 21).

Patrice Pavis aporta sus conocimientos sobre el teatro a la traducción de este tipo de género, y diferencia entre el texto literal y la representación. El primero "is the verbal script which is

read or heard in a performance". La representación, por el contrario, es *la mise en scène* del texto, que pertenece al sistema de comunicación teatral y está escrito por un escritor, mientras que el texto de la representación es experimentado o "leído" por la audiencia. A su vez, dentro del texto de la representación distingue entre la representación propiamente dicha, -todo lo que se hace visible o audible sobre el escenario pero no se percibe como sistema de significado- y la puesta en escena o *mise en scène*, que sería la expresión del texto dramático en la representación (Pavis 1992: 24-25).

En línea con el autor francés se muestra Keir Elam, que parte asimismo de sus investigaciones sobre el género teatral y coincide con el anterior en la pertinencia de distinguir entre texto dramático y texto de la representación, prestando especial atención a las relaciones existentes entre ambos. El texto dramático es previo al de la representación y condiciona su puesta en escena, pero no ejerce una relación de prioridad, sino que ambos se ven envueltos en lo que Elam denomina "condicionamientos recíprocos" que constituyen una *intertextualidad* muy poderosa, es decir, que cada texto incorpora inevitablemente restos de otros textos y la escenificación asimila los aspectos de la obra escrita que los responsables de la escenificación eligen para su trascodificación. De acuerdo con Elam, esta intertextualidad es "más problemática que automática" (1980: 209).

Ann Übersfeld parte del hecho indiscutible de que leemos teatro pese a no ser un género destinado a la lectura, y que esta lectura se basa en unas características distintas a las de la prosa o poesía. Coincide con el grupo de estudiosos que diferencian el texto de la representación, y como especialista en semiótica teatral pone de manifiesto la dificultad que entraña la interpretación de una obra de teatro: en primer lugar, porque no existe equivalencia semántica entre los signos textuales del texto y los de la representación, sólo existe "una zona de intersección variable"; y en segundo lugar, porque el diálogo teatral transporta una doble capa de contenido, el de los enunciados del discurso y el de la información concerniente a las condiciones de producción de dichos enunciados (1993: 13).

Van den Broeck (1986) se refiere a traducción retrospectiva (*retrospective translation*) y traducción prospectiva (*prospective translation*). En el primer caso, el traductor de teatro traduce la obra teatral como un texto literario restringiéndolo a un solo medio -la palabra escrita-, mientras que en el segundo el traductor lo concibe como un texto teatral en el contexto de la producción teatral, y en esta ocasión el texto se aplica a dos medios: el texto y la representación. De este modo, sólo cuando el traductor se decida por la segunda opción tendrá que considerar las características que son típicas de un texto teatral (Van den Broeck, 1993: 105).

Törnqvist afirma que pese a las diferencias entre el texto escrito y el texto para la representación, existe un texto dramático subyacente que se solapa, lo cual se explica con el hecho de que podemos contemplar dos producciones totalmente distintas, incluso en distintos medios y distintas lenguas, y aun así reconocer que estamos ante el mismo texto dramático (1991: 17).

2.1.2. Diferentes tipos de traducciones

El imperativo de los códigos no lingüísticos que rigen en la cultura meta ha dado lugar a un amplio debate en la literatura sobre la traducción de obras de teatro. Como pone de manifiesto Bassnett (2002: 123), la traducción de este género ha conducido a "an accumulation of criticism that either attacks the translation as too literal and unperformable or as too free and deviant from the original". El mayor o menor grado de acercamiento al original es la razón que subyace tras la amplia clasificación de tipos de traducción de obras dramáticas. La mayoría de los estudiosos convergen en la dificultad de traducir una obra teatral con vistas a su representación manteniendo la literalidad del texto origen.

En su obra, Mary Snell-Hornby se pregunta si una versión creativa de un texto teatral, que sea representable, se puede considerar una traducción. El escaso prestigio y la falta de

influencia que han tenido el traductor en general a lo largo de la historia es responsable de que cualquiera que trabaje de forma creativa prefiera ser llamado "poeta" o "escritor creativo" (2006: 88). Para Bassnett (1985: 87-103) esta discusión es fútil e irrelevante: no importa si se trata de una "versión", una "adaptación" o de un "collage".

Lefevere aplica a la traducción teatral el concepto de polisistema, que considera este tipo de traducción como *refracción*, al igual que lo hace con otros géneros de la traducción literaria. Un texto teatral es una reescritura de otro texto cuya finalidad es su funcionamiento ante un público de otra cultura con diferentes parámetros, por lo que las traducciones teatrales se encuentran en constante cambio y nunca se podrán clasificar como mejores o peores, ya que son producidas en diferentes circunstancias (1984: 191-197).

Del mismo modo, Conejero considera que el traductor debe *reescribir* el texto teatral para adaptarlo a la lengua y cultura meta. El texto teatral origen es el primer eslabón en una cadena de traducciones, que finalizaría con la traducción que el actor lleva a cabo sobre el escenario al representar el texto (1991: 40-58). La traducción teatral, aunque difícil, no es imposible, tan sólo es cuestión de que el traductor se sirva de las herramientas de trabajo "teatrales" que tiene a su disposición y se arriesgue:

en una traducción teatral la ganancia siempre supera la pérdida (1991: 75).

Por su parte, Nowra (1984) distinguió tres tipos de traducción teatral: la *traducción*, en la cual el traductor comprende el idioma del texto origen, y que a su vez subdivide en literal, directa o libre; la *adaptación*, que es cuando el texto es traducido y alterado o bien un adaptador cambia un texto previamente traducido; y finalmente la *versión*, que se da en los casos en los que el "traductor" no sabe el idioma del autor así que "monta" una traducción con todas las ya existentes (1984:21).

Santoyo utilizó la misma terminología en su clasificación, aunque su *traducción* es el trasvase literal y fiel a otra lengua, la *versión* tiene en cuenta los condicionantes de la puesta en escena y la *adaptación* "es un término que disfraza todo tipo de manipulaciones inaceptables textuales y escenificables" (1989:97-103). Retomando la terminología de la Escuela de la Manipulación, (Cf. Capítulo II), justifica la necesidad de *naturalizar* o *domesticar* un texto dramático con vistas a la realización de una adaptación que logre un efecto equivalente en la audiencia meta (ibid.: 104).

Snell-Hornby acuña el término *versión interlinear* para referirse a las traducciones tan comunes en práctica teatral en las que el traductor no hace más que traducir línea por línea, reduciendo la

contribución del traductor a *hackwork* o trabajo de escritura mecánico, que posteriormente es refinado y mejorado por el "experto" creativo que produce la versión final. Este es especialmente el caso cuando el experto en cuestión no está familiarizado con el lenguaje de la versión origen (2006: 89).

Otros autores despojan al término *adaptación* de cualquier connotación negativa porque entienden que los imperativos de los códigos teatrales fuerzan al traductor a adaptar la obra original. Así, Cary (1986: 53) considera que el elevado número de traducciones que se amparan bajo el término "adaptación" se debe a que una traducción teatral está concebida para su representación ante una audiencia en un momento y espacio concretos, y esto empuja al traductor a realizar *adaptaciones creativas*, pero siempre de manera "honesta y respetuosa con el original". Nowra (1984: 19) también defiende la adaptación porque en ella aprecia mejor "the fallacious view of the original", aunque afirma es importante que los temperamentos de ambos autores (el original y el *adaptador*) sean similares con el fin de obtener mejores resultados. Por otra parte, Übersfeld en su *Diccionario de Términos Claves del Análisis Teatral* (2002), concibe un concepto de adaptación mucho más amplio, según el cual un dramaturgo toma un texto extranjero traducido y produce "un color que convenga al universo del espectador de hoy". Por lo tanto, la adaptación puede comenzar en el proceso

de traducción e incluso comprender modificaciones en el texto dialogado.

Pavis utiliza el término *apropiación cultural de la realidad*, un término entendido como un punto intermedio entre la traducción y la adaptación, sin obsecarse en mantener la cultura origen -que puede hacer que un texto sea ilegible-, ni *normalizar* el texto en exceso, que lo puede hacer incomprensible, a la vez que previene contra la actitud condescendiente que se puede producir hacia la cultura origen cuando hay una adaptación total hacia la cultura y lengua meta (1989: 37). Esto es lo que denomina Aaltonen una lucha contra lo extraño: "a complete translation will always be a reflection of the receiving culture rather than that of its source text" (2000a: 114). De algún modo, la traducción de una obra teatral tiene que cumplir con las expectativas de la audiencia: una de las grandes atracciones del teatro es "the pleasure of being transported to a different time and place", y esta es la razón por la que algunos espectadores se sienten decepcionados cuando presencian una versión moderna de un clásico (Edney, 1998: 67).

Las recientes discusiones sobre la conveniencia de traducir o adaptar una obra teatral están relacionadas con las teorías traductológicas postcoloniales, sobre cómo los artistas occidentales se han apropiado de los mitos de otras culturas y

cómo a su vez, estas culturas han asimilado los cánones occidentales (Zatlin, 2005: 104).

Esta variedad de terminología para designar el producto de la traducción pone de manifiesto, siguiendo a Che Shu (2002), la existencia de una doble problemática: por una parte, el aislamiento en el que trabajan los estudiosos, y el consiguiente enriquecimiento para los Estudios de Traducción que supondría el intercambio de hallazgos, y por otra, se plantea si dicha variedad de denominaciones existentes en el campo de estos estudios es consecuencia de diferentes matices semánticos que sugerirían varios grados de manipulación en los textos con el objetivo de que cumplan las expectativas de la cultura receptora.

2.1.3. La especificidad del texto teatral

Independientemente de la discusión sobre los dos posibles tipos de textos teatrales, es unánime la consideración por parte de los especialistas en traducción de que el texto dramático debe ser traducido de manera diferente, al poseer unos rasgos específicos. A este respecto, Mary Snell-Hornby (2006: 87) distingue dos modelos de investigación del texto teatral para su traducción. El enfoque holístico considera dicho texto como la base para una futura representación dramática, y se diferencia del enfoque semiótico, que tiene en cuenta todas las nociones de la semiótica teatral que se ven implicadas en el escenario, como los signos

paralingüísticos (la dicción) y los kinésicos (la mímica, los gestos, etc.). Esta autora se centra en el texto teatral como texto y descompone sus características: el diálogo teatral como lengua artificial, las múltiples perspectivas que resultan de la interacción de los diferentes factores y de su efecto sobre la audiencia (la ironía, metáfora, etc.), el lenguaje tratado como acción potencial en progresión rítmica, el idiolecto que hablan los actores que expresan la emoción por la voz, el gesto y el movimiento y finalmente, desde el punto de vista del espectador, la percepción del lenguaje y de la acción por medio de los sentidos, como una experiencia personal a la que se puede responder.

La dualidad de contextos en los que se ve inscrita la traducción de una obra teatral es otra de las dificultades que ha sido tratada en la literatura sobre este género. Según Pavis, el texto traducido forma parte de las dos culturas (origen y meta), pero durante la transferencia no se produce el trasvase simultáneo de las dimensiones lingüísticas y del resto de dimensiones (semánticas, rítmicas, auditivas, connotativas, etc.). El problema es que el traductor sabe que la traducción no puede mantener la situación de enunciación original, porque va dirigida a una futura situación de enunciación con la cual éste no está del todo familiarizado (1989: 26). Por ello, autores como Törnqvist (1991:29) desechan el concepto de fidelidad en traducción teatral al preguntarse cómo se puede obtener una versión relativamente fiel del texto

original combinando las necesidades tan dispares de ambas audiencias.

Para Ezpeleta (2000), el género dramático no admite equiparación con el resto de géneros literarios, porque si bien comparte con ellos el uso del lenguaje verbal como medio expresivo, también se diferencia de ellos por el uso particular y específico que hace del lenguaje. Por lo tanto, la traducción de un texto dramático aporta ciertos rasgos diferenciales como la dimensión oral, la ostensión (la capacidad de crear "mostrando"), la economía, la dimensión pragmática y además, la inmediatez. Merino se refiere a la dualidad del texto dramático: los actores declaman el texto principal mientras que existe un subtexto lingüístico que son las indicaciones escénicas que conforman el marco o texto secundario (Merino, 1994: 22).

Con el fin de solucionar toda esta problemática, Ortrun Züber-Skerritt propone la creación de una nueva disciplina que denomina *Drama Translation Science* (1984:1), y cuyo objeto de estudio serían las traducciones teatrales no sólo como trasvase entre lenguas, sino como fenómenos más generalizados de trasposición de todos los factores que intervienen en el proceso de traducción. El término *trasposición* es utilizado como un tipo especial de traducción, de trasposición o transferencia del texto dramático al escenario. Se trata de una forma especializada de traducción, exclusiva del teatro y distinta de la traducción de

poesía o de prosa. Puesto que entiende que una obra está escrita para su representación, debe ser traducida de modo que sea "actable and speakable" (1984: 8).

En esta misma línea se muestra José María Díez Borque (1988: 54-55), que coincide con Züber-Skerritt en la necesidad de acotar un área de estudio para la ciencia del teatro, pero propone la bifurcación entre el estudio de la transferencia de la página al escenario, y el estudio de la transferencia de la página a la página.

Para Eva Espasa (2001: 80), la traducción de una obra de teatro resulta un "escándalo semiótico", ya que se considera "un pont invisible y necessari, que només es visibilitza quan es presenten discrepàncies evidents entre les realitats lingüístiques, culturals o ideològiques que es presenten a escena". Coincide con Muñoz (1995: 92) en que los traductores son receptores *fortuitos* de los textos o discursos originales y se constituyen en *audiencia*.

Un grupo de estudiosos entre los que se encuentran Aaltonen (2000a) o la misma Eva Espasa (2001) adscriben la problemática de la traducción de obras de teatro a la traducción intercultural, siguiendo el "cultural turn" que plantearon Bassnett y Lefevere para los Estudios de Traducción (1990). La particularidad de los textos teatrales es que se encuentran adaptados más que ningún

otro género a su recepción, y dicha adaptación estará siempre condicionada tanto a nivel social como cultural, ya que el teatro es una forma de arte social que se dirige a un grupo de gente en un momento y lugar específicos (Aaltonen, 2000a: 53). La traducción teatral comparada con la literaria puede tener “more scratches and bubbles”, por una parte porque los textos teatrales imitan al lenguaje hablado –que posee sus propias convenciones– y por otra porque el teatro a nivel contextual se basa en la redundancia de la producción tanto a nivel verbal como no verbal (2000b).

No obstante, según Espasa, las diferentes culturas no tendrían por qué ser un obstáculo insuperable para la traducción ni para la comunicación en general, pero es importante ser conscientes de la asimetría existente entre las culturas, ya que disponemos de más información sobre culturas mayoritarias (angloamericanas) y no tanta sobre otras que se obvian como minoritarias o tercermundistas (2001: 93). Estas asimetrías suponen un obstáculo adicional para el traductor que tiene que enfrentarse a problemas de falta de equivalencia entre los marcos teatrales en los cuales emerge el texto y aquellos donde el texto se ve inyectado por el proceso traductor. Pese a la dificultad del acometimiento de la traducción teatral, es fundamental por parte del traductor el conocimiento general o específico de la audiencia (Fitzpatrick y Sawczak, 1995).

Para Bassnett no sólo hay que tener en cuenta las expectativas sociales y culturales que actúan a nivel general, sino que también intervienen las expectativas del texto teatral a nivel particular; así el efecto del texto representado dependerá, sobre todo, de cómo se tratan los códigos principales y las convenciones (Bassnett, 1991: 122-123). La lengua desempeña una importante función identificativa en teatro, puesto que las decisiones lingüísticas tomadas en la traducción se encuentran inmersas en un marco social, cultural e ideológico determinado (Aaltonen, 2000a: 68). Las estrategias de traducción tomadas en la traducción de una obra dramática se encuentran en relación inversa con el espectro de la recepción particular de dicha obra: cuanto más va dirigida una obra a una recepción concreta, más se alejará de lo que sería una traducción literal (Aaltonen, 2000b).

Desde el punto de vista de la cultura receptora, y del mismo modo que se ha destacado en el apartado anterior el enriquecimiento que la traducción aporta a esta cultura, dicha aportación es si cabe más completa en el caso de la traducción teatral, porque si consideramos la escenificación, ésta conlleva la participación de una serie de códigos semiológicos. La literatura sobre este tipo de trasvase está llena de metáforas que intentan ilustrar la experiencia de recepción de una obra escrita en otra lengua. Así, Shaked (1989:12) comparó la traducción de una obra teatral con una "puerta" a través de la cual recibimos una cultura extraña dentro de un marco completo. Las obras teatrales

se traducen para mostrarse ante un grupo de espectadores que representan una audiencia meta mayor y que responden ante la obra como un grupo homogéneo. Por eso, el proceso de lectura de una obra teatral (o la asistencia a ella) es, según este autor un "misunderstanding [...] which is the only way we can understand".

Espasa (2001: 53) compara al traductor teatral con un *voyeur*: sólo excepcionalmente se le invita de forma explícita al acto teatral sobre el escenario. Traducir para la escena se puede comparar con una experiencia paradójicamente *voyeurista*: es secreta, ya que en principio el acto de escritura de la obra original no prevé la traducción; pero también es pública, cuando se ofrece a un público diferente, y de forma muy visual dentro del escenario.

Aaltonen se refiere a la traducción como "ventana" que nos abre al mundo (2000a: 1), pero también retoma del filósofo francés De Certeau la idea de traducción teatral como un apartamento alquilado, donde el traductor/ inquilino va realizando cambios, redecorando los textos cuando se *traslada* a él durante el proceso de lectura (ibid.: 9). Esta imagen sobre la traducción teatral coincide con la *intertextualidad poderosa* de Elam previamente mencionada.

Otros autores se centran en la oralidad del texto teatral como aspecto clave para su traducción. Para Mary Snell-Hornby (1984), la mayoría del texto de una obra –exceptuando los monólogos y las direcciones del escenario- está formada por el diálogo entre los personajes, así que a nivel de comunicación interna funciona como lengua oral, mientras que a nivel de comunicación externa la obra es simplemente un texto literario que habla a una audiencia. La traducción deberá escribirse con un lenguaje fluido porque el texto teatral imita al lenguaje hablado, si bien esta fluidez no es tal y como la entendemos en un texto escrito (Aaltonen, 2000a).

En cuanto a la problemática planteada por la puesta en escena de una obra teatral, puesto que ésta se produce en directo, supone la consideración por parte del traductor de otros aspectos que pueden influir en la traducción, como son:

1. La comunicación bidireccional, puesto que los actores reciben *feedback* por parte del público;
2. La asistencia al teatro como acto social, que supone que los espectadores pueden intercambiar impresiones durante los entreactos;
3. Cada representación es única e irrepetible;
4. La representación teatral viene determinada por las condiciones especiales disponibles en el momento de la representación;

5. La limitación espacial fuerza la exageración de signos kinésicos (mímica, gestos, etc.) y paralingüísticos (dicción), así como un excesivo uso de la proxémica (agrupamiento físico de los personajes);
6. Finalmente, debido a su naturaleza multimedia e irrepetible es muy difícil para el traductor registrar una representación teatral de modo satisfactorio (Törnqvist, 1991: 31).

En relación con la escenificación y las convenciones culturales, el periodo de tiempo que transcurre entre la realización de la traducción y su posterior puesta en escena incide directamente sobre el polisistema o convenciones de la cultura meta. Si el periodo de tiempo entre la traducción y su escenificación es breve, las convenciones culturales de la cultura receptora (la lengua, el entorno teatral y literario, etc.,) son susceptibles de sufrir mínimas modificaciones (Espasa, 2001: 88), pero en caso contrario, si el espacio de tiempo es mayor hay que tener en cuenta que el texto puede sufrir modificaciones por parte del traductor, y esta diacronía puede influir en los respectivos contextos lingüísticos, literarios, teatrales y socioculturales (Reiss, 1989: 5). Dichas modificaciones pueden ser de dos tipos: cambios de traducción (sustituciones de traducciones "viejas" por nuevas versiones) y los cambios *dentro de* las traducciones (modificaciones textuales introducidas a raíz de cambios de la evolución o la normativa de la lengua) (Espasa, 2001: 88). Según esta misma autora, lo irónico de esto es que el paso del tiempo

parece convertir las obras originales en *clásicos*, mientras que las traducciones en textos envejecidos, caducados (ibid: 88).

Sin embargo, Pavis invierte este argumento al plantear que la traducción contribuye a la revitalización de los clásicos, al mismo tiempo que afirma que es más fácil entender a Shakespeare en una traducción que en el original, porque la traducción – siguiendo a Lefevre- implica adaptar el texto a la situación actual de la enunciación (1989: 27-29).

McAuley, no obstante, puntualiza que si bien se ha observado que las traducciones tienen un ciclo de vida concreto, en el caso de las traducciones teatrales este periodo de vida es incluso más corto (1995). Bassnett (1981: 37-48) coincide en este aspecto, y va más lejos al afirmar que puesto que la lengua es dinámica y los traductores traducen con la cultura meta en mente, la demanda de nuevas traducciones en sustitución de las antiguas siempre será constante.

Otros autores como Assimakopoulos (2002: 36-37), estudian la traducción teatral entendida como mero acto comunicativo, para lo cual aplica la teoría de la relevancia de Gutt a la traducción teatral (Gutt, 1991), para concluir con que “las elecciones que el traductor hace durante la traducción real de una obra dependen sólo de él y de su consideración de lo que es óptimamente relevante para su audiencia”.

La pragmática teatral en traducción también ha sido objeto de investigación (Assimakopoulos, 2002; Aaltonen; 2000a; 2000b; Pulvers, 1984; Törnqvist, 1991). La comunicación o acto de enunciación que se produce entre la representación teatral y el público es simultánea, así que este último no puede detenerse a aclarar o reflexionar sobre lo que acaba de escuchar. La aceptación de la traducción no puede ser entendida de igual manera que en un texto literario, ya que como resultado de la inmediatez del texto, es importante que la audiencia reconozca de forma instantánea los elementos específicos de la cultura origen que transmite la obra, en caso contrario es cuando se produce el vacío cultural o *cultural gap* (Assimakopoulos, 2002: 19). Si hay aspectos culturales problemáticos en la traducción, el traductor no tiene la posibilidad –como el traductor de una novela- de insertar una nota esclarecedora, así que este debe elegir entre tres posibilidades: la traducción literal (que supone la pérdida de la información), la adición de una nota informativa o la incorporación de la información al texto. Törnqvist aboga por la esta última opción, si bien dicha tarea correría a cargo del director de la obra, no del traductor (1991: 216). Es por ello que Übersfeld concede gran importancia al concepto de *competencia teatral*, como el conjunto de asunciones compartido por los que se encargan de la representación de la obra y por la audiencia, y sólo basándose en ella puede la audiencia entender una representación teatral (1993: 87).

2.1.4. La competencia del traductor teatral

La problemática por la complejidad del texto a traducir, la importancia de la inmediata recepción por parte de la audiencia o la dificultad de tratar con el trasvase de los códigos no lingüísticos que operan en este tipo de textos son algunos de los aspectos que dificultan el trabajo de realizar una traducción teatral y demandan unas competencias específicas en la figura del traductor.

Los estudiosos de la traducción de teatro han recurrido a diferentes metáforas para definir al traductor teatral. Para Joseph Farrell (1984: 46), el traductor teatral es comparable a un contrabandista, primero porque se mueve entre pasos fronterizos, y segundo porque se desliza entre las fronteras "with contraband goods which inevitably will be damaged in the crossing". La teoría de la traducción teatral debería centrarse en qué "daños" son inevitables y cuáles no. Para ello, y a diferencia de otros tipos de traductor, éste debe hacer un trabajo de colaboración en conjunto con los otros profesionales del mundo del teatro –directores, actores, diseñadores, etc.- (Edney, 1984:238), de modo que algunos estudiosos reclaman la presencia del profesional de la traducción en los ensayos de la obra (Farrell, 1984: 39; Snell-Hornby, 2006).

Nowra (1984: 19), por lo tanto, defiende la importancia de las adaptaciones, y va más lejos al exigir que el traductor no sólo sea dramaturgo, sino que también pertenezca a la cultura meta, ya que así se expresa desde el punto de vista del público perteneciente a la cultura receptora. En el otro extremo, se exige que el traductor deba intentar traducir siendo fiel al texto origen –pero creando un texto meta representable- dejando al dramaturgo o director libertad para apartarse de la obra (Törnqvist, 1991: 216). Este mismo autor comenta que la tendencia de algunos traductores de asumir el papel del director y realizar alteraciones “crean confusión con respecto a la naturaleza del texto origen” (ibid.: 216).

La distinción que realiza Aaltonen (1997: 92) diferencia entre los *powerless translators*, que sólo trabajan con el guión y aquellos que, -como los dramaturgos- trabajando desde dentro del teatro ejercen más poder y poseen libertad para hacer ajustes al texto donde sea necesario (1997: 92). En general, es unánime –al igual que ocurre con la traducción literaria- la consideración de la falta de reconocimiento de la figura del traductor teatral. Pese a que se trata de un trabajo que supone un enorme esfuerzo debido a las modificaciones o adaptaciones que hay que hacer para que el texto origen funcione en la sociedad receptora, existe relación desigual entre el dramaturgo y el traductor: se da por supuesto que el trabajo del segundo es menos arduo que el del

primero, sin embargo, como explica Aaltonen (2000a: 95), el traductor actúa como "filtro" de las convenciones e idiolectos estéticos y sociohistóricos, y debe escribir el texto desde su propia cultura, teatro y sociedad (ibid: 98).

La importancia de la investigación sobre la traducción de teatro es resumida por Aaltonen al comparar este tipo de traducción con un espejo que nos proporciona gran cantidad de reflejos e imágenes generadas en otros contextos y que nos muestra fragmentos de un mundo (2000a: 52). Los códigos por medio de los cuales nos llegan estos fragmentos (lingüísticos, culturales, teatrales, sociohistóricos, etc.) son reinterpretados y redireccionados para ser ajustados a convenciones y códigos de la cultura receptora. Su metodología, siguiendo las premisas de la Teoría del Polisistema de Lefevere y de la Escuela de la Manipulación, propone el estudio de las estrategias de traducción utilizadas, analizando motivos que llevan al traductor a la elección sistemática de una de ellas sobre el resto, o su inclinación en algún punto de la traducción por otro procedimiento. La comprensión de estos códigos nos ayuda a leer las imágenes del "espejo", y por ende, de todo el contexto y del discurso de la traducción (2000a: 2-3).

El término *intercultural theatre* es utilizado para referirse al estudio de la adaptación del teatro traducido dentro de la cultura receptora, para ello se parte del hecho de que una producción

teatral siempre está fuertemente ligada a su propia audiencia, en un lugar particular y en un momento concreto del tiempo, así que cuando un texto dramático es seleccionado para su representación, tanto la traducción como la producción entera representan inevitablemente una "reacción a la alteridad" (Aaltonen, 2000a: 8).

Asimismo, resulta interesante la importancia que esta misma investigadora concede al estudio de la traducción de teatro como actividad egoísticamente motivada y constructora de representaciones de la cultura origen: si la función intrínseca de la traducción es la asimilación de la información, entonces la construcción de la cultura origen y por extensión del texto se realiza a través de la traducción (Aaltonen, 2000a: 51). Siguiendo a Holmes, afirma que en la traducción de obras teatrales extranjeras siempre se produce algún grado de "aculturalización", es decir, de atenuación de lo extranjero, o de naturalización, según el cual se produce la negación de la existencia de lo extranjero reduciendo todo a la perspectiva de la cultura receptora (ibid.: 55). A este respecto, existe un debate sobre los estudiosos que prefieren adaptar el texto teatral a las convenciones de la cultura receptora, mientras que otros tienen en cuenta que puesto que no todos los textos están entendidos para su representación es posible la conservación de los rasgos culturales del texto (Mateo, 1985: 181).

Si tenemos en cuenta el hecho de la traducción teatral como producto dentro de un *polisistema*, habrá que investigar cómo no todas las decisiones estratégicas son tomadas por el traductor durante el proceso traductor. Che Shu (2002) afirma que en el caso de las traducciones teatrales, y debido a su especificidad, sería interesante el estudio de la figura que él denomina "iniciador de la traducción", como la persona que realiza diversas elecciones estratégicas condicionado por las constricciones de la audiencia meta, y cómo estas estrategias previas obligan al traductor de teatro a tomar a su vez, otras elecciones durante el proceso traductor.

Finalmente, podríamos comprender cómo funciona la traducción de obras teatrales si la investigación se centrara más en el análisis de obras traducidas por directores o dramaturgos, algunos de los cuales son directores de sus propias obras, investigación que coincide con el presente trabajo:

Useful insights into the translation of this literary genre could be gained by increasingly focusing research activities on analysis of works translated by playwrights themselves, some of whom are even directors of their own plays. Such focus seems pertinent considering that these authors-translators are at the same time the source, translation initiator and translator (Che Shu, 2000).

2.2. La traducción de elementos culturales

En la actualidad, prácticamente la totalidad de los enfoques que existen en traducción conciben el ejercicio de ésta como un trabajo que supone mucho más que el mero trasvase lingüístico entre las dos lenguas implicadas, porque abarca los dos contextos culturales, el del texto origen y el texto meta: "It is not enough to work out how best to render the *words* of the source text; it is much more important to work out what the words *mean* in a particular situational and cultural context" (Leppihalme, 1997: viii). Por lo tanto, el traductor deberá considerar múltiples cuestiones a la hora de realizar la traducción de cualquier texto. Los textos literarios son permeables a la cultura donde se originan, y las manifestaciones culturales asoman por medio de los referentes culturales. Los referentes culturales, como consecuencia, constituyen una de las cuestiones más problemáticas en la traducción y que requieren una mayor intervención por parte del traductor. Con el fin de investigar en profundidad la problemática de los referentes culturales, es necesario analizar en primer lugar la noción de cultura.

La definición de cultura es un trabajo complicado debido a la falta de unanimidad, y a la amplitud del concepto. La Real Academia de la Lengua Española define cultura como "el conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo

social, etc". (Diccionario de la RAE, 2001). Investigadores en el tema como Katan (1999: 18) realizan una definición de cultura más amplia y subdividida en cuatro enfoques distintos: behaviorista, funcionalista, cognitivista y dinámico. En cualquier caso, una de las cuestiones más controvertidas –y decisivas en el caso del estudio que aquí tratamos- es la conexión entre el lenguaje y la cultura. Para Newmark (1988: 94), esta relación es evidente: la cultura se manifiesta por medio del lenguaje: cultura es la forma de vida y sus manifestaciones que son propias de una comunidad, que utiliza una lengua en particular como su medio de expresión, y su repercusión en la traducción le lleva a afirmar que la traducción se ha convertido en el modo más económico de explicar una cultura a otra (Newmark, 1998: 304). Marco (2002: 202), por ejemplo, entiende el lenguaje como semiótica social, como una manera de significar que sólo tiene sentido dentro de una sociedad, de una cultura determinada. Para expresar la relación entre cultura y los textos literarios y, en concreto las complicaciones que presenta un texto debido a su imbricación en la cultura en la que se ha originado, Lefevere (1992b: 41) acuñó el término *universe of discourse*: "Universe of discourse features are those features particular to a given culture, and they are, almost by definition, untranslatable or at least very hard to translate".

En la traducción de un texto literario, el trasvase de información debe abarcar la transmisión de la mayor información posible

contenida en los elementos que son producto de la cultura de la que forman parte. Este proceso puede originar fricciones entre las dos culturas. En estas dificultades, conocidas como *cultural shocks*, se basó Leppihalme para realizar un amplio estudio en el que analiza la problemática de los referentes en la literatura – *allusions*, según el término empleado por ella-, y que reflejó en la expresión *cultural bump*, con el que se refiere a las dificultades que se produce “in reading situations [...], when culture-bound elements hinder communication of the meaning to readers in another language culture” (Leppihalme, 1997: viii).

La aparición de referencias culturales propias de la cultura origen en el texto origen es una de las causas más frecuentes que originan los *cultural bumps*, principalmente debido a que ocasionalmente éstos pueden carecer de significado en la cultura término. Los textos están compuestos inevitablemente de fragmentos de otros textos, que interaccionan entre sí y configuran su colorido cultural. Esta carga informativa, desde el punto de vista de la traducción, puede suponer un problema para el lector, porque le puede causar perplejidad o resultar vacío de significado. Para que un lector comprenda las referencias o alusiones que se encuentran en un texto perteneciente a su cultura, sería necesario que el receptor posea un alto conocimiento bicultural. Sin embargo, en la traducción de un texto literario, este hecho se complica puesto que el traductor se convierte en receptor del texto origen y emisor del texto

traducido, y es el lector meta en una nueva cultura el destinatario de dicho texto. Esto nos conduce a plantearnos hasta qué punto se puede esperar que el lector meta sea también bicultural (Leppihalme, 1997: 3-4).

La literatura sobre traducción aporta múltiples definiciones de los referentes culturales, pero no existe consenso en cuanto a la expresión que englobaría todo este tipo de marcadores culturales. La definición de Leppihalme nos parece la más acertada, al ser la más amplia, ya que se refiere a la utilización de diverso material lingüístico preformado -bien en su forma original o modificada-, o de nombres propios que tienen como finalidad la transmisión de un significado implícito (Leppihalme, 1997: 3). Mayoral (1994: 73-96), por su parte, los define como aquellos elementos del discurso que por hacer referencia a particularidades de la lengua origen pueden ser entendidos por el lector de forma parcial o diferente, o incluso no ser entendidos en absoluto.

La necesidad de solventar este tipo de problemas de traducción se justifica con que presuponen cierto grado de participación por parte del lector, ya que las palabras que forman parte del referente

function as a clue to the meaning, but the meaning can usually be understood only if the receiver can connect the clue with an earlier use of the same or similar words in

II. ANTECEDENTES

another source, or the use of a name evokes the referent and some characteristic feature linked to the name” (Leppihalme, 1997: 3-4).

A este respecto es importante la consideración del lector tipo, cuyas características determinarán de partida la relación de acercamiento o alejamiento que se produce entre el autor y el lector. La participación del lector en el proceso de lectura y comprensión de un texto da pie a que existan diferentes lecturas de este mismo texto, debido al margen de interpretación que cada texto permite. Puesto que no existen dos individuos que compartan de forma total los mismos trasfondos lingüísticos y culturales, la comunicación absoluta no es posible (Mayoral, 1994: 73-96). El lector, que habitualmente se esfuerza por dotar de sentido incluso a los mensajes más insignificantes, a menudo fracasa en su intento por reconocer en el texto el significado connotativo y contextual, y a consecuencia de esto tendrá que idear modos de búsqueda de significado sin la habilidad de reconocer las pistas (Leppihalme, 1997: 23). Cuando no lo consigue, se produce la pérdida de significado, que lejos de ser un hecho insignificante, conduce al empobrecimiento de los textos. Obviamente, un lector monocultural de la cultura receptora no puede estar familiarizado con el mismo conocimiento cultural de la cultura origen como lo están los lectores de esa misma cultura, por lo que a veces necesitará la intervención de un traductor “responsable y competente” (Leppihalme, 1997: 23) que le facilite la tarea.

Las características de partida del lector tipo, es decir, el grado de conocimiento cultural que se le presupone y su nivel de afinidad con el autor del texto original en diversos aspectos (ideología, clase social, edad, etc.), tienen como consecuencia que la mayor o menor analogía existente entre ambos se evidencie en la cantidad de referencias culturales: cuanto mayor es la afinidad, se produce una mayor profusión de alusiones y elipsis en el texto meta, pero menor proporción de redundancia (Mayoral, 1994: 73-96).

Además, la percepción de la información del texto origen realizada por este lector tipo puede ser recibida con mayor o menor intensidad debido a diversos motivos, como el desconocimiento de la información factual o enciclopédica o la falta de explicitación de parte de dicha información, o incluso la posible existencia de contrastes en las experiencias vitales de ambos sujetos. A esto hay que añadir que en traducción este hecho se puede agravar debido a las constricciones lingüísticas de las lenguas implicadas (Mayoral, 1994: 73-96).

No obstante, pese a la multiplicidad de interpretaciones individuales a las que dan lugar los textos, es posible para los lectores llegar a una especie de significado consensuado. Es el traductor, en su papel de mediador cultural, quien necesita el grado suficiente de conocimiento bicultural para reconocer los

significados problemáticos, y la conciencia de ver con qué alusiones y en qué contextos la elección de la estrategia de traducción necesitará atención especial, bien por la importancia de dicha referencia en el contexto, bien por la diferencia entre los universos cognitivos de los dos lectores (Leppihalme, 1997: 23). El problema es que, puesto que el traductor no recibe *feedback* de los lectores, sólo puede hacer asunciones con respecto a la formación comunicativa de los lectores y de sus reacciones posibles ante los diversos rasgos del texto, otorgándoles "ni más ni menos capacidad" (Nord, 1991: 53).

En este punto es donde interviene la función del traductor como intermediario cultural, que deberá servirse de todo tipo de recursos para producir una versión en la lengua meta que haga posible la participación de los lectores meta, viendo las conexiones y el significado, y evitando la constante interrupción de la comunicación por los *cultural bumps*. (Leppihalme, 1997: 22-23). El hecho de que el texto esté correctamente traducido queda en un plano secundario si el lector de la cultura receptora no comprende el texto origen en su totalidad: "A translation which disregards differences in cultural backgrounds runs the risk of being unintelligible, if only occasionally" (ibid.: 9).

A pesar de la problemática que plantea la traducción de referentes culturales, su presencia en los textos conlleva ciertos aspectos positivos. Además de proporcionar colorido local,

Leppihalme (1997: 3) destaca la implicación del lector en una recreación aludiendo a significados semi-ocultos que este mismo lector debe recuperar para luego disponer de una comprensión más profunda del mundo. Por, su parte, Wilss considera que los textos ganan en atractivo, ya que el significado convencional y el nuevo "react chemically", y si la alusión es percibida por el lector éste experimenta un estado de "alegría intelectual" (1989: 63).

En ocasiones, la imposibilidad de transmitir la carga informativa o la presuposición del conocimiento de ésta por parte del lector tipo conduce al traductor a no traducir el referente cultural. Mayoral considera que en estos casos, la presencia de extranjerismos en los textos literarios suele verse motivada también por la intención de reproducir el color local del texto origen. En otras situaciones, su presencia se debe simplemente a esnobismo. Los extranjerismos que más marcan el texto culturalmente -recordando al lector que está leyendo un texto de otra cultura- son de amplia variedad, e incluyen entre otros los tratamientos, profesiones y títulos, nombres de lugares, fórmulas de cortesía, unidades de medida y moneda, y nombres propios (Mayoral, 1994: 73-96).

2.2.1. Estrategias de traducción de referentes culturales

El tratamiento de traducción de aspectos culturales se puede clasificar en general en estrategias de domesticación y estrategias de extranjerización, dependiendo de la distancia que dicha estrategia marca con respecto a las culturas origen y meta (Venuti, 1995), (Cf. 2.1.) En ocasiones se produce la neutralización, que se ocasiona cuando se anula el contenido y naturaleza cultural durante el traslado del elemento marcado culturalmente. Este procedimiento estaría en un extremo de la distancia que separa ambas culturas, porque esta omisión de información cultural conlleva la pérdida del mensaje que el autor del texto original tenía intención de transmitir (Leppihalme, 1997: 26-27). En contraposición a la elisión de información, existen diferentes tipos de gradación para la ampliación o explicitación de información. En el caso en el que se decida por este método, es necesario valorar si la ampliación de la información para esclarecer el referente cultural resultaría extraña no ya desde el punto de vista del lector, sino desde el del autor por resultar demasiado obvia (Mayoral, 1994: 73-96).

No obstante, en la literatura sobre procedimientos de traducción existen algunas clasificaciones más específicas sobre estos métodos. Hay que tener en cuenta que en la elección del método

traductor intervienen tanto factores extratextuales como intertextuales, si bien en ocasiones la elección de una estrategia de traducción de un elemento cultural se realiza de manera inconsciente o intuitiva.

En cuanto a los tipos de referentes culturales, son de dos clases: los transculturales, que ocurren cuando el referente es compartido por ambas culturas, la cultura origen y la cultura meta; y los específicos de una cultura, que son los que presentan mayor dificultad para el traductor porque sólo pueden ser entendidos por los lectores que se encuentren suficientemente familiarizados con la cultura en cuestión (Leppihalme, 1997: 43).

La Biblia es uno de los referentes transculturales más frecuentemente utilizados en los textos, con la finalidad de ilustrar escenas de conflicto y confrontación. Se trata además de una fuente común de alusiones en la cultura anglosajona, comparativamente mayor que en otros países católicos. La otra fuente transcultural universal la constituye la mitología y la antigüedad, sin embargo, Leppihalme evidencia una cierta disminución en la capacidad del lector medio para la identificación y comprensión de alusiones a personajes de estas materias, probablemente como reflejo de cambios tanto en la moda como en los parámetros educativos de una comunidad (Leppihalme, 1997: 67-68). Como consecuencia de esto, los textos actualmente requerirían un mayor intervencionismo por

parte del traductor en su faceta como facilitador de la comprensión.

Mayoral reduce los procedimientos de traducción de referentes culturales a tres. En aquellos casos cuando se considera que el lector comprenderá la referencia original, el préstamo o transcripción constituye el mejor procedimiento de traducción. En aquellas ocasiones en las que el significado completo resulta familiar a la inmensa mayoría de los potenciales lectores, se traduce simplemente (calco), sin ampliar la información. Finalmente, se puede recurrir a la adaptación o naturalización (el uso de referencias propias y específicas de la lengua de término equivalentes a las de la lengua de origen), en aquellos casos en los que no se produce un choque con la realidad cultural o histórica, o cuando el texto no está tan marcado culturalmente que la referencia de la cultura de término resulta extraña y provoca la sorpresa del lector (Mayoral, 1994: 73-96). El uso de este procedimiento de traducción "introduce un elemento de incredulidad para el resto de la historia" (Nida y Reyburn, 1981: 20). Otros obstáculos que se pueden realizar a la utilización de la adaptación son la falta de equivalencia y coherencia con el resto de procedimientos utilizados en el mismo texto, la necesidad de identificación o la existencia de traducciones reconocidas (Mayoral, 1994: 73-96).

2.2.2. Los nombres propios

Debido a la relevancia que poseen como marcadores culturales de un texto, y a la frecuencia de su aparición en los textos, el tratamiento de los nombres propios merece un apartado específico en el que se expongan las diferentes opciones de traducción.

El estudio de los nombres propios y del abanico de opciones de estrategias de traducción que se le plantean al traductor para su trasvase a la lengua meta ha recibido cierta atención en la literatura sobre el tema, en primer lugar, por tratarse de elementos habituales en el contexto situacional de la cultura origen; en segundo lugar por la diversidad de procedimientos que implican, y en tercer lugar -y como consecuencia de lo anterior- porque en su trasvase se producen un elevado número de errores de traducción (Moya, 2000: 25).

La tradición histórica es uno de los parámetros macrotextuales que influyen en la decisión del traductor a la hora de traducir (Franco, 2000: 101). En España, hasta bien entrado el siglo XX -y tal y como se observa en la traducción de *A Man for All Seasons*- la técnica seguida por el traductor era la adaptación o españolización del nombre de pila – incluso a veces del apellido- cuando el antropónimo extranjero tenía correspondencia en nuestra lengua, normalmente siguiendo la pauta del santoral

(ibid.: 230). Esta técnica, que se ha venido practicando “pero no de manera coherente” (Moya, 2000: 37), es la razón por la que la mayoría de los personajes de esta obra tienen nombres españolizados: Tomás Moro, Enrique VIII, Ana Bolena. En el caso de Tomás Moro, su justificación se encuentra en la tendencia tan extendida por parte de algunos humanistas del Renacimiento de traducir su nombre al latín, de ahí que Thomas More pasase a ser *Morus*, apellido que pasó al español como Moro (ibid.: 24). Reyes afirma que los motivos tras esta tendencia de españolización de nombres propios se debía al aislamiento cultural, al *ombliguismo* lingüístico y al soporte interlingual del latín en el mundo occidental (Reyes, 1986).

Como consecuencia de esta práctica, los antropónimos españolizados empiezan a convertirse en nombres oficiales, lo que Franco denomina “traducción prefijada”, que entra a formar parte del universo cognitivo de los hablantes de la lengua término y por tanto facilita su reconocimiento por parte del lector. Al mismo tiempo, se incorporan a una tradición difícilmente modificable por parte del traductor, quien además debe incorporar a sus conocimientos previos las normas, “las reglas del juego, en general, y la práctica habitual traslatoria del momento en lo que a nombres propios se refiere en particular” (Moya, 2000: 10), de manera que el comportamiento del traductor deberá ser acorde con las expectativas de los lectores de la cultura meta (ibid.: 14). Sin embargo, la norma de

tendencia a la naturalización no tendría consideración de absoluta, pues siempre deja un margen pequeño pero significativo para actuar mediante la glosa, la neutralización y la omisión sobre los nombres propios más complejos, especialmente los cargados de connotaciones (Franco, 2000: 178). La desaparición de esta tendencia traductora en la actualidad es el motivo por el cual, a lo largo del presente trabajo, se ha preferido mantener el antopónimo en la lengua origen, con la excepción de los nombres de la realeza, que en la actualidad continúan adaptándose.

2.2.2.1. Naturaleza del nombre propio

Uno de los aspectos que más controversia ha suscitado en el estudio de los nombres propios es si éstos contienen carga semántica o no. La polémica es relevante porque condiciona la decisión de su traducción. Theo Hermans señala que todos los nombres propios tienen un componente déictico porque señalan e identifican referentes concretos (bien en términos absolutos o pragmáticos), si bien hay algunos que explotan más intensamente connotaciones de un tipo u otro. Por lo tanto, si no se traducen los nombres propios se produce una pérdida en la transferencia de un caudal de información que es netamente distinto para los lectores de la lengua término (Franco, 1998: 10-13). Actualmente, el criterio de no traducir es una doctrina socialmente aceptada, puesto que si carecen de carga semántica,

no tendrán traducción, se limitan a ser repetidos o transcritos ortográfica o fonéticamente.

Algunos estudiosos defienden la postura de que los nombres propios poseen incluso una semántica más rica que los nombres comunes (Cuéllar Lázaro, 2000: 114 y ss.). Tanto Franco como Moya consideran que los nombres propios deben ser traducidos, pero éste último defiende su traducibilidad aún en el caso de los que se transfieren, ya que incluye la transferencia entre las técnicas traslatorias, calificándola en ocasiones de la mejor equivalencia, de un tipo de traducción directa "porque no se trata en absoluto de traducción[...] ya que no poseen ataduras etimológicas ni formales, por lo que se traducen como tales, es decir, son traducibles porque no se traducen" (Moya, 2000: 28).

Autores como Newmark defienden que los nombres propios no se traducen, ya que pertenecen a la enciclopedia y no al diccionario (1988: 70). Sin embargo, en ocasiones el nombre propio goza de carga connotativa y transmite cierto tipo de información como el estatus social, a la vez que aportan elementos metalingüísticos, étnicos, poéticos o humorísticos. Si este tipo de información no puede ser aclarada por el contexto, entonces de nuevo es la responsabilidad del traductor, que debe añadir la información relevante (Moya, 2000: 32).

Santoyo (1987: 45-50) clasifica los nombres propios en literarios –que sí son traducibles-, y no literarios, que se subdividen en dos categorías: unos que se transfieren o se “transcriben” y otros que se traducen. Además, incluye una tercera categoría con los que son adaptados.

Basándose en su “grado de semantización”, Franco establece una división intralingüística entre nombres propios convencionales- cuyas connotaciones son compartidas por todos los habitantes de la comunidad lingüística- y nombres propios expresivos, que poseen significado analizable en términos más allá de lo puramente gramatical, por lo que si no se traducen, no se transfiere un caudal de información que es distinto para los lectores de la lengua término (Moya, 2000: 71-73).

2.2.2.2. Estrategias de traducción de los nombres propios

Entre las estrategias de traducción de los antropónimos que se mencionan la literatura se encuentran la conservación, la no traducción, la copia, adaptación, sustitución, modulación o la combinación de diferentes estrategias. Este trabajo se basa en la propuesta simplificada de Franco (2000), que reduce la clasificación al considerar que las clasificaciones existentes en la literatura están repletas de terminología confusa y acumulan estrategias sin un patrón claro que justifique su gradación,

además de que como consecuencia de ello "se produce una peligrosa tendencia al solapamiento de las mismas" (2000: 79).

Franco divide los procedimientos de traducción de los nombres propios en dos (2000: 84):

- 1) Conservación, que pueden ser en forma de repetición; adaptación ortográfica, adaptación terminológica, traducción lingüística, glosa extratextual o glosa intratextual.

- 2) Sustitución, con neutralización (limitada o absoluta), naturalización, adaptación ideológica, omisión o creación autónoma.

2.2.2.3. Condicionantes de la traducción

Previamente a la elección de la estrategia de traducción del antropónimo, existen ciertos condicionantes de traducción que impulsan a los traductores a escoger entre los diversos procedimientos disponibles. Estas variables se dividen en macrotextuales, microtextuales y de naturaleza de los nombres propios (Franco, 2000: 96).

En los parámetros macrotextuales, se tiene en cuenta la historicidad, la comunidad epistemológica o comunidad de

conocimientos y saberes (Alcaraz, 1990: 26), que es una base común que no sólo facilita la comunicación, sino que impone al traductor unos cauces terminológicos y estilísticos más o menos rígidos para comunicarse de manera fluida con el lector; las convenciones genéricas, las condiciones del iniciador y del traductor, la canonización, y la retraducción (grado de autonomía, es decir, si una obra alcanza un grado de canonización suficiente en el universo término suele ser retraducida, sobre todo si su interés se mantiene a lo largo del tiempo).

Por el contrario, entre los parámetros microtextuales se encuentran el grado de explicitud en el original, la relevancia y la recurrencia, la coherencia y la integración textual (Franco, 2000: 101-121).

En cuanto al tercer condicionante de la traducción de antropónimos, a saber, la naturaleza de éstos, la existencia de diferentes tipos y su recurrencia en los textos literarios conducen a una subdivisión entre nombres de la realeza, topónimos, nombres de moneda y nombres y cargos políticos.

2.2.2.4. Diferentes tipos de nombres propios y su traducción

A este respecto hay que mencionar que algunos autores como Moya (2000) y Leppihalme (1997) proponen que el traductor siga el método holístico, en que el todo es algo más que la suma de sus partes y añada todo tipo de información para que el lector reciba la mayor carga informativa posible.

El tratamiento que ha recibido tradicionalmente los antropónimos del primer grupo –los nombres de la realeza- ha sido su adaptación, costumbre que sigue vigente, aunque en la actualidad “se observan ciertas excepciones” (Moya, 2000: 40). Los motivos que impulsan a realizar la transferencia de este tipo de antropónimos son -además de la intención de dar tipismo y colorido local al texto-, el respeto por el personaje en cuestión, el evitar la confusión con el resto de nombres españolizados, la coherencia con otros nombres transferidos en el texto y finalmente, este procedimiento de traducción también implica cierta dosis de creatividad por parte del traductor, frente a la consabida y conservadora naturalización (Moya, 2000: 42).

Con respecto a las estrategias de traducción en el caso de los topónimos o nombres de lugar, éstos se pueden transferir al español a no ser que tengan ya una adaptación o traducción. En aquellos casos en los que el topónimo en cuestión transporta

cierta carga connotativa, el traductor puede recurrir al doblote, ayudando al lector a la comprensión de información (Moya, 2000: 45-49).

Dentro de los topónimos, la traducción de nombres de las calles demuestra "vacilación por parte del traductor y carencia de criterio uniforme" (Moya, 2000: 59). En los casos en los que el nombre posee carga connotativa, también el doblote en el que se produce explicitación de información es una técnica común.

Las técnicas de traducción aplicables a la moneda son dobles: si el referente cultural pertenece a culturas cercanas a la cultura meta, se suele recurrir a la naturalización. Según Moya, *pound* es una de las excepciones porque se "traduce". Por el contrario, si el referente cultural pertenece a una cultura lejana con respecto a la cultura meta, la transferencia es el procedimiento más común, siguiendo las reglas fonéticas de nuestra lengua (2000: 63-64).

La categoría de nombres y cargos políticos está considerada como una de las más problemáticas en traducción. La frecuente existencia de interferencias entre las dos culturas implicadas supone que el destinatario del texto tendrá que apelar, en primer lugar, a su conocimiento enciclopédico para solventar las diferencias existentes entre la información según se entiende en una cultura y otra, y en algunos casos además de su

naturalización o adaptación resulta conveniente la inserción de algún tipo de glosa para que se produzca el intercambio de información (Moya, 2000: 77).

2.2.2.5. Margen opcional de información por parte del traductor

Tal y como se ha mencionado en el estudio sobre las alusiones y referentes culturales, en el caso de los antropónimos también existe un margen opcional de información añadida al que el traductor puede recurrir para llenar el vacío de significado, y que lógicamente el autor original del texto omite porque le parece superfluo; pero que "se convierte en un instrumento en manos del traductor para poder completar el vacío por mor de un lector específico perteneciente a una cultura específica" (Moya, 2000: 104). Basándose en Newmark (1992: 56), este autor utiliza el término método Mozart para describir las técnicas que el traductor lleva a cabo con el fin de colmar las expectativas de comprensión del significado, tanto por parte del lector culto como del pueblo llano (Moya, 2000: 104).

El margen de libertad que dispone el traductor a la hora de realizar adiciones de información acompañando al nombre propio oscila entre las causas obligatorias (la lengua, los convencionalismos históricos, los conocimientos enciclopédicos o la diferencia de parámetros situacionales de los dos textos); o las optativas (que no se deben a ninguna de las cuatro causas

anteriores). No obstante, este grado de obligatoriedad u opcionalidad que goza el traductor en el añadido de información no es absoluto, serán finalmente el texto visto como un todo y el sentido común del traductor los que le indiquen el método a seguir (Moya, 2000: 107-110).

2.2.2.6. Competencia del traductor

En vista de la relevancia de los referentes culturales como configuradores de las culturas, de la complejidad que su tratamiento plantea en traducción, y de la incuestionable importancia del papel del traductor, nos conduce a la reflexión de qué requisitos debe poseer un traductor a la hora de realizar el trasvase de toda carga cultural que estos fenómenos comportan. Dos conceptos clave son reconocimiento y análisis: un traductor culturalmente competente debe reconocer dichos referentes, en cualquier forma que ocurran, y estar familiarizado tanto con sus fuentes como con las connotaciones que conllevan para los hablantes nativos contemporáneos, que son lectores competentes de este tipo de texto (Leppihalme, 1997: 71). El traductor, por tanto, deberá disponer del conocimiento necesario para comprometerse a verter la información que ha extraído del texto origen en el texto meta, como afirma Katan (1999: 10):

Translators [...] need to be well versed in the customs, habits and traditions of the two cultures

they are mediating between. Both the translator and the interpreter will also need solid background information, about the cultures they are working with, particularly the geography and contemporary social and political history.

Vidal Claramonte enfatiza el hecho de que los requerimientos de un traductor literario deben ser más completos que los de un traductor general: debe conocer la lengua origen y sobre todo la lengua meta, el trasfondo sociocultural y político de la cultura término, y asimismo deberá tener un dominio del trasfondo cultural del país o países de cuya lengua se traduce, esto es, poseer un conocimiento de temas más amplio que el de los traductores generales, entre los que se incluyen un dominio de su historia, su literatura, su vida cotidiana de hoy y antaño (1995: 17-18).

Moya subraya tanto la competencia enciclopédica como el *discernimiento* del traductor, el cual será en última instancia responsable de añadir la información que el autor del original omite porque sus lectores pertenecen a su misma comunidad y comparten con él le mismo arsenal de presuposiciones o preinformaciones. El primer requerimiento, la competencia enciclopédica, le permite informar; mientras que el discernimiento le ayuda en la deducción de lo que los destinatarios de su traducción saben o no saben. Otros requisitos adicionales son la coherencia y la brevedad, para lograr que el añadido de este traductor sea eficaz (2000: 120).

En el capítulo IV de la Norma de Calidad Europea para los Servicios de Traducción (Comité Europeo de Normalización, BTTF 138. «Translation Services»), la competencia profesional del traductor se desgaja en varias subcompetencias:

- a) traductológica;
- b) lingüístico-documental, tanto en la lengua origen como en la lengua meta, con el fin de poder comprender el texto origen y producir el texto meta adecuadamente;
- c) heurístico-documental, mediante la cual se satisfacen las necesidades informativas;
- d) cultural y técnica. Esta última engloba la capacidad de preparar y realizar traducciones a nivel profesional, lo cual supone, por ejemplo, el manejo de entornos informáticos y de fuentes de información terminológica.

En palabras de Hurtado Albir (2001: 62):

La capacidad para documentarse ocupa un lugar central en el conjunto de competencias, ya que permite al traductor adquirir conocimientos sobre el campo temático, sobre la terminología y sobre las normas de funcionamiento textual del género en cuestión.

III. CONTEXTO DE LA OBRA

3.1. Contexto histórico en el que se desarrolla la obra

El contexto político, social y religioso en el que se desarrollaron los acontecimientos dramatizados en la obra *A Man for All Seasons* influyó notablemente en el desarrollo de estos eventos, de manera que es necesario un estudio de la situación social, política y religiosa en Inglaterra durante ese periodo para una comprensión tanto de los hechos como de la obra objeto de este trabajo.

En primer lugar, Inglaterra había dejado tras sí la Guerra de las Dos Rosas por la sucesión en el reino, en la cual se enfrentaron dos dinastías: los Lancaster contra los Tudor. Enrique VII –padre de Enrique VIII- instauró la dinastía Tudor tras la victoria en la Batalla de Bosworth (1485), en la que se proclamó vencedor tras el sangriento reinado de Ricardo III. Según el historiador John Guy, la propaganda Tudor considera esta batalla como un nuevo comienzo en la historia de Inglaterra (1998: 3). El triunfo de Enrique VII dio comienzo a los años de gobierno Tudor, que al final produjeron una Inglaterra más rica, unida, nacionalista, más moderna en apariencia, y mejor preparada para desempeñar su papel en el mundo exterior (Elton, 1995: 1).

El ascenso al trono de Enrique VII no fue fácil: por una parte, porque Inglaterra no poseía leyes específicas sobre la sucesión; y, por otra, porque su único reclamo al trono era por rama materna, la única sucesora de los Beaufort, descendientes ilegítimos de Juan de Gante, que a su vez habían sido legitimados por el Papa y por Ricardo II. Sin embargo, al casarse con Elizabeth de York (hija de Eduardo IV), la intención de Enrique VII no era ampliar su derecho al trono, puesto que demostró que quería ser rey por derecho propio posponiendo la boda hasta que se encontrara firmemente establecido en el trono (Elton, 1995: 16-17). Por otra parte, la existencia de un pretendiente vivo al trono, John De la Pole, sobrino de Eduardo IV y que había sido nombrado heredero por Ricardo III, suponía un eventual foco de conflicto, si bien De la Pole decidió someterse a Enrique VII. Finalmente, el nacimiento de herederos de Enrique VII y Elizabeth de York produjo "that union of the two noble and illustrious families", frase con la que el cronista de la época Edward Hall resumió la confluencia entre las dos dinastías, y que él mismo tomó como título de su obra, también conocida como *Hall's Chronicles* (1542).

