



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

Análisis de dos traducciones de *La Zapatera Prodigiosa* de Federico García Lorca

Presentado por Aizea Téllez Dañobeitia

Tutelado por Purificación Fernández Nistal

Soria, 2015

ÍNDICE

1.	Introducción	7
2.	Objetivos.....	9
3.	Metodología y plan de trabajo	10
4.	Marco Teórico	12
	El modelo de House	13
	El modelo de Merino: La Réplica	17
	4.1. Otras teorías del análisis y evaluación de la calidad de traducciones	20
	4.1.1. Modelos de análisis no comparativos	20
	4.1.2. Modelos de análisis comparativos	20
5.	Análisis de la obra	23
6.	Justificación de la elección	25
7.	Evaluación global de la obra	26
8.	Evaluación y análisis de la calidad de la traducción: Acto I, Escena 7. ^a 1	29
	8.1. Marco	29
	8.2. Diálogos	32
9.	Evaluación y análisis de la calidad de la traducción: Acto II, Escena 8. ^a 1	37
	9.1. Diálogo	37
10.	La universalidad del tema de la mujer mal maridada	44
11.	Resultados y conclusiones	51
12.	Bibliografía.....	55
13.	Webgrafía.....	57
14.	Apéndices.....	58
	Apéndice 1.....	58
	Apéndice 2: Presentación del TO (Primera escena)	59
	Apéndice 3: Presentación del TO (Segunda escena).....	60
	Apéndice 5: Presentación del TM británico (Segunda escena)	63
	Apéndice 6: Presentación del TM estadounidense (Primera escena).....	65
	Apéndice 7: Presentación del TM estadounidense (Segunda escena).....	66

Resumen

En el presente Trabajo Fin de Grado (en lo sucesivo, TFG) realizaremos un estudio aplicado del Translation Quality Assesment (TQA) (House, 1997), a través del análisis de la calidad de dos traducciones al inglés de la obra de Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, por lo que nos centraremos en la traducción teatral, utilizando el concepto de réplica (R. Merino Álvarez, 1994). Asimismo, trataremos el tema de la mujer mal maridada presente en *La zapatera prodigiosa* y lo relacionaremos con obras propias de la literatura, tanto del género teatral como del lírico y del narrativo, para demostrar el interés y la evolución a lo largo de los siglos de esta cuestión.

Palabras clave

- TQA
- *La zapatera prodigiosa*
- Traducción teatral
- Réplica
- Mal maridada

Abstract

In our Final Degree Project, we present a study applying the Translation Quality Assessment (TQA) (House, 1997) through the analysis of two English versions of a theatrical piece of art by Federico García Lorca, *La Zapatera Prodigiosa*, in which we will focus on the theatrical translation, using the *replica* concept (Merino Álvarez, 1994). Furthermore, we will tie this in with the theme of the woman who is «badly married» found in *La Zapatera prodigiosa*, and typical of works of literature in theatrical genres as well as in lyrical and narrative ones in order to demonstrate the interest and the evolution over the centuries of this issue.

Key words

- TQA
- *The Shoemaker's Wonderful Wife/ The Shoemaker's Prodigious Wife*
- Theatrical Translation
- *Réplica*
- Badly married

Hurtado 2001:63

“Los textos literarios se caracterizan porque pueden tener diversidad de tipos textuales, de campos, de tonos, de modos y de estilos. Así pues, pueden combinar diversos tipos textuales (narrativos, descriptivos, conceptuales...), integrar diversos campos temáticos (incluso de los lenguajes de especialidad), reflejar diferentes relaciones interpersonales, dando lugar a muchos tipos textuales, alternar modos diferentes (por ejemplo, la alternancia en la narración entre narración y diálogo) y aparecer diferentes dialectos (sociales, geográficos, temporales) e idelectos. Otra característica fundamental es el hecho de que los textos literarios suelen estar anclados en la cultura en la tradición literaria de la cultura de partida, presentado, pues, múltiples referencias culturales”.

1. Introducción

En el presente TFG realizaremos una aproximación al *Translation Quality Assesment* desde un punto de vista traductológico y literario.

La decisión de elegir este tema, *Análisis y evaluación de traducciones (TQA) - III: TO en ES y dos TM en EN*, procede de un interés personal por llevar a cabo un trabajo que nos permitiera abordar la cuestión de la traducción literaria y, más concretamente, de la teatral, tanto en español como en inglés. Nos pareció una tarea muy enriquecedora, porque es un ámbito de la traducción que no hemos tratado a lo largo de la carrera, pero que presenta una serie de características muy variadas y complejas, las cuales proporcionan la posibilidad de desarrollar la creatividad en la producción del traductor que lo estudia.

Una vez tomada la decisión de trabajar sobre este tema, acordamos que el hilo conductor sería el análisis y la evaluación de una farsa de Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, escrita durante su etapa en Nueva York (1930). La razón de esta elección se debe a que se trata de un dramaturgo con una enorme influencia en el mundo anglosajón y porque la obra en sí misma presenta una amplia variedad de elementos que resultan muy interesantes tanto para traducir como para analizar: simbología propia del autor, cromatismo, caracterización de los personajes, presencia de música y baile popular, etc.

A partir de dos escenas significativas, analizaremos si los traductores han sabido transmitir todas las ideas y sentimientos presentes en la farsa original o si, por el contrario, han tomado decisiones que impidan al lector sumergirse en dicho ambiente popular y colorido.

Además, en la base de la obra subyace un tema que a Lorca le interesaba especialmente, y era la situación de la mujer en general. En este caso concreto, se centra en la mujer mal casada o mal casada, debido a relaciones establecidas por interés o por acuerdos económicos, sin una base amorosa. La desigualdad en la situación de los protagonistas, por madurez o experiencias personales, les lleva a momentos de gran tensión, que son la causa del drama. Aunque es una obra «menor» del autor, en ella se condensan temas y planteamientos desarrollados posteriormente en sus obras más conocidas: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

Por lo tanto, vamos a emplear este TFG para, tras estudiar la teoría de análisis y evaluación de traducciones, comprobar hasta qué punto los textos con los que hemos trabajado traspasan completamente la intención de Lorca de introducir al lector en el mundo andaluz (de color, poesía y música), cumpliendo con su función como traducciones y evaluando hasta qué punto han conseguido en ambas versiones el resultado esperado en cada uno de los contextos meta.

2. Objetivos

El objetivo principal de este TFG es analizar la obra *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca, en relación con la Teoría traductológica de Análisis y Evaluación de la Calidad de las Traducciones de Juliane House, de acuerdo a su vez con el Principio de Réplica de Raquel Merino, enmarcado en la traducción teatral, y comprobar si los traductores de las versiones que estamos estudiando obtienen los resultados esperados, es decir, si las traducciones realizadas son de calidad o no.

En el plano personal, este TFG debe servir para abordar la traducción literaria, interés subyacente en nuestra decisión de estudiar el Grado de Traducción e Interpretación, con el objetivo de alcanzar una serie de conocimientos y destrezas que nos permitan desarrollar un trabajo de calidad al finalizar el proceso de aprendizaje.

Para que este objetivo general o principal sea factible, hemos decidido organizar el TFG de acuerdo con los siguientes objetivos específicos:

- Estudiar las principales teorías de análisis y evaluación de la calidad de las traducciones, junto con la teoría relacionada con la traducción teatral en España.
- Profundizar en nuestros conocimientos sobre el autor y sobre su intención al escribir *La Zapatera Prodigiosa*, junto con la importancia que esta pudo alcanzar en el mundo anglosajón y estadounidense.
- Evaluar y analizar la calidad de las traducciones al inglés de los fragmentos seleccionados de esta obra.
- Analizar la importancia que ha alcanzado el tema principal de esta obra en la literatura, indicando algunos ejemplos significativos de los tres géneros literarios: lírico, dramático y narrativo.

3. Metodología y plan de trabajo

Al abordar un trabajo de estas características, hemos considerado prioritario decidir qué plan de trabajo y qué metodología vamos a seguir para alcanzar un resultado óptimo. La primera decisión afecta a la elección del tema y del libro que se vaya a estudiar, así como de las traducciones al inglés seleccionadas. Sobre este último aspecto hablaremos más adelante en el apartado titulado Justificación de la elección.

El tema de la mujer mal maridada es recurrente en la literatura española y en la universal. Siguiendo un orden cronológico, desde la época medieval se conservan poemas, cuentos,... en los que se analiza esta cuestión bajo muy diferentes puntos de vista. Federico García Lorca lo aborda en varias de sus obras teatrales así como en algún poema del *Romancero gitano*. Todo ello, junto con el enorme interés suscitado en el mundo anglosajón por su figura y sus obras, ha hecho que la decisión acerca de nuestro trabajo se dirija a una obra menos conocida de este autor, pero que reúne los requisitos de valor literario para su estudio: la farsa *La zapatera prodigiosa*.

Una vez decidido el objeto de estudio, es preciso establecer un plan de trabajo. En este sentido, debemos considerar dos apartados diferenciados: el primero lo constituye la fundamentación teórica, en la que estudiaremos las teorías más relevantes de TQA para decidir en cuál o cuáles nos basaremos para realizar nuestra investigación. Paralelamente, tendremos que seleccionar la teoría traductológica que más se adapte a la traducción teatral, por ser el ámbito en el que nos vamos a centrar; el segundo, que nos conduce directamente a la parte práctica, consiste en la lectura profunda de las tres obras que vamos a analizar (la original en español y las dos metas en inglés).

Por último, haremos una investigación algo más amplia relacionada con el tema principal de la obra (la mujer mal maridada) para mostrar la importancia de su permanencia en la literatura en lengua castellana, en todas las épocas y en todos los géneros literarios, así como su presencia e influencia en el mundo anglosajón, a través de una obra escrita por el más prestigioso dramaturgo inglés, Shakespeare.

En lo referente a la metodología, empezaremos por presentar y analizar el TO, para luego hacer lo propio con el TM¹ en inglés británico y el TM² en inglés estadounidense. Describiremos algunos elementos generales de la obra (estrenos, personajes, temas...) para pasar, posteriormente,

a delimitar dos escenas, una de cada acto en que se subdivide la farsa, que serán las estudiadas en profundidad en dos traducciones al inglés.

Pasaremos a aplicar las teorías del TQA a los textos, seleccionando qué parámetros vamos a utilizar para evaluar las traducciones, viendo qué recursos estilísticos han empleado, qué técnica de traducción han elegido para traducir la poesía, las subidas de tono (muy típicas en la cultura española) y si han realizado una traducción literal o si han intentado adaptar el texto a las culturas metas.

Por último, tras elaborar un análisis exhaustivo de dos escenas representativas de la farsa en las que aparece un gran número de las características de la obra, realizaremos un análisis global en el que destacaremos lo que convierte esta farsa en una obra de importancia internacional.

El presente trabajo nos permitirá una aproximación al mundo de Lorca no solo desde el punto de vista de nuestra sociedad, sino desde la perspectiva tanto de los británicos como de los estadounidenses. Este proceso nos ofrece la posibilidad de un enriquecimiento cultural y de un aprendizaje teórico-práctico que enlaza perfectamente con los objetivos que nos hemos propuesto alcanzar al realizar los estudios de Traducción e Interpretación.

4. Marco Teórico

Cuando empezamos a trabajar con el TQA¹ sobre los textos seleccionados, se nos planteó la necesidad de crear un marco teórico en el que basarnos para llevar a cabo el análisis más adecuado a este ámbito. Para ello, después de realizar una investigación de los principales teóricos que tratan el tema del análisis de la calidad de las traducciones (que abordaremos brevemente en el siguiente punto) decidimos centrarnos en la propuesta de Juliane House.

Esta decisión se debió a que, desde nuestro punto de vista, su teoría es la más completa y la que presenta la metodología que mejor se adapta a los textos que nos proponemos analizar.

También vamos a ver que la evaluación de las traducciones puede abarcar tres áreas muy generales: la evaluación del trabajo de traductores profesionales, de las traducciones publicadas y la de la enseñanza de la traducción (Martínez y Hurtado 2001: 273). Nosotros nos hemos centrado en la segunda de ellas.

En la crítica de las traducciones literarias publicadas, es especialmente relevante el concepto de calidad. Desafortunadamente, la gran mayoría de las definiciones de calidad a nivel traductológico son demasiado ambiguas y subjetivas. Como explica Maier (2000: 140), ha habido cambios en la teoría de la traducción que han llevado a una cierta objetividad; sin embargo, aún hoy en día en un gran número de análisis se sigue empleando los términos «buena» y «mala» para definir o calificar una traducción. En este ámbito, es muy interesante el concepto de «invisibilidad» que propone Venuti (1995: 17):

A translated text ... is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writers personality or intention or the essential meaning of the foreign text, the appearance, in other words, that the translator is not in fact a translation, but 'an original'.

De todas formas, parece imposible encontrar una definición que se adecue a todas las tipologías textuales, igual que no hay un modelo de evaluación que aborde todas las particularidades existentes en los textos, ni aunque se trate exclusivamente de textos literarios (Bowker: 2001).

¹ Translation Quality Assessment.

Por todo esto, se puede llegar a la conclusión de que los comentarios para la evaluación de la calidad de una traducción deben partir de aspectos y parámetros concretos de cada texto.

Debemos ser capaces de evaluar si las decisiones que ha tomado el traductor son apropiadas o no, en base a esos parámetros que hemos establecido previamente. De esta forma, tendremos que determinar cuáles de los desvíos entre el TO y el TM no están justificados y, por ello, se pueden considerar errores de traducción en base a los criterios establecidos e intentar descubrir a su vez las razones que han llevado al traductor a cometer dichos errores. Para esto podemos seguir el modelo de análisis que propone Hurtado (1999) y que consiste en clasificar los errores de la siguiente manera:

- Inexactitudes que afectan al TM
- Inexactitudes pragmáticas
- Soluciones adecuadas

Este modelo nos servirá para detectar errores y, sobre todo, para analizar las posibles causas que han podido llevar al traductor a cometer un error, llegando así a la evaluación posterior de la gravedad de dicho error.