La Inglaterra que Enrique VII legó a sus herederos rivalizaba con las dos principales potencias europeas de la época, Francia y España. Tras una serie de reinados desastrosos, Enrique VII se propuso devolver a la monarquía el estatus superior que había gozado con su antepasado Eduardo I, pero para ello se

necesitaba un rey fuerte que reviviera la maquinaria de gobierno en el país. La población estaba gravemente diezmada por los recurrentes brotes de peste que habían asolado el reino en la última década, con el consiguiente decaimiento en el ánimo de los ciudadanos que interpretaban la enfermedad como un castigo divino. Además de la baja moral, la violencia, la falta de ley y orden y la debilidad de la monarquía eran rasgos que caracterizaban la situación en Inglaterra cuando Enrique VII asumió el trono. Como la causa principal de la debilidad en el país era la fragilidad de la corona, el nuevo monarca determinó solventar este problema.

Durante la Edad Media, el rey era la figura en torno al cual giraba todo el poder y junto a éste estaba su *curia regis* o Corte Real, formada por ministros, consejeros y sirvientes que se encargaban de la justicia, la redacción de documentos, y la administración de ingresos. La sede del gobierno de Inglaterra se encontraba en Westminster y estaba compuesto por tres estamentos: el *Exchequer* o Tesorería, la *Chancery* o Cancillería (a cuya cabeza estaba el Lord Canciller, que también era el Guardián del Gran Sello de Inglaterra) y los *Courts of Common Pleas* o Juzgados (Weir, 2001: 86). El rey y su Corte se encontraban en movimiento constante por el país, lo cual se hacía con objetivo propagandístico pese al elevado coste que ello suponía. En cuanto al Parlamento, hasta el reinado de los Tudor no se puede decir que formara parte regular del gobierno,

puesto que era convocado a requerimiento del rey siguiendo sus propósitos (ibid.: 113).

Con todos estos problemas, Enrique VII se encontraba en disposición de acometer la tarea de convertirse en un rey fuerte. Su formación y su experiencia en tanta guerra debieron forjar un carácter firme que le llevaba a ocultar tanto sus sentimientos como sus propósitos. Le gustaba el dinero, pero también era austero, probablemente debido a su estancia en el exilio así como por la influencia que sobre él ejerció su madre, Margaret Beaufort, que dominaba en la corte con mano de hierro (Elton, 1995: 16).

Enrique VII se rodeó de hombres inteligentes y válidos que le fueron leales y que dejaron un importante legado en su reinado. Siguiendo con la obsesión por establecer firmemente la monarquía, el rey estableció tratados con el resto de países europeos, tratados entre los cuales estaba el matrimonio de su primogénito Arturo con la española Catalina de Aragón, -hija de los Reyes Católicos- lo cual sellaba alianza con España. Aunque las negociaciones por el matrimonio fueron "largas y desagradables" (Elton, 1995: 38), finalmente el matrimonio entre ambos jóvenes se celebró, y lo que aconteció en esa noche de bodas resultaría determinante en la posterior ruptura con la Iglesia Católica de Roma. Los hechos tomaron un giro brusco cuando, a los cinco meses de la boda, Arturo fallece

repentinamente y Catalina queda viuda en un país extranjero. El nuevo Príncipe de Gales, -el joven Enrique VIII-, se promete a Catalina probablemente para satisfacer los deseos paternos, entre los cuales estaba su negativa a devolver la dote que Fernando el Católico le había pagado (González-Arno, 1991: 113-122). Para ello fue necesaria una dispensa papal, puesto que iba a desposar a la mujer de su hermano. La dispensa fue concedida por el Papa Julio II tras el juramento por parte de Catalina de que el matrimonio con Arturo no se había consumado. En 1509 fallece el rey Enrique VII y poco tiempo después Enrique VIII contrae matrimonio con la viuda de su hermano, siendo coronados como reyes de Inglaterra unos meses más tarde. Enrique VIII contaba con dieciocho años.

En aquel ambiente tan inestable para la monarquía, el único modo de asegurar la estabilidad en Inglaterra era perpetuando la dinastía por medio de un hijo varón, hecho que no se producía. Tras una serie de abortos, nació la princesa Mary. Sin embargo, los continuos embarazos y el hecho de que fuera mayor que su esposo -que gozaba de una salud y un físico excelentes- hicieron que Catalina se refugiara cada vez más en la religión, mientras que Enrique disfrutaba de mayor popularidad en su reino, hechos a los que hay que sumar la aparición de Ann Boleyn (Pelaz, 2000: 36-45). Ésta era una joven proveniente de la corte de Francia que apareció ante un rey de 35 años cansado de su esposa. Según el historiador Elton, la clave para comprender la

obsesión de Enrique VIII por divorciarse reside en su conciencia: siendo como era un egoísta extremo e intransigente, además poseía también un arma muy peligrosa: la convicción absoluta de que se encontraba en posesión de la verdad (1995: 101).

Enrique VIII puso todo su empeño en contraer matrimonio de nuevo con Ann Boleyn, para lo cual designó a personas válidas de su confianza que desempeñaran puestos de relevancia en el gobierno de la nación, -como Wolsey, Cromwell y Cranmer-. Este hecho suponía el consiguiente recelo por parte de los miembros de la nobleza que no estaban acostumbrados a que dichos cargos no fueran ocupados por *peers* o gente de su mismo rango. No obstante, el principal problema del rey era la falta de heredero, y éste fue el motivo que siempre adujo para solicitar su divorcio de Catalina, que a la postre, era tía carnal del Emperador Carlos V. Así que al repudiarla y repudiar a su propia hija provocaba el enfrentamiento con la Iglesia Católica, la cual no estaba dispuesta a conceder el divorcio por razones de interés, aunque previamente sí había concedido la dispensa papal para que se celebrara el primer matrimonio. En la época en la que los acontecimientos tuvieron lugar, no es extraño que Enrique VIII interpretara sus infortunios en cuanto a su descendencia como el castigo recibido según el Levítico, que augura la ausencia de hijos (varones o no) para aquellos que contrajeran matrimonio con la mujer de su hermano. Aconsejado por el obispo Cranmer, decidió someter a consulta la cuestión del

divorcio a las principales universidades europeas, que emitieron resultados contradictorios en función de intereses políticos (González-Arno, 1991: 113-122). Cuando el rey fue consciente de que Roma nunca iba a ceder en su "asunto real", forzó la ruptura y se proclamó *Head of the Supreme Church of England*.

La consecuencia de esto fue la inmediata excomulgación del rey, a lo cual éste respondió imponiendo el *Act of Supremacy* (1534), que le declaraba jefe de la Iglesia de Inglaterra, y que acarrió una política de disolución de monasterios, expropiaciones y castigos (Romero, 2007). La confiscación y redistribución de la riqueza expoliada fue la mayor jamás realizada en Inglaterra desde la Conquista Normanda, que por lo tanto provocó una enorme oposición tanto a nivel económico como político, y que se materializó en una serie de revueltas conocidas como *Pilgrimage of Grace*. Las primeras insurrecciones se originaron en el norte, en el condado de Lincolnshire y se fueron extendiendo por el resto del país. El *Pilgrimage* constituía una amenaza seria ya que demostraba que los nobles, la alta burguesía o *Gentry*, el clero y el pueblo llano compartían ideología y aunaban fuerzas. Finalmente, el orden se reestableció en 1537, y los principales cabecillas fueron ejecutados (Guy, 1988: 149-151).

El *Pilgrimage of Grace* se puede considerar una de las escasas máculas en el reinado de Enrique VIII, quien paulatinamente fue adquiriendo una indiscutible popularidad, conseguida

principalmente por su interés en unificar la nación de Inglaterra y convertirla en una potencia de la envergadura de España y Francia. Con ésta última además le enfrentaba una enemistad que se remontaba hasta la derrota inglesa en la Guerra de los Cien Años. Además, si con el monarca francés Luis XII las relaciones ya habían sido tensas, cuando le sucedió Francisco I la rivalidad entre ambos reyes se hizo más intensa, debido a la juventud y la personalidad del nuevo rey francés. Posteriormente cuando Carlos V fue elegido Emperador, se truncaron los deseos de Enrique VIII de poder, por lo que la época se caracterizó por un sinfín de alianzas y traiciones entre los tres, estando la Iglesia por medio, con el fin de hacerse con el control de Europa (Weir, 2001: 224-225). Otro de los acontecimientos que surgieron debido a la rivalidad entre el Emperador Carlos y el rey inglés fue el conocido como Saqueo de Roma o *Saco di Roma*, durante el cual el ejército imperial asoló la ciudad italiana en 1527, porque ésta había desafiado a Carlos V (Gómez Arnao, 2001: 18-25).

En el trasfondo de todos estos hechos, la corriente Humanista invadía el continente europeo, siendo Enrique VIII y Thomas More típicos hombres renacentistas, que transmitían sus inquietudes a sus hijos y a su país. La Universidad de Oxford se convirtió en la cuna del Humanismo y a finales del siglo XVI ya existía en Londres un clima intelectual parecido al de Italia, aunque tanto en esta universidad como en la de Cambridge –las dos únicas existentes en Inglaterra entonces - aún predominara

el espíritu escolástico (Weir, 2001: 479-480). El Humanismo -que llegó más tarde a Inglaterra que a Italia- entendía el estudio de las letras humanas en el sentido estricto de la palabra, enfatizaba el cultivo de los estudios clásicos, el uso de la razón y el predominio de la ciencia y la importancia de la dignidad del hombre, lo cual llevó a los eruditos a plantearse ciertas reformas (León, 1993: 86-92). Este movimiento también tuvo otra vertiente importante en el estudio humanista de las leyes, y a finales del siglo XV se percibieron ciertas innovaciones en el derecho inglés como consecuencia del resurgir intelectual en los tribunales y en los *Inns of Courts* (Colegios de Abogados). El Humanismo así encontró en el apoyo de la corte el revulsivo necesario para su posterior asentamiento definitivo (Guy, 1998: 15-21).

En el aspecto religioso, los cimientos de la doctrina católica se tambalearon con la aparición de las Noventa y Cinco Tesis de Lutero, que dio origen a una revolución religiosa que encontró el caldo de cultivo en una sociedad con un fuerte sentimiento anticlerical debido a los abusos y riqueza de la que hacía ostentación el clero, y que supuso la rápida aceptación del Luteranismo en toda Europa (Sánchez Belén, 1993: 81-86). Aunque llevó a cabo una reforma en Inglaterra, Enrique VIII era defensor acérrimo del Catolicismo, -y por tanto, antiluterano- así que la creación de la Iglesia Anglicana durante su reinado se debió principalmente a motivos políticos, convirtiéndose el rey en

el catalizador de un sentimiento de identidad nacional que no estaba tan desarrollado como en Francia (Guy, 1988: 27). Posteriormente, la actitud del soberano hacia el Luteranismo se volvió más tolerante, como consecuencia también de su ruptura con la Iglesia Católica. Ya que su intención no era reformar la Iglesia, -hecho que demostró con su profundo catolicismo a lo largo de su vida-, al rey sólo le movían sus ansias de control desde la Jefatura de Estado. Las bases de la Iglesia Anglicana no se habían perfilado totalmente cuando fue creada por Enrique VIII, así que éste continuó profesando la religión católica (Alpert, 2000: 52-55). Según este mismo historiador, una serie de circunstancias paralelas subyacieron a la creación de la nueva Iglesia, y aunque movimiento Humanista no resultó determinante en materia religiosa, la oposición real al Papa sí supuso el espaldarazo definitivo para el Luteranismo.

Durante su reinado Enrique VIII dio esplendor a Inglaterra, la cual se veía inmersa en la transición de un reino feudal a uno renacentista. En el siglo XVI, tanto Inglaterra como Gales eran sociedades agrarias y el aumento notable de la población tras 1520 trajo como consecuencia la inflación, la especulación de tierras, la pobreza y la mendicidad (Guy, 1998: 30). Los estratos superiores de la sociedad- los Lores, la *Gentry* o alta burguesía, los *yeomen* o terratenientes, y los nobles ricos- continuaban enriqueciéndose y gozando del poder, mientras que paralelamente existía una clase social completamente

empobrecida que no veía medios para mejorar (Cardona, 2000: 26-33). La sociedad estaba muy jerarquizada, pero el estatus económico no equivalía al estatus social. La posibilidad de prosperar socialmente quedaba relegada a aquellos varones que pudieran adquirir tierras, entrar en una profesión o concertar un matrimonio económicamente provechoso (Guy, 1988: 44).

En cuanto a la educación, la mayoría de la población era analfabeta, hecho del cual el monarca se sirvió para engrandecer su imagen de manera visual, y a la pobreza existente había que sumar la escasez de recursos, lo cual acortaba la esperanza de vida debido a la falta de higiene o a las enfermedades, una de las cuales –la conocida como *sweating sickness*– se cobró incontables vidas durante el reinado de Enrique VIII (Guy, 1998: 30). En este contexto, sólo las clases privilegiadas podían permitirse el lujo de proporcionar una educación a sus hijos (varones) (León, 1993: 86-92), aunque la aparición de la imprenta promovió el interés por la lectura y el desarrollo de clases sociales un poco más cultas (Guy, 1988: 44). Además, como se verá posteriormente (Infra. 3.2 y 3.3), tanto Enrique VIII como Thomas More destacaron por ser pioneros en el tema de la educación femenina, que entonces en general era inexistente, proporcionando educación para sus hijas y esposas (en el caso de More), y siguiendo con la costumbre humanista que reinaba en su época. Otro logro del monarca inglés fue el impulso que dio a la lengua vernácula, que empezó a triunfar

sobre el latín y el francés, idiomas que sólo eran conocidos por las clases altas (Léon, 1993: 86-93).

Enrique VIII comenzó a gobernar con mano dura con la ayuda de su consejo privado o *Privy Council*, para el cual nombraba a nobles o amigos. En cuanto al Parlamento, no suponía un obstáculo en el reinado absoluto del rey, ya que se encontraba sometido a la voluntad del soberano, que supo ganarse la voluntad de los nobles a cambio de generosas gratificaciones (Losada, 2008: 88-101).

El cargo más importante en el reino era el de Lord Canciller (*Lord Chancellor of England*), que durante el periodo en el que se desarrolla la obra objeto de estudio ocuparon Wolsey, More y Cranmer sucesivamente.

Además de Thomas More, el personaje de más relevancia durante el reinado de Enrique VIII fue Thomas Wolsey. El Cardenal Wolsey, se convirtió en el hombre de confianza del rey, y aunque en algunas biografías le presentan como el *alter rex* o segundo rey, el hecho de que Enrique pasara mucho tiempo ocupado en pasatiempos durante los primeros años de su reinado, pone de manifiesto que estaba satisfecho por su gestión. y que era él mismo – y no Wolsey- quien de hecho estaba a cargo de los asuntos de estado (Guy, 1998: 83). Los biógrafos presentan a Wolsey como una persona de origen

humilde: algunos como hijo de un ganadero acomodado (Weir, 2001: 87), mientras que otros afirman que su padre era carnicero, (Guy, 1998: 83), pero en cualquier caso, cuya inteligencia y habilidades diplomáticas le proporcionaron una fulgurante carrera que culminó con su nombramiento como *legatus a latere*, la figura religiosa más importante de Inglaterra. Wolsey tuvo varios hijos, llevó un estilo de vida lujoso y fue quien regaló a Enrique VIII el palacio de Hampton Court (Weir, 2001: 248-249) Los historiadores contemporáneos afirman que sus aires de grandeza y gran patrimonio acumulado denotaban intentos por emular al rey (Guy 1988: 85; Weir, 2001: 190). En conjunto, resultó ser un excelente administrador, cuya caída fue propiciada por su fracaso en el intento de obtener el divorcio de Roma y por algunas medidas fiscales desafortunadas (como el *Amicable Grant*, por el cual se pedía a los ciudadanos que subvencionaran la guerra contra Francia). Otro aspecto a destacar por los biógrafos modernos es que no era tan malvado como le ha presentado la historia, ni tuvo una relación tan tensa con More como aparece en la obra que estudiamos (Guy, 1988: 115).

Sin embargo, dentro de la corriente humanista, si el rey Enrique pasó a la historia por su mecenazgo y sus ansias de convertir a Inglaterra en una gran nación, también se puede decir que el coste humano y material de dicho reinado fue enorme. Logró un gran prestigio internacional, y probablemente Inglaterra adquirió

su identidad durante su reinado (Gómez-Arno, 1991: 113-122), pero también dejó tras de sí una imagen negativa y una estela de destrucción y ejecuciones que fraguó la imagen de un monarca cruel, un odiado y temible tirano que la propaganda católica se ocupó de difundir por Europa (Gómez-Centurión, 1993: 63-69).

- 1477-** Nace en Londres.
- 1484-89-** Asiste a *St. Anthony's School*, Londres.
- 1489-91-** Entra al servicio como paje en casa del Canciller Morton.
- 1491-93-** Estudia en Oxford.
- 1496-1502-** Estudia Derecho en Lincoln's Inn.
- 1499-** Conoce a Erasmo de Rotterdam.
- 1504-** Elegido Miembro del Parlamento.
- 1505-** Se casa con Jane Colt. Nace su hija Margaret.
- 1509-** Coronación de Enrique VIII.
- 1510-** Es nombrado *Undersheriff* (Ayudante del Sheriff) de Londres.
- 1511-** Muere su esposa Jane, contrae matrimonio con Alice Middleton.
- 1517-** Revuelta del *Evil May Day*, Lutero publica sus *Noventa y Cinco Tesis*.
- 1518-** Se une al servicio del rey Enrique VIII; es nombrado Miembro del Consejo Privado del Rey (*Privy Council*).
- 1520-** *Field of Cloth of Gold* ("Campo del Paño de Oro"), reunión entre Enrique VIII y Francisco I de Francia, cerca de Arles (Francia).
- 1521-** Nombrado Caballero; boda de su hija Margaret con William Roper; ejecución de Buckingham acusado de alta traición.
- 1523-** Presidente de la Cámara de los Comunes. Propone la libertad de expresión en el Parlamento.
- 1527-** Enrique le consulta por primera vez acerca de su divorcio de Catalina.
- 1528-** Elegido *Master of Revel* (censor) suplente.
- 1529-** Nombrado Lord Canciller.
- 1531-** Enrique VIII se declara Jefe Supremo de la Iglesia de Inglaterra.
- 1532-** Dimisión como Lord Canciller.
- 1533-** Coronación de Anne Boleyn.
- 1534-** Encarcelamiento de More tras negarse a jurar el Acta de Supremacía y el Acta de Sucesión.
- 1535-** Juicio y ejecución de Thomas More.
- 1886-** Beatificado por el Papa León XIII.
- 1935-** Canonizado por el Papa Pío XII.

Fig. 1. Cronología en la vida de Thomas More

3.2. Perfil histórico de Thomas More

Thomas More ha pasado a la historia como una persona íntegra que defendió con su vida los valores en los que firmemente creía, y se ha convertido en el símbolo de la Iglesia Católica por defender con su muerte dichos valores. Como afirma Guy, “[More’s] integrity, personal charm, gentle determination, and miserable fate make him the most attractive figure of the early 16th century” (1991: 139). Poseía una personalidad muy atractiva que incluso agradaba a sus detractores.

Thomas More ha despertado gran interés desde su muerte, tanto por parte de la Iglesia Católica, que le canonizó “no de manera accidental en 1935” (Wegemer, 2003: 246) –en aquel año estaban en el poder Hitler, Mussolini y Stalin-, como por los demás, debido al momento histórico que vivió y los cambios que tuvieron lugar posteriormente, y en los que él, como personaje crucial de la época, participó de manera activa.

La aparición de una serie de biografías modernas sobre la vida de More denota un nuevo interés en su persona al poner de manifiesto una falta de cohesión entre el personaje que hasta entonces conocíamos y el que aparece ahora tras el estudio de

sus obras literarias, hecho que ha llevado al investigador Freeman a afirmar que More ha sufrido "a second martyrdom" (Freeman, 1992: 197).

Estas biografías modernas (Guy, 2008 y 2000; Wood, 2008; Wegemer, 1996; Ackroyd, 1990; y Marius, 1984) han estudiado tanto la vida como la obra de Thomas More basándose en las fuentes primarias que proporcionan material de primera mano y que nos ayudan a conocerle.

De estas fuentes primarias se conservan, por una parte, los trabajos del propio More, entre los que se encuentran su correspondencia personal (con su familia, con Erasmo, con Cromwell, etc.) y sus obras literarias (como *Utopía*, la más conocida). Entre las muchas facetas que destacaron de More, destaca su que fue un escritor prolífico: además de la obra mencionada, redactó diversos ensayos y tratados en defensa de la moral cristiana y como respuesta a otros en los que se atacaba a la religión católica dentro de la corriente anticatólica que dominaba Inglaterra (Cf. 3.1.).

En segundo lugar, tras la muerte de More aparecieron cinco biografías sobre él, la primera de las cuales fue escrita por su yerno William Roper: *The Lyfe of Sir Thomas Knighte* de 1557, - que es una de las fuente primarias que se ha utilizado en la elaboración del perfil de More-; posteriormente apareció la de

Nicholas Harpsfird -Archidiácono amigo de Roper que compuso la biografía durante el reinado de la reina Mary I-; la de Thomas Stapleton, -refugiado católico que huyó al continente durante el reinado de Elizabeth I-; una anónima cuyo autor firmó como *Ro: Ba*, que data aproximadamente de 1599; y finalmente la de su tataranieta Cresacre More que éste finalizó a principios del siglo XVII.

Finalmente, como en el caso del rey Enrique VIII, se puede extraer información acerca de la época de los escritos de los cronistas de entonces, entre los cuales destaca Edward Hall, quien en el momento de la muerte de More era uno de los *undersheriffs* de Londres, y cuya *Chronicles* es una narración de los eventos acontecidos durante la época. Además, los embajadores español y veneciano nos han legado los hechos más relevantes en los llamados *Calendar of State Papers*.

¿Pero cuál fue la verdadera personalidad de Thomas More? Sus biógrafos han logrado retratarle desde diferentes perspectivas. La breve biografía de su yerno Roper nos acerca a Thomas More en el contexto familiar, y está plagada de anécdotas que aparentemente fueron contadas por el propio More a su hijo político, quien vivió en la casa familiar durante algunos años. Otros biógrafos, como James Monti, presentan a un católico ejemplar al que accede a través de sus escritos, y los biógrafos modernos como Richard Marius o Peter Ackroyd nos muestran

una perspectiva más amplia de su personalidad, poniendo de manifiesto las múltiples contradicciones que asoman en su carácter.

La personalidad de Thomas More se vio marcada tanto por la época en la que vivió como por sus orígenes y educación. Su padre, John More, era un reputado juez con fervientes convicciones religiosas que fue su modelo durante toda su vida y ante el cual profesaba un enorme respeto y cariño, pues More hijo creía en la existencia de un orden universal basado en la jerarquía del respeto al superior (Ackroyd, 1999: 70). La relación paterno-filial se perpetuó en el comportamiento de More con los suyos. Por una parte, en cuanto a su vida familiar, More demostró poseer un arraigado sentido de la familia, de la cual gustaba rodearse, y que estaba compuesta por sus cuatro hijos biológicos, la hija de su segunda mujer (Alice More) y otra hija adoptada. Todos vivían en la casa familiar en Chelsea, hecho que Marius ha calificado como anómalo que demuestra "his own patriarchal view of the family" (1984: 229). Según sus biógrafos, en su carácter también influyó la temprana pérdida de su madre y la personalidad de su padre (Ackroyd, 1999:10). Este respeto hacia su progenitor marcó sus actuaciones no sólo en la vida privada, sino también en su faceta pública: "Having never revolved against his own father, he could be merciless to those who dared to rebel against the surrogate fathers that every

society raises as a standard of order in the word" (Marius, 1984: 11).

Su yerno Roper cuenta en la biografía que More fue educado en latín, -lengua en la que conversaba con la misma fluidez que en inglés- y en las siete artes liberales (Roper: 3), en un incipiente ambiente Renacentista en el que, como hemos señalado en el Apartado 3.1., el estudio retomó el interés por los clásicos (Marius 1984: 68). El despunte del Renacimiento en Inglaterra llevó al joven More a profundizar sus estudios por placer, de manera que "a los veinte años ya se había puesto muy alto el listón" (Wegemer, 2003: 61).

La auténtica batalla interior que More tuvo que librar durante toda su vida, es que desde joven se sintió fuertemente atraído por la vida monástica, pero era consciente de la presión que su progenitor ejercía en favor del derecho (Marius, 1984: xxi). Es por ello que finalmente tomó la decisión de contraer matrimonio, con la idea de fundar una familia y tener hijos. Sin embargo, "his decision to marry must have been agonizing" (ibid.: 36), puesto que no pudo vencer por completo la necesidad de convertirse en monje y ello se convirtió en lo que este autor define como "the ruling drama of More's life" (ibid.: xxiii). Decidirse a favor de la vida laica tuvo que ser difícil para More, según el comentario que hizo a su hija Margaret durante su encarcelamiento treinta años después y que Roper narra en su biografía. Mientras observaba

desde la ventana de su celda en la Torre de Londres a un grupo de Cartujos condenados a muerte, comentó cómo lamentaba que su vida hubiera pasado consumida entre comodidades y placeres mientras que la de éstos había estado llena de durezas, penitencias y dolor (Roper: 10).

De hecho, More consideraba el matrimonio inferior a la abstinencia sexual (Marius, 1984: 315). En una de las cartas de Erasmo, en 1519, comentando éste la posibilidad de que More hubiera sido ordenado, dijo sobre él que había preferido ser "a chaste husband rather than a bad priest" (Marius, 1984: 34). Esta lucha interior tuvo como consecuencia uno de los rasgos más notorios en el carácter de More y uno de los más controvertidos: su tendencia a la histeria provocada por ciertos aspectos, principalmente por los pecados de índole sexual, los cuales "always stirred More's deepest wrath, and he had little patience with them" (Marius, 1984: 167). Esta propensión a la ira contrasta con los comentarios de su yerno Roper, el cual destacó el carácter tranquilo de su suegro al comentar al respecto que, habiendo vivido en su casa de Chelsea durante más de dieciséis años, "I [Roper] could never perceive so much as once to fume" (10).

La teoría de algunos biógrafos contemporáneos es que las contradicciones en el carácter de More se deben a su obsesión por ofrecer una cierta imagen ante la sociedad (Marius, 1984:

211), predicando así con el ejemplo (ibid.: 70). Stephen Greenblatt acuñó el término *Renaissance self-fashioning* para referirse a la costumbre típica en ciertos personajes públicos de la época Renacentista de crearse una identidad pública siguiendo en unas convenciones marcadas socialmente, e incluye a Thomas More entre los personajes que presentaban su modo de actuar ante la sociedad. Greenblatt menciona "the complex interplay" en la vida de More, según el cual se creó un personaje público del cual estaba deseoso de escapar en su vida privada (1980: 13).

La imposibilidad de dedicarse a la vida monástica le indujo a ejercer de ferviente católico a lo largo de su existencia. Tenía un estricto horario para el cumplimiento de sus obligaciones religiosas. William Roper comentó que antes de casarse vivía como un monje, y en la correspondencia de Erasmo de Rotterdam –que fue uno de sus más cercanos amigos- éste señaló que respetaba las vigiliass, el ayuno y las oraciones diarias (Erasmus, *Epistolae*, Vol. 3, 17). Se levantaba a las dos de la mañana y dedicaba las primeras cinco horas del día a la oración y estudio (Monti, 1997: 57). Su admiración por los Cartujos le llevaron a vivir y practicar algunas de las costumbres típicas de éstos (Marius, 1984: 34-5): era abstemio con la comida y la bebida (Ackroyd, 1999: 16), y dormía en el suelo o sobre tabloness de madera (Marius, 1984: 12). Roper además comentó otros hábitos que More tenía por costumbre: "He used also to punish his body with whips, the cords knotted, which was known

only to my wife his eldest daughter" (13). De igual manera, vestía de manera regular un cilicio bajo sus ropas "to tame and chastise his unbridled sexuality" (Ackroyd, 1999: 69), el cual ocultaba incluso a sus parientes más cercanos. Aparte de Margaret, que era encargada de lavar la prenda (Roper: 13), sólo su esposa conocía este hábito, hecho que demuestra que se trataba de las personas más cercanas a More. Este hecho también pone de manifiesto otra de las características que destacaban de él: su falta despreocupación absoluta por su vanidad personal, "emphasizing the carelessness of his dress and deportment" (Ackroyd, 1999: 16), hasta el extremo de que de no haber sido por su asistente personal "he would have forgotten even to change his clothes" (Monti, 1997: 77).

Su vida matrimonial revela que las relaciones de Thomas More con las mujeres fueron bastante peculiares. Éste, siguiendo la costumbre renacentista de alcanzar la virtud a través de la instrucción, decidió enseñar a todas las mujeres de su familia con las que vivía.

More contrajo matrimonio a los 27 años por primera vez con Jane Colt, quien era la hija mayor de un matrimonio amigo de su familia que vivía en el campo, lugar que More consideraba idóneo y puro para desarrollarse (Monti, 1997: 47). Roper comentó que en realidad se sentía más atraído por la hermana pequeña, aunque, de acuerdo con su tendencia a seguir las normas

establecidas, y con el objetivo de no herir los sentimientos de la mayor, resolvió casarse con la esta última (Roper: 2). Esta historia parece que le fue contada a Roper por el mismo More, quizá "con la intención de que su yerno ilustrara la bondad y la capacidad de sacrificio de su suegro" y que de nuevo parece mostrar el papel que un hombre ha elegido representar ante el mundo (Marius, 1984: 40). Erasmus comentó de él que "More married a young girl, untrained and having no experience but the country, so he could make of her what he wanted" (cit. in Marius, 1984: 40). Para More, la esposa ideal era una compañera para toda la vida que pudiera apoyar al marido con conversación agradable e inteligente mientras le ayudaba a criar los hijos (Wegemer, 2003: 39), y llegó al extremo de hacer llorar a su joven esposa durante los momentos de aprendizaje de ésta (Marius, 1984: 40). Posteriormente, cuando Jane Colt falleció, viéndose viudo y a cargo de cuatro hijos pequeños, decidió contraer matrimonio de nuevo un mes después, ésta vez con Alice Middleton, una viuda seis años mayor que él que aportó una hija al matrimonio y que gozaba de un pequeño patrimonio. No tuvieron hijos, y es posible que More tomara la decisión otra vez movido por obligación, esta vez de encontrar a alguien que se hiciera cargo de su hogar (Marius, 1984: 41). La relación entre ellos dos fue bastante significativa, ya que se encontró con una persona totalmente opuesta a Jane Colt, y por otro lado, incluso opuesta a él mismo, porque la persona de Alice More era "quarrelsome, petty, ignorant and even stupid, and there is

nothing to suggest that she was sexually attractive" (Marius, 1984: 41). Alice incluso a veces perdía la paciencia con los amigos tan eruditos que visitaban su hogar (Monti, 1997: 53).

Sin embargo, el hecho de que More instruyera a las mujeres con las que vivía, no oculta el hecho que él considerara a la mujer como un ser inferior. Heredó de su padre los prejuicios acerca de la naturaleza femenina, ya que "Thomas usually saw women as foolish creatures and expected little of them" (Marius, 1984: 8), aunque sí mostraba mucho interés en ellas, lo cual, según Ackroyd "clearly there was some sexual component to his attachment" (1999: 146), y disfrutaba haciendo bromas acerca de las mujeres, hecho que aparece de manera recurrente en sus obras literarias (Marius, 1984: 8). More consideraba que las mujeres poseían más virtud al verse sometidas a la autoridad de un buen hombre (ibid.:41), siguiendo con su idea del orden establecido dentro de la sociedad. De ahí la singularidad de su relación con su hija Margaret, a la que procuró tutores y educó en las lenguas clásicas (ibid.: 8).

La mayoría de sus biografías (Marius, 1984: 224; Ackroyd, 1999: 259; Monti, 1997: 443) destacan a su hija Margaret como el miembro de su familia con el que More tenía una relación más estrecha y quien más se parecía a él. Sin embargo, si bien More estaba convencido de que las mujeres estaban capacitadas para el aprendizaje, las consideraba dotadas de un cerebro inferior,

aunque a través de la instrucción podían convertirse en mejores personas (Marius, 1984: 223). De este modo, Margaret More ha pasado a la historia por haber sido la mujer más culta de la época y cuyos logros asombraron completamente al círculo de eruditos amigos paterno (Monti, 1997: 63). El carácter de Margaret era totalmente opuesto al de Alice More, que tenía tendencia al enfado permanente, y era extremadamente cabezota (Marius, 1984: 218-219; Ackroyd, 1999: 142-3). Los biógrafos modernos han reconocido a Alice More como la mujer que aparece en las anécdotas de las últimas obras de More, con el fin de ilustrar la estupidez femenina (Marius, 1984: 107). En estos diálogos, Alice More muestra su impulso natural a discutir cualquier cosa que dijera su esposo, lo cual contribuye a reforzar "Dame Alice's stubbornness and obtuseness" (ibid: 218-219). Es comprensible que la relación entre ambos fuera más bien de conveniencia, porque además de representar el tipo de mujer del cual More se mofaba continuamente –tanto por su negativa a ser instruida, como por el hábito que tenía More de crear debates diarios con los miembros de su familia en los cuales Alice no podría tomar parte-, Alice More representaba lo que Thomas más detestaba, que era la obsesión por el estatus social: él mismo notó que el ascenso social de la familia estaba siendo asumido por Dame Alice con demasiado orgullo "and it could be unfair if she did not receive the punishment for pride in consequence" (Marius, 1984: 233). Según Wegemer, "a Alice le importaba mucho mejorar la posición de la familia en la sociedad

y le enfadaban las vacilaciones de Thomas para subir en la escala social y para asumir mayor autoridad" (2003: 44), como también ha destacado la oposición de caracteres existente entre el matrimonio More (2003: 45).

La relación que Thomas More tuvo con sus hijos se vio marcada por la que él mismo tuvo con su progenitor. More demostró un profundo cariño por sus hijos, a los cuales enviaba cartas interesándose por su educación. Su preocupación por la educación en su familia se reflejó en el hecho de que su hogar de Chelsea se asemejaba más bien a una escuela, ya que no sólo educaba a sus hijos y a sus pupilos, sino que se hizo cargo de once de sus nietos (Marius, 1984: 221). Tanto sus tres hijas como su hijo aprendieron latín, griego y otras diversas disciplinas como Teología, Filosofía, o Matemáticas, y con el fin de que practicasen les obligaba a redactar toda la correspondencia en latín (Monti, 1997: 63). More tenía claro que su familia era su primera responsabilidad, y que tan importantes eran para él esos deberes que habría cambiado su propia carrera antes que olvidarse de ellos (Wegemer, 2003: 46). Llegó a proporcionar a su hogar cierta armonía que le liberaba de las presiones de su faceta pública, una casa que ha sido definida como "atractiva y alegre, llena de música, historias, buenas conversaciones, un ir y venir constante de amigos y de trabajo duro y productivo" (Wegemer, 2003: 99); y de cuyo gobierno él disfrutaba por mucho trabajo que tuviera. More también era un hombre

generoso: alquiló una casa para acoger a los pobres e responsabilizó a sus hijos de su funcionamiento (Wegemer, 2003: 100; Monti, 1997: 77). Posteriormente, cuando fue detenido y encarcelado, “los mayores sufrimientos [...] provinieron de su propia familia [...]. Tras haber tenido un cuidado exquisito en educar a sus hijos, More ahora descubrió que ninguno de ellos le apoyaba en su decisión de conciencia. Tampoco su esposa” (Wegemer, 2003: 189).

La obsesión por el tiempo era una preocupación típica del hombre renacentista: More lo aprovechaba al máximo, dormía muy poco, y era una persona “driven to use every moment in the most profitable way he can. He detested idleness and all the sports that men invented to kill time” (Marius, 1984: 12). No obstante, aunque tenía una increíble capacidad para hacer varias cosas a la vez, destacaba en él su incapacidad para dedicarse por entero a una sola tarea (Marius, 1984: 143).

En cuanto a su faceta pública, More ha sido recordado como un orgulloso ciudadano de Londres, ciudad a la que amaba “to the marrow of his bones” (Marius, 1984: 3). En una carta a su amigo John Colet “he complains of the difficulties of leading a virtuous life in London among false friends and enemies” (cit. en Ackroyd, 1999: 110). Su amor por Londres y su patriotismo le impulsaron a aceptar el cargo de *Undersheriff* - especie de juez municipal-, tarea para la que se había preparado “de forma minuciosa y

concienzuda" (Wegemer, 2003: 55), hecho al que se le unía que su designación para cargos públicos fuera aceptado por el propio More como una obligación:

A lo largo de toda su vida, Moro sintió el peso del deber público. Del mismo modo que usaba un cilicio para tener presentes los sufrimientos de Cristo, puede haber usado un collar más pesado y espléndido que la mayoría para recordarse del servicio que debía dar en un cargo de responsabilidad pública" (Wegemer, 2003: 122).

De hecho, escribió a su amigo Erasmo que aceptaba el máximo cargo de Inglaterra "en nombre de los intereses de la cristiandad" (cit. in Wegemer, 2003: 150). Trabajaba duramente y con minuciosidad (Monti, 1997: 273), por lo que pronto fue designado para el máximo cargo de Lord Canciller (equivalente a Primer Ministro), en sustitución de Thomas Wolsey. A este respecto, hay que comentar que pese a que algunos biógrafos modernos consideran que aceptó el puesto bajo la promesa del rey Enrique VIII de que nunca le obligaría a pronunciarse sobre el tema del divorcio, éste continuó apremiando a More sobre el tema de la nulidad tras el nombramiento de éste como Lord Canciller (Roper: 13; Marius, 1984: 361-362). Según este último, probablemente More, a causa de su sentido del deber, estuviera por una parte deseoso de complacer a sus superiores, pero

también se veía superado por su ambición personal, y consideraba la oferta del cargo como la recompensa a todo el tiempo que había estado sirviendo a su país. El cargo de Lord Canciller le permitiría ejercer poder y autoridad, algo que a More le agradaba (Marius, 1984: 363-364), si bien manifestó su desagrado por el ejercicio de su profesión porque le suponía la imposibilidad de dedicar tiempo a sus actividades de estudio (Monti, 1997: 117).

En cuanto a la personalidad de Thomas More, el rasgo de su carácter que quizá más sobresalió fue su ingenio, que también había heredado de su propio padre y de su mentor el Cardenal Morton, en cuya casa vivió como pupilo durante su juventud. More "appreciated wit in the others and was wonderfully witty himself" (Marius, 1984: xxi), lo cual ponía a prueba con sus allegados: "He played the fool with those who were closest to him" (Ackroyd, 1999: 8). Wegemer señala que "los miembros de su familia no siempre sabían si hablaba en serio o no". Dicho sentido del humor "le servía para averiguar todo lo que necesitaba [...] en vez de la dura confrontación" (2003: 67). Y ese ingenio que mostraba con los más allegados contrastaba con la seriedad de la que hacía gala ante el público, lo que constituía claramente un importante aspecto de su personalidad pública. (Ackroyd, 1999: 211). More hizo uso de su ingenio hasta el mismo momento de su muerte, anécdota que también aparece reflejada en la obra *A Man for All Seasons*, y que el cronista Hall,

ferviente defensor de la religión anglicana, consideró posteriormente en su obra como una "insolencia" (Monti, 1997: 444).

Su ingenio se mezclaba con una cierta tendencia a la melancolía, lo cual no suponía una contradicción, ya que ambos eran productos de su actitud ante el mundo (Marius, 1984: xiii). Dicha melancolía procedía del convencimiento renacentista de la depravación de la época, y así "Thomas More adopted this formal gloom and made it the background of nearly everything he wrote" (ibid.: 69). A lo largo de su existencia, More comparaba la vida a una prisión de la cual deseaba escapar, y consideraba "that worldly pleasures were traps to ensnare his soul". Si la vida era una prisión, a través de la muerte conseguiría su liberación, de ahí su tranquilidad y serenidad durante su encarcelamiento, aunque esto no ocultara su fuerte temor ante la muerte y el infierno (Marius, 1984: xxi).

Otro de los rasgos que según los biógrafos definen su personalidad contradictoria es su ambición, que probablemente proviniera de su perfeccionismo y sus incansables ansias de trabajo. More era una persona ambiciosa que predicaba la humildad. A este respecto, Richard Marius coincide con la idea del *self-fashioning* que definió Greenblatt: More estaba obsesionado por presentar una imagen pública, "to present a consistent image of himself to the public, an image that was in

part good father, in part brilliant and humble writer, in part Christian stoic careless of the things of this world and diffident about his own place and reputation" (1984: 262). En conjunto, era un hombre lleno de contrastes: del mismo modo que podía ser "a devoted and generous friend, he could also be an ugly and implacable enemy" y, como odiaba ser criticado "he [...] responded furiously whenever attacked" (ibid. :xxi).

Por otro lado, siendo un hombre cristiano que daba gran importancia a la reputación (Wegemer, 2003: 205) no le gustaba que esta faceta fuera conocida: le encantaba la alabanza del pueblo y trabajó duro para crear una imagen pública de sí mismo que representara a un hombre a quien no le importaba lo que la gente pensara de él (Marius, 1984: xxi). Aceptó su nombramiento en la corte "reluctantly" (Ackroyd, 1999: 191), y, aunque era consecuencia de dicha ambición, él "was always uneasy with power" (Marius, 1984: 58). Esto fue uno de los motivos de tensión en sus relaciones con el Cardenal Wolsey, del cual despreciaba el uso abusivo que hacía del poder y su ostentación de la riqueza (ibid.: 213). Así pues, su aceptación del cargo no le hacía parecer ajeno a las presiones a las que iba a verse sometido porque estaba convencido de que de este modo cumplía con el trabajo que le había sido asignado en el mundo (Ackroyd, 1999: 289). Otro aspecto que probablemente influyó fue la presencia de dos de las personas que estaban más cercanas a él, su padre y su esposa: "To be elevated to the most

powerful official position in the country would also greatly please his wife, and most importantly, his ailing father" (Ackroyd, 1999: 289). More trabajó con la ley de Inglaterra durante treinta y un meses, cargo en el cual obtuvo muy buena reputación por diversos motivos: además de su inmensa capacidad para el trabajo, trataba a todos los ciudadanos por igual -Roper dijo que "he was ready himself to hear every man, poor and rich, and keep no doors shut for them" (11)-; y aplicaba la justicia con ecuanimidad, hecho que ilustró su yerno con un comentario que su suegro le había hecho: "Then were it my father stood on the one side and the devil on the other side (his cause being good) the devil should have right" (11). La principal diferencia con su predecesor en el puesto de Lord Canciller, Thomas Wolsey, es que More aportó a la justicia una enorme cantidad de conocimiento y experiencia (Ackroyd, 1999: 296). A esto hay que añadir que su cargo le proporcionaba cierto sentido a su espíritu religioso debido a que parte de su trabajo como Lord Canciller consistía en considerar y purgar las conciencias de los malhechores. De hecho, su trabajo recibió recompensa en rápida popularidad que adquirió entre los ciudadanos como representante minucioso de la ley, y porque trabajaba con "a mixture of good humour and common sense" (ibid.: 296- 297).

El sentido del deber y de la obediencia rigió su vida en todos los aspectos. Ya hemos comentado su convencimiento de que había un orden natural de los elementos sobre la tierra de origen divino

que debía mantenerse gracias al papel de las autoridades, y por encima de todo, de un rey, idea que desarrolló en *Utopía* (1515), su obra más famosa.

He wanted order. He wanted people kept in line, disciplined, communal and busy. He believed that human society was a precarious business, that sinful human beings required all-encompassing authorities of else they would degenerate into licentiousness and chaos [...] no matter how bad kings were, they served the divine purpose of giving order to a population which [...] would sink into anarchy if kings lost their power (Marius, 1984: 290).

Su sentido de la obediencia y su creencia firme en la jerarquía social marcaron su relación con el rey. Aunque More "was no great lover of kings", sí que consideraba al rey había sido ordenado por voluntad divina (Ackroyd, 1999: 192). Y este hecho fue precisamente el origen de sus problemas posteriores, su convencimiento de que tenía que desempeñar la labor que Dios le había asignado en este mundo y su imposibilidad de rebelarse contra ello. Tanto en el mundo secular, el que había elegido, como en el mundo espiritual, el que le habría gustado elegir, eran requeridos la obediencia y el cumplimiento del deber, por lo que se dedicó con pasión a ello durante toda su vida. Roper narra una famosa anécdota en la que el Duque de Norfolk, viendo a More participar en la liturgia como miembro del coro, le reprochó su humilde papel, llamándole "parish clerk" ante lo cual

el entonces Canciller le replicó “[...] the King, your master and mine, will with me for serving God his master be offended, or thereby count his office dishonoured” (Roper: 13- 14). Dicha anécdota es una de las que Bolt retomó e incluyó en *A Man for All Seasons*, e ilustra el orden jerárquico al cual More servía.

More respetaba profundamente la figura del rey, porque consideraba que representaba el poder espiritual, incluso de forma mágica, así que su tarea consistiría en servirle (Ackroyd, 1999: 192) No obstante, More quedó decepcionado posteriormente por “su aspecto y ostentación” (Ackroyd, 1999: 196). El hecho de que Enrique VIII le hubiera nombrado personalmente Lord Canciller mostraba la confianza y admiración que éste tenía hacia More, pero también le ponía sobre aviso acerca lo que le podía ocurrir en un futuro si no caía en gracia real. More era astuto y “sabía muy bien en qué se embarcaba cuando aceptó entrar en la corte de Enrique [...]. Hizo todo lo posible por mantenerse concentrado en asuntos internos y por encauzarlo hasta la paz” (Wegemer, 1999: 170). En cuanto a los motivos que llevaron a Enrique VIII a portarse del modo como lo hizo con el que en un tiempo consideró su amigo, es porque Enrique VIII era consciente de la popularidad de More, pero probablemente también se debió a que tener a More de su lado era un modo de protegerse frente a las acusaciones de malicia o falsedad, además de que el carácter íntegro de More, su sabiduría y su conocido apoyo a la reina eran garantías visibles

de las buenas intenciones del rey. De este modo, More se convirtió en el segundo secretario del rey en una posición de confianza. Y la relación entre ambos llegó a ser estrecha porque "se conocían desde la infancia y More tenía la suficiente confianza como para presentarse sin ser anunciado" (Wegemer, 1999: 145). En innumerables ocasiones a lo largo de veinte años, tal y como destaca Roper, el rey invitaba a palacio a More para disfrutar de su compañía:

Continuing in his singular favour and trusty service twenty years and above, a good part whereof used the King upon holidays, when he had done his own devotions, to send for him into his private room, and there some time in matters of Astronomy, Geometry, Divinity and such other Faculties, and some time in his worldly affairs, to sit and confer with him (Roper: 4)

En una de estas ocasiones, el rey se presentó sin avisar en la casa de los More en Chelsea, donde "after dinner in a fail garden of his walked with him by the space of an hour holding his arm about his neck" (Roper: 6), situación que de nuevo aparece reflejada en *A Man for All Seasons*. Monti afirma que el rey apenas soportaba las ausencias de More de la corte, aunque More no parecía encontrarse cómodo allí (1957: 275). Según Ackroyd, independientemente de que el afecto real fuera o no genuino, More recelaba de su amistad y prefería mantener las distancias con el fin de conservar su propia integridad (1999: 269). Esto se basa en los comentarios de Roper, quien afirmó

que su suegro, siendo reclamado a la compañía real y viéndose desprovisto de su tiempo con su familia, empezó a comportarse de modo que ya no fuera invitado con tanta asiduidad: “[More] began thereupon somewhat to dissemble his nature, and so by little and little from his former mirth to disuse himself, that he was of them from thenceforth no more so ordinarily sent for” (4). Siguiendo con su intención de dar imagen de modestia, a menudo comentaba que “his influence with the king was extremely small” (Ackroyd, 1999: 206).

Finalmente, viéndose desbordado por la presión que tanto el rey como su *Privy Council* le imponían para que apoyara el divorcio de la reina Catalina, More decidió presentar al primero su dimisión, entregándole el Gran Sello de Inglaterra como símbolo de su renuncia en el cargo de Lord Canciller. Si bien esto supuso ciertos ajustes en su modo de vida, a nivel personal su retiro de los cargos públicos le supuso un cierto alivio, ya que le dejaba libertad para dedicar su tiempo a Dios y a sí mismo (Monti, 1997: 308).

Thomas More era un hombre práctico cuya capacidad de negociación le valió el reconocimiento de sus contemporáneos. Desempeñó un papel importante como embajador dos veces (Brujas y Amberes; Calais) “for his learning, wisdom, and knowledge and experience” (Roper: 3). Fue durante su misión diplomática en los Países Bajos cuando comenzó la redacción de

su obra más conocida, *Utopía* (1516), que se convirtió en un éxito y dio origen a la conocida como "literatura utópica". En esta obra, More describe un estado ideal, una sociedad perfecta basada en las enseñanzas de Platón y Aristóteles, y que es consecuencia de su pensamiento humanista (Monti, 1957: 94). La libertad y tolerancia que el More-personaje propaga en *Utopía* añade más argumentos a la complejidad de carácter del Thomas More-real, el cual redactó el libro "a modo de reflexión personal como crítica a la sociedad en la que vivía" (ibid: 96).

Su pasión por la escritura no sólo se reflejó en sus abundantes obras literarias, sino que además ayudaba al rey en la redacción de discursos, tanto en la recepción de dignatarios a Inglaterra como representando a su país en las misiones diplomáticas en el extranjero (Marius, 1984: 202). Enrique VIII había apreciado los servicios de More, por lo que solicitó su colaboración en la redacción de diversos documentos, como el escrito en el que se arremetía contra Lutero o el tratado *Assertio Septem Sacramentorum* en 1521. Este último, que fue publicado como obra del rey, le supuso la concesión del título de *Defender of the Faith* en ese mismo año (Elton, 1955: 110-111). Uno de los principales elementos del éxito social y político de More era su habilidad para adaptarse al talante de cualquiera. "Cambiaba de tema con astucia y firmeza, y era moderado y cortés al discutir, en especial cuando tenía las de ganar" (Wegemer, 2003: 75). Pero este talante negociador y tolerante desaparece en su

actitud hacia la herejía. Como se ha comentado anteriormente (Cf. 3.1.), la aparición de las Tesis de Lutero empezó a cosechar adeptos entre la población europea, pero la respuesta de More ante este brote de anti-catolicismo se caracterizó por su extrema dureza. Aunque éste era partidario de una reforma que mejorara tanto la fortuna espiritual como la económica de la nación (Ackroyd, 1999: 293), se comportó de manera inflexible con los herejes, a los cuales mandó encarcelar y azotar (Marius, 1984: 404). Además, algunos de ellos murieron en la hoguera mientras More ejerció su labor como Lord Canciller (Ackroyd, 1999: 303-7).

Su actitud tan intolerante ante la herejía en público contrasta con la que demostró en privado en cuanto a las creencias religiosas que profesaba William Roper. Parece ser que éste se convirtió en un "protestante maravillosamente fanático" (Wegemer, 1999: 130), religión a la que se convirtió tras casarse con Margaret, la hija de More. Ya que Roper vivió en la casa de More durante casi dieciséis años, éste intentó disuadirle personalmente de sus convicciones, información que de asimismo es reproducida por Bolt en *A Man for All Seasons*:

Tras largas discusiones con el joven Roper, Moro habló en privado con su hija Margaret en el jardín. Le dijo: 'Meg, he tolerado largo tiempo a tu marido; he razonado y discutido con él sobre temas de religión; incluso le he dado mis pobres consejos

como padre, pero veo que nada de esto ha surtido efecto. Por lo tanto, Meg, ya no discutiré ni argumentaré más con él, sino que lo dejaré en paz; me refugiaré en Dios y rezaré por él' (Wegemer, 2003: 130).

El haber alcanzado tan alto cargo público le proporcionó no sólo el reconocimiento final por parte de la sociedad, sino que le reportó importantes beneficios económicos que destinaba a obras diversas: "aunque su principal preocupación nunca fue el dinero, fue lo suficientemente sagaz y emprendedor como para poder pagar los proyectos educativos y espirituales que él creía menester para su familia, su ciudad y su nación" (Wegemer, 2003: 70). Este es otro de los aspectos que han suscitado controversia entre los biógrafos de More: "Algunos biógrafos recientes se han sorprendido de que un hombre de semejante estatura espiritual mostrase tanto interés en hacer dinero" (ibid.: 70). Posteriormente, cuando tuvo que dimitir por el asunto real, dicha dimisión le dejó en circunstancias económicas apuradas, y aunque tuvo que reducir gastos, no hay evidencia de que su familia quedara sumida en la pobreza (Marius, 1984: 420). Roper también mencionó en su biografía que los obispos de Inglaterra ofrecieron a More una cantidad importante de dinero (entre 4.000 y 5.000 libras) en reconocimiento por sus servicios en defensa de la Iglesia Católica, pero que éste lo rechazó (Roper: 15). Finalmente, no siendo ya un hombre de posición social

elevada ya no tenía motivos ni medios para disponer de tanto personal de servicio, aunque según su yerno se preocupó de proporcionarles a todos nuevos puestos de trabajo (ibid.: 14). Al final sin embargo, la aparición de ciertos gastos obligó a la familia a tomar ciertas medidas para paliar las estrecheces económicas, entre las cuales estaba desprenderse de parte del vestuario de Alice (Marius, 1984: 482).

La imagen que More proyectaba al mundo, -una imagen que él se encargaba de cuidar al máximo siguiendo con su ideal ejemplificador- fue probablemente la causa que le impulsó a tomar la postura del silencio cuando el rey, que le había tratado como a un amigo, le pidió que se pronunciara en cuanto al tema del divorcio. Thomas More "always protested his loyalty and obedience to the king" (Marius, 1984: 441). Para Enrique VIII, acostumbrado a hacer lo que deseaba, la negativa de More a pronunciarse al respecto representaba un peligro tanto para su vida como para su coronación puesto que su Lord Canciller, que era respetado y venerado por el pueblo se oponía a su proyecto. Por el contrario, en las obras literarias de More, sin embargo, se percibe un ciudadano leal e inofensivo, un hombre que tan sólo deseaba que le dejaran morir en paz (Marius, 1984: 442).

De acuerdo con la información recogida en las biografías sobre su periodo de encarcelamiento en la Torre de Londres, su comportamiento fue impecable, manteniendo "una postura y

silencio heroicos" (Wegemer, 2003: 205), con "resignation and fundamental peace of mind" (Marius, 1984: 465). No obstante, algunos biógrafos han destacado que tras este comportamiento de nuevo subyacía una preocupación por mantener su reputación de integridad (Marius, 1984: 175; Wegemer, 2003: 180). Como ferviente cristiano que era, su actitud "provenía de su convicción de que al final el bien siempre triunfa sobre el mal" (Wegemer, 2003: 226). Este mismo autor explica que "la extraña calma y el buen humor de Moro tienen su origen en la atención que le prestaba a la conciencia y que le permite valorar las demandas específicas de cada situación sin perder de vista la eternidad" (ibid.: 242). Otra de las anécdotas que han sobrevivido durante su permanencia en la Torre de Londres aparece en *A Man for All Seasons*: cuando una mujer le reprochó que hubiera emitido un veredicto erróneo contra ella, More le respondió que recordaba perfectamente su caso y que volvería a emitir el mismo si lo tuviera que repetir (Monti, 1997: 448).

La clave para comprender a Thomas More, según Wegemer, es considerar la batalla que sostuvo a lo largo de toda su vida. En primer lugar, porque soportó una lucha interior para controlar todo aquello que no encajaba dentro de su manera de concebir la vida, pero en segundo lugar, esa lucha interior produjo abundantes resultados externos, como un hogar brillante, su opinión valorada y buscada, y una vida de líder cívico accesible a la gente que servía (2003: 240).

En conjunto, el carácter de More es percibido por sus biógrafos modernos como lleno de contradicciones. Marius destaca de él que era un hombre cruelmente dividido entre la necesidad de llevar una vida sencilla y su obligación de vivir en el mundo secular; que trabajó para parecer humilde, lo cual no evitó que aflorara en él cierto autoritarismo; que ha sido definido como "amigo de los pobres", pero que temía a las multitudes y mostraba desprecio a sus oponentes por medio de sus escritos plagados de lenguaje vulgar (Marius, 1984: xxi). Esta ira y furia eran ocultados tras un pseudónimo con el objetivo de esconder que tras ese lenguaje tan vulgar y escatológico se encontraba el personaje que él se había encargado de crear, controlado y superior a los demás.

Al final, More ha pasado a la historia con la imagen en la que con tanto empeño se había propuesto:

En el ámbito de la ley y el gobierno, More se ha convertido en un símbolo de integridad; en la vida familiar y profesional, en un símbolo de equilibrio, serenidad y buen humor. Para la gente de toda clase, él ha sido un retrato de coraje (Wegemer, 2003: 247).

1491-Nace en Greenwich. Es el segundo hijo de Enrique VII e Isabel de York.

1501-Se celebra el matrimonio entre Arturo (hermano de Enrique) y Catalina de Aragón.

1502-Fallece Arturo, heredero al trono, a los quince años de edad. Enrique se convierte en Príncipe de Gales y heredero al trono.

1509- Fallece Enrique VII, padre de Enrique VIII. Enrique contrae matrimonio con Catalina de Aragón y es coronado Rey de Inglaterra.

1511- Fallece su hijo Enrique.

1515-Field of Cloth of Gold, reunión entre los monarcas Enrique VIII y Francisco I de Francia, cerca de Arles (Francia).

1516-Nace la princesa Mary, hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón.

1521- Recibe el título de Defender of the Faith.

1533- Nulidad del matrimonio de Enrique VIII Y Catalina de Aragón y coronación de Ann Boleyn. Nace su hija Elizabeth.

1536-Ejecución de Ann Boleyn. Enrique VIII contrae matrimonio con Jane Seymour.

1537-Nace Eduardo VII, hijo de Enrique VIII y Jane Seymour. Fallece Jane Seymour.

1540- Disolución de los monasterios y confiscación de los bienes eclesiásticos. Matrimonio y divorcio de Ann de Clèves. Se casa con Catherine Howard.

1542-Ejecución de Catherine Howard.

1543-Enrique se casa con Catherine Parr.

1547- Fallecimiento de Enrique VIII en Westminster.

Fig 2. Cronología en la vida de Enrique VIII

3 3. Perfil histórico de Enrique VIII

Enrique VIII ha sido uno de los monarcas ingleses que más interés ha suscitado en los investigadores, probablemente por los hechos – y las consecuencias- que rodearon a su reinado. Es la primera figura histórica real de la que tenemos información de primera mano gracias a las Crónicas de los embajadores de otros países (Weir, 1995: 2), hecho que también se vio favorecido por la aparición de la imprenta.

De Enrique VIII se ha dicho que es “the most formidable and famous king who has ever reigned in England” (Ridley, 1984: 17), y que su reinado “is one of the most fascinating in English history” (Weir, 1991:1). Fue el rey de Inglaterra que más fama ha tenido después de su muerte y al cual ningún rey precedió ni sucedió con tanto poder absoluto. Los hechos que le han proporcionado tanta fama probablemente sean consecuencia de la fusión de su carácter con la presión del contexto en el que vivía, que le causó una obsesión por proporcionar a su país un heredero masculino para asentar la dinastía Tudor y devolver a Inglaterra la estabilidad que tanto se necesitaba. Así, fue buscando esposas que le proporcionaran el heredero, unas veces siguiendo los deseos de su corazón y otras tras alianzas políticas,

pero siempre pensando en ellas como las madres de un hijo varón.

La personalidad de Enrique VIII se vio marcada desde que nació por una serie de circunstancias que influyeron en él de manera notable. En conjunto, como explicaremos posteriormente, Enrique VIII resultó ser una persona llena de contradicciones y confusiones, por lo cual su comportamiento ha suscitado gran interés.

No obstante, los historiadores no se han mostrado de acuerdo acerca de la personalidad de Enrique VIII. Si bien algunos autores como Weir (1991; 2001) y Ridley (1984) le han presentado como un tirano y un déspota, otros como Elton han mostrado un retrato de él bastante diferente, según el cual se comportaba de manera ingenua y pueril, y que resultó ser una persona influenciable cuyas acciones en una u otra dirección eran resultado de las intrigas de sus cortesanos o incluso de sus mujeres o amantes, y cuya regencia fue salvada de ser desastrosa por sus hábiles ministros como Wolsey, More y Cromwell (1991: 17-18).

Un factor decisivo en la exaltación del personaje del rey fue la época en la que reinó. Enrique VIII ha sido definido como "a product of his time" (Ridley, 1984: 18), es decir, que sólo un monarca del siglo XVI se podría haber comportado como él lo

hizo. Como se ha señalado en el Apartado 3.1., la corriente renacentista que recorrió Inglaterra influyó en el rey, de manera que éste mostró interés por todos los aspectos del conocimiento y deseaba ir a la vanguardia. Además, Enrique VIII se vio favorecido por la naturaleza en el aspecto físico e intelectual, lo cual propició notablemente la imagen que sus súbditos esperaban recibir de él, y que él mismo se había propuesto ofrecer al resto del mundo. Dicha imagen era parte de su obsesión por convertir a Inglaterra en una potencia de la magnitud de Francia y España, -lo cual le llevó a verse inmerso en una serie de intrigas y alianzas- hecho que consiguió al final, aunque no con las consecuencias que él habría esperado. Como define Weir:

His court was the most magnificent in English history. He was rich enough to lavish extravagant sums of money on his palaces, clothes, entertainment and lifestyle. He was determined from the first to outshine his European rivals, the king of France and the Holy Roman Emperor (Weir, 2001: 23).

Para ello, Enrique VIII gastó enormes cantidades de dinero en propagar dicha imagen, en la cual se incluía su corte, y ello le condujo a llevar un estilo de vida extravagante (Weir, 2001: 76). Todo ello auspiciado por la relación de rivalidad existente entre las tres potencias, pero principalmente entre Francisco I de Francia y Enrique VIII. Aunque aparentemente las relaciones entre ambos eran cordiales, al monarca inglés le salió un duro competidor en la figura de Francisco I debido a la juventud de

ambos y a la relevancia de sus respectivos reinos: "Everything Francis did, Henry copied. He could not bear to be outshone in any way, and took comfort from the fact that most people agreed that he was *a great deal handsomer than the king of France*" (Weir, 2001: 173).

Enrique VIII nació en el palacio de Greenwich, (Inglaterra) en 1491. Desde el comienzo diversos hechos marcaron su existencia, pues -tal y como se ha explicado en el Apartado 3.1.- él no había nacido para reinar, pero tuvo que hacerlo tras el fallecimiento de su hermano, heredero al trono.

Uno de los motivos por los que Enrique VIII justificó su deseo de casarse con su entonces cuñada fue por respeto hacia su padre (Fraser, 1992: 82). Sin embargo, las biografías han aducido que las verdaderas razones eran por una parte políticas -la alianza hispano-inglesa estaba en peligro— y por otra económicas -los Reyes Católicos podrían reclamar parte de la saneada dote que Catalina había aportado al matrimonio- (González-Arno, 1991: 113-122). La boda con Catalina de Aragón hubo de celebrarse cuando el Príncipe de Gales fuera mayor de edad, aunque la española ya tenía 23 años. Para poder celebrar el enlace, fue necesario que el Papa Julio II concediera una dispensa papal, tras las alegaciones por parte de Catalina de Aragón de que la unión entre ella y Arturo no se había consumado.

La muerte de su hermano Arturo provocó la inestabilidad política una vez más ante la posibilidad de una nueva guerra por la sucesión, y dicha inestabilidad hizo el joven rey viviera en un constante temor por la incertidumbre de su cargo (Hackett, 1959: 133). Esta inseguridad se reflejó en su comportamiento, especialmente tras su coronación, cuando el nuevo rey mostró una necesidad acuciante de imponer su autoridad y un deseo de obtener siempre sus propósitos (Weir, 2001: 30).

En conjunto, las cualidades más notables que los biógrafos han destacado en Enrique VIII fueron su atractivo físico y su inteligencia, las cuales, añadidas al hecho de que se convirtió en rey, aumentaron la leyenda de poder y magnificencia que le ha rodeado desde entonces.

En cuanto a la primera, desde su juventud atrajo admiración por poseer lo que se consideraba "el aspecto y el porte principescos perfectos" (Fraser, 1992: 86), de acuerdo con el ideal renacentista de lo que un rey debía ser. En su aspecto físico aspecto destacaba su altura, su robustez, su cabello rojo y la herencia de los rasgos físicos más atractivos de los York (Ridley, 1984: 39). Aunque en aquella época era común la alabanza desmedida hacia el monarca por parte de los embajadores y comentaristas, los elogios unánimes vertidos sobre la figura de Enrique VIII –que aparecen incluso en correspondencia privada-

conducen a pensar que contienen un alto porcentaje de veracidad (Weir, 2001: 8).

Otro hecho que contribuía a engrandecer la figura del rey es el analfabetismo de la mayoría de la población. Los reyes eran considerados los representantes de Dios sobre la tierra, por lo que el pueblo los tenía como "seres semidivinos" (Weir, 2001: 21). El rey tenía que ser visible y estar en contacto con sus súbditos, además de impresionarlos constantemente - a ellos y a cualquiera que viniera de fuera- con una exhibición de magnificencia. En ello también influyeron las enseñanzas humanistas sobre la monarquía, que promulgaban un reinado fuerte y centralizado, la continuidad dinástica y la consolidación del poder real (Weir, 2001: 22).

La situación de desventaja que poseía Inglaterra con respecto a Francia y España tuvo como consecuencia que el rey se convirtiera en el centro del creciente nacionalismo de su pueblo, además de que era adorado por la mayoría de sus súbditos (Weir, 2001: 24). Debido a sus rasgos físicos e intelectuales, Enrique VIII tenía la ventaja de parecer un rey, o al menos el ideal de un rey, en una época en la que la presencia física del soberano formaba el centro de su corte, que constituía a su vez el centro del país (Fraser, 1992: 86). Esto favorecía a la figura real ya que en aquella época se consideraba que los reyes "were expected to be masterful, proud, self-confident and courageous

and Henry had all these qualities of the mediaeval chivalric heroes whom he so much admired" (Weir, 2001: 5).

La otra característica que los biógrafos han destacado en la persona de Enrique VIII es su inteligencia, de la cual hizo buen uso a lo largo de su vida en aspectos como su avidez para el aprendizaje, que le llevó a destacar en múltiples disciplinas: "Henry himself typified the Italian Renaissance ideal of the multi-talented accomplished gentleman" (Weir, 2001:101). Recibió una educación excelente que había comenzado de manera formal antes de cumplir cuatro años, con el poeta laureado John Skelton como su primer tutor (Ridley, 1991: 21), y en ella se cuidaron los detalles al máximo, los cuales él supo aprovechar porque "no era buen mozo de cabeza hueca, había sido muy bien educado, era un ávido lector y poseía una inteligencia naturalmente rápida y se mostraba muy interesado particularmente en el debate teológico" (Fraser, 1992: 88). Su educación se complementó con matemáticas, francés y música, disciplina en la cual sobresaldría en el futuro, ya que tocaba todos los instrumentos, componía aceptablemente, y podía cantar leyendo a primera vista, lo cual dio fruto en un legado de más de treinta canciones y piezas instrumentales que él mismo había compuesto o arreglado (Weir, 2001: 130).

De joven, Enrique VIII era consciente de sus innumerables cualidades y empezó a poner de manifiesto una costumbre que

llegó a ser una constante en su vida: alardear de sus logros, hecho que se veía favorecido en una posición como la suya, rodeado constantemente de aduladores: "Como consecuencia de la obsesión por impresionar a los que le rodeaban, pasaba de las discusiones ideológicas a la composición de baladas y de himnos y él mismo cantaba" (Hackett, 1959: 50).

Prueba de ello era que le gustaba verse rodeado de gente (Hackett, 1959: 206), y ya que gozaba tanto de una posición privilegiada como de una curiosidad natural por aprender, frecuentaba la compañía de las personalidades más sobresalientes de la época, como John Colet, Erasmo de Rotterdam y el mismo Thomas More, con los cuales debatía sobre todo tipo de disciplinas (Weir, 2001: 1). A este respecto, se ha destacado que fuera él mismo el que elegía la compañía de intelectuales de la época (ibid.:23). Su pasión por la literatura y la amplísima biblioteca que poseería se tradujo en que la corte de Enrique VIII recibía la visita de eruditos de toda Europa, "puesto que el rey se había propuesto ser el gran patrón de la literatura y se preocupaba de atraer a Inglaterra los intelectuales más reputados" (Ridley, 1984: 47). Entre los personajes célebres que se instalaron en la corte inglesa gracias al mecenazgo del rey figura el pintor Hans Holbein, a cuyos retratos los cortesanos se hicieron adictos, ya que descubrieron la posibilidad de que su aspecto pasara a la inmortalidad a través de la pintura. Holbein ha pasado a la posteridad como el autor del retrato más famoso

del rey, aunque siguiendo con la costumbre renacentista "es probable que exagerara algunos rasgos de la fisonomía del último con el fin de hacerle aparecer más majestuoso" (Blade, 2009: 90-95).

Otro aspecto que denota que esta elección de eruditos no era casual es que él mismo se consideraba uno de ellos, y por ello deseaba ser considerado como tal por los intelectuales que visitaban la corte. En los márgenes de los libros pertenecientes a su propia biblioteca que han sobrevivido, se puede ver anotaciones hechas de su propio puño y letra (Weir, 2001: 8).

Enrique VIII demostró ir a la vanguardia en el aspecto intelectual y no cejó nunca en el empeño de cultivarse. Se trataba de una persona interesada en su cultura que expresaba sus preocupaciones "por el abismo existente entre sus conocimientos y los de los hombres de estudio de aquel tiempo" (Hackett, 1959: 45). Y pese a que pasaba gran parte de su tiempo divirtiéndose en los placeres propios de su edad, nunca olvidó el interés por el estudio y dedicaba su tiempo a estudiar diversas disciplinas. Los historiadores han destacado su interés por aprender constantemente, su cultura y su habilidad como escritor y como orador (Weir, 2001: 8).

Todas sus cualidades eran sabiamente aplicadas en sus labores de regencia. Se ha destacado en él que tuviera "a sharp eye for

detail and an encyclopedic memory [...], a quick mind, superb organizational skills and a formidable intellect" (Weir, 2001: 8). Estos rasgos le resultaban muy útiles los asuntos de estado y en los despachos con los embajadores, lo cual aparece reflejado en los llamados *Calendar of State Papers. Venetian and Spanish*, que todavía se conservan (Weir, 2001: 24). Además, también destacó en él su capacidad de raciocinio y observación, así como la habilidad de evaluar a cualquier persona o situación desde el primer instante (ibid.: 74). Gracias a todas estas cualidades, Enrique se convirtió en un gran estadista que se comportaba de manera diferente en su faceta pública a como lo hacía en sus asuntos privados (Ackroyd, 1999: 205).

Además de las disciplinas antes mencionadas, Enrique VIII mostró desde su niñez gran habilidad para las lenguas, puesto que aparte del inglés, dominaba el latín, el francés y algo de español por su matrimonio con la reina española (Weir, 2001: 8). En cuanto al aspecto religioso, resulta paradójico que Enrique VIII pasara a la posteridad como fundador de la Iglesia Anglicana, puesto que en la práctica continuó siendo un devoto católico. Como en principio no estaba destinado a reinar, su padre, -siguiendo la costumbre que imperaba en la época- había forjado para él un futuro como hombre de iglesia (Weir, 2001: 7), así que entre otras muchas disciplinas, Enrique mantuvo el interés por la teología. Esta inclinación al estudio teológico era genuina, ya que era una persona pía con amplios conocimientos

en la materia (Weir, 2001: 7), que mostraba preocupación por el bienestar de su alma, yendo a misa hasta tres veces diarias (ibid.: 133). Otros biógrafos ponen de manifiesto que se consideraba "un ser de moral superior" (Hackett, 1959: 199), llegando a convertirse en un "pedante de la moralidad" (ibid.: 208). Siendo un rey liberal como él era, se percibe cierta evolución en sus ideas religiosas, las cuales al principio eran de un catolicismo extremo, hecho que demostró con la redacción del tratado *Asserptio Septem Sacramentorum adversus Martinus Lutherus* contra las Tesis de Lutero (Cf. 3.1.). En aquel momento, pocos de sus contemporáneos creyeron que el tratado fuera en su totalidad obra suya, sino que más bien había contado con la colaboración de algunos intelectuales versados en el tema como More, Wolsey o incluso el Obispo Fisher. Aunque entonces el Papa León X le concedió el título de "Defender of the Faith" por la defensa a ultranza que hizo del catolicismo, Enrique VIII acabó inclinándose hacia una postura más protestante, a la cual fue conducido "por motivos políticos" (Alpert, 2000: 52-55). A pesar de esto, "he professed all his life a deep and sincere faith in God" (Weir, 1991: 75), lo que no impidió que, aunque se mostrara inflexible hacia la herejía, fuera consciente de la necesidad de introducir cambios en la Iglesia pues consideraba que existían ciertos abusos que necesitarían ser reformados, si bien su conservadurismo religioso le impedía aceptar ningún tipo de herejía (ibid.: 76).

La figura paterna ciertamente influyó en el carácter del rey Enrique VIII. Enrique VII le proporcionó una educación estricta y obsesiva en el aislamiento real, privado de compañía femenina, y obligado a hacer la mayor parte de sus conversaciones en presencia del padre (Fraser, 1992: 84), un tipo de educación "under such strict supervision that he might be a young girl" (Weir, 2001: 10). Al morir su hermano, Enrique se situó en el centro de las obsesiones paternas por protegerle de un posible atentado que desestabilizara la dinastía Tudor, aunque prosiguió con su educación formal. Autores como Jasper Ridley y Francis Hackett han señalado que la relación paterno-filial nunca fue buena: "father and son did not get well" (Ridley, 1984: 37); principalmente por la oposición del carácter del padre al del hijo: "his father the king did not like him", lo cual claramente favorecía a Enrique debido a la existencia de "notables diferencias en las personalidades de padre e hijo" (Ridley, 1984: 36). Esto se refleja en el hecho de que las primeras acciones que llevó a cabo como monarca claramente contradijeran la voluntad paterna, en su búsqueda por ofrecer su ideal de un monarca, una imagen opuesta a la que el pueblo tenía de su padre, al cual no se le profesaba ningún tipo de cariño. La muerte de su progenitor en 1509 le dejó el camino abierto para llevar a cabo su proyecto de engrandecer a Inglaterra: "El enterrar a su padre era un alivio para un hijo ansioso de magnificencia y cordialidad y deseoso de echar abajo los obstáculos que le impedían figurar a la cabeza de tan magro cortejo" (Hackett, 1959: 43). Mientras que Enrique VII

había destacado por su tacañería y su tiranía, su sucesor podía comportarse de forma totalmente generosa (Weir, 2001: 28), aunque la realidad es que, según las biografías consultadas, Enrique VIII era extremadamente avaricioso. Esta avaricia "bordered on lunacy" (Marius, 1984: 50), pero se dedicó a gastar gran parte de la fortuna de los Tudor en sus placeres, en los que participaba con entusiasmo infantil, haciendo alarde de su persona en espectáculos, bailes de máscaras, deportes y torneos y ofreciendo al pueblo la imagen que él deseaba (Weir, 2001: 88). La consecuencia de los caracteres tan dispares del padre y del hijo es que Enrique VIII salía vencedor ante los ojos de su gente, que le consideraba un liberador de la opresión a la que su padre les había sometido (Ridley, 1984: 39). Y eso pese a que -debido a la situación inestable de su reinado- comenzara su mandato con ansias de demostrar tanto su confianza en sí mismo como su autoridad. Consecuencia de ello es el sangriento comienzo de su reinado, durante el cual ordenó las ejecuciones de supuestos aspirantes al trono como Edmund de la Pole, su primo Plantagenet en 1513 (Weir, 2001: 158), o las de los recaudadores de impuestos que servían a su padre (Ridley, 1984: 42-43). Con estas acciones lograba un doble propósito: por una parte, complacía al pueblo inglés y les transmitía su ruptura con el reinado de su padre, mientras que por otra, buscaba la aprobación popular: "Dada la represión de su juventud no puede ser coincidencia en términos psicológicos que la primera acción pública de Enrique VIII reinvirtiera por

completa la política de su padre durante tantos años. (Fraser, 1992: 84).

Otros factores determinaron el comportamiento del joven rey. A los hasta ahora mencionados se debe sumar la circunstancia de convertirse en rey con una falta absoluta de experiencia: "Henry VIII came to the throne without ever having performed any of the tasks by which Princes of Wales have learned to be kings" (Marius, 1984: 52); es por ello que no resulta extraño que en los primeros años de su vida el rey sacara partido de esta situación y viviera rodeado de un espíritu de frivolidad que caracterizó su reinado.

Enrique VIII destacaba por dedicarse a todo tipo de diversiones, dejando los asuntos del estado en manos de sus hombres de confianza, algunos de los cuales habían sido a su vez hombres cercanos a su padre. Ello no le dejaba mucho tiempo para gobernar el país, y a diferencia de su padre, al comienzo de su reinado no asistía a las reuniones de su Consejo o *Privy Council* (Ridley, 1984: 46). Enrique resultó ser un joven muy activo que siempre estaba "saltando, bailando, cabalgando, cazando, luchando, justando, compitiendo, enmascarándose, sorprendiendo al mundo" (Fraser, 1992: 87). De todas estas actividades principalmente disfrutaba en las justas, las cuales celebraba frecuentemente y en las que retaba a luchar a nobles de su corte. Era un joven saludable dotado de gran energía

física: "The king was an energetic, vigorous man who revelled in frequent physical exercise, and unmatched sportsman whose expertise won him golden opinions in an age that valued such manly pursuits highly" (Weir, 2001: 105). Sus biógrafos coinciden en que el rey "preferred pleasure to work" (Ridley, 1984: 45), y que diariamente se entregaba a estas actividades y a otras muchas diversiones: además de la música, -en la que ya hemos resaltado que sobresalía notablemente-, y de la asistencia a espectáculos, Enrique VIII tenía pasión por el juego (Fraser, 1992: 246), diversión que había heredado de su padre: "Le divertía apostar grandes cantidades y a menudo perdía con las damas de la corte" (ibid.: 88). Asimismo, le apasionaban las mascaradas y los disfraces elaborados, gusto que contagiara a una corte deseosa de lujo, ostentación y diversión. Esto era consecuencia de "su fantasía y ansia de goce" (Hackett, 1959: 50). La elaboración de disfraces empezó siendo una pasión del rey que como tal, se convirtió en uno de los pasatiempos favoritos de la corte, y en estas mascaradas participaban toda la corte, los amigos jóvenes del rey y las jóvenes de buena familia que formaban el cortejo real (Fraser, 1992: 92).

En todas estas diversiones el rey "took a boyish delight" (Weir, 2001:91). En particular, era típico en él disfrazarse y aparecer por sorpresa ante la reina Catalina y sus damas de compañía, o disfrazarse en un baile intentando pasar desapercibido, para posteriormente retar al resto de asistentes a que adivinaran su

presencia (Weir, 2001: 93-94). Le gustaba bailar, tenía fama entre su gente de gran bailarín y disfrutaba también con la buena mesa (Hackett, 1959: 50).

El rey tenía un carácter alegre cuando estaba de buen humor, y según sus coetáneos solía pronunciar las exclamaciones *Ha!* o *Ho!* con frecuencia, hecho que se muestra en la caracterización de este personaje en dos de las obras teatrales más importantes del periodo Tudor que reflejan aspectos de su reinado: *King Henry VIII* de William Shakespeare, (1613) y *When you See Me, You Know Me*, de Samuel Rowley (1605), (McMullan, 2000: 246).

Aparte de cumplir con sus asuntos de estado y sus obligaciones religiosas, Enrique se entregaba con pasión a otras de sus aficiones favoritas, la caza, la cetrería, y la cría canina: "He was obsessive about hunting [...]. In fact, he exhausted most of his male companions too by converting the sport of hunting into a martyrdom" (Weir, 1995: 78). Le gustaban los perros, ya que la cría de este animal era uno de los pasatiempos más comunes de la época entre la aristocracia, y según sus biógrafos, poseía beagles, spaniels y galgos, razas consideradas "nobles" (Weir, 2001: 33).

Enrique VIII se había propuesto que su corte no fuera rezagada con respecto a Francia y España , y puesto que había heredado una gran fortuna de su austero padre, se podía permitir derrocharla en un lujoso nivel de vida tanto para él como para su corte, aspecto en el que de nuevo se ganó las alabanzas de aquellos que le rodeaban al ser definido como *el rey mejor vestido del mundo*: "Las joyas, los materiales espléndidos, los bordados brillantes, los mantos que eran los más ricos y mas soberbios que pudieran imaginarse lo deleitaban" (Fraser, 1992: 88).

La consecuencia de que pasara tanto tiempo divirtiéndose era la poca dedicación que destinaba a los asuntos de estado y al gobierno de su país (Ridley, 1984: 45). La impresión de ser un rey que ignoraba el gobierno de su nación es algo que perduró en la memoria de sus súbditos durante el resto de sus días, aunque algunos historiadores matizan esta versión:

The fact that Henry hunted daily and postponed dealing with his correspondence did not mean that he played no part in government [...]. It was he who took the decisions [...] he involved himself in small details of government [...] and if he had once been informed about that matter, he did not often forget it and would ask what was happening about it, and made sure that his earlier directions had been carried out (Ridley, 1984: 46).

A ello se unían el hecho de que según Weir “Henry had an aversion for paperwork” (2001: 85) y que le aburrían los temas administrativos (ibid.: 158). El hecho de que tuviera facilidad de rodearse de hombres competentes, le permitía dejar los asuntos estatales en manos de Wolsey durante los primeros años de su reinado: “The king, busy himself day and night, was happy to leave all government business to the Cardinal” (Weir 2001: 192).

El Cardenal Wolsey se convirtió de este modo en el centro del odio por parte de la población, debido a la riqueza que acumuló y la supuesta manipulación que hacía del rey. No obstante, los biógrafos modernos han contrastado este aspecto: “Henry never relinquished power to him. He was happy to offload administrative affairs and routine state papers onto his shoulders, but everything the Cardinal did was ‘by authority’” (Weir, 1995: 193), y no era propio de su persona, en vista de su inteligencia y su afán de control, olvidarse de sus funciones reales:

But while Henry delegated much of his power to these ministers (Wolsey and Cromwell) and left them to work out the details of his policies, he remained much in control, and kept his own counsel [...]. It was indisputably he who directed the course of the reign (Weir, 2001: 23).

En cuanto a la política exterior, controló con mano firme sus posesiones, unificó formalmente Gales y Escocia, convirtiéndolos en un solo estado, y se proclamó rey de Irlanda (Losada, 2008: 88-101). La política exterior de Inglaterra también se vio afectada por una parte, por las ansias de Enrique VIII de reinar en una potencia europea, y por otra porque consideraba su obligación proteger a su pueblo de los enemigos extranjeros (Ridley, 1984: 45). La enemistad con Francia le instaba permanentemente a conquistar el país vecino, razón por la cual se vio inmerso en una serie de intrigas e intentos de invasión, al principio con la ayuda de su suegro, Fernando el Católico, que le utilizó en función de sus propios intereses. Por el norte, tuvo que frenar la invasión de Jacobo IV de Escocia en 1513 (Ridley, 1984: 65-67), y en cuanto a la hostilidad con Francia, ésta cesó gracias al papel de España y a la labor de Wolsey, que era francófilo y deseaba alianzas con el país galo en su propio beneficio. El máximo exponente de las ansias de grandeza del rey y su entonces Lord Canciller fue el conocido como *Field of Cloth of Gold* ("Campo de Paño de Oro"), durante el cual Enrique VIII y Francisco I de Francia se reunieron en Arlès (Francia) en 1520, en un derroche de lujo y esplendor cuya finalidad era sellar su nueva amistad, pero sobre todo causarse impresión respectivamente. Este hecho tuvo mucha repercusión en la época.

Gracias al empeño del rey, la imagen de Inglaterra durante su reinado mejoró considerablemente. Enrique VIII es considerado el padre de la armada británica, la cual junto con la creación del ejército fueron el origen de que el país se convirtiera en una gran potencia. Para evitar la posible invasión francesa, se erigieron defensas en las costas, y con el dinero de la expropiación de los monasterios el monarca inglés creó una gran flota de asalto y transporte, de la que formaban parte costosos navíos como el *Henry Grace a Dieu*, o el *Mary Rose*, en los que se inspiró Robert Bolt para su obra. A la muerte del rey, la *Royal Navy* ya disponía de 53 navíos, que supusieron el punto de partida para que la marina inglesa se convirtiera, en décadas posteriores, en la mejor del mundo (Losada, 2008: 88-101).

A nivel interno, el rey tuvo que solucionar otros asuntos como fueron la revuelta conocida como *Evil May Day* (1517), en la que los ciudadanos se sublevaron en protesta por el excesivo número de comerciantes extranjeros presentes en Inglaterra, y la crisis del "Amicable Grant" (1525), las protestas de los ciudadanos ante un "impuesto voluntario" según el cual eran ellos quienes debían sufragar una posible guerra contra Francia, y que hizo mella en la carrera política del entonces Lord Canciller, Thomas Wolsey (Cf. 3.1). Otra de sus obsesiones en cuanto al gobierno doméstico fue el control del orden público en un reino acuciado por la pobreza, hecho que logró mediante una serie de leyes "extraordinariamente rigurosas" (Losada, 2008: 88-101).

No obstante, en estos asuntos de gobierno de la nación, autores como Weir y Fraser han apuntado que Enrique VIII no sólo dejaba asuntos en manos de su Lord Canciller o sus hombres de confianza, sino que estaba encantado de dejar algunos asuntos de gobierno nacional a sus esposas, además de portarse de forma generosa cuando estaba de humor (Weir, 1995: 9). Le disgustaba que las mujeres le discutieran, pero no se mostraba contrario a ser manejado "siempre que lo hicieran con gracia y gentileza" (Fraser, 1991: 308). Sin embargo, del mismo modo que podía mostrarse sumiso, generoso y alegre cuando todo estaba bajo su control, también ofrecía otra faceta que inspiraba terror a los que le rodeaban, ya que se tornaba "en una dureza, una brusquedad y una fuerza arrolladora y cruel" (Hackett, 1959: 133). Dichos accesos de ira le invadían "no bien se creía engañado o amenazado" (Hackett, 1959: 133). Y esto caracterizó la relación con sus hijos y sus esposas, ya que con los primeros "era muy amante [...] en tanto no se opusieran a su voluntad" (Fraser, 1992: 284); y ante las segundas siempre "se mostraba generoso si ellas se mostraban sumisas y a su merced" (ibid.: 47).

Aunque en relación con las mujeres quizá diera la sensación de que por haber contraído matrimonio seis veces Enrique fuera mujeriego, la realidad parece ser opuesta. Sus biógrafos le definen unánimemente a este respecto como "un hombre

sencillo" e "impetuoso y romántico" (Fraser, 1992: 84), al cual sólo se le conocen un reducido número de amantes (para lo que era costumbre entre los reyes en la época) y un hijo extramatrimonial (Henry Fitzroy, Duque de Richmond), si bien algunos biógrafos contemplan la posibilidad de que existiera otro de su relación con Mary Boleyn –hermana de Ann- (Guy, 1988: 116; Losada, 2008: 88-101). En el tema amoroso, "se comportaba de manera enamoradiza" (Fraser, 1992: 84). Era un hombre sentimental al comienzo de sus relaciones (ibid: 340), cuyo sentimentalismo gobernaba su conciencia, aspecto clave en la figura de Enrique VIII porque fue la justificación de su divorcio de Catalina y consecuentemente el origen de la creación de la Iglesia Anglicana. Sin embargo, esta misma autora especifica que en Enrique el hecho de que su sentimentalismo coincidiera con su conciencia le condujo al equívoco, ya que otro de sus atributos era una capacidad para el autoengaño (Fraser, 1992: 341).

Esta tendencia al autoengaño es otro de los rasgos que más frecuentemente afloraban en el rey en los momentos determinantes. Se comportaba de manera pueril y hacía exhibición de su victimismo, llegando a creerse la postura que más le interesaba en el momento. Así se comportó durante su divorcio de Catalina, mostrándose convencido de que estaba siendo castigado según el Levítico, "apelando con tanta frecuencia a la paz y tranquilidad de su propia conciencia que él

mismo llegó a creérselo". (Fraser, 1992: 235). Llegó incluso al extremo de autoconvencerse de que el Levítico había sido traducido erróneamente del griego al latín. En este sentido, hay otro aspecto de la vida de Enrique VIII que ha sido tratado por biógrafos modernos como Alison Weir y que alude a la capacidad del rey para tener hijos. Aunque este tema surgió con más fuerza posteriormente, durante el matrimonio con Catherine Howard (a la que ejecutaron por infidelidad), ciertas sospechas circulaban ya entre los miembros de la corte acerca de la virilidad del rey (Weir, 1991: 355).

Las cualidades negativas más reiteradas en sus biografías son que era impulsivo, testarudo, inmaduro y vanidoso (Weir, 1995: 74), rasgos que se fueron acentuando a medida que se encontraba más seguro de sí mismo y que iba envejeciendo. Ya se ha destacado que su irritabilidad surgía cuando las cosas no salían como él esperaba, y era entonces cuando aparecía "una tendencia a desenfrenarse al verse frustrado –no necesariamente en la dirección de la parte culpable- con el objeto de aliviar su propia ira reprimida" (Fraser, 1992: 159). En dichas ocasiones "siempre se negaba a aceptar su propia responsabilidad por todo lo que había sucedido" (ibid: 323) porque, tal y como explica Weir, era típico en él echar la culpa de lo que hubiera ocurrido sobre cualquier otro (1995: 417); además de que su inmadurez se ponía de manifiesto principalmente cuando se veía contrariado. En estas ocasiones, llegaba incluso a exagerar su

estado de júbilo cuando alguien sufría por su causa, pero que él consideraba que le era merecido. Así, se vistió de amarillo -el color de la alegría- cuando se enteró del fallecimiento de la reina Catalina (Fraser, 1992: 319) y celebró banquetes en los días previos a la ejecución de Ann Boleyn (Weir, 1995: 334). Con dicho comportamiento, pretendía probablemente mostrar su indiferencia ante el sufrimiento ajeno y dejar patente su tan ansiada necesidad de autoridad.

En cuanto a su obstinación, ésta venía provocada porque consideraba su derecho natural a hacer su voluntad en todas las cosas (Fraser, 1992: 184), lo cual era consecuencia de su convencimiento de que "he believed himself -or wished to believe himself- to be blessed" (Ackroyd, 1999 :159); y cuando se encontraba con obstáculos en su camino, ponía de manifiesto su carácter iracundo: "Era proclive a tratar duramente a aquellos -hombres y mujeres- de los que pensaba que hubieran puesto perversamente esos obstáculos ante su paso" (Fraser, 1992: 184). De este modo se comportó con aquellos a los que había mostrado un afecto aparentemente sincero pero que por diversos motivos, se enfrentaron a él, como fueron los casos de Wolsey, el Duque de Buckingham, y el mismo Thomas More, entre otros. Aun así, "era un maestro en el arte del disimulo" (Weir, 1995: 310), que aunque estuviera profundamente contrariado "his behaviour in the public eye was as usual impeccable" (ibid.: 401), consecuencia de su engañosa habilidad para mostrar

cortesía a aquellos a los que iba a destruir, en especial con el Cardenal Wolsey (Fraser, 1992: 527). Esta ira incontrolada es, junto con su crueldad, y su terquedad, los aspectos negativos que todos los biógrafos han destacado en la personalidad de Enrique VIII. Fraser le define como un hombre impaciente que llevaba su obstinación hasta sus últimas consecuencias: "Toda su vida hizo lo que le apetecía, el hecho de que se casara seis veces con mujeres tan distintas entre sí era la consecuencia de sus caprichos y de su impaciencia, además de que le gustaban las experiencias nuevas" (1992: 417). A esto se unía su convencimiento de ser un ser superior, que no le dejaba resquicio de duda tras cometer algunas acciones como el encarcelamiento del que había sido su Canciller y amigo: "Le llevó a convencerse y convencer a los demás de que él poseía una conciencia ordenada, un amor cristiano en nada inferiores a los de los demás" (Hackett, 1959: 266).

Con respecto al su vanidad, -otro de los rasgos que los biógrafos han destacado de su personalidad compleja-, la presencia de este rasgo se vio auspiciada por su aspecto físico. Hay una famosa anécdota al respecto que aparece reflejada en todas sus biografías, y que está basada en los *Calendar of State Papers* de Venecia, según la cual, durante una conversación entre Enrique VIII y Pasqualigo (el embajador veneciano), el primero le inquirió acerca del aspecto físico del rey francés Francisco I, para posteriormente apartarse el jubón y hacer ostentación de la

musculatura de sus propias piernas (Weir, 1995: 74). Esta es otra de las anécdotas que Bolt extrajo de las biografías y que aparece reflejada en *A Man for All Seasons*, si bien en un contexto diferente.

Un aspecto novedoso de la vida de Enrique VIII que mencionan sus biografías modernas es que se convirtió en un maniático de la higiene, "obsessed with cleanliness" (Weir, 2001: 54). Esta manía era consecuencia de sus vastos conocimientos en diversas materias, y de que como consecuencia de ello, fuera consciente de los peligros a los que era expuesto por la proliferación de plagas, siempre con el trasfondo del miedo a que él o alguno de sus hijos muriera por ello. Tenía pánico a las enfermedades (Weir, 2001: 203), lo cual provocaba que cada vez que hubiera algún tipo de plaga se mudara a otro de sus palacios y que se convirtiera en "something of a hypochondriac" (ibid.: 279). Como resultado de todo esto "he considered himself an expert on diseases and ailments, and [...] was fond of devising cures for them" (Weir, 2001: 279).

Como se ha señalado previamente, y debido a las circunstancias en las que accedió al trono, la obsesión de Enrique VIII por mostrar su autoridad fue una constante en su vida, que posteriormente, aunque no desapareció con los años, sí se hizo menos obsesiva.

Muchas de las acciones que realizó a lo largo de su reinado respondían a esa idea de demostrar la imagen que tenía de sí mismo, de cómo se debía comportar un monarca. Además, su afán de mando y de preservación le hacían oscilar entre el deseo de distinguirse frente a Europa y el de evitar todo peligro. Y esta preocupación de su persona, aumentada por la constante adulación de los que le rodeaban, le obligaba a actuar con verdadero salvajismo cuando entre ambas cosas se establecía la discordia (Hackett, 1959: 134).

Sin embargo, Ackroyd insta a no confundir la terquedad de Enrique VIII con su autoridad: "The indomitable self-will of the king could perhaps be mistaken for authority and his extraordinary self-belief recognised only as courage" (1999: 204).

En resumen, podemos decir el perfil de Enrique VIII presentado por sus biógrafos es el de un hombre lleno de contrastes, que se comportaba de manera caprichosa, siendo más simpático cuando le interesaba o simplemente le apetecía, pero con un carácter cambiante que hacía temblar a las gentes que le rodeaban. La enorme popularidad de la que gozaba entre su pueblo residía en que

He personified for the average Englishman all the strengths and virtues of his race, and it was this that lay at the root of his vast popularity [...] he was fêted as the herald of a new age, a golden epoch that would witness a return to England's former glory [...] the

English loved it of his youth, his beauty, his high courage, his accomplishments and above all, for having identified their interests as his own (Weir, 1995: 80).

3.4. *A Man For All Seasons*, de Robert

Bolt

La obra *A Man for All Seasons* fue escrita por Robert Bolt en 1954, representada por primera vez en el Globe Theatre en 1960 y dos años después se convirtió en un éxito internacional al trasladarse al Teatro A.N.T.A. de Nueva York, donde fue votada por los críticos como la "Mejor Obra Extranjera del Año" y donde permaneció en cartel durante más de ochenta semanas, consiguiendo además cinco premios Tony (De Ituarte, 1992). Críticos como James R. Nichols atribuyeron dicho éxito en una obra de este tipo a la época de optimismo que se vivía durante la presidencia de Kennedy, en el cual se primaba la integridad moral tras la guerra de Vietnam (cit. en De Ituarte, 1992). Bolt no sólo destacó por su faceta de dramaturgo, -que comenzó escribiendo obras para la radio-, sino que su carrera se consagró como guionista de cine gracias a trabajos como *Lawrence of Arabia* (1962), *Dr Zhivago* (1966), *Ryan's Daughter* (1967) o *The Mission* (1984).

3.4.1. El Contexto en el que se escribió la obra

Si bien Bolt alcanzó la popularidad internacional como dramaturgo gracias a la obra *A Man for All Seasons*, es probable que el periodo en el que se publicaron sus obras tuviera cierta influencia en la falta de atención que éstas recibieron por parte de la crítica. Durante las décadas siguientes a la Segunda Guerra Mundial, en Inglaterra se originó una revolución teatral cuya consecuencia fue que las obras dramáticas del país anglosajón se caracterizaron por su controversia, y la generación de dramaturgos que surgió en esta época ha pasado a ser conocida como los "jóvenes airados" o *angry young men*. Las nuevas tendencias que surgieron en las convenciones teatrales eran reflejo de los cambios en la sociedad. Mientras el mundo estaba cambiando, por una parte la sociedad británica se aferraba en mantener sus valores tradicionales, pero por otra parte, el estado de miedo, confusión y la duda moral que imperaba en el país era provocado por las tensas relaciones internacionales que el Imperio Británico tenía con algunas de sus colonias, como la India. Paralelamente a la pérdida de poder a nivel internacional por parte del Imperio Británico, a nivel nacional los críticos de izquierdas abogaban por un teatro más comprometido con los

problemas de la sociedad inglesa. De este modo, el teatro de los *angry young men* se caracterizaba por su subjetividad y por la preocupación de los problemas que se planteaban ante estos jóvenes dramaturgos. El éxito de la obra *Look Back in Anger*, de John Osborne (1956), abrió puertas a otros jóvenes escritores (De Ituarte, 1992).

Como consecuencia, el "conservadurismo" que exhiben las obras de Bolt es el motivo subyacente a la indiferencia con que la crítica recibió su obra, ya que en ésta se muestra un interés primordial en el hombre y no en las fuerzas sociales que le mueven, y que era un tema novedoso introducido por estos "jóvenes airados". (De Ituarte, 1992). Este hecho ha eclipsado lo que en otro momento habría sido una carrera brillante, ya que el nuevo teatro más rompedor recibía más atención (ibid.). Bolt no compartía la utilización del teatro con fines reivindicativos de actitudes políticas o sociales, pero el éxito que recibieron sus obras se debe a que escribía para la clase media, "that alone Britain can sustain the commercial theatre for any length of time" (Hawkins-Dady, 1994). En su juventud, Bolt se declaró marxista, e incluso estuvo encarcelado por sus ideas políticas (Chambers, 2002). Si a esto se le añade que él mismo se definiera como "not a Catholic nor even in the meaningful sense of the word a Christian" (Bolt, 1960: xii), es comprensible que la elección de Thomas More como personaje central de su obra produjera cierta extrañeza entre la crítica y el público. La respuesta la

proporciona el propio autor en la Introducción a la obra objeto de estudio. Decidió elegir a More por ser

a person who could not be accused of any incapacity: for life, who indeed seized life in great variety and almost greedy quantities, who nevertheless found something in himself without which life was valueless and when that was denied him he was able to grasp his death. For there can be no doubt, given the circumstances, that he did it himself. (Bolt, 1960: xiii).

Posteriormente, debido a ciertas interpretaciones erróneas que *A Man for All Seasons* suscitó, Bolt tuvo que explicar que no se trataba de una obra a favor del Cristianismo o del Catolicismo, sino de una obra acerca de uno mismo, porque para ser uno mismo es necesario tener coraje mental, como a él le parecía que More tenía (De Ituarte, 1992). *A Man for All Seasons* no sólo le proporciona un tema cercano a sus convicciones, sino también "the sort of story line moving from domestic scenes to a grand conclusion which he evidently feels to be the stuff of drama" (Hawkins-Dady, 1994).

El título de la obra lo tomó Bolt de un tratado de Robert Wittington, coetáneo de More e intelectual de Oxford. Cuando el dramaturgo fue preguntado por los motivos que impulsaron el resurgir de obras históricas en los años 60, éste respondió que existía un deseo de algo distinto del realismo social de las obras que se estaban haciendo en ese momento, y que pertenecían a

lo que también se conoce como "kitchen sink drama". De este modo, Bolt se aleja del resto de dramaturgos contemporáneos al mostrarse imparcial y mantener la distancia, limitándose a narrar la historia creando su propia realidad (De Ituarte, 1995).

En *A Man for All Seasons* se narran los acontecimientos más importantes en la vida de Thomas More: primero como *undersheriff* de Londres (ca. 1510), posteriormente en su faceta como Lord Canciller (desde 1529), hasta finalizar con su encarcelamiento y posterior ejecución acusado de traición real (1535), (Cf. Fig. 1.). La obra se centra principalmente en la historia del ascenso y caída de Thomas More, presentando como trasfondo "the relationship between More and Henry back to when they were friends, when More was someone whose opinion Henry respected and sought over" (Hawkins-Dady, 1994).

Además, aunque la obra pretenda examinar "a moral issue [...], instead, the audience enjoyed the spectacle of the Tudor period on stage, the vivid characters expressing themselves in easily accessible English and a human tragedy of the principled individual in conflict with the state" (ibid.).

3.4.2. La dramática de Robert Bolt

La obra de Robert Bolt está repleta de recursos estilísticos que configuran su dramática particular. En primer lugar, hay que destacar el uso que el autor hace de ciertos elementos alienatorios basados en la dramaturgia de Bertold Brecht (Bolt, 1960: xviii-xix). Uno de estos elementos es la creación del personaje de Common Man, basado en las figuras del "coro" del dramaturgo alemán (Hawkins-Dady, 1994). Common Man actúa por una parte como hilo conductor de la trama, anticipando, comentando los hechos y dirigiéndose a la audiencia, y por otra, con sus cambios de vestuario se transforma en distintos personajes. De esta manera, se prescinde de las unidades de tiempo y lugar y gracias a este personaje, Bolt muestra el artificio de la obra: le permite el distanciamiento, romper con la narrativa y que la crítica de su obra sea más extensiva (De Ituarte, 1992). Sin embargo, Common Man difiere del narrador típico de teatro épico porque "representa a la sociedad en su avance progresivo que va ajustando las velas al viento cambiante" (ibid.).

Bolt decidió otorgarle el nombre de Common Man para con ello abarcar "that which is common to us all" (Bolt, 1960: xvii). Common Man es por una parte la antítesis de Thomas More,

pero también su presencia transmite la idea de que personas como este último son tan difíciles de encontrar hoy en día como lo eran durante el reinado de Enrique VIII; aunque ambos comparten ciertos rasgos comunes: son racionales y aceptan la realidad sin dejar de ser fieles a sí mismos (Galens y Spampinato, 1998). En todo lo demás difieren: Common Man se mueve por sí mismo, por su propio interés y oportunismo (De Ituarte, 1992), además de actuar según su "yo" corporal, en contraposición a More, que lo hace por su "yo" moral (Galens y Spampinato, 1998: 95).

Para la elaboración de *A Man for All Seasons*, Bolt realizó un trabajo de documentación exhaustivo. De Ituarte, en su trabajo sobre la dramática de este autor, evidencia la falta de datos históricos en la obra, y aunque se logre transmitir el mensaje, "el conocimiento de esta época de la historia de Inglaterra [...] siempre será una gran ayuda para una mejor comprensión de la obra" (1992: 120), afirmación que coincide con el objetivo del presente trabajo. Tras una lectura detallada de la obra, el lector se apercibirá de que no sólo es necesario un cierto conocimiento sobre los acontecimientos históricos en los que la obra se basa, sino que se trata de un requisito indispensable para una comprensión profunda de *A Man for All Seasons*, obra que Bolt construyó a base de alusiones y referencias continuas a hechos y personajes históricos del siglo XVI, además de a eventos e

información relativos a la vida de Thomas More y de Enrique VIII.

No obstante, Bolt "universaliza" el retrato de More al presentarlo como un hombre cuyos valores e integridad moral podrían ser válidos tanto en el siglo XVI como en siglos posteriores, es decir, como un hombre para la eternidad. De Ituarte asimismo advierte que la moderación en la proporción de información histórica ejerce un efecto positivo sobre el lector, de modo que la acción se centra en el juramento que Enrique VIII exigió de More y en la integridad de éste, y la audiencia no resulta excesivamente distraída "por la maraña de confusión que rodeó a la Reforma de Inglaterra" (De Ituarte, 1995).

El gran mérito de la obra *A Man for All Seasons* es que está fundamentada en unos sólidos conocimientos históricos de los hechos, pero el autor logra modernizar la obra mediante la combinación de distintos tipos de lenguaje. Del mismo modo que More se presenta como un hombre con unos valores aplicables en la actualidad, el autor evita que los personajes hablen con un lenguaje antiguo, de hecho éstos se expresan y sienten como ciudadanos del siglo XX: "capta y reproduce con éxito acentos y tonalidades típicos de un hombre del siglo XVI, utilizando semicolloquialismos que contribuyen a dar la imagen de obra contemporánea" (De Ituarte, 1995).

Pero quizá uno de los aspectos que más llaman la atención en la obra que se estudia es la presencia constante de simbología para representar el contexto suprahumano, pues como afirma su autor, "no conoce otro modo de tratar el tema" (Bolt, 1960: xvi). La simbología más recurrente que aparece en la obra son las alusiones al agua, a las corrientes y las mareas que se refieren a los elementos que intervienen en la sociedad, mientras que como contraste, la tierra representa la sociedad misma, la estabilidad frente a la incertidumbre del agua (Acto I, 35; I, 36; I, 66; I, 69; II, 95). Los aparejos náuticos también son utilizados metafóricamente para este fin (Acto II, 126; II, 148).

Asimismo, *A Man for All Seasons* contiene otro tipo de simbología:

El río representa la lucha de More por sobrevivir en medio de la sociedad. Durante la obra, la dependencia de More de los barqueros para su traslado de ida y vuelta a Londres muestra que se encuentra a merced del resto, mientras que el rey fanfarrea ante More que él mismo ha botado un barco y lo ha dirigido, lo cual "indicates his arrogant usurpation of authority" (Galens y Spampinato, 2002: 96). Al final de la obra y simbolizando el desenlace que se aproxima, More no puede encontrar un barquero que le traslade (II, 74).

Con el fin de representar la corrupción de la sociedad durante el reinado de Enrique VIII (representada simbólicamente como la tierra), Bolt utiliza la metáfora del barro, como mezcla de tierra y agua. Durante la visita del rey a casa de More, aquél comenta que lleva los zapatos llenos de barro (I, 29); Alice le dice al carcelero que no le ponga "[his] muddy hands on [her]" (II, 92); y para aludir a la relación incipiente del rey con Ann Boleyn, Wolsey le dice a More que el rey ha ido "to play in the mud again" (I, 20).

Los barcos conllevan significado metafórico que coincide con aspectos verídicos de la biografía de Enrique VIII. Éste demostró interés por la navegación y construyó una gran flota (Cf. 3.3). Bolt explota esta información con significado metafórico, aludiendo al buque *Great Harry* que él ha botado, conectándolo de nuevo con la simbología del agua (I, 38; I, 50-51).

El vestuario es utilizado por Common Man como metáfora de la identidad. More se aferra a su propio *yo* a lo largo de toda la obra, mientras que Common Man transforma su identidad por medio de sus cambios de vestuario, demostrando con qué facilidad altera su identidad en función de sus intereses, además de ser otro elemento de alienación por medio del cual se pone de manifiesto el artificio de la obra. Roper también utiliza el vestuario para mostrar su cambio radical de postura religiosa: al

comienzo del Segundo Acto aparece vestido de negro y con una cruz al cuello (II, 81).

La cetrería constituía uno de los pasatiempos preferidos del rey (Cf. 3.3.) En el Acto Primero, Alice y Norfolk se enzarzan en una discusión aparentemente trivial sobre un halcón (*a real falcon*) y su apresamiento a una garza, que metonimizan los principales personajes que intervienen en la historia (I, 9-11).

El juego de luces (luz/oscuridad) por medio de velas es otro de los artificios simbólicos a los que recurre el dramaturgo. Durante la conversación entre Wolsey y More, el primero simboliza el peligro que supondría para Inglaterra no tener un heredero varón apagando una vela; a su vez More reenciende la vela expresando así su punto de vista esperanzador (I, 22). Posteriormente, al final del Acto I, Cromwell amenaza a Rich y le tortura haciéndole poner su mano encima de la llama de una vela (I, 77).

3.4.3 Temática de A Man for All Seasons

La temática que aparece en la obra objeto de análisis es variada. El tema principal es la creencia en la integridad del ser humano, hecho personificado en Thomas More. Para éste eran más importantes sus creencias religiosas -como algo inherente a cada

persona-que las imposiciones del otro, incluso aunque fueran del mismo rey de Inglaterra, y de este modo se moderniza el concepto del individualismo al dejar manifiesto la pertenencia del alma al individuo y el derecho – o incluso obligación- de la expresión de uno mismo como individuo (Galens y Spampinato, 2002: 95). A lo largo de la obra, More ve cómo su “yo” está amenazado por las circunstancias y decide morir para salvaguardarlo.

La ética es otro de los valores que se plasma en esta obra. More se encuentra solo frente al resto de personajes que le presionan para que claudique en el tema de la supremacía papal, pero la audiencia se queda con la sensación al finalizar la obra de que el personaje principal podría haberse salvado de no haber sido por una serie de circunstancias, entre las cuales se destaca el perjurio cometido por Richard Rich, que como el resto, actúa movido por sus propios intereses.

Con el fin de actualizar la temática de la obra y universalizar el mensaje, Bolt inserta pasajes y hechos bíblicos en los acontecimientos que se narran:(I, 38; I, 38; I, 42; I, 42; II, 88; II, 95; II, 123), consiguiendo de este modo el enlace de la historia del siglo XVI con la del Cristianismo (Cf. 2.3.1).

En cuanto a los hechos históricos, y aunque la obra esté documentada en fuentes históricas, Bolt se permite algunas licencias:

En primer lugar, hay un desajuste temporal en el matrimonio de Margaret More con William Roper. En *A Man for All Seasons* More no consiente dicho enlace durante el Acto I, aunque éste en realidad se celebró antes de que More fuera nombrado Lord Canciller (Cf. Fig. 1.).

En segundo lugar, Cromwell hace el papel de villano al actuar como fiscal en el juicio contra More, cuando lo cierto es que sólo actuó como juez. Según la información obtenida de los historiadores, la relación entre ambos era buena (Elton, 1995: 139; Guy, 1988: 203), y Cromwell luchó por defenderle hasta el final, e incluso uno de los nietos de More fue apadrinado por aquél (De Ituarte, 1992).

Asimismo, Bolt altera la información extraída de las fuentes biográficas para la dramatización del resto de personajes secundarios. En el caso del Duque de Norfolk, y teniendo en cuenta que en aquella época la educación era un privilegio al que sólo las clases altas accedían, resulta poco plausible que éste - una de las personas con más poder en el reino- ignore las doctrinas de Maquiavelo, mientras que Margaret More sí las ha leído (I, 12). En segundo lugar, en esta obra es Norfolk quien dirige el juicio contra More, cuando en realidad lo hizo el entonces Lord Canciller Thomas Audley (Marius, 1984: 395).

Otro hecho histórico cuya veracidad resulta alterada en la dramatización del personaje de Norfolk es la inverosimilitud que se desprende de la relación entre éste y More. La sociedad del periodo Tudor estaba fuertemente jerarquizada en cuanto al estatus social (Cf. 3.1.). Tanto el Duque de Norfolk como el de Suffolk fueron ascendidos por Enrique VIII a la presidencia del *Council* o consejo real tras la caída de Wolsey, por lo que estos dos duques eran tras el rey los hombres más influyentes en el reinado de éste (Weir, 2001: 293). Atendiendo a las rígidas convenciones sociales del siglo XVI, resulta inverosímil la relación entre More y Norfolk, el cual demuestra notoriamente su afecto a aquél (II, 122), mientras que More se dirige a él por su nombre de pila e incluso se permite insultarle (II, 122; II, 124).

Bolt introdujo todos estos cambios en la obra para incrementar la tensión, y con el fin de acrecentar el ritmo de la acción se produce la compresión de los acontecimientos narrados. La obra está dividida en dos actos. La primera parte del Acto Primero transcurre en unas pocas horas: en el mismo día More recibe la visita de Richard Rich y de Enrique VIII; posteriormente a mitad del Acto Primero se anuncia la muerte de Wolsey (1530); y cuando comienza el Acto II, han transcurrido dos años, durante los cuales han tenido lugar cambios de tipo político (el Parlamento ha creado la *Church of England*) y de tipo personal (Roper se ha casado con Margaret More y vive con la familia

More en Chelsea). La mitad del Acto Segundo se centra en la encarcelación y posterior juicio de More. De este modo, se cubre un periodo de tiempo de unos siete años, desde que More es ofrecido el puesto de Lord Canciller en 1528 hasta su ejecución en 1535.

La mención al personaje de Sir Thomas Paget resulta digna de ser comentada. En la réplica en donde aparece (I, 71) se alude a su "jubilación" y por tanto, la vacante de *Secretary of the Council* podría ir a parar a manos de Richard Rich a cambio de los servicios de espionaje prestados a Cromwell. Se observa un desfase cronológico puesto que Sir Thomas Paget, católico acérrimo, era el hijo de Sir William Paget, quien sí pertenecía a la facción protestante dentro del *Privy Council* de Enrique VIII (Ridley, 1984: 343).

Finalmente, Bolt se permite otras licencias históricas en la obra con el fin de hacer un guiño al espectador, siguiendo con el juego de acercamiento/alejamiento de los hechos desde el siglo XVI hasta la actualidad:

El personaje de Common Man lee un libro de historia contemporánea para guiar al público en su seguimiento de los acontecimientos que se narran (I, 35; II; 81). La acción se mueve entre las dos épocas, y es destacable que el sirviente de los More sepa leer, hecho que, como se ha comentado (Cf. 3.1.)

sólo era posible entre los miembros de las clases altas de la sociedad.

Bolt se inventa un profesor de historia ficticio, el Profesor Larcomb, para comentar por boca de Common Man y de manera irónica las posibles causas de la muerte de Wolsey (I; 35), que falleció de manera accidental cuando era conducido a la Torre de Londres (Gómez Arnao, 2001: 18-25).

El dramaturgo demuestra su sentido del humor llamando a la taberna donde se reúnen Cromwell y Rich para conspirar "The Loyal Subject" (I, 69).

More se refiere a las palabras de su esposa como "leveling talk" (I, 35). Los *Levellers* o Niveladores consituían un movimiento que surgió en la década de 1640 (es decir, casi un siglo después) y que abogaban por la igualdad entre los hombres (Shorter Oxford English on Historical Principles, 1985).

Por último, al final de la obra Bolt alude a la futura santificación de More por parte de la Iglesia Católica (1935), hecho que provoca la envidia de Cranmer:

*More: [...] (he turns to Headsman) Friend, be not afraid of your office.
You send me to God.*

Cranmer: (Envious rather than waspish) You are very sure of that, Sir Thomas. (II, 172).

3.4.4. La traducción de *A Man for All Seasons* al español: *Un Hombre para la Eternidad*.

La traducción que hemos seleccionado para este estudio fue realizada por Luis Escobar, periodista, dramaturgo, director de teatro y actor, en 1967, el cual previamente había publicado junto con Martínez Caro la misma obra en edición para su representación con el nombre de *La Cabeza de un Traidor* (Escobar y Martínez Caro, 1963). Esta última fue estrenada en el Teatro Eslava de Madrid en noviembre de 1962 (Gómez García, 1997).

Merino (2000: 122-151) establece la diferenciación entre los tipos de ediciones de obras teatrales impresas: la edición para la lectura se caracteriza porque el texto meta es presentado como traducción, y el autor original y el traductor ocupan con frecuencia el lugar que convencionalmente se les ha asignado: protagonista y secundario, respectivamente. El texto es tratado como literatura, sobre todo cuando dicho texto lleva la firma de un dramaturgo consagrado, y el texto meta tiende a ajustarse al original de forma sistemática. Por el contrario, las ediciones escénicas se encuentran en editoriales y colecciones dedicadas el

género teatral, y la importancia del autor y traductor varía: en ocasiones, el autor original puede quedar relegado u oculto por el brillo del nombre del autor meta, que en algunos casos es un personaje famoso y apreciado en el sistema teatral de llegada, y en estos casos, las obras se presentan de tal modo que el autor meta puede llegar a ocupar el lugar del autor original, entre cuyos ejemplos cita a Escobar.

La publicación de *Un Hombre para la Eternidad* coincide con un periodo de creciente popularidad de obras de procedencia anglosajona en nuestro país, como consecuencia de diversos factores: por una parte, la crisis intelectual en la que se halla sumida la España de la posguerra y y por otra el desarrollo del gusto por lo inglés que, por diversas razones, ha continuado hasta la actualidad. Todo ello supone mayor presencia de obras escritas originalmente en lengua inglesa en los escenarios españoles, si bien el porcentaje mayor de éstas pertenece a la cultura estadounidense (Pérez Heredia, 2000: 154-155). Estos motivos explican el hecho de que ciertos dramaturgos, autores y directores se dedicaran a adaptar ciertas obras y a diseñar nuevas (ibid.: 158).

Para que una obra de teatro fuera seleccionada para su traducción era necesario el cumplimiento de ciertos requisitos, lo que Toury definió como "normas preliminares de traducción" (Toury, 2004: 100). En este caso, y debido a la situación política

que se vivía en España, el principal obstáculo con el que se enfrentaba una obra literaria era la censura gubernamental, aunque también imperaba la consecución del ansiado éxito comercial y artístico. (Pérez Heredia, 2000: 167). Merino (2000: 17) puntualiza que este segundo comportamiento, -que denomina "censura económica"- se concretaba en la utilización del éxito de público en la cultura origen, como argumento para obtener licencia de representación. En cuanto a la censura ideológica, "se centraba en la utilización de estos textos como vehículo de propaganda positiva para el régimen, ya que [...] se presentaban como símbolo de modernidad".

3.4.5. El personaje de Thomas More en *A Man for All Seasons*

Al igual que hizo para el resto de aspectos de la obra, Robert Bolt realizó un trabajo amplio de documentación para la caracterización de Thomas More. Principalmente, extrajo información de la biografía que Roper escribió sobre él, de donde sacó los rasgos de la personalidad de More, ciertas anécdotas, la información para la caracterización de su esposa Alice More y de su hija Margaret More; así como los datos sobre Thomas Howard, Duque de Norfolk. Asimismo, Bolt demuestra haber leído la correspondencia de More – en la obra aparecen numerosos fragmentos de ésta- y las biografías de Chambers y

Harpersfield, de cuyas obras extrajo también pasajes y anécdotas.