Este es un análisis descriptivo y funcional que recoge por un lado los aspectos extratextuales y textuales del TO y por otro los del TM, sin dejar de tener en cuenta la aplicación posterior de parámetros.

.

El modelo de House

Para comenzar con el modelo de J. House de TQA, es necesario señalar que la autora explica que nunca es sencillo analizar la calidad de una o de varias traducciones, y que para ello debemos empezar por analizar la traducción y ver la relación existente entre esta y su TO.

La traducción comienza siempre por un trasvase de información de una lengua a otra, buscando unidades lingüísticas equivalentes que nos permitan traspasar la información del TO al TM. Este proceso nos conduce a la posibilidad, siempre presente, de que existan varias traducciones

o versiones de un mismo TO, y no por ello unas han de ser menos correctas o de menor calidad que las otras. Por esto, y con la intención de seguir el modelo propuesto por House (1997), estudiaremos qué elementos debemos evaluar para llegar a la conclusión de que la calidad de un trabajo es mayor o menor que la de otro.

Empezaremos por marcar la importancia de las diferencias entre unidades lingüísticas individuales de cada texto (como la situacional o la cultural) que afectan enormemente al producto resultante de una traducción. La situacional, por ejemplo, diferenciará un TM publicado bajo una situación de censura provocada por una dictadura o un TM publicado en un país con una democracia muy desarrollada. Y al traducir un TO dirigido a un público con un nivel cultural concreto, habrá que evaluar qué tipo de TM podemos llevar a cabo, sin por ello dejar de ser fieles al original. Por esto, House explica (1997: 25-26) que su método se basa en un análisis minucioso del TO, para de esa forma asegurarse de que todas las unidades lingüísticas se han traspasado correctamente. Cualquier desigualdad se considera un error encubierto².

La autora (2001) insiste en que los enfoques lingüísticos le dan mucha importancia a la relación del TO con el TM, pero que para llevar a cabo un análisis y una evaluación de ambos textos, dichos enfoques lingüísticos deben ser diferentes. Para desarrollar su modelo pragmático (revisado en 1997 y, posteriormente, en 2001), House aclara que el texto y su contexto (lenguaje y mundo) están absolutamente relacionados y que el segundo es determinante para evaluar el primero.

Subraya que determinar la adecuación de un texto o detectar los errores que en él aparecen es un proceso subjetivo, por lo que es imposible encontrar un método absolutamente objetivo, llegando al éxito exclusivamente cuando seamos capaces de determinar que se han resuelto correctamente los problemas presentados por las diferencias entre el TO y el TM y por el contexto teórico alrededor del análisis de la traducción.

Tras estudiar la teoría funcional de Halliday y la Escuela de Praga (en sus ensayos sobre el lenguaje y la lingüística), House desarrolla un modelo basado en las teorías pragmáticas del uso de la lengua, centradas en las características lingüísticas y culturales tanto del TO como del TM. De esta forma analiza la calidad de las traducciones y la equivalencia³ de las unidades lingüísticas. Asimismo

² Es un error de cohesión entre el TO y el TM (omisión, adición o un problema de comprensión).

³ El modelo está basado en este concepto (equivalencia) por considerarlo el criterio fundamental para evaluar la calidad de una traducción. Puede ser implícita o explícita, pero la información tiene que llegar al lector meta permitiéndole acceder a la intención y a la función del TO a través del TM.

insiste (1997: 24) en la importancia de tener en cuenta tanto las condiciones comunicativas del TO como aquellas en las que se tendrá que desenvolver el TM. A estas condiciones comunicativas House (1997: 37) se refiere como dimensiones situacionales⁴, divididas a su vez en:

- Dimensiones del usuario del lenguaje: marco geográfico, temporal y nivel cultural.
- Dimensiones del uso del lenguaje: medio de comunicación, función social, conducta social y contexto.

Todo esto nos indica la complejidad del concepto de *calidad*, ya que cada traductor considera diferentes criterios a la hora de evaluar una traducción. Habrá que comenzar por un análisis más amplio (macro-análisis), para luego centrarse en aspectos concretos del trabajo (micro-análisis), evaluando si las decisiones del traductor al tratar las unidades lingüísticas han sido las más adecuadas y si ha aplicado correctamente el filtro cultural necesario para su trabajo.

Debemos señalar que el modelo de House está formado por dos ámbitos: el personal, centrado en la descripción de unidades lingüísticas a través de la investigación empírica, y el interpersonal, que tiene en cuenta el contexto social y las cuestiones morales. Ambos son imprescindibles y complementarios. Igualmente importantes son los aspectos semántico, pragmático y textual del significado. Aunque para el semántico no sea necesaria una explicación más amplia, sí debemos explicar que el aspecto pragmático aborda el estudio de los diferentes objetivos del uso de oraciones como unidades de habla y que el textual trata los aspectos que dan coherencia al texto, cuya función no ha de confundirse con las funciones propias del lenguaje. Un texto se caracteriza por su función dentro de un contexto concreto, en el que la traducción tiene una función de *recontextualización*⁵.

Volviendo a la evaluación de una traducción, es importante señalar que dicha evaluación se caracteriza por ser un proceso muy subjetivo al tratarse de un proceso humano. Cuando valoramos la calidad de una traducción, observamos que la determina de forma absoluta la naturaleza del TO. Igualmente, hemos de señalar que el proceso traductológico se caracteriza por ser muy constante, es decir: si somos capaces de clasificar un texto de forma exitosa, a su vez habremos conseguido

⁴ Las dimensiones situacionales se emplean para crear un perfil textual y así poder compararlo con el del TO, lo que nos proporcionará un análisis sobre la exactitud de las equivalencias, así como sobre su calidad.

⁵ Consiste en traspasar un texto en una lengua origen en un marco semántico a otro diferente en una lengua meta, lo que requiere una readaptación pragmática.

explicar las diferencias entre traducciones y los problemas teóricos que tratan la evaluación de esas traducciones.

Al llevar a cabo este proceso de análisis que hemos calificado como subjetivo y de gran complicación, no debemos nunca ignorar las experiencias presentadas por los componentes de la comunidad de habla de la que proviene el TO, ya que los miembros de la comunidad de habla a la que va dirigido el futuro TM las percibirán y se comportarán ante ellas de forma diferente. En este ámbito, los críticos señalan como una gran dificultad dar legitimidad a los cambios surgidos de un filtro cultural, sobre todo por la falta de un conocimiento objetivo de las diferencias socioculturales entre comunidades. Para solucionar una parte de este conflicto sugieren el uso de las notas a pie de página como un modo de realizar una traducción de mayor calidad y, a su vez, de facilitar así su análisis. La relación entre los textos y las culturas que los enmarcan se observa por medio del análisis de las dimensiones situacionales que hemos citado anteriormente.

En el contexto teatral, de la teoría de House, podemos extraer los conceptos «marco» y «diálogo» (1981:169), a su vez dividido en texto principal y secundario, ya que según la investigadora son los dos niveles de lengua que están presentes en los textos dramáticos. Raquel Merino Álvarez continuará con estos estudios en su tesis doctoral *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España 1950-1990*.

El modelo de Merino: La Réplica

Raquel Merino Álvarez (1994: 43) establece una división estructural: acto, escena, parte y cuadro. Y tras exponer esta división general de la obra, introduce el concepto de «réplica», definido como la unidad estructural mínima de la obra dramática. Nos basaremos en este término para la posterior evaluación de la obra de Federico García Lorca.

Merino se propone aplicar el modelo de sistema de análisis a los textos dramáticos, ya que su objeto de investigación se ha centrado principalmente en este ámbito y en la censura en España. Merino critica la escasez de modelos de evaluación sobre todo en lo relacionado con la traducción teatral, lo que le plantea una serie de dificultades para proponer un modelo de análisis y evaluación amplio y estricto. Achaca esta falta de estudios a la juventud de los estudios de traducción y describe la importancia de llevar a cabo un análisis minucioso en la comparación de varias traducciones.

En este ámbito habla de:

- Tipos de incidencia:
 - Adición: estrategia utilizada por algunos traductores, que añaden información que no estaba en el TO para facilitar su comprensión en la CM.
 - Supresión: método empleado al traducir que consiste en eliminar información que aparecía en el TO con el fin de evitar redundancias o errores de traducción.
 - Modificación: acción que consiste en variar un elemento presente en el TO para darle significado y conseguir así una equivalencia lingüística adecuada en el TM.
 - Error: fallo de comprensión o de expresión que se comete al no entender sus implicaciones textuales, culturales, etc.
- Niveles de incidencia:
 - Léxico

- Semántico
 - Sintáctico
 - Estilístico
 - Suprasegmental
 - Estructural
- Áreas sobre las que inciden las deficiencias en la traducción
 - Fonema
 - Morfema
 - Palabra
 - Sintagma
 - Oración
 - Párrafo
 - Unidad estructural

Este modelo se ha utilizado como punto de partida para el marco teórico propuesto en este trabajo de Merino. Tal vez, de los anteriores, el nivel más cercano o más útil en el análisis de una traducción teatral sea el de «unidad estructural», ya que se adapta perfectamente al empleo de la réplica⁶.

La dimensión extratextual del teatro es una parte muy significativa y compleja de este ámbito que hay que tener en cuenta a la hora de buscar un método de análisis y evaluación para tratar una traducción. Se incluye en ella todo el marco socio-cultural, político..., del lector de la obra traducida.

En cuanto a la dimensión intratextual, abordaremos las dos estructuras principales de una obra teatral que ya hemos mencionado con anterioridad, pero que por su importancia consideramos imprescindible profundizar en ellas para alcanzar una buena base analítica: el marco y el diálogo.

El marco es la parte explicativa del texto (las acotaciones, la descripción de la escena y las indicaciones que aparecen señaladas de forma gráfica en la versión impresa, establecidas por el autor, que hacen referencia a la representación de la obra).

⁶ Esta es la medida de análisis en el marco de la traducción teatral que propone en este trabajo (1994).

El diálogo es el texto que los actores declaman en el escenario.

Estos dos niveles de la lengua se entrelazan formando así cualquier obra teatral publicada, son indivisibles y no funcionan el uno sin el otro.

R. Merino (1994:43) nos muestra que la división estructural típica de una obra es:

- Acto
- Escena
- Parte o Cuadro

A su vez, teniendo en cuenta el contenido o argumento, que no tiene por qué aparecer reflejado en la estructura, sino más bien en la representación y en la puesta en escena, una obra teatral se puede dividir en episodios.

Estas divisiones sirven para analizar la estructura o el argumento de las obras teatrales, pero si pretendemos centrarnos en una comparación textual minuciosa, no sirven. Para este fin, R. Merino crea el Principio de Réplica⁷, que utilizaremos para llevar a cabo el análisis de las dos traducciones que nos conciernen en este trabajo.

⁷ Réplica: unidad estructural mínima de la obra dramática (inferior al acto y a la escena).

4.1. Otras teorías del análisis y evaluación de la calidad de traducciones

4.1.1. Modelos de análisis no comparativos

El más representativo es el realizado por Toury (1978) con respecto a las normas de traducción, que sugieren que los criterios de evaluación se deben centrar únicamente en la situación del TM⁸, pues considera que las traducciones pertenecen exclusivamente a la cultura meta, la cual condiciona por completo las características de dicho TM.

Asimismo, Toury argumenta que el estudio comparativo puede tener un papel importante en la crítica de las traducciones, añadiendo que las comparaciones entre las traducciones y el original en ocasiones lleva a una enumeración de errores y a una reverencia al original (Toury, 1978).

Los modelos no comparativos, sin embargo, no representan un único acercamiento a la crítica de las traducciones. Hay una insistencia por parte de algunos estudiosos de que la crítica a las traducciones debe tener en cuenta el original.

4.1.2. Modelos de análisis comparativos

Existen cuatro modelos principales, incluyendo el de House:

a) Newmark

El modelo de Newmark de crítica (Newmark 1988: 186-8) sugiere un análisis de la lengua del TO, una comparación de este con la traducción y comentarios acerca del papel potencial de la traducción a nivel cultural.

El estudio comparativo es el «corazón» de este modelo que, dividido en cinco puntos, funciona de la siguiente manera:

- Un breve análisis del TO para conocer su intención y sus aspectos funcionales;

⁸ Texto Meta.

- La interpretación del traductor del propósito del TO, su método de traducción y la función de la traducción con respecto al PM⁹;
- Una comparación detallada pero representativa de la traducción y el original;
- Una evaluación de la traducción:
 - en términos de traducción
 - en términos críticos
- Cuando sea necesario, un análisis de la situación de la traducción en la CM¹⁰.

b) Nord

En su modelo, Nord (1991) describe la traducción como una acción intencional y comunicativa y propone un modelo analítico basado en la función, así como en la intención del TM en la CM.

La persona encargada de llevar a cabo este análisis debe tomar el TM como el punto de comienzo para el TQA y analizar dicho TM sin tener en cuenta las estrategias iniciales del escritor, para después realizar una comparación entre el TO y el TM y así analizar las estrategias implícitas. Este modelo consta de cuatro pasos:

- Primero: analizar el TM en términos de factores intra-textuales (gramática, léxico, normativa estilística y coherencia semántica) y en términos de factores extra-textuales (dimensiones pragmáticas, contexto histórico, país, etc.)
- Segundo: analizar el TO prestando especial atención a aquellos factores que se han marcado como problemáticos durante el análisis del TM, como faltas de coherencia, terminología inconsistente, interferencias en el léxico o en la estructura de oraciones, etc.
- Tercero: comparar el TM con el TO; lo que lleva a un perfil del TM.
- Cuarto: una comparación de dicho perfil con el TM como tal y, de esta forma, si el perfil es coherente con el TM, la traducción se considerará funcionalmente adecuada.

⁹ Público Meta.

¹⁰ Cultura Meta.