En *A Man for All Seasons* muestra a Thomas More en el contexto familiar y político, un personaje "who tries to reconcile his political role as Chancellor with his religious one as a catholic" (Hawkins-Dady, 1994). Las características de Thomas More en esta obra responden en general al perfil que de él han elaborado sus biógrafos, pero con ciertos matices. El principal aspecto en el que Bolt se centra es en la conciencia de More, no tanto como la han percibido sus biógrafos, sino más bien en su silencio, el cual "speaks loudly throughout the play" (Hawkins-Dady, 1994). Bolt definió a More como un hombre "with an adamant sense of his own self" (1960: xii), a pesar de que en algunos aspectos asomaba en él ciertos comportamientos fanáticos (Cf. 3.2.). De este modo, al pretender caracterizar a este personaje el dramaturgo se arriesgaba, por una parte, a representar a un personaje que mostrara una imagen poco popular ante la audiencia, y por otra a la dramatización de un periodo de la historia de Inglaterra que se encuentra cuidadosamente documentado, todo ello sin el ánimo de ofender a aquellos miembros de la audiencia que fueran conocedores del personaje histórico de Thomas More y de la serie de acontecimientos que condujeron a su ejecución (Hawkins-Dady, 1994).

El retrato que Bolt hace de More se cimenta en sus fuertes convicciones morales a las que Thomas More se aferra desde el principio de la obra y gracias a las cuales es capaz de enfrentarse al resto de los elementos de la historia: su familia, las intrigas políticas, sus amigos, el rey. Su devoción hacia sus propios principios y la creencia de que éstos son inalterables no le llevan a rebelarse ni siquiera a negarse a firmar el Acta de Sucesión, sino simplemente a no pronunciarse al respecto, dando por supuesto que el resto debe ser consciente de cuál es su postura- y a mantenerse en silencio, que, como se ha señalado, es bastante elocuente. La postura de More no se basa tanto en sus palabras sino más bien en su modo de actuar, y para ello Bolt retoma las principales cualidades positivas que extrajo de las fuentes documentales, para presentar un hombre que dice más de sí por medio de sus acciones y de cómo lo perciben los demás que por sus palabras, evitando, como ya hemos comentado, una posible ofensa al espectador. Este personaje se va enfrentando al resto de elementos en la obra que le acaban castigando simplemente por ser como es pero sobre todo, por su negativa a someterse tal y como hace el resto de personajes. Así, vemos a un hombre "increasingly worn down by the awareness that every world would be a trap which would affect his own life, as well as that of his family" (Hawkins-Dady, 1994). Los asuntos de estado quedan relegados a un segundo plano para centrarse más en su fuerza espiritual,

presentando a More como "a hero of selfhood [who] uses his training as a lawyer to try and preserve his faith, [and he] believes that his knowledge of law will protect him". Su enorme fe cristiana y su conciencia le impiden la sumisión a las nuevas normas impuestas por su rey y como consecuencia el dramatismo es más evidente, porque el cambio que More sufre "in [...] material and moral circumstances is firmly placed within the context of his family" (Hawkins-Dady, 1994). Tal y como explica Bolt en su prólogo, More se convirtió en su héroe "por haber sido consciente desde el principio de dónde empezó y dónde lo dejó todo" (Bolt, 1960: xi), pero sobre todo, porque "he was asked to retreat from that final area where he located his self" (ibid.: xi), una parcela de su vida donde, tal y como el personaje More comenta en el Acto Primero de *A Man for All Seasons*, "él debe gobernarse a sí mismo" (Bolt, 1969: 59).

A Man for all Seasons se desarrolla principalmente en el hogar familiar de la familia More en Chelsea, hoy en día un barrio de Londres. A Bolt le llamó especialmente la atención "his [More's] splendid social adjustment" y comentó al respecto que si entonces hubiera existido un libro de visitantes en la casa de Chelsea "[it] would have looked as a Sixteenth Century *Who's Who*" (Bolt, 1960: xiv). Bolt explota la faceta familiar de More que se ha presentado en su perfil histórico, pero con el fin de no complicar la trama reduce este grupo a los personajes más

significativos: su mujer, Alice More, su hija Margaret, su yerno Roper y finalmente Matthew, el mayordomo que, como si se tratara de una obra de suspense moderna, ejerce de doble espía al servicio del cardenal Wolsey (partidario del rey) y Chapuys (embajador de Carlos V, y por tanto defensor de la reina Catalina). Aunque la familia More era más amplia (Cf. 3.2.), la reducción del núcleo familiar sirve también para que cada miembro de su familia represente un rol. Con el personaje de Alice More, Bolt destaca la oposición entre los dos miembros del matrimonio More, si bien el autor lleva al extremo los rasgos de Dame Alice que los biógrafos han destacado de ella y que en esta obra rayan lo cómico: una mujer poco culta –y sin ningún interés por aprender-, buena cocinera, y no muy inteligente a la que sólo preocupa el estatus social de su familia. En *A Man for All Seasons* es destacable el hecho de que en ningún momento se menciona que ésta era la segunda esposa de More ni la madre de sus hijos, aunque Margaret se refiere a ella como su madre (I, 44; II, 94; II, 107 y II, 111) y entre ambas hay buena relación, aunque no tan estrecha como la existente entre la hija y su padre. En cuanto a esta última, también aparece caracterizada en *A Man for All Seasons* según la información extraída de las fuentes documentales consultadas: era su hija predilecta, una joven instruida reflejo de las obsesiones de su padre en materia educativa. Finalmente, William Roper, su yerno, representa el hijo varón (aunque se ha apuntado que More tenía hijos biológicos varones), que ofrece la visión práctica a More: al

principio de la obra le opone resistencia con su postura a favor del Protestantismo, pero en el transcurso del Acto I al Acto II se convierte al catolicismo.

El resto de personajes que rodean a More en la obra son de ámbito político, con la excepción del mayordomo Matthew, que entra y sale de ambas categorías, bien actuando como Common Man, bien como miembro del servicio en la casa de la familia More. Tras el doble papel de Mathew se esconden las intrigas existentes en la corte Tudor del siglo XVI, y en cada bando (la facción anglicana representada por Wolsey frente a la facción católica representada por Chapuys) los personajes se mueven principalmente por sus ansias de poder. De todo el grupo de personajes, el que más sobresale es Richard Rich, que sería "el espejo de More" (Hawkins-Dady, 1994), el hombre corrupto y sin escrúpulos, el contrapunto a la integridad de aquél. La trayectoria de ambos es opuesta, "as More falls from favour due to his conscience, Rich climbs even higher, increasingly surrendering personal integrity for material gain" (ibid.). Al comienzo de la obra, Rich está desesperado por ascender socialmente, mientras que More ya está en la cima de su carrera, y en ese primer diálogo se ponen de manifiesto las diferencias entre ambos personajes: Rich no se detiene en su afán por obtener poder y dinero, pero More le insta a ser honrado. A lo largo de la obra "the fortunes of the two men run side by side,

illuminating each one by contrast" (Hawkins-Dady, 1994), y al final, los papeles se han invertido: Rich se encuentra en la cúspide de su carrera –ya es Sir Richard Rich-, mientras que More que va a ser ejecutado debido al perjurio de aquél.

Alrededor de esta historia de ascenso y caída, otros personajes colaboran en el desarrollo de la acción política, como son Thomas Howard, Duque de Norfolk, - amigo de More cuyo papel fue determinante en cuanto a los acontecimientos políticos-, Cromwell (secretario del Cardenal) y Cranmer. Estos dos últimos "have larger roles as the play approaches its climax" (Hawkins-Dady, 1994). La labor de todos ellos es, desde diferentes posturas, colaborar en el entramado político e histórico de la época, cuyos intereses acaban presionando de algún modo a Thomas More para que se respalde la decisión del rey de divorciarse.

Con respecto a Thomas More, éste experimenta una evolución a lo largo de la obra. Al principio confía ciegamente en la ley de Inglaterra, pero a medida que avanza la acción y es consciente de que este recurso se ha agotado y se encuentra solo, decide enfrentarse con entereza a su final, aferrándose a los dictados de su conciencia. Ya en el Acto Primero Bolt solventa este tema adjudicándole una sólida integridad moral, que se evidencia durante la visita del rey (I, 56). En conjunto, "hay un tratamiento ambiguo del More santo frente al More abogado, tras el cual

prevalece el More santo, cuando la ley le ha fallado" (Hawkins-Dady, 1994).

Como se ha indicado, Bolt seleccionó de las fuentes documentales los rasgos más atractivos de la personalidad de More para su caracterización, y el único "defecto" que le atribuye es su profundo sentido de la integridad que le conduce a morir antes que comprometer su conciencia. Su personalidad tan compleja y completa hace aflorar las carencias del resto.

Las características que Bolt extrajo de las fuentes para la construcción de More se evidencian desde el principio de la obra. Se descubre al Thomas More abogado cuya reputación es notoria en Inglaterra. Esta reputación se deja entrever durante la visita de Richard Rich que acude a solicitarle ayuda, lamentándose de que todavía no tiene un trabajo digno pese a ser amigo de More:

Rich: Well there! 'A friend of Sir Thomas More and still no office? There must be something wrong with him'.
(I, 7)

En esta misma conversación aparece otro aspecto de More que se ha reflejado en su Perfil Biográfico (Cf. 3.2.), y es la dialéctica entre su posible dedicación al estudio o a la vida pública. Dicho interés y respeto por la enseñanza y el desdén por la vida superficial de la corte se ponen de manifiesto en esta escena. Para More, el "puesto digno" que Rich menciona sería el de

profesor, -siguiendo las posturas de la corriente Humanista que predominaba en Europa-, mientras que este último proclama la falta de atractivo de esta profesión porque no supone ningún reconocimiento ni ostentación en la sociedad:

More: (...) Why not be a teacher? You'd be a fine teacher. Even a great one.

Rich: And if I was who would know it? (I, 8)

Aquí aparece caracterizado el Thomas More que aparentemente sentía aversión por la vida ostentosa y por la ambición, y que se vio en la tesitura de tener que aceptar su puesto público siguiendo sus convicciones, según las cuales los hombres más capaces e instruidos tenían la misión de servir al pueblo. Sin embargo, Bolt siembra la duda a través de las palabras de Rich, ya que como se ha expuesto en el Apartado 3.2, algunos biógrafos resaltaron la ambición de More como la única justificación posible a su carrera tan fulgurante, en contraposición a la imagen de modestia que transmitía al resto:

More: Richard, I was commanded into office; it was inflicted on me.... (*Rich regards him.*) Can't you believe that?

Rich: It's hard. (I, 9)

Otro rasgo que caracterizaba a Thomas More era su honestidad y honradez. Gozaba de una buena reputación como juez justo y ecuaníme, aplicando la ley en el sentido más estricto. En *A Man for All Seasons* se utiliza un supuesto soborno, que sirve de

punto de partida para establecer la trama de corrupción que recorre paralela al desarrollo de los hechos y que finalmente en el desenlace de la obra sirve como excusa a Rich y a Common Man para acusar a More. Al comienzo de la obra, Rich acepta sin reparos una copa de plata que More le regala con la única finalidad de ayudarle económicamente, y éste le explica que dicha copa forma parte de un soborno que no piensa aceptar, aunque se trate de práctica habitual. La historia de cómo la copa va a parar a manos de Rich resulta bastante inocente pero pone en evidencia la falta de control de More sobre la situación:

More: But, Richard, in office they offer you all sorts of things. I was once offered a whole village, with a mill, and a manor house, and heaven knows what else – a coat of arms I shouldn't be surprised. (I, 8)

La reputación impecable de More no sólo se plasma a través de sus palabras, sino también por medio de la opinión que el resto de personajes tienen sobre él. Bolt exagera el estado de pobreza de la familia de More tras la dimisión de éste como Lord Canciller para lograr una doble finalidad: por una parte, para poner de manifiesto la honradez del protagonista y por otra, destacar la falsedad de las acusaciones. Su amigo el Duque de Norfolk le compara con Catón, estadista romano conocido por su rectitud moral:

Cromwell: I have evidence that Sir Thomas, during the period of his judicature, accepted bribes.

Norfolk: (incredulous) What! Goddammit he was the only judge since Cato who didn't accept bribes! When was there last a Chancellor whose possessions after three years in office totalled one hundred pounds and a gold chain. (I, 99)

La carencia de ambición y de interés por el ascenso social de More se acentúa no sólo con el contrapunto que pone el personaje de Rich, sino también con el personaje de su esposa, Alice More, cuyos rasgos biográficos han sido explotados al máximo por lo que resultan cómicos. Según las biografías consultadas, Dame Alice vivía obsesionada por su posición social, y ésta es la razón por la que se opone al silencio de su marido. Con su actitud, se acrecienta la soledad de More, que se ve presionado:

Alice: No- And if I am to lose my rank and fall to housekeeping I want to know the reason; so make a statement now. (I, 95)

Al final de la obra, Alice cede, asumiendo con ello la precaria situación económica de la familia. Tras aceptar la dimisión de su marido, le demuestra su admiración y confianza en él. Al comienzo del Acto Segundo, la familia More había visto reducida su condición económica al mínimo. No obstante, es poco probable que esto ocurriera a tenor de la información que se extrae de las biografías (Cf.3.2.), pero se trata de un aspecto explotado por el escritor con el fin de añadir más dramatismo a la situación:

III. CONTEXTO DE LA OBRA

Alice: D'you know what we shall eat tonight?
More: (trying for a smile) Yes, parsnips.
Alice: Yes, parsnips and stinking mutton! (*Straight at him*). For a knight's lady! (II, 110)

El contraste entre More y su esposa es continuo a lo largo de la obra. Mientras ésta se muestra más práctica y realista, aquél se mantiene firme en su postura, negándose a aceptar que la felicidad esté asociada al aspecto económico:

More: (*pleading*) But at the worst, we could be beggars, and still keep company, and be merry together!
Alice: (*bitterly*) Merry! (II, 110)

Las firmes convicciones religiosas que More poseía también son aprovechadas por Bolt en la caracterización del personaje. En la obra aparece More rezando con su familia (I, 15), y practicando las costumbres que las fuentes documentales revelan que en él habían perdurado de su gusto por la vida monástica, tal y como su mayordomo relata a Cromwell:

Matthew: Sir Thomas rises at six, [...] and prays for an hour and a half [...] During Lent, he lived entirely on bread and water [...]. He goes to confession twice a week, sir. Parish priest. Dominican [...] He is a true son of the Church. (I, 41)

No obstante, en la obra se obvia el fanatismo religioso que Thomas More exhibió en algunos aspectos de su vida, presentándole en cambio como una persona tolerante ante las

convicciones religiosas de su yerno Roper, el cual se acogió al Luteranismo durante un periodo de su vida. Este joven le pide permiso para casarse con su hija y la respuesta de More es negativa:

More: Roper, the answer's 'no'. (Firmly.) And will be 'no' so long as you're a heretic. (I, 30)

Sin embargo, More no se muestra implacable al respecto, y hace gala de una permisividad que no le caracterizó en su vida real, concediendo permiso a Roper para seguir visitando a su hija Margaret. Este es uno de los aspectos que Bolt ha decidido omitir para no provocar reacciones adversas en la audiencia, y que ésta se centrara más en los aspectos positivos del protagonista. Previamente se ha expuesto (Cf. 3.2.), que durante el mandato de More como Lord Canciller algunas personas fueron condenadas a morir en la hoguera acusadas de herejía, hecho que no concuerda con la actitud tan conciliadora que aparece en esta obra. En el intervalo del Acto Primero al Acto Segundo Roper ya aparece como su yerno, y se ha convertido en un católico ferviente, lo cual se representa con su vestimenta negra y su crucifijo (II, 81). Los rasgos más fanáticos de More son trasladados así al personaje de William Roper: éste se refiere al azote como castigo para ciertas malas prácticas de la Iglesia, y añade una alusión a la hoguera, comentario que provoca el horror en More:

III. CONTEXTO DE LA OBRA

Roper: My views on the Church – I must confess – since last we met my views have somewhat modified. (More and Margaret exchange a smile.) I modify nothing concerning the body of the Church – the money-changers in the temple must be scourged from thence –with a scourge of fire if that is needed!... But an attack on the Church herself! NO, I see behind that an attack on God –

More: Roper-

Roper: The Devil's work!

More: Roper-!

Roper: To be done by the Devil's ministers!

More: For heaven's sake remember my office!

Roper: Oh, If you stand on your office –

More: I don't stand on it, but there are certain things I may not hear!

(I, 61-62)

La existencia de un orden jerárquico sobre el cual estaba la figura de Dios es otro de los aspectos que se reflejan en el personaje principal. Cuando More se ve en la tesitura de tener que tomar una decisión a favor de su rey o de la Iglesia, decide seguir los dictados de su conciencia, negándose a aceptar la supremacía del rey por encima de la eclesiástica:

More: (sits) A dispensation was given so that the King might marry Queen Catherine, for state reasons. Now we are to ask the Pope to – dispense with his dispensation, also for state reasons? (I, 21)

En conjunto, la conciencia de More es indudablemente el aspecto más destacable en *A Man for All Seasons*. More no consideraba que su conciencia estuviera sometida a un juicio de verdad, sino que para él era suficiente con que fuera *su* conciencia, y con eso le bastaba para defenderla, porque era consecuencia de su proceso de instrucción. De esta manera lo expresa su personaje:

More: (hotly) The Apostolic Succession of the Pope is
– (Stops: interested) ... Why, It's a theory, yes; you
can't see it; can't touch it; it's a theory. (To Norfolk,
very rapid but calm). But what matters to me is not
whether it's true or not but that I believe it to be true,
or rather not that I believe it, but that I believe it ... I
trust I make myself obscure? (II, 91)

More aquí defiende su conciencia como el último e íntimo aspecto que no es modificable por influencia del exterior. El aferramiento a sus principios es el único modo de luchar. Él vivió la religión intensamente de manera que creía que la única forma de demostrar su conexión con Dios era a través de sus acciones, no sólo de su espiritualidad, y gracias a una fe verdadera en estos principios pudo prepararse para sufrir física y psicológicamente. El autor de la obra recurre a la simbología sobre el mar:

More: [...] You see, we speak of being anchored to our principles. But if the weather turns nasty you up with an anchor and let it down where there's less wind, and the fishing's better. (I, 69)

Además, este punto de vista difiere del de su yerno Roper: More plantea un cristianismo puro y sin condiciones:

More: (*wearily*) Oh Roper, you're a fool, God's my god
...
(*Rather bitter.*) But I find him rather too (very bitter)
subtle ...
I don't know where he is nor what he wants.
Roper: My God wants service, to the end and
unremitting; nothing else!

III. CONTEXTO DE LA OBRA

More: (dry) Are you sure that's God? – He sounds like
Moloch.
(I, 67)

Por otra parte, los principios cristianos de More también ponen en entredicho al personaje de Wolsey, su predecesor en el cargo de Lord Canciller. Éste incluso le acusa de anteponer su conciencia a su papel de hombre de estado. Wolsey le reprocha que More justificara su aceptación del cargo de Canciller en base a su condición de "elegido", y por lo tanto que aceptara su misión por el bien de su país:

Wolsey: Then good night! Oh, your conscience is your own affair; but you're a statesman! Do you remember the Yorkist Wars?

More: Very clearly.

Wolsey: Let him die without an heir and we'll have them back again. Let him die without an heir and this 'peace' you think so much of will go out like that! (Extinguishes candle). Very well, then England needs an heir; certain measures, perhaps regrettable, perhaps not – (pompous) there is much in the Church that need reformation, Thomas – (More smiles.) All right, regrettable! But necessary, to get us an heir! Now explain how you as Councillor of England can obstruct those measures for the sake of your own, private, conscience.

More: Well ...I believe, when statesmen forsake their own private conscience for the sake of their public duties ... they lead their country by a short route to chaos. (During this speech he relights the candle with another.) And we shall have my prayers to fall back on. (I, 22)

En esta conversación sale a colación la elección a favor del matrimonio que hizo More en detrimento de su deseo por la vida

seglar, además de los vicios y la corrupción existente en iglesia en aquella época:

Wolsey: More! You should have been a cleric!
More: (amused, looking down from gallery) Like yourself, Your Grace? (I, 23-24)

En relación con su creencia en la jerarquía de un orden establecido, estaba el More abogado que se ampara en la ley como instrumento para la prevención del caos y del desorden, tal y como expone a Cromwell durante su juicio:

More: The law is not a 'light' for you or any man to see by; the law is not an instrument of any kind (To the Foreman) The law is a causeway upon which so long as he keeps to it a citizen may walk safely. (II, 152-153)

Posteriormente, durante una conversación con Roper, More deja constancia de la necesidad de poseer y respetar dichas leyes hechas por el hombre:

More: [...] And when the last law was down, and the Devil turned round on you where would you hide, Roper, the laws all being flat? (Leaves him). This country's planted thick with laws from coast to coast – Man's laws, not God's – and if you cut them down and you're just the man to do it – d'you really think you could stand upright in the winds that would blow then? (I, 66)

El amplio conocimiento que More tenía de las leyes se muestra durante su juicio. Es consciente de que su juicio ha sido

amañado y muestra la ironía que le caracterizó en la vida real para referirse a las irregularidades de las que está siendo objeto:

More: (...) My Lord, when *I* was practising the Law the manner was to ask the prisoner *before* pronouncing sentences, if he had anything to say. (II, 159)

Y así, en la lucha entre el More abogado y el More santo, acaba prevaleciendo este último cuando se da cuenta de que su creencia y respeto por las leyes no le van a salvar. More destaca en la obra por su perseverancia y fortaleza, las cuales reforzaba gracias a la creencia cristiana de que cada ser humano será juzgado por Dios en una vida posterior, y esto es lo que en la vida real le proporcionó la paz con la que se enfrentó a su muerte. En la conversación con su amigo Norfolk, la actitud de More acaba incomodando al resto de personajes:

Norfolk: I don't know whether the marriage was lawful or not. But damn it, Thomas, look at those names ... You know those men! Can't you do what I did, and come with us, for fellowship?
More: (moved) And when we stand before God, and you are sent to Paradise for doing according to your conscience, and I am damned for not doing according to mine, will you come with me, for fellowship? (II, 132)

La conversación resulta más dramática si cabe por relación de amistad que unía a Norfolk y a More. En esta escena vemos uno de los puntos clave en la soledad final de Thomas More: tener que enfrentarse a tomar decisiones que fueran en contra de sus

principios, en este caso la ruptura de su amistad con Norfolk, quien incluso apela a la amistad entre ambos como último recurso para hacerle claudicar:

Norfolk: Probably (*Facing him.*) So listen to what I have to say: You're behaving like a fool. You're behaving like a crank. You're not behaving like a gentleman – All right, that means nothing to you; but what about your friends?

More: What about them?

Norfolk: Goddammit, you're dangerous to know!

More: Then don't know me.

Norfolk: And who are you? Goddammit, man, it's disproportionate! We're supposed to be the arrogant ones, the proud, splenetic ones – and we've all given in! Why must you stand out? (*Quiet and quick*) You'll break my heart. (I, 75-6)

Con respecto a la relación con su hija Margaret, que se ha comentado que es totalmente opuesta a la que tuvo con su esposa, en *A Man for All Seasons* adquiere gran relevancia. En primer lugar, porque representa los ideales de Thomas More en materia de educación: Margaret More fue probablemente la mujer más culta de la época gracias al empeño que su progenitor puso en promover la instrucción femenina (Cf. 3.2.). Así, Margaret es caracterizada como una mujer culta que toma parte en discusiones de todo tipo con los hombres, y éstos se muestran sorprendidos ante los conocimientos de la hija de More:

Norfolk: You read it? Amazing girl, Thomas, but where are you going to find a husband for her?

III. CONTEXTO DE LA OBRA

More: (More and Meg exchange a glance) Where indeed?(I, 13)

Margaret More también demuestra su cultura con su dominio del latín, lengua hablada entre las clases altas. Incluso sus conocimientos del latín superan los del rey, quien se muestra incómodo ante este hecho.

En segundo lugar, la educación de Margaret es motivo de controversia entre los miembros del matrimonio More. Alice muestra su visión tradicional en la época y por tanto no comparte las ideas de su marido en materia educativa femenina. Al comienzo de la obra, More informa a su mujer que Roper se ha estado viendo con su hija a altas horas de la madrugada, ante lo cual Alice responde:

Alice: Oh- Why don't you beat that girl?

More: No, no, she's full of education- and it's a delicate commodity.

Alice: Mm! And more's the pity! (I, 33)

La especial relación que More tenía con su hija Margaret sale a relucir especialmente al final de la obra, ya que ésta parece ser la única que, tras intentar convencer a su padre para que cambie de postura, muestra una actitud comprensiva con él, hecho que el autor representa de manera simbólica: tras su dimisión More necesita ayuda para desproveerse de la cadena de oro, símbolo del cargo de Lord Canciller, y la va solicitando sucesivamente a sus seres queridos: primero a su amigo Norfolk – por la

relevancia política del hecho en sí-, después a su mujer, y, ante la negativa de éstos, finalmente se vuelve a su hija, tras habersela negado a Roper:

More:[...] (*Fumbles with chain.*) Help me with this.
Norfolk: Not I.
Roper: (*takes a step forward. Then, subdued*) Shall I sir?
More: No thank you, Will. Alice?
Alice: Hell's fire— God's blood and body no! Sun and moon, Master More, you're taken for a wise man! Is this wisdom to betray your ability, abandon practice, forget your station and your duty to your kin and behave like a printed book!
More: (*listens gravely: then*) Margaret, will you?
Margaret: If you want.
More: There's my clever girl. (*She takes it from his neck.*) (II, 89-90)

La preferencia de More por su hija Margaret también aparece reflejada en otra escena del Acto Primero. En la conversación antes mencionada con Roper en la que More expresaba su confianza en las leyes, More expresaba su deseo de ampararse en ellas si finalmente llegaban a acusarle de traición. La comicidad del comentario de Alice More aludiendo a la carencia de atractivo físico que caracterizaba a la esposa de More contrasta con el dramatismo de la escena:

More: [...] And whoever hunts for me, Roper, God or Devil, will find me hiding in the thickets of the law! And I'll hide my daughter with me!
[...]
Alice: (*turning, near to tears*) He said nothing about hiding me you noticed! I've got too fat to hide I suppose!
Margaret: You know he meant us both. (I, 67)

III. CONTEXTO DE LA OBRA

En la segunda mitad de *A Man for All Seasons*, la acción transcurre principalmente en la Torre de Londres, donde More había sido conducido para ser juzgado. En esta fase, el sufrimiento que experimenta el protagonista es más psicológico que físico, principalmente por la falta de apoyo y comprensión por parte de su familia:

More: I am faint when I think of the worst that they may do to me. But worse than that would be to go, with you not understanding why I go. (II, 144)

La situación de penuria por la que está atravesando la familia en la obra es descrita por Margaret More a su padre, hecho que representa un sufrimiento para éste:

Margaret: We sit in the dark because we've no candles. And we've no talk because we're wondering what they're doing to you here.
More: The King's more merciful than you. He doesn't use the rack. (II, 141-142)

A pesar de la angustia que More estaba padeciendo en la celda, se enfrentó a su cautiverio con serenidad y sobrellevó la situación con dignidad, apoyado en sus creencias religiosas y demostrando ver el lado positivo de la situación. Tal y como se ha apuntado, More tenía diferentes aficiones y empleaba su escaso tiempo libre en ellas. Así, cuando su mujer le pregunta acerca de sus planes tras su arresto, More le confía encontrar cierta paz y dedicarse a todas aquellas actividades que le habría

gustado hacer si su cargo político le hubiera dejado tiempo, y que de hecho realizó durante su encarcelamiento:

Alice: So there's an end of you. What will you do now
– sit by the fire and make goslings in the ash?
More: Not at all, Alice, I expect I'll write a bit [...] I'll
write, I'll read, I'll think. I think I'll learn to fish! I'll
play with my grandchildren when son Roper's done his
duty. (Eager) Alice, shall I teach you to read?
Alice: No, by God! (II, 94)

Además de la extracción de los rasgos de la personalidad de More de las biografías, Bolt selecciona de éstas ciertas anécdotas reales para adaptarlas en *A Man for All Seasons*. En primer lugar, Bolt se basó en la obra de Roper para mostrar por una parte, la despreocupación de More por su aspecto físico, y por otra la estrecha relación existente entre éste y Enrique VIII. La primera aparición de Enrique VIII acontece durante el Acto Primero, presentándose por sorpresa en la casa de los More en Chelsea y anunciando su intención de quedarse a cenar, con el consiguiente nerviosismo de Lady More que se ve halagada pero impaciente por estar a la altura de la circunstancias. Cuando el rey llega, More se encuentra en su capilla oyendo misa, y viste una sotana. Ante los comentarios de su mujer, su hija y Norfolk acerca de lo inapropiado de su vestimenta, More respondió que servir a Dios no supone una afrenta hacia el rey, reflejando su concepto de la superioridad divina sobre la real:

Norfolk: Yes - You'd propose to meet the King
disguised as a parish clerk? (They fall upon him and

III. CONTEXTO DE LA OBRA

drag the cassock over his head.) A parish clerk, my Lord Chancellor! You dishonour the King and his office! More: (appearing momentarily in the folds of the cassock). The service of God is not a dishonour to any office. (I, 46)

En segundo lugar, Bolt refleja en la obra la visita que Margaret More realizó a la celda donde el protagonista se encontraba encarcelado con el fin de llevarle comida. More comparó a su hija con Eva, el personaje bíblico, por intentar engatusarle para que cambiara de opinión y apoyara al rey en su divorcio. Este hecho había sido relatado por la propia Margaret en una de sus cartas (Monti, 1997: 408-9):

More: Well, has Eve run out of apples? (II, 141)

Por último, Bolt se basa de nuevo en la biografía de Roper para retomar el tema antes mencionado de la copa de plata que simboliza los sobornos tan comunes en la época. En esta obra, dicha copa es la evidencia expuesta por Rich de que More también los aceptaba. Según relata Roper en su biografía, fue uno de los muchos regalos que su padre político recibía.

La generosidad de More es otra característica que Bolt plasma en la obra. En esta ocasión, este rasgo es mencionado por uno de los personajes, Matthew el mayordomo. Aquí le sirve de excusa al autor para anticipar al principio de la obra la futura aparición de conflictos debido a la conciencia del Lord Canciller:

Steward: [...] My master Thomas More would give anything to anyone. Some say that's good and some say that's bad, but I say he can't help it – and that's bad ... because some day someone's going to ask him for something that he wants to keep; and he'll be out of practice. [...] There must be something that he wants to keep. That's only Common Sense. (I, 17)

En otras ocasiones a lo largo de la acción, More muestra su bondad de carácter y su preocupación por los demás: por Richard Rich, cuando se da cuenta de que durante la conversación Norfolk le ignora deliberadamente (I, 12); por el barquero, al cual pregunta acerca de su mujer (I, 26); por los miembros de su servicio, por cuyos empleos se preocupa una vez su situación económica ya no le permite mantenerles (I, 96-97); y finalmente, la ya comentada preocupación por su familia durante su encarcelamiento en la Torre de Londres (II; 144-145).

Finalmente, el sentido de humor y la ironía que Thomas More poseía asoman constantemente a lo largo de toda la obra, pero - tal y como se ha señalado en el Apartado 3.2- también en las situaciones más tensas, como cuando Wolsey intenta convencerle de que todo el asunto del divorcio viene provocado por la falta de heredero:

Wolsey: The King wants a son; what are you going to do about it?

More: (dry murmur): I'm very sure the King needs no advice from me on what to do about it (I, 12).

Aunque si bien Thomas More era conocido por su carácter tranquilo, -que de hecho Roper corroboró en su biografía-, en esta obra vemos en dos ocasiones a un Thomas More que se comporta de manera cruel con Norfolk al insultarle (II, 124); y con Roper, con quien muestra su faceta más intolerante durante la discusión sobre la importancia de respetar la ley (II; 67).

3.4.6. El personaje de Enrique VIII en *A Man for All Seasons*

Al igual que ocurre en el caso de Thomas More, la caracterización de Enrique VIII en *A Man for All Seasons* también muestra los rasgos más típicos que los biógrafos han destacado de este rey. La historia se centra en la relación entre Enrique VIII y Thomas More, y de la misma manera que se obvian aspectos menos agradables en el personaje de More, el personaje de Enrique VIII tiene una participación directa bastante breve, si bien es responsable de todos los hechos que llevan a la ejecución de More.

Para la primera aparición en escena de Enrique VIII, Bolt se sirvió de una anécdota real mencionada previamente: la inesperada visita del rey a More a su casa de Chelsea. Este hecho también evidencia que la relación entre ambos personajes era de confianza, y pese a la brevedad de dicha visita, Enrique VIII aparece caracterizado como un personaje caprichoso,

impulsivo y autoritario, que muestra las mismas características con las que ha llegado a ser conocido en la posteridad. Su irrupción en el hogar de la familia More no es casual: el rey llega a la casa de los More en su barcaza con toda la pompa y fasto dignos de su persona, rompiendo así la tranquilidad reinante en el hogar de los More y ocasionando gran revuelo entre la servidumbre y la familia More. Ya desde esa primera aparición se caracteriza a un rey campechano, algo infantil y un tanto superficial que no cesa de dar órdenes (incluso a More) y va constantemente seguido de su séquito.

Bolt dramatiza a un rey vanidoso con tendencia a hacer alarde de sus habilidades, como la conversación que sostiene en latín con Margaret More, que demuestra que su dominio de la lengua es superior al de aquél, hecho que incomoda al monarca:

Margaret: Graecam me docuit non pater meus sed mei pariter amicus, Johannes Coletus, Sancti Pauli Decanus. In litteris Graecis tamen, non minus quam Latinis, ars magistri minuitur discipuli stultitia. (*Her Latin is better than his; he is not altogether pleased*). (I; 48-49)

Ante esta situación adversa, Enrique VIII se empeña en exhibir sus dotes como bailarín, disciplina en la que ya también se ha comentado que sobresalía notablemente. Y este aspecto le sirve al autor de excusa para intercalar otra de las anécdotas que se relata en el Apartado 3.3., y que han relatado todos sus

biógrafos: la mención del embajador veneciano Pasqualigo acerca de la ostentación que en una ocasión hizo Enrique VIII de la musculatura de sus miembros inferiores. Además, Bolt pone en boca de este personaje una de las exclamaciones que con más frecuencia profería (McMullan, 2000: 246):

Henry: Ho! (He walks away from her, talking; she begins to rise from her curtsey, More gently presses her down again before the King turns.) Take care, Thomas: 'There is no end to the making of books and too much reading is a wariness of the flesh'. (Back to Margaret.) Can you dance, too?

Margaret: Not well, Your Grace.

Henry: Well, I dance superlatively! (Plants his leg before her face.) That's a dancer's leg, Margaret! (She has the wit to look straight up and smile at him. All good humour he pulls her to her feet; sees Norfolk grinning the grin of a comrade.) Hey, Norfolk? (Indicates Norfolk's leg with much distaste.) Now that's a wrestler's leg. But I can throw him. (Seizes Norfolk.) Shall I show them, Howard? (Norfolk is alarmed for his dignity. To Margaret.) Shall I? (I, 49)

Asimismo, Enrique VIII gozaba de cierta reputación como intelectual. En esta obra se alude a su libro *A Defence of the Seven Sacraments*, que, aunque parece ser que escribió con la ayuda de More (Weir, 2001:231), Bolt menciona en dos ocasiones. La primera de ellas tiene lugar en el Acto Primero, durante la conversación con Margaret More antes aludida. El comportamiento de Henry en esta escena –y en general, a lo largo de todas sus intervenciones- es pueril, demostrando sus ansias de impresionar. En esta escena, la actitud de Enrique VIII

parece más ridícula porque la ostentación de sus habilidades es una respuesta a los conocimientos de Margaret More:

Henry [...] (preparing to lead off; sees Margaret again.) I'm something of a scholar too; did you know?
Margaret: All the world know Your Grace's Book, asserting the seven sacraments of the Church.
Henry: Ah yes. Between ourselves, your father had a hand in that; eh, Thomas? (I, 50).

La segunda mención acerca de la autoría del libro que Enrique VIII escribió le sirve de excusa a Cromwell para acusar a More. En esta ocasión se muestra la versión opuesta, siendo More víctima de las tribulaciones de Cromwell, el cual con su sonrisa sarcástica sugiere que dicho libro no fue escrito por el rey, y mencionando la publicación de dicha obra cinco años después de cuando en realidad tuvo lugar, en 1521. Además el autor demuestra haberse documentado en la biografía de Roper, que fue el que remarcó que More había sido "the sorter out and placer of the principal matters":

Cromwell: [...] In the May of 1526 the King published a book (he permits himself a little smile) a theological work. It as called *A Defence of the Seven Sacraments*.

[...]

More: You will find it very ably set out and defended, Master Secretary, in the King's book.

Cromwell: The book published under the King's name would be more accurate. You wrote that book.

More: -I wrote no part of it.

Cromwell: - I do not mean you actually held the pen.

More: -I merely answered to the best of my ability certain questions on canon law which His Majesty put to me. As I was bound to do. (II, 116)

De este modo, Bolt construye una caricatura afable de Enrique VIII basándose en los rasgos más conocidos presentados por los biógrafos de este personaje histórico. Posteriormente, asoma la otra cara de Enrique VIII que se ha mencionado en el Apartado 3.3.: se muestra contrariado cuando no logra obtener lo que pretende (en este caso, el apoyo de More para su divorcio), y presiona a éste para que se muestre favorable, olvidando entonces su promesa anterior de no presionar a More en el tema del divorcio, -que Roper había comentado en su biografía- y enojándose ante la actitud de su Lord Canciller hasta llegar a amenazarle si no cambia de parecer. La tensión en la conversación es rota por el rey con sus súbitos cambios de tema, y principalmente con la conversación trivial acerca de la música, -en la que de nuevo Enrique VIII presume de sus composiciones- y lo hace alabado por un Thomas More que se caracterizó por su poca destreza en temas musicales. Además, en este diálogo vemos la intención del dramaturgo de reflejar la aceptación de More del puesto de Lord Canciller con la condición de que Enrique VIII no le presionara en el tema del divorcio, y la posterior ruptura de la promesa de este último:

More: When I took the Great Seal your Majesty promised not to pursue me on this matter.
Henry: Ha! So I break my word, Master More! No no, I'm joking ... I joke roughly ... (Wanders away.) I often think I'm a rough fellow ... Yes, a rough young

fellow. (Shakes his head indulgently.) Be seated ... That's a magnolia. We have one like it at Hampton – not so red as that tough. Ha – I'm in an excellent frame of mind. (Glances at the magnolia.) Beautiful. (I, 33)

[...]

Henry: No, Thomas, I respect your sincerity. Respect? Oh, man, it's water in the desert... How did you like our music? That air they played, it had a certain – well, tell me what you thought of it.

More: (relieved at this turn; smiling) Could it have been Your Graces's own?

Henry: (smiles back) Discovered! Now I'll never know your true opinion. And that's irksome, Thomas, for we artists, though we love praise, yet we love truth better.

More: (mildly) Then I will tell Your Grace truly what I thought of it.

Henry: (a little disconcerted) Speak then.

More: To me it seemed – delightful.

Henry: Thomas – I chose the right man for Chancellor.

More: I must in fairness add that my taste in music is reputedly deplorable.

Henry: Your taste in music is excellent. It really coincides with my own. Ah music! Music! Send them back without me, Thomas; I will live here in Chelsea and make music. (I, 55- 56)

Por último, también Enrique VIII con su actitud alaba al personaje de More, y es la integridad moral de este último lo que le lleva a ser ejecutado. Según las fuentes biográficas estudiadas, la razón primordial no fue la necesidad de Enrique VIII de contar con el beneplácito de More debido a su relevancia social, hecho que por el contrario aquí sí parece reflejado:

More: (eagerly) Then Why does Your Grace need my poor support?

Henry: Because you are honest. What's more to the purpose, you're known to be honest ... There are those like Norfolk who follow me because I wear the crown, and there are those like master Cromwell who follow me because they are jackals with sharp teeth and I am

their lion, and there is a mass that follows me because
it follows anything that moves – and there is you. (I,
55)

Tras esta intervención en el Acto Primero, Enrique VIII no aparece más en la obra. Una vez ha finalizada su conversación con More y cuando ha obtenido la información que necesitaba, se marcha súbitamente de la casa de la familia More excusándose en la posible subida de la marea, en clara alusión metafórica a los cambios que se avecinan. Pese a no estar presente durante el resto de la obra, su aparición en este Primer Acto ya le señala como instigador de los hechos. En vista del carácter que muestra en su única intervención, se consigue reforzar la idea de que la ejecución de More se debió a un cúmulo de circunstancias y que Bolt se excusa en la dramatización de ciertos personajes para mostrarles como instigadores de la ejecución de More, aunque en el trasfondo está la trama política, religiosa y social que precipitó los acontecimientos.

En conjunto, More acaba convertido en cabeza de turco sin que el espectador culpe directamente a la figura del rey, que no vuelve a aparecer en público en los momentos más determinantes, con la intención de no desviar la atención del tema principal de la obra. Ya que –como hemos reseñado anteriormente- no se presenta el complicado entramado político que rodeó la situación y que facilitó la ejecución de Thomas

More, los factores externos se van eliminando y quedan reducidos a dos. En primer lugar, el trasfondo de la obra presenta una persona atrapada entre las dos facciones religiosas que luchaban por obtener el poder, además de su obsesión por la falta de un heredero varón para Inglaterra. Finalmente, y lo que es más importante, aparece un hombre con unos fuertes principios morales que tiene que luchar contra el resto y que se aferra a estas convicciones como única salvación para ser consecuente consigo mismo, demostrando su constancia, fortaleza y coraje. Todas estas cualidades no le hicieron claudicar ni ante el rey, ni ante su amistad con Norfolk, ni ante el sufrimiento de su familia. Y lo más significativo de *A Man for All Seasons* es que el espectador admiraría las cualidades de Thomas More cuatro siglos después de los hechos. Por ello, la finalidad de Bolt es la de trasladar un hombre con unos principios morales ejemplares a una sociedad posterior para demostrar que éstos son universales y que no son modificables por el paso del tiempo. *A Man for All Seasons* significa más en la época en la que se escribió y representó que en aquella cuyos hechos se narran.

Bolt demuestra haber comprendido a Thomas More, a las razones que le condujeron a sacrificar su vida por sus convicciones morales antes que doblegarse a las imposiciones del resto, y por ello se sirvió de un episodio histórico en el cual hizo unas ciertas modificaciones para centrar la atención en el

personaje principal. En el centro de la historia, por otra parte, este personaje transmite un mensaje a la audiencia: la existencia de algunos valores morales que son inmunes al paso del tiempo, y la dignidad que supone vivir según los principios de cada uno, de ahí su título: Un Hombre para la Eternidad.

IV ANÁLISIS

La elección de la obra *A Man for All Seasons* como objeto de este estudio responde a diversos criterios. Esta obra teatral fue creada en una cultura origen cuyas convenciones culturales y dramáticas no son muy diferentes de las de la cultura meta, sin embargo, existen dificultades añadidas que complican su traducción.

En primer lugar, se trata de un texto ampliamente contextualizado en varios aspectos: a nivel espacial, porque en *A Man for All Seasons* se representa un episodio concreto de la historia de Inglaterra, con lo cual el texto es rico en referentes y alusiones pertenecientes al universo de la cultura origen – y con los que obviamente el lector tipo del texto origen está más familiarizado; y a nivel temporal, por la existencia de un desfase diacrónico, ya que los acontecimientos dramatizados se enmarcan en un periodo alejado en el tiempo con respecto al momento de la traducción de la obra en la cultura meta. Como consecuencia de ello, el conocimiento epistemológico del lector meta es más reducido que el del lector del texto original. En estos casos, según Rabadán (1991) se trata de una traducción *patente* (*overt translation*, según House, 1977), porque el texto origen “está específicamente ligado a las condiciones socioculturales del polo origen”.

Por otra parte, la idiosincrasia del teatro de su autor, Robert Bolt, añade complejidad a la tarea traductora. La exhaustiva documentación que Bolt llevó a cabo para la elaboración de la historia se refleja en la profusión de referentes pertenecientes al periodo Tudor y de fragmentos de fuentes primarias, tanto históricas como bíblicas, que afloran continuamente y que pueden pasar desapercibidos para el lector meta, el cual deberá realizar un esfuerzo adicional para la comprensión y asociación de aquellos aspectos que no pertenezcan a su universo de discurso. Asimismo, la utilización constante de la metáfora y la simbología debe ser tomada en cuenta en la traducción puesto que conforman el universo de imágenes poéticas que sirven como trasfondo imaginario al desarrollo de la acción.

En esta cuarta parte del trabajo, se presenta un análisis detallado de los diferentes procedimientos, estrategias y observaciones de la traducción de *A Man for All Seasons* al español, basándonos en la observación empírica. Para la ejecución de este análisis empírico, y pese a que somos conscientes de la gran variedad de procedimientos de traducción disponibles en la literatura sobre traducción (Vinay y Darbelnet 1958; Vázquez Ayora 1977; o de elementos culturales como Newmark 1987; Molina y Hurtado 2002; Mayoral, 1994; Franco, 2002; Moya, 2002), y con el fin de facilitar la exposición de los resultados obtenidos durante el análisis se han tenido en cuenta las clasificaciones antes mencionadas, si bien se ha optado por la realización de una

clasificación propia atendiendo a la observación de los hallazgos en el proceso comparativo. Esta clasificación se ha realizado en base a las características específicas de la obra objeto de estudio, y por tanto se han seleccionado aquellos elementos del texto origen pertenecientes al universo cultural de la lengua origen cuya traducción suponga, a priori, la aparición de ciertos inconvenientes en su trasvase a la lengua meta. A pesar del hecho de que la clasificación propuesta no obedece a un criterio específico, se observa que las estrategias y métodos de traducción son limitados.

Los hallazgos obtenidos en la observación empírica han sido clasificados en dos apartados: la primera sección recoge las cuestiones propias de la obra teatral *A Man for All Seasons*, que constituye una clasificación ad hoc específica de este texto; mientras que en la segunda se acogen aquellos elementos culturales más generalizables aplicables en la traducción de un texto producido en una cultura origen para su trasvase a la lengua meta, y que suponen un aspecto a tener en consideración en cualquier tipo de traducción intercultural.

4.1. Cuestiones propias de la obra

En esta sección del análisis de la obra *A Man for All Seasons*, se ha elaborado una clasificación de aquellos aspectos específicos que conforman la dramática de Robert Bolt, y que se han seleccionado tras realizar un estudio en profundidad de la obra de este autor. Dentro de este mismo apartado, se engloban los aspectos relacionados con la dramaturgia, es decir, el estudio concreto de las particularidades del texto del escritor y de la representación (Ubersfeld, 2002). En consecuencia, tras la investigación sobre el autor y su obra, se han incluido aquellos hallazgos del análisis confrontado donde se ha observado particularidades en referencia al uso que hace Bolt de la simbología, de la dramatización de los personajes, del lenguaje que utiliza el dramaturgo y de aquellas peculiaridades tras las cuales subyacen posibles motivos de escenificación.

4.1.1. La simbología

Como hemos introducido en el Capítulo 3, Bolt recurre de manera frecuente a la simbología para referirse al contexto suprahumano, metonimizando así ciertos conceptos e ideas en relación con las fuerzas exteriores que operan a nivel externo e influyen en el ser humano.

En el presente trabajo, se han encontrado numerosos ejemplos de pares de réplicas en las que no se aprecia el seguimiento de un patrón específico en cuanto a la técnica de traducción seguida. En la mayoría de los ejemplos, el efecto simbólico que conllevan los rasgos semánticos que posee la expresión en el texto origen se ha visto anulado, bien porque la carga del referente simbólico ha sido eliminada en la traducción a la lengua meta (elisión del referente cultural), bien porque se ha traducido de manera diferente en la cultura meta. En otras ocasiones, sin embargo, pese a que se ha llevado a cabo una traducción libre sí se ha logrado el efecto deseado de traducir el efecto poético de la simbología.

El autor utiliza diferentes tipos de metáforas en la obra *A Man for All Seasons*: el agua y la tierra, el barro, la cetrería, la navegación, y las pertenecientes al personaje Common Man.

4.1.1.1. Metáforas del agua y de la tierra

Las metáforas que con más asiduidad aparecen son aquellas referentes al mar y al agua, como imágenes poéticas que representan la inmensidad de aquello que nos rodea, lo alienatorio, lo que es difícilmente delimitable. Por el contrario, la aparición de terminología referente a la tierra se utiliza para metonimizar la sociedad como algo real, e inalterable, el lugar

seguro donde se desarrolla el individuo (Bolt, 1960: xvii). En cuanto al tratamiento que esta simbología ha recibido en el trasvase a la lengua término, podemos subclasificarlo en tres apartados:

- Elisión del referente cultural/ no traducción
- Traducción libre con pérdida del efecto simbólico
- Conservación del efecto simbólico

a) Elisión del referente cultural/No traducción.

El autor se refiere constantemente a las orillas para referirse a los límites de la sociedad, transmitiendo el efecto simbólico y contrastivo entre la sociedad como tierra y lo desconocido como agua.

Mientras que en el primer ejemplo (réplica 1733) el elemento simbólico no se ha trasvasado, en el segundo (réplica 1118), pese a que no se traducen todos los referentes simbólicos, el efecto poético se obtiene gracias a la abundancia de ejemplos:

1733	MORE You threaten like a dockside bully.	MORO: Esa amenaza... es de matón.
------	---	--

- 2040 MORE (Looking at FOREMAN) To what purpose? I am a dead man. (To CROMWELL) You have your desire of me. What you have hunted me for is not my actions, but the thoughts of my heart. It is a **long road**, you have opened. For first men will disclaim their hearts and presently they will have no hearts. God help the people whose Statesmen walk your **road**.
- MORO (mirando al Jurado): ¿Con qué objeto? Ya soy hombre muerto.
- 1118 COMMON MAN [...]“The Church of England, that finest flower of our Island genius for compromise; that system, peculiar to these **shores**, the despair of foreign observers, which deflects the **torrents** of religious passion down the **canals** of moderation.” ... Only an unhappy few were found to set themselves against the **current** of their times, and in so doing to court disaster. For we are dealing with an age less fastidious than our own. Imprisonment without trial, and even examination under torture, were common practice.”
- VULGO: [...] «La Iglesia de Inglaterra, flor la más delicada del genio conciliador de esta isla; sistema original que hace correr los **torrentes** de la pasión religiosa por los **canales** de la moderación.» ... Unos cuantos infelices, sin embargo, se obstinaron en oponerse a la marcha de los tiempos, corriendo a un rápido desastre. Porque nos ocupamos de una época menos quisquillosa que la nuestra; y la prisión sin juicio previo, y hasta los interrogatorios bajo tortura, eran moneda corriente.»

b) Diferente traducción/Traducción libre con pérdida de efecto simbólico

Partiendo del hecho de que la toma de decisiones en traducción está supeditada a múltiples razones, en este subapartado se realiza un listado de las réplicas en las que se ha observado que se ha realizado una traducción libre del referente simbólico, sin que a primera vista se observe un patrón concreto que justifique la decisión a favor de un procedimiento de traducción u otro.

316	NORFOLK No, down the river .	NORFOLK: No. Camino de Londres.
1174	CHAPUYS (Approaching MORE, thrillingly) And how much longer shall we hear that holy language in these shores ?	CHAPUYS (acercándose a MORO, misterioso): ¿Por cuánto tiempo aún oiremos la lengua santa en estas tierras ?
596	CROMWELL [...] It's odd how differently men's fortunes flow . My late master, Wolsey, died in disgrace, and here am in the King's own service. There you are in a comparative backwater —yet the new Lord Chancellor's an old friend of yours.	CROMWELL: [...]Es curioso lo diferentes que transcurren los destinos de los hombres. Mi antiguo amo murió en desgracia y aquí me tenéis al servicio del propio Rey. Y mientras, vos estáis, relativamente, en vía muerta , a pesar de que el nuevo Canciller es viejo amigo vuestro. (Lo mira a la cara.)
484	MORE (Abstracted) I'll pay what I always pay you . . . The river looks very black tonight. They say it's silting	MORO (abstraído): Te pagaré como siempre... ¡Qué negro está el río esta noche! Dicen que se va cegando, con el

up, is that so?

aluvión.

953

RICH I'm **adrift**. Help me.

RICH: Estoy **desorientado**.
Ayudadme.

En la siguiente réplica, More quiere transmitir la imagen de la espesura y consistencia de la ley comparándola con un bosque. En el texto traducido se ha perdido la sensación de inseguridad que el agua transmite al personaje principal:

976

MORE [...]. The **currents and eddies** of right and wrong, which you find such plain **sailing**, I can't **navigate**. I'm no **voyager**. But in the **thickets** of the law, oh, there I'm a **forester**. I doubt if there's a man alive who could follow me there, thank God.

MORO: [...] Tú quizá encuentres fácil **navegar** por entre **las olas** del bien y el mal; yo no puedo, no soy práctico. Pero en el **bosque espeso** de la ley, ¡qué bien sé hallar mi camino! Dudo que haya quien me pueda seguir dentro de él, gracias a Dios... (Esto lo dice para sí.)

673

STEWARD That's what he wanted to know, sir. I mean I could have told him any number of things about Sir Thomas that he has rheumatism, prefers the wine to white, **is easily seasick**, fond of kippers, afraid of **drowning**. But that's what he wanted to know, sir.

MAYORDOMO: Porque es lo que quería saber. No sé si me explico, señor. Yo le hubiera podido contar muchas cosas sobre Sir Tomás — que tiene reuma, que le gusta el vino tinto más que el blanco, que **se marea**, que le entusiasman los arenques, que **tiene miedo a ahogarse**, etcétera. Pero lo que le dije es lo que él quería oír.

En este caso concreto (réplica 1293), resulta especialmente interesante el cambio de referente y la adaptación a una expresión mucho más habitual en el contexto hispanohablante, si bien ello conlleva la pérdida del efecto poético.

1293	ALICE Oh, you'd walk on the bottom of the sea and think yourself a crab if he suggested it! [...]	ALICIA: Calla, tú te tirarías de un balcón si tu padre lo propusiera. [...]
1500	MORE He's not the Devil, son Roper, he's a lawyer! And my case is watertight!	MORO: Cromwell no es el diablo, hijo mío, es un abogado. ¡Y mi defensa no tiene un resquicio!
1501	ALICE They say he's a very penetrating lawyer.	ALICIA: Dicen que es un abogado muy fino...
1907	ALICE Filthy, stinking, gutter-bred turnkey!	ALICIA: ¡Asqueroso, apestoso, piojoso!

c) Conservación del efecto simbólico.

Finalmente, en el tercer apartado se han incluido aquellos ejemplos donde la utilización del lenguaje de la simbología del agua se ha mantenido en el texto traducido.

La traducción de fraseología merece consideración aparte, puesto que la traducción libre no tiene cabida, ya que el objetivo es conseguir la unidad fraseológica habitual en la lengua de destino.

En el primer caso en particular, se consigue de forma acertada mantener la simbología del agua propia de este autor.

1564	CROMWELL [...] I don't like him so well as I did. There's a man who raises the gale and won't come out of the harbor.	Me gusta menos que antes este hombre. Siembra vientos, pero no quiere afrontar las tempestades.
------	--	--

1793	ALICE (Looks up critically) It drips!	ALICIA (mira al techo, en son de crítica): Hay humedad.
------	--	--

La incorporación de nuevas tecnologías al estudio de la traducción y la alineación en paralelo de ambos textos permite la detección de asimetrías y desequilibrios en lo referente a la extensión y número de palabras en el texto destino. Aunque el ejemplo que sigue (réplica 2040), se ha seleccionado por pertenecer al apartado de simbología, y más concretamente a la omisión de la traducción de los referentes de la simbología de la tierra, existen muchos otros casos en los que se observa una omisión injustificada de fragmentos considerablemente extensos. Al no haber sido posible encontrar una línea común en todas estas omisiones, no hay datos suficientes para justificar o reprochar la decisión final del traductor, pero en lo que a la presentación de datos de esta investigación se refiere, sí que era necesario destacar este fenómeno. Tratándose de una obra de teatro, una de las justificaciones que se barajaron inicialmente

fue la puesta en escena teniendo en cuenta además la trayectoria como dramaturgo del traductor.

680	<p>STEWARD (To audience, thoughtfully) The great thing's not to get out of your depth...What I can tell them's common knowledge! But now they've given money for it and everyone wants value for his money. They'll make a secret of it now to prove they've not been bilked . . .They' ll make it a secret by making it dangerous . . . Mm .. . Oh, when I can't touch the bottom I'll go deaf, blind and dumb. (He holds out coins) And that's more than I earn in a fortnight!</p>	<p>MAYORDOMO (al público, reflexivo): Lo importante es no meterse en honduras. Lo que les he dicho lo sabe todo el mundo. Pero me han pagado, y cada cual quiere ganar algo cuando da dinero. Por eso lo convertirán en secreto, para demostrar que no han sido engañados. Y para hacer un secreto de lo que les dije, primero tienen que hacerlo peligroso... Mmm... El día que no pise tierra firme me haré ciego, sordo y mudo. (Muestra las monedas.) ¡Más de lo que gano en quince días!</p>
-----	--	--

En la siguiente escena, (réplica 1612 y ss.), Bolt juega con el lenguaje y fusiona la simbología del agua con la aliteración para la inventarse razas caninas para aludir al origen aristocrático de Norfolk, y a los perros de caza, actividad común entre la aristocracia de aquella época. En el texto traducido, se ha mantenido de manera acertada la referencia al agua. Aunque se producen pérdidas en cuanto al uso tan fino que el autor hace del lenguaje -tanto en la selección de razas caninas como en la aliteración-, nos parece acertada la elección del término *mártir* por *mastín*:

1612	<p>MORE What's the name of those dogs? Marsh mastiffs? Bog beagles?</p>	<p>MORO: ¿Cómo se llaman esos perros? ¿Mártires de charco? ¿Canes de río?</p>
------	--	--

Posteriormente, el uso del lenguaje simbólico no se mantiene en la misma réplica donde lo sitúa el autor del texto original, pero en el texto traducido sí aparece en unas réplicas posteriores:

1646 MORE Yes—I spoke, slightly, of **water spaniels**. Let 's get home.

1649 MORE Now listen, Will. And, Meg, you listen, too, you know I know you well. [...]
 MORO: Nada, tomé a broma **los perros de agua**. Vamos a casa. (Se vuelve y ve a ROPER excitado y truculento.) Escucha, Will. Y tú también, Margarita, [...]

Este mismo tipo de lenguaje metafórico permite al autor la utilización de expresiones más duras sin que resulte demasiado ofensivo. En la escena en la que More y Norfolk se enfrentan porque el segundo no entiende al primero, se vuelve a explotar la simbología de las razas caninas para aludir al origen aristocrático del duque, y More osa insultarle poniendo en duda su ascendencia noble, si bien en el texto traducido no se aprecia la extensión del insulto, por la pérdida de los rasgos connotativos que conlleva el término *bitch*:

1620 MORE And he'll have to think that somewhere back along your pedigree—a **bitch** got over the wall!
 MORO: Y vamos a tener que creer que alguno de **los más finos ejemplares de la gran jauría familiar** gustaba de saltar la cerca. (NORFOLK le tira un latigazo. MORO se agacha encogido. Sale NORFOLK.)

4.1.1.2. Metáfora del barro

La metáfora del barro es una figura simbólica a la que recurre el autor para representar la mezcla entre el agua y la tierra, además de conllevar ciertos rasgos semánticos connotativos negativos. En este análisis, la selección de muestras en las que aparece el simbolismo del barro en el texto origen revelan que el traductor se ha servido de diferentes técnicas de traducción: conservación del efecto simbólico del barro, elisión del efecto simbólico y explicitación de la información para la facilitación de la comprensión al lector de la cultura meta.

a) Conservación del efecto simbólico del barro

La siguiente réplica es la única donde el referente que contiene la alusión al barro como metáfora se ha conservado en el texto traducido:

747	HENRY	No ceremony, Thomas! No ceremony! (They rise) A passing fancy—I happened to be on the river. (Holds out a shoe, proudly) Look, mud.	ENRIQUE:	Sin ceremonia, Tomás, sin ceremonia. (Se levantan.) Tuve la idea, ya que estaba en el río. (Muestra su zapato, orgulloso.) Mira, barro.
-----	-------	--	----------	--

b) Elisión del efecto simbólico del barro

En la réplica 1901 se aprecia que pese a que Alice utiliza el término *muddy* tanto con su significado común como con efectos simbólicos, dicha carga connotativa no se transmite en el texto traducido:

1901	ALICE (Throwing him off as she rises) Don't put your muddy hand on me!	ALICIA (rechazándolo mientras que se levanta): ¡No me pongas encima esa mano viscosa!
------	---	--

c) Explicitación de información.

Este ejemplo (réplica 371) resulta llamativo porque la intervención del traductor tiene como propósito evitar la posible opacidad por parte del lector en la interpretación del referente. Por consiguiente, si bien se ha explicitado la información, también se ha producido la pérdida del efecto simbólico y de los rasgos negativos contenidos en la expresión del texto origen:

371	WOLSEY Oh, spare me your discretion. He's been to play in the mud again.	WOLSEY: Oh, guarda tu discreción para otros. Sabes muy bien que viene de ver a Lady Ana Bolena.
-----	---	--

4.1.1.3. Cetrería

Otro de los símbolos que aparecen en esta obra teatral está relacionado con la cetrería, pasatiempo propio de la aristocracia del siglo XVI. Al comienzo de la obra encontramos un pasaje donde Alice More y el Duque de Norfolk se enzarzan en una

discusión acerca del apresamiento de una garza por un halcón, que es una metáfora sobre el personaje del rey (*a real falcon*) y de More (*heron*). En primer lugar, en el texto traducido, éste último vocablo se traduce como “paloma”, con la consiguiente pérdida de los rasgos connotativos propios del término del texto origen (ave que vive en marismas), que va asociado a la simbología del agua recurrente en la obra (Collins Dictionary, 2001):

244	MARGARET Did he kill the heron ?	MARGARITA: ¿Y mató a la paloma ?
254	MORE No indeed, you've just lost thirty shillings, I think; there are such birds. And the heron got home to his chicks, Meg, so everything was satisfactory.	MORO: No por cierto, pues acabas de perder treinta chelines; te digo que hay pájaros así. Y a ti, Margarita, te digo que todo acabó bien, y que la paloma volvió con sus pichones.

En segundo lugar, el autor juega con la polisemia del verbo “stoop”: *to fly downward* y *to obey* (Collins Dictionary, 2001), que no se ha trasvasado al texto meta de forma sistemática:

216	NORFOLK I tell you he stooped from the clouds! (Breaks off; irritably) Alice!	NORFOLK: ¡Os digo que se precipitó desde las nubes!
222	NORFOLK I tell you he stooped —	NORFOLK: Os digo que se precipitó ...

- 233 ALICE (Glances suspiciously at STEWARD) Matthew, get about your business. (STEWARD exits) We'll settle this, my lord, we'll put it to Thomas. Thomas, no falcon could **stoop** from a cloud, could it? ALICIA (mirando con sospecha al MAYORDOMO): Mateo, a lo tuyo. (Sale el MAYORDOMO.) Vamos a ponerlo en claro, milor, a ver lo que dice Tomás. Tomás, ¿verdad que un halcón no puede **lanzarse** desde una nube?
- 235 ALICE But how could he **stoop** from a cloud? He couldn't see where he was going. ALICIA: ¿Pero cómo puede **lanzarse** desde dentro de una nube sin ver a dónde va?
- 241 NORFOLK He **stooped** five hundred feet! Like that! Like an Act of God, isn't he, Thomas? NORFOLK: ¡Y se **precipitó** desde quinientos pies! ¡Cómo esto! Como el rayo que Dios manda: ¿Eh, Tomás?
- 245 NORFOLK Oh, the heron was clever. (Very evidently discreditable) It was a royal **stoop** though. (Slyly) If you could ride, Alice, I'd show you. NORFOLK: Bueno, la paloma anduvo lista. (No cabe duda que se ha desacreditado.) Pero fue un **vuelo** regio, a pesar de todo. (Ladino.) Si montarais a caballo, Alicia, os lo enseñaría.
- 249 ALICE And I'll bet—twenty-five—no, thirty shillings I see no falcon **stoop** from no cloud! ALICIA: Y me apuesto veinticinco —no treinta— chelines a que no veo ningún halcón **lanzarse** desde ninguna nube.

4.1.1.4. Navegación

Las alusiones a la navegación sirven al autor con un doble propósito. Basándose en la información bibliográfica obtenida de las fuentes documentales (Cf. 3.3), Bolt explota el interés de Enrique VIII por la navegación y los navíos para relacionarlo con

la simbología del mar. Pese a que el texto traducido mantiene el efecto poético del lenguaje del agua, no logra reproducir, como en otras ocasiones, la finura del lenguaje del texto original:

1927	The Canvas and the Rigging of the Law!	Súbdito fiel, embarca confiado en la nave majestuosa del Derecho (Breve son de trompetería.)
1929	Forbidden here the galley-master's whip Hearts of Oak, in the Law's Great Ship!	El látigo proscrito, y la Justicia como solo patrón de tus destinos. (Breve son de trompetería.)

La siguiente réplica (1941) no exhibe la riqueza de vocabulario que muestra el texto origen, pero se aprecia el esfuerzo realizado por el traductor para preservar tanto el efecto simbólico como la rima.

1941	CROMWELL So, now we'll apply the good, plain sailor's art, and fix these quicksands on the Law's plain chart!	CROMWELL (continúa su declamación retórica): Y como el buen navegante, que en las estrellas fía, que la ley y su razón sean nuestra guía.
------	--	--

El último ejemplo de esta sección recoge la utilización de expresiones ambiguas. En este caso, la réplica utiliza el verbo "to rig" para mencionar que el juicio ha sido amañado. Según el Oxford Advanced Dictionary (2005) significa "to put (something) in proper order for working or use", pero también se utiliza en el campo semántico de la navegación como "to fit a ship, mast, etc. with the necessary shrouds, stays, etc":

- 1959 MORE (Again shocked and indignant) Silence is not denial. And for my silence am punished, with imprisonment. Why have I been called again?
- MORO (lo mismo): ¡Callar no es negar! Y por mi silencio fui condenado a cárcel perpetua. ¿Por qué se me juzga de nuevo? (En este punto MORO comienza a darse cuenta de que el juicio **está siendo amañado.**)
- 1960 (At this point he is sensing that the trial has been in some way **rigged**)

4.1.1.5. The Common Man

Finalmente, el siguiente bloque de ejemplos se relaciona con la peculiaridad del personaje de Common Man. Como se ha mencionado anteriormente, este personaje, según palabras de Bolt representa “that which is common to us all” (Bolt, 1960: xix), y en la traducción *Un Hombre para la Eternidad*, dicho personaje aparece traducido como el Vulgo. En varios ejemplos de este análisis, Common Man –transformado en barquero, mayordomo o presidente del jurado-, juega con la ambigüedad del término en la lengua origen, rasgos que no se ha logrado trasvasar al texto meta:

- 489 BOATMAN Oh yes, sir; it’s **common.** BARQUERO: Sí, señor, **así es la vida.**

680	<p>STEWARD (To audience, thoughtfully) The great thing's not to get out of your depth...What I can tell them's common knowledge! [...]</p>	<p>MAYORDOMO (al público, reflexivo): Lo importante es no meterse en honduras. Lo que les he dicho lo sabe todo el mundo.</p>
342	<p>STEWARD Thank you, sir . . . (To audience) [...]There must be something that he wants to keep. That's only common sense.</p>	<p>MAYORDOMO: Gracias, señor... (Al público.) [...] Algo debe haber que no quiera dar. Es de sentido común.</p>

4.1.2. Dramatización de los personajes

Puesto que Bolt se basó en numerosas fuentes primarias para la creación de los personajes históricos en su obra, la dramatización de éstos se ha construido utilizando ciertos rasgos específicos que el autor extrajo de dichas fuentes, por lo que el lector medio de la cultura origen es consciente de la verosimilitud los personajes transmiten, y con cuyos rasgos está más familiarizado. La relación de desigualdad de conocimiento cultural existente entre ambos tipos de lectores (de la cultura origen y la cultura meta) plantea por lo tanto, una serie de problemas en este aspecto. En cualquier caso, para que dichos rasgos de dramatización configuren el personaje es necesario que reciban un tratamiento uniforme en el texto traducido, de manera que se posibilite su identificación y reconocimiento por el lector de la cultura meta.

En este apartado, se ha procedido a una selección de los aspectos relacionados con la traducción en los que la dramatización de los personajes se ha basado en las fuentes documentales, y en cuyo trasvase a lengua meta se ha observado algún aspecto digno de mención. Estos personajes son Enrique VIII, Alice More, Margaret More y Thomas More.

4.1.2.1. Enrique VIII

En el caso de Enrique VIII, Bolt ha seleccionado en primer lugar las exclamaciones que el rey pronunciaba frecuentemente: *Ha!* y *Ho!* (Cf. 3.3.). Durante la breve aparición en escena de Enrique VIII, estas exclamaciones aparecen en algunas de sus intervenciones, donde se observa la discontinuidad en el tratamiento que éstas han recibido en el texto traducido:

847	HENRY No opposition, I say! No opposition! [...]The full-fed, hypocritical, "Princes of the Church"! Ha!	ENRIQUE: Digo que no admitiré oposición alguna. [...]i. ¡Los «príncipes de la Iglesia»! ¡Hipócritas, tragones! ¡Ja!
819	HENRY Ha! So I break my word, Master More! [...]. Ha —I'm in an excellent frame of mind.	ENRIQUE: Ajá , ¿conque el Rey quebranta su palabra, maestro Moro?... Ajá , que bien me encuentro.
768	HENRY Ho! (He walks away from her, talking; she begins to rise from her curtsy; MORE gently presses her down again before KING HENRY turns)	ENRIQUE: ¡Uf! (Se separa de ella, hablando; ella comienza a levantarse de su reverencia, MORO la empuja suavemente hacia el suelo antes de que el Rey se vuelva.)

4.1.2.2. Alice More

Como se ha visto en el apartado sobre el perfil de Thomas More (Cf. 3.2.), su esposa Alice poseía, según las fuentes biográficas, un carácter radicalmente opuesto tanto al primero como a Margaret More, la hija de aquél. Esta información le sirve a Bolt para dramatizar un personaje femenino en el que se exageran ciertos rasgos de Alice More: su falta de interés por los aspectos intelectuales, su carácter testarudo y su tendencia constante al mal humor.

4.1.2.2.1. Exclamaciones

Para poner de manifiesto estos rasgos, Alice More se expresa por medio de exclamaciones, mostrando con ello una imagen de enfado permanente. Todo ello contrasta con la imagen que Thomas More transmite en la obra, por lo que en ocasiones el personaje femenino pone la nota cómica dentro de la tensión de los hechos.

En este apartado, se observan diferentes tratamientos de la traducción de los rasgos dramáticos de este personaje. En la mayoría de ocasiones, no se ha mantenido en el texto meta la

intención inicial del dramaturgo en cuanto a la caracterización del personaje, principalmente en lo concerniente al tono exclamativo de la mayoría de sus intervenciones. En estos casos, la técnica ha sido bien la supresión de este tono exclamativo en la réplica o la supresión de la réplica completa. En un segundo grupo se muestran aquellos ejemplos donde el tono exclamativo utilizado por el personaje se ha mantenido en el trasvase al texto meta.

a) Supresión de tono exclamativo

En la siguiente selección de ejemplos, se han incluido todas aquellas réplicas cuyo tono exclamativo en el texto origen no se ha mantenido en la traducción al español:

1302	ALICE In short you don't trust us!	ALICIA: O sea, que no te fías de nosotros.
1484	ALICE You said there was no danger!	ALICIA: Tú dijiste que no había peligro.
1876	ALICE Your death's no "good" to me!	ALICIA: Tu muerte de nada me sirve.
1898	ALICE Do as you're told. Be off at once!	ALICIA: Vamos, vámonos como dice.

b) Supresión de la réplica con tono exclamativo:

En segundo lugar, se han encontrado tres ejemplos en donde el traductor ha suprimido la réplica completa que contiene el tono exclamativo utilizado por Alice More:

276 ALICE Never—it can't
be!

579 ALICE Drink it!

1880 ALICE It's the truth!

c) Conservación del tono exclamativo en el texto traducido:

Finalmente, en el resto de ejemplos el tono exclamativo utilizado de forma habitual por Alice More se ha conservado en el texto traducido, de forma que tal y como ocurre en el texto origen esta forma de expresarse es uno de los rasgos distintivos de este personaje:

1874 ALICE I don't! ALICIA: ¡Pues yo no te
comprendo!

1470 ALICE Yes, parsnips ALICIA: ¡Nabos!
and stinking mutton! (Mirándolo fijamente.)
(Straight at him) For a ¡Como una duquesa!
knight's lady!

1476 ALICE This had nothing ALICIA: ¡Esto no tiene
to do with your nada que ver con tus
writings! This was escritos! Es caridad pura y
charity pure and simple. Ha contribuido
simple! Collected from todo el clero, lo mismo el

	the clergy high and low!	alto que el bajo.
1230	ALICE Hell's fire—God's Blood and Body, no! Sun and moon, Master More, you're taken for a wise man! Is this wisdom— to betray your ability, abandon practice, forget your station and your duty to your kin and behave like a printed book!	ALICIA: ¡Por el fuego del infierno! ¡Por el cuerpo y la sangre de Dios! ¡Y te tienen por sabio! ¿Es esto sabiduría? Desperdiciar tus talentos, cortar tu carrera, olvidarte de tu posición y de los deberes con tu familia para conducirte como un muñeco.
557	ALICE Mm! And more's the pity!	ALICIA: ¡Tanta educación es una lástima!
739	ALICE Your second-best stockings!	ALICIA: ¡Y ni siquiera las medias nuevas...!

4.1.2.2.2. Otros rasgos extraídos de fuentes documentales

Por último, se han incluido dos grupos de ejemplos más que resultan significativos en la dramatización del personaje de Alice More. El primero muestra el uso de una expresión (“with mice and rats”) tomada de las fuentes biográficas consultadas, que en realidad fue pronunciada por este personaje, según la obra de Roper. La traducción de esta expresión no implica ningún tipo de problemática puesto que no aparece de nuevo en el texto origen:

1834	ALICE (Hostile) You're content, then, to be shut up here with mice and rats when	ALICIA (hostil): ¿Luego estás contento aquí, comido de las ratas , cuando podías estar en
------	---	--

you might be home casa con nosotros?
with us!

La peculiaridad del personaje de Alice More se revela por medio de su forma de expresarse. Al frecuente uso de exclamaciones que denotan su enojo permanente hay que añadir la costumbre que la mujer de More tenía de expresarse por medio de juramentos y exclamaciones aludiendo a partes del cuerpo humano, que es uno de los aspectos que conforma el lenguaje típico de la época utilizado por el autor, pero que sin embargo, no era apropiado en el género femenino. Es destacable el hecho de que en la mayoría de los casos, este tipo de lenguaje no se ha mantenido en el texto traducido:

253	ALICE God's body , Thomas, remember who you are. Am I a city wife?	ALICIA: Por el amor de Dios , Tomás, recuerda quién eres. ¿O es que me tomas por la mujer de un comerciante?
920	ALICE God's Body , young man, if i was the Chancellor I'd have you whipped!	ALICIA: ¡Si yo fuera el Canciller, joven, te mandaría azotar!
1230	ALICE Hell's fire—God's Blood and Body, no! Sun and moon , Master More, you're taken for a wise man! Is this wisdom— to betray your ability, abandon practice, forget your station and your duty to your kin and behave like a printed book!	ALICIA: ¡ Por el fuego del infierno! ¡Por el cuerpo y la sangre de Dios! ¡Y te tienen por sabio! ¿Es esto sabiduría? Desperdiciar tus talentos, cortar tu carrera, olvidarte de tu posición y de los deberes con tu familia para conducirte como un muñeco.

1283	ALICE No, by God!	ALICIA: ¡ Qué disparate!
1311	ALICE God's death , it comes on us quickly . . (Exit ALICE, MARGARET with the chain, and ROPER)	ALICIA: Por el amor de Cristo... ¡Qué pronto pueden cambiar las cosas!

Otro ejemplo significativo que se ha incluido en este apartado es el uso peculiar que Alice More hace del lenguaje. Si bien la construcción gramatical era habitual en la lengua anglosajona del siglo XVI, no deja de ser significativo que sea nuevamente este personaje el que se expresa de esta forma, que no se distingue en el texto traducido:

249	ALICE And I'll bet—twenty-five—no, thirty shillings I see no falcon stoop from no cloud!	ALICIA: Y me apuesto veinticinco —no treinta—chelines a que no veo ningún halcón lanzarse desde ninguna nube.
-----	---	--

4.1.2.3. Duque de Norfolk

Como se ha mencionado previamente, (Cf. 3.4.2), para la dramatización del personaje del Duque de Norfolk, Bolt se permitió ciertas licencias, aunque extrajo de los documentos históricos ciertos rasgos de este personaje cuyo papel fue determinante en el desarrollo de los hechos. En *A Man for All*

Seasons, se nos presenta un personaje con pocas inquietudes intelectuales -en contraposición a More-, y que prefería las actividades físicas propias de su clase social, como la equitación. No en vano, Thomas Howard era el poseedor del título de *Earl Marshal*, encargado, entre otras encomiendas, de la gestión de las caballerizas reales. El dramaturgo utiliza el lenguaje equino (*horse, canter*) para aludir de forma metafórica a estos aspectos de la vida de Norfolk. En las réplicas que aparecen en la obra, dichas metáforas no se han mantenido, si bien el texto traducido mantiene el juego de palabras que se origina entre las dos réplicas sucesivas:

1373	NORFOLK Oh, this is a horse that won't run , Master Secretary.	NORFOLK: Secretario, este hueso no lo podéis roer .
1374	CROMWELL just a trial canter , Your Grace. We'll find something better	CROMWELL: Tan sólo quería probar mis dientes , duque. Ya encontraremos algo mejor.

4.1.2.4. Margaret More

El rasgo principal que se desprende del personaje de Margaret More es su amplia formación intelectual, hecho que se correspondía con la realidad, según se desprende del estudio de las fuentes documentales. Esta información ya se deja patente al comienzo de la obra, cuando Alice More propone a More azotar a Margaret por verse con William Roper, a lo que More se niega:

556 MORE No, no, **she's full of education**—and it's a delicate commodity. MORO: No, no, que **su educación es delicada**, y se podría estropear.

El siguiente ejemplo resulta, no obstante, revelador. La réplica 1835 reproduce una cita exacta extraída de las fuentes primarias, las Cartas de Thomas More, en la cual éste compara a su hija con Eva, el personaje Bíblico, al considerar que ella va a persuadirle con todos los recursos posibles para que él se posicione en favor del divorcio del rey (Cf. 3.4.4). Este fragmento ha sido suprimido en el texto traducido:

1835 MORE (Flinching) Content? If they'd open a crack that wide (Between finger and thumb) I'd be through it. (To Margaret) **Well, has Eve run of apples?** MORO (titubeando): ¿Contento? Si viera tanto así de luz (entre pulgar y corazón), me escaparía. (A MARGARITA.)

4.1.2.5. Thomas More

En la dramatización de este personaje, el análisis confrontado ha revelado un único hallazgo digno de mención, la réplica 655, donde el traductor considera necesario explicitar la información para aclarar el referente:

655 STEWARD He goes to confession twice a week, sir. **Parish priest. Dominican.** MAYORDOMO: Confiesa dos veces por semana. **En su parroquia, con un dominico.**

4.1.3. El lenguaje de Robert Bolt

Esta sección recoge una recopilación y clasificación de aquellos ejemplos de traducción que no encajan en el resto de clasificaciones propuestas y cuya traducción muestra algún aspecto digno de comentario debido a la utilización de la idiosincrasia de la dramática de Robert Bolt.

Tal y como se ha explicado en el Apartado 3.4, Robert Bolt creó una obra teatral moderna sobre hechos que acontecieron hace seis siglos. Para lograr la actualización de la obra, uno de las técnicas de las que se sirvió es la utilización de lenguaje moderno. *A Man for All Seasons* está plagada de recursos estilísticos, juegos de palabras y repeticiones. En esta sección se ha realizado una subdivisión que incluye ejemplos del uso del lenguaje específico de la dramática de esta obra. No obstante, existen otros ejemplos que se han trasladado a otras categorías como ilustración por considerar que el uso que se hace en ellos del lenguaje sirve para ilustrar la finalidad que se recoge en esas otras subdivisiones.

4.1.3.1. Exclamaciones

Uno de los rasgos que destacan es la reiteración de exclamaciones pertenecientes a partes del cuerpo humano, que era habitual en el lenguaje de los personajes del siglo XVI (De Ituarte, 1995). Aunque la mayor frecuencia de oraciones exclamativas son proferidas por el personaje de Alice, - previamente comentado en 4.1.3.2- el resto de personajes también utilizan este tipo de expresiones. Al igual que ocurre en el caso del personaje de Alice More, no se aprecia uniformidad en el tratamiento de este rasgo distintivo en el texto traducido:

1695	CROMWELL Brilliant. (NORFOLK rounds on him) God's wounds!	CROMWELL: Genial. (NORFOLK se vuelve hacia él, amenazador.)
701	NORFOLK (Despairing) Oh, my God.	NORFOLK (desesperado): ¡ Dios mío!
702	ALICE Oh, Jesus!	ALICIA: ¡ Jesús!
383	WOLSEY (Softly) God's death , he means it . . . That thing out there's at least fertile, Thomas.	WOLSEY (levanta la vela y la acerca a la cara de MORO. Con voz apagada): Por la pasión de Cristo , lo dice en serio... Por lo menos la otra será fértil.
810	HENRY Then you have not thought enough! . . . (With real appeal) Great God , Thomas, why do you hold out against me	ENRIQUE: ¡Entonces es que no has pensado bastante! ... (Con súplica sincera.) Por Dios Todopoderoso , Tomás, ¿por qué me contradices en lo que más desea mi corazón?

in the desire of my
heart—the very wick of
my heart?

<p>1286 MORE (Blankly) A gesture? (Eagerly) It wasn't possible to continue, Will. I was not able to continue. I would have if I could! I make no gesture! (Apprehensive, looks after NORFOLK) My God, I hope it's understood I make no gesture! [...]</p>	<p>MORO (sin expresión): ¿Un gesto? (Seriamente.) No era posible seguir, William. Yo no podía seguir. Hubiera seguido, de poder hacerlo. Pero no se trata de ningún gesto... (Aprensivo, mira hacia donde NORFOLK salió.) Por Dios, espero que comprendan que no he hecho ningún gesto. [...]</p>
--	--

El siguiente ejemplo, (réplica 734) merece ser comentado porque la sustitución de la expresión del texto origen por una expresión común de la lengua meta puede producir extrañeza en el lector por resultar inverosímil en una obra tan contextualizada histórica y culturalmente:

<p>734 NORFOLK By God, you can be harebrained!</p>	<p>NORFOLK: ¡Qué cabeza de chorlito...!</p>
---	--

Además de las expresiones que contienen vocablos pertenecientes a la religión, los personajes utilizan otro tipo de expresiones específicas de la cultura origen, que han sido tratadas de diversa forma en el texto en español, y en el ejemplo 1584 se ha omitido:

224	NORFOLK Goddammit , he did—	NORFOLK: Pardiez , que sí.
230	NORFOLK Well, damn my soul .	NORFOLK: iQue Dios me confunda! (Bebe vino.) Gracias, Tomás.
1337	NORFOLK (Incredulous) What! Goddammit , he was the only judge since Cato who didn't accept bribes! When was there last a Chancellor whose possessions after three years in office totaled one hundred pounds and a gold chain.	NORFOLK (incrédulo): ¡Qué! iPor Dios vivo , si ha sido el único juez desde Catón que no se ha dejado sobornar! ¿Cuándo ha habido un Canciller que haya salido del cargo, después de tres años, tan sólo con cien libras y su cadena de oro?
1584	NORFOLK Goddammit , you're dangerous to know!	NORFOLK: Que están en peligro por conocerte.
1600	NORFOLK And who are you? Goddammit , man, it's disproportionate! [...].	NORFOLK: ¿Y quién eres tú? Por Dios te digo , ¡qué exageración! [...]
1716	NORFOLK [...] But damn it , Thomas, look at those names . . . [...]	NORFOLK [...] Pero pardiez , Tomás, mira estos nombres... [...]

En cuanto al uso del lenguaje típico del siglo XVI, en el texto origen aparecen de forma reiterada dos expresiones específicas de la cultura origen y del periodo en el que se desarrollan los hechos.

La primera de estas expresiones, *aye* se trata de "a natural exclamation of surprise, sorrow or pity" (Shorter Oxford Dictionary of Historical Principles, 1985). La traducción de esta exclamación revela falta de tratamiento metódico en el texto traducido:

1473	MORE (Sternly) Aye , MORO (serio): Alegres digo . merry!
405	WOLSEY Aye , but for the WOLSEY: De acuerdo , si King. What about my no fuera por el Rey. Qué Secretary, Master te parecería mi secretario, Cromwell? Cromwell?
801	HENRY Aye , before he ENRIQUE: Sí , Wolsey, died. Wolsey named you antes de morir. Y Wolsey and Wolsey was no fool. no tenía pelo de tonto.
1413	ALICE Aye . You said so. ALICIA: Ya me lo habéis (ALICE exits) dicho. (Sale ALICIA.)
1238	MORE: (With cunning) I'll MORO (astuto): Esa answer that question pregunta la contestaré tan forone person only, the sólo a un hombre, al Rey, y King. Aye , and that in además en privado. private too.
1455	ALICE (Eying CHAPUYS) ALICIA (mirando a Aye . CHAPUYS) Sí .
1767	NORFOLK Aye , with you. NORFOLK: Sí , con vos.

La segunda expresión que aparece en este apartado, *alas*, se trata de “an interjection in Middle English used to express unhappiness, pity or concern” (Encyclopaedia Britannica, 2008). En las dos ocasiones en las que este término aparece en el texto original, se observan dos criterios de traducción. En el primer ejemplo (réplica 809) se ha traducido por una interjección con la misma funcionalidad en la lengua meta, si bien no transmite la especificidad propia del periodo en el que se desarrolla la acción; mientras que en el segundo se ha realizado una traducción libre:

809	<p>MORE That you should put away Queen Catherine, Sire? Oh, alas (He thumps the chair in distress) as I think of it I see so clearly that I can not come with Your Grace that my endeavor is not to think of it at all.</p>	<p>MORO: ¿En qué divorciéis a la Reina Catalina? ¡Ay, señor (golpea la mesa, desolado), mientras más pienso en ello más claro veo que no puedo estar de acuerdo con Vuestra Alteza y todo mi esfuerzo es por alejar el asunto de mi mente!</p>
616	<p>CHAPUYS Alas, Master Cromwell, don't we all? This ship for instance—it has fifty-six guns by the way, not sixty-six and only forty of them heavy. After the launching, I understand, the King will take his barge to Chelsea.</p>	<p>CHAPUYS: Como todos, maestro Cromwell, como todos. Por ejemplo, este barco — son cincuenta y cinco cañones los que tiene, no sesenta y cinco, y sólo cuarenta son artillería pesada. Se dice que después de la botadura el Rey irá en su lancha a Chelsea. (La cara de CROMWELL se ensombrece durante este párrafo.)</p>

4.1.3.2. Aliteración.

La aliteración es uno de los recursos estilísticos utilizados por el autor de la obra. En el primero de los ejemplos encontrados en el texto origen, el traductor ha identificado la repetición de fonemas y modificado la traducción del término para mantener la aliteración. En el resto de ejemplos, la aliteración no se ha mantenido en su trasvase al texto traducido:

327	NORFOLK Eh? (Delighted roar) That's where the C ardinal cr ushed his bum!	NORFOLK: ¿Eh? (De pronto gran carcajada, encantado.) ¡Así se abrió la cr isma el C ardenal!
322	NORFOLK We'll h awk at H ounslow, Alice.	NORFOLK: Iremos de caza, Alicia.
2049	MORE (Looking into RICH'S face, with pain and amusement) For Wales? Why, Richard, it profits a man nothing to give his soul for the w hole w orld ... But for W ales!	MORO (mirando a RICH a la cara, con pena y divertido a la vez): ¿De qué aprovecha al hombre ganar todo el mundo si pierde su alma? Si fuera todo el mundo... ¡Pero Gales!

4.1.3.3 TRADUCCIÓN DE FRASEOLOGÍA

En este tercer apartado, se hace una recopilación del uso que Bolt hace de la fraseología de la cultura origen, rasgo distintivo

de su dramática cuya finalidad es la creación de una obra contemporánea. En la confrontación de réplicas se han hallado los siguientes ejemplos:

a) Something in the cupboard

En la siguiente escena (réplicas 1557 y ss.), aparece un comentario que en realidad fue pronunciado por More, tal y como comentó su yerno Roper en su obra *Lyfe*. Siguiendo a Marco (2002), se trata de un proceso de extensión simbólica, es decir, que partiendo del significando de primer orden, se produce la adquisición de un nuevo significado, y se origina un sistema semiótico de segundo orden. En este caso, "to put/to have someone in the cupboard" conlleva por una parte la referencia a la expresión anglosajona "to have a skeleton in the cupboard", que alude a "keeping secrets, a bad or embarrassing fact about someone" (Collins Cobuild Dictionary, 2001); y por otra parte, se representa la intención de crear miedo, partiendo de la visión tradicional infantil de los armarios como lugares que albergan algo oculto y desconocido. Estas connotaciones de segundo orden son específicas de una comunidad y por tanto del contexto de cultura. En los ejemplos donde aparecen estas referencias (réplicas 1557 y ss.), se ha producido la elisión de la expresión en el texto traducido:

1557	They are terrors for children, Master Secretary— an empty cupboard! To frighten children in the dark, not me.	iPueden asustar a un niño, Secretario, pero no a mí!
1558	CROMWELL (It is some time now since anybody treated him like this, and it costs him some effort to control his anger, but he does and even manages a little smile as one who sportingly admits defeat) True . . . true, Sir Thomas, very apt. (Then coldly) To frighten a man, there must be something in the cupboard, must there not?	CROMWELL: Sabed entonces que el Rey me ordena acusaros en su nombre de la mayor ingratitud. ¡Y deciros que nunca hubo ni habrá servidor más infiel ni súbdito más traidor que vos!
1559	MORE (Made wary again by the tone) Yes, and there is nothing in it.	MORO: Por fin se me pone en este extremo.
1568	CROMWELL We'll put something in the cupboard.	

b) To change the color

En un diálogo posterior, el procedimiento de traducción para el juego de palabras que se produce en el texto origen ha sido la traducción libre, y pese a la falta de equivalencia a nivel semántico, se ha logrado un efecto similar en el texto traducido:

1597	<p>MORE (Gently) I can't give in, Howard— (A smile) You might as well advise a man to change the color of his eyes. I can't. Our friendship's more mutable than that.</p>	<p>MORO (con suavidad): No puedo ceder, Norfolk (Sonrisa.) Eso es... querer las estrellas. No puedo. Aun a costa de nuestra amistad.</p>
1594	<p>NORFOLK You might as well advise a man to change the color of his hair! I'm fond of you, and there it is! You're fond of me, and there it is!</p>	<p>NORFOLK: Eso es pedir la luna, Tomás. Yo te tengo afecto y tú me tienes afecto, y eso no se puede variar.</p>

c) Like a bat in a Sunday school

En el siguiente ejemplo, Bolt utiliza la expresión "like a bat in a Sunday school" en alusión a la religión judía. Según el Oxford Advanced Dictionary, (2005) *Sunday School* es "a class that is organised by a church or synagoge where children can go for a short time on Sundays to learn about the Christian or Jewish religion". El diccionario María Moliner (2007) recoge esta expresión para denominar a alguien que es "beato". En el texto traducido, se ha seleccionado una expresión coloquial de la lengua meta, si bien la carga connotativa no es completamente equivalente, puesto que la intención del autor original es la de referirse a alguien que se encuentra fuera de lugar:

1989	<p>CROMWELL (Thrusts his face into MORE's. They hate each other and each other's standpoint) A miserable</p>	<p>CROMWELL (acercando su rostro al de MORO. Los dos se odian, y odian el punto de vista del contrario.) ¡Un egoísmo</p>
------	--	--

thing, whatever you call it, that lives like a bat in a Sunday School! A shrill incessant pedagogue about its own salvation—but nothing to say of your place in the State! Under the King! In a great native country!	despreciable, por mucho que queráis disimularlo! ¡Un ratón de sacristía, obsesionado por su propia salvación! Olvidáis vuestra obligación al Rey, y a la patria que os vio nacer.
---	--

d) Like a printed book

Esta expresión pronunciada por Alice More supone una crítica a la testarudez de su esposo y a la transparencia de comportamiento, ya que predicaba con el ejemplo y era el modelo de honestidad entre los que le conocían. Con esta frase Alice insta a More a ser más astuto y obedecer las instrucciones del rey para salvarse, aunque en privado su conciencia le dicte actuar de otro modo. La elección de la expresión alude, de paso, a la erudición del personaje principal. En el texto traducido, la selección de la comparación no reúne las características de la del texto origen:

1230	ALICE [...]Is this wisdom— to betray your ability, abandon practice, forget your station and your duty to your kin and behave like a printed book!	ALICIA: [...]¿Es esto sabiduría? Desperdiciar tus talentos, cortar tu carrera, olvidarte de tu posición y de los deberes con tu familia para conducirte como un muñeco.
------	--	---

4.1.3.4. Reiteración de palabras y frases.

En los siguientes ejemplos, el autor recurre a repeticiones de palabras en el texto origen, con diversa finalidad.

a) Neat

En el primer ejemplo, el adjetivo "neat" es utilizado por More y su hija Margaret de manera sucesiva durante una discusión. Con este ejemplo se ilustra la estrecha relación y la complicidad existente entre ambos, además del alto nivel intelectual de la hija de More (Cf. 3.2.). En el texto traducido, este recurso utilizado por el dramaturgo se ha obviado:

1816	MARGARET That's very neat.	MARGARITA: Esa es una frase.
1819	MORE Then it's a poor argument to call it " neat, " Meg. When a man takes an oath, Meg, he's holding his own self in his own hands. Like water. (He cups his hands) And if he opens his fingers then—he needn't hope to find himself again. Some men aren't capable of this, but I'd be loathe to think your father one of them.	MORO: Pues razona, Margarita. Cuando un hombre presta un juramento es como si tuviera su propio ser entre las manos. Como agua... (Junta sus manos.) Si entonces entreaque sus dedos, no volverá jamás a encontrarse a sí mismo. Detestaría ver a tu padre en ese caso.
1831	MORE That's very neat. But look now ...[...]	MORO Hábil argumento. Pero escucha. [...] ...[...]

b) Sharp

En este segundo ejemplo, la dualidad semántica del adjetivo repetido *sharp* para referirse tanto a la inteligencia como al aspecto físico no se ha mantenido en la traducción a la lengua meta:

123	<p>CRANMER: Late forties. Sharp-minded, sharp-faced. He treats the Church as a job of administration, and theology as a set of devices, for he lacks personal religiosity.</p>	<p>CRANMER: Cuarenta y tantos años. Mente aguda, rostro anguloso. Para él la Iglesia es su administración, y la Teología una suma de procedimientos, porque carece de religiosidad personal.</p>
-----	---	---

c) Plod

Según el diccionario, el verbo *to plod* se refiere a "to walk with slow heavy stops" (Advanced Dictionary, 2005). En el juego de palabras que se produce entre More y Wolsey, se ha producido la pérdida de la carga informativa que transmite dicho término, además de que la reiteración del término en el texto origen no ha recibido un tratamiento sistemático en el texto traducido:

375	<p>WOLSEY Indeed! Indeed! Are you going to oppose me? (Trumpet sounds again. WOLSEY visibly relaxes) He's gone in. . . (He leaves the window) All right, we'll plod. The King wants a son; what are you going to do about it?</p>	<p>WOLSEY: (suena la trompeta de nuevo. WOLSEY se tranquiliza visiblemente.) Ya ha entrado... (Deja la ventana.) Está bien, vayamos despacio. El Rey quiere un hijo. ¿Qué piensas tú hacer?</p>
-----	--	--

367 WOLSEY Ach, **you're a plodder!** Take you altogether, Thomas, your scholarship, your experience, what are you? (A single trumpet calls, distant, frosty and clear. WOLSEY gets up and goes and looks from the window) Come here. (MORE joins him) 'The King. WOLSEY: Ah, **no seas sofista!** Con tu sabiduría, tu experiencia, Tomás, con todo lo que eres, qué eres? (Suena una trompeta, distante, helada y clara. WOLSEY se levanta y mira por la ventana.) Ven. (MORO lo hace.) El Rey.

389 WOLSEY **I don't like plodding,** Thomas, don't make me **plod** longer than I have to— Well? WOLSEY: Tomás, **no me gustan los sofismas** cuando no son necesarios. ¿Me apoyas?

d) No ceremony, no courtship

La primera de estas expresiones es pronunciada por Enrique VIII durante la escena en la que visita a More en Chelsea para indagarle acerca de su postura en el asunto del divorcio. Posteriormente, Cromwell utiliza la misma expresión con More, recurso que utiliza el dramaturgo para equiparar al consejero del rey con el monarca y dejar patente así la posición de superioridad que ejerce sobre el protagonista. Se aprecia que la traducción en la primera réplica está hecha en plural:

794 HENRY **No courtship,** ENRIQUE: **Sin cortesías, no ceremony, sin ceremonias,** Tomás. Be seated. Siéntate. Eres mi amigo, no You are my friend, are es cierto? (MORO se sienta.) you not?

1038 CROMWELL **No ceremony, no courtship.** Be seated. CROMWELL: **Sin ceremonia, sin cortesía.** Sentaos. (MORO se sienta.)

(MORE starts to sit) As His Majesty would say. (MORE jumps up— is pulled down, laughs nervously and involuntarily glances round) Yes; see how I trust you. Como diría Su Majestad. (MORE se ríe nervioso, y mira involuntariamente alrededor.) Como veis, confío en vos.

e) Fit the cap

Según el Longman Dictionary of English Idioms, la expresión “if the cap fits” se utiliza cuando “[if] the statement, remark, etc. about someone is true, then he/she must accept it”. El juego de palabras se produce por la relación con el elemento de atrezzo (el gorro o *cap* en la lengua origen) que el personaje de Common Man se va poniendo y quitando para representar a los diferentes personajes en la obra. Este juego de palabras que se origina por el doble sentido ha desaparecido en el trasvase a la lengua meta:

- | | | |
|------|--|--|
| 1291 | ALICE Yes, you can fit the cap on anyone you want , I know that well enough. If there's cruelty in this house, I know where to look for it. | ALICIA: Sí; puedes llamarnos lo que quieras . Conozco el sistema. Pero yo sé quién es más cruel en esta casa. |
| 1938 | CROMWELL (Resuming his rhetorical stance) Foreman of the Jury. Does the cap fit? | CROMWELL (continuando su declamación retórica): Presidente del Jurado... ¿Te viene bien? |

f) Harsh

En este caso, se ha identificado la repetición del adjetivo en el texto origen y se ha transmitido de forma apropiada y sistematizada en el texto traducido, pese a que ocurre posteriormente:

990 MARGARET Oh, that MARGARITA: Has estado
was **harsh.** **demasiado duro.**

1001 MORE (Kindly) Roper, MORO (amable): Roper,
that was harsh: your **he estado demasiado**
principles are— (He **duro:** tus principios son
can't resist sending him (no puede resistir el
up) excellent—the very alabarlo un poco)
best quality. (ROPER excelentes., de primera
bridles. Contritely) No, calidad. (ROPER se agita.
truly now, your Contrito.) No, de verdad,
principles are fine. tus principios están muy
(Indicating the stairs, bien. (Indicando las
to all) Look, we must escaleras, a todos.) Y ya
make a start on all that es hora de que nos
food. decidamos a atacar ese
banquete.

g) You have just left

La intención del autor de la obra con la repetición de esta frase es, como en ocasiones anteriores, demostrar el interés común que mueve a los dos personajes que la pronuncian, a pesar del hecho de que pertenecen a facciones opuestas. En estas dos réplicas, la misma frase se ha traducido en el texto meta con

ligeras variaciones, hecho que no facilita la identificación de este recurso por parte del lector de la cultura meta:

446 CROMWELL **You have just left him, I think.** CROMWELL: **Vos acabáis de verlo, no es así?**

460 CHAPUYS **You have just left him, I think.** CHAPUYS: **¿Acabáis de verlo, verdad?**

h) Sympathize

La polisemia del verbo sympathize en inglés (“to feel a compassionate sympathy as for suffering or trouble/ to be in approving or accord”) (Oxford Advanced Dictionary, 2005) encaja en la finalidad de la frase en la que está empleada, un doble sentido que no se aprecia en el texto traducido:

1524 CROMWELL (Quickly) **You sympathize with her?** CROMWELL (rápido): O sea que la **compadecéis?**

1525 MORE She was ignorant and misguided; she was a bit mad, I think. And she has paid for her folly. Naturally I **sympathize** with her. MORO: Era ignorante y estaba mal orientada, y hasta creo que loca. Ya pagó su locura. Claro que la **compadeczo.**

4.1.3.5. Campo semántico del deporte

Este apartado otros ejemplos donde se pone de manifiesto el uso del lenguaje moderno que el autor del texto origen hace, en concreto, se utiliza vocabulario perteneciente a los campos semánticos del fútbol y del tenis.

Los primeros ejemplos contienen los términos *lineup* y *support*, específicos de la terminología futbolística. Sin embargo, en el trasvase al texto meta, la adscripción a este campo semántico no queda completamente clara:

- 1328 CROMWELL (Patiently) CROMWELL (paciente):
 Bear with me, Your Grace. Now if he opposes Spain, **he supports us.** Well, surely that follows? (Sarcastically) Or do you see some third alternative?
 Un poco de paciencia, señor duque. Ahora bien, si se opone a España, **es** **que está a nuestro lado.** Es mi deducción correcta? (Sarcástico.) O veis vos una tercera alternativa?
- 1329 NORFOLK No no, **that's the line-up all right.** And I may say Thomas More-
 NORFOLK: Claro que no. **Esos son los dos campos.** Y yo puedo decir que Tomás Moro...
- 1330 CROMWELL Thomas More will **line up on the right side.**
 CROMWELL: Que Tomás Moro **está en el campo que debe.**

En el segundo ejemplo, el dramaturgo ha extraído un referente del campo semántico del tenis, cuya neutralización por parte del

traductor en el texto meta podría deberse a evitar la posible extrañeza en el lector de la cultura meta:

877	<p>MORE (Quietly) I neither could nor would rule my King. (Pleasantly) But there's a little . . . little, area . . . where I must rule myself. It's very to him than a tennis court. (Her face is still full of foreboding; he sighs) Look; it was eight o'clock. At eight o'clock, Lady Anne likes to dance.</p>	<p>MORO (tranquilo): Yo ni puedo ni quiero dominar a mi Rey. (Agradable.) Pero hay un rincón, muy pequeño, en que yo debo ser mi propio dueño. Es pequeño, para él no es nada, menos que este huerto en medio de su reino. (El rostro de ella aún lleno de presagios, él suspira.) Escucha, eran las ocho. Es la hora en que Ana Bolena gusta de danzar.</p>
-----	--	---

4.1.3.6. Campo semántico de la jardinería

La réplica 1775 contiene expresiones relacionadas con la jardinería, que mientras que en el primer caso se ha conservado el uso de este tipo de lenguaje, la continuación del juego de palabras en el texto meta se ha perdido:

1775	<p>CROMWELL (Contemptuous impatience) Oh, not now . . . (Broods) He must submit, the alternatives are bad. While More's alive the King's conscience breaks into fresh stinking flowers every time he gets from bed. And if I bring about More's death—I plant my own, I think.[...]</p>	<p>CROMWELL (con impaciencia despectiva): Sí, pero no ahora. (Medita.) Tiene que someterse; las alternativas son malas. Mientras que Moro esté vivo la conciencia del Rey siembra su lecho de espinas cada noche. Pero si causo la muerte de Moro..., es seguro que preparo la mía[...]</p>
------	---	---

4.1.3.7. Utilización del lenguaje ambiguo para aludir a hechos pertenecientes al conocimiento del lector medio de la cultura origen

Otro de los efectos que Bolt consigue con el lenguaje es la explotación del conocimiento enciclopédico del lector medio de la cultura origen, que era conocedor de los hechos, a la vez que juega con la secuencia cronológica de los hechos. En el siguiente ejemplo (réplica 1431), Chapuys, el embajador español (perteneciente a la facción católica), emplea la expresión "better state" para referirse indirectamente a la futura ejecución y santificación de More, en un fragmento textual que ha sido suprimido en el texto traducido. En este caso, de nuevo la ironía que desprende el comentario hecho por el personaje representante del Catolicismo puede haber sido el motivo para la omisión de dicho comentario:

1431	CHAPUYS (Rides him down, tried beyond all bearing) Oh—I wish your mother had chosen some other career for you. You’ve no political sense whatever! (Enter MORE) Sir Thomas! (Goes to him, solemnly and affectionately places hands on his shoulders, gazing into his eyes) Ah, Sir Thomas, in a better state this threadbare stuff will metamorphose into shining garments, these dank walls to walls of pearl, this cold light to perpetual sunshine.	(Entra MORO. Su traje está a juego con el cuarto, y se mueve con mayor pausa que antes.)
------	---	--

En la réplica 1034, la pausa realizada en el comentario hecho por denota cierta ironía, puesto que el personaje mencionado era un católico acérrimo y partidario del Papa, por lo que Cromwell deja entrever con que la jubilación no es el motivo de la vacante del puesto dejado por Paget. El texto traducido no recoge dicho recurso, así que el lector de nuevo no percibe la ironía en el comentario.

1034	CROMWELL Sir Thomas Paget is— retiring.	CROMWELL: Mucho mejor. Sir Tomás Paget, se jubila.
------	--	---

4.1.4. Escenificación

En este apartado se han incluido todos aquellos ejemplos en los que el análisis comparativo entre el texto origen y el texto meta ha revelado algún tipo de modificación durante el proceso traductor, por lo que conduce a deducir que la razón tras estos cambios se debe a motivos de escenificación. Debido a la amplia cantidad de ejemplos incluidos en este apartado, se ha seleccionado un muestreo aleatorio como título ilustrativo.

El tratamiento recibido en las réplicas puede ser subdividido en cuatro estrategias, las dos primeras en cuanto al tratamiento que ha recibido la réplica completa (eliminación o adición de réplica),

y las otras dos estrategias conciernen al tratamiento de la información en la acotación escénica (supresión de información en acotación, adición de información en acotación).

4.1.4.1. No traducción de réplica

En este primer apartado, resulta difícil encontrar la justificación para la supresión de la gran cantidad de réplicas que aparecen en el texto origen.

356 MORE Not to our .
ambassador.

411 WOLSEY (Looks back at him,
hard-faced, harsh; for the
first time we see this is a
carnivore) Here, Thomas.

442 MORE If it is felicity to be
busy in the night.

441 CROMWELL (Smiling) Yes.

603 RICH He recommended me
to the Duke.

422 MORE (Off) A boatman
please!

604 CROMWELL Ah yes. Are you
very attached to His Grace's
library, or would you be free
to accept an office?

RICH (Suspicious) Have you
offices in gift?

606 CROMWELL (Deprecating) I
am listened to by those who

have.

- 410 MORE (Wishing to make sure, quietly) Where, Your Grace?
- 439 MORE (Recollecting) Ah yes, you are to be felicitated. Good morning, Master Secretary.(He smiles politely) MORO: Ah.
- 361 WOLSEY It's a devious situation!
- 360 MORE (Won't respond; with aesthetic distaste—not moral disapproval) It's devious.
- 359 WOLSEY (Treats it at the level of humor, mock exasperation) Yes I need a ninny in Rome! So that I can write to Cardinal Campeggio!
- 146 MORE No-no-no—
- 357 WOLSEY Our ambassador's a ninny.
- 358 MORE (A smile) Your Grace appointed him.
- 443 CROMWELL It is.
- 1648 ROPER But sir—
- 580 MORE (Rises) I will, I'll drink it in bed. (They move to the stairs and ascend, talking)
- 277 MARGARET The Cardinal's—it's impossible.

- 444 MORE Felicitations then.
276 ALICE Never—it can't be.
1843 JAILER Two minutes to go,
sir. I thought you'd like to
know.

Sin embargo, debido a la particular situación política y religiosa de la cultura meta, y considerando la temática que aparece en las réplicas suprimidas, resulta razonable atribuir a la censura la eliminación de los siguientes ejemplos. A este respecto, el estudio realizado por Raquel Merino a nivel macro y microestructural de obras teatrales publicadas desde 1950 hasta 1990, demostró que la edición de lectura de Escobar y Martínez Caro registró la supresión de de 17 réplicas, mientras que en la edición para la escena (la que se analiza en este trabajo) se suprimieron 126 (Merino, 1994: 67).

En los dos primeros ejemplos, el motivo de la supresión de la réplica completa se debe a la crítica directa al embajador español:

- 357 WOLSEY **Our
ambassador's a ninny.**
359 WOLSEY (Treats it at the
level of humor, mock
exasperation) **Yes I need a
ninny in Rome! So that I
can write to Cardinal
Campeggio!**

IV ANÁLISIS

1922		(A) Coloca una silla para el acusado, ayuda a MORO a sentarse en ella, y le da un pergamino, que éste estudia.
438	CROMWELL I'm on my way to the Cardinal.	CROMWELL: Voy a ver al Cardenal. (Se queda esperando una respuesta.)
681	(A fanfare of trumpets; the rear of the stage becomes a source of glittering blue light; Hampton Court is hoisted out of sight, and a rosebay is lowered. As the fanfare ceases, NORFOLK, ALICE, MARGARET, erupt onto the stage)	(En este punto, son de trompetas; canto gregoriano; el fondo de la escena se llena de brillante luz azul; se levanta el telón de Hampton Court, y bajan otros, uno detrás de otro y cubriendo al anterior, representando girasoles, rosas, magnolias, etc. Cuando cesan las trompetas continúa suavemente el gregoriano. Los telones proyectan largas sombras, como de árboles. Aparecen en escena NORFOLK, ALICIA y MARGARITA.)
1656		(Va a MORO y lo despierta. Campanada de la una.)
1079	RICH (Indulgently) The odd thing is—he is.	RICH (deja su vaso en la mesa. Indulgente): Lo extraño es... que lo es de veras.
1920		(4) Descienden varias colgaduras alargadas, rojas y con el monograma en oro «HR VIII». Igualmente un gran escudo con las armas reales, que colgará sobre la mesa a la derecha de la escena.
2075		MORO va al foco de la derecha.
2095	(The lights come up)	(Entran, a los focos de izquierda y derecha, CROMWELL y CHAPUYS. Se paran al verse, helados en posturas de

		hostilidad mientras que se hace la luz, ordinaria, en escena, vacía excepto por estos dos personajes.)
2096		Luego marchan simultáneamente hacia delante, cruzándose en el centro de la escena, cabezas erguidas y sin mirarse. Al acercarse cada uno a la salida se detienen, dudan y se vuelven lentamente. Con deliberación, caminan el uno hacia el otro, CROMWELL alza su cabeza y prueba a sonreír. CHAPUYS le responde. Se agarran del brazo y se dirigen a las escaleras. Al marcharse les oímos reír juntos Pero no con aire siniestro o malicioso; es más bien la risa burlona, complaciente y compasiva de dos hombres que conocen el mundo y saben cómo sacar partido de él.
2055	CROMWELL Considering the evidence it shouldn't be necessary for them to retire. (Standing over FOREMAN) Is it necessary?	CROMWELL: Considerando la prueba presentada no es preciso que el jurado se retire. (Imponente, ante el Presidente del Jurado.) ¿Es preciso? (El Presidente del Jurado niega con la cabeza.)
1026	CROMWELL (Puts back his head and laughs silently) The master statesman of us all. "I don't understand." (Looks at PUBLICAN almost with hatred) All right. Get out. (Exit PUBLICAN. CROMWELL goes to the exit. Calling) Come on. (Enter RICH. He glances at the bottle in CROMWELL's hand and remains cautiously by	CROMWELL (echa la cabeza atrás, riendo en silencio): El perfecto hombre de Estado: «No os entiendo.» (Mira al tabernero, casi con odio.) Está bien. Vete. (Arroja una moneda. Sale TABERNERO. CROMWELL va al lado opuesto, llamando. Podéis venir. (Entra RICH. Ve la botella en manos de CROMWELL y se queda cauteloso junto a la salida.) Sí,

	the exit) Yes, it may be that I am a little intoxicated. (Leaves RICH standing) But not with alcohol, I've a strong head for that. With success! And who has a strong head for success? None of us gets enough of it. Except Kings. And they're born drunk.	es posible que esté un poco borracho. (Deja a RICH de pie.) ¡Pero de triunfos, no de vino! ¿Y quién conserva la cabeza serena ante el triunfo? Nadie triunfa lo bastante. Excepto los Reyes, ¡y éstos han nacido borrachos!
1922		(A) Coloca una silla para el acusado, ayuda a MORO a sentarse en ella, y le da un pergamino, que éste estudia.
438	CROMWELL I'm on my way to the Cardinal.	CROMWELL: Voy a ver al Cardenal. (Se queda esperando una respuesta.)
1656		(Va a MORO y lo despierta. Campanada de la una.)
1013	(CROMWELL enters, carrying a bottle)	(Entra CROMWELL, con una botella en la mano. Va hacia el rincón.)
2073		A más del ruido de la gente y de los objetos que suben, hay actividad en el escenario:
1032		CROMWELL: Mejor que eso.
1558	CROMWELL (It is some time now since anybody treated him like this, and it costs him some effort to control his anger, but he does and even manages a little smile as one who sportingly admits defeat) True . . . true, Sir Thomas, very apt. (Then coldly) To frighten a man, there must be	CROMWELL: Sabed entonces que el Rey me ordena acusaros en su nombre de la mayor ingratitud. ¡Y deciros que nunca hubo ni habrá servidor más infiel ni súbdito más traidor que vos!

something in the cupboard,
must there not?

4.1.4.3. Supresión de acotación escénica

Al igual que ocurre en los ejemplos anteriores, las siguientes réplicas constituyen una selección aleatoria de aquellos ejemplos donde se ha producido la omisión completa de la acotación escénica:

409	WOLSEY Then come down to earth, Thomas. (He looks away) And until you do, bear in mind you have an enemy!	WOLSEY: Entonces baja de las nubes... Y hasta entonces cuenta aquí con un enemigo.
1647	(He turns and sees ROPER excited and truculent)	(Salen MORO, ROPER y MARGARITA.)
1087	CROMWELL Where did he get it? (No reply. RICH puts the cup down) It was a gift from a litigant, a woman, wasn't it?	CROMWELL: Y él, ¿cómo la obtuvo? (No hay respuesta.) ¿Fue un regalo de un litigante, de una mujer, no?
490	MORE (Going) Well, take me home. (Exit MORE)	MORO: Bueno, llévame a casa.(Sale MORO.)
445	(They exchange a dry little bow)	
1937	COMMON MAN (Gloomily) Yes, sir?	VULGO: Sí, señor.
1559	MORE (Made wary again by the tone) Yes, and there is nothing in it.	MORO: Por fin se me pone en este extremo.
1561	MORE I do. (He lowers his hands, looks up again, and with just a spark of his old	MORO: Es cierto. Pero en otro sentido, alguien me ha traído.

	impudence) I recognize the style. So I am brought here at last.	
1460	CHAPUYS (Bows to them, the ladies curtsy) The man's utterly unreliable.	CHAPUYS (aparte al SECRETARIO): ¡Este hombre es un viejo zorro!
1429	CHAPUYS (As a genteel card player, primly triumphant, produces the ace of trumps) If he's opposed to Cromwell, he's for us. (No answer; a little more sharply) There's no third alternative?	CHAPUYS: Si está contra Cromwell está con nosotros. No hay otra alternativa.
1432	(He bends upon MORE a melancholy look of admiration)	
1435	MORE (Chuckles a little, takes CHAPUYS by the wrist, waggles it a little and then releases it as though to indicate that pleasantries must now end) Is this another "personal" visit, Chapuys, or is it official?	MORO (bajando): ¿Es ésta otra visita «personal», Chapuys, o es oficial?
1452	(Enter MARGARET bearing before her a bundle of bracken. The entry of the bracken affords him a further opportunity to collect himself)	(Entra MARGARITA con un gran brazado de helechos.)
409	WOLSEY Then come down to earth, Thomas. (He looks away) And until you do, bear in mind you have an enemy!	WOLSEY: Entonces baja de las nubes... Y hasta entonces cuenta aquí con un enemigo.
1087	CROMWELL Where did he get it? (No reply. RICH puts the cup down) It was a gift from a litigant, a woman, wasn't it?	CROMWELL: Y él, ¿cómo la obtuvo? (No hay respuesta.) ¿Fue un regalo de un litigante, de una mujer, no?

1068	(Makes RICH move over)	
1561	MORE I do. (He lowers his hands, looks up again, and with just a spark of his old impudence) I recognize the style. So I am brought here at last.	MORO: Es cierto. Pero en otro sentido, alguien me ha traído.

4.1.4.4. Adición de réplica completa

Con el objetivo de ilustrar esta categoría, se han subclasificado los ejemplos en los que la réplica del texto origen ha sido suprimida en dos subapartados: adición de fragmentos textuales en las réplicas y adición de réplicas completas.

4.1.4.4.1. Adición de fragmentos textuales en las réplicas

En la serie de ejemplos que sigue a continuación (1221 y ss.), se ha producido la adición de una serie de réplicas en una escena concreta del texto. Teniendo en cuenta la temática reflejada en estos segmentos, y considerando el contexto social e histórico en el que se produjo la traducción de *A Man for All Seasons*, es de suponer que el traductor tenía cierto interés en la aparición del nombre del Obispo Fisher, pese a que el autor original no lo había considerado así en el texto origen. Este personaje era ferviente defensor del Catolicismo, motivo por el cual fue ejecutado 14 meses antes que More. El traductor

considera que la inclusión de este personaje favorece la propagación de una imagen favorable del Catolicismo en la cultura meta.