Nord, además, enfatiza en que el análisis de los errores es insuficiente. Esta idea es clave para la calificación, para la base de una selección de características del TO. El traductor puede eliminar datos del TO, confiar con más intensidad en las implicaciones del propio texto o compensarlas de forma diferente en otra parte del mismo.

c) E. Steiner

Este estudioso realiza una aproximación basada en la teoría registrada y desarrollada por Halliday (1964, 1978). De acuerdo con Steiner E. (1998), una evaluación comprensiva de un texto debe considerar: las equivalencias metafuncionales (los significados basados en la experiencia, la lógica, la función del texto y su significado pragmático), así como el ambiente situacional en el que el texto se ha traducido. Cuando se evalúa una traducción, se debe comparar el TM con el TO basándose en tres componentes: campo, tenor y modo.

- Campo: tema principal, objetivo, actividades sociales (por ejemplo: producción, intercambio, comunicación, reproducción, etc.)
- Tenor: función social, distancia social (grados de formalidad, grados de cortesía, etc.) y efecto.
- Modo: papel social, canal de comunicación, medio de comunicación, etc.

5. Análisis de la obra

«Yo hubiera calificado a *La Zapatera Prodigiosa* -declaraba en 1933 Federico García Lorca- como «pantacomedia», si la palabra no me sonara a farmacia... Y es que, como ustedes han podido ver la obra es casi un ballet, es una pantomima y una comedia al mismo tiempo». Y añadía sobre su heroína dramática: «La zapaterita representa a todas las mujeres del mundo y también el alma humana. Por eso, la farsa, en el fondo, es un gran drama»¹¹.

La zapatera prodigiosa es una farsa relacionada con las que García Lorca escribió para ser representadas con títeres, como *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y el *Retablillo de don Cristóbal*. Pese a su aparente sencillez, es una obra impregnada de poesía, no solo por el lenguaje empleado por el autor tanto en las acotaciones como en las intervenciones de los personajes, sino por la presencia de poemas, bailes y canciones de gran valor lírico. De hecho, la obra lleva un largo subtítulo: *Farsa violenta con bailes y canciones populares de los siglos XVII y XIX, en dos partes, con un solo intervalo*. Con el adjetivo *violenta* se refiere a la difícil relación entre los personajes principales, y a la forma de dirigirse la zapatera a su marido, con improperios, malos modos...

La zapatera prodigiosa fue estrenada en Madrid, en 1930, con Margarita Xirgu en el papel protagonista, y en Buenos Aires en 1935 por la compañía de Lola Membrives. A su estreno bonaerense asistió García Lorca, colaborando personalmente en los ensayos y en la dirección de escena.

El argumento es bastante sencillo: un matrimonio formado por dos personas de muy diferente edad (un zapatero mayor que, acuciado por la soledad y las presiones de su hermana, se casa con una muchacha joven, agraciada pero pobre) discute y se convierte en el objeto de burla de todo un pueblo. Los hombres acechan a la zapatera, y esta descuida las atenciones a su marido quien, desesperado, decide abandonarla. Tiempo después, regresa disfrazado y encuentra su casa convertida en taberna, a su mujer acosada por diversos pretendientes, pero fiel a la memoria de su esposo. La obra finaliza con la reconciliación de la pareja.

¹¹ GARCÍA LORCA, Federico, *La zapatera prodigiosa*, (edición de Mario Hernández), Madrid, Alianza Editorial, 2012.

A lo largo de la farsa se suceden momentos de gran dinamismo: discusiones matrimoniales; llegada de vecinas y gente del pueblo; regreso del marido disfrazado como titiritero (lo que desemboca en una gran tensión o clímax final).

La acción se desarrolla en un espacio cerrado: una casa andaluza en la que trabaja el marido como zapatero, una cocina y una cortina tras la que se adivina otra habitación. Este espacio es transformado en taberna por la zapatera, y se convierte en espacio público al que entran los hombres del pueblo. A lo largo de la obra se pone en entredicho la moralidad de la protagonista y, como consecuencia, se ve afectada la honra del zapatero.

Personajes:

Son estereotipados. Desconocemos sus nombres y se identifican por la profesión del marido (Zapatero-Zapatera), como ocurre en los pueblos. Las vecinas son reconocidas por el color de sus faldas, lo que da gran plasticidad a la obra, y el niño, que simboliza el deseo insatisfecho de maternidad de la Zapatera, es conocido como «Niño». Los personajes masculinos secundarios son identificados por su cargo (alcalde) o por algún rasgo que los deforma, hasta convertirlos en muñecos grotescos, como títeres o esperpentos (Don Mirlo).

De la Zapatera conocemos solo su juventud, y por sus intervenciones deducimos que es muy atractiva, que tiene mucho carácter y es capaz de enfrentarse tanto a su marido como a los hombres del pueblo, a las vecinas... Por otra parte, es cariñosa con el «Niño», a quien acaricia y trata con afecto. Este personaje evoluciona en poco tiempo, de joven rebelde a mujer enamorada y dócil.

El Zapatero, por su parte, es un hombre mayor, muy trabajador y discreto. No le gusta que su nombre (su honra) se vea expuesto a la opinión pública. Presionado por su hermana, acepta casarse con una muchacha joven. No está enamorado de ella, pues le parece intempestiva en sus reacciones. Busca un matrimonio tradicional, que viva tranquilamente «de puertas para adentro». Es celoso, y desconfía de los hombres que se acercan a su joven esposa. También este personaje evoluciona: cuando regresa disfrazado, pone a prueba la honestidad de su joven esposa, y termina reconociendo que echa en falta no solo su casa, sino también la alegría y la compañía de su mujer. Al final, triunfa el planteamiento tradicional del papel de esta en el matrimonio.

6. Justificación de la elección

Antes de comenzar con el análisis de las escenas que hemos decidido analizar, creemos que es de gran importancia explicar el por qué de las versiones que estamos tratando.

Desde el principio acordamos que tendríamos que elegir dos obras que ofrecieran puntos de vista completamente diferentes entre sí, a pesar de la dificultad que esto planteaba. Buscamos versiones de esta obra para interpretar, pero nos dimos cuenta de que esto nos alejaría demasiado del TO del que habíamos decidido partir.

En ese momento conocimos una traducción británica realizada por un catedrático de literatura hispánica llamado Gwynne Edwards y, posteriormente, la traducción llevada a cabo por James Graham-Lujan y Richard L. O'Connell. Escogimos estas dos opciones porque desde el inicio quedaron patentes las diferencias entre ambas. Por ejemplo, centrándonos en el título, el traductor inglés había optado por traducirlo como *The Shoemaker's Wonderful Wife*, mostrando que iba a llevar a cabo un trabajo que acercara el TO todo lo posible a la CM. Se había planteado crear un TM con un tono familiar para los lectores de habla inglesa.

Por el contrario, los estadounidenses tradujeron el título de la siguiente manera: *The Shoemaker's Prodigious Wife*. Esta decisión marcaba una clara intención de mantenerse lo más cerca posible del TO, ya que de por sí la palabra *prodigious* se utiliza rara vez en lengua inglesa, aunque sea el equivalente lingüístico más próximo al original.

Con la intención de ver la diferencia entre ambas, elegimos para evaluar y analizar dos fragmentos (uno de cada acto) que contienen dificultades suficientes como para sacar a la luz los dos caminos que habían tomado los traductores para llevar a cabo sus TM, al tiempo que son significativos dentro de la acción general de la obra y características de los dos personajes principales.

7. Evaluación global de la obra

En este apartado vamos a comenzar con una breve explicación literaria un poco más amplia. Hemos centrado el trabajo en las teorías de análisis de la calidad de traducciones (House, Merino, Toury...) pero no deja de ser un trabajo sobre una obra teatral que trata temas muy relevantes a nivel internacional y que supone toda una vanguardia en las representaciones breves y con una enorme representatividad.

Por ello, empezaremos diciendo que, aunque suele ser considerada como una obra «menor» dentro de la producción teatral de Lorca, lo cierto es que contiene muchos aspectos que serán desarrollados en sus posteriores obras. La riqueza de ciertos elementos, como la música popular, y las enormes posibilidades en cuanto a la representación (no solo con personas, sino con marionetas o en forma de ballet) hacen de ella una obra muy interesante, adaptada a todos los públicos, desde el más familiar hasta al especialista en la cultura flamenca.

La farsa recoge algunos de sus poemas más conocidos, como el titulado *Mariposa del aire*, situado en una tierna escena en la que actúan la Zapatera y el Niño. Este poema se suele seleccionar para que forme parte de antologías poéticas para niños y es de una gran plasticidad. En cuanto a la música, a lo largo del libro se recogen versiones de *¡Anda, Jaleo!*, (sustituido en algunas versiones por la estrofa siguiente: Si tu madre tiene un rey,/ la baraja tiene cuatro:/ rey de oros, rey de copas, /rey de espadas, rey de bastos). En la versión que nosotros hemos empleado aparece *¡Ay, jaleo, jaleo...!*, con una variación en el número de sílabas y la adición de dos versos finales.

Otra melodía conocida es la canción de *Los cuatro muleros*, como reflejo del interés del autor por la cultura popular en su sentido más amplio, aunque especialmente por la andaluza. Recordemos que Lorca tocaba el piano (fue alumno de Manuel de Falla), y era capaz de adaptar las canciones populares a las necesidades de las representaciones teatrales.

Por lo que respecta a las danzas, a lo largo de la obra hay movimientos de escena, como los de las vecinas con sus faldas de colores variados, que recuerdan los cuadros flamencos.

Centrándonos en los personajes, es preciso detenerse en el de la protagonista, mujer joven (afirma tener dieciocho años) que no se quiere someter a su marido ni al qué dirán. A lo largo de la obra se enfrenta a una vecina que quiere regatear el precio de un arreglo de zapatos, al Alcalde, a

Don Mirlo y demás pretendientes. Tiene una gran imaginación, y evoca recuerdos de otros hombres que se fijaron en ella, recreando momentos de intimidad fingidos, como bailes...

Es una joven sensible, y le duele que algunas vecinas afirmen que no tendrá hijos (en alusión a la edad de su marido). Escucha su vida privada en unas coplas que le canta el niño. Ante ciertas situaciones, puede reaccionar con violencia, pero también llora en la representación del titiritero, cuando este, desplegando un cartelón subdividido en escenas, como los de los ciegos, narra la desgraciada vida del talabartero y la talabartera de Córdoba, en la que reconoce aspectos de su propia vida.

Dado que es una obra breve, el personaje de la Zapatera evoluciona rápidamente. Cuando su marido la abandona, para sobrevivir se ve obligada a transformar su casa en una taberna, donde es acosada por los hombres del pueblo; sin embargo, se mantiene fiel a su marido y, cuando este regresa disfrazado de titiritero, se reconoce enamorada de él.

El Zapatero, por su parte, es un hombre mayor, serio y responsable, aunque de un carácter débil y dependiente, que se pone de manifiesto cuando la vecina trata de regatearle el pago del arreglo de unos zapatos. Por presiones de su difunta hermana ha aceptado casarse con una joven que va a trastocar su vida, pues esta no quiere someterse a su autoridad. Cansado de no comer bien, de tener problemas con ella y de ver su honor en entredicho, decide abandonar su casa. Unos meses más tarde regresa disfrazado de titiritero, y pone a prueba la fidelidad de su mujer. Cuando ella exterioriza su deseo de recuperar a su marido, este se descubre y la obra finaliza con la reconciliación del matrimonio. A partir de ese momento, su relación estará basada en el amor.

El dinamismo de la obra, los elementos plásticos (colores de la casa, decoración andaluza, peinados y trajes populares...), la poesía, danzas y música, así como el lenguaje popular y poético, confieren a esta breve obra una gran calidad literaria, difícil de traducir si se quiere ser fiel al original. Téngase en cuenta que no solo abundan las figuras literarias (metáforas, comparaciones, hipérbolos...), sino que el lenguaje coloquial es propio de un pueblo andaluz, lleno de dichos, exabruptos, frases entrecortadas, alusiones, etc.

Desde el punto de vista traductológico no se queda atrás en riqueza imaginativa y problemática en la búsqueda de equivalencias lingüísticas. Los propios traductores comentan la

grandeza de esta obra por la presencia tanto de elementos reales como fantasiosos y citan que Lorca buscaba hacer un eco de la obra de Cervantes en *La Zapatera Prodigiosa*¹².

¹² Las similitudes en el tema de *La Zapatera Prodigiosa* y algún entremés de Cervantes las trataremos en el punto siguiente al analizar el tema que tienen en común: la mujer mal maridada.

8. Evaluación y análisis de la calidad de la traducción: Acto I, Escena 7.^a 1

Tras plantear el marco teórico, vamos a evaluar y a analizar la calidad de las dos traducciones que hemos escogido para este trabajo. Es preciso indicar que los dos TM que procederemos a analizar presentan una misma característica estructural: no respetan las escenas en las que están subdivididos los dos actos principales de la obra. Creemos que puede ser por facilitar la lectura y porque, al ser una obra de una extensión tan reducida, no consideraron necesaria dicha subdivisión.

Empezaremos por plantear las réplicas en las que se dividen las escenas y veremos qué decisiones han tomado los traductores en cada una de ellas.

Aunque Raquel Merino (1994:42-44) insiste en la importancia de que el marco y el diálogo son inseparables, para este análisis vamos a tomarlos por separado y a dividirlo en dos etapas iniciales: las decisiones con respecto al marco (acotaciones e indicaciones del autor) y el diálogo.

El primer fragmento elegido pertenece al Acto I, Escena 7.^a 1. En dicha escena tiene lugar una situación cotidiana, en la que el zapatero se acaba de despedir del alcalde (que ha estado alabando la belleza de la joven, despertando los celos del marido) y la zapatera deja pasar el tiempo cantando. De pronto, se le ocurre una forma de molestar a su marido.

8.1. Marco

La escena empieza con una contextualización: la protagonista está sentada a la ventana, coge una silla y le da vueltas. Este hecho hace que el zapatero reaccione y comience a darle vueltas a otra silla en sentido contrario¹³.