A este respecto, es necesario establecer la conexión con una réplica comentada posteriormente (Cf. infra. 4.2.1.2), en la que un antropónimo de la cultura origen es sustituido por este mismo personaje. El primer ejemplo (réplica 1221), el tema religioso da pie a la inclusión de una serie de réplicas en el texto meta que no aparecen en el texto original:

1221	MORE (Smiling bitterly) "The connection with Rome" is nice. (Bitterly) "The connection with Rome."	MORO (sonriendo amargamente): «La conexión con Roma»... ¡Suená bonito! (Amargo.) «La conexión con Roma.» ¿Y hubo alguno que se opusiera?
1222		NORFOLK: El obispo Fisher.
1950		CROMWELL (acercándose a MORO, por la espalda, con papeles en la mano; le dice en tono informal): Es la misma, sir Tomás, que le fue hecha al Obispo Fisher... (Corrigiéndose, meticoloso.) Al difunto Obispo Fisher.
1951		MORO (sin expresión): ¿«Difunto»?
1952		CROMWELL: El Obispo Fisher fue ejecutado esta mañana.

1953 (El rostro de MORO se cubre de estupor, primero, luego de dolor; aparta la vista de CROMWELL, quien le observa intensamente.)

1886 ALICIA: Es para ti, no para el **Obispo Fisher.**

4.1.4.4.2. Adición de réplicas completas

Los condicionantes para la puesta en escena del texto dramático es uno de los motivos que pueden llevar a realizar ciertas alteraciones en la traducción. En esta sección se han incluido todos los ejemplos que no se ha considerado que reunían ningún criterio de los otros dos apartados en los que se añaden réplicas. El resto de ejemplos que se exponen a continuación corresponden, por consiguiente, a réplicas sueltas que se han incluido en esta sección al considerar que su inclusión en el texto meta se debe a los motivos de escenificación antes mencionados, habiéndose seleccionado de nuevo, una serie de réplicas al azar para ilustrar esta categoría:

684 NORFOLK: Por los clavos de Cristo, Alicia, hay que encontrarlo.

1031 RICH: Justicia Mayor.

1032 CROMWELL: Mejor que eso.

1820 MARGARITA: También yo.

1821	MORO: Luego...
1823	MARGARITA: Hay algo más.
1824	MORO: Oh, Margarita!
1827	MORO: De acuerdo.
1829	MORO: No.
1830	MARGARITA: Luego si te dispones a sufrir por él es porque te asignas un papel de héroe.

4.2. Referentes culturales

En el segundo apartado del análisis, se presentan todos aquellos términos o expresiones de la cultura meta que por pertenecer al universo del discurso de esta cultura (Lefevere, 1992b: 41) pueden plantear problemas en el trasvase a la lengua meta, y que a diferencia del apartado anterior, sí que han sido tratados en la literatura sobre traducción cultural. Este apartado se ha subdividido en: nombres propios, formas de tratamiento, cargos

políticos, topónimos, expresiones del ámbito sociopolítico, expresiones monetarias, medidas, alimentos, alusiones bíblicas y otros referentes históricos.

4.2.1. Nombres propios

Los nombres propios consituyen elementos habituales en los textos. Desde el punto de vista de la cultura meta, se trata además de componentes cuya función es la de actuar como marcadores culturales de dicho texto. La traducción de nombres propios supone uno de los aspectos más problemáticos y en los que más frecuencia de errores se producen (Cf. 2.3).

En el Apartado 2.3. se han enumerado una serie de estrategias de traducción o de tendencias más o menos marcadas en cuanto a la traducción onomástica, que dependen de parámetros macrotextuales, microtextuales o de las características del nombre propio que se debe traducir.

En el análisis de la traducción de nombres propios, se ha realizado una clasificación de éstos atendiendo a la especificidad propia de la obra, por lo que se han subdividido en: antropónimos, formas de tratamiento, cargos políticos, topónimos y referentes del ámbito sociopolítico.

4.2.1.1. Antropónimos

En el texto original se ha observado que el tratamiento de la traducción de los antropónimos se ha llevado a cabo siguiendo una serie de diferentes tendencias o procedimientos y cuya práctica, como afirma Moya se ha realizado en nuestro país con falta de coherencia (2000: 37). Puesto que la mayoría de nombres propios que aparecen en la obra se refieren a personajes reales de la historia, el procedimiento habitual consiste en la continuación de la convención traductora y la consiguiente aplicación del procedimiento de traducción estipulado por ésta.

En esta sección sobre el tratamiento de los antropónimos, se ha realizado una subdivisión en cinco apartados, en función del tratamiento que dichos nombres de los personajes ha recibido en su trasvase a la lengua meta.

Mención aparte merece el personaje de Common Man por pertenecer a la categoría de "nombre expresivo" (Franco, 2000: 72-73), y que por tanto es opuesto al nombre propio convencional. En este caso, se diferencia del resto de antropónimos porque posee una carga semántica definida que va más allá de su pertenencia a un nombre propio.

Las técnicas de traducción observadas en el tratamiento de nombres propios se han clasificado en: adaptación completa, adaptación parcial, no traducción, nombres de realeza, hipocorísticos, antropónimos eliminados y otros antropónimos.

4.2.1.1.1. Adaptación del nombre de pila y del apellido

Se trata de una práctica habitual en la cultura española durante la época en la que se realizó la traducción. Esta tendencia solía aplicarse en la traducción de personajes de relevancia histórica – como es el caso que nos ocupa-, cuando el nombre extranjero posee equivalente en nuestra lengua, aunque hay que señalar que dicha morfología del nombre conlleva algún tipo de adaptación al pasar del inglés al español (Moya, 2000: 35). El objetivo de esta práctica adaptadora era que todo el mundo tuviera un nombre español, y se ha extendido hasta nuestros días (ibid: 23).

La “españolización” completa de los nombres propios de los personajes de *A Man for All Seasons* se refleja en los nombres que aparecen en el texto traducido. Así,

Thomas More aparece como *Tomás Moro*

Alice More como *Alicia Moro*

Margaret More como *Margarita Moro*

Ann Boleyn como *Ana Bolena*

Luther como *Lutero*

Cato como *Catón*

Maquiavelli como *Maquiavelo* y

Mathew como *Mateo*

4.2.1.1.2. Adaptación parcial del antropónimo

En otras ocasiones, se ha optado por mantener el apellido en la lengua original, pero se ha adaptado el nombre de pila por existir equivalente en español, siguiendo con la tendencia antes mencionada:

Thomas Howard *Tomás Howard*

John Dauncey *Juan Dauncey*

John Colet *Juan Colet*

766	[Not my father, Sire, but my father's friend, John Colet , Dean of St. Paul's. But it is with the Greek as it is with the Latin; the skill of the master is lost in the pupil's lack of it.]	(No mi padre, señor, sino su amigo Juan Colet , Deán de San Pablo. Pero en griego, lo mismo que en latín, se pierde el arte del maestro en la ignorancia del discípulo.)
1936	CROMWELL You are John Dauncey . A general dealer?	CROMWELL: ¿ Juan Dauncey , comerciante?

Este procedimiento de naturalización del antropónimo, tanto de forma absoluta (nombre y apellido) como parcial (sólo el nombre), supone un "proceso transgresor del universo original" (Franco, 2000: 178). Este autor destaca que en la actualidad dicha tendencia sería difícilmente aceptable, y como

consecuencia, debido al hecho de que se responde a una convención traductora, no debe ser tomada en consideración más allá de su contexto histórico (ibid: 178).

4.2.1.1.3. Antropónimos no traducidos

Un tercer grupo lo compone los ejemplos en los que los antropónimos, pese a tener equivalente en la lengua meta, no han sido traducidos. La falta de sistematización en el tratamiento de los antropónimos de la obra se refleja en la disparidad que se produce entre los ejemplos anteriores (que han sufrido algún tipo de adaptación) frente a los ejemplos que siguen a continuación, donde esta técnica no ha sido aplicada. Así, William Roper aparece como *William Roper*, y Richard Rich como *Richard Rich*.

El motivo que subyace tras esta irregularidad en la aplicación de técnicas de traducción podría deberse a que estos dos antropónimos no resultan familiares en el universo de conocimiento del lector medio de la cultura receptora, y por tanto, no consta precedente alguno prefijado en su traducción.

A este respecto, resulta destacable la falta de uniformidad en el tratamiento de este segundo antropónimo, sin que sea posible la extracción de regularidades. En el caso de Richard Rich, la tendencia mayoritaria ha sido la conservación del antropónimo

en la cultura meta (*Richard*), como ilustran los siguientes ejemplos:

257	MORE What was that of Aristotle's, Richard?	MORO: ¿Cómo era aquello de Aristóteles, Richard?
210	MORE Richard , I was commanded into office; it was inflicted on me. . . (RICH regards him) Can't you believe that?	MORO: Richard , si yo tengo un cargo es por obediencia, porque fui forzado a él... (RICH lo mira.) ¿No lo puedes creer?
302	MORE (To ALICE and MARGARET) Go to bed. You'll excuse me, Your Grace? Richard? Now you'll go to bed	MORO (a ALICIA y MARGARITA): A la cama. ¿Nos perdonas, Duque? ¿Richard? (Besa a su mujer y a su hija.) Las dos a la cama... (La familia MORO, como siguiendo una costumbre, unen sus manos y dicen:)

No obstante, en los siguientes ejemplos (réplicas 170, 206) es significativo la falta de aplicación del criterio anterior, puesto que el antropónimo sí se ha adaptado:

170	MORE Richard , you should go back to Cambridge; you're deteriorating.	MORO: Ricardo , vuélvete a Cambridge; te estás estropeando.
206	MORE But Richard , in office they offer you all sorts of things. I was once offered a whole village, with a mill and a manor house, and heave knows what else—a coat of	MORO: Ricardo , cuando tienes un cargo, te ofrecen de todo. A mí me ofrecieron una vez un pueblo completo, con su molino, su casa solariega y Dios sabe qué más —un escudo de armas

arms, I shouldn't be surprised. Why not be a teacher? You'd be a fine teacher. Perhaps even a great one.	probablemente. ¿Por qué no ser un maestro? Podrías ser un buen maestro, quizá un gran maestro.
--	--

4.2.1.2. Nombres de realeza y figuras de ámbito internacional

Los nombres de la realeza y figuras de ámbito internacional han recibido el tratamiento dictado por la tradición interlingüística. La decisión a favor de su adaptación en la cultura meta se basa en motivos de respeto al personaje y coherencia (Cf. 2.3.2.4), tal y como se refleja en todas las muestras recogidas del análisis:

Henry VIII	<i>Enrique VIII</i>
Charles I	<i>Carlos I</i>
Queen Katherine	<i>la reina Catalina</i>
The Pope	<i>el Papa</i>
Arthur	<i>Arturo</i>

Aunque el criterio de traducción en las réplicas de este apartado ha sido sistemático, hay que destacar el hecho de que en otras ocasiones (réplicas 1440 y 1456), se ha recurrido al nombre de pila correspondiente a la expresión del texto original para explicitar la información al lector meta y favorecer su comprensión del referente cultural:

1440	CHAPUYS My master, the King of Spain. (MORE puts	CHAPUYS: Del Emperador Carlos. (MORO lleva sus
------	---	---

- | | | |
|------|---|--|
| | his hands behind his back) You will take it? | manos a la espalda.) ¿No la aceptaréis? |
| 1456 | MORE (Crossing to CHAPUYS) May I? (Takes the letter to ALICE and MARGARET) This is a letter from the King of Spain ; I want you to see it's not been opened. | MORO (cruza hacia CHAPUYS): Con permiso. (Coge la carta y la lleva a ALICIA y MARGARITA.) Es una carta del Emperador don Carlos . |
| 877 | MORE (Quietly) I neither could nor would rule my King. (Pleasantly) But there's a little . . . little, area . . . where I must rule myself. It's very to him than a tennis court. (Her face is still full of foreboding; he sighs) Look; it was eight o'clock. At eight o'clock, Lady Anne likes to dance. | MORO (tranquilo): Yo ni puedo ni quiero dominar a mi Rey. (Agradable.) Pero hay un rincón, muy pequeño, en que yo debo ser mi propio dueño. Es pequeño, para él no es nada, menos que este huerto en medio de su reino. (El rostro de ella aún lleno de presagios, él suspira.) Escucha, eran las ocho. Es la hora en que Ana Bolena gusta de danzar. |

En cuanto a los antropónimos pertenecientes al ámbito eclesiástico, la problemática que plantean es que al estar demasiado marcados culturalmente pueden resultar opacos en el trasvase a la cultura meta. En la siguiente réplica (1442) se ha producido la eliminación de parte de la carga semántica en la traducción en el texto traducido, por tratarse de un "nombre novedoso", que designa un referente desconocido para el lector (Franco, 2000: 73). El tratamiento de este personaje en el texto traducido ha merecido mención aparte en el Apartado 4.1.4.4.1.

debido a las implicaturas extralingüísticas que su presencia en el texto conlleva para la cultura meta:

1442	<p>CHAPUYS It is in no way an affair of State. It expresses my master's admiration for the stand which you and Bishop Fisher of Rochester have taken over the so-called divorce of Queen Catherine.</p>	<p>CHAPUYS: No es un asunto de Estado. Expresa la admiración de mi Señor por la actitud que tanto vos como el Obispo Fisher habéis adoptado en el llamado divorcio de la Reina Catalina.</p>
------	--	---

4.2.1.3. Hipocorísticos

Se trata de referentes con asimetría textual que constituyen nombres propios en la cultura origen, pero que pueden plantear problemas en la cultura meta si no se ofrece al lector meta del texto traducido las pistas suficientes para que éste asocie el diminutivo con el antropónimo del cual deriva (Franco, 2000: 233-234). La problemática surge, en este caso, cuando el autor del texto original decide hacer uso de dicho diminutivo del antropónimo por algún motivo específico.

En primer lugar, los hipocorísticos son utilizados en la obra *A Man for All Seasons* con una finalidad concreta. Tres de los personajes más relevantes, Thomas More, William Roper y Margaret More emplean los diminutivos *Will* y *Meg* en sus conversaciones. Bolt se sirvió de este recurso para resaltar la estrecha relación que había entre ellos: entre More y su hija

Margaret; entre More y Roper, -a quien consideraba como un hijo- y entre Margaret y William Roper (Cf. 3.1). Esta tendencia no se ha trasvasado de forma generalizada en el texto traducido, donde bien se ha eliminado el hipocorístico o se ha mantenido el antropónimo completo:

1229	MORE No thank you, Will . Alice?	MORO: Tú no, gracias. ¿Alicia?
1144	MORE I'll keep my opinion to myself, Will .	MORO: Yo me reservo mi opinión.
895	ROPER I'm not easily "told," Meg .	ROPER: ¡No recibo órdenes!
1808	ROPER Yes. . . Meg's under oath to persuade you.	ROPER: Sí. Margarita ha jurado convenceros.
1809	MORE (Coldly) That was silly, Meg . How did you come to do that?	MORO (fríamente) Eso es una tontería Margarita . ¿Cómo has podido?
901	ROPER Must everything be made convenient? convenient man, Meg —I've got an inconvenient (MARGARET gestures helplessly to MORE)	ROPER: Pero, ¿es que todo tiene que ser oportuno? Yo no soy hombre de oportunidad, Margarita , la conciencia es inoportuna.
269	MORE (MORE and MEG exchange a glance) Where indeed?	MORO (cruzando una mirada con MARGARITA): ¿Dónde, en efecto?

1809	MORE (Coldly) That was silly, Meg . How did you come to do that?	MORO (fríamente) Eso es una tontería Margarita . ¿Cómo has podido?
1839	MORE Meg , have done!	MORO: Calla, Margarita .
231	MORE (To MARGARET, who has appeared on the gallery) Come down, Meg .	MORO (a MARGARITA, que ha aparecido en la galería): Baja, Margarita .
1819	MORE Then it's a poor argument to call it "neat," Meg . When a man takes an oath, Meg , he's holding his own self in his own hands. Like water. (He cups his hands) And if he opens his fingers then—he needn't hope to find himself again. Some men aren't capable of this, but I'd be loathe to think your father one of them.	MORO: Pues razona, Margarita . Cuando un hombre presta un juramento es como si tuviera su propio ser entre las manos. Como agua... (Junta sus manos.) Si entonces entreabre sus dedos, no volverá jamás a encontrarse a sí mismo. Detestaría ver a tu padre en ese caso.
1790	MORE (Smiling over MARGARET) As well as need be, Alice. Very happy now. Will?	MORO (sonriendo, por la espalda de MARGARITA.) Todo lo bien que hace falta, Alicia. Muy contento ahora. ¿Y tú, William?
1120	MORE Must you wear those clothes, Will?	MORO: ¿Tienes que vestir de esa forma, William?
1453	MARGARET Look, Father! (She dumps it) Will's getting more.	MARGARITA: ¡Mira, padre! (Lo tira al suelo.) William trae más.
544	MORE Mm? You know I think we've been on the wrong track with Will — It's no good arguing with a Roper—	MORO: Mmm... ¿Sabes que estamos mal orientados con respecto a William? No sirve de nada discutir con un Roper.

507	MARGARET Will wants to marry me, Father.	MARGARITA: William quiere casarse conmigo, padre.
505	MORE Thank you, Matthew. (STEWARD exits. MORE, regarding them; resignedly) Good morning, William . It's a little early for breakfast.	MORO (mirándolos, con resignación): Buenos días William . Es un poquito temprano para desayunar.
1286	MORE (Blankly) A gesture? (Eagerly) It wasn't possible to continue, Will . I was not able to continue. [...]	MORO (sin expresión): ¿Un gesto? (Seriamente.) No era posible seguir, William . Yo no podía seguir. [...]

Por otra parte, si bien el uso del hipocorístico es obviado en la mayoría de las réplicas del texto, sí que se aprecia que en algunas ocasiones el traductor ha explotado otras técnicas para lograr el efecto que el uso del hipocorístico posee en el texto origen. En la escena de más dramatismo de la obra, se advierte el uso en el texto meta de otros procedimientos para destacar la cercanía entre More y su hija. En esta escena, More se tiene que despedir de su hija en prisión antes de ser ejecutado, y en el texto origen se refiere a ella con el diminutivo *Meg*. El traductor ha utilizado otros recursos para incrementar el dramatismo y dejar patente la relación especial entre el padre y la hija:

1779	MORE (Starting up. A great cry) Margaret! What's this? You can visit me? (Thrusts his arms through the cage) Meg. Meg. (She goes to	MORO (sobresaltado. Dando una gran voz): ¡Margarita! ¿Qué es esto? ¿Te dejan visitarme? (Extiende los brazos por entre las rejas.) Margarita, hija.
------	--	--

him. Then horrified) For God's sake, **Meg**, they've not put you in here? (Ella va hacia él. De pronto, horrorizado.) Por Dios vivo, ¿no te habrán encarcelado a ti también?...

1853 MORE It makes no difference, **Meg**; they won't let you see me again. (Breathlessly, a prepared speech under pressure) You must all go on the same day, but not on the same boat; different boats from different ports— MORO: Es igual, **hija mía**; no os dejarán volver a verme. (Sin respirar, como el que suelta a presión un discurso preparado.) Debéis marcharos todos el mismo día, pero no en el mismo barco. En barcos distintos, desde puertos distintos...

Un ejemplo a destacar en esta sección es la réplica 1803. En ella, se aprecia el uso del hipocorístico en el texto traducido, aunque en el texto origen que aparece otra forma que utiliza More para referirse a Roper de manera afectuosa, y que se trata de una forma específica del periodo en el que se desarrollan los hechos:

1803 MORE Oh. (Mischievously) Is it good, **son Roper**? MORO: Oh. (Burlón.) ¿Es bueno, **William**?

No obstante, en esta misma escena no se ha aplicado dicho criterio de explotar el aspecto afectivo del lenguaje en todos los diálogos con el personaje varón:

1846 MORE Jailer! (Seizes ROPER by the arm) **Will**—go to him, talk to him, keep him occupied— MORO: ¡Carcelero! (Cogiendo a ROPER por el brazo.) Vé con él, **William**, háblale, distráele... (Empujándole hacia la salida.)

En el resto de ejemplos del análisis, el empleo del hipocorístico *Will* no se ha realizado de manera sistemática en el texto traducido. Este hecho puede producir sorpresa al lector meta por una parte, porque previamente no se había realizado conexión alguna entre el nombre abreviado y el antropónimo completo, y por otra parte, porque como se ha comentado anteriormente, este recurso se ha utilizado en la obra con el objetivo de conseguir un fin específico:

- | | | |
|------|--|--|
| 1649 | <p>MORE Now listen, Will. And, Meg, you listen, too, you know I know you well. God made the angels to show him splendor —as he made animals for innocence and plants for their simplicity. But Man he made to serve him wittily, in the tangle of his mind! If he suffers us to fall to such a case that there is no escaping, then we may stand to our tackle as best we can, and yes, Will, then we may clamor like champions . . . if we have the spittle for it. And no doubt it delights God to see splendor where He only looked for complexity. But it's God's part, not our own, to bring ourselves to that extremity! Our natural business lies in escaping so let's get home and study this Bill.</p> | <p>MORO: Nada, tomé a broma los perros de agua. Vamos a casa. (Se vuelve y ve a ROPER excitado y truculento.) Escucha, Will. Y tú también, Margarita, Dios creó los ángeles para mostrar su Grandeza, como en los animales nos muestra su Inocencia y en las plantas su Sencillez. Pero Dios hizo al hombre para que le sirviera con inteligencia, usando cada cual de sus talentos. Cuando el permite que nos hallemos en ocasiones extremas y sin salida, entonces podemos hacernos fuertes y sacar al campo nuestras armas...si tenemos arrestos para ello. Pero toca a Dios, no a nosotros, el ponernos en tal necesidad. Mientras tnato nuestra tarea está en ser listos y en escapar. Con que vamos a casa y estudiemos esa ley (Salen MORO, ROPER Y MARGARITA).</p> |
| 1787 | <p>MORE (Ecstatic, wraps her to him) Oh, good morning—</p> | <p>MORO (extático, luego la atrae hacia sí): Oh, buenos días...</p> |

	Good morning. (Enter ALICE, supported by ROPER. She, like MORE, has aged and is poorly dressed) Good morning, Alice. Good morning, Will .	Buenos días. (Entra ALICIA, apoyándose en ROPER. Ella, como MORO, ha envejecido y su traje es pobre.) Buenos días, Alicia; buenos días, Will .
1288	MORE Oh, now I understand you, Will . Morality's not practical. Morality's a gesture. A complicated gesture learned from books—that's what you say, Alice, isn't it? . . . And you, Meg?	MORO: Oh, ahora te entiendo, Will . Para ti la moralidad no es nunca práctica. La moralidad es un gesto, un gesto complicado que se aprende en los libros, ¿eh? ¿Eso es lo que tú dices, verdad, Alicia? ¿Y tú, Margarita?
1159	MORE (Grins maliciously at ROPER) That's it of course—saints! Roper—turn your head a bit—yes, I think I do detect a faint radiance. (Reproachfully) You should have told us, Will .	MORO (sonriendo a ROPER, con malicia): Por supuesto, isantos! A ver, Roper, vuelve la cabeza un poco..., sí, me parece que se ve un cierto halo... (Con reproche.) Y sin decirnos nada, Will .
1851	MORE No, don't try and bribe him! Let him play for it; he's got a pair of dice. And talk to him, you understand! And take this—(He hands him the wine) and mind you share it—do it properly, Will! (ROPER nods vigorously and exits) Now listen, you must leave the country. All of you must leave the country.	MORO: No, no intentes sobornarlo. Juega con él a los dados. Y háblale, ¿eh? Toma esto (el vino) — y tu también bebe — hazlo bien, Will . (ROPER asiente vigorosamente y sale.) Ahora escuchadme. Tenéis que salir del país, todos.

El segundo motivo por el cual el autor de la obra *A Man for All Seasons* decide recurrir a los hipocorísticos se debe a motivos de documentación histórica. Uno de los apelativos con los que Enrique VIII era conocido entre la población de la cultura origen

era *Harry*, y de hecho, es el nombre que Bolt utiliza para uno de los barcos que aparecen en la obra, destacando así la afición por la navegación del rey. En la réplica 1445, la traducción del diminutivo ha sido suprimida, probablemente con la intención de no confundir al lector de la lengua meta que podía no establecer la conexión de dicho diminutivo con el antropónimo completo, y cuyo uso produciría opacidad al lector medio de la cultura meta:

1445	<p>MORE My views are much guessed at. (Irritably) Oh come, sir, could you undertake to convince (Grimly) King Harry that this letter is "in no way an affair of State?"</p>	<p>MORO: Mis opiniones son algo que los demás tratan de adivinar. (Irritado.) Y en cuanto a la carta, ¿os comprometeríais a convencer (adusto) al Rey Enrique de que «no es un asunto de Estado?»</p>
784	<p>HENRY Listen, man, listen . . . (A pause) . . . The Great Harry . . . I steered her, Thomas, under sail.</p>	<p>ENRIQUE: Escucha, hombre, escucha... (Silencio.)... El «Gran Enrique»... Yo lo piloté, Tomás, a toda vela.</p>
615	<p>CROMWELL (Admiring) O—ho—beware these professional diplomats. Well now, for example; next week at Deptford we are launching the Great Harry—one thousand tons, four masts, sixty-six guns, an overall length of one hundred and seventy-five feet; it's expected to be very effective—all this you probably know. [...]</p>	<p>CROMWELL (con admiración): Pues, por ejemplo: la semana que viene es la botadura del «Gran Enrique», mil toneladas, cuatro palos, sesenta y seis cañones, ciento setenta y cinco pies de eslora. Esperamos que sea muy eficaz...</p>
1067	<p>CROMWELL (Sits) Oh, ours. But everybody's too. However, in the present instance the man who</p>	<p>CROMWELL: Oh, para nosotros. Pero también para todos. (Sigue andando.) Sin embargo, en el caso presente, el hombre</p>

wants to change his woman is our Sovereign Lord, Harry , by the Grace of God, the Eighth of that name. Which is a quaint way of saying that if he wants to change his woman he will.	que quiere cambiar su mujer es nuestro soberano señor, Enrique , por la gracia de Dios, el octavo de este nombre; lo cual quiere decir que si quiere cambiar su mujer la cambiará.
---	--

En tercer lugar, en lo concerniente al uso de los hipocorísticos, ya hemos visto en el primer ejemplo de este apartado (4.2.1.1.5) que Bolt utiliza los antropónimos no sólo con función deíctica, sino también para apelar a rasgos o situaciones que sobrepasan esta función. Como se ha mencionado anteriormente (Apartado 3.4.2), una de las licencias que se permite el autor en la dramatización de los hechos es la elusión de las rígidas convenciones sociales imperantes en la sociedad Tudor, principalmente en la dramatización de la relación entre Thomas More y Thomas Howard, Duque de Norfolk. La amistad existente entre ambos le sirve al autor posteriormente en el desarrollo de los acontecimientos para acrecentar la soledad del personaje principal, que se debate entre la amistad que le une a Norfolk o su propia conciencia. La estrecha relación entre estos dos hombres se manifiesta con el hecho de que More y Norfolk se llaman entre sí utilizando el nombre de pila o el apellido (Howard). Esta particularidad se ha omitido en el texto traducido, donde en ocasiones se ha eliminado la forma más cercana que More utiliza para dirigirse al duque, mientras que en otras vemos que lo sustituye por el ducado. De nuevo, la necesidad de evitar

confusión en el lector puede ser el motivo por el cual en el texto traducido se trasvasa como Norfolk.

1599	<p>MORE (Urgent to explain) To me it has to be, for that's myself! Affection goes as deep in me as you think, but only God is love right through, Howard; and that's my self.</p>	<p>MORO (con necesidad de explicarse): ¿No comprendes que yo soy así? Mi afecto por ti es tan profundo como el tuyo, créeme, pero sólo Dios es Amor absoluto, ¡y ése es mi «ser»!</p>
1597	<p>MORE (Gently) I can't give in, Howard— (A smile) You might as well advise a man to change the color of his eyes. I can't. Our friendship's more mutable than that.</p>	<p>MORO (con suavidad): No puedo ceder, Norfolk (Sonrisa.) Eso es... querer las estrellas. No puedo. Aun a costa de nuestra amistad.</p>
1589	<p>MORE Howard, you must cease to know me.</p>	<p>MORO: Norfolk, tienes que dejar de conocerme.</p>
1575	<p>MORE (Calling) Boat! . . . Boat! . . . (To himself) Oh, come along, it's not as bad as that. . . . (Calls) Boat! (Enter NORFOLK. He stops. Turning, pleased) Howard! . . . I can't get home. They won't bring me a boat.</p>	<p>MORO (llamando): ¡Barquero, barquero! (Para sí.) Vamos, después de todo no es para tanto... (Llama.) ¡Barquero! (Entra NORFOLK, se detiene.) (Complacido.) ¡Norfolk!... No puedo llegar a casa. No hay barquero que acuda.</p>
279	<p>MORE It's a fact. When, Howard?</p>	<p>MORO: Hace un par de días.</p>
1270	<p>MORE (Complete change of tone; briskly professional) Oh, Howard! (He stops him) Sigñor Chapuys tells me he's just made a "tour"</p>	<p>MORO (completo cambio de tono; profesional, animado): Ah, Norfolk. (Yendo hacia él.) El señor Chapuys me dice que acaba de hacer un «viaje» por</p>

	of the North Country. He thinks we shall have trouble there. So do I.	el Norte, y cree que tendremos disturbios allí. Yo también lo creo.
1601	MORE (Moved) We'll do it now, Howard : part, as friends, and meet as strangers.	MORO (conmovido): Hagámoslo así, Norfolk . Separémosnos como amigos y volvamos a encontrarnos como desconocidos.
1272	MORE The Church—the old Church, not the new Church—is very strong up there. I'm serious, Howard , keep an eye on the border this next spring; and bear in mind the Old Alliance.	MORO: La Iglesia — la antigua, no la nueva — es muy fuerte en el Norte. Cuidado con la frontera de Escocia este próximo año. Acuérdate de su vieja alianza con Francia.
1593	MORE I can't relieve you of your obedience to the King, Howard . You must relieve yourself of our friendship. No one's safe now, and you have a son.	MORO: No está en mi mano desligarte de tu obediencia al Rey, Norfolk . Por eso tienes tú que desligarte de mi amistad. En estos tiempos nadie está seguro; piensa en tu hijo.
1601	MORE (Moved) We'll do it now, Howard : part, as friends, and meet as strangers.	MORO (conmovido): Hagámoslo así, Norfolk . Separémosnos como amigos y volvamos a encontrarnos como desconocidos.
1599	MORE (Urgent to explain) To me it has to be, for that's myself! Affection goes as deep in me as you think, but only God is love right through, Howard ; and that's my self.	MORO (con necesidad de explicarse): ¿No comprendes que yo soy así? Mi afecto por ti es tan profundo como el tuyo, créeme, pero sólo Dios es Amor absoluto, ¡y ése es mi «ser»!

Sin embargo, resulta revelador que durante la conversación posterior en la que se enfrentan ambos personajes, el Duque sí recurre al nombre de pila en las palabras hacia More, hecho inexistente en el texto origen:

1600	<p>NORFOLK And who are you? Goddammit, man, it's disproportionate! We're supposed to be the arrogant ones, the proud, splenetic ones—and we've all given in! Why must you stand out? (Quietly and quickly) You'll break my heart.</p>	<p>NORFOLK: ¿Y quién eres tú? Por Dios te digo, ¡qué exageración! A los nobles se nos ha tachado siempre de orgullosos y arrogantes... ¡y todos hemos cedido! ¿Por qué tienes tú que destacarte? (Calmado y rápido.) Tomás, me partirás el alma.</p>
------	---	---

Posteriormente, las variedades de antropónimos utilizados en el texto origen sirven para un propósito concreto. En este caso, cuando More intenta provocar la ira en Norfolk porque los acontecimientos venideros van a separarles, se dirige a él como "Norfolk" para marcar las distancias e insultarle. En conjunto, el lector del texto meta no ha percibido la diferencia en el cambio de trato durante la conversación entre los dos personajes, ni por tanto, los matices que subyacen tras dichas formas de tratamiento:

1604	<p>MORE (Takes a last affectionate look at him) Oh, that can be remedied. (Walks away, turns; in a tone of deliberate insult) Norfolk, you're a fool.</p>	<p>MORO (le dirige una última mirada afectuosa): Oh, eso tiene fácil arreglo. (Se separa y vuelve; en tono deliberado de insulto.) Norfolk eres un imbécil.</p>
------	--	--

El mismo uso del lenguaje que Bolt hace con los dos personajes anteriores se observa en el tratamiento del personaje del rey. Éste muestra su campechanía y su autoridad apelando a sus súbditos por su nombre de pila. La siguiente conversación es una anécdota real retomada de las fuentes bibliográficas que Bolt explota para destacar la relación de cercanía que el rey tenía con los personajes que aparecen en la escena, y que de nuevo no se refleja en el texto traducido:

770	<p>HENRY Well, I dance superlatively! (He plants his leg before her face) That's a dancer's leg, Margaret! [...] (She has the wit to look straight up and smile at him. All good humor, he pulls her to her feet, sees NORFOLK grinning the grin of a comrade) Hey, Norfolk? (Indicates NORFOLK'S leg with much distaste) Now that's a wrestler's leg. But I can throw him. (Seizes NORFOLK) Shall I show them, Howard? (NORFOLK is alarmed for his dignity. To MARGARET) Shall I?</p>	<p>ENRIQUE: ¡Yo bailo extraordinariamente! (Le pone la pierna delante de la cara.) ¡Pierna de bailarín! (MARGARITA tiene la inspiración de mirarle a la cara y sonreírle. Lleno de buen humor la hace levantar; ve a NORFOLK que le sonríe como un camarada.) ¡Hey, Norfolk! (Señala con repugnancia a la pierna de NORFOLK.) ¡Esa es pierna de luchador! Y a pesar de eso le puedo. (Agarra a NORFOLK.) ¿Les enseño? (NORFOLK está alarmado por su dignidad.) ¿Les enseño? (A MARGARITA.) ¿Lo tiro?</p>
-----	---	---

4.2.1.4. Antropónimos eliminados

Finalmente, en este último apartado sobre el tratamiento de los antropónimos, debemos referirnos a aquellos personajes

históricos que han sido eliminados durante el proceso traductor. En *A Man for All Seasons*, aparecen otros nombres de personajes que tienen relación con los hechos narrados y que ayudan en la dramatización de los acontecimientos. Obviamente, el conocimiento enciclopédico del lector del texto origen es más amplio que el del lector del texto meta, por lo que en la traducción, es importante la facilitación de la transmisión de la caudal informativo que el antropónimo del personaje conlleva. En el texto meta, el tratamiento que han recibido los antropónimos excesivamente contextualizados ha sido su supresión y generalización, como se puede ver en los siguientes ejemplos.

En la réplica 403, Wolsey –predecesor de More en el cargo de Lord Canciller- incita a More a apoyar al rey en el tema del divorcio argumentando la continuidad dinástica y por ende, la estabilidad del reino. Entre ambos ellos comentan posibles sucesores en el cargo de Canciller: el Duque de Suffolk era amigo de la infancia y cuñado del rey, pero tenía aspiraciones al trono por diversos motivos (Weir, 2001); en cuanto a Cuthbert Tunstall, obispo de Londres, Durham, era conocido por su conservadurismo y por sus esfuerzos por lograr que la Reforma de Inglaterra fuera lo más conservadora posible en el aspecto teológico (Kinney & Swain, 2001: 711). Con las palabras de Wolsey se deja entrever que las perspectivas para Inglaterra no son muy halagüeñas si el rey no consigue el divorcio de Catalina de Aragón. En el texto traducido, la inclusión de este último

personaje, que se convierte en se conoce como *nombre novedoso*, ha sido suprimido y sustituido por el del Obispo Fisher, que puede resultar más familiar para el lector meta, y cuya aparición en la obra, -como se ha comentado previamente (Cf. 4.2.1.2)- obedece a intereses relacionados con la situación contextual en la que se ubica el texto meta:

403	WOLSEY I'd like to be there when you try. Who will? (He half lifts the chain from his shoulders) Who will put his neck in this—after me? You? Tunstall? Suffolk?	WOLSEY: Me gustaría estar allí para verlo...¿Quién se ocupará de tanto.., papel cuando yo me vaya? ¿Tú? ¿ Fisher? ¿ Suffolk?
-----	---	--

En cuanto a los otros dos personajes históricos que aparecen mencionados, también se ha procedido a su neutralización como nombre propio. En el primer caso, el antropónimo del texto origen es sustituido por el cargo que poseía (réplica 1772), mientras que en el segundo ejemplo (réplicas 2033 y 2034) se observa que la segunda réplica no se produce la repetición de dichos los referentes, probablemente por resultar antropónimos opacos para el lector de la cultura meta:

1772	RICH Sir Redvers Llewellyn has retired.	RICH: El Fiscal de Gales...
2033	MORE There were two other men! Southwell and Palmer!	MORO: Había allí otras dos personas, Southwell y Palmer.

2034 CROMWELL Unhappily, **Sir Richard Southwell and Master Palmer** are both in Ireland on the King's business. (MORE gestures helplessly) It has no bearing.

CROMWELL: Desgraciadamente, **ambos** están en Irlanda ocupados en asuntos del Rey. (MORO hace un gesto de impotencia.) Pero no importa nada.

4.2.1.5. Otros antropónimos

En este subapartado se han seleccionado aquellos antropónimos transculturales que aparecen en el texto origen.

El primer ejemplo (réplica 120), consiste en un elemento que puede resultar problemático para el lector de la cultura meta por tratarse de un referente cultural histórico perteneciente al conocimiento enciclopédico de la cultura anglosajona. En esta réplica se cita a Holbein, reputado pintor de la corte inglesa, cuyo retrato del rey se ha convertido en la imagen más conocida de éste. En la acotación escénica, Bolt explica su intención de presentar a Enrique VIII físicamente diferente de la imagen que Holbein transmitió del monarca inglés. La problemática en este caso, la constituye la carencia de inserción de información adicional en el texto traducido para facilitar la comprensión del referente:

120 THE KING: Not the **Holbein** Henry, but a much younger man, clean-shaven, bright-eyed, graceful and athletic. The Golden Hope of the

EL REY: No es el Enrique VIII de **Holbein**, sino uno mucho más joven, bien afeitado, de ojos brillantes, elegante y atlético. La esperanza dorada

<p>New Learning throughout Europe. Only the levity with which he handles his absolute power foreshadows his future corruption.</p>	<p>de la «nueva sabiduría» en Europa. Lo único que presagia su futura corrupción es la ligereza con que maneja su poder absoluto.</p>
--	---

En el segundo caso, se alude a Catón para compararlo con More. Este referente transcultural se refiere al estadista romano conocido por su rectitud moral.

<p>1337</p>	<p>NORFOLK (Incredulous) What! Goddammit, he was the only judge since Cato who didn't accept bribes! When was there last a Chancellor whose possessions after three years in office totaled one hundred pounds and a gold chain.</p>	<p>NORFOLK (incrédulo): ¡Qué! ¡Por Dios vivo, si ha sido el único juez desde Catón que no se ha dejado sobornar! ¿Cuándo ha habido un Canciller que haya salido del cargo, después de tres años, tan sólo con cien libras y su cadena de oro?</p>
-------------	---	--

4.2.2. Formas de tratamiento

En la segunda sección del estudio comparativo de los nombres propios, se ha incluido las formas de tratamiento. La Inglaterra del periodo Tudor estaba compuesta de una sociedad altamente jerarquizada en la que el estatus social era hereditario, e imponía las numerosas formas de tratamiento con las que los ciudadanos debían dirigirse entre ellos, principalmente hacia los superiores. Las formas de tratamiento –cuyo uso se aplicaba con rigidez- se utilizaban principalmente entre nobles y cargos eclesiásticos. En el análisis de *A Man for All Seasons*, se han encontrado

diferentes títulos y formas de cortesía, que colaboran en la configuración del contexto histórico y social de la obra, como son: *sir, lady, master, grace, excellency, majesty* y *milord*.

4.2.2.1. Lord, lady

Lord es una forma de tratamiento que se usa en Gran Bretaña como “a general title for a prince or sovereign or for a feudal superior [...]. In the United Kingdom the title today denotes a peer of the realm [...]. It is also used of some high officials” (Encyclopaedia Britannica, 2008).

En los casos en los que va seguido del posesivo, *my lord* es “a form of address properly used not only for bishops and those of the nobility to whom the title of lord is applicable but also, among others, for all the judges of the High Court of England” (Encyclopaedia Britannica, 2008). En este segundo ejemplo, el procedimiento de traducción es el préstamo o transcripción (*milor*):

247	ALICE (Hotly) I can ride, my lord!	ALICIA (acalorada): Yo monto a caballo, milor .
1946	MORE My lords , I thank you.	MORO: Milores , agradezco profundamente vuestra buena voluntad.

708	ALICE (Stiffly) Thomas has his own way of doing things, my lord!	ALICIA (estirada): Tomás hace las cosas a su manera, milor.
321	RICH My Lord.	RICH: Milor...
233	ALICE (Glances suspiciously at STEWARD) Matthew, get about your business. (STEWARD exits) We'll settle this, my lord , we'll put it to Thomas. Thomas, no falcon could stoop from a cloud, could it?	ALICIA (mirando con sospecha al MAYORDOMO): Mateo, a lo tuyo. (Sale el MAYORDOMO.) Vamos a ponerlo en claro, milor , a ver lo que dice Tomás. Tomás, ¿verdad que un halcón no puede lanzarse desde una nube?
1711	MORE You don't, my lord. You may suppose I have objections. All you know is that I will not swear to it. From sheer delight to give you trouble it might be.	MORO: No, milor. Eso lo suponéis. Lo único cierto es que no quiero jurar, no mis razones. A lo mejor es por simple gusto de darles quehacer.

En cuanto a la forma de tratamiento *lady*, en la cultura británica se trata de "a general title for any peeress below the rank of duchess, also for the wife of a baronet or knight" (Encyclopaedia Britannica, 2008). En estos casos ha preferido la conservación del título sin ningún tipo de adaptación ortográfica:

221	STEWARD (To audience) Lady Alice. My master's wife.	MAYORDOMO (al público): Lady Alicia. La mujer de mi amo.
-----	--	---

En el resto de otras ocasiones, la forma de tratamiento propia de la cultura origen se sustituye por un equivalente existente en la lengua meta, suprimiendo el colorido local y recurriendo a la técnica de naturalización:

1180	CHAPUYS My lord , I cannot believe you will allow yourself to be associated with the recent actions of King Henry! In respect of Queen Catherine.	CHAPUYS: Señor , ino puedo creer que os dejéis asociar con las recientes acciones del Rey Enrique! Con relación a la Reina Catalina.
1160	CRAPUYS Come come, my lord ; you too at this time are not free from some suspicion of saintliness.	CHAPUYS: Vamos, vamos, señor , que vos también estáis bajo sospecha de santidad.
716	NORFOLK (Indignantly) My Lord Chancellor!	NORFOLK (indignado): ¡ Señor Canciller!
703	ST'EWARD My lady —the King?	MAYORDOMO: ¿Es el Rey, señora ?
1699	CRANMER (Clears his throat fussily) Sir Thomas, it states in the preamble that the King's former marriage, to the Lady Catherine, was unlawful, she being previously his brother's wife and the—er—"Pope" having no authority to sanction it. (Gently)	CRANMER (se aclara la garganta ruidosamente): Sir Tomás, en el preámbulo de la Ley se dice que el anterior matrimonio del Rey, con doña Catalina , fue ilícito, por haber ella sido la mujer de su hermano y el... er... «Papa»... no tener, autoridad para sancionarlo.

Finalmente, el análisis ha revelado que la supresión de dicho referente es un procedimiento de traducción que se ha utilizado con frecuencia:

638	STEWARD (Significantly) But he doesn't talk about it to Lady Margaret —that's his daughter, sir.	MAYORDOMO (significativo): Ni siquiera habla de ello a su hija Margarita , señor.
877	MORE (Quietly) [...] Look; it was eight o'clock. At eight o'clock, Lady Anne likes to dance.	MORO (tranquilo): [...] Escucha, eran las ocho. Es la hora en que Ana Bolena gusta de danzar.
705	STEWARD Sir, my lady , it's not my fault!	MAYORDOMO: No será culpa mía.
1700	NORFOLK Thomas, you insult the King and His Council in the person of the Lord Archbishop!	NORFOLK: Tomás, estás insultando al Rey y a su Consejo en la persona del Arzobispo .
1738	NORFOLK Master Secretary, I think the prisoner may retire as he requests. Unless you, my lord —	NORFOLK: Secretario, creo que el prisionero podría retirarse como pide. A no ser que vos, Arzobispo...
1458	(Bows, noncommittally) Ladies.	Estoy seguro que mi señor os seguirá profesando su admiración. (Se inclina.)

4.2.2.2. Your Grace

Esta forma de tratamiento en la lengua origen posee un uso polivalente: era utilizado "for a duke, a duchess, an archbishop

or even the king” (Encyclopaedia Britannica, 2008). En la selección de ejemplos ha aparecido pluralidad de técnicas en la traducción de este referente, sustituyendo en ocasiones a los equivalentes existentes en la lengua meta. Los ejemplos seleccionados de forma aleatoria no permiten la extracción de regularidades en el tratamiento de este referente:

a) Your grace = señor duque

1681	CROMWELL (Throws down document) Your Grace , please!	CROMWELL (tirando el documento): ¡ Señor duque , por favor!
1328	CROMWELL (Patiently) Bear with me, Your Grace . Now if he opposes Spain, he supports us. Well, surely that follows? (Sarcastically) Or do you see some third alternative?	CROMWELL (paciente): Un poco de paciencia, señor duque . Ahora bien, si se opone a España, es que está a nuestro lado. ¿Es mi deducción correcta? (Sarcástico.) ¿O veis vos una tercera alternativa?
1370	RICH I don't suppose so, Your Grace .	RICH No creo, señor duque .
1696	CRANMER (Hastily) Your Grace — May I try?	CRANMER (apresuradamente): Señor duque... ¿puedo probar?
1224	ROPER (Addressing Norfolk, but looking at MORE) Your Grace , this is quite certain, is it?	ROPER (mirando a MORO): ¿Y esto, señor Duque , es un hecho cierto?
595	RICH I do look after His Grace's library, yes.	RICH: Sí, también cuido de la biblioteca del señor Duque .

b) Your grace= duque

1324	CROMWELL (Patiently) Not being a man of letters, Your Grace , you perhaps don't realize the extent of his reputation.	CROMWELL (paciente): Vos, duque , no sois hombre de letras, y quizá no os deis cuenta del alcance de su reputación.
1341	CROMWELL Ah, Richard. You know His Grace , of course.	CROMWELL: Conocéis al señor duque , ¿no?
1715	CROMWELL (An admiring murmur) Oh, well done, Sir Thomas. I've been trying to make that clear to His Grace for some time.	CROMWELL (con un murmullo de admiración): ¡Bravo sir Tomás! Llevo mucho tiempo intentando que el duque lo comprenda.

c) Your grace=vuecencia

1683	CROMWELL I beg Your Grace's pardon. (Sighing, Tests his head in his hands)	CROMWELL: Vuecencia me perdone. (Suspira, y pone la cabeza entre sus manos.)
------	---	---

d) Your grace= eminencia

370	MORE I, Your Grace?	MORO: ¿Yo, Eminencia ?
378	MORE I didn't suppose there was, Your Grace .	MORO: No he pensado otra cosa, Eminencia .
366	MORE (Hesitates, looks away) If Your Grace will	MORO (duda, se vuelve hacia otro lado): Si Vuestra

	be specific.	Eminencia quisiera ser más concreto...
364	MORE (After a little pause) Oh, Your Grace flatters me.	MORO (pequeña pausa): Vuestra Eminencia me halaga.
380	MORE (Starting up in horrified alarm) For God's sake, Your Grace—	MORO (levantándose, horrorizado): ¡Por amor de Dios, Eminencia!
415	MORE Perhaps, Your Grace. (Mounting stairs)	MORO: Quizá, Eminencia. (Va subiendo las escaleras.)
345	MORE One o'clock, Your Grace. I've been on the river. (WOLSEY writes in silence while MORE waits standing)	MORO: La una, Eminencia. De camino en el río. (WOLSEY escribe en silencio, mientras que MORO espera de pie.)
352	MORE It seems very well phrased, Your Grace.	MORO: Me parece muy bien fraseada, Eminencia.
350	MORE (Smiles) Your Grace is very kind. (He takes it and reads) Thank you.	MORO (sonríe): Vuestra Eminencia es muy amable. (Lo toma y lee.) Gracias.
413	MORE As Your Grace pleases.	MORO: Lo que Vuestra Eminencia guste.
417	MORE (Amused, looking clown from gallery) Like yourself, Your Grace?	MORO (divertido, mirando hacia abajo desde la galería): ¿Como Vuestra Eminencia?

e) Your grace= señor

- 826 MORE I am sick to think how much I must displease **Your Grace.** MORO: Me angustia pensar cuánto enojo debo daros, **señor.**
- 769 MARGARET Not well, **Your Grace.** MARGARITA: Medianamente, **señor.**

f) Your grace= majestad

- 775 MARGARET All the world knows **Your Grace's** book, asserting the seven sacraments of the Church. MARGARITA: El mundo entero conoce el libro de **Vuestra Majestad** en defensa de los Siete Sacramentos.
- 792 MORE Your Grace— MORO: **Majestad...**
- 790 MORE How so, **Your Grace?** MORO: ¿Cómo es eso, **Majestad?**
- 783 MORE Yes, **Your Grace,** I— MORO: Sí, **Majestad,** yo...
- 757 MARGARET Among women I pass for one, **Your Grace.** MARGARITA: Paso por tal entre mujeres, **Majestad.**
- 750 ALICE (Shocked) Oh no, Your Grace— (Remembering) that is yes, but we are ready for you— ready to entertain **Your Grace,** that is. ALICIA (sorprendida): Oh, no, Majestad —(recordando) digo, sí, pero estamos dispuestos— quiero decir dispuestos a obsequiar a **Vuestra Majestad.**

g) Your grace= alteza / vuestra alteza

846	MORE (Sadly) Your Grace?	MORO (triste): Alteza...
839	MORE My house is at Your Grace's disposal.	MORO: Mi casa está a la disposición de Vuestra Alteza.
841	MORE Will Your Grace honor my roof after dinner?	MORO: ¿Honraré Vuestra Alteza mi techo quedándose a cenar?
859	MORE If Your Grace pleases. (Recovering) What will Your Grace sing for us?	MORO: Como Vuestra Alteza ordene. (Recobrándose.) ¿Qué nos cantará Vuestra Alteza? (Se acercan a las escaleras.)

h) Your grace= excelencia

317	MORE Then good night! (He sees RICH disconsolate) Oh, Your Grace , here's a young man desperate for employment. Something in the clerical line.	MORO: Entonces, buenas noches. (Viendo a RICH desconsolado.) Oh, Excelencia , aquí tienes un joven desesperado por hallar empleo. De secretario o algo así.
261	RICH Exactly, Your Grace.	RICH: Exactamente, Excelencia.

i) Your grace= arzobispo

2089	MORE [...] I beseech Your Grace , go back.	MORO: Os lo ruego, Arzobispo , volved.
------	---	---

j) Your grace= milor

266	MARGARET Very practical, Your Grace.	MARGARITA: Pero muy práctico, milor.
-----	--	--

k) Your grace= no traducido

802	MORE He was a statesman of incomparable ability, Your Grace.	MORO: El Cardenal Wolsey fue un hombre de Estado de condiciones incomparables.
-----	--	--

4.2.2.3. Excellency

En los siguientes ejemplos, la técnica de traducción seguida en el texto traducido ha sido la sustitución de la forma de cortesía por cargo que el personaje aludido tenía (embajador), en vez de recurrir al equivalente en la lengua meta (excelencia):

1430	ATTENDANT I suppose not, Excellency.	SECRETARIO: Supongo que no, Embajador.
1428	ATTENDANT (Smiling back) Oh, yes, Excellency.	SECRETARIO: Sí, Embajador, pero...
1424	ATTENDANT (Somewhat shocked) Excellency?	SECRETARIO: ¿ Embajador?
1420	ATTENDANT Yes, Sir Excellency, I like Thomas very much.	SECRETARIO: Sí, Embajador, yo lo aprecio mucho.

1416	ATTENDANT It's very cold, Excellency .	SECRETARIO: Hace frío, Embajador .
1456	MORE [...](Crossing to CHAPUYS) May I? (Takes the letter to ALICE and MARGARET) This is a letter from the King of Spain; I want you to see it's not been opened. I have declined it. You see the seal has not been broken? (Returning it to CHAPUYS) I wish I could ask you to stay, Your Excellency —the bracken fire is a luxury.	MORO (cruza hacia CHAPUYS): Con permiso. (Coge la carta y la lleva a ALICIA y MARGARITA.) Es una carta del Emperador don Carlos. Quiero que veáis que no ha sido abierta. No he querido aceptarla, ¿veis? los sellos están intactos. (Vuelve a CHAPUYS.) Me gustaría poder deciros que os quedarais, Embajador . El fuego de helechos es un lujo.

En el resto de ejemplos, la forma de tratamiento sí ha sido sustituida por el equivalente en la cultura meta (excelencia), revelando de nuevo la falta de uniformidad en el procedimiento traductor y sin justificación aparente:

477	MORE (A bit worried) I hope you do, Your Excellency .	MORO (con cierta preocupación): Espero que así sea, Excelencia .
1409	ALICE My husband is coming down, Your Excellency .	ALICIA: Mi marido bajará en seguida, Excelencia .
609	CROMWELL Ah Señor Chapuys. You've met His Excellency Rich? (He indicates CHAPUYS) The Spanish Ambassador. (He indicates RICH) The Duke of Norfolk's librarian.	CROMWELL: Ah, señor Chapuys. ¿Conocéis a Su Excelencia , Rich? (Indica a Chapuys.) El Embajador de España. (Indica a RICH.) El bibliotecario del Duque de Norfolk.

1161	<p>MORE (Quietly) I don't like the sound of that, Your Excellency. What do you require of me? What, Your Excellency?</p>	<p>MORO: Eso ya no me hace tanta gracia, Excelencia. ¿Qué deseáis de mí?</p>
630	<p>CROMWELL I believe it is. Well, good day, Your Excellency.</p>	<p>CROMWELL: Creo que sí. Buenos días, Excelencia.</p>

4.2.2.4. Majesty

Esta forma de tratamiento se utiliza para referirse exclusivamente al rey. En los dos ejemplos encontrados en el siguiente análisis, se aprecia la carencia de aplicación sistemática en la traducción de esta expresión, puesto que en una réplica se produce la sustitución de la forma de tratamiento por el cargo que posee el personaje al que se dirige (réplica 1526):

1526	<p>CROMWELL (Grunts) You admit meeting her. You met her and yet you did not warn His Majesty of her treason. How was that?</p>	<p>CROMWELL (gruñe): Luego admitís conocerla. ¿Cómo es que nunca avisasteis al Rey de su traición?</p>
------	---	---

No obstante, se observa que en el otro ejemplo, se produce la sustitución por el equivalente en la lengua meta (majestad) para dirigirse de forma directa al rey:

4.2.2.5. Master

Es una forma de tratamiento que se utilizaba en Inglaterra para dirigirse a hombres "holding an academic degree high than a bachelor's but lower than a doctor" (Encyclopaedia Britannica, 2008). En el presente análisis, aparecen diversas versiones para traducir esta forma de tratamiento, de nuevo sin poder concluir con la extracción de criterios regulares en su aplicación.

En el primer ejemplo, el texto traducido muestra la forma de tratamiento pese a que está ausente en el texto origen, mientras que en resto de apariciones se observa el uso de la adaptación al español (maestro) o su omisión:

611	CROMWELL Oh, sly! Do you notice how sly he is, Rich? Well, I suppose you would call me (He suddenly turns) "The King's Ear" . . . (A deprecating shrug) It's a useful organ, the ear. But in fact it's even simpler than that. When the King wants something done, I do it.	CROMWELL: ¡Oh, qué ladino! ¿Os dais cuenta de lo astuto que es, maestro Rich? (Se separa.) Pues., supongo que se me podría llamar (se vuelve rápido) «la oreja del Rey»... (Se encoge de hombros, quitando importancia.) El oído es un órgano muy útil. Pero en realidad es aún más sencillo. Cuando el Rey quiere que se haga algo, yo lo hago.
-----	--	---

a) Master=maestro

161	RICH Master Cromwell.	RICH: El maestro Cromwell.
263	MORE Master Rich is newly converted to the doctrines of Machiavelli.	MORO: El maestro Rich acaba de las doctrinas de Maquiavelo.
437	MORE Good morning, Master Cromwell . You work very late.	MORO: Buenos días, Maestro Cromwell . Tan tarde y trabajando...
607	RICH Master Cromwell — what is it that you do for the King? (Enter CHAPUYS)	RICH: Maestro Cromwell , ¿y cuál es vuestro oficio con el Rey? (Entra CHAPUYS.)
631	CHAPUYS (Eagerly) Good day, Master Cromwell . (He expects him to go)	CHAPUYS (atentamente): Buenos días maestro Cromwell . (Espera que se vaya.)
147	STEWARD (Contemptuously) Master Richard Rich .	MAYORDOMO (despreciativo): Este es el maestro Richard Rich .
610	CHAPUYS But how should we introduce you, Master Cromwell , if we had the happiness?	CHAPUYS: ¿Y cómo haríamos vuestra presentación, maestro Cromwell , si tuviéramos ese placer?
608	CHAPUYS (Roguish) Yes, I should like to know that, Master Cromwell .	CHAPUYS (con picardía): A mí también me gustaría saberlo, maestro Cromwell .

b). Master=omisión

En la siguiente réplica, el texto original muestra el particular uso del lenguaje moderno que caracteriza la obra de Robert Bolt. El primer ejemplo es relevante porque a partir del Acto II Richard Rich ha sido ascendido por Cromwell como compensación por sus servicios prestados-. En el texto origen, More deliberadamente se dirige a Rich con la forma de tratamiento *master* (en vez de *Sir*) con intención de ofenderle y apelarle. En el texto traducido, sin embargo, More tutea directamente a Rich sin utilizar ninguna forma de cortesía:

1514	MORE Make a note of that will you, Master Rich? There are no charges.	MORO: Toma nota, Rich . No hay cargos.
271	RICH! The doctrines of Machiavelli have been largely mistaken, I think; indeed, properly apprehended, he has no doctrine. Master Cromwell has the sense of it I think when he says—	RICH: Las doctrinas de Maquiavelo han sido mal interpretadas por lo general; en el fondo no tiene doctrinas propiamente dichas. Yo creo que Cromwell lo entiende muy bien cuando dice...

En la réplica 287, hay que destacar que en el texto origen aparecen dos formas de tratamiento, que no se han mantenido en el texto traducido:

287	MARGARET Do you like Master Cromwell, Master Rich?	MARGARITA: ¿Es Cromwell de vuestro agrado, maestro Rich?
1541	MORE You will find it very ably set out and defended, Master Secretary , in the	MORO: Lo encontraréis muy bien explicado en el libro del Rey, Secretario .

King's book.

499	STEWARD No, sir. Master Roper's here.	MAYORDOMO: No, señor. Está aquí el señor Roper .
283	ALICE It'll be up quick and down quick with Master Cromwell .	ALICIA: Cromwell es de los que subirán pronto y caerán aún más pronto.

4.2.2.6. Sir

Se trata de una forma de tratamiento en la cultura británica que se utiliza para "a man entitled to be addressed as *Sir*. It is used as title before the given name of a knight or baronet and formerly sometimes before the given name of a priest" (Encyclopaedia Britannica, 2008). La técnica de traducción seguida en el análisis comparativo ha sido su adaptación al español o su eliminación, si bien en la actualidad se acepta su uso como préstamo.

En el ejemplo que sigue, se aprecia la tendencia al uso del calco como procedimiento de traducción, produciéndose la anulación del color local y la "domesticación" del término cultural (Venuti, 1995).

922	STEWARD Master Rich is here, Sir Thomas . (RICH follows him closely)	MAYORDOMO: El Maestro Rich está aquí, señor . (Inmediatamente entra RICH.)
-----	---	---

En el resto de ejemplos hallados, la técnica empleada ha sido la eliminación del referente cultural. Si bien es una de las técnicas que se han venido empleando tradicionalmente en nuestra cultura, esto conlleva la consiguiente pérdida de la carga cultural de la cultura origen y, por consiguiente, en ocasiones, se obvian las connotaciones pertenecientes al estatus social que esta forma de tratamiento conlleva. En este caso, este segundo matiz resulta relevante porque la relevancia social de los personajes se especifica en la obra gracias a esta forma de tratamiento:

1999	NORFOLK Take your stand there, Sir Richard .	NORFOLK: Subid al estrado.
452	BOATMAN The coming man they say, sir	BARQUERO: El hombre del porvenir, dice la gente.
620	CROMWELL Sir Thomas More's.	CHAPUYS CROMWELL (juntos): Tomás Moro .
180	RICH Well, there! "A friend of Sir Thomas and still no office? There must be something wrong with him."	RICH: Muy bien. Y la gente murmura: «Amigo de Tomás Moro y todavía sin cargo? Algo raro debe tener.»
1419	CHAPUYS A heretic King. (Looking about) Yes, Sir Thomas is a good man.	CHAPUYS: Un Príncipe hereje. (Mirando alrededor.) Moro es un hombre de bien.
136	(During the last part of the speech, voices are heard off. Now, enter, at the head of the stairs, Sir THOMAS MORE)	(Durante el final de las palabras anteriores se oyen voces fuera. Ahora entra, en lo alto de las escaleras, TOMÁS MORO .)

476	CHAPUYS (Warmly) Say no more, Sir Thomas ; I understand.	CHAPUYS (calurosamente): No digáis más; comprendo.
-----	---	--

En la siguiente réplica (379), el texto origen mantiene la distancia en cuanto a la forma de tratamiento entre Wolsey y More, ya que como se ha comentado anteriormente, la sociedad Tudor se caracterizaba por su jerarquización y distanciamiento en el trato, por lo que no resultaba aceptable que entre personas de estatus social elevado se trataran de manera más cercana. Bolt, no obstante, combina magistralmente el uso del lenguaje en esta obra: no utiliza lenguaje típico de la Inglaterra medieval, pero mantiene estas convenciones sociales para otorgar credibilidad y dar empaque a la situación que evidentemente lo requería. En el texto traducido, en esta misma situación, se observa que Wolsey tutea a More:

353	WOLSEY (Permits himself a chuckle) The devil it does! (He sits back) And apart from the style, Sir Thomas?	WOLSEY (riendo para sí): ¡Diablo, y tanto! (Se echa hacia atrás.) ¿Y aparte del estilo, Tomás?
379	WOLSEY Oh. Sit down! (He goes to the table, sits, signals MORE to Sit. MORE unsuspectingly obeys. Then, deliberately loud) Do you favor a change of dynasty, Sir Thomas? D'you think two Tudors is sufficient?	WOLSEY: Oh. (Va hacia la mesa, se sienta y hace señal a MORO de que se siente. MORO obedece sin sospechar. En voz muy alta, con deliberación.) ¿Quieres un cambio de dinastía, Tomás? ¿Crees que con dos Tudores ha habido bastante?

En la siguientes réplicas (435, 1034) se suprime la tendencia de adaptar o suprimir el tratamiento, y se ha mantenido dicho tratamiento en la versión del texto traducido:

1668	This is the Seventh Commission to inquire into the case of Sir Thomas More , appointed by His Majesty's Council. Have you anything to say?	Esta es la séptima sesión de la Comisión nombrada por el Consejo de Su Majestad para investigar el caso de sir Tomás Moro . ¿Tenéis algo que decir?
2091	CRANMER (Envious rather than waspish) You're very sure of that, Sir Thomas .(He exits)	CRANMER (con envidia, más que con resentimiento): Muy seguro estáis, sir Tomás .
435	CROMWELL Then you know that the fares are fixed— (Turns to MORE. Exaggerated pleasure) Why, it's Sir Thomas!	CROMWELL: Entonces ya sabes que es tarifa fija... (Se vuelve hacia MORO. Con exagerado placer) ¡Caramba! Si es Sir Thomas Moro...
1034	CROMWELL Sir Thomas Paget is—retiring.	CROMWELL: Mucho mejor. Sir Tomás Paget , se jubila.
1945	NORFOLK (Takes refuge behind a rigorously official manner) Sir Thomas More , you are called before us here at the Hall of Westminster to answer charge of High Treason. Nevertheless, and though you have heinously offended the King's Majesty, we hope if you will even now forthink and repent of your obstinate opinions, you may still taste his gracious pardon.	NORFOLK (refugiándose en un tono rigurosamente oficial): Maestro Tomás Moro , comparecéis ante nos en este Palacio de Westminster acusado de alta traición. Vos veis bien que habéis errado gravemente contra la Majestad Real, pero no obstante, si queréis arrepentiros y mudar y corregir vuestra obstinada y temeraria opinión, aún podéis recibir su perdón y su gracia.

587	"England's next Lord Chancellor was Sir Thomas More , a scholar and, by popular repute, a saint. His scholarship is supported by his writings; saintliness is a quality less easy to establish. But from his willful indifference to realities which were obvious to quite ordinary contemporaries, it seems all too probable that he had it."	«El siguiente Canciller de Inglaterra fue Sir Tomas Moro , un sabio y, en opinión popular, un santo. De que fue sabio queda constancia en sus escritos. La santidad es cualidad más difícil de probar. Pero a juzgar por su obstinada indiferencia ante cosas que parecían evidentes a sus contemporáneos, lo probable es que la tuviera.»
-----	---	---

4.2.2.7. *Signor*

En este apartado sobre el estudio de los referentes culturales en la obra, han aparecido otros tipos de tratamiento en los que se han identificado diferentes métodos de traducción.

Signor consituye una forma de tratamiento que se utiliza en la obra específicamente con el personaje del embajador Chapuys. En el texto origen funciona como marcador local de su origen español, si bien según la Encyclopaedia Britannica, se refiere a "an Italian man usualy of rank or gentility [...] used as a title equivalent to mister" (Encyclopaedia Britannica, 2008), por lo que también aparece para aludir a Maquiavelo, el escritor

italiano. En todos los ejemplos que han aparecido en el análisis confrontado, dicha forma de tratamiento ha sido suprimida, privando así al lector meta de la capacidad de identificar a estos dos personajes mediante esta forma específica de tratamiento:

160	MORE Mm. . . (He takes him by the arm and walks with him) And. . . who recommended you to read Signor Machiavelli? (RICH breaks away laughing—a fraction too long. MORE smiles) No, who (More laughter) . . . Mm?	MORO: Mum... (Lo coge del brazo y pasea con él.) Y... ¿quién te ha recomendado leer a Maquiavelo? (RICH se separa riendo; su risa dura demasiado. MORO sonrío.) ¿Eh?... ¿Quién? (Más risa)... ¿Eh?
-----	--	---

En algunos ejemplos, el método de traducción que se ha llevado a cabo es el calco (réplicas 457 y 947), mientras que en otra la forma de tratamiento se ha sustituido por el cargo, suprimiendo el referente cultural:

457	MORE Signor Chapuys? You're up very late, Your Excellency.	MORO: ¡ Señor Embajador! ¿Levantado tan tarde?
947	RICH (Hurriedly, in a low voice again) Signor Chapuys, the Spanish Ambassador—	RICH (de prisa, de nuevo en voz baja): El Señor Chapuys, Embajador del Emperador...
1156	MARGARET Oh, Father, Signor Chapuys has come to see you.	MARGARITA: Oh, padre, el Embajador Chapuys, que ha venido a veros.

668 RICH Matthew! What does RICH: ¿Qué quería el
Señor Chapuys want? **Embajador**, Mateo?

4.2.3. Cargos políticos

4.2.3.1. Knight

Knight es un título honorífico específico de la cultura origen. Según la información que proporciona el diccionario, se trata de "a man who has been given a certain title of honour by the King or Queen of England, which title has a rank below the rank of Lord" (Longman Dictionary of Contemporary English, 1978). En los dos ejemplos que aparecen en la obra (réplicas 1655 y 1470), se ha producido su eliminación y sustitución por una expresión genérica común a ambas culturas. En estos casos, la carga connotativa implícita en el referente *knight* no se trasvasa en su totalidad al texto traducido, ya que la consecución del título de caballero (*knight*) supone un ascenso importante en la carrera del personaje:

1655 "With reference to the old «A propósito del refrán. Tomás
 adage: Thomas Cromwell Cromwell fue declarado reo de
 was found guilty of High alta traición y ejecutado el 28

Treason and executed on 28 July, 1540. Norfolk was found guilty of High Treason and should have been executed on 27 January, 1547, but on the night of 26 January, the King died of syphilis and wasn't able to sign the warrant. Thomas Cranmer"—Archbishop of Canterbury, (Jerking thumb) that's the other one—"was burned alive on 21 March, 1556." (He is about to conclude but sees a postscript) Oh. "Richard Rich became a **Knight** and Solicitor General, a Baron and Lord Chancellor, and died in his bed." So did I. And so, I hope, will all of you. (He goes to MORE and rouses him) Wake up, Sir Thomas.

de julio de 1540. NORFOLK fue declarado reo de alta traición y hubiera sido ejecutado el 27 de enero de 1547, si la noche anterior el Rey no hubiera muerto de sífilis sin firmar la sentencia. Tomás Cranmer.» (Señala con el pulgar.) Ese otro de ahí - «fue quemado vivo el 21 de marzo de 1556.» (Va a terminar, pero ve una posdata.) Oh, «Richard Rich fue nombrado **Fiscal del Supremo**, recibió un título, llegó a ser Canciller del Reino, y murió en su cama.» Lo mismo que yo. Y espero (empujando la cesta) que lo mismo les suceda a ustedes.

1470

ALICE Yes, parsnips and stinking mutton! (Straight at him) **For a knight's lady!**

ALICIA: ¡Nabos! (Mirándolo fijamente.) **¡Como una duquesa!**

4.2.3.2. Lord Chancellor

El cargo de *Lord Chancellor* (Lord Canciller) es el más importante de los que aparecen en el análisis por diversos motivos: en primer lugar, por la frecuencia de su aparición en la obra; en segundo lugar, la comprensión de la carga semántica implícita en él es determinante en la configuración contextual del texto; y finalmente porque carece de equivalente en la lengua meta.

La *Chancery* o Cancillería era uno de los departamentos más importantes en el gobierno de Inglaterra, a cuyo gobierno se encontraba el *Lord Chancellor*. Su nombramiento dependía del monarca y equivalía a un primer ministro, y entre otras funciones, su cometido era la custodia del Gran Sello de Inglaterra, que otorgaba autenticidad real a cualquier tipo de documento (Arnold-Baker, 2001). La información cultural que conlleva este referente se destaca en el texto origen porque la designación para este puesto supone para cualquier ciudadano - en este caso, para More- un ascenso notable en su carrera política. En las tres réplicas que siguen, (574, 581 y 704) la mención de este puesto transmite, por lo tanto, cierta carga informativa adicional.

574	ALICE Norfolk was speaking for you as Chancellor before he left.	ALICIA: Norfolk ha hablado de ti para Canciller .
581	MARGARET Would you want to be Chancellor ?	MARGARITA: ¿Te gustaría ser Canciller ?
704	NORFOLK Yes, fool! (Threatening) And if the King arrives and the Chancellor's not here—	NORFOLK: Claro, atontado. (Amenazador.) Y si el Rey llega y el Canciller no está...

En la siguiente réplica se omite la traducción de la forma de tratamiento *lord*, por lo que las palabras de Cromwell, pronunciadas en ese contexto, pierden la carga connotativa de importancia que va asociada al cargo de Lord Canciller:

1105	CROMWELL I think we'll finish there for tonight. After all, he is the Lord Chancellor. (Going)	CROMWELL: Por esta noche pondremos punto final. (Se levanta.) Después de todo, es el Canciller. (Yéndose.)
------	---	---

4.2.3.3 Lieutenant y Lord Mayor

Otros cargos políticos que aparecen en la obra son *lieutenant* y *lord mayor*. El primero se trataba de “a nobleman or privy councillor given overall administrative authority in a specified district, especially in military matters” (Guy, 1988: 540). En el texto traducido (réplica 1750), se produce la neutralización del contenido cultural propio que el término conlleva en la lengua origen, y se ha seleccionado un término específico de la lengua meta cuyo contenido semántico no es equivalente al del término en la lengua origen:

1750	CROMWELL If he does, you will of course report it to the Lieutenant.	CROMWELL: Si lo oís, es vuestro deber informar de ello al Alcaide.
------	---	---

En cuanto a *lord mayor*, se refiere a “the head of a municipal government. As such, the mayor is almost invariably the chairman of the municipal council and of the council executive committee” (Encyclopaedia Britannica, 2008). En los siguientes

ejemplos, el procedimiento de traducción que se ha llevado a cabo es el calco, si bien el equivalente en la lengua meta es "alcalde" (Collins Dictionary, 2001). El tratamiento de este referente cultural no deja de ser llamativo entre el resto de ejemplos en los cuales se ha tendido a la adaptación, acercando el texto hacia la cultura receptora:

62	<p>The economy was very progressive, the religion was very reactionary. We say therefore that the collision was inevitable, setting Henry aside as a colorful accident. With Henry presumably we set aside as accidents Catherine and Wolsey and Anne and More and Cranmer and Cromwell and the Lord Mayor of London and the man who cleaned his windows; [...]</p>	<p>La economía era muy progresiva y la religión muy reaccionaria. De ahí que la colisión fuera inevitable, siendo Enrique un mero accidente de adorno. Con Enrique probablemente descartamos también, como meros accidentes, a Catalina y Wolsey, a Ana, Moro, Cranmer, Cromwell, al Lord Mayor de Londres y al hombre que limpiaba las ventanas; [...]</p>
----	--	--

4.2.3.4. Earl Marshal

Earl Marshal es un título, todavía existente en la actualidad, hereditario en el Ducado de Norfolk. El cometido del poseedor de dicho título consistía en la supervisión de ciertas tareas puramente ceremoniales, como coronaciones y funerales reales, además de encargarse de las caballerizas del rey (The Shorter Oxford Dictionary on Historical Principles, 1985). En este caso se

refiere a Thomas Howard, 3er Duque de Norfolk, tío de Ann Boleyn y amigo personal de More. En la traducción, se ha producido la neutralización absoluta del contenido del referente cultural por medio de una generalización. Según Franco (2000: 89), se trata de un proceso de desculturalización, en el que el traductor evita problemas de verosimilitud al lector meta despojando al original de una especificidad que le resta comprensibilidad o eficacia.

215 STEWARD (To audience) MAYORDOMO (al público): El
 The Duke of Norfolk. **Earl** Duque de Norfolk. **Un Lord.**
Marshal of England.

4.2.3.5. Dean

Este cargo, de tipo eclesiástico, ha sido trasvasado a la lengua meta con el procedimiento del calco. La problemática en este caso concreto, es que el lector no realice la asociación del cargo con el referente al que va asociado. El deán de la Catedral de San Pablo era John Colet, reconocido humanista y amigo personal de Thomas More.

181 MORE I thought we said MORO: Creí que habíamos
 friendship (He dicho «amigo». (Piensa un
 considers; then) **The Dean** poco.) El **Deán de San Pablo**
of St. Paul's offers you a te ofrece un puesto con casa,
 post;

4.2.3.6 Otros cargos políticos

En ocasiones, para facilitar la comprensión del lector meta del referente que aparece en el texto original, el traductor se ha referido al cargo político que dicho término conlleva (réplicas 1273 y 1324), porque el uso de la traducción literal en este caso resultaría extraño en las convenciones traductorales de la cultura meta:

1324	CROMWELL (Patiently) Not being a man of letters, Your Grace, you perhaps don't realize the extent of his reputation. This "silence" of his is bellowing up and down Europe! Now may I recapitulate: He reported the conversation to you, informed on the Spaniard's tour of the North Country, warned against a possible rebellion there.	CROMWELL (paciente): Vos, duque, no sois hombre de letras, y quizá no os deis cuenta del alcance de su reputación. Este «silencio» de Moro está resonando por toda Europa. Resumiendo, pues: decís que os contó la conversación con el Embajador , y su viaje por el Norte, y que os avisó de una posible rebelión allí.
1273	NORFOLK (Looks at him) We will. We do . . . As for the Spaniard , Thomas, it'll perhaps relieve your mind to know that one of Secretary Cromwell's agents made the tour with him.	NORFOLK (le mira): Por supuesto. Ya lo hacemos... Y sobre el Embajador , Tomás, quizá te tranquilice saber que uno de los agentes del Secretario Cromwell ha hecho el viaje con él.

4.2.4. Topónimos

En este cuarto apartado del análisis comparativo se han incluido todos aquellos nombres cuyo referente alude a un lugar perteneciente al universo de la cultura origen, que nuevamente puede resultar problemático para el lector meta a la hora de identificar dicho referente de forma satisfactoria, y que por lo tanto podría requerir cierta explicitación para su comprensión por parte del lector de la cultura meta. La inclusión de topónimos en el texto original cumple un doble cometido: por una parte, configura el universo geográfico de la acción recordando al lector meta que se trata de un texto extranjero, y por otra dota de color local a dicho texto.

4.2.4.1. Richmond y Chelsea

Puesto que la acción tiene lugar en Londres, la mayoría de topónimos que aparecen mencionados se refieren a esta ciudad y sus alrededores. Thomas More vivía en Chelsea, y en la época en la que se desarrollaron los hechos esta localidad se encontraba a las afueras de Londres (Companion, 2001). En cuanto a Enrique VIII, y puesto que en el Renacimiento se asociaba la ostentación con el poder real, poseía diversos palacios, los más importantes de los cuales se encontraban emplazados en ambas orillas del río Támesis para facilitar su acceso en barcaza hacia Londres y Westminster (Weir, 2001: 36). En la obra que se analiza, los dos

palacios que aparecen mencionados son los que habitó este rey de manera regular durante su reinado: el palacio de Hampton Court y el de Richmond (Guy, 2001: 613- 615). Cada vez que era llamado a palacio, More debía hacer el trayecto fluvial por el Támesis. Este tipo de información, aunque obvia para un lector de la cultura origen, resulta relevante en la imaginación del lector puesto que por una parte se trata de un elemento decisivo en la configuración del universo contextual del texto origen: la presencia de More es requerida constantemente en ambos palacios y su travesía por el río precede a ciertos momentos claves que aceleran la trama. Por otra parte, y en relación con lo anterior, los viajes por el río del protagonista es el recurso que utiliza el dramaturgo para explotar la simbología del agua (Cf. 4.1.1).

En los primeros ejemplos (réplicas 492 y 493), el topónimo ha sido eliminado, siendo sustituido por una expresión genérica que obvia el color local. Sin embargo, en el resto de ejemplos, el topónimo se ha conservado:

450	CROMWELL Oh, I'm sorry. (Backing to exit) I am one of your multitudinous admirers, Sir Thomas. A penny ha'penny to Chelsea , Boatman. (Exit CROMWELL)	CROMWELL: Lástima. (Yendo hacia la salida.) Vuestros admiradores son muchedumbre, Sir Tomás. Yo estoy con la muchedumbre. Barquero, penique y medio es la tarifa.(Sale CROMWELL.)
-----	--	---

- 492 BOATMAN That I will, sir!
(Crossing to the basket and pulling it out) From **Richmond to Chelsea**, a penny halfpenny. . . .
- BARQUERO: En seguida, señor. (Cruzando hacia la cesta y sacándola a escena.) Río abajo penique y medio... El sombrero... El traje... El sombrero... El traje...
- 493 (He goes for the tablecloth) from **Chelsea to Richmond**, a penny halfpenny. From **Richmond to Chelsea**, it's a quiet float downstream, from **Chelsea to Richmond**, it's a hard pull upstream. And it's a penny halfpenny either way. Whoever makes the regulations doesn't row a boat. (Puts the cloth into the basket, takes out slippers) Home again.
- (Va por el mantel.) Río arriba, penique y medio. La tarifa. ¡Cómo se nota que el que hace la tarifa no tiene que remar! El mantel... (Pone el mantel en la cesta, saca unas zapatillas.) Otra vez en casa.
- 616 CHAPUYS Alas, Master Cromwell, don't we all? This ship for instance—it has fifty-six guns by the way, not sixty-six and only forty of them heavy. After the launching, I understand, the King will take his barge to **Chelsea**.
- CHAPUYS: Como todos, maestro Cromwell, como todos. Por ejemplo, este barco — son cincuenta y cinco cañones los que tiene, no sesenta y cinco, y sólo cuarenta son artillería pesada. Se dice que después de la botadura el Rey irá en su lancha a **Chelsea**. (La cara de CROMWELL se ensombrece durante este párrafo.)
- 838 HENRY Your taste in music is excellent. It exactly coincides with my own. Ah music! Music! Send them back without me, Thomas; I will live here in **Chelsea** and make music.
- ENRIQUE: Tu gusto musical es excelente. Coincide exactamente con el mío. ¡Ah, la música, la música! Que se vayan todos, Tomás, y yo me quedaré aquí. Viviré en **Chelsea** y haremos música juntos.

73	<p>Another thing that attracted me to this amazing man was his splendid social adjustment. [...]. A visitors' book at his house in Chelsea would have looked like a sixteenth-century Who's Who: Holbein, Erasmus, Colet, everybody. [...]. He was a friend of the King, who would send for Moro when his social appetites took a turn in that direction and once walked round the Chelsea garden with his arm round Moro's neck. [...].</p>	<p>Otra cosa que me atrajo en este hombre admirable fue su espléndido ajuste social. [...]. Un libro de visitas en su casa de Chelsea hubiese parecido un Quién es Quién del siglo XVI: Holbein, Erasmo, Colet, todos. [...]. Era amigo del Rey, quien mandaría llamar a Moro siempre que sus apetitos sociales se lo pidiesen, y que una vez se paseó por el jardín de Chelsea con el brazo sobre los hombros de Moro [...].</p>
1167	<p>MORE A characteristic we share with the rest of humanity. You live in Cheapside, Sigñor? To make contact with a brother in Christ you have only to open your window and empty a chamberpot. There was no need to come to Chelsea. (CHAPUYS titters nervously. Coldly) William. The Spanish Ambassador is here on business. Would you mind?</p>	<p>MORO: Característica que compartimos con el resto de los mortales. En Londres, señor Embajador, para entrar en contacto con un hermano en Cristo no tenéis más que abrir la ventana y vaciar un orinal. No había por qué venir hasta Chelsea. (CHAPUYS ríe nervioso. Fríamente.) William, el Embajador de España está aquí para tratar de negocios. ¿Te importaría...?</p>
862	<p>HENRY I must catch the tide or not get back to Richmond till... No, don't come. Tell Norfolk.</p>	<p>ENRIQUE: Tengo que aprovechar la marea o no llegaré a Richmond hasta... No, no vengas. Avisa a Norfolk.</p>
315	<p>MORE Howard, are you at Richmond?</p>	<p>MORO: Norfolk, ¿vas hacia Richmond?</p>

4.2.4.2. Deptford

La inclusión de este topónimo en esta afirmación del rey establece la conexión en el lector con la temática naval. Según la Enciclopedia Tudor England (2001: 644), Deptford es una zona de Londres que durante el periodo Tudor albergaba el principal astillero de Inglaterra. De nuevo la supresión del topónimo en el texto traducido implica la falta de contextualización y la pérdida de la carga semántica inherente a este referente:

615	CROMWELL (Admiring) O- ho—beware these professional diplomats. Well now, for example; next week at Deptford we are launching the Great Harry— one thousand tons, four masts, sixty-six guns, an overall length of one hundred and seventy-five feet; it's expected to be very effective—all this you probably know. [...]	CROMWELL (con admiración): Pues, por ejemplo: la semana que viene es la botadura del «Gran Enrique», mil toneladas, cuatro palos, sesenta y seis cañones, ciento setenta y cinco pies de eslora. Esperamos que sea muy eficaz... Aunque probablemente ya estaríais informado. [...]
-----	--	---

4.2.4.3. Cheapside

En la réplica 1167, el referente cultural Cheapside se ha sustituido por otro más general e identificable en el universo de

la lengua meta (Londres), aunque ello suponga la no asociación de los rasgos connotativos del referente con el resto de la información transmitida en dicha réplica. Tal y como lo define The Companion to British History (2002: 286), “[Cheapside] remained the main shopping street into Tudor times”:

1167	<p>MORE A characteristic we share with the rest of humanity. You live in Cheapside, Sigñor? To make contact with a brother in Christ you have only to open your window and empty a chamberpot. There was no need to come to Chelsea. (CHAPUYS titters nervously. Coldly) William. The Spanish Ambassador is here on business. Would you mind?</p>	<p>MORO: Característica que compartimos con el resto de los mortales. En Londres, señor Embajador, para entrar en contacto con un hermano en Cristo no tenéis más que abrir la ventana y vaciar un orinal. No había por qué venir hasta Chelsea. (CHAPUYS ríe nervioso. Fríamente.) William, el Embajador de España está aquí para tratar de negocios. ¿Te importaría...?</p>
------	--	--

4.2.4.4. Hounslow

Este topónimo, que actualmente pertenece a un barrio de Londres, “lies in the valley of the River Thames, on the western periphery of the metropolis [...]. Until the 1800 was mainly agricultural and forested land, punctuated by small villages” (Encyclopaedia Britannica, 2008). Es por tanto de suponer que durante el periodo en el que se desarrollaron los hechos se trataba de una zona que por sus características era idónea para

la práctica de la cetrería. La técnica de traducción seguida ha sido la supresión del topónimo en el texto meta:

322	NORFOLK We'll hawk at Hounslow , Alice.	NORFOLK: Iremos de caza, Alicia.
326	MORE Be a teacher. (Moving off again) Alice! The ground's hard at Hounslow !	MORO: ¡Hazte maestro! (Poniéndose de nuevo en marcha.) Oh, Alicia, cuidado con la caza, que el suelo está muy duro.

4.2.1.4.5. Dogget's Bank, Tilbury Road

Por el contrario, en la réplica 804 encontramos alusiones a estos dos barrios londinenses, y cuyo tratamiento en el texto traducido refleja la falta de sistematización. En este caso, es significativo que la aparición en la misma réplica de dos topónimos equivalentes en cuanto a contenido semántico no suponga la aplicación de un mismo criterio en su traducción. En el primer ejemplo, el procedimiento seguido en la traducción al texto meta ha sido la anulación total del referente cultural al sustituirlo por una generalización que no está marcada culturalmente; mientras que en el caso del segundo referente, se ha procedido a su conservación:

804	I'll tell you something, Thomas, and you can check this for yourself—it was never merry in England	Voy a decirte una cosa, y lo puedes comprobar tú mismo. Nunca estuvimos a gusto en Inglaterra con Cardenales entre
-----	--	--

while we had Cardinals amongst us. (He nods significantly at MORE, who lowers his eyes) But look now— (Walking away) —I shall forget the feel of that...great tiller under my hands ... I took her down to **Dogget's Bank**, went about and brought her up in **Tilbury Roads**. A man could sail clean round the world in that ship.

nosotros. (Hace un gesto significativo a MORO, quien baja la vista.) Escucha... (Se separa.) No puedo olvidar el tacto de aquel timón entre mis manos... ¡Qué barco! Lo llevé hasta **cerca de los bancos**; allí viré y otra vez río arriba hasta atracar junto al camino de **Tilbury**. Alrededor del mundo se podría navegar con este barco.

4.2.4.6. Yorkshire y Northumberland.

La mención a los condados nortefios de Yorkshire y Northumberland hecha por Chapuys establece la relación con el llamado *Pilgrimage of Grace*, nombre con el que se conoce en la cultura origen a la revuelta que se originó en el norte de Inglaterra en oposición a la disolución de los monasterios y a favor de la restauración de los viejos privilegios de la Iglesia (Cf. 3.1). En la traducción se ha producido la conservación de ambos topónimos, si bien la información inherente a estos dos referentes no se transmite en el texto traducido:

1198	CHAPUYS By half of your fellow countrymen! (Now MORE looks up sharply) Sir Thomas, I have just returned from Yorkshire and Northumberland , where I have made a tour.	CHAPUYS: ¡Por la mitad de vuestros compatriotas! (MORO le lanza una mirada penetrante.) Sir Tomás, acabo de volver de un viaje por Yorkshire y Northumberland .
------	---	---

4.2.4.7. City

Otro de los lugares que aparece mencionado en la obra es la City. Este barrio del centro de Londres es conocido por ser actualmente "the financial district of London" (Encyclopaedia Britannica, 2008). En estas ocasiones, el procedimiento de traducción ha sido el préstamo, sin la inclusión de ningún tipo de información adicional en la traducción de esta expresión que contiene el referente:

1641	MARGARET There's one coming out from the City .	MARGARITA: Nos van a mandar uno de la City .
511	ROPER My family may not be at the palace, sir, but in the City -	ROPER: Mi familia puede que no tenga entrada en palacio, señor, pero en la City ...
253	ALICE God's body, Thomas, remember who you are. Am I a city wife?	ALICIA: Por el amor de Dios, Tomás, recuerda quién eres. ¿O es que me tomas por la mujer de un comerciante ?

4.2.4.8. Saint Paul

En el caso de este topónimo, se evidencia la falta de inclusión de ningún tipo de glosa intratextual en el texto traducido para explicitar información adicional sobre dicho referente. El hecho

de que el topónimo lleve asociado el título “deán” facilita la asociación con la catedral del mismo nombre, que era la iglesia de la diócesis de Londres y la catedral más importante de Inglaterra (Tudor England. An Encyclopedia: 668-669). Esta información respalda en el contexto la importancia que posee el puesto laboral que More comenta a Rich. Además, como se ha comentado previamente, el deán de dicha catedral durante el periodo en el que ocurren los hechos era John Colet, amigo personal de Thomas More y al cual se alude en otras ocasiones en la obra:

181	<p>MORE I thought we said friendship (He considers; then) The Dean of St. Paul's offers you a post; with a house, a servant and fifty pounds a year.</p>	<p>MORO: Creí que habíamos dicho «amigo». (Piensa un poco.) El Deán de San Pablo te ofrece un puesto con casa, criado y cincuenta libras al año.</p>
-----	---	---

4.2.4.9. Hampton Court

Constituye un topónimo marcado culturalmente por diversos motivos: se trataba del palacio más lujoso de Inglaterra en aquella época, construido por Wolsey y que éste regaló al rey, quien además pasó largos periodos de tiempo en este lugar edificado junto al Támesis en Hampton, y que actualmente se todavía se conserva (Weir, 2001: 190-191). En la traducción de este topónimo marcado culturalmente se puede apreciar falta de sistematización por la diversidad de técnicas que se han aplicado.

En la primera ocasión en la cual aparece este referente, el traductor ha explicitado la información para facilitar la comprensión de este elemento al lector.

588	(Exit COMMON MAN. As he goes, lights come up and a screen is lowered depicting Hampton Court. CROMWELL is sitting halfway up the stairs. RICH enters)	(Sale el VULGO. A la vez se ilumina la escena, y descende un telón representando la entrada del palacio de Hampton Court. CROMWELL está sentado a mitad de las escaleras. RICH entra, cruzando la escena.)
-----	--	---

En el segundo ejemplo, se ha suprimido el referente cultural y la técnica seguida en la traducción al texto meta ha sido la eliminación del referente y su sustitución por un genérico, pese a que el lector –como se muestra en la réplica anterior- ya conoce dicho referente:

1487	ROPER (Steadily) There's a gentleman here from Hampton Court. You are to go before Secretary Cromwell. To answer certain charges.	ROPER (tranquilo): Ha venido un mensajero de Palacio. Debéis presentaros al Secretario Cromwell, a responder de ciertos cargos.
------	--	--

En tercer lugar, el referente cultural Hampton Court es añadido dentro de la acotación escénica. La posible causa de esta disrupción con respecto a las técnicas anteriores es motivos de

escenificación, debido a la inclusión del referente en este segmento específico de la réplica:

634	<p>(And CHAPUYS has to go. CROMWELL walks aside with furtive and urgent beckonings to STEWARD to follow. RICH follows but hangs off. Meanwhile CHAPUYS and his ATTENDANT have gone behind screen, beneath which their legs protrude clearly)</p>	<p>(CROMWELL va a un lado de la escena, con gestos furtivos y urgentes al MAYORDOMO para que le siga. RICH le sigue, quedándose atrás. Mientras, CHAPUYS y su SECRETARIO se colocan detrás del telón que representa Hampton Court, viéndose sus piernas claramente por debajo.)</p>
-----	--	--

Finalmente, en el resto de réplicas donde aparece dicho referente, se mantiene como tal:

681	<p>(A fanfare of trumpets; the rear of the stage becomes a source of glittering blue light; Hampton Court is hoisted out of sight, and a rosebay is lowered. As the fanfare ceases, NORFOLK, ALICE, MARGARET, erupt onto the stage)</p>	<p>(En este punto, son de trompetas; canto gregoriano; el fondo de la escena se llena de brillante luz azul; se levanta el telón de Hampton Court, y bajan otros, uno detrás de otro y cubriendo al anterior, representando girasoles, rosas, magnolias, etc. Cuando cesan las trompetas continúa suavemente el gregoriano. Los telones proyectan largas sombras, como de árboles. Aparecen en escena NORFOLK, ALICIA y MARGARITA.)</p>
588	<p>(Exit COMMON MAN. As he goes, lights come up and a screen is lowered depicting Hampton Court.</p>	<p>(Sale el VULGO. A la vez se ilumina la escena, y descende un telón representando la entrada del</p>

<p>CROMWELL is sitting halfway up the stairs. RICH enters)</p>	<p>palacio de Hampton Court. CROMWELL está sentado a mitad de las escaleras. RICH entra, cruzando la escena.)</p>
--	--

4.2.4.10. Spain

Este topónimo se ha incluido en este apartado, pese a no compartir con los anteriores el rasgo común de pertenencia a la cultura origen, sino más bien tratarse de un referente transcultural. El motivo de su inclusión en las observaciones empíricas, es que se han observado diferencias en el tratamiento recibido en su trasvase a la lengua meta.

En la primera réplica, el traductor mantiene la crítica a la cultura origen, mientras que la segunda, que contiene la misma frase, se ha traspasado de forma diferente, de manera que no resulte ofensivo para el lector de la cultura receptora:

1257	<p>NORFOLK Thomas. This isn't Spain, you know.</p>	<p>NORFOLK: Tú no estás bueno. Esto no es España, ¿sabes?</p>
------	---	--

1386	<p>CROMWELL My dear Norfolk . . . This isn't Spain.</p>	<p>CROMWELL: Mi querido Norfolk... Este es un país libre...</p>
------	--	--

4.2.5. Referentes del ámbito sociopolítico

Puesto que los acontecimientos dramatizados en *A Man for All Seasons* guardan relación con el mundo de la abogacía, el texto está plagado de referentes específicos de dicha disciplina, y éstos, en ocasiones, carecen de equivalente en la lengua de la cultura meta. Se han encontrado las siguientes expresiones relacionadas con la disciplina legal:

4.2.5.1. The Bar

“To be called to the Bar” es una expresión muy común utilizada en derecho que significa “convertirse en abogado”, y cuyo origen proviene de las citaciones legales que se despachaban cuando se consideraba que algún candidato estaba preparado para servir en la corte real (Shorter Oxford Dictionary on Historical Principles, 1985).

509	ROPER Sir Thomas, I'm to be called to the Bar .	ROPER: Sir Tomás, estoy a punto de graduarme de abogado .
-----	--	--

4.2.5.2. Inns of Court

En esta réplica (525) se puede observar otra de las inconsistencias con el resto de toma de decisiones en traducción,

cuya única justificación se puede atribuir a la escenificación y dramatización del texto. La tónica de esta investigación ha consistido en documentar y clasificar las diferentes estrategias de traducción y no la crítica de un trabajo ya realizado. En este ejemplo en concreto, en la traducción de "Inns of Court", no se identifica al referente con la práctica del derecho, puesto que con éste se entiende "the four sets of buildings in London which have exclusive right of admitting persons to practise at the Bar" (The Shorter Oxford English Dictionary of Historical Principles, 1985), y que se correspondería con los Colegios de Abogados. En el texto traducido, se ha llevado a cabo una traducción literal del referente con la consiguiente pérdida de información y asociación con el campo semántico del derecho:

525	MORE "Half England." The Inns of Court may be buzzing, England doesn't buzz so easily.	MORO: ¡«Media Inglaterra»! Quizá en las tabernas de la corte . Inglaterra no abre su boca tan fácilmente.
-----	---	--

4.2.5.3. New Inn

Como vemos en el siguiente ejemplo (réplica 319), este referente ha sido trasvasado a la lengua meta utilizando un referente general. El *New Inn* era uno de los cuatro *Inns of Court*, "the four legal societies which have exclusive right of admitting person to practice at the Bar" (Shorter English Dictionary on Historical Principles, 1985).

- 319 MORE No. I don't recommend MORO: No, yo no lo recomiendo, lo him; but I point him out. he señalado tan sólo. (Saliendo.)
(Moving off) He's at the **New Inn**. Vive en el **Colegio de Abogados**;
Inn. Can you take him there? lo podrías dejar al paso.

4.2.5.4. Court of Requests

Es otro de los referentes culturales relacionados con el mundo de la abogacía, que carece de equivalente como tal en la lengua meta. Se trata de "a local court for the recovery of small debts" (The Shorter Oxford English Dictionary of Historical Principles, 1985). En todas las réplicas en donde este referente aparece, se ha producido la neutralización del referente original sustituyéndolo por un referente que transmite la información concerniente al uso para el cual el término original estaba destinado:

- 1344 CROMWELL (Clicks his fingers at WOMAN) Come here. This woman's name is Catherine Anger; she comes from Lincoln. And she put a case in the **Court of Requests** in—(Consults a paper)
CROMWELL (chasqueando los dedos a la MUJER): Ven aquí. Esta mujer se llama Catalina Anger, y es de Lincoln. Llevó un asunto al **Tribunal de Causas pobres** en... (Consulta papeles.)
- 1090 RICH **Court of Requests**. RICH: En el **de Causas pobres**.

- 199 MORE You'll get several gowns for that I should think. It was sent to me a little while ago by some woman. Now she's put a lawsuit into the **Court of Requests**. It's a bribe, Richard.
- MORO: Con lo que vale esta copa hay para varios trajes, digo yo. Me la mandó hace poco una mujer que acaba de presentar un pleito en el **Tribunal de Causas Pobres**. Es un soborno.
- 1347 CROMWELL Be quiet. A property case in the **Court of Requests** in April, 1526.
- CROMWELL: Silencio. Un pleito de dominio en el **Tribunal de Causas pobres** en abril de 1526.

4.2.5.5. Chancery

La *Chancery* constituía una institución, presidida por el Lord Canciller y que consistía en el centro administrativo del gobierno (Tudor England. An Encyclopedia, 2001). La técnica de traducción aplicada a este referente, en la única ocasión en la que aparece como tal, es la adaptación:

- 1089 CROMWELL Which court? **Chancery?** (Takes the bottle; restrains RICH from filling his glass) No, don't get drunk. In which court was this litigants case?
- CROMWELL: ¿En qué Tribunal? ¿En la **Cancillería**? (Impide a RICH que llene su vaso.) No, no os emborrachéis. ¿En qué Tribunal tenía su pleito aquella mujer?

4.2.5.6. Chain of Office

La *chain of office* o cadena del Lord Canciller era un grueso collar de oro que portaba el poseedor de dicho cargo. En la sociedad

renacentista, debido a la importancia que se concedía al aspecto visual, el collar del Lord Canciller denotaba el estatus y el poder de su portador, pero también se utiliza en la obra de manera simbólica como metonimización de dicho cargo. A este respecto, hay que comentar que la falta de criterio en la traducción de este referente se refleja con el hecho de que en la mayoría de los ejemplos en los que este elemento cultural aparece, dicho referente ha sido eliminado en el texto traducido:

797	HENRY (Eyes lighting on the chain on the table by MORE) And thank God I have a friend for my Chancellor. (Laughingly, but implacably, he takes up the chain and lowers it over MORE's head) Readier to be friends, I trust, than he was to be Chancellor.	ENRIQUE: Gracias a Dios tengo por Canciller a un amigo. (Riendo.) Confío en que más dispuesto a ser mi amigo de lo que estuvo a ser mi Canciller.
683	ALICE (With chain of office which she puts on table. Distressed) No sign of him, my lord!	ALICIA (acongojada): Ni rastro de Tomás, Excelencia.
736	ALICE Oh, Thomas! Thomas!(MARGARET spies chain of office , brings it to MORE)	ALICIA: ¡Oh, Tomás, Tomás!
740	MARGARET (Offering the chain) Father—	MARGARITA: ¡Padre, quédate quieto...!

- 1311 ALICE God's death, it comes on us quickly. . . (Exit ALICE, MARGARET with the **chain**, and ROPER) ALICIA: Por el amor de Cristo... ¡Qué pronto pueden cambiar las cosas!
- 683 ALICE (With **chain of office** which she puts on table. Distressed) No sign of him, my lord! ALICIA (acongojada): Ni rastro de Tomás, Excelencia.
- 797 HENRY (Eyes lighting on **the chain** on the table by MORE) And thank God I have a friend for my Chancellor. (Laughingly, but implacably, he takes up the chain and lowers it over MORE's head) Readier to be friends, I trust, than he was to be Chancellor. ENRIQUE: Gracias a Dios tengo por Canciller a un amigo. (Riendo.) Confío en que más dispuesto a ser mi amigo de lo que estuvo a ser mi Canciller.

No obstante, en las dos únicas ocasiones en las que este referente se ha mantenido en el texto traducido, la traducción no añade ningún tipo de información extraordinaria para transmitir la peculiaridad e importancia de este referente como portador de carga semántica histórica, por lo que dicha expresión puede resultar opaca para el lector de la cultura meta:

- 1337 NORFOLK (Incredulous) What! Goddammit, he was the only judge since Cato who didn't accept bribes! When was there last a Chancellor whose possessions after three years in office totaled one hundred pounds and a **gold chain**. NORFOLK (incrédulo): ¡Qué! ¡Por Dios vivo, si ha sido el único juez desde Catón que no se ha dejado sobornar! ¿Cuándo ha habido un Canciller que haya salido del cargo, después de tres años, tan sólo con cien libras y **su cadena de oro?**

1233	MORE There's my clever girl.(She takes it from his neck).	MORO: Así me gusta. (Le quita el collar del cuello.)
------	--	---

4.2.5.7. House of Lords

Este referente relacionado con el mundo de la política es utilizado en la obra para explotar los rasgos connotativos asociados con él. En esta réplica, Common Man se queja de la simplicidad de su vestuario, para lo cual compara la sencillez de su propia vestimenta con la riqueza decorativa de la Cámara de los Lores. En el texto traducido se ha suprimido gran parte del texto original, incluido el referente, con lo que la intención de la metáfora ha sido anulada. Este ejemplo concreto aparece mencionado por Santoyo (1996: 84) como muestra de una excesiva eliminación de fragmento textual durante el proceso traductor. Según este autor, el personaje que desempeña el papel del Vulgo "no tiene, ni mucho menos, la riqueza verbal del original en su versión castellana de Luis Escobar", por la razón evidente de que el traductor ha segado las palabras aquí resaltadas en negrita:

132	If a King or a Cardinal had done the prologue he'd have had the right materials. And an intellectual would have shown enough majestic meanings, colored propositions, and closely	Un rey o un cardenal hubiera vestido bien este cargo de prologuista. Y con los «bordados» de un intelectual se hubiera podido tapizar la Cámara de los Lores. ¡Pero esto...! ¿Esto es un traje? ¿Es
-----	--	--

woven liturgical stuff to que dice algo? ¡Si apenas cubre
dress the **House of Lords!** las desnudeces de un
But this! hombre!... Un poquito de tela
negra y nuestro padre Adán se
convierte en el Vulgo.

4.2.5.8. Tower of London

Es uno de los referentes culturales que guardan mayor relación con la trama de la obra, por lo que al ser un monumento histórico muy común para los lectores de la cultura origen, el autor se puede permitir utilizar parte del referente en el texto origen.

En cuanto a la cultura meta, es importante que el lector sea consciente del caudal informativo que dicho referente conlleva. Durante la Inglaterra Tudor, la Torre de Londres era el edificio donde eran confinados aquellos ciudadanos a la espera de ser sometidos a juicio, o pendientes de ejecución (Echevarría, 2008: 80-87), por lo que en aquellas ocasiones cuando es necesario transmitir la carga informativa, se ha eliminado el referente y sustituido por una expresión en la que se explicita su uso o se ha ampliado la información:

578 MORE That's dangerous, MORO: Esas ideas son
leveling talk, Alice. Beware revolucionarias, Alicia; acabarás
of the **Tower.** en **la Torre.** (Se levanta.) Lo
tomaré en la cama. (Todos se
dirigen hacia las escaleras
hablando.)

- 1293 ALICE Oh, you'd walk on the bottom of the sea and think yourself a crab if he suggested it! (To ROPER) And you! You'd dance him to the **Tower**— You'd dance him to the block! Like David with a harp! Scattering hymn books in his path! (To MORE) Poor silly man, d'you think they'll leave you here to learn to fish? ALICIA: Calla, tú te tirarías de un balcón si tu padre lo propusiera. (A ROPER.) ¡Y tú le llevarás con tus teorías hasta la **Torre!** Hasta verle con la cabeza en el tajo. (A MORO.) Pobre infeliz, ¿tú crees que te van a dejar aquí pescando?
- 1338 CROMWELL (Rings hand bell and calls) Richard! It is, as you imply, common practice, but a practice may be common and remain an offense; this offense could send a man to the **Tower**. CROMWELL (toca la campanilla, llamando): ¡Richard! ... Puede que el soborno sea, como vos decís, una costumbre general, pero es un delito, aunque sea costumbre, y basta para mandar a un hombre a la **Torre**.
- 586 COMMON MAN (Reading) in ascribing Wolsey's death to a broken heart, or accept Professor Larcomb's feeling diagnosis of pulmonary pneumonia, its effective cause was King's displeasure. He died at Leicester on November, 1530, while on his way to the **Tower** under charge of High Treason. VULGO (leyendo): «Si seguimos la tradición, Wolsey murió de corazón quebrantado. Si aceptamos el diagnóstico, menos emotivo, del Profesor Larcomb, fue de neumonía pulmonar. En cualquier caso, su causa efectiva fue el desagrado real. Wolsey murió en Leicester el veintinueve de noviembre de mil quinientos treinta, camino de la **Torre de Londres**, acusado de alta traición.»
- 1958 CROMWELL You refused the oath tendered to you at the **Tower** and elsewhere— CROMWELL: Pero habéis rehusado prestar el juramento que se os ha pedido...

2000	CROMWELL Now, Rich, on 12 March, you were at the Tower?	CROMWELL: Rich, ¿es cierto que el día 12 de marzo os hallabais en la Torre de Londres?
------	--	---

4.2.5.9. Act

Durante el reinado de Enrique VIII, las dos leyes específicas más relevantes que fueron aprobadas en el proceso de la Reforma religiosa son conocidas como Acta de Supremacía y Acta de Sucesión. En los siguientes ejemplos, se aprecia nuevamente la carencia de tratamiento metódico en estos términos, que en algunos ejemplos han sido traducidos con el genérico "ley", mientras que en otros se ha traducido siguiendo el modelo canonizado ("acta"):

1628	MORE (Half-turning, half-attending) Act?	MORO (vuelto y atendiendo a medias): ¿Una ley?
1811	MORE You want me to swear to the Act of Succession?	MORO: ¿Quieres que jure la ley de sucesión?
1709	CROMWELL (Quickly) You do have objections to the Act?	CROMWELL (rápido): ¿Luego tenéis objeciones a la Ley?
1138	MORE No, I'm not; the Act states that the King—	MORO: Yo no niego nada. El Acta dice que el Rey es...
1137	ROPER (Startled) You are denying the Act of Supremacy!	ROPER (atónito): ¿Es que negáis el Acta de Supremacía?

4.2.5.10. Dispatch

Esta expresión, según el Cambridge Advanced Learner's Dictionary (2005), se refiere a "a newspaper report sent by someone to a foreign country, often communicating war news, or an official report often on a military matter". En el texto traducido, este término aparece trasvasado de dos formas diferentes: en la primera ocasión aparece traducido como "carta", mientras que en resto, y de forma uniforme hasta el final de la obra, lo encontramos como "despacho":

346	WOLSEY (Still writing, pushes paper across the table) Since you seemed so violently opposed to the dispatch for Rome, I thought you'd like to look it over.	WOLSEY (mientras que escribe, le alarga un papel a través de la mesa): Ya que eras tan opuesto a la carta a Roma he pensado que te gustaría verla.
394	MORE this?(Indicating dispatch)	Like the despacho.
568	MORE He wanted me to read a dispatch.	MORO: Que leyera un despacho.
570	MORE A Latin dispatch.	MORO: Un despacho en latín.

4.2.5.11. Bill

Esta expresión posee diversas entradas en el diccionario. En el campo semántico del derecho, se trata de "a formal statement of a planned new law that is discussed before being voted on" (Cambridge Advanced Learner's Dictionary, 2005). Una vez el Parlamento vota a favor de un *bill*, formalmente pasaba a convertirse en una *Act*. Dicha diferencia se mantiene en el primer ejemplo, mientras que en el segundo se ha obviado.

1640	<p>MORE It will mean what the words say! An oath is made of words! It may be possible to take it. Or avoid it. (To MARGARET) Have we a copy of the Bill?</p>	<p>MORO: Un juramento sólo significa aquello que sus palabras dicen. Un juramento está «hecho» de palabras. A lo mejor es posible prestarlo. O quizá se pueda evitar. ¿Tenemos el texto del proyecto? (A MARGARITA.)</p>
1649	<p>MORE Now listen, Will. [...]Our natural business lies in escaping so let's get home and study this Bill.</p>	<p>MORO: [...] Con que vamos a casa y estudiemos esa ley (Salen MORO, ROPER Y MARGARITA).</p>

4.2.6. Expresiones monetarias

Las expresiones monetarias constituyen otra de las categorías de referentes culturales que funcionan como marcadores y muestran la adscripción del texto a una cultura extranjera. El tratamiento a seguir en estos casos generalmente viene dictado

por el historial interlingüístico, por lo que la existencia de precedente en el tratamiento de dichas expresiones condiciona el tratamiento del marcador. Como afirma Moya (2000: 63-64), tanto *penny* como *pound* "son algunas de las excepciones puesto que se *traducen*".

Siguiendo a este último autor, la "traducción" ha sido el procedimiento aplicado en el tratamiento de los dos referentes culturales monetario. Sin embargo, se observan ciertos aspectos dignos de mención. En primer lugar, se ha producido en una ocasión la eliminación del referente cultural de la moneda, que constituye una frase hecha en la lengua meta:

- 493 (He goes for the tablecloth) (Va por el mantel.) Río arriba, from Chelsea to Richmond, **penique y medio**. La tarifa. **a penny halfpenny**. From iCómo se nota que el que hace Richmond to Chelsea, it's a la tarifa no tiene que remar! El quiet float downstream, mantel... (Pone el mantel en la from Chelsea to Richmond, cesta, saca unas zapatillas.) ifs a hard pull upstream. And Otra vez en casa. it's **a penny halfpenny** either way. Whoever makes the regulations doesn't row a boat. (Puts the cloth into the basket, takes out slippers) Home again.

492 BOATMAN That I will, sir! BARQUERO: En seguida,
 (Crossing to the basket and señor. (Cruzando hacia la
 pulling it out) From Richmond cesta y sacándola a escena.)
 to Chelsea, a penny Río abajo **penique y medio**...
halfpenny. . . . El sombrero... El traje... El
 sombrero... El traje...

En segundo lugar, la existencia de equivalente en la lengua meta no siempre es suficiente para transmitir toda la información que el referente transmite. El problema se plantea cuando debido a la distancia cultural o temporal (como es este caso), la cantidad mencionada puede resultar relevante para la comprensión de la situación:

181 MORE I thought we said MORO: Creí que habíamos
 friendship (He dicho «amigo». (Piensa un
 considers; then) The Dean poco.) El Deán de San Pablo
 of St. Paul's offers you a te ofrece un puesto con casa,
 post; with a house, a criado y **cincuenta libras al**
 servant and **fifty pounds a año**.
year.

450 CROMWELL Oh, I'm sorry. CROMWELL: Lástima. (Yendo
 (Backing to exit) I am one of hacia la salida.) Vuestros
 your multitudinous admirers, admiradores son muchedumbre,
 Sir Thomas. A penny Sir Tomás. Yo estoy con la
ha'penny to Chelsea, muchedumbre. Barquero,
 Boatman. (Exit CROMWELL) **penique y medio** es la
 tarifa.(Sale CROMWELL.)

1337 NORFOLK (Incredulous) NORFOLK (incrédulo): ¡Qué!
 What! Goddammit, he was ¡Por Dios vivo, si ha sido el
 the only judge since Cato único juez desde Catón que no
 who didn't accept bribes! se ha dejado sobornar!¿ Cuándo
 When was there last a ha habido un Canciller que haya
 Chancellor whose salido del cargo, después de tres

possessions after three years años, tan sólo con **cien libras** y
 in office totaled one su cadena de oro?
hundred pounds and a gold
 chain.

- 1466 ALICE We couldn't come so ALICIA: ¿Y sería un exceso de
 deep into your confidence as confianza el que nos dijeras por
 to know these reasons why a qué en medio de esta pobreza
 man in poverty can't take **four** no puedes aceptar **cuatro mil**
thousand pounds? **libras?**

Por ultimo, en este apartado sobre unidades monetarias se ha incluido el referente *guinea*. La Encyclopaedia Britannica (2008) define esta unidad monetaria como "an English gold coin issued from 1663 to 1813 and a unit of value equal to one pound and one shilling". Se ha trasvasado al texto meta con el procedimiento del calco:

- 1757 CROMWELL And there's **fifty** CROMWELL: Hay cincuenta
guineas in it if you do. **guineas** si lo haces.
- 1760 JAILER No, sir! (At exit he CARCELERO: No, señor. (Se
 pauses; to audience) Fifty para en la salida, al
guineas isn't tempting; fifty público.) **Cincuenta**
guineas is alarming. If he'd left **guineas** no es una suma
 it at swearing . . . But fifty— tentadora. **Cincuenta**
 That's serious money. If it's **guineas** es una suma
 worth that much now it's worth alarmante. Si hubiera sido
 my neck presently. (With sólo el juramento... Pero
 decision) I want no part of it. cincuenta... Eso es mucho
 They can sort it out between dinero. En ese precio entra
 them. I feel my deafness también mi cabeza. (Con
 coming on. decisión.) Esto no es para
 mí. Que se lo arreglen
 entre ellos. Me está
 entrando una sordera...

4.2.7. Medidas

Al igual que ocurre con las expresiones de moneda, el sistema de medidas es específico de la cultura inglesa. No obstante, el análisis confrontado no ha revelado abundancia de ejemplos en cuanto a este tipo de marcador cultural.

En el siguiente ejemplo, y siguiendo con el criterio anterior, el referente cultural posee “traducción” en la lengua meta. Pero además, y con el fin de facilitar la asociación de dicha expresión en el texto traducido, el traductor ha explicitado la información para facilitar la información y que la traducción del referente no resulte extraña para el lector de la cultura meta:

615	CROMWELL (Admiring) O-ho—beware these professional diplomats. Well now, for example; next week at Deptford we are launching the Great Harry—one thousand tons, four masts, sixty-six guns, an overall length of one hundred and seventy-five feet ; it’s expected to be very effective—all this you probably know. [...]	CROMWELL (con admiración): Pues, por ejemplo: la semana que viene es la botadura del «Gran Enrique», mil toneladas, cuatro palos, sesenta y seis cañones, ciento setenta y cinco pies de eslora . Esperamos que sea muy eficaz... Aunque probablemente ya estaríais informado. [...]
-----	---	---

4.2.8. Alimentos

La problemática que pueden plantear los referentes culturales de categoría alimenticia es la carencia de correspondiente en la cultura meta. A este respecto, hay que tener en cuenta que la presuposición del conocimiento del lector de la cultura término resulta determinante en cuanto al procedimiento a aplicar. En el tratamiento de expresiones alimentarias, se suele recurrir al préstamo o transcripción manteniendo la distancia con la cultura origen, o la adaptación por medio de un equivalente cultural de la cultura meta, acercando así el texto traducido a esta cultura.

Los ejemplos de expresiones alimentarias que se han hallado en el análisis han revelado que el procedimiento aplicado ha sido la sustitución de dicho referente por otro perteneciente a la cultura meta. La expresión alimentaria que aparece en esta obra (*custard*) muestra ciertas características específicas. Desde el punto de vista de la lengua origen su elección no es casual: como consecuencia del uso deliberado que Bolt hace del lenguaje, se emplea el referente *custard* que contiene una doble carga semántica: por una parte, según la entrada del Diccionario Collins (2001), se trata de un postre cuyo equivalente en la lengua meta puede ser tanto unas natillas como flan; por otra parte, si atendemos a los rasgos extralingüísticos, en la cultura origen es uno de los elementos de attrezzo que se utilizan en el mundo del espectáculo: "a pie that clowns throw at one another

as a joke". Pese a la existencia de equivalente en la lengua meta, en el texto traducido se ha producido la sustitución de dicho referente por otro perteneciente a la cultura meta, y cuya única justificación sería la elección de un vocablo típico de la cultura española:

- 1798 MARGARET And a **custard** . MARGARITA: Y **empanada**.
- 1799 MORE A **custard!** MORO: ¡**Empanada!**
- 1868 ALICE (Turns. Quietly) By ALICIA (se vuelve, dice God, you think very little of despacio): Por Dios, Tomás, me. (Mounting bitterness) I qué opinión tienes de mí... know I'm a fool. But I'm no (Con amargura que va such fool as at this time to be subiendo.) Ya sé que soy una lamenting for my dresses! Or boba. Pero no tanto como to relish complimenting on my para que hayas que ganarme **custard!** con piropos a mi traje. ¡Ni con alabanzas a mi **empanada!**
- 1885 MORE Why, it's a lion I MORO: ¡No sabía que me married! A lion! A lion! (He había casado con un león! ¡Un breaks away from her, his león, un león! (Se separa de face shining) Say what you ella, resplandeciente.) may—**this custard's** very Quisiera enviarle la mitad de good. It's very, very good. este valor al Obispo Fisher. Lo tienen en la galería de arriba.
- 1887 (He puts his face in his hands; MORO: (Corta un trozo de ALICE and MARGARET **empanada** y come.) Qué comfort him; ROPER and bueno, qué bueno está. (Se JAILER erupt onto the stage lleva las manos a la cara; above, wrangling fiercely) ALICIA y MARGARITA lo consuelan. Irrumpen ROPER y el CARCELERO en escena, por arriba, forcejeando.)