En la versión británica, Gwynne Edwards comienza su traducción por cambiar algo tan importante como el nombre de la protagonista. En esta versión la denomina *wife*¹⁴, lo que representa claramente su función como mujer, pero no ha sabido transmitir la costumbre de los

¹³ En la cultura española hay muchas supersticiones. Las personas que creen en ellas consideran que llevar a cabo ciertos actos puede acarrear mala suerte y desgracias. De esta forma, Lorca hace referencia a la clase social y al nivel cultural de sus protagonistas (clase baja) de un pueblo andaluz, así como una burla a las supersticiones tan presentes en la cultura española.

¹⁴ Mujer, en español.

pueblos españoles de denominar a la esposa de un trabajador con el nombre del oficio de su marido. Por lo tanto, esta traducción no cumple con el objetivo primero del dramaturgo español.

Lo mismo ocurre con la traducción estadounidense. Así como en el primer caso el traductor opta por escribir siempre *WIFE* (en mayúsculas), pretendiendo darle la importancia que tiene en el original por ser la protagonista, en la versión estadounidense toman la decisión de hacer lo que consideran más apropiado: el uso de la mayúscula para la primera letra del «nombre» (*Wife*) aunque sigue sin cumplir esa función cultural.

Para la primera réplica (la acotación con la situación describiendo la escena), el traductor inglés utiliza un hipérbaton: une dos acotaciones de la obra original (primero la Zapatera y luego el Zapatero) en una única acotación que explica lo que ambos hacen, y cambia el orden de las oraciones. Suponemos que lo hace para que suene natural en inglés. En este caso, el texto cumple con su finalidad: describir la escena y tratar el tema de la superstición.

En la versión estadounidense se mantiene la estructura idéntica al original: una acotación para cada personaje explicando cuándo y qué hace cada uno.

En la siguiente réplica perteneciente al marco, el TO describe al Zapatero intentando hacer mutis, para regresar corriendo a dar vueltas a su silla en respuesta a ese mismo gesto por parte de la Zapatera. El traductor británico opta por la opción menos literal: separa la acción en dos oraciones: la Zapatera comienza de nuevo a girar la silla/el Zapatero vuelve corriendo para hacer lo propio con la suya, mientras que en la versión estadounidense optan por una traducción absolutamente literal. Ambas cumplen su función, aunque la segunda es algo más extranjerizante¹⁵.

La siguiente réplica consta de una única palabra: enfurecida. En la versión británica aparece el término *furious* que en español sería más cercano a «furiosa», lo cual supone la búsqueda de una traducción más naturalizante, ya que persigue un sonido inherente al público inglés, aunque haya matices que diferencien ambos conceptos en español. En la segunda versión que estamos tratando, optan por el término *infuriated*. De nuevo nos encontramos ante una traducción más literal que

¹⁵ Este hecho va a pasar a lo largo de toda la obra (no solo en esta escena). Por ejemplo, en el título: en la versión británica traducen *Prodigiosa* como *Wonderful*, un término muy empleado y general en inglés. Por su parte, los traductores estadounidenses van a emplear *Prodigious*, absolutamente literal pero de uso infrecuente.

traslada el significado completo del concepto en español, pero que supone una pérdida de naturalidad para el lector meta.

En la última réplica del marco nos encontramos con la siguiente nota:

(Fuera se oye una flauta, acompañada de una guitarra, que toca una polquita antigua con el ritmo cómicamente acusado. La ZAPATERA empieza a llevar el compás con la cabeza y el ZAPATERO huye por la izquierda.)

La situación descrita en esta acotación («Fuera se oye una flauta, acompañada de una guitarra») alude al interés de la Zapatera por lo que ocurre fuera de su casa. Es una joven soñadora, que se siente encerrada entre las cuatro paredes de su casa. Contagiada por la música, se sumerge en ella y el Zapatero aprovecha su distracción para huir.

En este párrafo hay una serie de dificultades que quedan plasmadas en ambos TM. Empezaremos por analizar la traducción británica: *Outside, the sound of a flute accompanied by a guitar and playing an old-fashioned polka with its rhythm comically exaggerated. The WIFE begins to mark time with her head and the SHOEMAKER rushes out through the door stage-left.*

En general, esta traducción cumple con su función, pero hay omisiones y errores importantes desde el punto de vista del TO. Ha traducido el término «antigua» como *old-fashioned*. Este término en inglés funciona más como «pasado de moda» o «atrasado», mientras que en español lo que pretende decir es que es una obra clásica, lo que no se refiere a ninguna de las características que aporta el término inglés.

En cuanto al término «polquita», Lorca lo emplea no solo para marcar que es una pieza musical de corta duración, sino que ese diminutivo implica un cariño, una serenidad que han omitido por completo en inglés. En el contexto de la escena se está llevando a cabo una discusión bastante intensa y esta «polquita» ayuda a que la Zapatera se relaje e incluso disfrute con la música que entra desde la calle, como ya se ha dicho. Este matiz no aparece en ninguno de los TM y es muy importante.

El traductor hace una adición y señala que el Zapatero sale de la escena por la puerta situada a la izquierda del escenario, mientras que en el original se señala que el personaje hace mutis por la izquierda, sin citar ninguna puerta. Debemos remitirnos al comienzo de la obra donde el

autor, en la primera acotación del Acto I, describe el escenario y señala la presencia de varias puertas. Es un detalle menor y lo cierto es que se sobreentiende la salida de escena del Zapatero.

Veamos ahora la versión estadounidense: *Outside a flute is heard accompanied by a guitar playing an old polka with the rhythm comically accented. The Wife begins to nod her head in rhythm and the shoemaker leaves through the left door.*

En esta ocasión se ha traducido «antigua» por *old*, lo que conserva el significado del término original (clásica). Sin embargo, de nuevo al traducir «polkita» han dejado atrás el matiz tierno que citábamos antes y que es imprescindible por las características que intenta darle Lorca a esta farsa.

Debemos destacar un error importante en estas traducciones: en la última frase, Lorca indica que «la Zapatera empieza a llevar el compás con la cabeza». En la traducción inglesa se utiliza, incorrectamente, el término *time* por *compás*, cuando el adecuado es *beat*¹⁶. A diferencia de la anterior, la traducción estadounidense dice: «balancear la cabeza siguiendo el ritmo». Esta última palabra tampoco es correcta, porque repite literalmente un término ya empleado en la oración anterior (*rhythm*), repetición que no está en el TO. Del mismo modo, en este ejemplo debía haberse empleado *beat*.

Hay un último matiz en esta traducción que, desde mi punto de vista, no aporta toda la información del TO. Al final de dicho párrafo tenemos la palabra «huye»; sin embargo, en la traducción utiliza el término *leaves* (deja), lo cual no expresa la urgencia del Zapatero al utilizar la distracción de la música para SALIR CORRIENDO de la escena.

8.2. Diálogos

La parte en la que ambos personajes interactúan es muy sorprendente a la hora de evaluar la calidad de estas dos traducciones.

¹⁶ En inglés es preciso diferenciar *bar*, referido al concepto de compás musical, de *beat*, utilizado para la expresión «llevar el compás». Asimismo, debe tenerse en cuenta que en el ámbito de la música, «tiempo» y «ritmo» son dos ideas diferentes: el «tiempo o pulso» es una unidad que articula el conjunto de la obra y no se interrumpe durante su interpretación; por el contrario, denominamos «ritmo» a todos aquellos esquemas en que se puede subdividir la unidad de «tiempo o pulso», el cual puede variar a lo largo de una obra e incluso interrumpirse.

La primera réplica de este ámbito es la de la Zapaterita cantando una *Copla del Jaleo*:

¡Ay jaleo, jaleo
Ya se acabó el alboroto
Y vamos al tiroteo,
[y vamos al tiroteo!
¡Ay jaleo, jaleo!]

Sin embargo, a pesar de la importancia que le da el dramaturgo a este poema, porque es una canción popular que, deliberadamente, llama al conflicto y que, tras cantarla, provoca una discusión entre los protagonistas, en las dos versiones en inglés lo han eliminado por completo. No explican en ningún momento el porqué de esta decisión, cuando dos páginas antes cada uno de ellos ha traducido este fragmento, aunque haya sido de forma absolutamente opuesta. En la anterior escena, la copla se introduce tras una intervención del Zapatero, quien afirma «Yo no tengo edad para resistir este jaleo», e inmediatamente la Zapatera comienza a cantar la copla en la versión elegida por Lorca, con solo tres versos.

Veamos la traducción británica:

What a fuss, oh what a bother!
Now the shouting is all over,
Let's begin the fuss and bother!

El traductor británico sigue optando por una traducción alejada de la literalidad y pretende crear un TM cercano al lector meta. No guarda la estructura del poema, tal y como lo estableció Lorca (lo reduce de cinco a tres versos). Crea un poema original con un ritmo de ocho sílabas y rima consonante.

En este caso, el traductor omite los dos versos que añadió Lorca, y que aparecen recogidos entre corchetes. Debemos tener en cuenta que en la versión original en castellano, la letra decía: «¡Anda, jaleo, jaleo!», es decir, era un verso octosílabo; sin embargo, Lorca lo transformó en heptasílabo «¡Ay, jaleo, jaleo!», seguido de dos octosílabos: Ya se acabó el alboroto/Y vamos al tiroteo. El traductor ha preferido respetar la copla original.

A continuación la versión estadounidense:

Let's have jaleo, jaleo!
Now that we're through the riot,
Let's have shooting, why be quiet;
Let's have shooting, why be quiet!

El traductor crea un pie de página en el que explica que el «Jaleo» es el nombre de un baile antiguo español¹⁷ y que la palabra en sí significa «problemas, ruido o tumultos». Aunque mantiene la palabra «Jaleo» por su implicación y su importancia, no lo hace con la estructura, ni intenta buscar una rima en inglés. Parece que pretende expresar ese factor del ruido o tumulto de la poesía original. Además, en este caso sí repite el final, como indicó Lorca.

Como hemos dicho antes, no se entiende por qué ambos traductores han tomado la decisión de omitir un fragmento tan importante como el comienzo de la discusión en la que se basa toda la escena, a pesar de que ya habían traducido la poesía unas páginas antes.

La segunda réplica del diálogo, en boca del Zapatero, es la siguiente: *Si sabes que tengo esta superstición y para mí esto es como si me dieras un tiro, ¿por qué lo haces?*

De nuevo, el traductor británico opta por el hipérbaton para que suene más natural: introduce la pregunta entre la superstición y el tiro. La función del texto permanece del TO al TM: *You know I'm superstitious about that! Why are you doing it? You'd just as well shoot me.*

Por el contrario, en la versión estadounidense vuelven a optar por una traducción más literal: mantienen la estructura del TO. No obstante, en vez de comparar la superstición y el tiro, el traductor trata lo segundo como una sugerencia (ya que haces esto, simplemente deberías también pegarme un tiro). Parece un tono demasiado irónico y fuerte para un personaje que se caracteriza por su falta de autoridad a la hora de dirigirse a su joven esposa. En el TO lo compara por el dolor que esa actitud le podría causar, nunca como una sugerencia.

En la siguiente réplica nos encontramos con las siguientes preguntas de la Zapatera: *¿Qué he hecho yo? ¿No te he dicho que no me dejas ni moverme?*

¹⁷ Las *Coplas del Jaleo* son canciones populares que van variando de letra según el momento histórico que viva el país. Su contenido puede ser jocoso, crítico, bélico...

De nuevo las réplicas en inglés repiten la misma estructura que venimos viendo hasta ahora: la versión británica es menos literal en su traducción: elimina la segunda oración interrogativa y la sustituye por una afirmativa en la que dice que nunca le deja hacer nada. Por el contrario, en la versión estadounidense hace una traducción absolutamente literal (palabra por palabra), lo que suele ser una estrategia bastante peligrosa: se cometen errores de comprensión y ser literal no implica ser fiel al texto ni a la intención del escritor, es más, lo importante en esta traducción sería transportar al lector o al espectador a esa Andalucía cerrada, sencilla, humilde.... Y eso puede no conseguirse si no se adapta el TM lo suficiente a la CM.

La siguiente réplica, también del Zapatero, es la que sigue: *Ya estoy harto de explicarte..., pero es inútil... ¿Por qué no me dejas marchar, mujer?*

Creemos interesante en este punto analizar el término «harto»: en español podría decir cansado, extenuado, agotado... Pero el término que emplea es «harto», lo que denota enfado por parte del marido. Parece que el traductor británico muestra dicho enfado traduciendo la derrota del zapatero: «Pero es inútil» como *Oh, what's the point?*, en donde deja claro ese sentimiento. Esta traducción, aunque se aleja del original formulando una pregunta que no existía en el TO, cumple perfectamente con la función de mostrar el enfado plasmado en la palabra «harto», aunque esta haya sido traducida como *tired* (cansado).

Por su parte, en la traducción estadounidense ese matiz pasa inadvertido. También traduce *tired* como cansado, pero no hay nada que nos muestre el auténtico agotamiento ni el enfado del coprotagonista: *I'm tired of explaining to you—it's useless.*

Siguiente réplica de la Zapatera: *¡Jesús, pero si lo que estoy deseando es que te vayas!*

En este caso, ambas traducciones optan por la no literalidad. La exclamación británica expresa algo más de fuerza que la americana, pero ambas cumplen con su función, aunque opten por dos soluciones léxicas completamente diferentes:

- Versión británica: *Heavens above! The only thing I want is for you to leave.*
- Versión estadounidense: *Heavens! Why it's just what I'm hoping—that you'd go.*

Las dos réplicas finales las analizaremos juntas por su brevedad: comienza el Zapatero diciendo: *¡Pues déjame!*, a lo que la Zapatera responde: *¡Pues vete!*

En la traducción británica nos encontramos con una estructura muy familiar en inglés, que se aleja algo del original pero que transmite lo mismo: *All right, I'll go; All right, you go!* Juega muy bien con los signos de puntuación: mantiene algo simple para el Zapatero y una exclamación para la fuerza de la Zapatera. Sería algo así como: *bien, me iré; bien, ¡vete!* Observamos que falta el matiz de que en el original le pide permiso para irse, como si no tuviera nada de autoridad ni sobre sus propias decisiones, algo que no aparece en la traducción.

En este caso, la literalidad favorece a los traductores estadounidenses, que con su TM reflejan perfectamente la sumisión del marido hacia su esposa diciendo: *Then let me!*

9. Evaluación y análisis de la calidad de la traducción: Acto II, Escena 8.^a 1

Vamos a continuación a crear un contraste con la escena analizada en el apartado anterior. A pesar de que es muy representativa, creemos que no termina de mostrar las dificultades que plantea esta farsa y para ello hemos escogido esta escena, que muestra claramente las características del habla andaluza en una España clásica y cerrada, y la respuesta contundente de un marido amante de su esposa ante las vejaciones de las vecinas hacia esta.

Comenzaríamos de nuevo por analizar las réplicas presentes en el marco, pero esta escena carece de acotaciones y de indicaciones por parte del autor. Este hecho refleja que deja la decisión del énfasis y la naturalidad en manos de los actores. Está claro que busca expresar los aspectos más íntimos de la personalidad de sus personajes.

Es muy interesante marcar que ambos traductores han cambiado el color de la vecina azul por *yellow* en inglés. Puede ser un juego con los colores de la bandera española y para subrayar más aún la procedencia de los personajes así como de la obra.

En esta ocasión, por lo tanto, nos centraremos en el análisis de la calidad de las réplicas del diálogo:

9.1. Diálogo

Primera réplica: Entran las vecinas roja y azul diciendo: *buen hombre...* En español es un saludo que sirve como anticipo a una información, anuncia que hay una intencionalidad después del saludo. La función de esta réplica es más sutil que la que podría tener un: buenos días, por ejemplo.

El traductor británico opta por traducirlo como: *My good man*; mientras que en la traducción estadounidense nos encontramos con: *good man*. Ambas son traducciones acertadas, pero parece que en el primer ejemplo se busca crear cierta simpatía con el empleo del posesivo, lo cual responde perfectamente a la intencionalidad original de añadir información o de obtener una respuesta por parte del aludido.

Es interesante añadir que ambos traductores ingleses añaden una pequeña acotación mostrando que ambas vecinas entran con cierta prisa en escena. Esta no aparece en el texto original

en español, pero ayuda a mostrar cómo aparecen justo después de irse la zapatera. Esta adición muestra un buen conocimiento de la situación representada, muy común en la cultura origen.

Segunda réplica: La vecina roja añade: *Salga enseguida de esta casa. Usted es persona decente y no debe estar aquí.*

En la traducción británica nos encontramos con lo siguiente: *Leave this house at once. You are respectable. You shouldn't be here.* Y en la traducción estadounidense: *Leave this house immediately. You are a decent person and ought not be here.*

A pesar de que se han decidido por pequeñas diferencias léxicas, ambas traducciones cumplen perfectamente su función. Nos parece muy interesante el matiz que añade la traducción británica con el término *respectable*, ya que no solo marca que la persona sea decente, sino que, además, es respetado por las personas que le rodean. Es importante porque tiene una connotación familiar, como si conocieran perfectamente a la persona a la que están hablando (hay que tener en cuenta que en este contexto el Zapatero está disfrazado de titiritero y no lo reconocen), tal vez para obtener de él lo que buscan con su intervención.

Tercera réplica: La vecina azul empieza con sus insultos a la Zapatera diciendo: *Ésta es la casa de una leona, de una hiena...*

La traducción británica es: *It's the den of a lioness, a hyena.* Y la estadounidense: *This is the house of a lioness, of a she-hyena.*

De nuevo nos tenemos que centrar en una cuestión de léxico: destaca en inglés el término *den*, que se aleja un poco del significado de casa, pero muy apropiado en el contexto, porque quiere decir «guarida» y al referirse al espacio en el que vive una leona, parece muy apropiado. También abordamos la traducción estadounidense de hiena como *she-hyena*, que parece que pretende señalar un matiz de desprecio hacia ella, no solo como hiena sino también como mujer. Es algo muy típico en las reacciones de envidia, utilizando el desprecio también hacia su género.

Cuarta réplica: es una continuación de la anterior en la que la vecina roja añade: *De una malnacida, desengaño de los hombres...*

La traducción británica nos deja el siguiente resultado: *A woman of low-birth, a deceiver of men.* Y la estadounidense: *Of an evil-born woman, betrayer of men.*

Volvemos al léxico: en este caso hay que marcar que «malnacida» no quiere decir de baja cuna. El insulto consiste en que la persona ha nacido mal (como si lo hubiera hecho al revés). Implica un origen sucio, con alguna tara moral. No señala en ningún momento su origen social o el nivel de su familia. Ha podido ser un error de traducción del traductor británico al escribir: *low-birth*, que quiere decir «de baja cuna», aunque también puede ocurrir que él lo haya interpretado como un matiz intencional en el insulto de la vecina, por querer marcar su superioridad con respecto a la Zapatera.

Y luego, con el término «desengaño», es curioso cómo cada traductor ha buscado un equivalente lingüístico diferente: el británico ha optado por *deceiver* (persona que defrauda) y los estadounidenses han optado por: *betrayer* (persona que traiciona). Son conceptos diferentes aunque, al final, el matiz del TO (engañar) aparece en ambos. Denota la subjetividad de las traducciones, que el factor humano hace que un TM pueda variar enormemente.

Quinta réplica: interviene la vecina azul diciendo: *Pero o se va del pueblo o la echamos. ¡Nos trae locas!*

En esta réplica, el traductor británico escribe lo que sigue: *Either she leaves the village or we throw her out.* Y los estadounidenses: *But she'll either leave town or we'll put her out. She's driving us crazy.*

Nada más leer la primera versión nos sorprende la omisión de la expresión *¡Nos trae locas!*, por parte del traductor británico. En el TO cumple una función muy importante que no aparece en este TM. En este caso concreto, esta traducción no cumple con su función y no es de la calidad que venimos viendo hasta ahora en este traductor.

Réplicas sexta y séptima: la vecina roja exclama: *¡Muerta la quisiera ver!* Y la vecina azul confirma y añade: *Amortajada con su ramo en el pecho.*

Ambas traducciones son prácticamente idénticas: *I'd like to see her dead. In shroud, with flowers on her breast.* (Británica) *I'd like to see her dead. In shroud, with flowers on her breast.* (Estadounidense).

Sólo hay algo que no han sabido reflejar: cuando en español dice: con SU ramo, no habla de unas flores cualesquiera, sino de su ramo de novia, por ser una joven recién casada (apenas unos meses atrás). Existía una costumbre en España, aún hay quien la conserva, de preservar el ramo de novia junto con la foto de recién casada y, por ejemplo, algunas mujeres, al tener un hijo en unas condiciones muy insalubres, morían poco después de la boda y se las enterraba con ese ramo. Este significado no aparece en ninguno de los textos en inglés.

En las siguientes réplicas (saltando la breve intervención del Zapatero que ninguna de las dos escucha) se van completando las intervenciones la una a la otra: *Ha corrido la sangre; no quedan pañuelos blancos; dos hombres como dos soles; con las navajas clavadas.*

Versión británica: *Blood has been spilled; Not a single handkerchief still white!; Two men as bright as suns; And their flesh pierced by knives!*

Versión estadounidense: *Blood has been shed; There are no white handkerchiefs left; Two men like suns; Pierced by knives!*

En este caso las traducciones cumplen a la perfección su función, cada una con un vocabulario más o menos variado, con sintagmas más o menos extensos, pero con una calidad irreprochable.

De nuevo la intervención del Zapatero pasa inadvertida y continúan acusando a la Zapatera: *Por culpa de ella*, dice la vecina roja, a lo que añade la vecina azul: *¡Ella, ella y ella!*

La traducción británica es la siguiente: *It's all her fault; Hers, hers, hers.*

Y la estadounidense: *All because of her; Her, her, her!*

Queda claro que esta réplica en concreto no presenta demasiadas dificultades, aunque cada traductor utiliza una categoría gramatical diferente para referirse a la Zapatera (posesivo el británico y pronombre el estadounidense).

En la siguiente réplica vuelven a intervenir las vecinas diciendo: *Miramos por usted; le avisamos con tiempo.*

Lo que el traductor británico traduce por: *We are concerned for you; We want to warn you in time.*

Y los estadounidenses: *We are really looking out for your good; We're letting you know in time.*

En este caso la traducción británica se aleja un poco del original, haciendo que suene más natural al lector meta. Y la traducción estadounidense le da algo más de énfasis con el término *really*. Sin embargo, la segunda parte de la frase es más literal en la versión inglesa. En cualquier caso, ambas cumplen con la función que presenta el TO.

Por fin, en la siguiente réplica el Zapatero toma la palabra, se hace escuchar y dice lo que sigue: ¡Grandísimas embusteras, mentirosas, malnacidas! ¡Os voy a arrastrar del pelo!

En el mismo orden que hasta ahora, las dos traducciones son: *Liars, hypocrites, you evil creatures! I'll pull your hair out.* Y: *You big liars! Evil-born women! Hypocrites! I'm going to drag you by the hair...*

En esta réplica es bastante entretenido ver los insultos que escogen para intentar suplir los que profiere el Zapatero. Sin embargo, dudo de que sean capaces de transmitir ese desprecio que existe en las palabras del hombre con las traducciones que han hecho. Obsérvese que el Zapatero emplea el mismo insulto que las vecinas habían dicho respecto de la Zapatera: ¡Malnacidas!

Este problema se plantea por las diferencias culturales que existen entre la CO y la CM. Es impensable para un inglés, por muy ofendido que se sienta, decir lo que fácilmente diría alguien del contexto del Zapatero en su lugar. Es una de las grandes complicaciones de este texto y, desde el punto de vista del TO, las traducciones suenan insuficientes.

De nuevo intervienen las vecinas: *¡También lo ha conquistado!; A fuerza de besos habrá sido.*

Traducción británica: *She's won him over too! It must be her kisses!* Y traducción estadounidense: *She's captured him too; Her kisses must have done it.*

Ambas presentan una característica muy curiosa: en el TO entre las dos intervenciones tenemos una oración final que dice que también lo ha conquistado a fuerza de besos. Sin embargo,

en las traducciones separa la información en dos oraciones diferentes y ambos culpan a los besos de la Zapatera en vez de a la Zapatera como tal. Desde luego, es un punto de vista interesante.

La siguiente réplica es una respuesta del Zapatero: *¡Así os lleve el demonio! ¡Basiliscos! ¡Perjuras!...*

Primera traducción: *The devil take you! Serpents! Liars!* Y segunda traducción: *May the devil take you! Basilisks, perjurers!*

En este caso ambas traducciones son perfectamente aceptables y afectan de manera positiva a la calidad de la traducción.

Aparece en escena la vecina negra, que marca el final de esta escena (el cromatismo representativo del que ya hemos hablado en Lorca) y dice: *¡Comadre, corra usted!*

Primera traducción: *Neighbour, run for it!* Y segunda traducción: *Neighbour, run!*

«Comadre» en español no quiere decir «vecina», aunque en este caso parezca tener sentido por ser el nombre que les da Lorca a estos personajes. «Comadre» podría considerarse en este caso como amiga, compañera o incluso cómplice. Hay un matiz de comprensión y amistad entre las tres que no refleja el término *neighbour*.

La siguiente réplica es la última intervención de las vecinas: *¡Otro en el garlito!; ¡Otro!*

Traducción británica: *Another one in the snare!; Another one!* Y traducción estadounidense: *Another one ensnared; Another one!*

Ambas traducciones son literales y no por ello se alejan de la naturalidad en la LM. Cumplen perfectamente con su función.

Interviene por última vez el Zapatero. Pone fin a la discusión con una serie de insultos muy típicos de la España de aquel momento y les lanza una amena, algo muy ofensivo y terrible en una sociedad tan religiosa como la que era la Andalucía de aquel momento:

¡Sayonas! ¡Tarascas! ¡Os pondré navajillas barberas en los zapatos! ¡Me vais a soñar!...

Comenzamos con la traducción británica: *You hideous, treacherous women! I'll put razor-blades in your shoes. I'll come and haunt you in your dreams!*

Y finalizaremos con la estadounidense: *Harpies! Jewesses! I'll put barber's razors in your shoes. You'll have bad dreams about me.*

La traducción británica tiene algo más de fuerza. Habla no solo de ponerles cuchillas en la suela de sus zapatos y de tener sueños con él, sino que en esos sueños él las va a cazar. Ha sabido transmitir muy bien la cólera del Zapatero, aunque los insultos sigan sin ser lo suficientemente intensos desde el punto de vista del TO. La traducción estadounidense es literal y no suscita mayor comentario o anotación.

10. La universalidad del tema de la mujer mal maridada

«Ni patos a la carretera, ni bueyes a volar, ni moza con viejo casar.»

Refrán tradicional castellano¹⁸.

La definición de «malcasada» remite al significado de *persona que falta a la fidelidad hacia su consorte que le impone el matrimonio*, o bien, *dicho de una persona que no vive en armonía con su cónyuge*. En *La zapatera prodigiosa* el tema central es el segundo, pues ni la zapatera ni el zapatero faltan a su compromiso de fidelidad en ningún momento. Su falta de armonía es debida, en este caso, a la diferencia de edad entre los cónyuges y al pacto establecido entre ellos, que no han llegado al matrimonio por amor.

El argumento tiene relación con obras anteriores de la literatura castellana, como el *Romance de la bella malmaridada*, de finales del siglo XV o principios del XVI. En este romance, y en las diferentes versiones que se conservan, se plantea el lamento de una mujer joven casada con un hombre mayor. La situación se complica porque la mujer se enamora de un galán, y es correspondida por este. El romance se desarrolla a modo de conversación entre la mujer y su amante, hasta que son descubiertos por el marido¹⁹.

Las coincidencias entre el *Romance de la malmaridada* y *La zapatera prodigiosa* son fácilmente identificables: en el romance, la protagonista es una muchacha joven, dotada de gran belleza, casada con un hombre que no la ama y que no es amado por su esposa. Sin embargo, las diferencias también son ostensibles: la caracterización del marido del romance (infidel, cruel) no se corresponde con la del Zapatero. La joven tiene un amante y su amor por él es correspondido. El amante no actúa como los pretendientes que acechan a la Zapatera, sino como un caballero galante. En el romance, la protagonista muere; en la obra teatral, el final es convencional: la Zapatera rechaza a sus pretendientes, se declara enamorada de su marido y recompone su relación con él.

En el *Cancionero tradicional*²⁰, editado por José María Alín, podemos encontrar algún ejemplo relacionado con el tema del presente trabajo:

¹⁸ PANIZO RODRIGUEZ, Juliana, "Refranes alusivos al matrimonio", *Revista de Folklore*, n.º 116 (1990).

¹⁹ Primer anexo.

²⁰ MARÍA ALÍN, José (ed.), *Cancionero tradicional*, Madrid, Clásicos Castalia, 1991.

muchacha muy rebelde. Nuevamente se plantea un tema matrimonial como origen del conflicto, aunque en este caso no por la diferencia de edad, sino de posición social y de carácter.

- Patronio, un mi criado me dijo le traían casamiento con una mujer muy rica, y aunque es más honrada que él y que el casamiento es muy bueno para él, sinón por un embargo que y ha, y el embargo es éste. Díjome que le dijeron que aquella mujer que era la más fuerte y la más brava cosa del mundo [...].²¹

La respuesta de Patronio consiste en la narración de un ejemplo sobre el matrimonio de un joven pobre con una mujer de maneras «malas y revesadas; y por ende home del mundo non quería casar con aquel diablo». A continuación, expone las medidas que toma el joven mancebo para doblegarla y someterla, recurriendo a la violencia contra sus animales domésticos (perro, gato y caballo, a los que asesina) como modelo para su esposa.

Si en *La zapatera prodigiosa* el matrimonio se reconcilia tras el alejamiento del marido, período tras el cual la protagonista reflexiona y madura la decisión de permanecer con él, ya que reconoce sus virtudes y se declara enamorada, en el cuento de *El conde Lucanor* la mujer es sometida en una sola noche por el temor a los actos violentos del marido. La enseñanza o moraleja conduce al papel tradicional del varón sobre la mujer, no planteándose una situación de igualdad en el matrimonio ni el amor conyugal como base de la relación. Coincide en este caso el genio vivo de las dos protagonistas, pero difieren en las soluciones planteadas. Este cuento, como los romances, tiene que ver con la misoginia medieval.

Pasando al género teatral o dramático, un punto de partida similar al anterior lo podemos hallar en una de las comedias más populares de William Shakespeare, *La fierecilla domada*, también conocida como *La doma de la bravía* o *La doma de la furia* (en inglés, *The Taming of the Shrew*), escrita a finales del siglo XVI. Se trata de una de las comedias más traducidas de Shakespeare, y ha sido la base de películas españolas, inglesas...

En *La fierecilla domada*, la protagonista es una joven (Catalina) bella y de fuerte carácter a quien su padre pretende casar, sin conseguirlo. La situación se complica, pues su hermana Blanca, dulce y obediente, tiene muchos pretendientes. El padre quiere casar primero a la mayor, siguiendo las costumbres de la época. Aparece un pretendiente (Petrucho) que busca la dote de Catalina, y

²¹ Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Madrid, Espasa- Calpe, 1981, pp. 129-130.

logra doblegarla recurriendo al maltrato físico y psicológico, pues no le permite comer ni dormir durante varios días. Catalina cede y se convierte en una esposa sumisa pero, en el fondo, es más bien una apariencia que adopta ante su padre, ya que no queda clara la sumisión, sino que oculta el enamoramiento y una relación aceptable entre ambos. En cuanto a Blanca, se casa con un pretendiente a espaldas de su padre, dando a entender que al final, la apocada hermana ha hecho lo que ha querido, sorprendiendo a todos con su decisión.

En la obra de Shakespeare se defiende, como en el cuento de *El conde Lucanor*, la sumisión de la mujer al marido por medios violentos.

De la misma época que la comedia de Shakespeare y también dentro del género teatral, encontramos los *Entremeses* de Cervantes. Entre ellos destacan *El viejo celoso* y *La cueva de Salamanca*. En el primero, la protagonista, Dña. Lorenza, es ayudada por su sobrina Cristina y su vecina Hortigosa a organizar un enredo para introducir en la casa a un joven galán. Entre todas consiguen a engañar al viejo y celoso marido, Cañizares. Aborda con un humor el tema de la infidelidad merecida.

En *La cueva de Salamanca*, Leonarda y su criada Cristina engañan a Pancraccio, marido de Leonarda, con un estudiante que llega a su domicilio. Nuevamente hallamos el tema de la infidelidad y del marido burlado.

A diferencia de en *La fierecilla domada* y en *Lo que sucedió a un mancebo que casó con una muchacha muy rebelde*, no hay violencia contra la mujer. Es más bien el marido engañado el que queda ridiculizado ante una sociedad que se identifica con la mujer encerrada y aburrida en casa, con un marido viejo que no la satisface. Tengamos en cuenta que se trataba de *entremeses* escritos para hacer reír al público en los entreactos de obras de mayores dimensiones.

Siguiendo con el género teatral, Lope de Vega aborda constantemente en muchas de sus obras el tema del matrimonio desde muy diferentes puntos de vista: en *La dama boba*, encontramos dos hermanas que van a ser casadas con diferentes pretendientes, una culta –Nise– y otra boba –Finea–. Tras varios enredos, cada una logra casarse con quien desea, no con quien el padre –Otavio– había concertado. Comienza a plantearse el derecho de cada joven de casarse con quien desee, al margen de las decisiones paternas.

En *La discreta enamorada*, comedia de enredo centrada en las intrigas de Fenisa, Lope de Vega presenta la situación de una joven que está comprometida con Bernardo, un viejo capitán viudo, pero que en realidad desea casarse con su hijo Lucindo.

Por último, citaremos su comedia *La malcasada*. Lucrecia, una joven que acaba de enviudar, se enamora de Don Juan, pero no puede casarse con él si quiere cobrar la herencia que le dejó su anciano y rico marido. Este dejó establecido antes de morir que su viuda debía casarse con el italiano Fabricio, sobrino del muerto. Lucrecia se casa con él, pero siente aversión y lucha por conseguir la nulidad. Surge en la historia otro enamorado, Lisardo. Al final, Don Juan y Lucrecia logran sus propósitos, y Lisardo acepta casarse con la madre de Lucrecia.

Por su parte, Pedro Ruiz de Alarcón, en su novela *El sombrero de tres picos*, vuelve a desarrollar una historia a partir de una relación desigual entre la Señá Frasquita (molinera) y el tío Lucas. La molinera es una mujer bella y fuerte que enamora a todo aquel que la conoce; el tío Lucas es jorobado y feo, pero honesto, simpático e ingenioso. Entra en escena el Corregidor, quien pretende engañar a la molinera con la ayuda de Garduña, su criado. Tras una serie de enredos propios de la comedia más que de una novela, vence el amor entre la Señá Frasquita y el tío Lucas, quedando la honra y el amor puro por encima de los intereses y de la sensualidad vil del Corregidor. Hay una coincidencia con *La zapatera prodigiosa* en la denominación de la protagonista a partir del oficio del marido.

Ya en el siglo XVIII, Leandro Fernández de Moratín escribió su obra teatral más conocida, *El sí de las niñas*, sobre el tema de los matrimonios de conveniencia entre una joven (Dña. Paquita) y un anciano (Don Diego). El desenlace feliz (D. Diego descubre que su prometida está realmente enamorada de D. Carlos, joven sobrino de D. Diego) es un alegato contra las convenciones sociales que conducían a la desgracia a tantas personas. En esta obra predominan la reflexión y el valor didáctico de la literatura.

En el siglo XIX cobran fuerza las novelas, y en el Realismo destaca *La Regenta*, de Benito Pérez Galdós. En esta gran obra, la protagonista (Ana) está casada con el anciano regente de Vetusta (Oviedo), D. Víctor. Véase nuevamente la identificación de la protagonista a partir del oficio del marido. La relación entre ambos es como la de un padre con una hija, y Ana siente que su vida se desperdicia, sin amor y sin hijos. Con un espíritu profundamente romántico, despierta la pasión de D. Álvaro Mesía, un don Juan que la utiliza; sin proponérselo, enamora también a D. Félix, canónigo de la catedral. El regente decide defender su honra batiéndose con Don Álvaro, y casi pierde su vida.

Aproximadamente de la misma época es la novela *Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán. En ella, un joven (D. Pedro) que vive aislado en un pazo gallego decide casarse con su prima Nucha, quien no ha salido nunca de Santiago de Compostela ni del núcleo familiar, en el que crece rodeada de hermanas. Al llegar al pazo descubre que su marido tiene una amante (una criada analfabeta), y un hijo con ella. El marido la maltrata y es acusada de mantener una relación amorosa con un joven cura que trata de ayudarla. Muere al poco de dar a luz a su hija. Se trataría de una novela en la que el tema central sería el de la «malcasada», pero la infidelidad no sería la de ella sino la de su marido (infidelidad previa al matrimonio y durante el mismo).

Regresando al teatro, podemos mencionar el drama rural de Jacinto Benavente, *La malquerida*. En esta obra de tono folletinesco, la protagonista (Acacia) va a casarse con Faustino, a quien no ama, y este muere asesinado. A lo largo de la obra se descubre que de quien está realmente enamorada es de su padrastro Esteban. Madre e hija se enfrentan por la honra y el «qué dirán».

Pocos años después, hemos de mencionar otras obras de Lorca en las que constantemente se alude a los matrimonios sin amor, basados en convenciones sociales (*La casa de Bernarda Alba* o *Bodas de sangre*, con finales trágicos), mezclados con otras cuestiones, como las presiones familiares o la infertilidad (*Yerma*).

En el teatro de posguerra encontramos *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo. Los problemas de esta escalera, símbolo de la opresión vivida en el franquismo, se entremezclan con la cotidianeidad de una serie de personajes que terminan casándose entre sí por intereses personales (Fernando y Elvira), por soledad y necesidad económica (Urbano y Carmina) o por pasiones mal encauzadas (Pepe y Rosa). La historia se repite en sus hijos, como una maldición de la que no es posible escapar.

El tema del matrimonio sin amor reaparece en *Anillos para una dama*, de Antonio Gala, quien parte del matrimonio pactado entre el Cid y Doña Jimena. Esta sufre una vida de soledad, alejada siempre de su marido, sacrificada su felicidad por la dedicación de este a la guerra. Es una mujer «malmaritada», que ama en realidad a Minaya. Viuda del Cid, se enfrenta con gran valor a lo que todos esperan de ella, pero el cobarde Minaya no se atreve a dar el paso de casarse. La figura del Cid infunde temor y respeto, impidiendo la felicidad de Jimena y Minaya.

La conclusión que podemos extraer es que el tema es muy frecuente en la tradición literaria europea en general, y en la española en particular, reflejo de una situación vivida por muchas mujeres como consecuencia de los pactos matrimoniales por intereses de los padres, de clanes familiares... La evolución del papel de la mujer ha dado lugar a nuevos puntos de vista más actuales (denuncia de su situación, defensa de sus derechos...).

11. Resultados y conclusiones

Para abordar el Trabajo de Fin de Grado con garantías de éxito, hemos tenido que recorrer un largo camino, laborioso y no exento de dificultades. Nuestro punto de partida inicial era el interés por la Literatura, gracias a las lecturas realizadas durante las etapas de formación previas a los estudios universitarios, continuadas en una práctica lectora habitual. Esta aproximación a la literatura nos reveló un gran desconocimiento de la realidad profesional que afecta a la traducción literaria, intuida como de gran complejidad.

Gracias al presente TFG hemos podido adquirir una serie de conocimientos serán de gran utilidad tanto para nuestra carrera como para nuestra vida laboral. Hemos conocido una serie de propuestas teóricas y métodos de análisis —entre los que destaca el de la calidad de las traducciones— que constituyen un procedimiento complejo para estudiar las características y las dificultades que puede plantear la traducción de un TO.

Asimismo, gracias a estos nuevos conocimientos teóricos, hemos llegado a la conclusión de que se requiere un amplio conocimiento de cada CM por parte de los traductores que traten de introducir en ella un TM. Conocer la situación del país, su historia y cultura es, en esta clase de traducciones, tan importante como dominar las equivalencias lingüísticas.

Como hemos expuesto, partíamos de un conocimiento básico en lo que respecta a las teorías traductológicas aplicadas al ámbito literario. Por ello, además de por un interés personal en desarrollar nuestros conocimientos en el campo de la evaluación, el análisis y la corrección de traducciones, decidimos comenzar con el presente estudio teórico.

Nos planteamos como primer objetivo específico «Estudiar las principales teorías de análisis y evaluación de la calidad de las traducciones, junto con la teoría relacionada con la traducción teatral en España». Efectivamente, y como paso previo al abordaje del análisis de *La zapatera prodigiosa*, aunque simultáneo a la lectura del texto en castellano y de diversas traducciones en inglés, debimos consultar las teorías de J. House y R. Merino, entre otras, con el fin de lograr una base teórica profunda que nos permitiera comparar las diferentes soluciones aportadas por los distintos traductores. De su estudio y resumen queda constancia en el marco teórico incluido en el presente TFG.

Una vez abordado el estudio teórico y comprendidos los requisitos de un análisis de la calidad, pudimos centrarnos en el segundo objetivo: «Profundizar en nuestros conocimientos sobre el autor y sobre su intención al escribir *La Zapatera Prodigiosa*, junto con la importancia que esta pudo alcanzar en el mundo anglosajón y estadounidense».

A lo largo de varias semanas fuimos leyendo en diferentes medios (introducciones de los libros manejados sobre Lorca, entrevistas, internet,...) datos sobre su vida, obras, argumentos, etc. Igualmente, recuperamos algunas lecturas efectuadas durante nuestros estudios previos a la etapa universitaria, en los que es frecuente leer *La zapatera prodigiosa*, *La casa de Bernarda Alba* o *Bodas de sangre*, e incluso asistir a representaciones teatrales, como la de *Yerma*. Dicha aproximación a la literatura despertó nuestro interés en profundizar en las obras de este autor.

A partir de estas lecturas y de las variadas traducciones consultadas, constatamos el enorme interés suscitado por Lorca en el mundo anglosajón, lo cual nos estimuló a continuar leyendo para poder seleccionar dos versiones lo suficientemente diferentes para permitirnos abordar el estudio práctico que compone el núcleo central del presente TFG.

Tanto el estudio teórico como las lecturas de las dos traducciones seleccionadas facilitaron el cumplimiento de nuestro tercer objetivo: «Evaluar y analizar la calidad de las traducciones al inglés de los fragmentos seleccionados de esta obra». La elección de dichos fragmentos no fue tarea fácil, pues eran muchos los que nos interesaban. Sin embargo, el hecho de que en el primer fragmento se cumplieran los requisitos de presencia de los dos protagonistas, junto con una canción popular, y en el segundo se encontrasen reflejados unos diálogos muy curiosos, nos condujeron a su selección. Además, las dos traducciones inglesas, con dos líneas traductológicas tan diferentes, nos permitieron aplicar el método de análisis de la calidad estudiado.

Nos centramos más en buscar una traducción adecuada o que cumpliera su función, que en una perfecta equivalencia lingüística o de sentido. También tuvimos en cuenta el público meta al que iban dirigidas las traducciones, así como las dificultades planteadas por el género literario al que pertenece el TO.

Finalmente, consideramos que esta obra de Federico García Lorca presenta una gran complejidad al abordar su traducción, lo cual ha quedado reflejado a lo largo del presente trabajo. Los traductores no solo se tenían que enfrentar a un vocabulario y a un tono muy difíciles de trasladar desde la cultura española a la inglesa y a la estadounidense, sino que también tenían que

buscar soluciones para sumergir a los lectores en un ambiente cultural y social muy específicos, transmitir una música y una poesía populares con una equivalencia difícil de alcanzar en la LM. ¿Lograron los traductores expresar por qué los personajes no tienen nombre? ¿O que cada uno de los protagonistas que se van sucediendo en la obra son, además, figuras estereotipadas de la sociedad andaluza de comienzos del siglo XX?

Hemos empleado estos y muchos otros criterios para llegar a la conclusión de que, efectivamente, los traductores habían necesitado un inmenso conocimiento del lenguaje, de las obras y de la historia personal de Lorca así como de la sociedad rural andaluza para abordar su trabajo con éxito.

Hemos reflexionado en nuestro TFG sobre cuál de las dos traducciones es de mayor calidad o cuál de las dos cumple mejor con su función en la CM. Por diferentes motivos analizados a lo largo de nuestro trabajo, especialmente por saber transmitir mejor la globalidad de la obra, aplicando el método de análisis propuesto por J. House (1977, 2001) y por R. Merino Álvarez (1994), optamos por considerar más adecuada la traducción británica de Gwynne Edwards.

No podemos cerrar este apartado final sin valorar la consecución del cuarto objetivo: «Analizar la importancia que ha alcanzado el tema principal de esta obra en la literatura, indicando algunos ejemplos significativos de los tres géneros literarios: lírico, dramático y narrativo».

Sin pretender extendernos excesivamente ni realizar una lista completa de las obras relacionadas con el tema de la «mal maridada», hemos ofrecido una visión panorámica de algunas de aquellas en las que se aborda esta cuestión, observando que es frecuente en todos los géneros literarios y que, incluso la sabiduría popular a través de los refranes y poemas líricos tanto de autor anónimo como conocido, recogen alusiones al papel de la mujer y del matrimonio entre personas de desigual edad.

La solución va variando en función del género (por ejemplo, en el teatro cómico, como es el caso de los *Entremeses* de Cervantes, el burlado es el marido) y de la época (función didáctica en *El sí de las niñas* de Moratín junto con la defensa de la mujer en las obras contemporáneas, frente al maltrato presente en las obras medievales o renacentistas).

Para concluir, podemos afirmar que ha sido un trabajo absolutamente enriquecedor tanto en el plano teórico como en el práctico, que nos ayudará en un futuro próximo a continuar con el

estudio de la traducción literaria, al tiempo que nos reafirma en nuestro interés por la figura de Federico García Lorca.

Las dificultades en la comprensión de la teoría expuesta en el presente trabajo nos han servido de estímulo para el abordaje de la materia estudiada, esfuerzo que se ha visto recompensado con el aprendizaje de unas técnicas útiles en el proceso de la valoración de la calidad de traducciones ajenas y propias.

La práctica de la traducción literaria, teniendo en cuenta no solo la dificultad del texto en sí mismo, sino las diferencias culturales entre la obra original y lo que en ella se expresa frente a los receptores (lectores o público asistente a la representación), constituye un enorme reto profesional para el traductor, de cuyo resultado dependerá la comprensión del TO.

Aizea Téllez Dañobeitia

12. Bibliografía

ALARCÓN, Pedro Antonio de, *El sombrero de tres picos*, Madrid, Cátedra, 1994.

ALAS «CLARÍN», Leopoldo, *La Regenta*, (vols. I y II), Madrid, Cátedra, 1993.

ALÍN, José María (ed.), *Cancionero tradicional*, Madrid, Clásicos Castalia, 1991.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Leyendas*, Madrid, Bruño, 1991.

BENAVENTE, Jacinto, *La malquerida*, Madrid, Cátedra, 1993.

BRAVO UTERA, Sonia, *La traducción en los sistemas culturales: Ensayos sobre traducción y literatura*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2004.

BOWKER, Lynne, *Towards a Methodology for a Corpus-Based Approach to Translation Evaluation*, *Translators' Journal*, vol. 46, n° 2, 2001, p. 345-364.

BUENO García, Antonio et al., *La traducción: de la teoría a la práctica*, Valladolid, UVA, 1998.

BUERO VALLEJO, Antonio, *Historia de una escalera*, Madrid, Austral, 1999.

CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, Madrid, Clásicos Castalia, 1990.

DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *El sí de las niñas*, Madrid, M.E. Editores, 1994.

GALA, Antonio, *Anillos para una dama*, Madrid, Bruño, 1991.

GARCÍA LORCA, Federico, *Bodas de sangre*, Madrid, Alianza, 2012.

—, *Yerma*, Madrid, Cátedra, 2009.

- , *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2010.
- , *La zapatera prodigiosa*, Madrid, Alianza, 2012.
- , *Lorca: Plays: Two*, (traducción de Gwynne Edwards), Londres (Reino Unido), Methuen Drama, 1990.
- , *Five Plays by Lorca: Comedies and Tragicomedies*, (traducción de James Graham-Lujan y Richard L. O'Connell), Hollywood (EE.UU), New Directions Publishing Corporation, 1963.
- HALLIDAY, Michael, *Language as Social Semiotic*, M.A.K, Londres (Reino Unido) 1978
- HOUSE, Juliane, *Translation Quality Assessment*, Tubinga (Alemania), Gunter Narr Verlag, 1997.
- , *Pragmatics and Translation*, P. Fernández & J.M Bravo, Pathways of Translation Studies, Valladolid: Centro Buendía, Universidad de Valladolid, 2001.
- HURTADO Albir, Amparo, *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid, 2001.
- MAIER Carol, *Evaluation and Translation: Special Issue of "The Translator"*, Routledge, Volumen 6, Número 2, Nueva York (EE.UU), 2000.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel, *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España 1950-1990*, León: Universidad, Secretariado de Publicaciones; [Lejona]: Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones, 1994.
- NEWMARK, Peter, *A textbook of translation*, Prentice Hall, Nueva York (EE.UU) 1988.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Alianza, 1996.
- PANIZO RODRIGUEZ, Juliana, «Refranes alusivos al matrimonio», *Revista de Folklore*, n.º 116, 1990.
- RUIZ DE ALARCÓN, Pedro, *El sombrero de tres picos*, Jorge A. Mestas (ed.), Madrid, Ediciones Escolares, 2009.
- SHAKESPEARE, William, *La fierecilla domada*, (adapt.), Madrid, Comunidad de Madrid, 2012.
- STEINER, Erich, *A Register-Based Translation Evaluation: An Advertisement as a Case in Point*, John Benjamins Publishing Company, Saarbrücken (Alemania), 1998.
- TORRES, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 2001.

TOURY, Gideon, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, Madrid, Cátedra, 2004.

VEGA, Lope de, *La dama boba*, Madrid, Cátedra, 1989.

—, *La malcasada*, Andrès, Ch. (ed.), Villeurbanne, Orbis Tertius, 2014.

—, *La discreta enamorada*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1991.

VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, Nueva York, 1995.

13. Webgrafía

Anónimo, *Romance de la bella malmaridada* [En línea] Disponible en: <http://www.xtec.cat/~mbelanch/eso/eso3/romances/malmaridada.pdf> [Consulta: 20 de julio de 2015].

14. Apéndices

Apéndice 1

Romance de la bella malmaridada²²

La bella mal maridada,
de las lindas que yo vi,
véote tan triste, enojada,
la verdad dila tú a mí.

Si has de tomar amores
por otro, no dejes a mí,
que a tu marido, señora,
con otras dueñas lo vi,
besando y retozando,
mucho mal dice de ti;

[...]

yo te haría bien la cama
en que hayamos de dormir,

[...]

que a este mi marido
ya no le puedo sufrir,
que me da muy mala vida
cual vos bien podéis oír.

[...]

«Aquí está la flor de las flores,
por amores murió aquí
cualquier que muere de amores
mándese enterrar aquí
que así hice yo, mezquina,
que por amar me perdí».

²² Anónimo, *Romance de la bella malmaridada* [En línea] Disponible en: <http://www.xtec.cat/~mbelanch/eso/eso3/romances/malmaridada.pdf> [Consulta: 20 de julio de 2015].

Apéndice 2: Presentación del TO (Primera escena)

Acto I

ESCENA 7.^a

ZAPATERO y ZAPATERA.

ZAPATERA (*Sentada a la ventana, coge una silla y le da vueltas.*)

¡Ay jaleo, jaleo,
ya se acabó el alboroto
y vamos al tiroteo,
[y vamos al tiroteo!
¡Ay jaleo, jaleo!]

ZAPATERO (*Dando vueltas en sentido contrario a otra silla.*)

Si sabes que tengo esta superstición y para mí esto es como si me dieras un tiro, ¿por qué lo haces?

ZAPATERA (*Soltando la silla.*)

¿Qué he hecho yo? ¿No te digo que no me dejas ni moverme?

ZAPATERO

Ya estoy harto de explicarte..., pero es inútil... (*Va a hacer mutis, pero la ZAPATERA empieza otra vez y el ZAPATERO corre desde la puerta y da vueltas a su silla.*) ¿Por qué no me dejas marchar, mujer?

ZAPATERA

¡Jesús, pero si lo que estoy deseando es que te vayas!

Escena 8.^a

ZAPATERO

¡Pues déjame!

ZAPATERA (*Enfurecida.*)

¡Pues vete!

(*Fuera se oye una flauta, acompañada de una guitarra, que toca una polquita antigua con el ritmo cómicamente acusado. La ZAPATERA empieza a llevar el compás con la cabeza y el ZAPATERO huye por la izquierda.*)

ESCENA 8.^a

ZAPATERA.

ZAPATERA (*Cantando.*)

Larán... larán... A mí es que la flauta me ha gustado siempre mucho... Yo siempre he tenido delirio por la flauta... Casi se me saltan las lágrimas... ¡Qué primor! Larán... larán... ¡Oye!... Me gustaría que él la oyera... (*Se levanta y se pone a bailar como si lo hiciera con novios imaginarios.*) ¡Ay Emiliano, qué cintillos tan preciosos llevas! No, no..., me da vergüencilla... Pero, José María, ¿no ves que nos están viendo?... Coge un pañuelo, que no quiero que me manches el vestido; ¡es de seda!... A los hombres les sudan tanto las manos...

Apéndice 3: Presentación del TO (Segunda escena)

Acto II

ESCENA 8.ª

ZAPATERO y VECINAS.

VECINA ROJA
Buen hombre...

VECINA AZUL
Buen hombre...

VECINA ROJA
Salga enseguida de esta casa. Usted es persona decente
y no debe estar aquí.

VECINA AZUL
Ésta es la casa de una leona, de una hiena...

VECINA ROJA
De una malnacida, desengaño de los hombres...

VECINA AZUL
Pero o se va del pueblo o la echamos. ¡Nos trae locas!

VECINA ROJA
¡Muerta la quisiera ver!

VECINA AZUL
Amortajada con su ramo en el pecho.

144

Escena 8.ª

ZAPATERO (*Angustiado.*)
¡Basta!

VECINA ROJA
Ha corrido la sangre.

VECINA AZUL
No quedan pañuelos blancos.

VECINA ROJA
Dos hombres como dos soles...

VECINA AZUL
Con las navajas clavadas...

ZAPATERO (*Fuerte.*)
¡Basta ya!

VECINA ROJA
Por culpa de ella.

VECINA AZUL
¡Ella, ella y ella!

VECINA ROJA
Miramos por usted.

VECINA AZUL
Le avisamos con tiempo.

145

Acto II

ZAPATERO

¡Grandísimas embusteras, mentirosas, malnacidas!
¡Os voy a arrastrar del pelo!

VECINA ROJA (*A la otra.*)

¡También lo ha conquistado!

VECINA AZUL

A fuerza de besos habrá sido.

ZAPATERO

¡Así os lleve el demonio! ¡Basiliscos! ¡Perjuras!...

VECINA NEGRA (*En la ventana.*)

¡Comadre, corra usted!

(*Las VECINAS salen corriendo.*)

VECINA ROJA

¡Otro en el garlito!

VECINA AZUL

¡Otro!

ZAPATERO

¡Sayonas! ¡Tarascas! ¡Os pondré navajillas barberas
en los zapatos! ¡Me vais a soñar!....

14 THE SHOEMAKER'S WONDERFUL WIFE

MAYOR. Pssch! (*Making a majestic exit.*) Let's hope your head is clearer. Take things easy, my child! What a waste of a fine figure! (*He goes out looking at the girl.*) Such splendid hair!
He leaves.

SHOEMAKER (*sings*).

If your mother has a king,
A pack of cards has more:
Of diamonds and hearts and clubs,
And spades to make it four.

The WIFE takes a chair and, seated at the window, begins to spin. The SHOEMAKER takes another chair and begins to spin it in the opposite direction.

SHOEMAKER. You know I'm superstitious about that! Why are you doing it? You'd just as well shoot me.

WIFE (*releasing the chair*). What have I done? You never let me do anything.

SHOEMAKER. I'm tired of telling you . . . Oh, what's the point?
He begins to leave but the WIFE begins to spin her chair again. The SHOEMAKER runs back from the door and begins to spin his own chair.

Why don't you let me leave, woman?

WIFE. Heavens above! The only thing I want is for you to leave.

SHOEMAKER. All right, I'll go.

WIFE (*furious*). All right, you go!

Outside, the sound of a flute accompanied by a guitar and playing an old-fashioned polka with its rhythm comically exaggerated. The WIFE begins to mark time with her head and the SHOEMAKER rushes out through the door stage-left.

WIFE (*singing*). Tra-la, tra-la . . . I've always loved the flute . . . I've always been mad about it . . . It almost makes me cry . . . It's so beautiful! Tra-la, tra-la . . . Listen . . . I wish he could hear it . . . (*She gets up and begins to dance as though with imaginary suitors.*) Oh, Emiliano! What wonderful rings! . . . No, no . . . I couldn't possibly . . . But José María . . . can't you see they are watching us? Put your handkerchief down . . . I'll ruin my dress . . . I love you so much . . . Oh, yes, yes! . . . Bring the white mare tomorrow, the one I like. (*She laughs. The music stops.*) Drat! No sooner do I taste the honey than . . .

DON BLACKBIRD *appears outside the window. He is dressed*

Apéndice 5: Presentación del TM británico (Segunda escena)

36 THE SHOEMAKER'S WONDERFUL WIFE

SHOEMAKER (*gallantly*). Because he married the best wife in the world.

WIFE (*softening*). The things you say!

SHOEMAKER. I'll be glad to be on my way again . . . I mean you alone, me alone, you so pretty, me so free with my tongue . . . I might say something . . .

WIFE (*reacting*). For heaven's sake! What are you thinking of? My heart belongs to the man who's out there, wherever he is, the man I must be faithful to. My husband!

SHOEMAKER (*overjoyed, throwing his hat on the floor*). Wonderful! Wonderful! Spoken like a true woman!

WIFE (*surprised, somewhat ironic*). I think you must be a bit . . .
She points a finger to her head.

SHOEMAKER. If you say so. But I have to tell you I love my wife, my lawful wedded wife, and no one else.

WIFE. And I my husband, and no one but my husband. I've said it often enough, you'd think the deaf would have heard by now. (*Placing her hands across her breast.*) My dearest darling shoemaker!

SHOEMAKER (*aside*). My dearest darling wife!
Knocking at the door.

WIFE. Lord! One crisis on top of another! Who is it?

BOY. Open the door.

WIFE. What can it be? Why have you come?

BOY. I've run all the way to tell you . . .

WIFE. What's happened?

BOY. They've stabbed each other . . . two or three young men . . . and they say it's your fault. There's blood everywhere. All the women have gone to see the judge, so he'll force you to leave the village. And the men wanted the Sacristan to ring the bells, so they could sing the song about you . . .

The BOY is panting and hot.

WIFE (*to the SHOEMAKER*). You see?

BOY. The square is full of groups . . . as if it's a holiday . . . and everyone's against you!

ACT TWO 37

SHOEMAKER. The good-for-nothings! I've a good mind to go out and fight for you.

WIFE. What for? They'll lock you up. I'm the one who has to do something drastic.

BOY. You can see the trouble in the square from the window of your room.

WIFE (*quickly*). I'm going. I want to see this wickedness for myself.

She leaves quickly.

SHOEMAKER. Yes, yes, you scoundrels . . . but soon I'll call you to account . . . you'll pay for this . . . Oh, little house of mine! Such lovely warmth from all your doors and windows! Oh, what wretched inns, what awful food, what rough and dirty sheets along the highways of the world! I must have been stupid not to know my wife was pure gold, the purest gold there is! It makes me want to weep!

RED NEIGHBOUR (*entering quickly*). My good man.

YELLOW NEIGHBOUR (*quickly*). My good man.

RED NEIGHBOUR. Leave this house at once. You are respectable. You shouldn't be here.

YELLOW NEIGHBOUR. It's the den of a lioness, a hyena.

RED NEIGHBOUR. A woman of low-birth, a deceiver of men.

YELLOW NEIGHBOUR. Either she leaves the village or we throw her out.

RED NEIGHBOUR. I'd like to see her dead.

YELLOW NEIGHBOUR. In a shroud, with flowers on her breast.

SHOEMAKER (*distressed*). Enough!

RED NEIGHBOUR. Blood has been spilled.

YELLOW NEIGHBOUR. Not a single handkerchief still white!

RED NEIGHBOUR. Two men as bright as suns.

YELLOW NEIGHBOUR. And their flesh pierced by knives!

SHOEMAKER (*strongly*). Enough of that!

RED NEIGHBOUR. It's all her fault.

YELLOW NEIGHBOUR. Hers, hers, hers.

RED NEIGHBOUR. We are concerned for you.

YELLOW NEIGHBOUR. We want to warn you in time.
 SHOEMAKER. Liars, hypocrites, you evil creatures! I'll pull your hair out.
 RED NEIGHBOUR (*to the other one*). She's won him over too!
 YELLOW NEIGHBOUR. It must be her kisses!
 SHOEMAKER. The devil take you! Serpents! Liars!
 BLACK NEIGHBOUR (*at the window*). Neighbour, run for it!
She runs away. The two NEIGHBOURS do the same.
 RED NEIGHBOUR. Another one in the snare!
 YELLOW NEIGHBOUR. Another one!
 SHOEMAKER. You hideous, treacherous women! I'll put razor-blades in your shoes. I'll come and haunt you in your dreams!
 BOY (*rushing in*). A group of men has just gone into the Mayor's house. I'm going to listen to what they say.
He runs off. The WIFE enters.
 WIFE (*boldly*). If they dare come here, I'll be waiting . . . with the courage that comes from people who've always ridden the steepest mountains bareback.
 SHOEMAKER. Don't you think your courage might fail one day?
 WIFE. The woman sustained by love and honour never fails. I know I'm capable of going on until my hair turns white.
 SHOEMAKER (*moved, approaching her*). Oh . . .
 WIFE. What's wrong?
 SHOEMAKER. It's so moving!
 WIFE. Consider . . . the entire village against me, they want to put an end to me, but I'm not afraid. A knife can always answer with a knife, a stick with a stick . . . But when I lock the door at night and I lie in bed alone . . . I suffer agonies . . . such agonies! . . . I can barely breathe . . . a creak from the chest of drawers . . . it makes me jump! The rain on the window . . . it makes me jump again! I happen to brush the curtains around the bed . . . I almost die of fright! And it's all because I'm afraid of loneliness and the ghosts I haven't seen because I haven't wanted to . . . the ghosts my mother saw, and my grandmother too, and all the women in my family who had eyes in their head.

SHOEMAKER. Why not change your way of life?
 WIFE. Are you mad? What would I do? Where would I go? I'm strange. What will be will be.
Off-stage and far away the sound of voices and cheering.
 SHOEMAKER. I'm sorry, I'll have to be going before it gets too dark. How much do I owe you?
He picks up the scroll.
 WIFE. Nothing.
 SHOEMAKER. But I must pay you.
 WIFE. One good turn deserves another.
 SHOEMAKER. Thank you. (*He puts the scroll on his back.*) I'll say goodbye then . . . we may not meet again . . . at my age . . .
He is moved.
 WIFE (*responding*). I don't want to say goodbye like this. I'm a happy person. (*In a firm, clear voice.*) My good friend, may God help you find your wife and enjoy the care and respect you used to have.
She is moved.
 SHOEMAKER. I wish you the same concerning your husband. You know, it's a small world. If I happen to meet him on my travels, is there anything you'd like me to tell him?
 WIFE. Tell him I worship him.
 SHOEMAKER (*coming closer*). Anything else?
 WIFE. And although he's fifty and a bit, bless him, he's much more handsome and brave than any other man on earth.
 SHOEMAKER. My child, that's wonderful! You love him as much as I love my wife.
 WIFE. Oh, much more than that!
 SHOEMAKER. Impossible! I'm a little dog and I bark to my wife's command. But so I should. She's got more brains than me!
He is close to her, an adoring expression on his face.
 WIFE. And don't forget to tell him I'm waiting, and the winter nights are long.
 SHOEMAKER. You'll welcome him back then?

Apéndice 6: Presentación del TM estadounidense (Primera escena)

72

The Shoemaker's Prodigious Wife

Leaves, looking at the Shoemaker's Wife.

Because, my—those waves in her hair!

SHOEMAKER, *singing.*

If your mother wants a king,
In the deck there's a store.
King of Diamonds, Clubs and Hearts,
King of Spades—that makes four!

The Wife takes a chair and seated at the window begins to spin it.

SHOEMAKER, *taking another chair—and making it spin in the opposite direction.* You know that's a superstition of mine. You might just as well shoot me. Why do you do it?

WIFE, *letting go the chair.* What have I done? Didn't I tell you you don't even let me move.

SHOEMAKER. I'm tired of explaining to you—it's useless.

Starts to leave, but the Wife begins once more to spin her chair and the Shoemaker runs back from the door to spin his chair.

Woman, why don't you let me go?

WIFE. Heavens! Why it's just what I'm hoping—that you'd go.

SHOEMAKER. Then let me!

WIFE, *infuriated.* Well, go on!

Outside a flute is heard accompanied by a guitar playing an old polka with the rhythm comically accented. The Wife begins to nod her head in rhythm and the Shoemaker leaves through the left door.

WIFE, *singing.* La-ran, la-ran . . . Well, maybe I've just always liked the flute a lot. I've always been crazy about it. It almost makes me cry. What a delight! La-ran, la-ran. Listen. I wish he could hear it.

She rises and begins to dance as if she were doing it with imaginary suitors.

Oh, Emiliano! What beautiful little ribbons you have! No, no! It would embarrass poor little me. But, José María, don't you see that they're looking at us? Take a handker-

Apéndice 7: Presentación del TM estadounidense (Segunda escena)

100

The Shoemaker's Prodigious Wife

SHOEMAKER. Villains! I'm of a mind to go out and defend you.

WIFE. What for? They'd just put you in jail. I'm the one who's going to have to do something drastic.

BOY. From the window in your room you can see the excitement in the plaza.

WIFE, *in a hurry*. Come on, I want to see for myself the hatefulness of those people.

Runs out quickly.

SHOEMAKER. Yes, yes, villains! But I'll soon settle accounts with all of them and they'll have to answer to me. Oh, my little house! What a pleasant warmth comes from your doors and windows! Oh what terrible holes, what bad meals, what dirty sheets out along the world's highways. And how stupid not to realize that my wife was pure gold, the best in the world! It makes me almost want to weep!

RED NEIGHBOR, *entering rapidly*. Good man.

YELLOW NEIGHBOR, *rapidly*. Good man.

RED NEIGHBOR. Leave this house immediately. You are a decent person and ought not to be here.

YELLOW NEIGHBOR. This is the house of a lioness, of a she-hyena.

RED NEIGHBOR. Of an evil-born woman, betrayer of men.

YELLOW NEIGHBOR. But she'll either leave town or we'll put her out. She's driving us crazy.

RED NEIGHBOR. I'd like to see her dead.

YELLOW NEIGHBOR. In her shroud, with flowers on her breast.

SHOEMAKER, *anguished*. That's enough!

RED NEIGHBOR. Blood has been shed.

YELLOW NEIGHBOR. There are no white handkerchiefs left.

RED NEIGHBOR. Two men like two suns.

YELLOW NEIGHBOR. Pierced by knives.

SHOEMAKER, *loudly*. Enough now!

ACT TWO

101

RED NEIGHBOR. All because of her.

YELLOW NEIGHBOR. Her, her, her!

RED NEIGHBOR. We are really looking out for your good.

YELLOW NEIGHBOR. We're letting you know in time.

SHOEMAKER. You big liars! Evil-born women! Hypocrites! I'm going to drag you by the hair. . . .

RED NEIGHBOR, *to the other*. She's captured him too.

YELLOW NEIGHBOR. Her kisses must have done it.

SHOEMAKER. May the devil take you! Basilisks, perjurers!

BLACK NEIGHBOR, *at the window*. Neighbor, run!

Leaves running. The two Neighbors do likewise.

RED NEIGHBOR. Another one ensnared.

YELLOW NEIGHBOR. Another one!

SHOEMAKER. Harpies! Jewesses! I'll put barber's razors in your shoes. You'll have bad dreams about me.

BOY, *entering rapidly*. A group of men was just going into the Mayor's house. I'm going to hear what they're saying.

Exits running.

WIFE, *entering, courageously*. Well, here I am, if they dare to come. And with the composure of one descended from a family of horsemen who many times crossed the wilds without saddles—bareback on their horses.

SHOEMAKER. And will not your fortitude sometime weaken?

WIFE. Never. A person like me, who is sustained by love and honor, never surrenders. I am able to hold out here until all my hair turns white.

SHOEMAKER, *moved, advancing toward her*. Oh . . .

WIFE. What's the matter with you?

SHOEMAKER. I am overcome. . . .

WIFE. Look, the whole town is after me; they want to come kill me, yet I'm not the least afraid. A knife is answered with a knife, and a club with a club, but at night, when I close this door and go to my bed—I feel