1863	MORE Yes. (He eats a morsel) You still make superlative custard , Alice.	MORO: Sí. (Come un bocado.) Tu hojaldre , excelente, como siempre.
------	---	---

4.2.9. Alusiones bíblicas

Como se ha referido en el Apartado 2.3., la Biblia es una de las fuentes transculturales más comunes de alusiones y referencias en la literatura. En *A Man for All Seasons*, las frecuentes alusiones a esta obra canónica del Cristianismo ayudan en la transmisión del mensaje implícito del texto, de forma que los acontecimientos narrados se remontan a hechos bíblicos demostrando la universalidad del mensaje.

4.2.9.1. Conservación del referente bíblico

En los siguientes ejemplos de alusiones bíblicas, se ha conservado el referente bíblico sin recurrir a ningún tipo de explicitación o adición de información. Los rasgos connotativos que se extraen de los personajes o hechos bíblicos facilitan en un lector competente las conexiones con los hechos descritos en los segmentos en los que aparecen.

a) Moloc

Tanto en el Primer Libro de Reyes como en el Levítico, Moloc aparece como un falso dios al que se sacrificaban niños (Biblia de Jerusalén, 2 Libro de Reyes, 23: 10; Levítico, 18: 21; 20: 1-5). En la réplica 988, More se refiere él para aludir a los rasgos negativos que no concibe en su propio dios:

988	MORE (Dryly) Are you sure that's God? He sounds like Moloch . But indeed it may be God—	MORO (seco): ¿Estás seguro que ése es Dios? A mí me suena a Moloch . Aunque quizá sea Dios...
-----	--	--

b) Aaron's Calf

En la Biblia, (Éxodo: 32), Aarón fundió un becerro de oro con las joyas de los israelitas, el cual fue adorado por el pueblo. Roper compara este falso objeto de idolatría con la ley, a la que More venera por encima de todo lo demás:

985	ROPER I have long suspected this; this is the golden calf ; the law's your god.	ROPER: Lo que yo me imaginaba, el becerro de oro ; la ley es vuestro Dios.
-----	--	---

c) Alusión a San Pedro

En el tercer ejemplo (réplica 960), el traductor ha identificado la expresión que alude a Pedro en la Biblia (Mateo: 26, Lucas: 22;

Marcos: 14), y la ha transmitido con acierto al texto traducido, de forma que More demuestra ser consciente de que Rich le podría traicionar en el futuro:

960 MORE Richard, you MORO: **¡Antes de mañana**
couldn't answer for me habrías negado! (Sale
yourself even so far as RICH. Todos lo miran; luego se
tonight. vuelven a MORO, sus rostros
excitados.)

d) The money changers

En Mateo: 21, Jesús expulsa a los mercaderes del templo al considerarlo un lugar sagrado para la oración. En la siguiente réplica, Roper utiliza esta metáfora para defender la expulsión de la Iglesia cualquier vestigio de corrupción. El referente ha sido identificado y traducido de manera que el mensaje se mantiene en la lengua meta:

910 ROPER My views on the ROPER: Mis ideas sobre la
Church, I must confess— Iglesia —debo confesar— se
Since last we met my views han, modificado algo desde
have somewhat modified. nuestra conversación. (MORO y
(MORE and MARGARET MARGARITA cruzan una
exchange a smile) I modify sonrisa.) Quede claro que no he
nothing concerning the body cambiado en nada de lo que
of the Church—**the** afecta al «cuerpo» de la Iglesia.
money-changers in the Hay que expulsar los
temple must be scourged **mercaderes del templo**, icon
from thence—with a látigo de fuego si es preciso!...
scourge of fire if that is ¡Pero detrás de un ataque a la
needed! But an attack on propia Iglesia veo un ataque a
the Church herself! No, I Dios!...
see behind that an attack on
God-

e) The Sermon on the Mount

El Sermón del Monte o Sermón de la Montaña fue pronunciado según el Evangelio de San Mateo (Mateo: 5), por Jesús para predicar sus enseñanzas ante una gran multitud. More se basa en la relevancia y vehemencia de esta homilía bíblica para hacer una crítica hacia Norfolk y el resto de nobles de Inglaterra, que parecen ignorar los problemas que acucian al reino y sólo se preocupan por sí mismos:

1608	MORE The nobility of England, my lord, would have snored through the Sermon on the Mount . But you'll labor like Thomas Aquinas over a rat-dog's pedigree. Now what's the name of those distorted creatures you're all breeding at the moment?	MORO: ¡La nobleza de Inglaterra sería capaz de roncar durante el Sermón de la Montaña! Pero sería capaz de discutir un siglo entero acerca del pedigree de un perro. ¿Cómo se llama esa raza contrahecha que estáis ahora tratando de criar?
------	---	---

f) Joshua's Trumpet

Josué (Josué: 6) derriba el muro de Jericó marchando alrededor de la ciudad seguido de su ejército y de siete sacerdotes tocando la trompeta. More compara este instrumento musical con la conciencia de Roper, ante la cual su hija Margaret se doblega:

903	MORE (Laughs) Joshua's trumpet . One note on that brass conscience of yours and my daughter's walls are down.	MORO (riendo): La trompeta de Josué . Suena el bronce de tu conciencia y las murallas de mi hija se desploman.
-----	--	---

4.2.9.2. Eliminación del referente bíblico

En el resto de ejemplos que contienen alusiones a la Biblia, las réplicas que contienen dichas expresiones han sido eliminadas en el trasvase al texto meta, sin que se pueda encontrar una justificación fundamentada para esta supresión. Sin embargo, resulta significativo que tres de los cuatro fragmentos bíblicos sean enunciados por el mismo personaje, el embajador español Chapuys, que se erige como principal defensor de la religión católica y por tanto, presiona a More en nombre del Emperador para que se enfrente a la facción anglicana. Bolt exprime las alusiones bíblicas para fundamentar los argumentos del embajador español, dando a entender que su justificación proviene del Catolicismo, si bien el discurso de Chapuys no resulta convincente ante el lector por reflejar intereses demasiado evidentes, hecho que demuestra con la expresión *gibly* en la réplica 1450 (Cf. infra).

En el primer ejemplo, se menciona la coraza de la justicia y el yelmo de la salvación (Isaías: 59), como los instrumentos de defensa necesarios para protegerse de cualquier influencia maligna. More recuerda este pasaje bíblico ante la presión del embajador Chapuys de que se mantenga firme en su oposición al divorcio del rey, pero la frase resulta pertinente en la escena por

contener alusiones a la justicia, en la que More encontraba refugio ya que constituía el primer orden en su escala de valores personal:

1205 MORE Metaphorical arms.
The breastplate of righteousness and the helmet of salvation. Do you mean a metaphorical resistance?

La segunda referencia bíblica eliminada en la traducción al español ha sido extraída de la Carta de San Pablo a los Efesios (Efesios: 6), en la cual les incita a vestirse con la armadura de Dios para resistir las asechanzas del diablo. De nuevo el autor ha extraído de la Biblia un fragmento que encaja en la temática de la obra, en este caso la finalidad de la alusión es mostrar el concepto que el personaje principal tenía de la sociedad, según el cual ésta se regía por la existencia de un orden universal basado en la jerarquía del respeto al superior (Cf. 3.2.). Si en la réplica anterior se alude a la ley, en la réplica 1204 Chapuys, el embajador español, se apoya en las enseñanzas bíblicas para inducir a More a refugiarse en Dios para mantenerse firme ante las presiones por el divorcio de Enrique VIII:

1204 CHAPUYS (Almost sure the fish is hooked, leaning forward but playing it cool)
We are adjured by **St. Paul to don the arms of God** when the occasion warrants.

En el tercer ejemplo, la alusión bíblica eliminada procede del Evangelio según San Mateo (Mateo: 22), y mediante ésta Chapuys recuerda a More en la misma escena que la fidelidad hacia el rey de Inglaterra resulta incompatible con la fidelidad a Dios:

1450 CHAPUYS (Glibly) "**Render unto Caesar the things which are Caesar's**— (He raises a reproving finger) But unto God—"

La réplica 1293 recoge dos fragmentos del Libro de Samuel. David cura al rey Saúl gracias a los acordes de su arpa (Samuel: 10), y en el Segundo libro de Samuel, David danza "con todas sus fuerzas delante del Señor" (Samuel: 6). La intención del autor es comparar el fanatismo religioso de Roper con el empeño que David ponía en la danza:

1293 ALICE [...] (To ROPER) And you! ALICIA: [...] (A ROPER.) ¡Y You'd dance him to the Tower— tú le llevarás con tus teorías You'd dance him to the block! hasta la Torre! Hasta verle **Like David with a harp!** con la cabeza en el tajo. (A Scattering hymn books in his MORO.) Pobre infeliz, ¿tú path! (To MORE) Poor silly man, crees que te van a dejar d'you think they'll leave you aquí pescando? here to learn to fish?

Finalmente, la réplica 1207 contiene una cita del libro de Job (Job: 20: 24): "Huirá de las armas de hierro y el arco de acero le atravesará". Chapuys nuevamente se apoya en la Biblia para comparar la actitud de More con un personaje conocido de las enseñanzas del Cristianismo. Job ha pasado a la historia como la

personificación del sufrimiento humano. El constante padecimiento que este hombre soportó por parte de Dios tenía como finalidad mostrar hasta cuánto el ser humano es capaz de tolerar, y en el texto traducido el autor establece un paralelismo entre el personaje bíblico y el protagonista de la obra, de modo que un lector competente podría establecer ciertas conexiones con el futuro desenlace en la vida del personaje principal:

1207 CHAPUYS (Intones) **"He shall flee the iron weapons, and the bow of steel shall strike him through."**

4.2.10. Otros referentes históricos

En este apartado, se ha realizado una compilación de aquellos referentes históricos que no encajan en ninguna de las categorías anteriores y que se exponen en los apartados anteriores. La aparición de información concerniente a hechos históricos es otra de las numerosas cuestiones que puede resultar dificultosa en la traducción de un texto tan contextualizado históricamente. En el tratamiento de estas otras expresiones, se aprecian aspectos que merecen ser comentados porque implican una intervención deliberada del traductor debido a diversos motivos.

4.2.10.1 Explicitación de información

Las siguientes réplicas muestran que la mediación del traductor es patente en la explicitación de información histórica, con el fin de facilitar la comprensión al lector meta de la carga informativa del referente. Mención especial merece el segundo ejemplo (réplica 1440) por la ya comentada tendencia del traductor (Cf. 4.1.5.1) a omitir cualquier alusión directa al rey de España como implicado de forma directa o indirecta en los hechos narrados:

1272	MORE The Church—the old Church, not the new Church—is very strong up there. I’m serious, Howard, keep an eye on the border this next spring; and bear in mind the Old Alliance .	MORO: La Iglesia — la antigua, no la nueva — es muy fuerte en el Norte. Cuidado con la frontera de Escocia este próximo año. Acuérdate de su vieja alianza con Francia .
1440	CHAPUYS My master, the King of Spain . (MORE puts his hands behind his back) You will take it?	CHAPUYS: Del Emperador Carlos . (MORO lleva sus manos a la espalda.) ¿No la aceptaréis?
397	WOLSEY Then, good night! Oh, your conscience is your own affair; but you’re a statesman! Do you remember the Yorkist Wars ?	WOLSEY: Entonces, buenas noches. Tu conciencia es cuenta tuya, pero piensa que eres un gobernante. ¿Te acuerdas de la Guerra de las Rosas ?
2065	MORE Not so, Master Secretary! [...]Nevertheless,	MORO: No es así, sir Secretario. [...]Sin embargo, no

it is not for the Supremacy that you have sought my blood—but because I would not bend to the marriage!	es por la supremacía del Rey por lo que queréis mi sangre, isino porque no he querido consentir en su segundo matrimonio!
---	---

4.2.10.2. Modificación de la traducción

En este subapartado se han recogido dos ejemplos en los que no se aprecia que el traductor hay aplicado técnica alguna de traducción en el tratamiento del referente cultural. El primer ejemplo se trata de un referente histórico perteneciente al universo de conocimiento del lector de la cultura anglosajona, que además refleja uno de los rasgos de la dramática de Bolt, como es la mención de un aspecto histórico cronológicamente posterior a los hechos narrados para aplicar los rasgos connotativos de este referente a los acontecimientos dramatizados y al mismo tiempo, universalizar los hechos.

a) Levellers

Los levelers o “niveladores” abogaban por la igualdad entre las clases sociales. De acuerdo con el Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles (1985), se trataba de “a rebel secret society in Ireland in the 18th century [that] would level all differences of position or rank among men”. En el texto traducido se ha procedido a la eliminación total del referente,

sustituyéndolo por un adjetivo que transmite la información connotativa general del referente del texto origen:

578	MORE That's dangerous, leveling talk, Alice. Beware of the Tower.	MORO: Esas ideas son revolucionarias , Alicia; acabarás en la Torre. (Se levanta.) Lo tomaré en la cama. (Todos se dirigen hacia las escaleras hablando.)
-----	--	--

b) The King of Spain

Los dos ejemplos siguientes reflejan la intencionalidad del traductor en cuanto a la modificación de la información del texto origen. En el primer caso (réplica 847), el texto origen alude al Saqueo de Roma por parte de Carlos I y al apresamiento del Papa Clemente VII como rehén en 1527 (Elton, 1955: 114). La información ha sido suavizada en el texto traducido, por una parte, porque la conservación de dicho referente podría resultar ofensiva para el lector de la cultura meta, y por otra debido a la necesidad de obtención de un expediente favorable por parte de la censura de la dictadura franquista:

847	HENRY [...]! As for the Pope! Am I to burn in Hell because the Bishop of Rome, with the King of Spain's knife to his throat , mouths me Deuteronomy?	ENRIQUE: [...] Y en cuanto al Papa... ¿Es que voy a abrasarme en el infierno porque el Papa, con el pie del Emperador en mi pescuezo , me recite el Deuteronomio?
-----	---	--

c) Barge

El tercer término, *barge*, es definido como “A boat of state elegantly furnished and decorated” (Encyclopaedia Britannica, 2008), y la traducción más adecuada seleccionada del diccionario bilingüe Collins sería “barcaza”, expresión que no se recoge en la traducción en el texto meta (Collins, 2001)

616	<p>CHAPUYS Alas, Master Cromwell, don't we all? This ship for instance—it has fifty-six guns by the way, not sixty-six and only forty of them heavy. After the launching, I understand, the King will take his barge to Chelsea.</p>	<p>CHAPUYS: Como todos, maestro Cromwell, como todos. Por ejemplo, este barco — son cincuenta y cinco cañones los que tiene, no sesenta y cinco, y sólo cuarenta son artillería pesada. Se dice que después de la botadura el Rey irá en su lancha a Chelsea. (La cara de CROMWELL se ensombrece durante este párrafo.)</p>
-----	---	--

d) Convocation

La expresión *Convocation* resulta un referente histórico problemático por carecer de equivalente en la lengua meta. Según Kinney & Swain (2000: 158-159)., se refiere a “the name given to the assemblies of the clergy in each of the provinces of Canterbury and York in the Church of England [...].The word is used in singular to refer to Canterbury alone”. La traducción a la lengua meta se ha realizado de manera uniforme, si bien se aprecia en la réplica 1188 una excepción en la aplicación de las normas ortográficas:

- 1132 MORE (Glances clown at it) I've MORO (mira al collar): Ya te told you. If the bishops in he dicho que si **los obispos Convocation** submitted this reunidos se someten hoy, me morning, take it off. . . It's no lo quitaré... Y conste que no degradation. Great men have worn me degrada. Hombres ilustres this. lo han llevado.
- 1135 ROPER (Recommences pacing) I ROPER (sigue paseando): No don't see what difference veo que **los obispos** puedan **Convocation** can make. The resolver nada. La Iglesia es ya Church is already a wing of the una dependencia de Palacio, Palace, is it not? The King is ¿no es cierto? El Rey es ya su already its "Supreme Head"! Is he «Cabeza Suprema», ¿no es not? así?
- 1188 CHAPUYS Rumor has it that if the CHAPUYS: Corre el rumor de Church in **Convocation** has que si **los Obispos** se submitted to the King, you will someten al Rey, vos dimitiréis. resign.
- 1220 NORFOLK I'll do it, Roper! NORFOLK: Digo que yo lo **Convocation's** knuckled under, haré. **Los obispos** se han Thomas. They're to pay a fine of a doblegado, Tomás. Van a hundred thousand pounds. And . . pagar una multa de cien mil . we've severed the connection libras, y... hemos roto la with Rome. conexión con Roma.

4.2.10.2. Cetrería

La cetrería (*hawking*) era uno de los pasatiempos comunes entre las clases altas, al cual el rey también era aficionado (Cf. 3.4), y que el autor Bolt además utiliza en la obra con efecto simbólico. Este término, por lo tanto, conlleva tanto connotaciones

V. CONCLUSIONES

Conclusiones

Esta investigación se ha centrado en el estudio del tratamiento de los referentes culturales en la traducción de la obra *A Man for All Seasons* al español, *Un Hombre para la Eternidad*.

Como punto de partida, se ha considerado la importancia del contexto cultural del texto origen, puesto que un texto literario se genera en unos parámetros espacio-temporales dentro de una cultura determinada. En primer lugar, *A Man for All Seasons* se trata de una obra de teatro que dramatiza un fragmento de la historia del siglo XVI y que constituye uno de los periodos históricos más célebres en la historia de la cultura anglosajona, por tratarse de los eventos que llevaron a la creación de la Iglesia Anglicana. Además, la peculiaridad del argumento es que el autor deliberadamente explotó estos hechos históricos para recrear una obra de teatro que escribió cuatro siglos después, por lo que la información cultural subyacente en la obra original está más arraigada en el universo de conocimiento del lector medio de la cultura origen en comparación con el que posee el lector de la cultura meta.

Un recorrido por la literatura de los Estudios de Traducción en la actualidad pone de manifiesto tanto la importancia como la dificultad de realizar una traducción literaria intercultural a causa

de diversos factores. La realización de una traducción literaria ha dejado de ser considerada una simple trasposición interlingüística, debido al convencimiento de que traducir supone traducir entre culturas, siendo el lenguaje una parte importante de éstas. Además hay que tener en cuenta la abundancia de información que el lenguaje transmite y la disparidad entre los marcos culturales de las dos lenguas implicadas. En la actualidad, las diferentes teorías traductológicas han analizado la importancia de la traducción atendiendo a ciertos aspectos concretos. La Teoría del Polisistema desarrollada por Toury interpreta que la traducción posee una función activa dentro de una cultura, concretamente, la traducción de una obra literaria se ve supeditada a la posición que la literatura traducida ha adquirido dentro de un sistema literario, de modo que el conjunto de parámetros que influyen en el proceso traductor viene impuesto por el estatus de dichas obras traducidas en el sistema literario de una cultura.

Por otra parte, la Escuela de la Manipulación atiende más al papel *manipulador* del original que realiza el traductor durante el proceso de traducción, con el fin de adaptar el texto original a las corrientes ideológicas y poéticas de la cultura meta. Este proceso de acomodación en los valores de otra cultura se ve determinado por una serie de factores concretos que influyen a favor de la aceptación o rechazo sistemático de los textos literarios, y a la

vez se estudia el recorrido que el traductor efectúa acercando el texto a la cultura origen o a la cultura meta.

Otras corrientes traductológicas contemporáneas investigan cómo el trabajo del traductor determinará la percepción final que de la cultura origen tiene el lector de la cultura meta. Las teorías postcoloniales analizan la interpretación que realiza el traductor de la información del texto origen y cómo sus diversos grados de intervención concurren en la representación del texto origen -y por extensión de la cultura origen-, en el universo del lector de la cultura receptora. La imposibilidad de la representación de todos los valores culturales implícitos en la cultura origen en el texto meta conduce al cuestionamiento de la objetividad del traductor, que realiza una labor de intercambio de información con el autor del texto original, todo lo cual resulta en la imagen de la realidad del texto origen. Esta visión de la cultura fuente está determinada por la realidad que el traductor transmite al lector de la cultura término. El problema surge además por que el traductor siempre trabaja con las coordenadas conceptuales y textuales de la cultura receptora (Lefevere, 1999).

Dentro de los estudios sobre traducción literaria, se ha hecho especial mención a la peculiaridad del género teatral y la problemática que plantea su traducción. Aunque la edición aquí estudiada se trata de la publicación para su lectura, se hace

necesario la consideración de la especificidad del género teatral puesto que posee unos rasgos específicos que imponen ciertas constricciones a tener en cuenta durante el proceso traductor y que restan libertad al traductor a la hora de decantarse a favor de una estrategia de traducción u otra. En lo que respecta a la polémica suscitada sobre la si la finalidad de la traducción es la representación o la lectura, esta investigación postula que una obra teatral se sustenta sobre dos tipos de códigos, el lingüístico y el semiótico, y la imposibilidad de disociarlos resulta pertinente, ya que independientemente de la edición que se estudie, el texto posee unos parámetros específicos que crean la ilusión de tratarse de una obra teatral y que por tanto, deben ser respetables en la traducción. En cuanto al aspecto de la puesta en escena, hay que tener en cuenta que una obra teatral está fuertemente restringida por su recepción, y el hecho de que se trate de una exhibición artística en la cultura origen determina su traslado a la cultura meta, lo cual conlleva en ocasiones la realización de ciertas modificaciones con el fin de lograr su acondicionamiento y escenificación en dicha cultura.

Todo ello pone de manifiesto la repercusión del trabajo del traductor a varios niveles. En primer lugar, el convencimiento de que el traductor constituye el mediador cultural al erigirse como negociador entre ambas culturas, y en segundo lugar, la responsabilidad que éste contrae con las dos partes implicadas

en el proceso traductor: con el autor y con los lectores-espectadores de la cultura receptora.

El estudio del contexto de la cultura meta y de la dramaturgia del autor, como consecuencia de la profunda imbricación de la obra en dicha cultura ha resultado determinante en la identificación y categorización de los referentes culturales que asoman a lo largo de la obra. Pese a la existencia de numerosas clasificaciones de éstos en la literatura sobre traducción, se han encontrado dificultades en su aplicación por ser demasiado generalistas y globales. Es por ello que una de las características definitorias de la propuesta de traducción aquí señalada es que no se ha efectuado con carácter prescriptivo, sino que las características especiales de esta obra de teatro y su conformación según ciertas coordenadas espacio-temporales conducen a un modelo de clasificación ad hoc, de esta manera se fundamenta su elección en un texto real traducido y en el contexto en el que se utiliza, logrando así la cobertura de todos los aspectos específicos del texto que se pretende analizar.

La obra *A Man for All Seasons* filtra gran cantidad de elementos culturales pertenecientes al conocimiento enciclopédico del lector de la cultura anglosajona. Estos elementos culturales se materializan en el texto por medio de lo que conocemos como referentes o marcadores culturales, y que generalmente

constituyen un aspecto problemático para su trasvase a otra lengua y otra cultura. Aunque la importancia de los marcadores culturales en los diferentes textos es variable, en la obra objeto de este estudio adquieren mayor relevancia por que cumplen una doble función: proporcionan colorido y expresividad al texto y por otra parte su elección no es aleatoria, ya que configuran la retórica propia del autor.

En relación con el tratamiento de los referentes culturales, se ha considerado necesario un estudio de la dramaturgia del autor del texto original, Robert Bolt, con el propósito de analizar las peculiaridades que asoman en su obra, poder comprender mejor la función que éstas desempeñan y por ende, su problemática en el trasvase a la cultura meta. Un estudio en profundidad de los elementos clave de la dramática de Robert Bolt ha revelado el intenso proceso de documentación que éste llevó a cabo para la elaboración de la obra. La utilización de hechos históricos reales y la selección de información biográfica relativa a los personajes que aparecen en la obra dotan de verosimilitud a *A Man for All Seasons* y contribuyen en la conformación del marco histórico.

Para la recreación de los personajes principales, Bolt compiló de fuentes biográficas los rasgos de sus personalidades más representativos de manera que éstos resultan verídicos y fidedignos en el texto para el lector de la cultura origen. La

reproducción del lenguaje de los personajes coadyuva en la articulación de estos rasgos de personalidad y en la forma peculiar de expresarse que les identifica.

El estudio detallado de la dramaturgia propia del autor ha desvelado la utilización de ciertos recursos estilísticos que se superponen entre sí y configuran la particularidad de la obra. La explotación de hechos y rasgos documentados reales de los personajes históricos contrasta con la introducción de ciertos elementos alienatorios basados en la dramática de Bertold Brecht, como son la aparición del personaje de Common Man, cuya función es mostrar el artificio de la obra. Este último efecto además se refuerza con la alusión a hechos discordantes cronológicamente, con la intención de producir cierta complicidad entre el autor y el espectador/lector. Las imágenes simbólicas recurrentes en la obra es otro de los aspectos a destacar. Además del personaje de Common Man, las constantes referencias a diversos campos semánticos (el agua, la tierra, los barcos, el río) metonimizan el contexto suprahumano que envuelve los acontecimientos. Finalmente, el rasgo más notable utilizado por Bolt es la utilización del lenguaje, ya que consigue que la retórica de los personajes sea acorde con el periodo en el que se desarrolla la acción, si bien al mismo tiempo se expresan con un lenguaje moderno fácilmente comprensible para el lector del texto original.

Esta investigación se ha mantenido en la línea de extraer una doble funcionalidad de análisis del tratamiento de los referentes culturales en la obra teatral que hemos estudiado: por un lado, ilustrar las estrategias de traducción que se han aplicado y por otro, respetar la toma de decisiones por parte del traductor.

Un primer análisis del texto traducido ha conducido a la conclusión de que las principales dificultades que se plantean en traducción están en relación con la identificación de los aspectos espacio-temporales específicos de la obra *A Man for All Seasons*, hipótesis que se había planteado al comienzo de este estudio. Una vez solventado este inconveniente, el análisis confrontado a nivel de la réplica entre el texto origen y el texto meta ha revelado numerosa información de interés en cuanto al tratamiento de los referentes culturales propios de la obra, que dan forma a las conclusiones de esta investigación, y que se enumeran a continuación:

Partiendo de esa conclusión principal, y dada la complejidad del estudio y análisis llevado a cabo durante todo el proceso de investigación, se ha considerado oportuno compartimentalizar las conclusiones en función del apartado tratado.

Así pues, del primer capítulo sobre los antecedentes teóricos en referencia a la traducción, y concretamente la traducción de obras de teatro, el conocimiento previo y completo sobre la dramática del autor complementa la comprensión de aquellos elementos culturales que no se recogen en las clasificaciones existentes sobre este tipo de marcadores, por tratarse de referentes de aparición puntual en una obra específica, pero que se recogen como tales al contener carga informativa dificultosa u opaca para el lector, y que, consecuentemente también requieren la intervención del traductor.

En segundo lugar, otra de las conclusiones obtenidas reside en que la delimitación del campo de trabajo inicial junto con la bibliografía estudiada sobre la obra revela la dificultad de proponer un enfoque prescriptivista en la clasificación y tratamiento de los referentes culturales que se ajuste a todos los textos teatrales.

Del capítulo dedicado al estudio del contexto de la obra, cabe destacar que al tratarse de una obra basada en hechos históricos, tanto su trasfondo cultural como el de la época en la que se elaboró la obra constituyen un instrumento esencial en la identificación de los referentes culturales. La utilización de éstos por parte del autor se erige en el principal motivo para su

consideración, por lo que la funcionalidad de los marcadores culturales impide su neutralización.

En la sección del análisis confrontado de las dos obras, los parámetros macrotextuales que rigen en la cultura receptora inciden directamente en la toma de decisiones del traductor. Así, el historial interlingüístico en la traducción de ciertos referentes culturales como nombres propios, unidades monetarias, o medidas es uno de los determinantes en la traducción.

En segundo lugar, la función inicial que el autor del texto original otorga a un referente cultural en el texto origen no constituye de por sí un motivo suficiente para su traducción, hecho que se demuestra con la inconsistencia en aplicación de técnicas de traducción de referentes pertenecientes a la misma categoría.

Por último, la variedad de los resultados obtenidos en el análisis prueba que las estrategias de traducción de los RRCC es múltiple y amplia, y que la intervención del traductor posibilita la realización de una gradación en cuanto a las técnicas de traducción adoptadas. No obstante, la disparidad existente entre el conocimiento del lector medio de la cultura origen y el del lector de la cultura meta no ha sido motivo suficiente para una mayor intervención traductora que favorezca la explicitación de toda la carga informativa contenida en el referente cultural, principalmente cuando esta carga connotativa es inexistente u opaca en la lengua meta. En algunas ocasiones, sin embargo, se

aprecia un esfuerzo por parte del traductor por trasvasar el mensaje atendiendo a la funcionalidad del referente en la cultura origen, mientras que en otras se proporciona al lector de la cultura receptora un equivalente generalizado del referente aparecido en la cultura origen, con la consiguiente pérdida de información.

Como culminación a esta investigación, cabe destacar la contribución de este trabajo a futuras aplicaciones y posteriores líneas de investigación sobre el tema:

Los desplazamientos utilizados por el traductor nos conducen a generalizaciones e hipótesis sobre cómo funciona una traducción en un periodo concreto. Las traducciones realizadas en diferentes épocas y contextos culturales arrojan diferentes resultados, y no se pueden valorar en términos absolutos, puesto que han sido destinadas a satisfacer exigencias distintas.

La escasez de estudios sobre traducción teatral requiere mayor número de trabajos basados en traducciones reales que faciliten una mejor comprensión del proceso traductor en un género textual con tantas limitaciones textuales. Las constricciones impuestas por la virtual escenificación del texto son unas de las razones por las cuales se puede justificar la elección a favor de una estrategia de traducción u otra.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- Aaltonen, S. (1995). Translating pies or baking apple pies: a functional approach to the study of drama translation. En M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, y K. Kaindl, (Eds.). *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress- Prague* (pp. 89-98). Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins.
- Aaltonen, S. (2000a). *Time-Sharing on Stage. Drama translation in theatre and society*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Aaltonen, S. (2000b). (2004): Targeting in Drama Translation: Laura Ruohonen's Plays in English Translation. Conferencia en VAKKI (The University of Vaasa Research Group for LSP, Translation and Multilingualism). Acceso enero 2008 en <http://lipas.uwasa.fi/hut/english/aaltonen/vakki2004.doc>.
- Aaltonen, S. (2002). The challenge of an Iceberg. Conferencia para solicitud de carrera docente. Tampere: Universidad de Tampere. Acceso enero 2008 en <http://lipas.uwasa.fi/hut/english/research.htm>
- Aaltonen, S. (2002). Mapping the other. The case of Asian theatre in Finland. *Translation Studies. Central Institute of English & Foreign Languages*, 1-30. Hyderabad: Andra Pradesh.
- Aaltonen, S. (2007). Have you heard the one about the Irishman...?. The taming of the other in theatre

- translation. En *Vaasan yliopiston käännösteorian ja ammattikielen tutkijayhman julkaisu*, 26, 38-46. Vaasa: University of Vaasa. Acceso junio 2007 en <http://lipas.uwasa.fi/hut/english/research/htm>.
- Ackroyd P. (1999). *The life of Thomas More*. Nueva York: Anchor Books.
- Actas del II Congreso Internacional sobre Traducción. Barcelona, Universidad Autónoma, Departament de Traducció e Interpretació. (1994).
- Alcaraz, E. Hughes, B. y Campos, M. A. (1999). *Diccionario de términos de marketing, publicidad y medios de comunicación, Inglés-Español, Spanish-English*. Barcelona: Ariel.
- Alpert, M. (2000). Enrique VIII y la Iglesia Anglicana. *Historia y Vida*, 387, 48-53.
- Álvarez, F. (2002). Catalina de Aragón: Una española en el trono de Inglaterra. *Historia y Vida*, 41, 70-76.
- Álvarez, M. A. (1997). El factor creativo en la traducción literaria. *Atlantis: Revista de la Sociedad Española de Estudios Anglo-Americanos*, 19, 7-14.
- Álvarez, M. A. (1997). Fidelity to the original in literary translation: Micro- and macro-analysis of translation phenomena. *Trans*, 2, 67-87.
- Álvarez, R. & Vidal, M.C. (2002). Reflexiones sobre la Traducción de la Literatura Postmoderna. En R. Álvarez, (Ed.)

- Cartografías de la traducción. Del Postestructuralismo al Multiculturalismo* (pp. 15-26). Salamanca: Almar.
- Álvarez, R. (Ed.). (2002). *Cartografías de la traducción. Del Postestructuralismo al Multiculturalismo*. Salamanca: Almar.
- Anderman, G. (1998). Drama translation. En M. Baker y K. Malmkjaer (Eds.). *Routledge Encyclopedia of translation studies* (pp. 71-74). Londres y Nueva York: Routledge.
- Archer, C. M. (1986). Culture Bump and Beyond. En J.M. Valdes (Ed.). *Culture Bound: Bridging the Gap in Language Teaching* (pp. 170-178). Nueva York: Cambridge University Press.
- Arnold-Baker, C. (2001). *The Companion to British History*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Assimakopulos, S. (2002). Drama translation and relevance. Acceso julio 2007 en <http://www.ling.ed.ac.uk/~stavros/Dramatranslationandrelevence.pdf>.
- Attrill, D. (1995). Translation of the non-translator/performer". *About Performance, 1*. Sidney: University of Sidney.
- Baker, M. (1992). *In other words. A course on translation*. Londres: Routledge.
- Baker, M. (1998). *The Routledge encyclopaedia of translation studies*. Londres: Routledge.
- Baker, M. (2002). Aspectos pragmáticos del contacto intercultural y falsas dicotomías en los estudios de traducción. En R.

- Álvarez, (Ed.). *Cartografías de la traducción. Del Postestructuralismo al Multiculturalismo* (pp. 43-57). Salamanca: Almar.
- Balansó, J. (2003). La reina virgen. *Historia y Vida*, 419, 58-67.
- Bardenstein, C. (1989). The role of the target-system in theatrical adaptation: Jalāl's Egyptian-Arabyc adaptation of Tartuffe. En H. Scolnicov y P. Holland (Eds.). (1989). *The play out of Context. Transferring plays from Culture to Culture* (pp. 146-162). Cambridge, Cambridge University Press.
- Bassnett, S. (1981). The translator in the theatre. *New theatre quarterly*, X, 40, 37-48.
- Bassnett, S. (1991). Translating for the theatre: The case against performability. *Traduction, Terminologie, Redaction*, 4, 1, 99-111. Acceso junio 2007 en <http://iderudit.org/iderudit/037084ar>.
- Bassnett, S. (2002). *Translation studies*. Nueva York: Routledge.
- Bassnett, S. (2004). Different lights, different hands. Working with translations. *Translation, the Classics and Education*. Acceso febrero 2008 en www.heacademy.ac.uk/assets/hca/documents/classics/Bassnett.pdf.
- Bassnett, S. y Lefevere, A. (Eds.). (1990). *Translation, history and culture*. Londres y Nueva York: Pinter.
- Bassnett, S. y Trivedi, H. (1999). *Post-Colonial translation. Theory and practice*. Nueva York: Routledge.

- Bassnett-Mc Guire, S. (1985). Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts. En T. Hermans (Ed.). *The manipulation of literary studies in literary translation*. (pp. 87-103). Londres: Croom Helm.
- Benjamin, W. (1923/2000). The task of the translator. En L. Venuti (Ed.). *The translation studies reader* (pp. 15-25). Londres: Routledge.
- Biblia De Jerusalén*. (1998). Bilbao: Desclée De Brouwer.
- Blade, R. (2009). Holbein y los Tudor. *Historia y Vida*, 491, 90-95.
- Bolt, R. (1963). *La cabeza de un traidor*. Versión española de Luis Escobar y Santiago Martínez Caro. Madrid: Escelicer Colección Teatro, 365 extra.
- Bolt, R. (1967). *Un hombre para la Eternidad. A Man for All Seasons*. Traducción de Luis Escobar. Madrid: Ediciones Iberoamericanas.
- Bolt, R. (1969). *A Man for All Seasons*. Nueva York: Vintage International.
- Bowker, I., Croning, M., Kenny, D. y Pearson, J. (1998). *Unity in Diversity? Current trends in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome.
- Brisset, A. (1996). *A sociocritique of translation: theatre and alterity in Quebec, 1968-1988*. Toronto: Toronto University.
- Calzada, M. (2002). Traducción antropofágica: Pedro Almodóvar se come en mundo en *Todo sobre mi Madre*. En R.

- Álvarez, (Ed.). *Cartografías de la traducción. Del Postestructuralismo al Multiculturalismo* (pp. 77-114). Salamanca: Almar.
- Cambridge Advanced Learner's Dictionary*. (2005). Cambridge: Cambridge University Press.
- Carbonell y Cortés, O. (1999). *Traducción y cultura*. De la ideología al texto. Salamanca: Colegio de España.
- Carbonell y Cortés, O. (2004). Vislumbres de la otredad. Hacia un marco general de la construcción semiótica del otro en traducción. *Vasos Comunicantes*, 28, 59-72.
- Cardona Castro, F. L. (2000). La Inglaterra de Enrique VIII. *Historia y Vida*, 387, 26-33.
- Cary, E. (1986). *Comment faut-il traduire ?* Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Catford, J. C. (1965). *A linguistic theory of Translation: An essay on applied linguistics*. Londres: Oxford University Press.
- Chambers, C. (Ed.). (2002). *The Continuum Companion to 20th Century Theatre*. Londres y Nueva York: Continuum.
- Che Shu, J. (2006). The translation of drama: principles and strategies. *Translation Today*, 2, 2, 52-69.
- Chesterman, A. (Ed.). *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Oy Finn Lecturas.
- Collins Cobuild English Dictionary for Advanced Learners*. (2001). Third Edition. Glasgow: Harper Collins.
- Collins Dictionary Español-Inglés, Inglés-Español*. (2001). Glasgow: Harper Collins.

- Conejero, M. (1991). *Rhetoric, theatre and translation*. Valencia: Universidad de Valencia. Fundación Shakespeare de España.
- Cuéllar Lázaro, M. C. (2000). *Dobletes de traducción y traductología. Las traducciones al castellano en España de la literatura contemporánea en lengua alemana (1945-1990)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- De Ituarte González de Arrese, M. M. (1995). *La narrativa de Robert Bolt*. Tesis doctoral inédita. Alicante: Universidad de Alicante.
- Diccionario del uso del español. María Moliner*. (2007). Madrid: Gredos.
- Díez Borque, J. M. (1988). Una ciencia del teatro: una pluralidad metodológica. En J. M. Díez Borque et al. *Historia del teatro en España, II, siglos XVIII y XIX*. (pp. 54-55). Madrid: Taurus.
- Díez Borque, J. M. et al. (1988). *Historia del teatro en España, II, siglos XVIII y XIX*. Madrid: Taurus.
- Echeverría, A. (2008). La Torre de Londres. *Historia y Vida*, 487, 80-87.
- Edney, D. (1996). Translating (and not translating) in a Canadian context. En D. Johnston (Ed.). *Stages of Translation* (pp. 229-238). Bath: Absolute Classics.
- Elam, K. (1980). *The semiotics of theatre and drama*. Londres: Methuen.

- Elton, G. R. (1991). *England under the Tudors*. Nueva York: Routledge.
- Encyclopaedia Britannica*. Acceso noviembre 2008 en Encyclopaedia Britannica Online: <http://www.search.eb.com/eb/article.9048948>.
- Erasmus, D. (1974). *Epistolae. The Collected Works of Erasmus*. Toronto: University of Toronto.
- Espasa, E. (2001). *La Traducció dalt de l'escenari*. Barcelona: Eumo.
- Even-Zohar, I. (1979). Polysystem theory. *Polysystem studies. Poetics today*. 11:1, 9-26.
- Ezpeleta, P. (2000). *Análisis del texto dramático para la traducción. El caso de Shakespeare*. Tesis doctoral inédita. Valencia: Universidad de Valencia.
- Farrell, J. (1996): Servant of many masters. En D. Johnston (Ed.). *Stages of Translation* (pp. 45-55). Bath: Absolute Classics.
- Félix Fernández, L. y Ortega Arjonilla, E. (Coords.). (1997). *Lecciones de Teoría y Práctica de la Traducción*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Fitzpatrick, T. y Sawczak, K. (1995). Accidental death of a translator: the difficult case of Dario Fo. En G. McAuley, y T. Fitzpatrick (Eds.). *About Performance, 1. Translation and Performance*. Sidney: University of Sydney.

- Forteza A. (2005). El tractament dels referents culturals en la traducció catalana de *Gabriela, cravo e canela*. *Quaderns. Revista de Traducció*, 12, 189-203.
- Franco Aixellá, J. (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios inglés-español*. Salamanca: Almar.
- Fraser, A. (1992). *Las seis mujeres de Enrique VIII*. Buenos Aires: Vergara.
- Freeman, J. (1992). More's place in 'No Place': The Self-fashioning transaction in Utopia. *Texas Studies in Literature & Language*, 34, 197-217.
- Fuentes Morán, M. T. y García Palacios, J. (Eds.). (2002). *Texto, terminología y traducción*. Salamanca: Almar.
- Gale, D., y Spampinato, L. (Eds.). (1998). *An offprint from drama for students*. Detroit: Gale.
- García Yebra, V. y Vicente, C. (2005). *Manual para la traducción literaria*. Madrid: Arco.
- Gentzler, E. (1993). *Contemporary translation theories*. Londres: Routledge.
- Gómez Centurión, C. (1993). El impreciso perfil de un monarca. *Historia* 16, 208, 66-9.
- Gómez García, C. (2003). El traductor literario (¿traidor o traicionado?). La traducción de textos literarios de lengua alemana en España. *Enlaces. Centro de Estudios Superiores Felipe II, 0*. Acceso octubre 2008 en <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/Articulos2003/Articulo11.htm>.

- Gómez García, M. (1997). *Diccionario del Teatro*. Madrid: Akal.
- González Arnao Conde-Luque, M. (1991). Enrique VIII de Inglaterra. *Historia 16, 184*, 113-122.
- González Arnao Conde-Luque, M. (2001). Ana Bolena. El cuello bajo la espada. *La Aventura de la Historia, 33*, 18-25.
- González Arnao Conde-Luque, M. (2003). Isabel I de Inglaterra. Pasión por el Poder. *La aventura de la historia, 52*, 56-64.
- Gostand, R. (1980). Verbal and non verbal communication: Drama as translation. En O. Zuber (Ed.). *The languages of theatre*. (pp. 1-9). Oxford: Pergamon Press.
- Greenblatt, S. (1980). *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Gutt, E. A. (1991). *Translation and relevance. Cognition and context*. Oxford: Blackwell.
- Guy, J. (1988). *Tudor England*. Oxford: Oxford University Press.
- Hackett, F. (1959). *Enrique VIII y sus seis mujeres*. Barcelona: Juventud.
- Hawkins-Dady, M. (1994a). *International Dictionary of Theatre. I. Actors, directors and designers*. Chicago: St. James.
- Hawkins-Dady, M. (1994b). *International Dictionary of Theatre. II. Plays*. Chicago: St. James.
- Hermans, T. (Ed.). (1985). *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. Londres: Croom Helm.

- Hermans, T. (1988). On translating proper names, with reference to De Witte and Max Havelaar. En M. Wintle (Ed.). *Modern Dutch studies* (pp 11-28). Londres: Athlone.
- Hermans, T. (Ed.). (2006). *Translating others*. Manchester: St. Jerome.
- Holmes, J. S. (1988/2000). The name and nature of translation studies. en L. Venuti (Ed.). (2000). *The Translation Studies Reader* (pp 172-185). Londres y Nueva York: Routledge.
- House, J. (1977). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Gunter Narr.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- Hurtado Albir, A. (Ed.). (1994). *Estudis sobre traducció*. Castellón: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En R. Brower (Ed.). (1959). *On Translation* (pp 232-239). Cambridge: Harvard University Press.
- Johnston, D. (Ed.). (1996). *Stages on translation*. Bath: Absolute Classics.
- Katan, D. (1999). *Translating cultures. An introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: St. Jerome.
- Kellogg, A. (2003). La Inglaterra de los Tudor. *Historia y Vida*, 419, 38-43.

- Kim, R. (2006). Use of extralinguistic knowledge in translation. *Meta*, 51, 2, 284-303.
- Kinney, A. F. y Swain, D. W. (2001). *Tudor England. An Encyclopedia*. Londres y Nueva York: Garland.
- Lafarga, F., y Dengler, R. (1995). *Teatro y traducción*. Barcelona: Universidad.
- Lefevere, A. (1980). Translating literature/translated literature: the state of the art. En O. Zuber (Ed.). *The languages of theatre* (pp. 153-161). Oxford: Pergamon Press.
- Lefevere, A. (1984). Refraction: some observations on the occasion of Wole Soyinka's *Opera Wonyosi*. En O. Zuber-Skerritt (Ed.). *Page to Stage. Theatre as Translation* (191-198). Amsterdam: Rodopi.
- Lefevere, A. (1990). Translation. Its genealogy in the West. En Susan Bassnett y André Lefevere (Eds.). *Translation, History and Culture* (pp. 14-28). Londres y Nueva York: Pinter.
- Lefevere, A. (1992a). *Translating literature. Practice and theory in a comparative literature context*. Nueva York: Modern Language Association of America.
- Lefevere, A. (1992b). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Lefevere, A. (1999). Composing the other. En Susan Bassnett & Harish Trivedi (Eds.). *Post-Colonial translation. Theory and practice*. Nueva York: Routledge.

- Lennard, J. & Luckhurst, M. (2002). *The drama handbook. A guide to reading plays*. Oxford:Oxford University Press.
- León Sanz, V. (1993). La Cultura: Humanismo y tradición artística. *Historia 16, 208*, 86-92.
- Leppihalme, R. (1997). *Culture bumps. An empiric approach to the translation of allusions*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Little, W; Fowler, H. W.;y Coulson, J. (1985). *The Shorter Oxford Dictionary on Historical Principles*. Revised and edited by C.T. Onions. Oxford: Clarendon Press.
- Llácer Llorca, E. (2004). *Sobre la traducción. Ideas tradicionales y teorías contemporáneas*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Longman Dictionary of British Idioms*. (1979). Essex: Longman.
- Longman Dictionary of Contemporary English*. (1978). Essex: Longman Group.
- Losada, J.C. (2008a). Enrique VIII, un monarca implacable. *Historia National Geographic, 57*, 88-101.
- Losada, J. C. (2008b). El saco di Roma. *Historia y Vida, 484*, 37-43.
- Luján, N. (1997). Francisco I de Francia. *Historia y Vida, 22*, 100-104.
- Marco, J. (2001). La descripción y comparación de la traducción: hacia un modelo integrador. *Sendebarr, 12*, 129-152.
- Marco, J. (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Barcelona: Eumo.

- Marcus, L. y Nichols, P. (2004). *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marius, R. (1983). *Thomas More. A biography*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (1995). *La traducción del humor: Las comedias inglesas en el español*. Oviedo: Universidad. Servicio de Publicaciones.
- Mayoral Asensio, R. (1994). La explicitación de la información en la traducción intercultural. En A. Hurtado (Ed.). *Estudis sobre la traducción* (73-96). Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Mayoral Asensio, R. (2001). *Aspectos epistemológicos de la traducción*. Castellón: Universidad Jaume I.
- McAuley, G. (1995). Translation in the performance process. *Revista About Performance. Translation and Performance. Centre for Performance Studies*, 111-125. Sydney: Universidad de Sydney.
- Merino Álvarez, R. (1994). *Traducción, tradición y manipulación. El teatro inglés en España 1950-1990*. León: Universidad. Secretariado de publicaciones.
- Merino Álvarez, R. (2000). El teatro inglés traducido desde 1969: censura, ordenación, calificación. En R. Rabadán (Ed.), *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar* (pp. 121- 151). León: Universidad de León.

- Molina Martínez, L. (2006). *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Molina, L. y Hurtado Albir, A. (2002). Translation techniques revisited: a dynamic and functionalist approach. *Meta*, 45, 498-512.
- Monti, J. (1997). *The King's good servant but God's first. The life and writings of St. Thomas More*. San Francisco: Ignatius Press.
- Morillas, E., y Arias, J. P. (1997). *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Moya, V. (2000). *La traducción de los nombres propios*. Madrid: Cátedra.
- Munday, J. (2001). *Introducing translation studies. Theories and applications*. Nueva York: Routledge.
- Muñoz, R. (1995). *Lingüística para traducir*. Barcelona: Teide.
- Newmark, P. (1981). *Approaches to translation*. Oxford y Nueva York: Pergamon.
- Newmark, P. (1988). *A textbook on translation*. Londres y Nueva York: Prentice Hall.
- Nida, E. A. (1964). *Toward a science of translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Nida, E., y Taber, C. (1974). *La traducción. Teoría y Práctica*. Madrid: Cristiandad.
- Nord, C. (1991). *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi.

- Nowra, L. (1984). Translating for the Australian stage. A personal viewpoint. En O. Zuber-Skerritt (Ed.). *Page to Stage. Theatre as translation* (pp.13-21). Amsterdam: Rodopi
- Ortega Arjonilla, E. (2002). Filosofía, Traducción y Cultura. En Román Álvarez, (Ed.). *Cartografías de la traducción. Del Postestructuralismo al Multiculturalismo* (pp. 177-213). Salamanca: Almar.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. (2005). Oxford: Oxford University Press.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del Teatro*. Traducción de Fernando del Toro. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (1989): Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre. En H. Scolnicov y P. Holland (Eds.). *The Play out of Context. Transferring plays from culture to culture* (pp. 25-44). Cambridge: Cambridge University Press.
- Pavis, P. (1992). *Theatre at the crossroads of culture*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Pavis, P. (1996). *The Intercultural performance reader*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Pelaz Cernuda, L. (2000). Seis esposas para un Rey. *Historia y Vida*, 387, 36-45.
- Pérez L. Heredia, M. (2000). Traducción y censura en la escena española de posguerra: creación de una nueva identidad cultural. En R. Rabadán (Ed.), *Traducción y censura*

- inglés español: 1939-1985* (pp. 153-190). León: Universidad de León.
- Pérez Samper, M. A. (2008). Carlos V y el Papa. *Historia y Vida*, 484, 30-36.
- Pulvers, R. (1984). Moving others: the translation of drama. En O. Zuber-Skerritt (Ed.). *Page to Stage. Theatre as Translation* (pp. 23-28). Amsterdam: Rodopi.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- Rabadán, R. (Ed.). (2000). *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*. León: Universidad.
- Reiss, K. (1989). Text type, translation types and translation assessment. En A. Chesterman (Ed.). *Readings in Translation Theory* (pp. 173-187). Helsinki: Oy Finn Lecturas.
- Reiss, K., y Vermeer, H. J. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal.
- Reyes, A. (1986). *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*. Barcelona: Bruguera.
- Ridley, J. (1994). *Henry VIII*. London: Penguin Books.
- Romero, B. (2007). Isabel I. Reinar por encima de todo. *Historia y Vida*, 476, 66-73.

- Roper, W. *The Life of Sir Thomas More*. En *Modern History Sourcebook*. Acceso septiembre 2003 en <http://www.forham.edu/halsall/mod/16Croper-more.html>)
- Rose, M. G. (1981). *Translation spectrum. Essays in theory and practice*. Albany: State University of New York.
- Rose, M. G. (2000). Beyond the western tradition. *Translation perspectives XI*. (pp. 347-349). Binghamton: Center for Research in Translation. State University of New York.
- Rutherford, J. (2002). La Domesticación de Don Quijote. En Román Álvarez, (Ed.). *Cartografías de la traducción. Del Postestructuralismo al Multiculturalismo* (pp. 215-232). Salamanca: Almar.
- Saénz, M. (1997). La Traducción Literaria. En Morillas, E., & Arias, J. P. (Eds.). *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España (pp. 405-414).
- Sánchez Belén, J. A. (1993). El árbitro de Europa. *Historia 16, 208*, 81-6.
- Sánchez Belén, J. A. (1993). Las Bases de la Inglaterra Moderna. *Historia 16, 208*, 69-80.
- Sánchez García, J. M. (1996): La comparación intertextual en una aproximación al texto traducido dentro de la Traductología Descriptiva. *Epos. Revista de Filología, 12*, 357-378.
- Santoyo, J. C. (1987). *La traducción de los nombres propios. Problemas de traducción*. Madrid: Fundación Alfonso X El Sabio.

- Santoyo, J. C. (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología. En *Traducir a los Clásicos. Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, 95-112. Madrid: Compañía de Teatro Clásico.
- Santoyo, J. C. (1995). Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español. En F. Lafarga, y R. Dengler (Eds.). *Teatro y Traducción* (pp. 13- 23). Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Santoyo, J. C. (1996). *El delito de traducir*. León: Universidad. Secretariado de Publicaciones.
- Santoyo, J.C (1983): La Cultura Traducida. Lección inaugural del Curso Académico 1983-84. León, Universidad de León.
- Schleiermacher, F. (2000). *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Traducción y comentario de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Scolnicov, H., y Holland, P. (Eds.). (1989). *The play out of context. Transferring plays from culture to culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shaked, G. (1989). The play: gateway to cultural dialogue. En H. Scolnicov y P. Holland (Eds.). *The Play out of context. Transferring plays from culture to culture* (pp. 7-24). Cambridge: Cambridge University Press.
- Simon, S. (1996). *Gender in translation. Cultural identity and the politics of transmission*. Londres y Nueva York: Routledge.

- Simon, S. (1999). Translating and Intercultural Creation in the Contact Zone. Border Writing in Quebec. En S. Bassnett, y H. Trivedi (Eds.). (1999). *Post-Colonial translation. Theory and practice* (pp. 58-74). Nueva York: Routledge.
- Smith, C. & Hawkins-Dady, M. (1994). *International Dictionary of Theatre 1. Plays*. Detroit y Londres: St. James.
- Smith, C. & Hawkins-Dady, M. (1994). *International Dictionary of Theatre 2. Playwrights*. Detroit y Londres: St. James.
- Snell-Hornby, M. (1988). *Translation studies. An integrated approach*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins.
- Snell-Hornby, M. (1999). *Estudios de traducción. Hacia una perspectiva integradora*. Traducción de A. S. Ramírez. Salamanca: Almar.
- Snell-Hornby, M. (2006). *The turns of translation studies*. Amsterdam: John Benjamin.
- Snell-Hornby, M., Jettmarová, Z., y Kaindl, K. (Eds.). *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress- Prague 1995* (pp. 89-98). Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins.
- Spivak, G. (2000). The Politics of Translation. En Lawrence Venuti (Ed). (2000). *The translation studies reader* (pp. 397-416). Londres: Routledge.
- Steiner, G. (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Traducción de Adolfo Castañón y Aurelio Mayor. Madrid: Fondo de cultura económica. Lengua y estudios literarios.

- Tomás Cabot, J. (2000). Los herederos Tudor. *Historia y Vida*, 387, 56-63.
- Tomás Cabot, J. (2003). La Era de Shakespeare. *Historia y Vida*, 419, 69-71.
- Tomás Cabot, J. (2003). Un largo reinado. *Historia y Vida*, 419, 46-53.
- Törnqvist, E. (1991). *El teatro en otra lengua y otro medio*. Traducción de M. Mateo Martínez-Bartolomé. Madrid: Arco.
- Torre, E. (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.
- Toury, G. (1997). ¿A dónde nos llevan los Estudios Descriptivos de Traducción? Traducción de Raquel Merino. En M. A. Vega, y R. Martín-Gaitero, (Eds.). *La palabra vertida. Investigación en torno a la traducción* (pp. 69-80). Madrid: Editorial Complutense.
- Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de Traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción*. Madrid: Cátedra.
- Trivedi, H. (2005). Translating culture vs cultural translation. En P. St. Pierre y P. C. Kar (Eds.). *In translation. Reflections, refractions, transformations* (pp. 251- 260). Delhi: Percraft International.
- Tymoczko, M. (1999). Postcolonial Writing. En S. Bassnett & H. Trivedi (Eds.). *Post-Colonial translation. Theory and practice*. Nueva York: Routledge.

- Übersfeld, A. (1993). *Semiótica teatral*. Traducción y adaptación de Francisco Torres. Madrid: Cátedra.
- Übersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Traducción de Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna.
- Valero Garcés, C. (1985). *Apuntes sobre traducción literaria y análisis de textos literarios traducidos*. Madrid: Universidad Alcalá de Henares.
- Valero Garcés, C. (2006). *Formas de mediación intercultural. Traducción e interpretación en los servicios públicos*. Granada: Comares.
- Van den Broeck, R. (1993). Report. En D. Delabastita y L. D'Hulst (Eds.). *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic age*. (pp. 105-109). Amsterdam. John Benjamins.
- Van den Broeck, R. (1986). Generic Shifts in Translated Literary Texts. *New Comparison*. Vol. I. pp. 114-116.
- Vázquez-Ayora, G. (1977). *Introducción a la traductología. Curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press.
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility. A History of Translation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Venuti, L. (1998). *The scandals of translation. Towards an ethic of difference*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Venuti, L. (Ed.). (2000). *The translation studies reader*. Londres y Nueva York: Routledge.

- Vermeer, H. J. (1989). Skopos and commission in translational actions. En A. Chesterman (Ed.). *Readings in translation theory* (pp. 173-200). Finland: Oy Finn Lectura.
- Vidal Claramonte, M. C. (1998). *El futuro de la traducción. Últimas teorías, nuevas aplicaciones*. Valencia: Institut Alfons el Magnánim.
- Vidal Claramonte, M. C. (1995). *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Salamanca: Colegio de España.
- Vidal Claramonte, M. C. (2005). *En los límites de la traducción*. Granada: Comares.
- Vinay, J. P., y Darbelnet, J. (1995). *Comparative stylistics of French and English: A methodology for translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- Viswanatha, V. y Simon, S. (1999). Shifting grounds of exchange: B. M. Srikantaiah and Kannada translation. En S. Bassnett y H. Trivedi (Eds.). *Post-colonial Translation: Theory and Practice* (pp 162-181). Londres y Nueva York: Routledge.
- Viswanatha, V., y Simon, S. (1999). Shifting grounds of exchange: B. M Srikantaiah and Kannada Translation, en S. Bassnett & H. Trivedi (Eds.). *Post-Colonial translation. Theory and practice* (pp. 162-181). Nueva York: Routledge.
- Wegemer, G. B. (1996). *Thomas More on statemanship*. Washington D.C: The Catholic University of America Press.

- Wegemer, G. B. (2003). *Tomás Moro*. Barcelona: Ariel.
- Weir, A. (1991). *Henry VIII*. Nueva York: Grove Press.
- Weir, A. (1993). *The Princes in the Tower*. Londres: Pimlico.
- Weir, A. (1995). *The Wars of the Roses*. Nueva York: Ballantine.
- Weir, A. (1998). *The life of Elizabeth I*. Nueva York: Ballantine.
- Weir, A. (2001). *Henry VIII, the King and his Court*. Nueva York: Ballantine.
- Wilss, W. (1989). *Anspielungen. Zur Manifestation von Kreativität und Routine in der Spracherwendung*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Woods, J. (2000). Sir Thomas More: a man for one season. En J. Wood (2000). *The broken estate: essays on literature and belief* (pp. 3-15). Nueva York: Random House.
- Woods, J. (2000). *The broken estate: essays on literature and belief*. Nueva York: Random House.
- Zatlin, P. (2005). *Theatrical translation and film adaptation. A practitioner's view*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Zuber, O. (Ed.). (1980). *The languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*. Oxford: Pergamon Press.
- Zuber-Skerrit, O. (1998). Towards a typology of literary Translation: Drama Translation Science. *Meta*, 33, 4.
- Zuber-Skerritt, O. (Ed.). (1984): *Page to Stage. Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi.