



Universidad de Valladolid

Facultad de Traducción e Interpretación

Trabajo de Fin de Máster

Máster en Traducción en Entornos digitales multilingües

Literatura de viajes, diacronía y traducción: estudio
comparado de dos versiones españolas de *De Paris à
Cadix* de Alexandre Dumas (1847)

Presentado por:

Matthew Leedham

Tutorizado por:

D.^a Cristina Adrada Rafael y D.^a Sara Rupérez León

Soria, junio de 2025

RESUMEN

El viaje y la literatura han acompañado al ser humano desde tiempos inmemoriales, y la literatura de viajes ha contado con, por lo tanto, una presencia constante a lo largo de la historia. Desde que los relatos de viajeros comenzaron a ser traducidos, su transferencia lingüística ha planteado numerosos desafíos para los traductores. Este estudio, de carácter comparativo, ofrece primero un recorrido por la evolución del género, desde sus orígenes hasta el contexto específico de los viajes emprendidos por franceses en España durante el siglo XIX. A continuación, se examina la evolución de la práctica traductora en las épocas en que fueron realizadas las dos versiones españolas de la obra de nuestro estudio, *De Paris à Cadix* (1847), del escritor francés Alexandre Dumas. Tras un repaso de los principales tópicos de la literatura de viajes, el estudio se centra en las diferencias entre las decisiones traductorales adoptadas ante problemas recurrentes en esta obra. Se estudia, entre otros aspectos, cómo los traductores abordan la traducción de nombres propios y pasajes altamente descriptivos y subjetivos, mediante un análisis de las técnicas empleadas basado en una taxonomía de Hurtado Albir (2011).

Palabras clave: literatura de viajes, comparación de traducciones, Alexandre Dumas, *De Paris à Cadix*, técnicas de traducción, diacronía y traducción

RÉSUMÉ

Les voyages et la littérature accompagnent les êtres humains depuis des temps immémoriaux, et la littérature de voyage a donc été présente tout au long de l'histoire. Depuis que les récits de voyage ont commencé à être traduits, leur transfert linguistique a posé de nombreux défis aux traducteurs. Cette étude comparative retrace d'abord l'évolution du genre depuis ses origines jusqu'au contexte spécifique des voyages français en Espagne au XIXe siècle. Elle examine ensuite l'évolution des pratiques de traduction dans les périodes où ont été produites les deux versions espagnoles de l'œuvre étudiée, *De Paris à Cadix* (1847), de l'écrivain français Alexandre Dumas. Après une revue des principaux thèmes de la littérature de voyage, l'étude se concentre sur les différences entre les décisions de traduction adoptées face aux problèmes récurrents de ce récit. Elle étudie, entre autres, la manière dont les traducteurs abordent la traduction des noms propres et des passages hautement descriptifs et subjectifs, à travers une analyse des techniques employées basée sur une taxonomie de Hurtado Albir (2011).

Mots clé : littérature de voyage, comparaison des traductions, Alexandre Dumas, *De Paris à Cadix*, techniques de traduction, diachronie et traduction

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Justificación de la elección del tema	1
1.2. Objetivos	2
1.3. Metodología	2
2. LA LITERATURA DE VIAJES	3
2.1. Cómo definir “literatura de viaje” y “relato de viaje”	5
2.2. La evolución de un género: del <i>Grand Tour</i> al Romanticismo	9
2.3. La literatura de viajes como nexo entre Francia y España	13
2.4. Los tópicos de los relatos de viajes	16
3. LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA DE VIAJES	18
3.1. La traducción en el siglo XIX y principios del siglo XX	20
3.2. Los retos de la traducción de la literatura de viajes	25
3.3. Estrategias y técnicas de traducción	29
4. EL CORPUS DEL TRABAJO	31
4.1. Texto origen: <i>De Paris à Cadix</i> y su autor, Alexandre Dumas	31
4.2. Los textos meta	33
4.3. Metodología de elaboración del corpus	34
4.3.1. Las fases	35
4.3.2. Herramienta de recogida de datos	35
5. ANÁLISIS	35
5.1. Nombres propios (antropónimos/topónimos)	35
5.1.1. Nombres propios dentro del tópico <i>compañeros de viaje</i>	36
5.1.2. Nombres propios dentro del tópico <i>costumbres (gastronomía)</i>	37
5.1.3. Nombres propios dentro del tópico <i>pueblos y ciudades</i>	38

5.2. Subjetividad	41
5.2.1. Subjetividad dentro del t3pico <i>costumbres (gastronomía)</i>	41
5.2.2. Subjetividad dentro del t3pico <i>pueblos y ciudades</i>	43
5.3. Imprecisiones del texto fuente	47
5.3.1. Imprecisiones dentro del t3pico <i>costumbres (corrida de toros)</i>	49
5.3.2. Imprecisiones dentro del t3pico <i>costumbres (gastronomía)</i>	49
5.3.3. Imprecisiones dentro del t3pico <i>pueblos y ciudades</i>	51
5.4. Car3cter heterog3neo	53
5.4.1. Car3cter heterog3neo dentro del t3pico <i>costumbres (corrida de toros)</i>	53
5.4.2. Car3cter heterog3neo dentro del t3pico <i>pueblos y ciudades</i>	55
5.5. Resultados y discusi3n	59
6. CONCLUSIONES	64
7. BIBLIOGRAFÍA	67
ANEXO: Recopilaci3n de citas y comentarios (documento Excel)	75

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación de la elección del tema

Esta investigación nace de un interés especial por el viaje y la literatura, particularmente con respecto a aquellos realizados con destino a España, un país y una cultura que han significado, para mí, una parte intrínseca de mi formación y crecimiento personales. Al haber tenido la ocasión de recorrer distintos sitios de la península y con intención de visitar muchos más, me surgió la curiosidad de profundizar en el concepto del viaje presente en la literatura y, en concreto, vivir un recorrido por España a través de los ojos de un experto narrador francés, un dramaturgo histórico, en una de sus obras menos conocidas. Como constataremos a continuación, en esta obra el autor plasma sus reflexiones, a veces repletas de ironía y sarcasmo, pero siempre rebosantes de color y emoción:

«He aquí, sin duda, el color local, la expresividad, el humor, el ritmo desenfrenado, todo a nivel de un trepidante relato de aventuras. Pero también y, en cierto modo como corolario de ello, la arbitrariedad, la falta de rigor y las exageraciones inverosímiles hasta componer un pastiche en el que lo único que cuenta es el desbordante ego del autor» (Florencio, 2007: 27).

El interés personal por aquella época romántica del siglo XIX, por los profundos cambios que se experimentaron en el país me despertó la curiosidad de investigarlo más, a través de la literatura escrita en su momento y el lenguaje presente en ella. Esta obra plasma las percepciones auténticas de un famoso escritor francés mientras recorre algunos de los puntos más emblemáticos de su país vecino, y, además, en una época de plena transformación.

La presente investigación resulta particularmente interesante y necesaria cuando se toma en cuenta el contexto del objeto de estudio: concretamente, la evolución de las reflexiones en la teoría de traducción que, incipientes en los años 50 y 60, llevaron consigo importantes consecuencias para la traducción de cada tipo de textos, incluida la literatura. La traducción de esta obra nos intrigó en particular, ya que son casi 80 años los que separan su primera traducción, en 1929, de la más reciente, en 2002. Nos surgió el interés por descubrir hasta qué punto los grandes avances realizados en la teoría de la traducción, inexistente en los años 20 del siglo XX cuando se publicó la primera traducción del libro, han influido en la retraducción de esta obra. Este contexto nos ha llevado a plantearnos la hipótesis de si la segunda traducción reflejaría de una manera diferente el vínculo entre el texto fuente y el lector meta, es decir, en este caso una mayor lejanía de la cultura original con respecto al lector español.

En efecto, el estudio comparativo enfocado en dos obras de autores humanos cobra especial relevancia en los tiempos que corren, en los que las nuevas tecnologías y la inteligencia artificial están desempeñando un papel cada vez más transformador en el sector de la traducción, debido principalmente al auge de motores de traducción automática desarrollados a base de redes neuronales. Actualmente se están haciendo comparaciones permanentemente entre el resultado de motores de traducción y la producción de autores humanos, por lo que se comenta mucho tanto la veracidad como la fiabilidad de las traducciones producidas por sistemas automáticos. A raíz de este protagonismo maquinaria, resulta ahora más necesario que nunca aproximarnos a las culturas de origen y meta para asegurarnos de que el resultado de nuestra labor es preciso y de alta calidad, según los determinados contextos en los que se publican.

Como es lógico, siendo Dumas un escritor tan popular en el canon literario español, bastantes estudios ya se han realizado sobre su obra, con un enfoque principalmente en sus producción teatral y novelesca (Gabbert, 1935; Peers, 1936; Thompson, 1938; Clara Santos, 2006; Palacios Bernal, 2006). También algunos autores han examinado el libro que ocupa nuestro estudio, desde múltiples perspectivas: los hispanismos presentes en ella (Cantera Ortiz de Urbina, 1993), su léxico taurino (Cantera Ortiz de Urbina, 1995) y su presentación sociológica de españoles (Baynat Monreal, 2002, 2006), entre otros. Sin embargo, menos atención se ha prestado a la traducción de esta obra en concreto. Ningún investigador, que sepamos, ha realizado un estudio diacrónico que compara dos traducciones al castellano, la primera, publicada en 1929 por Espasa-Calpe, y la más reciente, publicada en 2002 por Editorial Pre-Textos.

1.2. Objetivos

La presente investigación se plantea, pues, como objetivo general observar las principales diferencias y los problemas planteados en dos traducciones de la obra mencionada, «*De Paris à Cadix*» de Alexandre Dumas: la primera traducción de Rafael Marquina (1929) y la más reciente por Ariel Dilon y Patricia Minarrieta (2002). Derivado de este objetivo general, el estudio tendrá como objetivos específicos: aproximarnos a los motivos de estas diferencias; analizar los principales desafíos de traducción y las soluciones sugeridas por sus autores; identificar, además, mediante un análisis de las decisiones puntuales tomadas para solucionar los distintos retos de traducción, cuáles son las inclinaciones traductorales globales de los autores, si hacia la domesticación o la extranjerización.

1.3. Metodología

En una primera fase de prospección, la cual ha consistido en una documentación profunda y exhaustiva de la literatura relevante al respecto, hemos investigado los contextos específicos de viajeros franceses en España en el siglo XIX, época en la que Dumas realizó su viaje, además del

estado de traducción en este periodo y más adelante, concretamente a principios del siglo XX cuando se publicó la primera traducción. Además, se han considerado los principales tópicos presentes en los relatos de viaje, lo que nos ha servido como criterio para seleccionar el corpus., se ha realizado este estudio descriptivo y cualitativo. En lo que respecta la metodología aplicada en nuestra investigación, hemos adoptado un enfoque descriptivo y cualitativo para realizar nuestra fase analítica a partir de nuestro corpus. Se han analizado las distintas técnicas traductorales empleadas por los traductores del TM1 y TM2 según un listado de técnicas de Hurtado Albir que explicaremos en el capítulo 3.

De este modo, los capítulos 2 y 3 están destinados a la aproximación teórica, la cual nos servirá de trasfondo para la fase práctica, a la que hemos dedicado los capítulos 4 y 5. Tras ello hemos elaborado las conclusiones finales, que hemos extraído de nuestra investigación. Hemos incorporado el anexo que contiene nuestra herramienta de compilación de citas y comentarios (Excel).

2. LA LITERATURA DE VIAJES

Como punto de partida, cabe señalar que, desde una perspectiva antropológica y sociológica, el relato y el viaje existen desde tiempo inmemorial como rituales humanos permanentes. El viaje y la vida son, como resalta Alburquerque García (2011: 16), «sinónimos, ya que su fuente y raíz se encuentra en el desplazamiento mismo... el viaje forma parte de la condición humana, pero no sólo como producto de la curiosidad, sino como verdadera necesidad vital». En efecto, la actividad de viajar está aparejada al inicio de la humanidad, ya que nuestra supervivencia dependía de ello. Basta con considerar nuestros antepasados los cazadores-recolectores nómadas. Pepe Pérez-Muelas, autor de *Homo Viator: el descubrimiento del mundo a través de los viajeros*, lo resume así (2023: 20):

«[El hombre] salió a la sabana, al campo abierto, y dejó atrás los árboles, el refugio de un tiempo pasado... Inspeccionó el medio a su alrededor, se atrevió a atravesar enormes territorios en busca de comida... El éxito de nuestra especie se basó en la capacidad de viajar, de extender el anhelo de conocimiento hacia tierras ignotas. El ser humano aprendió a serlo viajando, desde sus primeros pasos, en el centro de África, hasta la huella de Buzz Aldrin en el suelo lunar».

A lo largo de los siglos, se ha constatado una transformación enorme e inevitable del carácter de estos viajes: las condiciones en que se realizan y su destino, así como la forma en que los relatamos y leemos sobre ellos, además del movimiento en sí, siempre presente. Más adelante consideraremos en detalle esos profundos cambios. En primer lugar, para poder aproximarnos a una definición de los géneros «literatura de viajes» y «relato de viajes», es necesario fijarse en el

origen del concepto de viajar. La definición que ofrece la Real Academia Española para esta acción es, en primera instancia, «trasladarse de un lugar a otro, generalmente distante, por cualquier medio de locomoción» y, en segunda, «dicho de un vehículo: Desplazarse siguiendo una ruta o trayectoria» (s.f.). Lo curioso que constatamos, de inmediato, al acercarnos lingüísticamente a la acción que subyace nuestra especie es la importancia acordada al medio de transporte (ambas acepciones admiten todo tipo de medio) y la distancia del viaje. En consecuencia, deducimos que, para considerarse un viaje, el desplazamiento debe ser de una cierta duración, y que, en su sentido más amplio, el de la primera acepción, uno puede viajar sin un itinerario establecido. Por lo tanto, las principales características que aquí resaltamos son esencialmente humanas: el movimiento, de un lugar a otro, generalmente con un propósito fijado (pero no necesariamente), organizado, o no, según una cierta planificación.

La propia expresión latina *homo viator*, hombre viajero en castellano, es un tópico literario que nos ha acompañado desde los tiempos de la Antigua Grecia de los siglos VIII y VII a.C., nunca mejor ejemplificado que en *La Odisea* de Homero. El poema épico que cuenta el regreso a casa del héroe griego Ulises –Odiseo en castellano– tras su victoria en la guerra de Troya, sigue considerándose hasta hoy uno de los pilares de la literatura occidental. No obstante, para identificar el primer gran viajero literario, tendríamos que volver atrás, hacia el año 2700 a.c. En la *Epopéya de Gilgamesh*, narrada desde la Antigüedad a través de varios fragmentos de poemas acadios sobre el despótico rey Gilgamesh, encontramos características claves que posteriormente se verán repetidas en obras de literatura de viajes a lo largo de la historia, como apunta Silva (2000: 19): «desde el primitivo relato de prodigios hasta la mucho más moderna visión del viaje como experiencia de transformación personal». La forma en la que obras de este género presentan viajes varía muchísimo con el paso de los siglos y sería imposible intentar abarcarlas todas aquí. Lo que sí consideramos necesario repasar son las principales categorías de viaje que vemos presentes en esta literatura.

Silva (2000: 16) ha recopilado la clasificación que anteriormente había elaborado George E. Gingras al respecto. Resaltemos seis categorías fundamentales que más adelante iremos desglosando:

- 1) El viaje de búsqueda: suele estar asociado a la figura de un héroe que protagoniza la expedición; por ejemplo, el viaje de Gilgamesh.
- 2) La travesía épica: un arriesgado trayecto marino que exige la superación de múltiples contratiempos, a menudo puede interpretarse una metáfora de la vida como un viaje, una categoría a la que Odisea pertenece.

- 3) El viaje alegórico o simbólico: representaciones de movimientos míticos que hacen referencia a otras realidades (aquí citamos cualquier tratamiento del descenso al infierno, por ejemplo, el mito griego de Sísifo o *Infierno* de Dante).
- 4) El viaje de peregrinación: obras centradas sobre todo en su carácter religioso (a esta categoría pertenecen todo relato que narra viajes a lugares sagrados, por ejemplo, las peregrinaciones cristianas a Tierra Santa o por el Camino de Santiago).
- 5) El viaje de descubrimiento de otras tierras: viajes de exploradores emprendidos a fin de mejorar el conocimiento de su geografía y de sus poblaciones (sean estos comerciantes, como Marco Polo, o conquistadores, como Cabeza de Vaca).
- 6) El viaje de formación o *Bildungreise*: el viajero lo realiza «para forjar su conocimiento de la realidad que le rodea y de su misma identidad» (*Ibídem*); este tipo predomina particularmente durante el romanticismo, por ejemplo, *Wilhelm Meister* de Goethe.

A esta taxonomía debemos añadir otra categoría, la de historias de viajes extraordinarios o imaginarios, que encontraron en las sociedades religiosas europeas de la Edad Moderna un campo fértil de recepción. Podemos citar las obras de filósofos o moralistas que proponen ideas sobre la mejora moral y política de naciones, tales como *Utopía* de Thomas More (1516) o *Los Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (1726). Viajar a un destino fantástico representa, para estos autores, el pretexto de criticar sistemas de gobierno en los que identifican fallos graves; en el segundo caso, a través del uso de la sátira. Volveremos más adelante a estas importantes temáticas. Por el momento, es preciso que repasemos algunas definiciones para esclarecer un posible punto de confusión: la diferencia entre *literatura de viaje* y *relato de viaje*.

2.1. Cómo definir «literatura de viaje» y «relato de viaje»

Desde la aparición de los estudios sobre la literatura de viajes en la década de los 70 del siglo XX, numerosos académicos han intentado definir el género, lo cual ha resultado una labor tremendamente complicada. En 1977, el francés Jacques Chupeau, refiriéndose a los *récits de voyage* (en castellano «relatos de viajes»), habla de «los límites de un género proteiforme del que se percibe, en cada momento 'la topografía general', pero cuyas fronteras permanecen indecisas y movedizas» (Champeau, 2004: 15). Se trata de un «género huidizo», según Roland Le Huenen, que esquivo las normas y delimitaciones a priori, debido a su gran variedad de prácticas y formas, por lo que no puede definirse como un género constituido autónomo (1990: 14). Entonces, ¿cómo podemos distinguir entre la *literatura de viaje* y los *relatos de viaje*?

La consulta de los diccionarios especializados resulta poco esclarecedora, ya que no logramos encontrar una única definición clara de «literatura de viajes»: en muchos casos, figura como un subgénero literario, al que se concede muy poco espacio (Reyzábal, 2003), en otros casos, el término ni siquiera aparece (Álvarez Barrientos et al., 1997). No obstante, en un diccionario particular de lengua inglesa, *Dictionary of literary themes and motifs*, encontramos la siguiente y contundente definición: «Bajo una variedad de formas cambiantes —el camino, la travesía, la peregrinación— el viaje se ha manifestado como uno de los temas más fundamentales, extendidos y perdurables en la literatura mundial» (Seigneuret, 1988). Quizá el problema al que nos enfrentamos radique en que el propio término *literatura*, en su origen, también es extremadamente inclusivo y abarca prácticamente todo tipo de textos. Al rastrear su etimología, observamos que en latín *litteratura* significaba «escritura alfabética, alfabeto; clase de lectura, gramática, obras escritas». Históricamente, se trata de una clasificación tan amplia que admite toda clase de «obra escrita» (Regales Serna, 1983: 65).

Parecería, sin embargo, que en los últimos años esta definición tan inclusiva de *literatura* ha cedido el paso a una acepción más restringida del término, al menos en lengua inglesa. Constatamos, por ejemplo, en dos diccionarios especializados ingleses, *A dictionary of literary terms and literary theory* y *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, que el foco está puesto en la inherente calidad de la obra, imprescindible para considerarse *literatura*: «the term carries with it qualitative connotations which imply that the work in question has superior qualities»¹ (Habib y Birchwood, 2013: 404); «the broader sense of literature as a totality of written or printed works has given way to more exclusive definitions based on criteria of imaginative, creative, or artistic value»² (Baldick, 2008). En cualquier caso, los dos diccionarios dejan claro que *literatura* sigue siendo un término abarcador, ya que incluye obras pertenecientes a los principales géneros de ficción —épico, drama, lírico, novela, relato corto, oda—, según el primero, y algunos de no ficción: filosofía, historia, biografía, crítica, topografía, ciencia y política, según el segundo. De ahí que, para tener más claro cómo se diferencian los dos géneros, sea necesario aproximarnos más a un análisis contrastado de comparación por parte de expertos en el campo.

Albuquerque García (2011: 17-18) ha escrito extensamente sobre el tema y aporta unos matices importantes que nos sirven para definirlos. Según él, debemos entender literatura de viaje como un género más amplio que recoge obras tanto de ficción como de no ficción; abarca, por

¹ El término lleva consigo connotaciones cualitativas que implican que la obra en cuestión cuenta con ciertas calidades de superioridad (traducción propia).

² El sentido más amplio de literatura como la totalidad de obras escritas o impresas ha cedido el paso a definiciones más exclusivas basadas en criterios de valor imaginativo, creativo o artístico (traducción propia).

tanto, epopeyas, comedias, novelas o relatos breves. En esta clasificación se tiende a incluir obras en cuyo esquema narrativo aparece un viaje (una peregrinación, una expedición, una travesía, etc.) tales como los grandes clásicos de literatura universal: *La Eneida*, *La Divina Comedia* y *El Quijote*. Pueden también encontrarse en esta clasificación textos que hoy denominaríamos de ciencia ficción; por ejemplo, *Las maravillas de Tule* de Antonio Diógenes y los *Relatos verídicos* de Luciano del siglo II. Silva (2000: 14), por su parte, se ve reticente a decantarse por una definición única y, en su lugar, ofrece dos acepciones para el género *literatura de viajes*. En primera instancia, se pregunta si la categoría debería incluir «todas aquellas obras literarias que de uno u otro modo tienen el viaje como motivo o estructura» independientemente de si el propio viaje representa o no su asunto principal. Según su otra y más restringida acepción, el género se limita a comprender «obras que prestan atención prioritaria al fenómeno mismo del desplazamiento, ya sea real o imaginario, ya se describan sus manifestaciones exteriores y sensibles o los mecanismos espirituales o psicológicos que se desencadenan en el viajero» (*Ibídem*, 15). Por citar a otra autora conocedora del asunto, Elena Baynat Monreal, esta hace hincapié en el carácter marginal e independiente del género, lo cual no se ciñe a determinadas pautas, o «la improvisación y la innovación son privilegiadas y que, como otros géneros populares, se opone de raíz a los demás géneros ‘mayores’, al no partir [...] de una reflexión seria, elaborada y documentada» (2007: 65). Más adelante volveremos a algunas de estas características, particularmente la improvisación y la ausencia de una reflexión seria, ya que se hacen patentes en la obra que ocupa nuestro estudio.

Si las fronteras de la literatura de viajes resultan notoriamente difíciles de delimitar, la tarea de definir el relato de viaje es mucho más abordable, gracias a las más recientes aportaciones de determinados autores. Por ello, como veremos, es necesario restringir mucho más la definición de este género. Albuquerque García (2011: 20) considera que los relatos de viaje se caracterizan fundamentalmente por tres rasgos: (1) son relatos factuales, (2) en ellos la descripción predomina sobre la narración y (3) tienden a destacar su carácter testimonial, decantándose del lado de lo objetivo en lugar de lo subjetivo. Para ubicar la fuente de los relatos de viaje, el mismo autor nos remite al siglo V a.c. con *Historia* de Heródoto y *Anábasis* de Jenofonte del siglo IV a.c, ambas obras distinguidas por, fundamentalmente, su carácter histórico-documental. Y es precisamente este carácter subjetivo el que otorga a estos textos tanta riqueza y diversidad; sus autores desempeñan varias funciones a la vez, convirtiéndose en:

«transmisor[es] de primera mano de las costumbres, las leyendas, la geografía, el carácter de sus gentes, la visión canalla de las ciudades, los vestidos, la descripción de las ciudades, de los pueblos, las vías de comunicación... el viajero como etnólogo, astrólogo, historiador foráneo» (García-Romeral Pérez, 1999: 27).

Lo curioso que cabe resaltar aquí es el gran cambio en la percepción de fiabilidad o autenticidad que se ha constatado en este género: el carácter factual que menciona Alburquerque García no siempre ha estado presente en estos libros; es más, si consideramos las definiciones del género que proporcionan varios diccionarios franceses a mediados del siglo XVIII, nos revelan precisamente todo lo contrario. Según Richelet (1759): «*La plupart de voyages sont mal faits et pleins de mensonges ou exagérations*»³ y la Académie (Bescherelle): «*les voyageurs sont sujets à mentir*»⁴ (Berchet, 1994: 5). A continuación, retomaremos el hilo de esta característica histórica, pero por el momento conviene volver al segundo rasgo que presentó Alburquerque García: «la descripción predomina sobre la narración».

Este punto, que resalta la importancia de la descripción, seguramente se inspira en el trabajo previo de Carrizo Rueda (1997: 14), cuyo intento de definir el relato de viajes se resume textualmente:

«Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos hasta las mismas acciones de los personajes».

Esta definición resulta particularmente pertinente, considerando la obra que ocupa nuestro estudio, ya que en ella dos de estos elementos —la descripción y los personajes— se hacen muy presentes. Asimismo, en esta descripción observamos claramente la influencia de los textos utópicos que mencionamos anteriormente, cuyos autores (Thomas More y Jonathan Swift, entre otros) presentan un espacio imaginario. Por otra parte, el uso del término «espectáculo» cobra particular relevancia en nuestro caso, ya que, en cierto modo, define, al menos en parte, el texto que estudiaremos, lo cual, sin ser un drama ni una obra de teatro, no deja de ser el fruto de un dramaturgo, cuyo éxito se debió precisamente a sus obras teatrales y de ficción. Curiosamente, también, «un espectáculo imaginario» nos señala otra característica que ha resultado muy presente a lo largo del tiempo en los relatos de viajes: la puesta en duda de la fiabilidad del autor o de la veracidad del relato. Más adelante volveremos a tratar este punto.

Para recapitular esta sección, conceptualicemos un espectro de imaginario/real o ficción/no ficción, en el que, para Alburquerque García, un relato se ubica en el extremo de intrínsecamente real, factual, auténtico, mientras que, y para Carrizo Rueda, está en el polo opuesto, siendo «un espectáculo imaginario». A efectos del presente estudio, quizá debemos

³ La mayoría de viajes están mal hechos y llenos de mentiras o exageraciones (traducción propia).

⁴ Los viajeros son sujetos mentirosos (traducción propia).

situarnos en un punto medio entre esas dos caracterizaciones. En el caso de *De Paris à Cadix*, como veremos a continuación, la historia se basa en hechos reales, pero no deja de incluir aspectos fantásticos o teatrales, siendo la obra una difusa mezcla entre diario de viaje y novela aventurera. En todo caso, posiblemente la definición más completa que encontramos para *relato de viaje* es la siguiente:

«El género consiste en un discurso *factual* que se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares) y cuya narración queda subordinada a la intención descriptiva que se expone en relación con las expectativas socio-culturales de la sociedad en la que se inscribe. Suele adoptar la primera persona (a veces, la tercera), que nos remite siempre a la figura del autor y aparece acompañada de ciertas figuras literarias que, no siendo exclusivas del género, sí al menos lo determinan» (Alburquerque García, 2011: 33).

Aunque el uso de la palabra «factual» puede ser discutible si nos referimos a obras de ficción que deben considerarse relatos de viaje o incluso textos supuestamente de no ficción realizados por novelistas o dramaturgos, como es nuestro caso, cabe comentar aquí que esta definición mucho más desarrollada y restringida, que necesariamente incluye «marcas de itinerario, cronología y lugares», es la que utilizaremos como base teórica en este estudio, ya que caracteriza, en grandes rasgos, la obra de Dumas que estudiaremos, *De Paris à Cadix*.

2.2. La evolución de un género: del *Grand Tour* al Romanticismo

Ahora que hemos establecido una definición de la literatura de viajes y entendemos cómo suele presentarse un relato de viajes, es preciso centrarnos en la evolución histórica que ha experimentado esta literatura, principalmente desde la Edad Moderna (siglos XVI a XVIII) hasta el Romanticismo, época en la que escribía Dumas y en la que se publicó por primera vez su obra.

A partir de aproximadamente la mitad del siglo XVII se constata la popularización de un género de literatura derivado de viajes europeos transfronterizos. Se trata, en concreto, del movimiento *Grand Tour*, aquellos viajes europeos con destino principalmente a Italia, protagonizados por jóvenes aristócratas pudientes —la «burguesía o *gentry*⁵ británica» (Martínez, 2015: 108)— a modo de formación vital. Según las pautas establecidas, el viaje debe centrarse, sobre todo, en su carácter pedagógico. Francis Bacon, autor de *Of Travel* (1597), publicó una serie de recomendaciones que cualquier viajero debía tener en cuenta; entre ellas: cambiar de ciudad

⁵«El término “*gentry*” se refiere a aquella población próxima a la clase noble, ocupando esta posición por nacimiento» (Martínez, 2015: 108).

con frecuencia y de alojamiento durante cada estancia, anotar observaciones en un diario, especialmente sobre una lista de objetos que consideraba imprescindible estudiar con diligencia y los lugares que cada viajero debía visitar: «salas de justicia, cárceles, hospitales, murallas y fortificaciones, iglesias, ensenadas, ruinas y antigüedades, bibliotecas, colegios, medios de transporte, mercados, jardines, etc» (Belén Hernández, 2007: 217). El propósito del periplo consistía en redescubrir el mundo clásico; representaba una aproximación geográfica y cultural a la Antigua Roma. Como lo explicó en 1776 el poeta británico Samuel Johnson:

«[a]ll our religion, almost all our law, almost all our arts, almost all that sets us above the savages, has come to us from the shores of the Mediterranean... [a] man who has not been to Italy, is always conscious of an inferiority, from his not having seen what it is expected a man should see»⁶ (Boswell, 1984: 161).

Ejemplos de textos provenientes de este movimiento incluyen las obras del propio Bacon, William Beckford (*Italy with Sketches of Spain and Portugal*), Johann Wolfgang von Goethe (*Italianische Reise*) o Edward Gibbon (*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*), entre muchos otros. Sin embargo, como comenta Buzard (2002: 38), en esa época, todavía no se habían propagado textos bajo la forma de un diario; en cambio, «much of the relevant literature, especially on the Grand Tour, exists in private manuscript correspondence (some of it published posthumously), or in the form of arguments about the value of travelling, rather than that of travelogue»⁷. En aquel entonces, a raíz de esta tendencia viajera europea, la literatura relevante empezó a tomar otra vertiente: aparecieron las guías o manuales de viaje. Estos «manuales del buen viajero» se hicieron populares por el deseo de los viajeros de sacar la máxima rentabilidad de su viaje (Amador et al., 2015: 42). Encontramos posiblemente la primera instancia de un manual para viajes europeos en *Instructions for Forreine Travell* (1642) de James Howell, incluso unas décadas previas a la aparición del propio término *Grand Tour*⁸. A partir de la segunda mitad del siglo XVII, en consecuencia, los textos sobre viajes empiezan a tomar un aspecto utilitario y funcional.

⁶ Toda nuestra religión, casi toda nuestra legislación, casi todo nuestro arte y todo aquello que nos diferencia de los salvajes, nos ha llegado desde las orillas del Mediterráneo... un hombre que nunca ha pisado Italia es siempre consciente de una inferioridad, por no haber visto lo que se espera que un hombre debe ver (traducción propia).

⁷ Gran parte de la literatura relevante sobre el *Grand Tour* de esa época existe en la forma de manuscritos de correspondencia personal —algunos de los cuales fueron publicados póstumamente— o en forma de argumentos sobre el valor de viajar, pero no como diarios de viajes (traducción propia).

⁸ Como es bien sabido, Richard Lassels acuñó la denominación en 1670.

Con el transcurso del tiempo, esta literatura ha estado sujeta a numerosos cambios, según se han ido marcando los principales hitos artísticos y científicos europeos, desde la Ilustración hasta el Romanticismo, a partir del cual la voz del autor/narrador empieza a ocupar un papel central (Alburquerque-García, 2015: 73). Aquí podemos hablar del inicio de la propagación del *diario de viaje*, categoría a la cual la obra de Dumas indudablemente pertenece. Posiblemente uno de los primeros autores en escribir una obra de este tipo fue Michel de Montaigne con su *Diario de un viaje a Italia*. Como explica Silva (2000: 36):

«No se trata aquí de viajes extraordinarios o heroicos, como los de los exploradores o los conquistadores, sino del viajero común que visita tierras ya descubiertas, y que no pudiendo ofrecer sobre ellas la primicia, sí ofrece a quienes no las conocen su visión y sus experiencias. También sirve este viajero como vehículo de intercambio cultural y de acercamiento entre pueblos».

En esta cita vemos otra manera de conceptualizar el viaje: como un intento del individuo curioso de aprender sobre el mundo, no tanto por el descubrimiento geográfico, sino como fruto del contacto humano; no se trata de un conocimiento puramente intelectual o libresco, sino un conocimiento holístico arraigado en la cultura meta, adquirido en el terreno. El propio Montaigne, obligado a salir de la biblioteca de su torre para buscar el remedio de sus problemas de salud, escribió en sus *Ensayos*, originalmente publicado en 1580: «Conviene la visita a países extranjeros, no sólo para aprender las tendencias y las costumbres de esas naciones sino para rozar y limar nuestro cerebro contra los otros» (2007: 194). Posteriormente, esta visión encontraría eco en la obra de *Emilio* de Jean-Jacques Rousseau: según decía, los viajes son necesarios para estudiar ya que «el abuso de los libros acaba con la ciencia»; la lectura «solo sirve para ‘aprender a hablar mucho de lo que no se conoce’ y para formar ‘presuntuosos ignorantes, platonos de quince años que filosofan sobre Egipto y las Indias a cuenta de haber leído a Paul Lucas o a Tavernier’» (González-Rivera, 2019: 48).

Con todo, decíamos que, a raíz del *Grand Tour*, el relato de viajes empezó a tomar una forma testimonial y subjetiva. La creciente importancia de la voz del narrador se vuelve cada vez más evidente. A este respecto, consideremos la siguiente cita extraída de *Lettres d'un voyageur* de Georges Sand, una de las escritoras más populares de la época romántica (1837):

« Ne lis jamais mes lettres avec l'intention d'y apprendre la moindre chose certaine sur les objets extérieurs ; je vois tout au travers des impressions personnelles. Un voyage n'est pour moi qu'un cours de psychologie et de physiologie dont je suis le sujet, soumis à toutes les épreuves et à toutes les expériences qui me tentent, condamné à subir toute l'adulation et toute la pitié que chacun de nous est forcé de se prodiguer alternativement

à soi-même, s'il veut obéir naïvement à la disposition du moment, à l'enthousiasme ou au dégoût de la vie, au caprice du califourchon, à l'influence du sommeil, à la qualité du café dans les auberges, etc., etc. »⁹.

Con el transcurso del tiempo, demostrar la sinceridad de los relatos llega a preocupar cada vez más a los viajeros-escritores, debido a un legado de cuentos poco creíbles o fiables heredado de la Edad Media, época en la que «la palabra 'peregrino' incluso se asoció con aventurero botarate y sin oficio» (González-Rivera, 2019: 33). En parte, esta herencia se debe a varios factores históricos: las guías de peregrinos medievales, «las *mirabilias*», manuscritos repletos de leyendas (ver Crivat-Vasile, 1994; Pimentel, 2003); la influencia del género de relatos fabulosos de la Edad Media que comentamos anteriormente; así como el tratamiento irónico y el descrédito que posteriormente sufriría el viajero, llegando a ser, en muchos casos, el objeto de sátira, desde Alonso Quijano de Cervantes hasta Gulliver de Jonathan Swift. Según el propio Swift (1999: 278), los viajeros «tenían aquella costumbre infernal de mentir, fingir, engañar y confundir». No menos significativa, dicho sea de paso, fue la influencia de Bernard Mandeville (1670-1733) en esta representación del género: «Desde el *Tratado de las cosas más maravillosas*, la baja credibilidad de los viajeros pasó a ser un asunto de dominio público» (Pimentel, 2003: 44); Voltaire, por su parte, en varias de sus obras contribuyó a desacreditar los historiadores viajeros de la Antigüedad (*Ibídem*, 132).

En cualquier caso, como venimos comentando, a raíz del movimiento *Grand Tour* el género conoce un auge de popularidad, lo que viene aparejado con un cambio de su función. A partir del siglo XVII, el libro de viajes prototipo se convierte en una obra de documentación que casa la utilidad con el entretenimiento. Al mismo tiempo, los viajeros del siglo XVII se esmeraron en demostrar a sus lectores la fiabilidad de sus relatos: «*Le premier devoir du voyageur est donc de faire la preuve de sa bonne foi. S'il prend la plume, c'est en témoin sincère et non en auteur, parfois contre contre gré et uniquement pour obéir au roi*»¹⁰ (Chupeau, 1977: 540). Más adelante, con la entrada en el siglo XVIII, se observó en la literatura de viajes un destacado acercamiento al

⁹ Nunca leas mis cartas con la intención de aprender el más mínimo dato verdadero sobre los objetos externos; todo percibo a través de impresiones personales. Para mí, un viaje no es más que una clase de psicología y de fisiología en la que soy yo el sujeto, sometido a todas las pruebas y experiencias que me tientan, condenado a sufrir toda la adulación y toda la piedad que cada uno de nosotros se ve obligado a prodigarse según corresponde, si quiere obedecer ingenuamente al humor del momento, al entusiasmo o al asco de la vida, al capricho del caballo, a la influencia del sueño, a la calidad del café de las posadas, etcétera (traducción propia).

¹⁰ Por lo tanto, el primer deber del viajero es demostrar su buena fe. Si toma la pluma, debe ser como testigo sincero y no como autor; suele ser contra su voluntad y únicamente para obedecer al rey. (traducción propia).

método científico, ya que el género incorporó disciplinas como la historiografía, la astronomía, la geografía y la cartografía, además de diversas artes, especialmente la arquitectura, la numismática y la museología (González-Rivera, 2019: 170). Pero esa vertiente queda al margen del foco de este estudio.

Rújula López (s.f.) presenta una tipología muy útil de libros de viajes durante la Ilustración y el Romanticismo. Es preciso mencionar que, de acuerdo con este último movimiento artístico, con el paso al siglo XIX «una marcada preocupación estética y la atención por las sensaciones y los sentimientos se había sumado a este tipo de literatura» (*Ibídem*). Aunque la clasificación de Rújula López se limita a basarse en el testimonio de viajeros que visitaron Aragón, resulta ilustrativo para nuestro caso porque, como veremos en el próximo epígrafe, algunas de las motivaciones viajeras son comunes para todo el territorio español. En consecuencia, según su estudio, las formas que la literatura de viajes suele tomar durante esta época son: narración cronológica, cartas, (reflejo de) las etapas del camino, guías de viaje, artículos de prensa, diarios, informes, itinerarios. Hace alusión a autores tan conocidos como Richard Ford, Antonio Ponz y Gaspar Melchor de Jovellanos, así como algunos menos famosos, como Gustave d'Alaix o Félix Lichnowsky. En realidad, varias de estas formas presentadas frecuentemente se solapan, como es el caso con la obra de nuestro estudio, en la que observaremos múltiples de estas características (narración cronológica, fórmula epistolar, etapas del camino, diario). Asimismo, con respecto a la motivación del viaje, es evidente que existe cierta coincidencia entre las clasificaciones que presenta Rújula López, entre ellas: motivaciones científicas y utilitarias, motivos personales, finalidades estéticas y literarias. Sin lugar a duda, los motivos de Dumas al realizar su viaje son diversos y en su obra podemos identificar varios de los mencionados, fundamentalmente motivos personales, además de finalidades estéticas y literarias. En todo caso, queda claro que los principales rasgos de la literatura de viajes durante esta época inspiraron el trabajo de Dumas. Ahora vamos a centrarnos más concretamente en la presencia de esta literatura en el contexto español, con un enfoque particular en viajeros-escritores franceses.

2.3. La literatura de viajes como nexo entre Francia y España

A finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, el impacto doble de la Ilustración y la Revolución francesa se fue haciendo notar en una tendencia viajera en Europa. En el caso particular de viajeros franceses, Baynat Monreal (2002: 44-60) explica en detalle las razones de este cambio, no solo en el contexto de países vecinos europeos, sino también hacia tierras lejanas en otros continentes. Se trata, sobre todo, de las modas del exotismo y del orientalismo, impulsadas, las dos, por la situación geopolítica del momento:

«los escritores, ante la grave crisis socio-política francesa, optan por refugiarse en la naturaleza y en el exotismo; por otro lado la campaña de Bonaparte en Egipto, la guerra de independencia en España contra la invasión napoleónica en 1808... la ocupación de Alger en 1830 por los franceses... todo este clima de desplazamientos, guerras y conquistas favorecerá el amor por el viaje» (*Ibídem*, 46-47).

La mirada de muchos escritores franceses se giró, pues, hacia el Oriente; citamos, por ejemplo, *Orientales* de Victor Hugo (1829) y *Voyage en Orient* de Alphonse de Lamartine (1835). Paralelamente, a raíz de la Guerra de Independencia (1808) y la ocupación napoleónica, que llevó una oleada de miles de franceses a la Península Ibérica para residir, trabajar y militar, se fue suscitando entre ellos un gran interés y aprecio hacia la cultura española. Las experiencias de soldados provenientes de múltiples países de Europa que participaron en la guerra se relataron a través de memorias, diarios de campaña, poemas, grabados, obras de teatro y más, lo que contribuyó a dar conciencia sobre la realidad española en términos culturales, geográficos y políticos (Baynat Monreal, 2002: 62). A estos factores se les añade la influencia del arte: los miles de cuadros españoles que fueron introducidos en Francia tras la guerra sirvieron para dar a conocer la pintura española en Francia. Se trata de no pocos ejemplos: la colección de Soult (1815), la exposición del barón Taylor, la publicación del *Dictionnaire des peintres espagnols* de Frédéric Quilliet en 1816 fueron fundamentales (*Ibídem*, 64). En efecto, la propagación del arte español hacia Francia e Inglaterra, y posteriormente al resto del Viejo Continente y los Estados Unidos, se vio facilitada por el oportunismo de marchantes franceses (e incluso algunos españoles); en definitiva, el expolio del arte español, aunque «traumático», terminó por incidir positivamente en la imagen de España entre numerosos países extranjeros (Ruiz Souza, 2000).

Por otra parte, y remitiéndonos más concretamente a las condiciones que propició la llegada de Dumas a España, las bodas reales de 1846 representaron otra razón para visitar: la boda de Isabel II con su primo Francisco de Asís y la de la infanta Luisa-Fernanda con el *duc Antoine d'Orléans*, que hubiera significado algo como una victoria diplomática de Francia sobre Inglaterra:

«Varios de los viajeros por España visitaron nuestro país para acudir a estos acontecimientos y, de paso, escribir sus impresiones, la mayoría para la prensa: *La Presse* había enviado a Théophile Gautier, *L'Epoque* a Amédée Achard y el gobierno a Alejandro Dumas y a dos pintores (Giraud y Desbarolles)» (Baynat Monreal, 2002: 64).

Con respecto al panorama europeo industrial, la aparición de nuevos modos de transporte también favoreció la popularidad del viaje; el buque de vapor y el ferrocarril redujeron considerablemente el coste de viajar por el continente. A mediados de siglo, las vías ferroviarias

se iban propagando en toda Europa, haciendo que los trayectos fuesen más llevaderos y cómodos. A este factor se le añaden las mejoras contundentes en la tasa de alfabetización y la aumentada publicación de relatos de viaje (Youngs, 2013: 53).

Con todo, España se había convertido en la vanguardia del liberalismo y experimentó profundos cambios en las primeras décadas del siglo XIX. Como explica Ortega Román (2006: 224), «los viajeros franceses... venían a España buscando castillos medievales, ruinas, palacios musulmanes... el exotismo y lo pintoresco». Asimismo, Baynat Monreal (2006) resume bien el interés particular por España como destino:

«España era el escenario romántico perfecto que los escritores buscaban, un país de contrastes y antítesis, de extremos y convergencias que ofrecía unos monumentos, paisajes y habitantes extraordinariamente ricos en pintoresquismo, con reminiscencias de otras culturas –principalmente la árabe–, con una historia rica y violenta, con un gran patrimonio cultural y artístico y un gran retraso frente a la civilizada Europa que la distanciaba aún más de la odiada realidad occidental y aumentaba su carga exótica» (339).

En este punto, es necesario también mencionar la importancia de la falta de desarrollo industrial que todavía persistía en la España a los finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en comparación con su vecino francés. En cierto modo el país era considerado un lugar nostálgico, con rasgos medievales; entre otros elementos destacan las ruinas dejadas a raíz de la guerra napoleónica, la mala infraestructura, los inseguros caminos y la presencia de bandoleros (Vega, 2004). Viajar por España en esa época, particularmente cuando el viaje se realizaba fuera de los caminos establecidos, se aproximaba más a una aventura exótica y emocionante, como dejarían en evidencia las experiencias de Richard Ford, George Borrow y Théophile Gautier.¹¹ En *La Invención del viaje* (2019), González-Rivera resume bien este factor en el interés global por España entre los románticos.

«El viajero romántico perseguía allí objetivos muy distintos a los del ilustrado: quería hallar paisajes agrestes, personajes y espectáculos pintorescos y color local. Ya no buscaba aprender, sino fascinarse, encontrar un universo radicalmente opuesto al de su país, donde lo cotidiano lo sorprendiera y pudiera ver lo primitivo, la magia de lo árabe, la sobriedad de lo cristiano y la leyenda de las catedrales. Eso fue lo que luego hizo de España un espacio poético, pictórico, literaturizado y ensoñador» (196).

¹¹ Jesusa Vega (2004: 112; 117-119) recoge varias citas tremendamente ilustrativas al respecto. Para consultar las obras originales, ver Borrow (1996); Ford (1974) y Gautier (1985). Por razones de extensión se ha decidido no incluirlas en este trabajo.

Como ha quedado claro, al inicio del siglo XIX, a pesar de la contienda y las consecuentes tensiones políticas entre los dos países, a los viajeros franceses no les faltaban razones para visitar España. Tal y como mencionamos anteriormente, el presente estudio se enmarca en el contexto de los relatos de viajes realizados por autores franceses en la época romántica del siglo XIX. Los viajes pioneros de Dumas y Théophile Gautier en los años 40 de este siglo llegaron a ser precursores de aquellos emprendidos posteriormente en la segunda mitad del siglo por otros artistas franceses, tales como Pierre Louÿs, Maurice Barrès, Pierre Loti, Jules Claretie, Jean Lorrain o Mme. Ratazzi¹² (Atalaya, 2016: 42).

2.4. Los tópicos de los relatos de viajes

Cuando decimos *tópico* (τοπικός, *locus communis*, lugar común), nos referimos al «uso... de una materia literaria abstracta o general que es reconocida como común por un círculo de cultura... son fórmulas o temas preparados, reutilizables a voluntad, lugares comunes en suma» (Márquez Guerrero, 2002: 254). Numerosos académicos han abordado una taxonomía de los tópicos en relatos de viajes y, aunque suele haber ligeras divergencias en cuanto a su clasificación, en rasgos generales podemos identificar tres: la descripción de los pueblos y ciudades; las costumbres y los compañeros de viaje.

El primer tópico que caracteriza a los relatos de viajes es la descripción de los pueblos y ciudades. En este tópico debemos incluir, como queda extensamente detallado en el trabajo de Ortega Román (2006), su situación geográfica y fortificaciones; la fecundidad o esterilidad de los campos; edificios y monumentos; el urbanismo, la arquitectura, las instituciones, la agricultura y los parques y jardines. Luis Alburquerque García, que también ha escrito prolijamente sobre la cuestión, coincide al proponer la descripción como tópico central, pero en su caso incluye «la prosografía –la descripción física de las personas–... la topografía... la etopeya - que describe el carácter y las costumbres humanas» (2011: 17). Por mi parte, propongo considerar las costumbres humanas como tópico aparte, separado de la descripción de los pueblos y ciudades, ya que los rasgos textuales de los respectivos fragmentos difieren mucho entre sí, como veremos a continuación. Roberto Rodríguez-Milan, por su parte, pone el énfasis particularmente en la descripción como característica clave de los relatos de viajes:

«A medio camino entre la novela contemporánea y el reportaje periodístico impresionista, habitualmente plagado de anécdotas personales, la estructura profunda del relato de

¹² Entre los muchos estudios al respecto, citamos, por ejemplo, *El viaje a Japón de Pierre Loti. Itinerarios del Mar* (Terrón Barbosa, 2016).

viajes es principalmente descriptiva, hecho que se relaciona estrechamente con la naturaleza pictórica de la cultura romántica» (2015: 162).

Estos relatos representan, según Carrizo Rueda (1997: 13), «... un tipo de discurso narrativo-descriptivo en el cual la segunda función absorbe a la primera...». Asimismo, Fernando Martínez Laínez respalda la importancia de la descripción urbana en este género: «Las ciudades, como las personas, tienen siempre ese aura invisible que podríamos llamar ánima o alma, en el sentido de aliento o realidad impalpable que vaga alrededor de los vivos y se manifiesta en forma de acciones y sensaciones presentes» (1999: 30). Como veremos a continuación, estos rasgos descriptivos están muy presentes en la obra de Dumas.

El segundo tópico de estudio son las costumbres humanas, lo que incluye las corridas de toros y el teatro (Álvarez Jurado, 2022), la gastronomía (Florencio, 2007) y el baile. Como ha quedado bien demostrado mediante varios estudios, un componente central de este género es su característica antropológica. Colombi (2003) considera este aspecto incluso un propósito central del género: «la necesidad de plasmar la psicología de los pueblos, una suerte de esencia condensada de los hábitos y creencias nacionales» (128). En cuanto a la costumbre taurina, apenas requiere explicación en estas líneas la importancia histórica de la tauromaquia en la cultura española, vinculadas desde hace siglos, de ahí que no pueda sorprendernos su presencia permanente en la literatura. Más concretamente este tópico está presente en literatura de viajes como elemento cultural imprescindible, en particular cuando se trata de viajeros extranjeros, para quienes presenciar una corrida de toros se ha de considerar una parada obligatoria de su periplo. La crónica de viaje del médico argentino José Ingenieros a principios del siglo XX relatada en «La morfina en España» (1905) sirve de ejemplo. Inspirado en la obra de otros amigos latinoamericanos en Madrid, entre otros Ruben Darío y Enrique Gómez Carrillo (ver Brotherson, 1968), Ingenieros pone el foco de su relato en un espectáculo taurino. En definitiva, como señala Fernández «pocos asuntos ofrecían material más típico o costumbrista que una corrida de toros en España» (2012: 177).

En cuanto a la gastronomía, es fácil comprender por qué ha resultado un tema recurrente de este género. Durante el siglo XIX, el viaje y la comida están estrechamente ligados, ella podía representar un auténtico sustento reparador después de horas atravesando malos caminos, a menudo en vehículos poco cómodos. Como explica Rafael Núñez Florencio:

«uno de los tópicos más consolidados del viaje español era el de la fonda inhóspita, tenebrosa y sucia cual madriguera de raposa, como dice alguno; en todo caso, era casi siempre (decían) un lugar más propio de animales que de personas, infestado de bichos e insectos, con un lecho cutre donde a duras penas podían reposar los huesos después de

haber ingerido a precio exorbitante una bazofia más propia de la gamella que de la mesa civilizada» (2007: 24).

Aunque quizá de esta citación podemos decir que las malas posadas representan un tópico más extendido que la gastronomía, los dos elementos son inseparables, como así ocurrió en la obra de Dumas.

Un tercer tópico muy significativo son los compañeros de viaje. Varios autores hacen hincapié en la importancia de este tópico (Idris, 2003; Pettinger, 2019; Mee, 2014). Según Mee el compañero de viaje sirve para afinar o subrayar la presentación de la identidad del viajero principal en la narrativa, a través de comparaciones tanto positivas como negativas: *«Like the much-maligned and shunned tourist, the companion from home serves to hone the representation of the central character's identity as a traveller, through comparison both favourable and unfavourable»* (2014: 146). Del mismo modo, Pettinger (2019) resalta la importancia de la figura del compañero de viaje como función retórica para mejor definir el carácter del propio narrador, también mediante el cotejo:

«There are also a significant number of single-authored accounts in which the narrator's relationship with his or her companion(s) ... is one of the main subjects of interest, performing an important rhetorical function by helping to define (often by contrast) the persona of the narrator» (52).

En definitiva, partiendo de estos tópicos, contemplaremos los siguientes para nuestro análisis posterior:

Compañeros de viaje, costumbres (gastronomía), costumbres (corrida de toros), costumbres (baile), pueblos y ciudades (edificios y monumentos), pueblos y ciudades (situación geográfica y fortificaciones), pueblos y ciudades (la fecundidad o esterilidad de los campos).

3. LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA DE VIAJES

El vínculo entre la literatura de viajes y la traducción es inseparable. No erró Jean-François Joly (1995: 13), en su día presidente de la Federación Internacional de Traductores, cuando comentó: *«Depuis l'invention de l'écriture, les traducteurs jettent des ponts entre les nations, les races, les cultures, les époques, les continents»*¹³. Con acierto, también afirmó el traductor francés que la traducción *«pénètre toutes les activités humaines et est une source intarissable de*

¹³ Desde la invención de la escritura, los traductores tienden puentes entre las naciones, las etnias, las culturas, las épocas y los continentes (traducción propia).

progres»¹⁴ y que el acto de traducir representa una «*exploration dans l'univers fabuleux des connaissances*»¹⁵ (*Ibíd.*). Del mismo modo, Francisco Lafarga (2007: 1) considera este vínculo, cuyo libro *Literatura de viajes y traducción* recopila numerosos estudios sobre traducciones de textos viajeros en el contexto europeo a lo largo de varios siglos:

«Por su carácter a menudo transnacional, el relato de viajes conlleva un proceso intrínseco de traducción por parte de su autor, que se enfrenta a unos usos culturales y lingüísticos que no le son propios —ni tampoco a sus lectores— y debe tomar decisiones dentro del amplio abanico que va desde el respeto a la realidad hasta su adaptación al contexto de llegada».

Estos choques cultural y lingüístico entre el país de origen del escritor original y el país destino de su viaje supone, para el traductor de su relato, una bifurcación constante y representa la lucha eterna del traductor frente a la labor de traducción de estos relatos. Montoya (2010) repasa algunos estudios previos sobre la traducción de obras de literatura de viaje en el contexto europeo —principalmente viajeros con destino de España y Italia—. Las investigaciones anteriores tuvieron como sujeto, entre otros, «*Sentimental Journey*» de L. Sterne, «*La vie errante*» de Maupassant, «*Voyage en Orient*» de Lamartine, «*Mes vacances en Espagne*» de E. Quinet o «*Lettres d'un voyageur*» de George Sand y se basaron sobre todo en las formas de traducir, las decisiones del traductor y las dificultades de la traducción en los casos concretos.

Saura (2007) realiza un análisis de los errores léxicos y sintácticos en «La espléndida y áspera España» (1931) y llega a concluir que se trata de una «traducción apresurada y perfectible [...] El traductor siguió el texto original con cierta prisa que le hizo cometer numerosas faltas innecesarias» (370). Por otra parte, Bermúdez y Camero (2007) repasan las dificultades específicas que implicó la traducción de «*La 628-E8*» de Octave Mirbeau (1907), fundamentalmente la forma, a saber, su «incoherencia, su “fragmentarismo” e “instantaneísmo”, la sucesión de digresiones, anécdotas e impresiones, añade a la ya siempre difícil tarea del traductor, la necesidad de una lectura interpretativa, que hace del lector un fiel compañero del viaje» (81). Asimismo, el estudio de Arráez (2007), centrado en las supresiones en «*La Havane*» de la Comtesse de Merlin, nos permite observar la importancia del componente ideológico que también puede influir en el proceso de traducción o publicación. La versión española de la obra se sometió a considerables reducciones por razones de oportunidad política: la censura hizo desaparecer opiniones críticas en el libro sobre el régimen colonial español en Cuba (35). Desde

¹⁴ Penetra todas las actividades humanas y representa una fuente inagotable de progreso (traducción propia).

¹⁵ Exploración en el universo fabuloso de conocimiento (traducción propia).

una perspectiva traductológica, pues, estas investigaciones previas nos sirven para apreciar los principales problemas de traducción, en muchos casos puntuales, en la literatura de viajes. Posteriormente volveremos a considerar estos desafíos con más detalle.

3.1. La traducción en el siglo XIX y principios del siglo XX

Dado el contexto de nuestro estudio, es preciso que situemos el contexto sociolingüístico y el estado de la práctica traductora en España cuando Dumas escribió *De Paris à Cadix* (1847). En las primeras décadas del siglo XIX, gran parte de los traductores eran escritores, periodistas o académicos con un alto nivel de educación, pero no contaban con una formación específica en traducción. En muchos casos se trataba de intelectuales exiliados durante el reino absolutista de Fernando VII (1814-1820 y 1823-1833) que ejercían de traductores en los países de su asilo, principalmente Francia e Inglaterra (Pegenaute, 2017: 64-65). El fin del reino de Fernando VII en 1833 posibilitó el regreso a España de esos escritores, a raíz de lo cual, entre los años 1830 y 1850, el país se encontraba repleta de autores/traductores. En aquel entonces, la traducción aún se consideraba una actividad complementaria a otras ocupaciones intelectuales y por tanto las condiciones de trabajo eran generalmente difíciles. Como explican Lafarga y Pegenaute (2009: 416), fue a partir de los años 20 y 30 del siglo XX cuando «la traducción se fue dignificando... debido a la actitud de algunas revistas y editoriales que premiaron con prestigio y retribuciones dignas el trabajo de los traductores». En *Cartas a Andrés* (1832), el escritor Mariano José de Larra expone unos comentarios ilustrativos al respecto:

«Me he ajustado con un librero para traducir del francés al castellano las novelas de Walter Scott, que se escribieron originalmente en inglés, y algunas de Cooper, que hablan de marina, y es materia que no entiendo palabra. Doce reales me viene a dar por pliego de imprenta, y el día que no traduzco, no como» (Baulo, 2006).

La experiencia de Larra no fue un caso aislado. En definitiva, había una escasez de profesionalización en el sector y una ausencia de controles formales para comprobar la calidad del resultado. Debido al contexto en el que se producía, en particular las difíciles condiciones económicas del trabajo y la falta de formación teórica de aquellos que lo practicaban, en muchos casos lo que sufría era la calidad de textos producidos. Abundan ejemplos de reseñas poco favorables por parte de críticos, ensayistas y escritores contemporáneos. Me limito a presentar uno, de Leopoldo Alas, Clarín, «ejemplar cosmopolita literario» (Pegenaute, 2004: 412) de los años 1880 y 1890. En un ensayo titulado «Las traducciones» (1887), arremete severamente contra lo que consideraba «la realidad corriente», lo que era, a su juicio, «los traductores que todo lo traducen del francés y que ni son artistas ni saben francés siquiera, ni siquiera castellano» (Alas, 1990: 242). El crítico y ensayista también añadió:

«¿Quién traduce las obras de los literatos contemporáneos ingleses, alemanes, rusos e italianos? Nadie. ¿Y las de esos novelistas franceses que tanto llaman la atención en todas partes? Esas las traducen... los que necesitan para ello un Diccionario de bolsillo» (*Ibídem*).

Esta situación se explica en parte por la gran cantidad de obras populares provenientes de Francia que generaban material de traducción. Durante todo el siglo XIX, si consideramos el género de la novela, por ejemplo, se ve claramente una situación de dependencia de España con respecto a Francia por su producción literario: entre 1840 y 1859, «se publican más de 700 traducciones de novelas, el 80% de ellas francesas» (Botrel, 2003: 627). Entre 1878 y 1891, en el caso de libros de narrativa, casi la mitad (49 %) del total de las 1749 obras son traducciones (Hibbs-Lissorgues, 2021). Ante tanto volumen literario proveniente del extranjero, llegó a aparecer cierto rechazo entre algunos escritores que lo consideraba un reflejo desfavorable del estado de la literatura nacional¹⁶. Observemos, por ejemplo, la siguiente reflexión de Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), que viene recogida en sus *Bocetos de costumbres* (1840):

«La manía de las traducciones ha llegado a su colmo. Nuestro país, en otro tiempo tan *original*, no es en el día otra cosa que una nación *traducida*. Los usos antiguos se olvidan y son reemplazados por los de otras naciones; nuestros libros, nuestras modas, nuestros placeres, nuestra industria, nuestras leyes, y hasta nuestras opiniones, todo es ahora *traducido*. Los literatos, en vez de escribir de su propio caudal, se contentan con traducir novelas y dramas extranjeros» (Mesonero Romanos, 1967: 277-278).

Sin embargo, una corriente importante en contra de la llamada «manía de traducciones» no representa, por sí sola, el estado de la cuestión: el tema de la calidad empezó a encontrarse encima de la mesa. Como nos explica Gallego Roca: «Los problemas de la traducción literaria no sólo se manifestaban en un debate a favor o en contra del patriotismo literario. Se empezaba a exigir de las traducciones una implicación en los nuevos movimientos artísticos y se demandaba mayor dignidad y cuidado en su arte» (1996: 28). En efecto, la problemática de las malas traducciones empezó a comentarse en otros términos, sobre todo en referencia a los idiomas del texto fuente:

¹⁶ Hibbs-Lissorgues recoge una citación de la escritora y traductora Faustina Sáez de Melgar del año 1862 (2021: 5): «¿Quién ha causado este mal? ¿Quién ha hecho arraigar esta idea en el espíritu público? [...] Débese por desgracia a los traductores que careciendo de ingenio para crear obras originales las traducen, importando a nuestra patria horribles monstruosidades, que por su misma deformidad, son aplaudidas generalizándose por doquiera, y relajando la moral, las costumbres y la sociedad de la siempre católica y religiosa España».

«Parece imposible traducir con los recursos de un diccionario que contiene 37.000 términos (aun si es lícito añadir unos miles más) las obras maestras de autores que podían disponer de unos 73.000... ¿Qué recursos tiene la otra [lengua] para traducir? La perífrasis... Pero la perífrasis no traduce. Da a entender... Finalmente, y sin tener en cuenta otras dificultades que las del vocabulario, llegamos a esta conclusión: que las obras más dignas de traducirse son también las que menos se pueden traducir» (Legendre, 1948: 57-60).

En cuanto a las técnicas empleadas en el desarrollo de la actividad, predominaban traducciones libres, la supresión u omisión de elementos del texto fuente, la reformulación de contenido; en definitiva, se respetaba poco el material original. Seguramente todavía persistían las técnicas observadas en el siglo anterior, el siglo XVIII. De las escasas investigaciones al respecto podemos resaltar la de Urzainqui (1991), quien identificó hasta 12 técnicas de traducción que se empleaba durante este periodo, basándose en una examinación de los prólogos y advertencias de un centenar de traductores. Entre las técnicas, resaltamos: la restitución, la abreviación, la corrección, la nacionalización, la actualización, la recreación, la continuación y la paráfrasis. Por otro lado, la antología de J.C. Santoyo (1987: 95-144) recoge 19 textos del siglo XVIII que incluyen reflexiones de traductores, así como artículos de prensa que trataban de la traducción. Debemos aportar unos matices importantes a los datos de Santoyo: la mayoría de los textos (12 sobre 19) están fechados posteriormente a 1775 y solo dos se remontan a la primera mitad del siglo. Por lo tanto, la muestra es claramente más representativa de la tendencia traductora al final del siglo. En todo caso, podemos concluir que de estas reflexiones predomina un tono combativo y satírico y que «el debate está íntimamente vinculado a la cuestión del galicismo, visto o presentado muy a menudo como manifestación de la galomanía imperante en la época» (Lafarga, 2007: 14).

Con total seguridad, estos debates y técnicas perduraban a la entrada en el siglo XIX. Al hilo de lo que hemos venido comentando, la siguiente citación nos sirve para comprender el contexto particular de la traducción en el siglo XIX:

«Translation, imitation, and original writing were diffuse practices in the 1840s and 1850s, their boundaries blurred by a practice of loose translation and original writing that constituted itself as a free reworking and reformulation of foreign (particularly French) materials»¹⁷ (Marti-Lopez, 2002: 135).

¹⁷ Durante las décadas de los años 1840 y 1850, la traducción, la imitación y la escritura original eran prácticas comunes cuyas fronteras quedaron difuminadas por el uso de traducción libre y escritura original,

Asimismo, Solange Hibbs-Lissorgues de la *Université Toulouse-Jean Jaurès* pone el foco en el aspecto comercial de la industria, plagada de la voracidad de algunos editores que vieron una oportunidad de sacar provecho de la popularidad de un nuevo género de textos, los folletines:

«La multiplicación de las traducciones de folletines y novelas por entrega en la prensa y la afición por el género novelístico a partir de la década de 1840, favorecen la competencia entre editores y la especulación. En este contexto la calidad de las traducciones no es la preocupación prioritaria y la labor del traductor se asemeja a un medio de sustento más que a una reconocida actividad profesional. Este panorama bastante desolador explica probablemente los juicios negativos acerca de la traducción, responsable, a ojos de muchos, de las corrupciones de la lengua española, de las contaminaciones tanto lingüísticas como culturales e ideológicas» (2021).

Ahora bien, es preciso echar la mirada hacia adelante para considerar la evolución de la práctica traductora hasta la época en que se publicó la primera versión española de *De Paris à Cadix*. Primero, se ha de mencionar que seguía habiendo tanta presencia de libros extranjeros cuya traducción parecía, a ojos de algunos, frenar la propia producción literaria nacional y, del mismo modo que el siglo anterior, atrajo considerable crítica. Consideremos los comentarios de Fernández Cifuentes sobre el estado de las traducciones durante los años 1914 y 1923:

«La importación debió facilitarse con las circunstancias de la guerra y los viajes de los intelectuales, pero no parece que se consiguiera mejorar la producción literaria nacional... Esta ineficacia se debió en buena parte a que los autores y las obras que se divulgaban en España no eran los innovadores ni los representativos ni siquiera los contemporáneos, sino figuras de otra época, ya superadas o que mantenían el interés por razones ajenas a la literatura» (1982: 134).

Por otra parte, Gallego Roca (2004) presenta un retrato de la evolución de la traducción literaria en España de las vanguardias hasta la Guerra Civil. Aunque su enfoque se centra principalmente en la vertiente poética, sirve para aproximarnos al estado de la cuestión y extraer algunas conclusiones útiles al respecto. Observamos que, por ejemplo, en las tres primeras décadas del siglo, los principales términos que mejor caracterizaban la labor de traducción serían «creación, recreación, transcreación o variación» (505).

Aunque en esa época aún no había aparecido la traductología como disciplina, lo que sí abundaban eran las reflexiones sobre la práctica por parte de expertos, académicos y traductores

manifestándose como una reelaboración libre y reformulación de material extranjero, fundamentalmente del francés (traducción propia).

profesionales. En 1912, el escritor colombiano Lorenzo Marroquín señaló: «Traducir es obra de arte. El traductor recibe impresiones, como si las tomara de la naturaleza misma, y las vuelve con la frescura y vigor de lo vivido. Es obra de fundición y de escultura, de forja y de orfebrería» (1917: 17-18). La mala calidad de las traducciones, un asunto de largo recorrido, volvió a encontrarse encima de la mesa. En 1920, Enrique Díez-Canedo lamentaba la calidad de traducciones en el mundo editorial:

«Un editor que quiere traducir obras extranjeras, se las da a personas que lo hacen bien o mal, les paga lo menos que puede y tarda en pagarles lo más posible. Hay, por de pronto, un problema de capacidad, y después otro de conciencia. El que traduce un libro, ¿está realmente en disposición de hacerlo? Si le pagan poco, ¿pondrá en su trabajo toda la atención necesaria? El editor no suele formular para sus adentros estas preguntas, y si las formula, él mismo se contesta con un: ¡qué más da!» (Díez-Canedo, 1920).

En definitiva, las críticas en torno a la calidad de traducción formaban parte del discurso académico y profesional. Según Costa Álvarez (escribiendo en 1922), «España es, desde el siglo XIX, el habitáculo, el hábitat natural, del traductor ignorante o inconsciente, y procaz por añadidura». Con respecto a las traducciones del francés al español que, como hemos comentado, eran extremadamente numerosas, una de las causas frecuentes de error ha sido los llamados «falsos amigos» —«las palabras de distintas lenguas que coinciden en la forma pero difieren en el significado» (Pico, 2007: 314). Según García Yebra (1994), los errores semánticos que se producen a raíz de estos falsos amigos se deben a una comprensión defectuosa: «el traductor cree que la semejanza del significante se da también en el significado» (347). Muchos autores han comentado esta problemática, de los cuales debemos resaltar Gonzalo Velasco (2019), quien publicó un estudio muy completo sobre los galicismos y falsos amigos entre el español y el francés, en el que recopiló más de 300 términos de diversos ámbitos. Como veremos a continuación, estos «falsos amigos» también están presentes en nuestro estudio.

No obstante, en cuanto a las estrategias de traducción adoptadas por traductores en esta época, ya en 1928 la *Enciclopedia Universal Ilustrada* planteaba los dos principales sistemas de traducción, literal y libre:

«Los que preconizan la traducción libre pretenden que una traducción literal es sólo el reverso de un tapiz; que no es la letra lo que hay que expresar, sino el estilo, el color, el genio; que la letra mata y el espíritu vivifica; que traducir es crear... Si puede calcar palabra por palabra, así debe hacerlo cuando encuentre frases que a ello se presten, y cuando esto no sea posible, que será lo frecuente, hay que reproducir las figuras y la estructura de las frases del original, tratando de conservar la calidad y fuerza de las palabras y

expresiones; todo ello dentro de la sintaxis de la lengua propia, sin apelar al vocabulario extranjero... Tampoco, hasta hoy, aparece resuelto el problema que concede ó prohíbe que el traductor si es un poeta genial ó un sabio eminente, ponga algo de su propia personalidad, literaria ó científica, en la versión que ejecuta» (Espasa-Calpe, 1928).

Lo curioso que podemos resaltar de esta cita es el consejo de seguir una estrategia de traducción literal, palabra por palabra, cuando sea posible y la prevalencia de modificaciones editoriales por parte del traductor, quien pone «algo de su propia personalidad» en la traducción. En efecto, veremos varias de estas estrategias presentes en la primera traducción que ocupa nuestro estudio, publicado un año posterior (1929) por precisamente la misma casa editorial¹⁸. En los años 40, las reflexiones teóricas sobre la práctica de traducción por parte de ensayistas, pensadores o filósofos darían lugar, en los años 50, al inicio de una nueva disciplina denominada la *traductología*: una «disciplina crítica, teórico-cultural y pretendidamente ‘científica’ o ‘técnica’ [ejemplificada] en las obras de Mounin... de Vinay y Darbelnet... y en los miles de títulos que les siguieron, de Vázquez Ayora, Nida, Newmark, Vermeer, etc» (Vega, 2004: 530). Conforme vayamos avanzando en la segunda mitad del siglo XX podemos constatar un acercamiento a la idea de fidelidad, por ejemplo, en esta citación de García Yebra de 1970: «La regla de oro para toda traducción es, a mi juicio, *decir todo* lo que dice el original, *no decir nada* que el original no diga, y *decirlo todo con la corrección y naturalidad* que permita la lengua a la que se traduce» (García Yebra, 1994: 311).

3.2. Los retos de la traducción de la literatura de viajes

Como hemos aclarado, la traducción de cualquier tipo de literatura presenta múltiples retos al traductor y la literatura de viajes no es ninguna excepción. Debería esclarecerse que, cuando hablamos de los retos, también nos estamos refiriendo a los **problemas de traducción**, lo que Hurtado Albir (2011) define como «dificultades de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea de traducción [...] Los problemas de traducción tienen un carácter multidimensional ya que en una misma unidad problemática puede darse la conjunción de varias categorías de problemas» (639). A lo largo de este estudio los dos términos «reto» y «problema» se emplearán de manera intercambiable.

Es más, en cierto modo, las particularidades de este género pueden suponer un grado mayor de dificultad a aquellos responsables de adaptar sus textos a otro público y otro país, pues los relatos de viajes implican diversos desafíos que le son particulares. Entre los numerosos estudios que han examinado las características específicas de la traducción de obras, crónicas o

¹⁸ En el apartado 4.1.2. comentaremos las ediciones que hemos utilizado en este estudio.

relatos de viajes, podemos resaltar las principales causas de dificultad traductora: los **nombres propios** —fundamentalmente antropónimos y topónimos— (Martínez y Arjonilla, 2017; Jiménez, 2007: 283-291), la **subjectividad** del autor (Baynat Monreal, 2007: 64-72), el **carácter heterogéneo** de la obra original (*Ibídem*) y sus **imprecisiones** (del Barrio y Olivares, 1997: 430).

En primer lugar, los **nombres propios** suponen una gran dificultad al traductor. Jiménez (2007: 283-291) examinó la toponimia española en *Candide* de Voltaire, del cual extrajo los siguientes lugares que el autor menciona como parte de su viaje de Lisboa a Cádiz: Badajos (sic), Avacéna (sic), Lucena, Chillas y Lebrixa (sic). Entre las muchas versiones castellanas que se han realizado de la obra, se observaron «variantes de todo tipo —supresiones, sustituciones, deformaciones léxicas, etc.—, variantes que revelan el modo en que ha evolucionado la actitud de los traductores españoles a lo largo del tiempo» (*Ibídem*: 283). Jiménez se detiene en el ejemplo de «Avacéna» y baraja las diferentes estrategias frente al tratamiento de este exónimo: ¿se debe mantener el error en la traducción junto con una explicitación a pie de página del lugar real, o sustituirlo por el topónimo correcto español, dejando una nota que incluye el término erróneo que utiliza el autor? Concuero con su valoración de que la segunda opción es preferible ya que consigue preservar la fidelidad semántica —«no altera en lo más mínimo la realidad designada por Voltaire» (*Ibídem*: 288)— al tiempo que evita interrumpir la lectura del relato con una gráfica claramente incorrecta. Claro está, sea cual sea el planteamiento, la clave es mantener una estrategia singular y consistente, algo que no siempre ocurre (consultar, por ejemplo, la traducción de Carlos Pujol) (*Ibídem*: 289). El repaso de las versiones españolas de esta obra nos enseña que históricamente se ha echado en falta un criterio claro y coherente para tratar los topónimos.

Por otro lado, con respecto a los antropónimos, Martínez y Arjonilla (2017) presentan las diversas opciones del que dispone el traductor para su tratamiento en la traducción literaria: préstamo sin adaptación, préstamo con adaptación o creación discursiva, es decir, establecer un neologismo: «una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto» (Hurtado Albir, 2005: 270). Aunque su estudio se centra en el género fantástico, el desafío traductor es común a todos los géneros literarios. Asimismo, Aymes (1991: 69-70), examinó doce relatos de viajes de viajeros franceses en la época romántica y presenta la problemática específica de determinadas categorías, a saber, los nombres de ríos, montañas, monumentos y personajes, tales como: Reyes Católicos/Rois Catholiques, Jerez/Xérès, Armería Real/Armurerie Royale. El traductor no solo se enfrenta a la problemática de decidir si traducir los nombres o mantenerlos en francés, sino también a la inconsistencia de estrategia del autor original. Algunos autores intercambian entre nombres en francés y español (a menudo con serios errores ortográficos, como observaremos a continuación), lo que presenta numerosas preguntas al traductor. En la obra de Dumas, tanto los antropónimos como los topónimos aparecen de manera constante durante el relato —algo lógico considerando la cantidad de destinos que visita— y requieren atención por parte del traductor. Su

tratamiento provoca numerosos planteamientos, en algunos casos incoherentes, en las dos versiones.

Con respecto a la **subjetividad** del texto fuente, esta característica de los relatos de viajes provoca importantes retos al traductor. Por la naturaleza del género, no se tratan de textos impersonales o neutros, sin sesgo, sino historias emotivas y vívidas que juegan con, en algunas instancias, la sátira y el cinismo. Como explica Baynat Monreal, al confrontarse con críticas descaradas de su país, «el traductor debe, pues, luchar entre suavizar ciertas afirmaciones o expresiones o traducirlas tal cual... debe enfrentarse a la eterna duda entre la fidelidad al texto o la interpretación personal» (2007: 72). En efecto, el reto radica en procurar mantenerse leal al autor original mientras no se pierde el interés del público coterráneo que puede no gustar pasajes excesivamente condenatorios sobre su tierra, por lo que a veces se ve obligado a adaptar cierto contenido para seguir apelando al lector. De este modo se comportó el traductor Ciges Aparicio al traducir varios pasajes de una obra de Maurice Barrès (1862-1933):

«Ciges Aparicio edulcora y adecuenta el texto de Barrès cuando éste maltrata indebidamente una realidad por la cual el público español podía experimentar cariño, admiración o indulgencia [...] procura no herir la sensibilidad, la moral, la religiosidad y el patriotismo de sus lectores hispanohablantes» (Aymes, 2007: 56).

El traductor, pues, se encuentra la dificultad de evitar que su propia subjetividad influya excesivamente en la traducción, al tiempo que consigue interpretar la subjetividad del escritor original, quien lleva consigo «toda la personalidad y experiencia [...] que incluye la cultura de su propio país de origen y el país visitado y que se entremezcla con las experiencias vividas y condiciona la percepción del otro que posee el viajero» (Baynat Monreal, 2007: 66).

A esta dificultad debemos añadirle el **carácter heterogéneo** de los relatos de viajes, que se caracterizan por una enorme diversidad léxica, semántica y sintáctica. El traductor debe saber plasmar con precisión las descripciones de lugares, narraciones de eventos y anécdotas de compañeros de viaje, las reflexiones propias del autor de toda índole, sobre, por ejemplo, gastronomía, leyendas, cultura (baile, teatro, tauromaquia). En un relato es preciso que el traductor domine un vocabulario técnico, un lenguaje informal y popular, al traducir dichos o refranes, además de una prosa literaria y descriptiva. En efecto, según Baynat Monreal, las obras de este género se componen de «múltiples fragmentos de diferentes textos admirablemente encajados entre sí: es como si estuviese entretejiendo y anexando las piezas de un amplísimo puzzle multicolor» (2007: 65). Asimismo, como explica la autora, esta caracterización resume perfectamente el caso de *De Paris à Cadix*, lo cual está compuesto de bloques narrativos y descriptivos que suelen solaparse entre sí: «esta fluctuación no es lineal ni homogénea, incluso

dentro de los capítulos aunque sean mayoritariamente descriptivos o dramáticos coexisten los dos bloques, hecho que puede desorientar e incluso espantar a los más audaces traductores» (*Ibídem*: 69). En la obra de Dumas, como veremos a continuación, la dificultad no se limita al contenido sino también incluye grandes diferencias de forma; se trata, principalmente, de las secciones de verso. Todos sabemos el enorme reto que supone la traducción de poesía: reproducir la rima, la estructura formal y el sentido del original en el texto meta. Así resume el desafío Díez Canedo, crítico y traductor de poesía francesa, en su antología de traducciones *Del cercado ajeno. Versiones poéticas de 1907*: «la traducción del ritmo y la tensión entre verso y prosa que todo traductor debe aceptar y resolver sin forzar el sentido del original» (Gallego Roca, 2004: 495-496).

Otro problema al que se enfrenta cada traductor de relatos de viajes son las **imprecisiones** del texto fuente. Del Barrio y Olivares las definen como «desfiguraciones» (1997: 430):

«a) Desfiguración de la realidad por falta de conocimiento; b) Desfiguración de la realidad por distanciamiento en el tiempo entre las apreciaciones o toma de notas y la redacción final del texto; c) Desfiguración de la realidad por la emotividad que el autor manifiesta al describir su aventura; d) Desfiguración de la realidad por la propia imprecisión del lenguaje».

Estas desfiguraciones tratan, pues, de elementos de contenido, estilo y lenguaje. Con respecto al lenguaje, Aymes (1991: 64) en el corpus ya mencionado clasificó los múltiples errores lingüísticos cometidos por escritores franceses y observamos que se deben a que el autor ha colocado incorrectamente términos españoles en su texto: acentuación, alteraciones consonánticas y vocálicas, ignorancia de tilde, sufijos adulterados, entre otros. El traductor debe decidir si corregir directamente el autor, dejar una nota a pie de página, o copiar el elemento incorrecto en su traducción para mantener el color auténtico en su texto. En el particular caso de la obra de Dumas que estudiaremos a continuación, Aymes se ve muy crítico de los intentos del escritor de incluir elementos lingüísticos del país de destino:

«Sólo de cuando en cuando sale un término español y ¡en qué pésimo estado gráfico! Dumas es, tras Boucher de Perthes, el subcampeón de la deformación: “mosso”, “garbanso”, “baylès”, “pugnatero”, “pace” (paz), “pupillo”, “calessino”, “un malo sitio”, “diligensa”» (1991: 71).

En términos de imprecisiones de contenido en la obra original, que pueden ser fruto de falta de conocimiento geográfico, cultural u otro por parte de su escritor, el planteamiento del traductor dependerá de si tiene constancia del error. Si ha reparado en ello, debe decidir si corregirlo o reproducirlo en su traducción. Aquí puede dejar, por ejemplo, una nota de paratexto

para informar el lector de la imprecisión. En esta instancia, la documentación previa es de suma importancia ya que es casi imposible que el traductor haya recorrido la misma ruta que ha realizado el viajero-escritor.

3.3. Estrategias y técnicas de traducción

Las estrategias y técnicas de traducción están estrechamente vinculadas a los retos o problemas de traducción, ya que señalan al planteamiento global del traductor y la serie de decisiones traductorales específicas que adopta para intentar solucionar dichos problemas. Esta preferencia global suele pertenecer a una de dos estrategias básicas: *foreignizing* (extranjerización) o *domesticating* (apropiación). Primero introducidos por Venuti (1995: 20), estos dos términos se pueden diferenciar así:

«La apropiación es una reducción etnocéntrica del texto extranjero a los valores culturales de la lengua de llegada, llevando el autor a esta cultura; el método extranjerizante es una desviación de esos valores para establecer las diferencias lingüísticas y culturales del texto extranjero, llevando al lector a la otra cultura» (Hurtado Albir, 2011: 244-245).

En este punto, debemos esclarecer qué entendemos por «estrategia» y «técnica». Históricamente en la traductología, estos dos términos juntos con «método» se han empleado de manera difusa sin que se estableciese una clara distinción entre ellos, de ahí que, en su obra *Traducción y traductología* (2011), Hurtado Albir pretenda dilucidar la confusión existente. Según el autor, una técnica es un «procedimiento visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales; las técnicas se catalogan en comparación con el original» (642). Las técnicas atañen, pues, al resultado traductor y a la resolución de un problema en pequeñas unidades del texto, las cuales se pueden cotejar con el texto fuente.

En cambio, el método de traducción representa el planteamiento global del traductor, como explica Hurtado Albir: «Cada una de las soluciones por las que opta el traductor en el momento de traducir un texto responde a una opción global que recorre todo el texto (el método traductor) y que se rige por la finalidad de la traducción» (2011: 266).

Con respecto a las estrategias traductorales, difieren ligeramente de las técnicas al tratarse de la fase previa en el proceso; representan una serie de mecanismos que emplea el traductor en la realización de la traducción para solucionar los problemas: «procedimientos, conscientes e inconscientes, verbales y no verbales, internos (cognitivos) y externos, utilizados por el traductor [...] en el desarrollo del proceso traductor y para mejorar su eficacia en función de sus necesidades» (636). Según el autor, la diferencia entre los dos conceptos se resume textualmente:

«Las estrategias allanan el camino para encontrar la solución justa a una unidad de traducción; en la solución se plasmará una técnica en particular. Estrategias y técnicas ocupan, pues, espacios diferentes en la resolución de problemas: las primeras se refieren al proceso, las segundas afectan al resultado» (*Ibídem*: 267).

Por lo tanto, en los dos textos meta que ocupan nuestro estudio, consideraremos en qué medida las decisiones de los traductores en su conjunto pertenecen a uno de estos dos planteamientos, o, si, en cambio, están divididas hacia direcciones extranjerizantes y domesticadoras, según las necesidades del pasaje o problema en concreto. Como veremos a continuación, las técnicas de traducción nos resultan particularmente interesantes en este estudio ya que nos permiten ver mediante ejemplos concretos y digeribles la visión del traductor.

Para asentar nuestro análisis de los fragmentos escogidos, vamos a atenernos a varias de las técnicas recogidas por Hurtado Albir (2011), cuya taxonomía adapta aquellas originalmente propuestas por Vinay y Darbelnet (1977).

En nuestro estudio, vamos a basarnos en las siguientes¹⁹:

«**Adaptación.** Se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora. Ej.: cambiar *baseball* por *fútbol* en una traducción al español. [...]

Amplificación. Se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc. Ej.: en una traducción del árabe al castellano *el mes del ayuno para los musulmanes* junto a *Ramadán*. [...] Las notas a pie de página son un tipo de amplificación.

Calco. Se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico o estructural. Ej.: el término inglés *Normal School* del francés *École normale*. [...]

Elisión²⁰. No se formulan elementos de información presentes en el texto original. Ej.: eludir *el mes del ayuno* como aposición a *Ramadán* en una traducción al árabe. [...] Se opone a la **amplificación**.

¹⁹ Entre las técnicas que enumera Hurtado Albir, algunas no se han examinado en este estudio ya que su aplicación se presta más a contextos de interpretación, entre ellas «sustitución» y «variación».

²⁰ Corresponde a la **supresión** de Santoyo (1989). A lo largo del estudio, utilizaremos los dos términos de forma intercambiable.

Equivalente acuñado. Se utiliza un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta. Ej.: traducir la expresión inglesa *They are as like as two peas* y *Se parecen como dos gotas de agua*. [...]

Generalización. Se utiliza un término más general o neutro. Ej.: traducir los términos franceses *guichet*, *fenêtre* o *devanture*, por *window* en inglés. [...]

Modulación: Se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural [...] Ej.: al traducir, utilizar Golfo arábigo o golfo pérsico (según la adscripción ideológica); el equivalente en árabe de *Vas a tener un hijo* (literalmente, *Vas a convertirte en padre*).

Particularización. Se utiliza un término más preciso o concreto. Ej.: traducir el término inglés *window* por el francés *guichet* [...] Se opone a la **generalización**.

Préstamo. Se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser puro (sin ningún cambio), por ejemplo, utilizar en español el término inglés *lobby*; o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera), por ejemplo, *gol*, *fútbol*, *líder*, *mitin*.

Traducción literal. Se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión [...] Ej.: traducir *They are as like as two peas* por *Se parecen como dos guisantes* o *She is reading* por *Ella está leyendo*. Se corresponde con el equivalente formal de Nida y con la traducción literal de Vinay y Darbelnet.

Transposición. Se cambia la categoría gramatical. Ej.: traducir al castellano *He will soon be back* por *No tardará en venir* cambiando el adverbio *soon* por el verbo *tardar*, en vez de mantener el adverbio y traducir *Estará de vuelta pronto*» (268-271).

4. EL CORPUS DEL TRABAJO

4.1. Texto origen: *De Paris à Cadix* y su autor, Alexandre Dumas

De Paris à Cadix, publicado en su original francés en 1847, traza las andanzas del exitosísimo escritor francés Alexandre Dumas en la península ibérica, cuyo itinerario integra los principales puntos de interés cultural e histórico del país: Madrid, el Escorial, Toledo, Aranjuez, Puerto Lápice, Manzanares, Valdepeñas, Despeñaperros, La Carolina, Bailén, Jaén, Granada, Córdoba, Sevilla y Cádiz. Como ya se ha quedado claro, la obra se enmarca en el abarcador género de «literatura de viajes» pero, más concretamente, podríamos colocarlo en el sub-categoría de relatos de viajeros románticos franceses en la península ibérica durante el siglo XIX, entre los que

Dumas, junto con Théophile Gautier, figura como precursor. Desde el primer capítulo el autor explica que viaja a Madrid para asistir a la boda del duque de Montpensier Antonio de Orleans y, a partir de ahí, procede a emprender el resto de su periplo, acompañado de su hijo, un criado y unos amigos. La obra se relata de forma epistolar y cada uno de los 44 capítulos representa una carta que escribe a una mujer anónima en París; todos incluyen el lugar en que supuestamente las escribió y la mayoría de ellas (32 para ser precisos) llevan la fecha en la que teóricamente fueron escritas. En este sentido, en cuanto a la forma, la obra cumple con las pautas espaciotemporales clásicas del género que expusimos anteriormente, ya que cuenta con «sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares» (Alburquerque García, 2011: 33).

Lafarga y Pegenaute, en su *Diccionario histórico de la traducción en España* (2009), presentan un retrato exhaustivo del escritor y aluden brevemente a la ingente cantidad de traducciones a las que sus obras han dado lugar. La bibliografía española de Dumas es «literalmente inagotable», según el renombrado crítico literario Montesinos (1982: 189), quien estima que solo hasta 1860 casi un centenar de títulos fueron publicados, apareciendo posteriormente de manera inmediata a los originales franceses. De ningún modo pretendemos aquí recopilar el detalle ni la extensión de su labor; lo que sí conviene resaltar son algunos comentarios sobre su vida para establecer el contexto de su viaje a España. Como nos explican Lafarga y Pegenaute (2009: 318):

«La vida de Dumas es una novela de aventuras: ganó mucho dinero, amó a muchas mujeres, perdió toda su fortuna y acabó solo y arruinado... El Dumas que gustó al público español del siglo XIX y el que se conoció primero es el autor de teatro. Juntamente con Hugo, a quien aventajó en poder de atracción, fue la representación, para el público español, del drama romántico... Su viaje a España en 1846 contribuyó no poco a su renombre. Es muy difícil hacerse una idea del número de traducciones, ya que son muy abundantes. España le adoptó como si tratase de un genuino novelista español».

Por si fuera poco, el propio Montesinos sugirió que Dumas llegó a ser el autor francés más afamado de todos los tiempos en España: «la acogida que se dispensó a Dumas en España —a su teatro, a sus novelas, a su persona— fue apoteósica. Ningún autor de los que han sobrevivido a las modas, ni Victor Hugo, ni Balzac, ni nadie logra ser tan popular en el más lato sentido de la palabra» (1982: 91). Esta reflexión viene respaldada por los expertos de su época, tales como Larra (1960: II, 147): «Entre los escritores dramáticos modernos que ilustran a Francia, Dumas es, si no el primero, el más conocedor del teatro y de sus defectos, incluso que el propio Victor Hugo».

Considerando que su inmensa popularidad radicó fundamentalmente en su producción teatral y novelesca, quizá no debería sorprendernos en exceso aprender que el relato que

estudiaremos —un diario de viajes que ironiza sobre y critica a su objeto, los españoles y sus costumbres— no recibiera tanto aplauso popular en su país: «el relato no gustó en España por sus exageraciones, su tono despreciativo e irónico, sus aires de superioridad, sus críticas y, en ocasiones, su excesiva [sic] su sinceridad» (Baynat Monreal, 2007: 68). Entre otras muchas citas que resaltaremos a continuación, Dumas presenta, por ejemplo, «la inhospitalidad de los mesones españoles y el enfrentamiento suscitado por esos sabores/olores ante una cocina mirada con algo de desdén por su poca técnica ante la ‘*supériorité française*’» (Chen Sham, 2007: 295).

Para analizar el texto de origen escogimos la edición de CreateSpace Independent Publishing Platform (2017) titulada *De Paris a Cadix : Impressions de voyage*, ya que era una versión impresa que se podía conseguir fácilmente por internet. Posteriormente logramos encontrar una copia digital en la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, originalmente publicada en París por A. le Vasseur et Cie, posiblemente en 1847. Esta versión forma parte de la sección *Alexandre Dumas Illustré* y contiene ilustraciones recreando varias partes de la historia, por lo que resultó muy interesante cotejarlo con la reimpresión que utilizamos en la investigación. No obstante, en razón de una preferencia por un libro físico, optamos por analizar la versión impresa de 2017.

4.2. Los textos meta

Como ya se mencionó, escogimos la traducción de Rafael Marquina (1929) y la de Dilon y Minarrieta (2002), porque representan la primera versión española publicada y la más reciente, con la suposición de que las más de siete décadas que separan las dos obras seguramente darían lugar a diferencias significativas de toda índole. La primera versión fue publicada por Espasa-Calpe, y la más reciente por Editorial Pre-Textos. Una documentación exhaustiva del primer traductor nos ha permitido apreciar algunos datos básicos sobre sus credenciales y perfil profesional. Según el Portal de Archivos Españoles, Rafael Marquina (1887-1960) fue escritor y traductor español, redactor de periódicos *La Publicidad* y *La Voz de Cataluña* y desde 1908 dirigió la revista *Teatralia*. Al repasar su trayectoria, lo curioso que constatamos ante todo es su formación en crítica teatral, «escribió obras teatrales y tradujo obras de Tolstoi, Guimerà, Crehuet, entre otros» (Ministerio de Cultura, s.f.); era hermano del dramaturgo Eduardo Marquina y sobrino del poeta y dramaturgo Pedro Marquina (1834-1886). Tradujo obras de numerosos escritores y dramaturgos del catalán al español y en 1923 tradujo al catalán la novela francesa *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de Lafayette (Enciclopèdia Catalana, s.f.). Parece bastante lógico, pues, considerando sus conexiones en el mundo teatral, que se le habría encargado la traducción del dramaturgo francés más exitoso en España, aun si *De Paris à Cadix* no es precisamente una obra de teatro, ni mucho menos. Por lo tanto, convendrá preguntarnos si en su versión de la obra estos

rasgos teatrales se hacen más patentes que lo debido. Sin embargo, se desconoce si previamente había traducido obras de Dumas o incluso otros relatos de viajes escritos por autores franceses.

Con respecto a los autores de la obra de 2002, de la escasa información que se pudo encontrar, accedimos a una entrevista con el escritor argentino Ariel Dilon en la que reveló que *De Paris à Cadix* fue su primer encargo profesional y que lo realizó junto con su pareja de la época, Patricia Minarrieta: «un libro gordo y complicado sobre todo por la multitud de topónimos españoles que el autor transcribía erróneamente y que yo debí verificar sobre un enorme atlas, lupa en mano» (García López, 2022). Dilon admite que en aquel momento era un principiante en el mundo de traducción profesional y que consiguió el encargo a raíz de una entrevista que había hecho anteriormente al editor de Pre-textos en los años 90: «De caradura, y porque la charla me dio pie, le dije: “Yo traduzco”. Era una vil mentira» (*Ibídem*). Las investigaciones sobre el perfil profesional de Minarrieta no resultaron particularmente fructíferas: solo se pudo averiguar que es una escritora uruguaya. Por lo tanto, es posible que en su traducción podamos encontrar en su traducción rasgos del español del cono sur, con un lenguaje marcadamente diferente del castellano peninsular, aun si se publicó por una editorial española.

En el núcleo de nuestro estudio está el concepto de la re-traducción: la práctica de volver a traducir un texto que ya cuenta con una versión publicada en ese idioma para poder ser entendible a otra generación, otro contexto temporal. Es decir, «regresar a los textos para volver a entenderlos o entenderlos de otra manera, volver a traducirlos, está en la base de la investigación humanística» (Tovar, 2013: 111). En el caso de la obra de Dumas, se trata de acercar el texto a un público lector de principios del siglo XX para serle accesible, mediante la actualización del lenguaje, posiblemente para corregir potenciales errores observados en versiones anteriores, al adaptarlo a los criterios o pautas establecidos por el avance de la traductología.

4.3. Metodología de elaboración del corpus

Desde una perspectiva semántica, el corpus consta de los principales pasajes que se corresponden con los tópicos mencionados en el apartado 2.4. Para ello, me he basado en los principales tópicos de los relatos de viaje como hemos visto establecido en el apartado anterior, limitándome a considerar solo los pasajes cuyo contenido corresponde a estos tópicos. Por lo tanto, los fragmentos no se han escogido aleatoriamente: deben, de una manera, reflejar los argumentos e ideas principales del autor. Considerando este contexto hemos seleccionado una cita por capítulo para cada uno de los 44 capítulos, para así presentar una muestra completa representativa de toda la obra. Para algunos capítulos que tenían una relevancia particular con respecto a los tópicos seleccioné más de una cita.

4.3.1. Las fases

Esta investigación se desarrolló en varias fases. Primero, se realizó una lectura del texto de origen, con una atención especial prestada al contenido narrativo además de los elementos lingüísticos y estilísticos que le hacen único dentro del género de relatos de viajes. A continuación, se procedió a realizar una lectura de los textos meta, fase necesaria para posteriormente cotejar las dos traducciones a nivel semántico, sintáctico y léxico. El análisis se realizó en un archivo de Excel para contrastar las citas, lo cual recapitula las principales diferencias entre los dos textos.

4.3.2. Herramienta de recogida de datos

Para recoger todos los datos relevantes, hicimos uso de un archivo Excel en el que fuimos añadiendo los principales parámetros para organizar la información.²¹ La columna A consiste en enumerar el capítulo; en cada una de las columnas B, C y D, se pegó una cita por capítulo según la obra (original, TM1 y TM2). La columna E se empleó para plasmar las principales diferencias léxicas, sintácticas y semánticas observadas en los dos textos. La columna F se usó para señalar el tópico de relatos de viajes al cual cada cita pertenece, siendo estos tópicos el criterio principal de selección. El siguiente análisis consistió en examinar las citas para identificar cuáles de los retos de traducción que comentamos en el apartado 3.2 están presentes en ellas. En todos los ejemplos que veremos a continuación, se adoptará el mismo esquema, con el texto fuente en la columna a la izquierda, la traducción de Marquina en el medio (TM1) y la traducción de Dilon y Minarrieta (DyM) a la derecha. Tanto como en el archivo Excel, las diferencias más significativas entre las dos traducciones están resaltadas en rojo.

5. ANÁLISIS

5.1. Nombres propios (antropónimos/topónimos)

El primer desafío que expusimos trata de los nombres propios, pues a nivel lingüístico representan un elemento clave de la literatura de viajes. Los antropónimos y topónimos se encuentran permanentemente en relatos de viajeros, no solamente en pasajes centrados en los compañeros de viaje o anécdotas con nativos, sino también en los muchos pasajes de descripción de pueblos y ciudades, que son dos de los tópicos que presentamos en el apartado 2. Debería mencionarse a este punto que en la nota del editor del TM2 se nos avisa la estrategia con respecto al tratamiento de los nombres propios: «Los traductores han respetado las transcripciones erróneas de Alexandre Dumas, especialmente en los nombres propios» (Dilon y Minarrieta, 2002:

²¹ El archivo Excel completo se puede encontrar en el apartado “ANEXO”.

6). Sin embargo, como veremos a continuación, este planteamiento no es del todo consistente a lo largo de su traducción, ya que se presentan múltiples ocasiones en las que DyM corrigen las erratas de Dumas sin proporcionar una glosa a modo de explicación.

5.1.1. Nombres propios dentro del tópico *compañeros de viaje*

Desde los dos primeros capítulos de su relato, observamos la problemática de los antropónimos cuando Dumas presenta al lector su séquito de compañeros, entre ellos Paul, Giraud, Boulanger y Maquet, como parte de la puesta en contexto y la presentación de las razones por su viaje.

Capítulo	<i>De Paris à Cadix</i> Alexandre Dumas (1847)	Traducción de Marquina (1929)	Traducción de Dillon y Minarrieta (2002)
1	«Il y avait, au reste, à peu près six mois que cette idée d'un voyage en Espagne avait déjà come un rêve illuminé de nos soirées. Nous trouvant réunis, Giraud, Boulanger, Maquet, mon fils et moi, sur cet espace compris au bout de mon jardin, entre mon cabinet de travail d'été et la maison d'hiver de mes singes... nous nous étions mis à désirer l'Espagne avec ses sierras rocheuses, avec ses rivières sans eau et avec ses plaines sablonneuses et arides» (p. 14).	«Además, hacía cerca de seis meses que la idea de un viaje por España había iluminado como un ensueño una de nuestras veladas. Hallándonos reunidos Giraud, Boulanger, Maquet, mi hijo y yo sobre el espacio comprendido al final de mi jardín, entre mi despacho de verano y la jaula de invierno de mis monos... empezamos a desear, en lugar de la frescura de este valle, del caudal de este río fecundo con márgenes umbrosos y floridas, España con sus tierras rocosas, con sus cauces sin agua y sus llanuras arenosas y áridas» (tomo I, p. 18).	«Hacia ya unos seis meses, por lo demás, que la idea de un viaje por España había iluminado como un sueño una de nuestras veladas. Encontrándonos reunidos Giraud, Boulanger, Maquet, mi hijo y yo, en ese espacio al fondo de mi jardín que se extiende entre mi estudio de verano y la casa de invierno de mis monos... nos pusimos a desear a España con sus sierras[1] rocosas, con sus ríos secos y sus llanuras arenosas y áridas» (p. 17).
1	«Paul arriva à temps ; — je vous ferai plus tard la biographie de Paul, madame; — Paul arriva à temps pour arrêter une superbe canne de roseaux (arundo donax)...» (p. 16).	«Pablo llegó a tiempo—ya le narraré a usted la biografía de Pablo más tarde, señora—, Pablo llegó a tiempo para detener una soberbia caña—arundo donax—» (tomo I, p. 21).	«Paul llegó a tiempo —más adelante le haré la biografía de Paul, Madame—, a tiempo para detener una soberbia vara de caña común (arundo donax)» (p. 20).

En estos primeros dos extractos, observamos diferencias en las estrategias que aplican Marquina y DyM. Marquina decide domesticar el nombre *Paul* para que sea más reconocido entre un público español, mientras que DyM se aboga por mantener el nombre original, con la intención de no perder la fidelidad semántica. En este caso, Marquina emplea la técnica de adaptación, pues reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora al adoptar un equivalente acuñado. En cambio, DyM optan por utilizar el préstamo directamente del francés. En la primera cita, ambas versiones deciden no adaptar ninguno de los tres nombres. Posiblemente Marquina decide no cambiar los antropónimos Giraud, Boulanger y Maquet porque no son nombres tan conocidos en España y tampoco existen equivalentes establecidos en castellano, a diferencia del primer ejemplo.

2	«Louis Boulanger est ce peintre rêveur que vous connaissez, toujours accessible au beau, sous quelque aspect qu'il se présente, admirant presque à un degré égal la forme avec Raphaël, la couleur avec Rubens, la fantaisie avec Goya... Homme d'études, élevé dans son atelier, ayant passé sa vie dans le culte de l'art...» (p. 18).	«Luis Boulanger es el pintor soñador que usted ya conoce, siempre sensible a la belleza bajo cualquier aspecto que se presente, admirando casi en un mismo grado la forma en Rafael, el color en Rubens, la fantasía en Goya... Hombre de estudios, educado en su taller, dedicada su vida al culto del arte...» (tomo I, p. 25).	«Louis Boulanger es ese pintor soñador que usted conoce, siempre accesible a lo bello, cualquiera sea la apariencia bajo la cual se presente, que admira casi por igual la forma en Rafael, el color en Rubens, la fantasía en Goya... Como hombre de estudios, educado en su atelier, que pasó su vida rindiendo culto al arte...» (p. 23).
---	--	---	--

En el capítulo II Dumas sigue presentando a su grupo de acompañantes mientras continúan sus preparativos para el viaje. En este caso observamos la misma estrategia para traducir antropónimos: Marquina decide domesticar el nombre de su compañero mediante la técnica adaptación, mientras que DyM lo conservan tal cual como el original francés. En este caso, la estrategia de Marquina es incoherente ya que adapta el nombre, pero no el apellido de su amigo. Con respecto a la estrategia de préstamo que adoptan DyM, observamos esta misma técnica en la traducción de *atelier* — deciden conservar la palabra original del francés. Aquí los traductores de 2002 asumen un mayor conocimiento por parte del lector, lo que puede reflejar la creciente aceptación con el transcurso del tiempo de palabras francesas incorporadas en textos en castellano. En esta instancia, la inclusión del galicismo *atelier* en el diccionario de lengua española ocurrió posteriormente, como explica Gonzalo Velasco (2019: 66): «En muchos casos, el galicismo que entra más tarde conserva la grafía exacta de su étimo francés, es el caso del galicismo *atelier* cuyo equivalente, acogido anteriormente por la lengua castellana, sería *taller*, ambos procedentes del francés *atelier*».

2	«D'abord, Paul ne s'appelle pas Paul, il s'appelle Pierre ; je me trompe, il ne s'appelle Pierre, il s'appelle Eau de Benjoin ; cette triple appellation désigne un seul individu, noir de peau, Abyssin de naissance, cosmopolite de vocation» (p. 21).	«Ante todo, Pablo no se llama Pablo , se llama Pedro ; me equivoco, no se llama Pedro , se llama Agua de Benjoin ; esta triple apelación designa un solo individuo, negro de piel, abisinio de nacimiento, cosmopolita de vocación» (tomo I, p. 28).	«En primer lugar, Paul no se llama Paul , se llama Pierre ; me equivoco, no se llama Pierre , se llama Agua de Benjuí ; esta triple apelación designa a un solo individuo, negro de piel, abisinio de nacimiento, cosmopolita de vocación» (p. 25).
---	---	---	--

Al igual que acabamos de mencionar en el primer ejemplo, constatamos diferencias de estrategia aquí en ambas versiones. En el TM1, después de domesticar los dos primeros nombres al castellano, con el uso de equivalentes acuñados, Marquina decide conservar «Benjoin» del original francés. En el TM2, los traductores deciden conservar los dos primeros nombres franceses al castellano pero traducen el apodo de su criado etíope, «*Eau de Benjoin*».

5.1.2. Nombres propios dentro del tópico *costumbres (gastronomía)*

En este fragmento, los personajes ya están en Madrid y Dumas vuelve a comentar su búsqueda de sustento. Aquí nos encontramos con la problemática de topónimos, en el caso de las ciudades o regiones franceses Strasbourg, Brest y Périgord.

4	«Eh ! mon Dieu ! Oui, madame, on dîne avec cela, et même très bien; mais malheureusement, les pâtés de foie gras viennent de Strasbourg , les langoustes viennent de Brest , et les volailles truffées du Périgord . Il résulte de ces différentes distances que j'ai l'honneur de vous indiquer, que lorsque ces comestibles tout français arrivent à Madrid, ils sont quelque peu détériorés, ce qui fait que l'on doit se rejeter sur un autre mode d'alimentation. C'était ce mode d'alimentation à la recherche duquel il était urgent de nous mettre» (p. 57).	«¡Ay, Dios mío! Ciertamente, señora, eso basta para una comida y harto exquisita ; pero, desgraciadamente, el foiegrás viene de Estrasburgo, las langostas de Brest y los pavos trufados de Perigord. De estas diferentes distancias, que tengo el honor de indicarle, proviene que cuando esas vituallas tan francesas llegan a Madrid están un poco deterioradas y es preciso arbitrase otro género de alimentación . A la rebusca de este género de alimentación debíamos dedicarnos con toda urgencia» (tomo I, p. 83).	«¡Dios mío!, sí, Madame, se cena con eso, e incluso muy bien ; pero desgraciadamente los pâtés de foie gras vienen de Estrasburgo, las langostas vienen de Brest y las aves trufadas del Perigord. De estas diferentes distancias que tengo el honor de señalarle resulta que, cuando esos comestibles completamente franceses llegan a Madrid, se encuentran un tanto deteriorados, lo que hace que debamos abalanzarnos sobre otro modo de alimentación . Era ese otro modo de alimentación el que debíamos buscar con urgencia» (pp. 70-71).
---	---	--	--

TM1 y TM2 optan por la misma estrategia: dónde existen equivalentes acuñados en castellano, «Estrasburgo», lo han traducido así; si no, o lo han mantenido en francés (Brest), o en el caso de Périgord, lo han adaptado a la ortografía español (quitando el acento). Por otra parte, conviene mencionar que Marquina cambia la referencia de una cena — «*on dîne*» — a «una comida» para adaptarlo mejor a un público español, donde tradicionalmente la principal comida del día suele ser al mediodía. Vemos aquí, pues, el uso de adaptación cultural. En cambio, DyM emplean una estrategia de traducción literal ya que conservan la fidelidad léxica y estructural del original con la oración «sí, Madame, se cena con eso, e incluso muy bien». Por otro lado, en el caso de «*foie gras*» Marquina adapta la referencia a las reglas lingüísticas del español, se trata de un préstamo adaptado, mientras que DyM mantienen el término original, optan por un préstamo directo, al respetar la forma y grafía francesas. En estas ligeras diferencias observamos las respectivas preferencias: domesticación en el caso de Marquina y extranjerización de DyM.

16	«Est-ce qu'il n'y a plus rien? Lui demandai-je en mauvais espagnol. - <i>Nada, señores, nada !</i> " nous répondit-il en pur castillan. Ce qui voulait dire: "Rien autre chose, meisseurs, absolument rien. - Et combien cet excellent dîner ? Demanda le Français de la <i>rue Saint-Apolline</i> . - <i>Tres pesagas, señor</i> . " répondit <i>Jocrisse</i> . Ce qui signifiait, dans notre langue, madame, trois francs» (p. 183).	«¿No hay nada más? - le pregunté en mal español. -Nada señores, nada - respondió en perfecto castellano . Lo cual quería decir: -Nada más, señores, nada más. -¿Y cuánto vale <i>esta mala cena?</i> - preguntó el francés de la <i>calle de Santa Apolina</i> . -Tres pesetas, señores - respondió <i>Jocrisse</i> . Lo que, en nuestra lengua, señora, quiere decir tres francos» (tomo II, p. 104).	«—¿No hay nada más? —le pregunté en un mal español. —¡ <i>Nada, señores, nada!</i> — nos respondió en castellano puro . Lo que quería decir: «Ninguna otra cosa, señores, absolutamente ninguna». —¿Y cuánto por <i>esta excelente cena?</i> —preguntó el francés de la <i>calle Sainte-Apolline</i> . — <i>Tres pesetas, señor</i> —respondió <i>Jocrisse</i> . Lo que en nuestra lengua, Madame, significaba tres francos» (p. 227).
----	--	---	---

En el siguiente pasaje tenemos dos ejemplos del reto traductor supuesto por los nombres propios. Primero, en el topónimo «*rue Saint-Apolline*», TM1 decidió adaptar el nombre con una traducción literal del francés, mientras que TM2 mantiene el nombre de la calle tal cual. Evidentemente, en este caso la segunda opción es más precisa semánticamente ya que se trata de un lugar real con un nombre concreto que se ubica en París. En cambio, Marquina, al adaptarlo, ha inventado una calle que no existe. Con respecto al antropónimo, ninguna de las dos versiones se decantó por cambiar el nombre del personaje Jocrisse. El error lingüístico flagrante en este fragmento se considerará en una sección posterior.

5.1.3. Nombres propios dentro del tópico *pueblos y ciudades*

En este mismo capítulo, analizamos otros ejemplos de topónimos referidos a lugares que los personajes han visitado —Puerto Lápice, Aranjuez, Ocaña— o referencias al país de origen de Dumas —rue Montmartre, Vaugirard, Bordeaux, Saint-Denis—. La traducción de estos topónimos supone un desafío al traductor de decidir si adoptar un único planteamiento para todos. Mientras que los traductores adoptan distintas estrategias para tratar los nombres en francés (principalmente préstamo o equivalencia establecida), las referencias al país de destino suelen

tener fácil solución, pues se trata de simplemente dar su nombre original en castellano, como vemos en esta cita:

16	«C'est que nous sommes dans le pays du safran. Ces lacs roses, ce sont des lacs de fleurs ; ces lacs de fleurs, c'est la richesse de la plaine en même temps que c'en est la parure ; encore quelques tours de roues, et nous entrerons dans la charmante petite ville de Manzanarès » (p. 192).	« Habíamos llegado al país del azafrán. Aquellos lagos rosas eran lagos de flores; aquellos lagos de flores eran la riqueza de la tierra al mismo tiempo que su galanura. Algunas rodadas más, y entraríamos en el pueblecito de Manzanares» (tomo II, p. 116).	« Es que nos encontramos en la tierra del azafrán. Esos lagos de color rosado son lagos de flores; esos lagos de flores son la riqueza de la llanura al mismo tiempo que su adorno; algunas vueltas más de las ruedas, y entraremos en la encantadora aldea de Manzanares» (pp. 237-238).
----	---	---	---

En gran parte, la estrategia de los traductores en cuanto a los topónimos españoles seguirá esta fórmula: no se trata de traducir, pero sí a veces corregir el error ortográfico de Dumas (más adelante consideraremos esta estrategia de intervención editorial con más profundidad). Entre los muchos ejemplos en toda la obra, las siguientes instancias extraídas de pasajes de nuestro estudio corresponden a este planteamiento: «*Tolède*» (capítulo V); «*Xères*» (capítulo IX); «*l'Escorial*» (capítulo XI); «*le Tage*» (capítulo XIV); «*l'Andalousie*» (capítulo XVI); «*Sierra Nevada*», «*Grenade*» y «*Alhambra*» (capítulo XX); «*Cordoue*», (capítulo XXIV), «Castro del Rio» (capítulo XXVI), «Sierra Morena» (capítulo XXVII), «La Giralda» (capítulo XXXIV), «Sevilla» (capítulo XXXVI), «Puerto Santa-María» (capítulo XLIV).

No obstante, es necesario señalar un par de ejemplos más del reto de traducción que implican los nombres propios en esta obra. Primero, en el capítulo XXVIII, nos encontramos con uno de los tantos pasajes descriptivos sobre el paisaje español, en este caso Córdoba. Observamos varias técnicas aquí: Marquina utiliza una equivalencia establecida cuando traduce el nombre propio «Abd-el-Rhaman», adaptándolo a las normas de ortografía española, y una referencia cultural reconocida con «Gonzalo de Córdoba». En cambio, DyM deciden no modificar el primer nombre y para el segundo optan por mantenerlo casi igual que en francés mediante el calco: «Gran Capitán».

28	«Notre mauvaise humeur de voyageur porta tout d'abord sur l'aspect de Cordoue. Chacun de nous s'était fait une Cordoue à sa manière : l'une gothique, l'autre mauresque, l'autre presque romaine ; car les souvenirs de Lucaïn et de Sénèque étaient aussi vivants chez nous que ceux d'Abd-el-Rhaman et ceux du grand capitaine» (p. 326)	«Nuestro mal humor de viajeros nos hizo tratar ante todo del aspecto de Córdoba. Cada uno de nosotros se había forjado una Córdoba a su manera: uno, gótica; otro, árabe; otro, casi romana; porque los recuerdos de Lucano y de Séneca eran tan sugestivos en nosotros como los de Abderramán y Gonzalo de Córdoba » (tomo III, p. 132).	«Nuestro malhumor de viajero se refirió primero al aspecto de Córdoba. Cada uno de nosotros se había hecho una Córdoba a su manera: el uno gótica, el otro casi romana; puesto que los recuerdos de Lucano y de Séneca estaban tan vivos en nosotros como los de Abd-el-Rhaman y los del Gran Capitán » (p. 406).
----	--	--	--

Más adelante, en el capítulo XXX, los personajes se pierden mientras recorren la ciudad de Granada y Dumas aprovecha para plasmar unos comentarios sarcásticos sobre el hogar de un anfitrión nativo:

30	«la personne qui nous reçut, se trompant sans doute à notre espagnol assez inintelligible, nous fit entrer dans une espèce de chambre qu'elle appelait un salon, et qu'en France, madame, pays de suprême aristocratie et de luxe insensé, on appellerait un galetas. Dans ce salon aux murs blanchis à la chaux... nous restâmes seuls, pendant un quart d'heure à peu près, à causer comme les trois calenders borgnes des <i>Mille et une Nuits</i> ...» (p. 348).	«la persona que nos recibió, equivocándose a causa de nuestro ininteligible español, nos hizo entrar en una habitación que ella llamó salón y que en Francia, país de suprema aristocracia de lujo insensato, se habría llamado desván. En aquel salón de paredes encaladas... nos dejaron solos durante un cuarto de hora, y después entraron tantas princesas como príncipes nos hallábamos allí » (tomo III, p. 166).	«la persona que nos recibió, engañada sin duda por nuestro español bastante inintelligible, nos hizo entrar en una especie de habitación que ella llamaba salón, y que en Francia, Madame, país de suprema aristocracia y de lujo insensato, se llamaría cuchitril. En ese salón de paredes blanqueadas a la cal... nos quedamos solos durante un cuarto de hora aproximadamente, conversando como los tres calenders tuertos de Las mil y una noches » (p. 433).
----	--	---	--

Aquí, con respecto a la traducción de «*Mille et une Nuits*», una colección de cuentos medievales de Oriente Próximo, observamos una diferencia de estrategia por parte de los traductores. Mientras que TM2 conserva la referencia, al adaptar el nombre con su traducción establecida en castellano, Marquina la omite por completo; es más, suprime toda la oración. Considero esta elisión una pérdida de fiabilidad del texto fuente. Como mencionamos anteriormente, no contamos aquí con una explicación por parte del traductor en pie de página, ni siquiera lo reemplaza con una equivalencia establecida, el concepto entero está ausente. Puede explicarse por el desconocimiento propio del traductor, o puede que, aun entendiendo la referencia, Marquina considerara que su público no la captaría. En todo caso, refleja en cierto modo las expectativas del público lector en su momento y la falta de criterio común con respecto a la traducción de nombres propios.

44	«C'est de Puerto Santa-Maria que le vin de Xérès se répand sur le monde gastronomie. Vous savez, madame, le fameux xérès, le xérès des chevaliers, que don César de Bazan est si heureux de trouver côte à côte du roi des pâtés . Aussi Puerto Santa-Maria est-il un véritable pèlerinage pour les Anglais» (p. 469).	«Desde el Puerto de Santa María, el vino de Jerez se derrama por el mundo gastronómico. Por eso, Puerto de Santa María es un verdadero lugar de peregrinación para los ingleses» (tomo IV, p. 167).	«Es desde Puerto de Santa María que el vino de Jerez se desparrama por el mundo de la gastronomía. Usted sabe, Madame, el famoso jerez, el jerez de los caballeros, que a don César de Bazan le alegra tanto encontrar en compañía del rey de los patés. Por eso Puerto de Santa María es un verdadero sitio de peregrinaje para los ingleses» (p. 583).
----	---	--	--

En este siguiente extracto constatamos el mismo planteamiento por parte del TM1, pues suprime toda la segunda oración. Al igual que el ejemplo anterior, la ausencia de este nombre propio específico «*don César de Bazan*» así como toda la frase puede explicarse por la ignorancia del traductor de 1929 en cuanto a la referencia, o la ignorancia de su público; como no lo explicita, se desconoce la razón. Se trata de un personaje de un *opéra comique* del mismo nombre que se estrenó en 1844 en el Teatro de la Porte Saint-Martin, apenas dos años antes del viaje de Dumas. El autor emplea la referencia para enfatizar la calidad del vino de Jerez, ya que el personaje *don César de Bazan* «*est si heureux de trouver côte à côte du roi des pâtés*». Este énfasis se consigue además mediante la repetición: «*le fameux xérès, le xérès des chevaliers*». Por lo tanto, al omitir la referencia podemos intuir que Marquina no consideró necesario reproducir el mismo grado de énfasis en la calidad del vino.

Para resumir brevemente este primer apartado, el reto de traducir los nombres propios provoca diversas estrategias en ambas traducciones según el caso, lo cual a veces hace difícil la tarea de discernir un planteamiento coherente. Dicho esto, en líneas generales, observamos que la preferencia de Marquina es decantarse hacia la domesticación, mientras que DyM prefieren inclinarse más hacia la extranjerización.

5.2. Subjetividad

Como señalamos en el apartado 3.2, la siguiente fuente de dificultad traductora en los relatos de viajes consiste en cómo tratar la subjetividad del contenido y las opiniones fuertes del autor. En esta obra, contamos con, sobre todo, una gran cantidad de pasajes sarcásticos, excesivamente críticos y exageraciones sobre la gente y la cultura españolas; en definitiva, se trata de un tono burlón que indudablemente no encontraría acogida por parte de un público español orgulloso de su país. En estos pasajes intuimos claramente que el principal público al que dirige Dumas son sus compatriotas franceses, quienes probablemente serían más proclives a disfrutar una prosa socarrona siempre que ellos no sean las víctimas; más bien les permite reírse a costa de sus vecinos ibéricos. En muchos casos tenemos la impresión de que Dumas aprovecha y perpetúa algunos estereotipos que pueden existir sobre los españoles, sus pueblos, su gastronomía, sus fondas, entre otros aspectos. En la obra abundan ejemplos de este tono, son una presencia permanente por lo que sería imposible incluir cada instancia, pero hemos recopilado unas cuantas para poder cotejar las soluciones ofrecidas por los traductores. Quizá sea este el reto que provoca el mayor número de divergencias y planteamientos distintos entre las dos traducciones.

5.2.1. Subjetividad dentro del tópico costumbres (gastronomía)

5	«Il faut vous dire, madame, que si l'on ne mange pas en Espagne, ou si l'on y mange mal, c'est tout bonnement qu'on ne veut pas y bien manger. La terre, cette mère féconde presque partout, est prodigue en Espagne ; les plus beaux légumes y poussent sans soins, les fruits les plus savoureux y mûrissent sans culture. Dans tous les temps, en se baissant, on y cueille des fraises, perdues parmi des violettes en fleurs, et, pendant six mois, en se haussant sur la point des pieds seulement, on atteint soit les oranges dorées qui balancent au-dessus de la tête des passans leur orbe parfumé, soit les grenades qui en s'éclatant comme un coeur trop plein font pleuvoir sur le front du voyageur une grêle de rubis» (p. 65).	«Hay que confesar, señora, que si no se come en España, o se come mal, es sencillamente porque no se quiere comer bien. La tierra, esta madre fecunda casi en todas partes, es pródiga en España: las más substanciosas legumbres nacen sin cuidado, los frutos más sabrosos maduran sin cultivo. Durante todo tiempo, con sólo inclinarse, se cogen fresas ocultas entre violetas en flor, y, durante seis meses, irguiéndose sobre la punta de los pies, se abastan las naranjas doradas que se mecen sobre las cabezas de los viandantes con fragancia intensa, o las granadas, que estallan como corazón demasiado rebosante, y llueven sobre la frente del viajero granizadas de rubies» (tomo I, p. 96).	«Debe saber, Madame, que si en España no se come, o si se come mal, es simplemente que no se quiere comer bien. La tierra, esa madre fecunda casi en todas partes, es pródiga en España; las legumbres más hermosas crecen allí sin cuidados, los frutos más sabrosos maduran sin cultivo. En toda estación, con sólo agacharse, se recogen fresas, perdidas entre violetas en flor, y durante seis meses, sencillamente estrindose sobre las puntas de los pies, se alcanzan naranjas doradas que balancean sobre la cabeza de los peatones su orbe perfumado, o granadas que estallando como un corazón demasiado pleno hacen llover sobre la frente del viajero una escarcha de rubies» (pp. 80).
---	--	--	--

En el capítulo V, nos volvemos a encontrar con otro pasaje sobre la gastronomía y cultivo españoles. En este pasaje Dumas presenta simultáneamente una crítica de la cocina española y un elogio al cultivo de sus plantas autóctonas, una mezcla curiosa que quizá a estas alturas del

estudio no nos debe sorprender. La frase sarcástica en sí no provoca grandes divergencias entre las dos versiones: «*Il faut vous dire, madame, que si l'on ne mange pas en Espagne, ou si l'on y mange mal, c'est tout bonnement qu'on ne veut pas y bien manger*». La traducción de TM1, «hay que confesar», y la de TM2, «debe saber», son construcciones ligeramente diferentes léxicamente pero que semánticamente cumplen la misma función.

No obstante, la diferencia más llamativa en este fragmento concierne la frase «*on atteint soit les oranges dorées qui balancent au-dessus de la tête des passans leur orbe parfumé...*». En la traducción de DyM vemos una traducción literal, con la misma léxica y sintaxis del original: el verbo equivalente (balancear) la misma preposición (sobre) y el calco de «orbe perfumado». Si en esta instancia la traducción de Marquina se aleja ligeramente del texto fuente al presentar ligeras diferencias léxicas: «se mecen», «viandantes» y «fragancia intensa», en la última frase TM1 se mantiene más fiel al francés, pues «granizadas» es la traducción literal léxica de «*une grêle*». Aquí se conserva la imagen metafórica de los rubíes que caen como granizo, mientras que la modulación de DyM con «escarcha» modifica en exceso la semántica, cambia de una imagen abundante y violenta (granizadas) a una estática.

En el capítulo XVI nos volvemos a encontrar con un pasaje en el que Dumas se ve crítico de las opciones culinarias, esta vez en Ocaña. En la descripción del plato Marquina simplifica la traducción mediante la generalización: traduce «*poulet mort de la poitrine*» por «pollo», con lo cual pierde precisión y color del texto fuente. En cambio, DyM optan por una traducción literal, primero con «pollito muerto del corazón» y luego con la expresión «flanqueado a la derecha por uno de esos platos de garbanzos de los que ya tuve el honor de hablarle».

16	«Il faut l'avouer, madame, le dîner d'Ocana excusait cette transition. C'était une soupe au safran, de la vache bouillie pour deux, un poulet mort de la poitrine, flanqué à droite d'un de ces plats de garbanzos don't j'ai déjà eu l'honneur de vous entretenir, et, à gauche, d'un plat d'épinards dont je ne vous entretiendrai pas. Le dîner se terminait par une de ces salades impossibles et qui nagent dans l'eau, seul correctif à l'huile asphyxiante qu'on y mêle dans le seul but, je crois, d'empêcher les herbivores d'y toucher» (p. 183).	«Hay que confesar, señora, que la cena de Ocaña excusaba esta transición. Era una sopa de azafrán, vaca cocida para dos, un pollo rodeado de esos garbanzos de que ya le he hablado a usted y de un plato de espinacas del que no quiero hablarle. La cena terminaba con una de aquellas ensaladas imposibles nadando en agua, único paliativo al aceite asfixiante que se las mezcla con el exclusivo objeto, según mi criterio, de impedir a los herbívoros que las coman» (tomo II, p. 104).	«Hay que confesarlo, Madame, la cena de Ocaña excusaba esta transición. Era una sopa de azafrán, vaca hervida para dos, un pollito muerto del corazón, flanqueado a la derecha por uno de esos platos de garbanzos de los que ya tuve el honor de hablarle, y a la izquierda por un plato de espinacas del que no le hablaré. La cena se completaba con una de esas ensaladas imposibles y que nadan en agua, con el único paliativo de un aceite asfixiante que se le mezcla con el solo objeto, creo yo, de impedir a los herbívoros tocarla» (p. 227).
----	---	---	---

Aquí DyM plasman casi palabra por palabra el léxico y fraseología de la cláusula original. La misma estrategia emplean más adelante con «creo yo» y «tocarla», traducciones literales de «*je crois*» y «*d'y toucher*», mientras que Marquina lo parafrasea: «según mi criterio» y «impedir a los herbívoros que las coman». En este caso, considero las decisiones de DyM más acertadas, ya que conservan los matices del texto original, por lo que su traducción resulta más fiel semánticamente.

Este capítulo contenía muchas más citas merecedoras de atención, pero por cuestiones de espacio no se ha podido analizarlas todas aquí ²².

En el siguiente extracto consideremos otra vez el complejo de superioridad de Dumas en materia culinaria: «*le repas est une espèce de devoir que l'on accomplit pour sa conservation personnelle, et jamais un plaisir*». Como se puede constatar, provoca ligeras diferencias léxicas «la conservación de la especie» / «la propia conservación», «en viandas y en vino»/ «en bocadillos y vinos», «calmar el apetito»/ «satisfacer el apetito» y sintácticas «enviándoles el vaso»/ «uno les envía el propio vaso». En la oración resaltada en rojo en el texto fuente, ambas versiones españolas han optado por una traducción literal a nivel sintáctico, pero la elección del término «bocadillos» en el TM2 resulta particularmente extraña. Con esta elección DyM cambian significativamente el sentido del texto fuente y su traducción parece adaptarse al contexto español de las tapas. La palabra original «*mets*», que se refiere a un plato o comida preparada, tiene un tono culto y sofisticado que se pierde con el término «bocadillos». Según Larousse (s.f.) «*mets*» significa «*tout aliment apprêté qu'on sert aux repas*».

38	«Je vous l'ai dit, madame, en Espagne, le repas est une espèce de devoir que l'on accomplit pour sa conservation personnelle, et jamais un plaisir. La table ne porte donc en mets et en vins que ce qui est strictement nécessaire pour satisfaire l'appétit et éteindre la soif... En Espagne, vous l'avez vu, madame, on boit à la santé des gens d'une façon toute particulière, c'est-à-dire qu'on leur envoie son verre ; eh bien! on mange de la même façon à la santé des gens, en leur envoyant tantôt au bout de sa fourchette un morceau du mets que l'on a sur son assiette, tantôt au bout de son couteau un fruit dans lequel on a mordu. Il va sans dire qu'on m'apporta de tous côtés des fourchettes et des couteaux» (pp. 428-429).	«Ya se lo he dicho a usted, señora: en España la comida es una especie de deber que se cumple para la conservación de la especie, pero nunca un placer. La mesa no comporta, pues, en viandas y en vino más que lo estrictamente necesario para calmar el apetito y extinguir la sed... En España, usted lo ha visto, señora, se bebe a la salud de la gente de un modo muy especial, es decir, enviándoles el vaso; pues bien, de la misma manera se come a la salud de la gente enviándole tan pronto en el extremo del tenedor un pedazo de la carne que se tiene en el plato, o en el extremo del cuchillo un pedacito de la fruta que ya se ha mordido. No tengo que decirle que se me acercaron cuchillos y tenedores desde todas partes» (tomo IV, pp. 104-105).	«Se lo he dicho, Madame, en España, la comida es una especie de deber que se lleva a cabo para la propia conservación, y nunca un placer. La mesa no lleva pues en bocadillos y vinos más de lo estrictamente necesario para satisfacer el apetito y apagar la sed... En España, ya lo ha visto usted, Madame, se bebe a la salud de las gentes de un modo muy particular, es decir que uno les envía el propio vaso; ¡y bien!, se come de la misma manera a la salud de las gentes, enviándoles ya sea en el tenedor un trozo del bocadillo que uno tiene en el plato, ya sea en la punta del cuchillo un fruto que uno ha mordido. No hace falta decir que se me hizo llegar de todas partes tenedores y cuchillos» (p. 532).
----	--	---	---

Por lo tanto, los traductores del TM2 hacen uso de la adaptación cultural y particularización, al usar un término más específico y restringido —pan relleno— que lo que aparece en el texto fuente, donde el sentido original es mucho más amplio. En este caso parece que DyM intenten domesticar la referencia, marcando así un contraste con su planteamiento global de extranjerización empleado en el resto de la obra.

5.2.2. Subjetividad dentro del tópico *pueblos y ciudades*

²² Consultar el anexo para ver cuatro fragmentos de este capítulo que pertenecen a los tópicos COSTUMBRES (GASTRONOMÍA), COMPAÑEROS DE VIAJE y PUEBLOS Y CIUDADES.

En el siguiente ejemplo del capítulo XI los personajes están contemplando el Escorial, lo que provoca fuertes opiniones de Dumas y, como consecuencia, distintos planteamientos por parte de los traductores: «*Nul ne dira l'Escorial est belle. On n'admire pas le terrible, on frissonne devant lui...*». Primero, TM1 emplea el adjetivo «manipulada» para traducir «*façonnée*», lo cual lleva una fuerte carga semántica, según la Real Academia Española, «trabajar demasiado algo, sobarlo, manosearlo» y «intervenir con medios hábiles... con distorsión de la verdad o la justicia» (s.f.) En cambio, el término del TM2, «modelada», es mucho más neutro. En esta oración, la traducción del TM2 «el producto de un hombre y de una época modelada por este hombre a su voluntad» es una traducción literal del texto fuente, en particular sintácticamente, por la repetición de «*produit d'un homme... à sa volonté par cet homme*». Por otro lado, en la línea «*ce soleil éternel toujours levé sus ses États*» Marquina hace uso de modulación al cambiar la estructura positiva del original por una negativa «aquel sol eterno que jamás se ponía en sus estados». Lo considero un uso eficaz de la técnica ya que la expresión negativa, en particular con la negación rotunda «jamás», permite a Marquina enfatizar aún más la idea del sol eterno. En cambio, DyM se pega sintácticamente al texto fuente: «ese sol eterno que resplandecía todo el tiempo sobre sus Estados». La modulación, pues, en este fragmento se emplea con éxito.

11	«Ainsi, l'Escorial ne peut se comparer à rien qu'à lui-même, c'est une pensée taillée en pierre, c'est le produit d'un homme et d'une époque façonnée à sa volonté par cet homme, pendant les heures d'insomnie que lui donnait ce soleil éternel toujours levé sur ses États. Nul ne dira l'Escorial est belle. On n'admire pas le terrible, on frissonne devant lui... Etes-vous descendue jamais dans quelque mine avec la conscience qu'une montagne tout entière pesait sur vous ? Eh bien ! le sentiment qu'on éprouve en entrant à l'Escorial est analogue à celui-ci» (p. 132).	«El Escorial sólo puede compararse a sí mismo, es un pensamiento tallado en piedra, es el producto de un hombre y de una época manipulada por él según su voluntad, durante las horas de insomnio que le procuraba aquel sol eterno que jamás se ponía en sus estados. Nadie dirá que El Escorial es bello. No se admira lo terrible, se tiembla frente a él... ¿Ha bajado usted en alguna ocasión al fondo de una mina con la conciencia de que todo el peso de una montaña gravitaba sobre usted? Pues bien, un sentimiento análogo se experimenta al penetrar en El Escorial» (tomo II, pp. 24-25)	«El Escorial no puede compararse con nada más que consigo mismo, es un pensamiento tallado en piedra, es el producto de un hombre y de una época modelada por este hombre a su voluntad, durante las horas de insomnio que le proveía ese sol eterno que resplandecía todo el tiempo sobre sus Estados. Nadie dirá: El Escorial es bello. Lo terrible no despierta admiración, sino estremecimiento... ¿Ha descendido alguna vez al interior de una mina, con la conciencia de que una montaña entera pesaba encima de usted? ¡Y bien! El sentimiento que se experimenta al entrar en El Escorial es análogo a ése» (p. 162).
----	---	--	--

En el capítulo XII, Dumas presenta una crítica fuerte de la ciudad de Toledo: «*Tolède est une ville qui se meurt, madame. De quoi meurt-elle ? Sa fierté l'empêche d'avouer que cest de faim...*» Este extracto presenta el contraste entre el esplendor antaño de Toledo y su estado actual: triste, lidiando con los estragos de los años de conflicto por las Guerras Napoleónicas. Primero debemos mencionar el apelativo «señora» para traducir «*madame*». Aunque no sea la primera vez que lo hemos visto, ni mucho menos — aparece constantemente a lo largo de la obra — aprovecho esta cita para comentar los distintos planteamientos de ambas versiones. Aquí Marquina utiliza una equivalencia establecida para llevar la traducción al lector hispanohablante, mientras que DyM optan por el préstamo del término francés, para rescatar ese elemento cultural del texto de partida, en una línea claramente de extranjerización.

12	«Tolède est une ville qui se meurt, madame. De quoi meurt-elle ? Sa fierté l'empêche d'avouer que c'est de faim... Tolède, après avoir compté jusqu'à 100 et 120,000 habitants, en cherche maintenant, dans ses murailles désertes, 15,000 sans pouvoir les trouver. Tolède, madame, est maintenant loin de toute route, et, excepté la fameuse manufacture d'épées, séparée de tout commerce; Tolède, enfin ne vit ou plutôt ne se soutient que par les rares étrangers qui se décident à traverser un désert bien autrement désert que celui de Suez, pour arriver jusqu'à elle» (p. 148).	«Toledo es una ciudad que se muere, señora. ¿De qué muere? Su orgullo le impide confesar que de hambre... Toledo, después de haber contado hasta 100 y 120.000 habitantes, busca ahora, en sus murallas desiertas, unos 15.000 sin poder encontrarlos. Toledo, señora, está, al presente, lejos de todo camino y, con excepción de la fábrica de armas, separada de todo comercio; Toledo, en una palabra, no vive, o mejor, no se sostiene más que por los escasos extranjeros que se deciden a atravesar un desierto, bastante más desierto que el de Sahara, para llegar hasta ella» (tomo II, pp. 47-48).	«Toledo es una ciudad que se muere, Madame. ¿De qué muere? Su orgullo le impide confesar que muere de hambre... Toledo, luego de haber contado hasta 100 y 120.000 habitantes, busca ahora entre sus murallas desiertas 15.000 sin poder encontrarlos. Toledo, Madame, está ahora lejos de toda ruta y, a excepción de la famosa manufactura de espadas, separada de todo comercio; Toledo, en fin, vive o más bien se sostiene exclusivamente gracias a los pocos extranjeros que se deciden a atravesar un desierto, que lo es de un modo muy distinto que el de Suez, para llegar hasta ella» (pp. 181-182).
----	--	---	---

Por otra parte, DyM opta por la traducción literal de «la fameuse manufacture d'épées» («la famosa manufactura de espadas»); Marquina prefiere la generalización pues no precisa qué tipo de «armas» se fabrican. Aquí podríamos considerarlo una pérdida semántica; en este caso la opción de DyM se ajusta más a la referencia de origen. Por último, Marquina emplea adaptación en la traducción de «Suez», al cambiar la referencia geográfica al desierto de Sahara, seguramente más conocido por parte de su público lector. En esta instancia, DyM son más fieles al texto de origen.

En el siguiente fragmento, supuestamente escrito desde Córdoba, vemos otra instancia de este tono sarcástico de Dumas: «et chaque fois qu'attiré par la légende, un voyageur a l'imprudence de passer le seuil de cette porte, il semble par cette violation de domicile avoir encouru tout l'animadversion du propriétaire de la maison». Esta oración provoca diferentes estrategias por parte de los traductores. Marquina, por ejemplo, emplea una traducción literal con «haber incurrido por esa violación» ya que reproduce el tiempo verbal y el léxico del francés, «par cette violation... avoir encouru», mientras que a nivel sintáctico se ha adaptado para encajar en el idioma meta. En cambio, DyM prefieren modificarlo mediante la transposición: se han cambiado el tiempo verbal y la semántica con «exponerse mediante esta violación».

23	«C'est une singulière créature, madame, que l'aubergiste espagnol, et qui mériterait de la part des physiologistes un examen tout particulier. Il habite une maison ouverte sur la rue ; au dessus de la porte de cette maison est écrit ou <i>venta ou fonda, ou posada, ou parador</i> , tous mots qui peuvent à peu près se traduire plus ou moins fidèlement par celui d' <i>hôtellerie</i> ; et chaque fois qu'attiré par la légende, un voyageur a l'imprudence de passer le seuil de cette porte, il semble par cette violation de domicile avoir encouru tout l'animadversion du propriétaire de la maison» (p. 277).	«El mesonero español es, señora, una singular criatura que merecería por parte de los psicólogos un detenido examen. Habita una casa abierta a la calle; encima de la puerta de esta casa está escrito: <i>Venta o Fonda o Posada o Parador</i> , palabras todas ellas que pueden traducirse, más o menos fielmente, por la de <i>hôtellerie</i> ; y cada vez que, atraído por estas palabras, un viajero tiene la imprudencia de pasar el dintel de aquella puerta, parece haber incurrido por esa violación de domicilio en la animadversión del propietario de la casa» (tomo III, p. 58).	«Es una criatura singular, Madame, el posadero español, que merecería por parte de los fisiólogos un análisis particular. Habita una casa abierta a la calle; sobre la puerta de esa casa está escrito <i>venta, o fonda, o posada, o parador</i> , palabras que en su conjunto pueden traducirse más o menos fielmente por <i>hôtellerie</i> ; y cada vez que, atraído por la leyenda, un viajero comete la imprudencia de traspasar el umbral de esa puerta, parece exponerse mediante esta violación de domicilio a toda la animadversión del propietario de la casa» (p. 344-345).
----	---	---	--

En este caso, considero que la decisión de DyM de simplificar el tiempo verbal logra proporcionar una mayor fluidez al texto meta. Por otra parte, en la primera oración, Marquina opta

por «mesonero» para traducir «l'*aubergiste*». Aunque puede considerarse correcto a nivel semántico, a raíz de lo que viene a continuación —«*venta ou fonda, ou posada, ou parador*»— quizá sería más coherente traducirlo por «posadero», como es el caso de la versión de DyM. En estos dos ejemplos, pues, las opciones de DyM me parecen más coherentes y fluidos.

En el capítulo XXIV Dumas sigue criticando las opciones de alojamiento andaluz. Primero, conviene resaltar que la traducción literal de Marquina «una mesa carcomida» es más precisa que la opción de DyM, «apolillada», ya que según Larousse (s.f.) «*vermoulu*» significa «*Qui est miné par les larves d'insectes*». Aquí DyM han optado por una técnica de adaptación, pues el adjetivo «apolillada» presenta una imagen familiar de deterioro y antigüedad entre un público español. Sin embargo, para traducir la expresión «*une fenêtre battant à tous les vents du ciel*» el calco de Marquina «batiendo a todos los vientos del cielo» resulta demasiado literal porque pierde el sentido en el texto meta. DyM proponen una solución más idiomática: «una ventana expuesta».

24	«Il serait difficile, madame, de vous donner une idée bien exacte de ce qu'on vous présente pour une chambre sur la route de Grenade à Cordoue , et cela, dans une ville de quinze mille âmes, que l'on appelle pompeusement Alcala la Royale . D'abord une table vermoulué, deux ou trois chaises boiteuses, qui nous ont inspiré si peu de confiance, que l'on a monté pour les remplacer des bancs de la cuisine. Deux portes ouvertes, l'une sur le corridor, l'autre sur un grenier. Une fenêtre battant à tous les vents du ciel ; enfin, un plancher effondré et donnant sur un poulailler, dont les coqs chantent avec acharnement, prenant les lumières de nos chandelles pour celles du jour» (p. 293-294).	«Sería difícil, señora, darle una idea exacta de lo que llaman una habitación en el camino de Granada a Córdoba, en una ciudad de quince mil almas a la que pomposamente llaman Alcalá la Real. Una mesa carcomida ; dos o tres sillas cojas , que nos inspiraron tan poca confianza que hubimos de subir para reemplazarlas bancos de la cocina; dos puertas abiertas, una al corredor y otra al granero; una ventana batiendo a todos los vientos del cielo, y, en fin, un pavimento desconchado sobre un gallinero en el cual los gallos cantaban encarnizadamente tomando la claridad de nuestras luces por los primeros vislumbres del alba» (tomo III, p. 83).	«Sería difícil, Madame, darle una idea exacta de lo que le presentan a uno como habitación en la ruta de Granada a Córdoba, y esto en una ciudad de quince mil almas, a la que llaman pomposamente Alcalá la Real. Por una parte una mesa apolillada , dos o tres sillas rengas , que nos inspiraron tan poca confianza que las hicimos cambiar por bancos de la cocina. Dos puertas que dan, una a un corredor, y la otra a un granero. Una ventana expuesta a todos los vientos del cielo; y por último, un suelo desfondado encima de un gallinero, en el que los gallos cantan empecinadamente , tomando la luz de nuestras candelas por la del día» (pp. 365-366).
----	---	---	---

En el siguiente fragmento del capítulo XXV tenemos otro de los tantos ejemplos de descripción de paisajes; lo que llama la atención es su juicio desinhibido: «*Ces horizons nus, sans un arbre, sans une maison, sans un coin de culture qui dénonce la civilisation... cette absence de toute vie, de toute végétation, donne aux aspects une âpreté qui double leur grandeur* ». Las principales diferencias entre las dos traducciones son léxicas que no cambian en gran medida el significado, por ejemplo, «dobla su magnitud/duplica su tamaño», «se empapa/se tiñe». A nivel sintáctico, sin embargo, apreciamos diferencias más significativas que sí influyen en la semántica. Marquina reformula la estructura del original al dividirla oración en dos (transposición) y añadir «era preciso nada menos que...», una estrategia necesaria para aligerar una oración extremadamente extensa en el original. Por otro lado, DyM se aproximan a una traducción literal al reproducir el determinante indefinido «*toute*» en la línea «ausencia de *toda* vida, de *toda* vegetación». La inclusión de este término es esencial para enfatizar el punto y reflejar el grado de intensidad que está presente en la semántica de Dumas. El texto de Marquina, en cambio, al omitirlo, resulta más ambiguo.

25	«Rien de peut vous donner une idée de ces grands paysages d'Espagne, madame, de ces horizons nus, sans un arbre, sans une maison, sans un coin de culture qui dénonce la civilisation : on dirait une terre vierge et solitaire, depuis le jour où elle est sortie des mains de Dieu ; cette absence de toute vie, de toute végétation, donne aux aspects une âpreté qui double leur grandeur, tout s'empreint du caractère des lieux, même les esprits les plus rebelles, et il ne fallait rien de moins que l'individualité française six fois répétée en nous pour résister à cette teinte de tristesse et de sauvagerie que le sol sur lequel on marche semble refléter sur le voyageur» (p. 298).	«Nada puede darle a usted una idea de estos grandes paisajes de España, de estos horizontes desnudos, sin un árbol, sin una casa, sin un rincón de cultivo que denuncie la civilización. Se diría una tierra virgen y solitaria desde el día en que salió de las manos de Dios. Esta ausencia de vida, de vegetación, da al paisaje una aspereza que dobla su magnitud y todo se empapa de la impresión de los lugares hasta los espíritus más rebeldes. Era preciso nada menos que la personalidad francesa seis veces repetida en nosotros para poder resistir aquella impresión de tristeza mezclada de selvatiquez que el terreno sobre el que se camina parece proyectar en el viajero» (tomo III, p. 89).	«Nada puede darle una idea de esos grandes paisajes de España, Madame, de esos horizontes desnudos, sin un árbol, sin una casa, sin una parcela de cultivo que denuncie la civilización: se diría una tierra virgen y solitaria, desde el día en que salió de las manos de Dios; esa ausencia de toda vida, de toda vegetación, da al panorama una aspereza que duplica su tamaño, todo se tiñe del carácter de los lugares , hasta los espíritus más rebeldes, y nada menos que la individualidad francesa repetida seis veces en nosotros iba a resistirse a ese tinte de tristeza y de rudeza que el suelo sobre el que se camina parece reflejar en el viajero» (pp. 370-371).
----	--	---	--

Para terminar esta sección sobre los retos planteados por la subjetividad del texto original, consideremos un último fragmento, esta vez del capítulo XXX. Los personajes se pierden mientras recorren la ciudad de Granada y Dumas aprovecha para plasmar unos comentarios sarcásticos sobre el hogar de un anfitrión nativo. Primero debemos mencionar que Marquina elige una traducción literal «para preguntar nuestro camino», un calco del francés «pour demander notre chemin», mientras que DyM reformulan la frase (transposición) para que sea más idiomático en español, «para preguntar por dónde debíamos seguir». En la expresión «*murs blanchis à la chaux*», Marquina utiliza la modulación léxica al introducir el adjetivo «encaladas», lo que resulta más conciso e idiomático que la traducción palabra por palabra de DyM: «paredes blanqueadas a la cal».

30	«À Grenade, un soir qu'en visitant la ville au clair de la lune nous nous étions perdus dans ses rues tortueuses, nous crûmes remarquer une maison où veillait une lumière, et nous montâmes pour demander notre chemin... la personne qui nous reçut, se trompant sans doute à notre espagnol assez inintelligible, nous fit entrer dans une espèce de chambre qu'elle appelait un salon, et qu'en France, madame, pays de suprême aristocratie et de luxe insensé, on appellerait un galetas . Dans ce salon aux murs blanchis à la chaux... nous restâmes seuls, pendant un quart d'heure à peu près, à causer comme les trois calenders borgnes des <i>Mille et une Nuits</i> ...» (p. 348).	«En Granada, una noche que recorriamos la ciudad a la luz de la luna, nos perdimos en una de sus tortuosas callejuelas , y viendo una casa con luz encendida subimos para preguntar nuestro camino ... la persona que nos recibió, equivocándose a causa de nuestro ininteligible español, nos hizo entrar en una habitación que ella llamó salón y que en Francia, país de suprema aristocracia de lujo insensato, se habría llamado desván . En aquel salón de paredes encaladas ... nos dejaron solos durante un cuarto de hora, y después entraron tantas princesas como príncipes nos hallábamos allí » (tomo III, p. 166).	«En Granada, una noche en que nos perdimos por sus calles tortuosas mientras recorriamos la ciudad bajo el claro de luna, creímos distinguir una casa donde velaba una luz, y subimos para preguntar por dónde debíamos seguir ... la persona que nos recibió, engañada sin duda por nuestro español bastante ininteligible, nos hizo entrar en una especie de habitación que ella llamaba salón, y que en Francia, Madame, país de suprema aristocracia y de lujo insensato, se llamaría cuchitril . En ese salón de paredes blanqueadas a la cal ... nos quedamos solos durante un cuarto de hora aproximadamente, conversando como los tres calenders tuertos de Las mil y una noches » (p. 433).
----	---	---	---

Con respecto a la última oración, Marquina omite toda la alusión a «*Mille et Une Nuits*», una referencia a una colección de cuentos medievales de Oriente Próximo, considero esta supresión una pérdida de fiabilidad del texto fuente. Como mencionamos anteriormente, no contamos aquí con una explicación por parte del traductor en pie de página, ni siquiera lo reemplaza con una equivalencia establecida, el concepto se omite.

5.3. Imprecisiones del texto fuente

Además de los problemas provocados por los nombres propios y la subjetividad, este relato de viajes contiene no pocas imprecisiones lingüísticas y de contenido que provocan un reto de traducción y requieren un tratamiento habilidoso por parte del lingüista. Además de las instancias mencionadas en el apartado 3.2, hemos recopilado unos cuantos ejemplos de «desfiguraciones» (Del Barrio y Olivares, 1997) procedentes de los pasajes incluidos en nuestro estudio.

En varios capítulos de ambas traducciones, observamos inconsistencia en el tratamiento de los errores de Dumas. En líneas generales, el planteamiento de TM2 es explicitarlos al lector para asegurar transparencia máxima en cuanto al texto fuente, y proporcionar las correcciones ortográficas y gramaticales necesarias (en algunos casos, como estaremos a punto de examinar, se mantienen las erratas en su traducción). TM1 también los corrige, pero rara vez avisa al lector y muy escasamente incluye explicaciones a pie de página. Cuando Dumas escribe vocablos en español, ambas traducciones ponen en glosa «En español en el original» o «En castellano, en el original», pero TM1 lo hace de manera esporádica, por lo cual no sigue un criterio estable. Observamos, por ejemplo, en los primeros capítulos del TM1, el traductor incluye numerosas notas a pie de página (hay tres en el capítulo III) pero más adelante en la obra, van desapareciendo: en tomos tres y cuatro son prácticamente inexistentes. Puede que se deba a una menor exigencia por parte del editorial para proporcionar estas precisiones al público lector. En cambio, queda claro que la labor de TM2 en este aspecto, con un total de 125 notas a pie de página, es más exhaustiva. En esta versión, si existe cierta incoherencia con respecto a si corrigen o no los errores de Dumas, los traductores del TM2 emplean la ampliación de manera consistente y extendida a lo largo de la obra.

A lo largo de su relato, como señalamos anteriormente, los nombres propios representan una de las principales fuentes de error lingüístico de Dumas. Sin embargo, en la mayoría de los casos los errores toponímicos de Dumas son fáciles de descifrar por el contexto y la lógica geográfica. Por ejemplo, en el capítulo III, al poco de haber entrado en España leemos: «*Nous arrivâmes ainsi, regardant de tous nos yeux, écoutant de toutes nos oreilles, à Vittoria*» (Dumas, 2017: 43). En este caso, como explican los traductores del TM2 en una glosa: “Dumas escribe “Vittoria”, pero sin duda se refiere a Vitoria-Gasteiz, en el País Vasco» (53). En el siguiente capítulo tenemos otro ejemplo de esta problemática: «*Au fur et à mesure que nous avançons, nous voyions, trompés par un effet d’optique, venir à nous les sommets bleuâtres de la Somma Sierra, autre passage non moins redouté autrefois des voyageurs...*» (49). No resulta difícil reconocer a qué se refiere Dumas —la Somosierra— y la resolución evidente por la que optan ambos textos meta es corregir la grafía. Al igual que en el ejemplo anterior, TM1 no proporciona una glosa a pie de página, pero el TM2, sí: «Dumas escribe “Somma Sierra”. La extravagancia de la grafía tal vez se deba a que el escritor no haya visto nunca ese nombre escrito y dedujera la palabra, incorrectamente, a partir de lo que oyó pronunciar en una lengua que le era extraña» (60).

5.3.1. Imprecisiones dentro del tópico *costumbres (corrida de toros)*

En el capítulo VI, los personajes están presenciando las vísperas de una corrida de toros. La principal dificultad traductora en este capítulo además del siguiente radica en la incoherencia léxica de Dumas al referirse a aspectos del espectáculo taurino. Más allá de tratarse de un vocabulario especializado, el autor mezcla términos en francés «*garçon du cirque*» con vocablos mal transcritos en español: «*alguazil*», como vemos en el siguiente extracto:

6	«J'aurais voulu voir, avant d'entrer dans le cirque, la chapelle où l'on dit la messe mortuaire, la pharmacie avec ses deux médecins, la sacristie avec son prêtre, les uns se tenant prêts à secourir les blessés, l'autre à confesser les mourants ; mais nous n'avions plus le temps, nous entendions sonner la fanfare qui annonce que l'aguazil vient de jeter au garçon du cirque la chef du toril» (p. 79).	«Yo habría deseado ver, antes de entrar en el circo, la capilla donde se dice la misa mortuoria , la enfermería con sus dos médicos, la sacristía con el sacerdote, unos dispuestos a socorrer a los heridos, el otro a confesar a los moribundos; pero no tuvimos tiempo; oímos en aquel momento sonar el clarín que anuncia que el alguacil acaba de echar la llave del toril» (tomo I, p. 118).	«Yo habría querido ver, antes de entrar en el anfiteatro, la capilla donde se da la misa de difuntos , la farmacia con sus dos médicos, la sacristía con su sacerdote, los unos listos para socorrer a los heridos, el otro para dar confesión a los moribundos; pero no teníamos más tiempo, oímos sonar la fanfarria que anuncia que el alguazil [28] acaba de lanzar al mozo de estoques la llave del toril» (p. 98).
---	--	---	--

Esta problemática en particular provoca dos planteamientos distintos por parte de los traductores. Como ya hemos mencionado, la solución obvia es corregir la ortografía en la traducción, pero como vemos en este extracto, DyM deciden reproducir la errata de Dumas en su texto, como explican en su nota a pie de página: «El autor utiliza esta grafía en todas las ocasiones, ya sea por desconocimiento del español, por apego a una forma antigua o por razones fonéticas. En adelante adoptaremos el ordinario *alguacil*» (98). Quizá la intención del TM2 aquí sea conservar el tono extranjero en el texto meta mediante el uso de un préstamo. Sin embargo, en el siguiente capítulo (VII), DyM corrigen esta misma errata de Dumas para que quede conforme a la otra terminología taurina en este capítulo que, esta vez, ha sido transcrita correctamente: «chulos», «banderillero», «torero», «bravo toro», «tomar el olivo».

Con respecto a la traducción de «*messe mortuaire*», podemos considerar la opción de Marquina un calco excesivamente literal del francés. Según la Real Academia Española (s.f.), la expresión correcta sería la que escoge el TM2, «misa de difuntos», con la siguiente definición: «f. misa señalada por la Iglesia para que se diga por ellos». En este caso DyM emplean con éxito un equivalente acuñado; en cambio, el diccionario no reconoce la opción del TM1.

5.3.2. Imprecisiones dentro del tópico *costumbres (gastronomía)*

En el capítulo XII, como vemos en el fragmento a continuación, los personajes están en Toledo y han sido acogidos en la «*fonda de los Cabelleros*» [sic] (143).

12	«J'ai soupé, dis-je. — Eh bien ! Alors, dit Alexandre, si tu as soupé, assieds-toi tout de même, bois de ce mancenillo que Maquet a découvert et raconte-nous ton voyage» (p. 147).	«—Ya he cenado —dije. —Pues bien—volvió a decir Alejandro—; si ya has cenado, siéntate también y bebe de esta manzanilla descubierta por Maquet y cuéntanos tu viaje» (tomo II, p. 46).	«—Ya he cenado —dije. —¡Pues bien! Entonces —dijo Alexandre—, si has cenado, siéntate de todos modos, bebe de esta manzanilla que Maquet ha descubierto, y cuéntanos tu viaje» (p. 180).
----	--	--	---

En este capítulo tenemos varios ejemplos de imprecisiones lingüísticas por parte de Dumas y provocan diferentes reacciones en los dos textos meta. Primero, en el propio nombre del establecimiento, Dumas escribe erróneamente «*Cabelleros*»; en este caso el TM1 y el TM2 corrigieron directamente el nombre en sus textos, sin ningún comentario a modo de glosa. Asimismo, en el ejemplo que vemos en el siguiente extracto, el error ortográfico de Dumas con la palabra «*mancenillo*» recibe el mismo tratamiento por parte de los traductores: Marquina y DyM reconocen a qué se refiere Dumas y corrigen la ortografía. Sin embargo, en este caso los traductores del TM2 incluyen una nota a pie de página para dejar claro el error de Dumas al tiempo que avisan al lector de la ambigüedad semántica de la palabra:

«Dumas escribe *mancenillo*, palabra inexistente tanto en español como en francés. Probablemente intenta transcribir por fonética lo que ha oído: manzanilla. En tal caso puede referirse a la infusión confeccionada a partir de esa flor, o bien a un vino blanco del mismo nombre que eventualmente, a pesar de ser original de Sanlúcar de Barrameda y de otros sitios de Andalucía, pudo haber llegado hasta la cava de un pasadero toledano» (p. 180).

Como hemos ido comentando, las técnicas que emplean tanto Marquina como los traductores de la obra de 2002 nos permiten apreciar que la línea global de DyM es hacia la extranjerización, mientras que la de Marquina corresponde más a la domesticación.

16	«Est-ce qu'il n'y a plus rien? Lui demandai-je en mauvais espagnol. - <i>Nada, señores, nada !</i> " nous répondit-il en pur castillan. Ce qui voulait dire: "Rien autre chose, messieurs, absolument rien. - Et combien cet excellent dîner ? Demanda le Français de la <i>rue Saint-Apolline</i> . - <i>Tres pesagas, señor</i> . " répondit <i>Jocrisse</i> . Ce qui signifiait, dans notre langue, madame, trois francs» (p. 183).	«¿No hay nada más? - le pregunté en mal español. -Nada señores, nada - <i>respondió en perfecto castellano</i> . Lo cual quería decir: -Nada más, señores, nada más. -¿Y cuánto vale <i>esta mala cena?</i> - preguntó el francés de la <i>calle de Santa Apolina</i> . -Tres pesetas, señores - respondió <i>Jocrisse</i> . Lo que, en nuestra lengua, señora, quiere decir tres francos» (tomo II, p. 104).	«—¿No hay nada más? —le pregunté en mal español. —¡ <i>Nada, señores, nada!</i> — <i>nos respondió en castellano puro</i> . Lo que quería decir: «Ninguna otra cosa, señores, absolutamente ninguna». —¿Y cuánto por <i>esta excelente cena?</i> —preguntó el francés de la <i>calle Sainte-Apolline</i> . — <i>Tres pesetas, señor</i> —respondió <i>Jocrisse</i> . Lo que en nuestra lengua, Madame, significaba tres francos» (p. 227).
----	--	---	--

Volvamos a examinar un pasaje del capítulo XVI que vimos en un apartado anterior, en este caso nos detenemos en el intento fallido de Dumas de incluir diálogo directamente del español. Si la respuesta del nativo «*Nada señores, nada!*» se plasma en un correcto español, sin sufrir ninguna desfiguración léxica (aunque sí de puntuación), la reproducción del francés Jocrisse, «*Tres pesagas, señor*» representa una deformación flagrante. El significado es claramente reconocible dado el contexto, y las dos traducciones lo resuelven de la misma manera al corregirlo directamente. La desfiguración puede darse por falta de conocimiento lingüístico por parte de Dumas o puede estar deliberadamente moqueándose de su compatriota. Donde Marquina sigue

su lógica de no amplificar estas imprecisiones con una nota explicativa, el TM2 se aleja de su planteamiento anterior ya que tampoco incluye un comentario al respecto, por lo que, en su traducción vemos cierta incoherencia de estrategia.

Sea como sea, en este fragmento apreciamos nuevamente el tono burlón de Dumas. La pregunta «*Et combien cet excellent dîner?*» es claramente sarcástica teniendo en cuenta los comentarios críticos que siguen. Recibe tratamiento diverso por parte de las dos traducciones: Marquina interpreta la ironía y decide adaptarlo a «esta mala cena» mediante la modulación, mientras que DyM optan por una traducción literal: «esta excelente cena».

5.3.3. Imprecisiones dentro del tópico *pueblos y ciudades*

Uno de los errores persistentes de Dumas a lo largo de la obra es su expresión inventada «*malo sitio*» para referirse a los caminos peligrosos, evidentemente una tergiversación de «mal sitio». La expresión cual aparece trece veces más tras esta primera instancia en el capítulo X (cuatro veces en capítulo XXV, ocho en capítulo XXVI y una en capítulo XXXI):

10	«Je me hâte de vous dire, madame, que la précaution fut inutile, et que nous franchîmes le <i>malo sitio</i> , comme on dit en Espagne, sans accident aucun» (p. 125).	«Me apresuro a decirle, señora, que la precaución fué inútil del todo y que <i>franqueamos el mal sitio</i> , como se dice en España, sin el menor incidente» (tomo II, p. 14).	«Me apresuro a decirle, Madame, que la precaución fue inútil, y que <i>atrasamos el malo sitio</i> , [45] como se dice en España, sin ningún accidente» (p. 152).
----	--	---	---

Este extracto, al igual que muchos otros que recogen el término a lo largo de la obra, podría haberse examinado en la sección anterior —«subjetividad»— ya que supone una crítica recurrente a los caminos inseguros: «—*Qu'est-ce que le malo sitio? — Le mauvais endroit, monsieur... — Le rémouleur. L'endroit où les cinq contrebandiers ont été arrêtés...*» (302-303). Sin embargo, hemos considerado pertinente incluirlo aquí bajo este apartado porque representa un ejemplo flagrante y repetido de un error gramático y ortográfico que recibe tratamiento dispar por parte de los traductores.

Con respecto a las técnicas adoptadas para resolver este fallo, lo que constatamos, al igual que en los ejemplos anteriores, es la preferencia de DyM por la amplificación, pues proporciona al lector la máxima información posible, lo que le permite acercarse a un mayor grado al texto fuente. Esta técnica se ajusta a una estrategia global de extranjerización. En cambio, Marquina no ha incluido una glosa y ha optado por corregirlo directamente; de este modo favorece el uso de elisión, pues suprime el fallo, y, por lo tanto, omite el color auténtico extranjero para que quede gramaticalmente correcto en el texto meta. Este planteamiento corresponde más a la domesticación, ya que la intención es procurar dejar tranquilo lo máximo posible al lector.

La primera dificultad radica en la inconsistencia de forma tipográfica en la que aparece en el texto fuente, es decir, aquí aparece en cursiva —la cual imita Marquina en su versión— pero en otros pasajes aparece en redonda, como el ejemplo mencionado del capítulo XXV. Mientras que Marquina ha decidido corregir el error gramático al escribir «*mal sitio*», resulta muy curioso que el TM2 ha optado por reproducir tal cual queda en el texto fuente, según explican en su nota a pie de página: «En capítulos posteriores Dumas se refiere a la misma idea con la expresión *malo sitio*, que como en el presente caso de *mato sitio*, señala como española. Por si alguna de las dos efectivamente lo fuera, mantenemos ambas tal cual las escribe el autor» (152).

No me consta cuál edición del texto fuente usaban los traductores del TM2, pues no lo mencionan, pero es preciso señalar que tanto en la edición que hemos estudiado (de CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017) como en la versión digital de A. le Vasseur et Cie (1847?), la expresión aparece como «*malo sitio*», tal y como queda en el fragmento de arriba. Cuando DyM hablan de «*mato sitio*», podríamos suponer que se trata de un fallo de impresión en la versión que utilizaron para traducir.

Observamos el uso de estas dos técnicas, amplificación y elisión, para resolver otros de los errores ortográficos de Dumas. En el capítulo XI, por ejemplo, Marquina adapta «*Val de Penas*» (137) a su ortografía establecida, pero decide no incluir ningún tipo de glosa. En cambio, DyM proporciona una nota explicativa: «Como ocurrirá en el capítulo XVI con la localidad de Valdepeñas, aquí Dumas escribe *Val de Penas* para designar al famoso vino que allí se produce. Si su percepción del nombre ha sido exclusivamente fonética y no de lectura, su aproximación escrita es bastante honrosa» (168).

31	«La montagne elle-même avait son aspect particulier ; il y pousse peu de grands arbres, soit qu'on ne laisse pas les arbres atteindre leur développement, soit que la nature du terrain ne se prête pas à ces luxuriantes végétations de nos climats d'Occident. Les plus hautes forêts de ces sierras sont une espèce de taillis de huit ou dix pieds de haut ; le plus commun aspect est une espèce de buissonnement continu... sur ces buissons pousse un fruit d'une forme et d'une couleur charmantes, ressemblant à une grosse fraise qui serait parfaitement ronde ; il est assez agréable au goût, quoi qu'il soit un peu contonieux ; les Espagnols l'appellent <i>madrono</i> . Ce n'est autre chose, je crois, que le fruit de l'arbousier, qui chez nous n'arrive pas à sa maturité à cause de la rigueur du climat» (p. 359).	«También <i>la Sierra</i> tenía <i>su aspecto</i> particular; <i>hay en ella pocos árboles frondosos</i> , sea porque no se les deja alcanzar su desarrollo o porque la naturaleza del terreno no se presta a la lujuriente vegetación de nuestros <i>climas occidentales</i> . Las más altas florestas de estas sierras son <i>a modo de sotos</i> de ocho o diez pies de altura; el aspecto habitual es <i>una especie de matorral perpetuo</i> ... Se da en esos matorrales <i>un fruto de forma y color seductores</i> y parecido a una fresa de gran tamaño que fuese redonda; <i>es grato al paladar</i> , aunque un poco algodonoso, y los españoles la llaman <i>madroño</i> . No es otra cosa, según mi opinión, que <i>el fruto del madroño</i> , que entre nosotros no llega a madurez a causa del rigor del clima» (tomo III, pp. 181-182).	«La montaña tenía <i>su configuración</i> particular; <i>crecen en ella pocos árboles grandes</i> , sea porque no se deja que los árboles alcancen todo su desarrollo, o porque la naturaleza del terreno no se presta a esas lujuriosas vegetaciones propias de nuestros <i>climas de Occidente</i> . Las florestas más elevadas de esas sierras son <i>una especie de bosquecillo</i> de ocho o diez pies de altura; el aspecto más común es <i>una especie de enzarzamiento continuo</i> ... En esos matorrales crece <i>un fruto de una forma y de un color bellísimos</i> , que recuerdan a una fresa grande y perfectamente redonda; <i>es bastante agradable al gusto</i> , si bien es algo algodonoso; los españoles lo llaman <i>madroño</i> . Según creo, no es otra cosa que <i>el fruto del arbousier</i> , que en nuestro país no llega a madurar a causa de los rigores del clima» (pp. 446).
----	--	---	---

En este fragmento del capítulo XXXI Dumas está elogiando los paisajes de Córdoba y nos encontramos con otro error lingüístico: «*sur ces buissons pousse un fruit d'une forme et d'une couleur charmantes [...] les Espagnols l'appellent madrono*». Como en otros casos, el término es fácilmente reconocible, por lo que quizá presenta menos problemas al traductor; no obstante, en

el TM2 provoca una solución un tanto incoherente: se corrige el error, pero no se proporciona una glosa explicativa. Marquina sigue en la línea de siempre, ya que tampoco incluye una nota de ampliación al procurar no interrumpir la lectura de su público.

En este pasaje constatamos que la tendencia global del TM2 es hacia una traducción literal: «la montaña», «climas de Occidente», «es bastante agradable al gusto», «el fruto del *arbousier*» reproducen la léxica y la sintaxis del texto fuente. El ejemplo más evidente de su inclinación extranjerizante aquí es el uso del préstamo «*arbousier*» tomado directamente del francés, lo cual encaja mejor con la segunda parte de la oración: «que en nuestro país no llega a madurar a causa de los rigores del clima». En cambio, Marquina se inclina hacia la domesticación al emplear equivalentes más naturales o idiomáticos en español: «la Sierra», «climas occidentales», «es grato al paladar» y «el fruto del madroño». Con respecto a este último ejemplo, TM1 traduce el nombre del árbol y también en la segunda parte de la frase quita el tono extranjero al omitir la referencia al país del autor: «entre nosotros no llega a madurez a causa del rigor del clima». Por lo tanto, mediante el análisis de estos breves ejemplos ha quedado claro que, a través de un método de domesticación, el propósito de Marquina es simplificar la tarea al lector; en cambio, DyM no tiene reparos en explicar sus fallos y proporcionar detalles explicativos sobre el texto fuente, aun si corre el riesgo de perturbar la lectura. Dicho esto, debe mencionarse que el planteamiento del TM2 no es siempre consistente a lo largo de su traducción.

5.4. Carácter heterogéneo

El siguiente desafío inherente en la traducción de los relatos de viajes es el carácter heterogéneo de los textos. Como explicamos en el apartado 3.2, los relatos de viaje contienen una enorme riqueza léxica y semántica y requieren que sus traductores dominen un vocabulario tremendamente variado y a veces técnico. En esta sección observamos la dificultad implicada por pasajes con un vocabulario especializado del mundo de la tauromaquia o la gastronomía, dos elementos inextricablemente vinculados a la cultura española. Examinaremos, en primer lugar, extractos descriptivos, con un destacable lenguaje poético y metafórico.

5.4.1. Carácter heterogéneo dentro del tópico *costumbres (corrida de toros)*

En el capítulo VI se plasman las reflexiones de Dumas sobre la atmósfera previa a un evento taurino.

6	«C'est véritablement un spectacle curieux, madame, que Madrid se rendant à une course de taureaux. On dirait un fleuve débordé roulant sur une pente. Ces âmes que vit Dante, après avoir franchi le seuil désespéré de l'enfer, et que le vent poussait devant lui comme un tourbillon de feuilles, ne franchissaient pas l'espace avec plus de vitesse et d'acharnement que cette foule partagée entre tant de spectacles, et qui était en retard comme nous pour son spectacle favori... Nous arrivâmes à la porte d'Alcala : notre locomotive s'arrêta à trente pas à peu près d'un vaste monument représentant un pâte bas de forme» (pp. 77-79).	«Es verdaderamente un espectáculo curioso, señora, el que ofrece Madrid yendo a los toros. Se diría un río desbordado que se precipita por una pendiente. Aquellas almas que vió Dante, después de haber franqueado el umbral desesperado del infierno, y que el viento arrastraba delante de él como un torbellino de hojas, no franqueaba el espacio con más prisa y encarnizamiento que aquella multitud, atraída por tantos espectáculos y que como nosotros iba con retraso a su espectáculo favorito... Llegamos a la Puerta de Alcalá. Nuestro vehículo se detuvo a treinta pasos de un vasto monumento en forma de tarta» (tomo I, pp. 116-118).	«Es un espectáculo realmente curioso, Madame, el de Madrid encaminándose hacia una corrida de toros. Se diría un río desbordado rodando por una pendiente. Esas almas que vió Dante, después de haber franqueado el desesperado umbral del infierno, y que el viento empujaba hacia adelante como un torbellino de hojas, no atravesaban el espacio con mayor velocidad y frenesi que esta multitud dividida entre tantos espectáculos... Llegamos a la Puerta de Alcalá; nuestra locomotora se detuvo a unos treinta pasos de un vasto monumento que representa un pastel de horma baja» (p. 96).
---	---	---	--

En la primera oración Marquina opta por una traducción literal, ya que copia la estructura y léxica del original: «es verdaderamente un espectáculo curioso». Esta estructura resulta menos idiomática que la solución propuesta por DyM, quienes eligen una estrategia de transposición, al adaptar la sintaxis para mejor encajar en la lengua meta: «Es un espectáculo realmente curioso...». En la última oración, Marquina emplea una técnica de elisión y generalización, pues suprime detalles del original — no precisa qué forma tiene la tarta — mientras que DyM reproducen casi palabra por palabra el francés: «un vasto monumento que representa un pastel de horma baja». Aquí, considero la traducción de DyM más acertada ya que se conserva el color del original, como explican en su nota de pie de página:

«Pâté bas de forme: juego de palabras que suma dos metáforas: pâté por pastel, y bas de forme, en contraposición a haut de forme u haut-de-forme, uno de los nombres dados al sombrero de copa alta, también llamado galera, chistera, clac o Gibus; literalmente, «de horma alta». La horma, como objeto, interviene tanto en la confección de un pastel (o de un pan, o de un queso) como en la de un sombrero: Dumas compara la plaza de toros con un pastel de horma baja, pero también con un sombrero de copa baja o con un cruce entre ambos cuyo efecto cómico es difícil de reproducir en español» (p. 633).

En el capítulo VII los personajes ya están en la plaza de toros para presenciar el espectáculo.

7	«Notre premier mouvement, en entrant dans ce cercle de flamme, fut de nous rejeter, épouvantés, en arrière. Jamais nous n'avions vu, avec de pareils cris, s'agiter tant de parasols, tant d'ombrelles, tant d'éventails, tant de mouchoirs. Voici l'aspect que présentait l'arène lorsque nous arrivâmes. Nous étions juste en face de la porte du toril. Le garçon du cirque, qui venait de recevoir des mains de l'alguazil la clef de cette porte, tout empanachée de rubans, s'avancait vers elle ; à la gauche du taureau qui allait sortir, se tenaient emboîtés dans leurs selles arabes, la lance en arrêt, les trois picadores. Le reste de la cuadrille, c'est-à-dire les chulos, les banderilleros et le torero, se tenaient à droite, dispersés dans l'arène, comme des pions en bataille sur un échiquier» (pp. 80-81).	«Nuestro primer movimiento al entrar en este círculo en llamas fué el de echarnos atrás, espantados. Jamás habíamos visto, entre tanta gritería, agitarse tantas sombrillas, quitasoles, abanicos y pañuelos. He aquí el aspecto que presentaba la arena a nuestra llegada. Estábamos justamente frente a la puerta del toril. El mozo del circo, que acababa de recibir de manos del alguacil la llave de aquella puerta exornada con grandes lazos, se acercaba a ella; a la izquierda del toro que iba a salir se erguían, embutidos en sus sillas árabes, la lanza en ristre, los tres picadores. El resto de la cuadrilla, es decir, los chulos, los bandilleros y el torero, estaban a la derecha, dispersos en la arena como peones de ajedrez sobre el tablero» (tomo I, p. 122).	«Nuestro primer movimiento, al ingresar en ese círculo de llamas, fue echarnos hacia atrás, espantados. Nunca habíamos visto, con gritos semejantes, agitarse tantos quitasoles, tantos abanicos, tantos pañuelos. He aquí el aspecto que presentaba la arena cuando llegamos. Estábamos justo frente a la puerta del toril. El mozo de estoque, que de manos del alguacil acababa de recibir la llave de esa puerta toda empenachada con cintas, avanzaba hacia ella; a la izquierda del toro que iba a salir esperaban encajados en sus monturas árabes, lanza en ristre, los tres picadores. El resto de la cuadrilla, es decir, los chulos, el banderillero y el torero,[29] se encontraban a la derecha, dispersos por la arena, como peones en un tablero de ajedrez» (p. 100).
---	---	--	--

En la frase «avec de pareils cris» DyM apuesta por una traducción literal («con gritos semejantes»); mientras que Marquina emplea modulación, donde modifica la sintaxis y la semántica para intentar sonar más natural en español («entre tanta gritería»). Sin embargo, el traductor de 1929 se pega al original con el calco «el mozo del circo». En este caso, la opción de DyM es preferible, como establece la RAE, «el mozo de estoque» es el término que hace referencia al «mozo que cuida de las espadas del matador de toros y le sirve como criado de confianza» (s.f.), mientras que el término de Marquina no aparece.

Con respecto a la traducción de «selles arabes», la traducción de Marquina, «sillas árabes», es un calco evidente del francés; inferimos que Dumas se refiere a una montura de caballo, una «montura árabe» como ofrece la traducción de TM2. Considero la opción de Marquina demasiado literal, ya que reproduce el término del texto fuente y su traducción resulta ambigua. Aunque la RAE admite el término «silla» para referirse a un «aparejo para montar a caballo», no es la primera acepción y puede acabar despistando al lector, por lo que la opción más correcta a mi juicio sería la expresión «silla de montar» (Real Academia Española, s.f.). Quizá en este caso podemos atribuirle a Marquina la técnica generalización al utilizar un término menos específico. Las dos opciones léxicas por las que Marquina ha optado en este fragmento sugiere que no fue un experto en tauromaquia. No obstante, debemos tener en cuenta que el traductor de TM1 no contaba con las posibilidades de documentación que existen hoy o incluso las que había en 2002, cuando se publicó el TM2, ni mucho menos. En definitiva, podríamos decir que hay cierta incoherencia de estrategia entre las dos obras: ambas intercambian entre traducciones literales, paráfrasis y modulaciones, en algunos casos incluso en los mismos fragmentos.

5.4.2. Carácter heterogéneo dentro del tópico *pueblos y ciudades*

El siguiente extracto describe la ciudad de Granada:

21	«Songez, madame, que Grenade est le plus beau pays du monde ; songez qu'on y respire le jour tout ce que le soleil enlève de parfums à l'oranger, à la violette, aux roses et aux jasmins toujours verts et fleuris, et la nuit tout ce qu'un ciel d'azur, constellé de millions d'étoiles, peut secouer de fraîcheur sur la terre ; qu'on s'y perd à chaque pas sous des allées de buis, de lentisques et de sycomores, à travers les échancrures desquels on semble voir la face souriante de Dieu, qui a béni ce pays enchanté...» (p. 243).	«Piense usted, señora, que Granada es el país más bello del mundo; piense que se aspira durante el día todos los perfumes que el sol roba al toronjil, a la violeta, a la rosa y a los jazmines siempre verdes y floridos, y durante la noche todo lo que un cielo azul, constelado de millones de estrellas, puede emanar de frescor sobre la tierra; que uno se piede a cada paso por paseos de bojés, de lentiscos y de sicómoros, a través de cuyas sesgaduras parece asomar la faz sonriente de Dios, que ha bendecido esta tierra encantada...» (tomo III, p. 7).	«Piense, Madame, que Granada es el paraje más bello del mundo; imagine que allí se respira durante el día todo el perfume que el sol extrae de los naranjos, las violetas, las rosas y los jazmines siempre verdes y floridos, y por la noche toda la frescura que un cielo azul, constelado de millones de estrellas, puede esparcir sobre la tierra; que uno se pierde a cada paso por senderos de bojés, de lentiscos y sicómoros, a través de cuyos claros uno parece ver la cara sonriente de Dios, que ha bendecido este lugar encantado...» (p. 300).
----	---	---	--

En la primera oración, observamos un error semántico de Marquina en la traducción literal de «el país más bello del mundo», ya que Dumas no habla de una patria o una nación, sino el paisaje de una ciudad. La palabra francesa «pays» recoge más acepciones, como constatamos en

el diccionario Larousse (s.f.): «*Ville, région d'où on est originaire... Région, territoire, ville, caractérisés par quelque chose*». En este caso, pues, la interpretación de DyM, «el paraje», es más acertada. Con respecto a la traducción de «*l'oranger*», también la elección de DyM, «los naranjos», es preferible; Marquina emplea la técnica adaptación al cambiar la referencia a otra planta, «[el] toronjil», lo que representa una pérdida de precisión semántica. Por otra parte, si podemos considerar adecuada la traducción «cielo azul» de Marquina, la estrategia empleada es inconsistente con lo ya mencionado, pues en el capítulo anterior había optado por un calco del francés, «cielo de azur». Posiblemente se trate de un descuido del traductor, o puede que al traducir este capítulo se le ocurriese esta opción más precisa; como no contamos con notas explicativas suyas, cualquier conclusión al respecto es pura conjetura.

32	«Le soleil, comme un père qui attendrait le retour de tous ses enfants pour se coucher, nous envoya son dernier sourire et descendit visiblement derrière l'horizon. La civilisation n'a plus de coucher de soleil... ce merveilleux sourire du Seigneur, qui dure tout un jour et embrase tout un monde. Notre journée était complète. Les horizons immenses et lumineux, ces détails étincelants de la lumière, avaient disparu. L'ombre comme un manteau de plomb couvrait le tableau de matin, et la montagne, d'autant plus grandiose, d'autant plus terrible qu'elle était mystérieuse, infranchissable et sans horizon, nous ensevelissait magnifiquement» (p. 375).	«El sol, como un padre que esperase el regreso de todos sus hijos para acostarse, nos envió su última sonrisa y se ocultó en el horizonte. La civilización carece de puestas de sol... esta maravillosa sonrisa del Señor, que dura todo un día y abarca todo el mundo . Nuestra jornada era completa . Los inmesos horizontes rocosos, los chispazos y reflejos de la luz habían desaparecido. Como un manto de plomo, la sombra cubría el cuadro diurno , y la montaña, tanto más grandiosa y terrible cuanto era misteriosa, infranqueable e infinita, nos envolvía magníficamente » (tomo IV, pp. 22-23).	«El sol, como un padre que aguardara el regreso de todos sus hijos para acostarse, nos envió su última sonrisa y descendió visiblemente detrás del horizonte. La civilización no tiene más puestas de sol... esa maravillosa sonrisa del Señor que dura todo un día y abrsa a todo un mundo . Nuestra jornada estaba completa . Los horizontes inmensos y luminosos, esos detalles centelleantes de la luz , habían desaparecido. La oscuridad cubría el cuadro de la mañana como un manto de plomo, y la montaña, tanto más grandiosa, tanto más terrible por ser misteriosa, infranqueable y sin horizonte, nos amortajaba magníficamente » (pp. 465-466).
----	---	---	--

En este fragmento Dumas sigue con su tono poético al elogiar la belleza de una puesta de sol. En este extracto DyM emplean en varias ocasiones una traducción literal, primero para traducir «*descendit visiblement derrière l'horizon*», cuya versión refleja palabra por palabra la imagen del original, con un énfasis en el movimiento, «descendió visiblemente detrás del sol». Por el contrario, Marquina opta por modular la frase con un cambio de enfoque, al convertir la oración en una estructura impersonal, «se ocultó en el horizonte», para resalta el resultado del movimiento. En segundo lugar, DyM siguen con su planteamiento literal para traducir «*embraser tout un monde*», lo que significa «*prendre feu*»: «abrsa a todo un mundo». Aquí la versión de 2002 reproduce el carácter intenso y el calor extremo inherente en la palabra francesa, de ahí que produzca el mismo efecto en el lector. Sin embargo, Marquina adopta una modulación, «abarca a todo el mundo», lo cual cambia el punto de vista conceptual y el campo semántico al poner el foco en el alcance espacial del sol, pero en detrimento de la connotación visual del fuego. Por otra parte, Marquina hace uso de supresión para traducir la frase «*horizons immenses et lumineux*», al omitir el segundo adjetivo. De igual que lo anteriormente mencionado, este cambio implica una pérdida semántica; en cambio DyM incluyen ambos adjetivos, «inmensos y luminosos», por lo que su versión se muestra más fiel al texto fuente.

Como explicamos en el apartado 3.2, en esta obra, la dificultad consiste principalmente en las secciones de poesía, que aparecen en capítulos V, XVII, XVIII, XIX.

17	«J'ai reçu une députation des rédacteurs du journal <i>el Capricho</i>, lesquels m'ont apporté de charmans vers imprimés en or sur du papier en couleur. J'ai pris une simple feuille de papier blanc, n'ayant pas d'autre, et j'ai répondu à leur politesse par ce dizain... A MESSIEURS LES RÉDACTEURS DU CAPRICE Pourquoi quand le Seigneur eut d'amour et de miel... C'est que Dieu n'a créé Grenade et L'Alhambra Que pour le jour où Dieu du ciel se lassera» (p. 203).	«he recibido una delegación de los redactores del diario <i>Capricho</i> que me han hecho entrega de unos versos encantadores impresos en oro sobre papel de color. Me he valido de una hoja de papel blanco, no teniendo otra a mano, para contestar a su gentileza, con una décima...» (tomo II, p. 130). VERSOS AUSENTES	«recibí una delegación de los redactores del diario <i>El Capricho</i>, quienes me trajeron hermosos versos impresos en oro sobre papel de color. Tomé una sencilla hoja de papel blanco, pues no tenía otra, y respondí a su amabilidad con esta décima,[75]... A LOS SEÑORES REDACTORES DEL CAPRICH0[76] ¿Por qué habrá querido el Señor cuando de amor y de miel... Es que Dios ha creado la Alhambra Por si un día del cielo se hartara» (pp. 250-251).
----	--	---	--

En este primer fragmento, constatamos estrategias dispares entre los TM1 y TM2. Como hemos visto anteriormente, Marquina opta por emplear la supresión. Son diez líneas en verso que escribe Dumas para un diario, la totalidad de los cuales Marquina decide omitir. Lo curioso aquí es que el traductor no explica la ausencia ni trata de justificarla, con, por ejemplo, una nota a pie de página. Tampoco se trata de una estrategia consistente por Marquina a lo largo de la obra, pues en otros capítulos (V y XIX) sí incluye versos del original. En cambio, en el TM2 los versos sí están traducidos, pues sus traductores se esmeraron en incluir dos notas a pie de página, primero comentando brevemente la décima de Dumas y sobre la estrategia:

«no es estrictamente tal, pues sus diez versos no son octosilábicos sino dodecasilábicos, y sus pares no siguen la secuencia típica de este metro. Con tal licencia damos una traducción aproximativa, también en diez versos, generalmente de quince sílabas, los dos últimos de diez cada uno» (Dilon y Minarrieta: 250).

En la siguiente nota (76) se proporcionan los versos originales en francés. A través de la amplificación, es decir, la inclusión de detalles adicionales que no están presentes en el texto fuente, se percibe una labor meticulosa por parte de DyM. En cuanto a la omisión de Marquina, se trata de un cambio editorial que aplica, sin aparente justificación, que implica la pérdida de fidelidad del texto fuente. De este modo podríamos considerarlo una supresión voluntaria, una práctica que J.C. Santoyo critica severamente:

«Estas no son supresiones impuestas por el Estado, la Iglesia, la editorial, un grupo de presión o cualquier otra entidad o institución 'autorizada' para hacerlo. Los textos ahora suprimidos son inocuos desde un punto de vista económico, religioso o político. No contienen materia vetable; están ausentes, simplemente, porque el traductor es perezoso, o ignorante...» (1989: 95).

Por otra parte, si en la versión de Marquina apreciamos demasiada libertad en la omisión de los versos y, por lo tanto, una falta de fidelidad semántica, donde sí acierta es con el nombre del diario *el Capricho*. Como establecen las reglas ortográficas de la Fundéu, debería quedar en cursiva: «los títulos de las publicaciones periódicas (periódicos, revistas, boletines, etc.) se escriben en cursiva y con mayúscula inicial en todas las palabras significativas que forman parte del nombre» (FundéuRAE, 2017).

18	«Voyageur qui suivez lentement les chemins Du vieux Généralife aux parvis de dentelles, Voyageur qu'assoupit le bruit des cascades, Qu'enivre l'espallier de roses, de jasmins; La calice étoilé des grenades trop mûres, Sur votre front rêveur égraine ses rubis: L'orange avec amour caresse vos habits, Que veulent ces parfums? Que disent ces murmures? [...] Cette voix de là-bas qui vous dit, triste et tendre: Ceux que vous oubliez vous oublieront aussi» (pp. 218-219).	VERSOS AUSENTES	Del viejo Generalife de ábsides recamadas, Viajero que adormece el arrullo de las cascadas, Que su enramada de jazmines y rosas embriaga; El cáliz constelado de maduras granadas, Sobre tu frente soñadora rubies desgrana: La naranja amorosa acaricia tus ropas, ¿Qué quieren estos perfumes? Estos murmullos ¿de qué hablan? [...] La voz triste y tierna que advierte allá lejos: Aquellos que olvidas te olvidarán a ti» (pp. 268- 269).
----	---	-----------------	---

En este fragmento del capítulo XVIII tenemos unos versos elogiando los jardines del Generalife de Granada, en este caso, escritos por el compañero Maquet. Estos versos, al igual que los anteriores, están sin traducir en la obra de Marquina. Seguramente el traductor se toma tanta libertad en omitir los versos con la suposición de que el lector en español no tendría acceso a la obra original para cotejarlo. Como ya se ha mencionado, es evidente que esta supresión como la anterior supone una pérdida de fidelidad ya que están ausentes no solo el contenido de los versos sino el carácter poético que aportan al texto original. En cambio, la traducción de DyM es mucho más fiel, ya que no solo ofrece los versos en castellano sino también proporciona los originales franceses a pie de página. Es evidente que el contraste significativo entre los dos planteamientos refleja las cambiantes tendencias traductorales en las últimas décadas principalmente a raíz del desarrollo de la traductología, a saber, la mayor exigencia por parte de lectores en términos de transparencia y fidelidad semántica.

34	«La Giralda, madame, c'est la première et la dernière chose qu'on voit à Séville , et elle a certes sa grande part du proverbe : " Quien no ha visto a Sevilla, no ha visto a maravilla ." C'est-à-dire, "Qui n'a pas vu Séville n'a pas vu une merveille." En effet, le voyageur s'approche de chaque ville attiré par son aimant particulier : Florence a son vieux palais, Pise son Campo-Santo, Naples Herculaneum et Pompéi, Grenade l'Alhambra, Cordoue sa mosquée, Séville a la Giralda» (pp. 394-395).	«La Giralda es, señora, la primera y la última cosa que se ve en Sevilla y ella ha tenido gran parte en aquel proverbio que dice: <i>Quien no ha visto Sevilla no ha visto maravilla.</i> En efecto, el viajero se acerca a cada ciudad atraído por un peculiar encanto: Florencia tiene su palacio viejo; Pisa, su Campo Santo; Nápoles, Herculano y Pompeya; Granada, la Alhambra; Córdoba, su Mezquita. Sevilla tiene la Giralda» (tomo IV, p. 52).	«La Giralda, Madame, es la primera y última cosa que se ve en Sevilla, y por cierto es en gran parte responsable del proverbio: « Quien no ha visto Sevilla, no ha visto una maravilla ».[119] es decir, « Qui n'a pas vu Séville n'a pas vu une merveille ». En efecto, el viajero se acerca a cada ciudad atraído por su imán particular: Florencia tiene su viejo palacio; Pisa, su Campo-Santo; Nápoles, Herculano y Pompeya; Granada, la Alhambra; Córdoba, su mezquita. Sevilla tiene la Giralda» (pp. 490-491).
----	---	---	--

En el presente ejemplo tenemos un proverbio que, otra vez, provoca diversos planteamientos por parte de los traductores. Primero, la dificultad radica en que Dumas ha

plasmado incorrectamente el proverbio «Quién no ha visto, Sevilla, no ha visto maravilla», al añadir la preposición «a». Ambas versiones han corregido la gramática del texto fuente; en el caso del TM2 se dejó una nota a pie de página para esclarecer qué escribió Dumas textualmente: «Dumas reproduce el proverbio en español de la siguiente manera: “Quién no ha visto a Sevilla, no ha visto a maravilla”»(490). Donde el autor francés también incluye una traducción al francés del proverbio para explicárselo a sus lectores compatriotas, Marquina lo omite, posiblemente por considerarlo una redundancia para su público hispanohablante. En cambio, DyM han mantenido la glosa en francés.

5.5. Resultados y discusión

El análisis que se ha realizado, del cual una proporción significativa no terminó entrando en la parte práctica de este estudio por razones de extensión —se trata de un total de 63 fragmentos recogidos según los criterios de selección mencionados anteriormente— nos permite extraer algunas conclusiones globales.

En ambas versiones la técnica más prevalente observada ha sido traducción literal, pues predomina particularmente en los fragmentos altamente descriptivos. Este resultado era de esperar, dadas las similitudes de estructura entre el francés y el español; razón por la cual ambas versiones presenten también un número importante de calcos.

En numerosos momentos los traductores de TM1 y TM2 producen traducciones dinámicas y eficaces que consiguen cumplir con la función del texto fuente; citemos, por ejemplo, las secciones de poesía, donde TM2 logró reproducir la rima de los versos franceses, aun si en este caso las decisiones traductorales no corresponden a una técnica en concreto recogido en nuestro listado. Ambas versiones hicieron uso de equivalentes acuñados, en particular para resolver el problema de los nombres propios, pero TM2 se vio más dispuesto a adoptar préstamos directos.

Las mayores divergencias se notan en el uso de modulación, elisión y amplificación; observamos aquí que Marquina toma más libertades en cuanto a cambiar el enfoque o incluso la semántica del texto fuente, al omitir referencias, nombres, o hasta oraciones completas, mientras que DyM se cuidan más de mantener la fidelidad semántica.

Técnica	TM1	TM2
Adaptación	4	4
Traducción literal	20	38
Calco	10	15
Equivalente acuñado	13	9

Préstamo directo	3	11
Préstamo adaptado	2	0
Modulación	17	5
Transposición	4	8
Generalización	9	2
Particularización	4	1
Elisión	13	1
Amplificación	1	13

Tabla 1: técnicas empleadas en los pasajes analizados

Ahora consideraremos las técnicas empleadas según los varios retos de traducción que esta obra ha supuesto.

Según *los nombres propios*, extraemos la siguiente tabla de técnicas²³:

NOMBRES PROPIOS		
Capítulo	TM1	TM2
I	Adaptación	Préstamo directo
	Equivalente acuñado	
II	Adaptación	Préstamo directo
	Equivalente acuñado	
IV	Equivalente acuñado	Equivalente acuñado
	Adaptación	Traducción literal
	Préstamo adaptado	Préstamo directo
XVI	Adaptación	Préstamo directo
	Préstamo directo	Préstamo directo
	Equivalente acuñado	Equivalente acuñado
XXVIII	Equivalente acuñado	Calco
XXX	Elisión	Equivalente acuñado
XLIV	Elisión	Préstamo directo

Tabla 2: técnicas para abordar el reto de nombres propios

Para abordar el reto de los nombres propios, no nos debería sorprender que los respectivos planteamientos de las dos versiones presentan diferencias marcadas. Como ya ha quedado patente, la traducción de 1929 ha privilegiado sobre todo técnicas de adaptación mediante la adopción de equivalentes acuñados. Su dirección global es hacia la domesticación; es muy raro

²³ En las siguientes tablas se han usado varios colores para resaltar las principales diferencias.

que opte por un préstamo directo. En cambio, la línea dominante de los traductores de TM2 consiste en conservar los nombres del texto fuente, e incluso en su forma ortográfica original mediante el uso de préstamos directos, con la intención de llevar al lector al escritor original. Queda claro en particular por el uso persistente de paratextos (notas a pie de página) a lo largo de su traducción, mientras que DyM procuran conservar la fidelidad semántica de la obra de Dumas. Dicho esto, su línea en este aspecto no es siempre coherente, ya que también hace uso de equivalentes acuñados, una técnica más propia de la domesticación. En definitiva, las decisiones del TM2 respecto a los nombres propios resultan algo más dinámicas, pues son más flexibles de adaptarse en función de las necesidades del caso en concreto, una estrategia que consiguen justificar en muchos casos mediante glosas explicativas. Marquina tiene menos reparos en omitir nombres propios si considera su inclusión innecesaria o susceptible de incompreensión por parte de su público, como es el caso de los ejemplos estudiados de los capítulos XXX y XLIV.

A continuación, recopilamos las técnicas empleadas en las dos versiones para solucionar el reto de *subjetividad*:

Subjetividad		
Capítulo	TM1	TM2
V	Traducción literal	Traducción literal
	Calco	Calco
		Modulación
XI	Modulación	Traducción literal
XII	Equivalente acuñado	Préstamo
	Generalización	Traducción literal
	Adaptación	
XVI	Generalización	Traducción literal
	Paráfrasis	
XXIII	Traducción literal	Transposición
XXIV	Traducción literal	Adaptación
	Calco	
XXV	Transposición	Traducción literal
XXX	Traducción literal	Traducción literal
	Calco	Transposición
	Modulación	
	Elisión	
XXXVIII	Traducción literal	Traducción literal
		Adaptación
		Particularización

Tabla 3: técnicas para abordar el reto de subjetividad

Con respecto al desafío planteado por la subjetividad, las dos versiones emplearon múltiples técnicas; esta sección presenta la mayor mezcla en términos de estrategias domesticadoras y extranjerizantes, de modo que resulta difícil extraer una conclusión clara. Lo que sí resulta evidente es que ambos traductores hacen uso de traducciones literales para resolver problemas puntuales, lo cual no sorprende, dado que en muchos casos los fragmentos tratan de descripciones de paisajes y quizá la estrategia menos arriesgada es reproducir el texto fuente. Marquina tiende a alejarse del texto fuente mediante la generalización o elisión (una técnica presente permanentemente en sus traducciones bajo los cuatro epígrafes); en otras instancias favorece el uso del calco.

Según las *imprecisiones del texto fuente*:

Imprecisiones del texto fuente		
Capítulo	TM1	TM2
VI	Calco	Amplificación
		Préstamo
		Equivalente acuñado
X	Elisión	Amplificación
XI	Elisión	Amplificación
XII	Elisión	Amplificación
XVI	Elisión	Elisión
	Modulación	Traducción literal
XXXI	Elisión	Elisión
	Adaptación	Traducción literal
		Préstamo

Tabla 4: técnicas para solucionar las imprecisiones del texto fuente

Las imprecisiones o desfiguraciones presentes en el texto fuente reciben un tratamiento marcadamente diferente en las dos traducciones. Esta sección es la que presenta las mayores divergencias de planteamiento de los respectivos traductores. El TM1 procura simplificar la lectura de su público al evitar explicar, como regla general, los errores lingüísticos y ortográficos de Dumas, prefiriendo corregirlos directamente en su texto meta. Marquina omite los errores originales mediante el uso de elisión y, al no incluirlos se provoca una pérdida semántica, pues los propios errores suelen contribuir al tono burlón de Dumas que no se reproduce en su traducción. El TM2, en cambio, como hemos visto, se esmera en proporcionar un máximo de información a su lector cuando el autor incluye vocablos o expresiones incorrectas en castellano. Su manera de

traducir, en esta sección fundamentalmente mediante el uso de amplificación, resulta más transparente que el TM1, en particular cuando los fallos de Dumas causan ambigüedad, por ejemplo, con ciertos nombres propios.

En los pasajes de *carácter heterogéneo*, observamos las siguientes técnicas:

Carácter heterogéneo		
Capítulo	TM1	TM2
VI	Traducción literal	Transposición
	Elisión	Traducción literal
	Generalización	Amplificación
VII	Modulación	Traducción literal
	Calco	Equivalente acuñado
	Calco	
XVII	Elisión	Amplificación
XVIII	Elisión	Amplificación
XXI	Traducción literal	Traducción literal
	Adaptación	
XXXII	Modulación	Traducción literal
	Modulación	Traducción literal
	Elisión	
XXXIV	Elisión	Amplificación

Tabla 5: técnicas para abordar el reto supuesto por el carácter heterogéneo del texto fuente

El reto de traducción provocado por el carácter heterogéneo del texto original se concentra fundamentalmente en los pasajes poéticos y aquellos cargados de descripciones metafóricas, y acarrea una dificultad léxica de determinados campos especialidades. Para tratar las secciones de poesía, Marquina emplea principalmente la elisión, pues no tiene ningún reparo en omitir versos aun si puede resultar en una pérdida de fidelidad de cara al relato original. En cambio, el TM2 de acuerdo con su método anteriormente mencionado de amplificar, proporciona los versos originales como glosa. Para traducir los pasajes descriptivos, ambas versiones emplean traducciones literales, y para tratar algún léxico complicado, hacen uso del calco, una técnica que puede sugerir la incertidumbre o el desconocimiento del traductor con respecto al significado del término fuente, sobre todo en casos donde existen un equivalente acuñado. Considerando que en gran parte de su traducción la inclinación del TM es hacia la domesticación, la decisión lógica sería que adoptara estos equivalentes en vez de pegarse al texto fuente.

6. CONCLUSIONES

El presente estudio nos permite extraer una serie de conclusiones finales. En primer lugar, hemos comprobado cómo la labor traductora de este relato se vuelve particularmente difícil por el tono sarcástico y burlón que subyace gran parte de la obra, que pone en el foco precisamente el país, su gente y sus costumbres. Estas críticas también se extienden a sus propios compañeros de viaje y personajes que conoce en el camino, y que se plasman mediante fallos lingüísticos deliberados, utilizados por Dumas como recurso retórico.

Por otra parte, dado el gran número y variedad de lugares presentados en la obra, desde el punto de vista del traductor, uno se pregunta si sería necesario realizar el mismo trayecto que el autor original para intentar reproducir las impresiones que él experimenta de cara a los diversos paisajes. Aun así, no se puede garantizar una fidelidad total por las características concretas de la obra: su extraña mezcla de realidad y ficción, con historias inventadas, entrelazadas con su estilo teatral único, a veces con la intención de simultáneamente entretener y despistar al lector.

La distancia temporal del texto fuente y, por lo tanto, los profundos cambios geográficos y culturales que se han experimentado en el siglo y medio largo desde su primera escritura, hace que la labor de documentación sea aún más importante. La soledad en la que generalmente trabaja el traductor se hace aquí más evidente, ya que no puede contar con un trato personal con el escritor para preguntarle dudas u obtener su opinión con respecto a la interpretación de pasajes concretos.

A lo largo de este estudio, queda patente que el uso persistente de la elisión por parte de Marquina, en el TM1, marca un contraste manifiesto con el planteamiento de DyM, en el TM2, y refleja el cambio de paradigma que se ha producido con el tiempo. En el mundo editorial, hoy en día, la omisión de tanto contenido original del texto fuente sin proporcionar notas explicativas difícilmente sería aceptable, pues con el avance de la teoría traductológica hay mayor exigencia en cuanto a respetar la intención del autor original.

En cambio, el nivel de detalle que proporcionan DyM y sus precisiones exhaustivas a modo de glosas para esclarecer posibles dudas de contenido y lenguaje en el texto fuente reflejan un contexto totalmente diferente en materia de la publicación de literatura en general y de traducciones en particular. Debemos resaltar que su uso de la ampliación mediante notas a pie de página, que cuentan con una presencia permanente a lo largo de TM2, refleja una mayor profesionalización de la labor de traductor, en parte también gracias al nacimiento y desarrollo de la traductología, lo que ha traído consigo un mayor cuestionamiento de los planteamientos traductores y, como consecuencia, una mayor transparencia con respecto a sus estrategias. En

este marco, como hemos visto anteriormente, la proliferación de las casas editoriales ha supuesto también una mayor competencia entre ellas y unas expectativas más elevadas por parte de los lectores modernos con respecto al contenido de las obras extranjeras.

Los respectivos contextos socioculturales también han influido en las significativas diferencias entre las dos versiones, las cuales no nos deberían sorprender. Debe tenerse en cuenta que, en España, donde el viaje de Dumas se realizó y siendo el país de destino de la publicación de las traducciones, entre las primeras décadas del siglo XX y principios del siglo XXI se experimentaron profundos cambios en las posibilidades de viajar. A raíz de la globalización y del desarrollo de medios de transporte en el país, los lectores españoles de principios del siglo XXI, momento en el que se publicó el TM2, pudieron viajar mucho más fácilmente, con más comodidad y de manera más económica. Por lo tanto, el público de la traducción de DyM tendría más posibilidades de recorrer los distintos puntos del camino de Dumas, lo que supone además una mayor exigencia en la precisión del contenido. Otro aspecto que debemos mencionar a la hora de comparar las traducciones son las diferencias manifiestas en las posibilidades de documentación: el traductor en los años 20 del siglo XX contaba con menos recursos disponibles que los traductores de del siglo XXI.

Las inclinaciones globales de las dos versiones corresponden en su mayor parte a la línea de nuestra hipótesis original. En el caso de Marquina, como nos lo planteamos, se trata de una línea de domesticación, al simplificar la tarea al lector mediante principalmente el uso de elisión, mientras que DyM optan por la extranjerización, pues abundan los ejemplos de este planteamiento en todo el texto, no solo el uso de amplificación, sino también préstamos directos y calcos.

No obstante, lo que puede sorprender es que, en ciertos fragmentos de ambas traducciones encontramos una mezcla de técnicas y planteamientos que no parecen seguir un criterio estable. Se trata fundamentalmente de pasajes altamente descriptivos y subjetivos, en los que parecería que los traductores de ambas versiones optan por tomar decisiones traductorales en función de la dificultad de las instancias puntuales, que van desde la modulación y transposición hasta calcos o traducciones literales. En el caso del TM2, esta variedad de técnicas, lejos de restarle valor a la traducción, refleja la enorme flexibilidad que tuvieron sus traductores de adaptarse a las necesidades de las dificultades concretas. Es más, precisamente por su limitada experiencia profesional como traductor, como mencionamos en el apartado 4.1.2., sus traductores se esmeraron en realizar una labor exhaustiva de documentación para asegurarse de que las referencias eran acertadas.

Debe señalarse que los resultados arrojados de este estudio se limitan a los pasajes seleccionados según el criterio que hemos explicado anteriormente, lo que, por una parte, se

inspira por un interés personal o inclinación hacia ciertas temáticas. Si hubiéramos seguido un criterio distinto para escoger los pasajes, lo más probable es que observáramos diferentes resultados. Para futuras investigaciones, sería interesante indagar en las técnicas empleadas en los capítulos con un límite geográfico, por ejemplo, el norte o el sur en un sentido más amplio, o en el contexto de las impresiones plasmadas de Andalucía, destino de predilección de muchos viajeros a lo largo del siglo XIX.

Lo que resulta difícil, dado nuestro contexto temporal, es ponernos en los zapatos de los lectores de hace casi un siglo; en definitiva, es una tarea compleja intentar reconstruir el mundo español de entonces, es casi imposible reparar en la totalidad de las diferencias lingüísticas que se han ido produciendo desde la segunda década del siglo XX hasta hoy, con todos sus matices, además del bagaje cultural que formaría parte del lector de 1929. Como consecuencia, en las reflexiones sobre qué estrategia o técnica resulta más apropiada, sería normal que existiera una cierta inclinación personal a favor de la traducción de 2002, siendo el contexto temporal mucho más cercano al de hoy.

De cara a futuras investigaciones, debe tomarse en cuenta la dificultad de realizar un análisis comparado de traducciones de esta obra en razón de su extensión, el ingente número de anécdotas, referencias extratextuales y un vocabulario tremendamente específico relacionado con diversas costumbres tales como bailes, corridas de toros, gastronomía, además de arquitectura y paisajes del norte al sur de España. Cabe mencionar que es imposible ser enteramente exhaustivo, dada la extensión del texto fuente, e incluso dentro de un pasaje pueden estar presentes múltiples técnicas. Nuestra intención ha sido resaltar las instancias más llamativas.

7. BIBLIOGRAFÍA

Albuquerque García, L. (2011) El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, 145, 15-34

Albuquerque García, L. (2014). La literatura de viajes a través de la historia: reflexiones sobre el género 'relato de viajes'. *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français*, (3).

Albuquerque García, L. (2015). Relatos de viaje y paradigmas culturales. *Letras*, (71), 63-76.

Alas, L. (Clarín). (1990). Las traducciones. En *Nueva campaña* (pp. 241–245). Lumen.

Álvarez Barrientos, J., de León, S., Rodríguez, M. J., y Ballesteros, F. (1997). Diccionario de literatura popular española. Ediciones Colegio de España.

Álvarez Jurado, M. (2022). La recepción de los libros de viaje románticos. Análisis comparativo de la retraducción de *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier. *Estudios de Traducción*, (12).

Amador, M. V., de Oñate, M. C. L., y Domecq, C. F. (2015). La visión de España a través de las guías de viaje en lengua inglesa (siglos XIX y XX). *Revista Turismo & Desenvolvimento*, (24), 41-54.

Arráez, J. L. (2007). La traduction en espagnol de « La Havane » de la comtesse de Merlin : une adaptation tributaire de la diplomatie, en Lafarga, F., y Méndez, P. S. *Literatura de viajes y traducción*. A. Saura (Ed.). Granada: Comares.

Atalaya, I. (2016). Literatura de viajes y su traducción: El caso de "Paseo por España"(1875) de Valérie de Gasparin. *Estudios románicos*, 25, 41-52.

Aymes, J. R. (1991). Doce viajeros románticos franceses ante la irreductible hispanidad idiomática (pp. 61-78) en Fernández M. L. D., y Lafarga, F. (Eds.) *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Universidad de Oviedo.

Baldick, C. (2015). *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. United Kingdom: OUP Oxford.

Baulo, S. (2006). ¡Abajo los traductores! En S. Hibbs y M. Martínez (Eds.), *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain* (pp. 416–426). Presses Universitaires du Mirail.

Baynat Monreal, M. E. (2002). *Visión de España y los españoles en la literatura francesa de viajes del siglo XIX: Théophile Gautier y Alexandre Dumas* (Doctorado, Universitat de València).

Baynat Monreal, M. E. (2006). Los Sevillanos-as y Valencianos-as según algunos viajeros franceses del siglo XIX, en *La cultura del otro: español en Francia, francés en España* (pp. 339-350). Universidad de Sevilla.

Baynat Monreal, M. E. (2007). El traductor de relato de viajes: *De París a Cadiz* de Dumas, en Lafarga, F., & Méndez, P. S. *Literatura de viajes y traducción*. A. Saura (Ed.). Granada: Comares.

Baynat Monreal, M. E. (2009). El turista francés en Valencia: un viaje en el tiempo (del siglo XIX al XXI). *TIEMPO: TEXTO E IMAGEN TEMPS: TEXTE ET IMAGE*, 279.

Belén Hernández, M., (2007) "Viaje a Italia": traducción y construcción de una utopía, en Lafarga, F., & Méndez, P. S. *Literatura de viajes y traducción*. A. Saura (Ed.). Granada: Comares.

Berchet, J. C. (1994). La Préface des récits de Voyages au XIX siècle en Tverdota, G. (Ed.). (1994). *Écrire le voyage*. Presses Sorbonne Nouvelle.

Bermúdez, L. y Camero, C. (2007). La traducción española de "La 628-E8" de Octave Mirbeau, en Lafarga, F., y Méndez, P. S. *Literatura de viajes y traducción*. A. Saura (Ed.). Granada: Comares.

Borrow, G. (1996). *La Biblia en España* (M. Azaña, Ed.). Alianza.

Boswell, J. (1984). *The journal of a tour to the Hebrides*. En S. Johnson & J. Boswell, *A journey to the Western Islands of Scotland and The journal of a tour to the Hebrides* (p. 161). Penguin.

Botrel, J.-F. (2003). El movimiento bibliográfico. En V. Infantes, F. López y J.-F. Botrel (Eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914* (pp. 619-631). Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Brotherston, G. (1968). *Manuel Machado: A revaluation*. Cambridge University Press.

Buzard, J. (2002). The Grand Tour and after (1660-1840), en P. Hulme, y T. Youngs (Eds.), *The Cambridge Companion to Travel Writing, Cambridge* (pp. 37-52). Cambridge University Press.

Cantera Ortiz de Urbina, J. (1993). Escritores españoles del siglo XIX, viajeros por España: Color local y enriquecimiento léxico. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, (4), 59-77.

Cantera Ortiz de Urbina, J. (1995). El léxico taurino en el *Voyage en Espagne*, de Gautier y en el *De Paris à Cadix*, de Dumas. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, (6), 43-60.

Carrizo Rueda, S. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberger.

Champeau, G. (2004). «El relato de viaje, un género fronterizo», en Geneviève Champeau (editora), *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid, Verbum, 2004, p. 15-31.

Chen Sham, J. (2007). Ángels Santa y Francisco Lafarga (eds.), Alexandre Dumas y Victor Hugo: Viajes de los textos y textos del viaje, Ediciones de la Universitat de Lleida/Pagès Editors (Colección El Fil d'Ariadna, 43-44), Lérida 2006 (736 pp.).

Chupeau, J. (1977). Les récits de voyages aux lisières du roman. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 77(3/4), 536-553. <https://www.jstor.org/stable/40525852>

Crivat-Vasile, A. (1994). Mirabilis Oriens: fuentes y transmisión. *Revista de filología románica*, 11, 471-82.

Colombi, B. (2003). Retóricas del viaje a España, 1800-1900. *Iberoamericana* (2001-), 3(9), 119–133. <http://www.jstor.org/stable/41673127>

Costa Álvarez, A. (1922). *Nuestra lengua* (pp. 165–171; 176–178). Sociedad Editora Argentina.

Díez-Canedo, E. (1920, 2 de octubre). Todos se casan / La gloria póstuma / ¿Qué debe leerse? / Pero hay dificultades... *España*, (283).

del Barrio, M. A. L. B., y Olivares, R. (1997). Aportaciones del traductor a la literatura de viajes. In *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción: actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción* (pp. 429-434). Editorial Complutense.

Dumas, A. (1847?). *De Paris à Cadix: Impressions de voyage* (Worms et al., Ilustr.). A. le Vasseur et Cie. <https://bvpb.mcu.es/viajes/es/consulta/registro.do?control=MR0M20100001172>

Dumas, A. (2017). *De Paris à Cadix : Impressions du voyage*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Dumas, A. (1929). *De París a Cádiz (Viaje por España)* (R. Marquina, Trad.). Espasa-Calpe.

Dumas, A. (2002). *De París a Cádiz: Impresiones de viaje* (A. Dilon & P. Minarrieta, Trans.). Editorial Pre-Textos.

Enciclopèdia Catalana. (s.f.). *Rafael Marquina i Angulo*. Diccionari de la literatura catalana. Recuperado de <https://www.enciclopedia.cat/diccionari-de-la-literatura-catalana/rafael-marquina-i-angulo>

Espasa-Calpe. (1928). Traducción. En *Enciclopedia Universal Ilustrada* (Vol. 63, pp. 508–510). Espasa-Calpe.

Fernández, C. B. (2012). Espectacularidad, esteticismo y decadencia: Las corridas de toros en una crónica de viajes de José Ingenieros. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 41, Universidad Complutense de Madrid. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ALHI.2012.v41.40297

Fernández Cifuentes, L. (1982). *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*. Madrid: Gredos.

Florencio, R. N. (2007). La comida española y la mirada extranjera. *Ars Medica*, 1, 20-35.

Ford, R. (1974). *Las cosas de España*. Ediciones Turner.

FundéuRAE. (2017, 28 de septiembre). *Revista (nombres)*. FundéuRAE. <https://www.fundeu.es/consulta/nombre-de-una-revista/>

Gabbert, T. A. (1935). *The dramas of Dumas père in Spain (1834–1850)*. University of California Press.

García López, I. (2022, marzo 16). La Balandra entrevista a Ariel Dilon. *Escritos*. <https://decir020.wixsite.com/escritos/post/la-balandra-entrevista-a-ariel-dilon>

García-Romeral Pérez, C. (1999). *Bio-bibliografía de los viajeros por España y Portugal (siglo XIX)* (p. 27). Ollero & Ramos, Ed.

García Yebra, V. (1994). *Traducción: Historia y teoría*. Gredos.

Gallego Roca, M. (1996). *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*. Universidad de Almería.

Gallego Roca, M. (2004). De las vanguardias a la Guerra civil. En Lafarga, F., y Pegenaute, L. (Eds.). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos mundos.

Gautier, T. (1985). *Viaje por España*. Taifa.

González-Rivera, J. (2019). *La invención del viaje*. Alianza Editorial.

Gonzalo Velasco, M. E. (2019). *Galicismos y falsos amigos entre el español y el francés: Estudio teórico y propuesta lexicográfica*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Habib, R., & Birchwood, M. (Eds.). (2013). *A dictionary of literary terms and literary theory* (5th ed.). Wiley-Blackwell.

Hibbs-Lissorgues, S. (2021). *La traducción como mediación cultural en el siglo XIX: Reflexiones epistemológicas y metodológicas sobre una práctica compleja*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-traduccion-como-mediacion-cultural-en-el-siglo-reflexiones-epistemologicas-y-metodologicas-sobre-una-practica-compleja-1051226/>

Hurtado Albir, A. (2005). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

Hurtado Albir, A. (2011). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología* (5.ª ed., rev.). Cátedra.

Idris, F. B. (2003). The traveler and his hushed companion: problems of narration in An Area of Darkness. *ARIEL: A Review of International English Literature*, 34(2-3).

Jiménez, P. P. (2007). La toponimia española en *Cándido* o *El Optimismo* en Lafarga, F., & Méndez, P. S. *Literatura de viajes y traducción*. A. Saura (Ed.). Granada: Comares.

Joly, J.-F. (1995). Préface. En J. Delisle & J. Woodsworth (Eds.), *Les traducteurs dans l'histoire* (p. 13). Presses de l'Université d'Ottawa.

Lafarga, F., y Pegenaute, L. (Eds.). (2004). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos mundos.

Lafarga, F. (Ed.). (2007). *La traducción en España (1750–1830). Lengua, literatura, cultura* [Edición digital]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Ed. original publicada en 1999 por Edicions de la Universitat de Lleida) <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-traduccin-en-espaa-17501830-lengua-literatura-cultura-0/>

Lafarga, F., y Méndez, P. S. (2007). *Literatura de viajes y traducción*. A. Saura (Ed.). Granada: Comares.

Lafarga, F., y Pegenaute, L. (Eds.). (2009). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos.

Larousse. (s.f.). *Alguazil*. En *Dictionnaire de française Larousse*. Recuperado el 19 de mayo de 2025, de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/alguazil/2241>

Larousse. (s.f.). *Mets*. En *Dictionnaire de français Larousse*. Recuperado el 21 de mayo de 2025, de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mets/51045>

Larousse. (s.f.). *Pays*. En *Dictionnaire de français Larousse*. Recuperado el 4 de mayo de 2025, de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pays/58825>

Larousse. (s.f.). *Vermoulu*. En *Dictionnaire de français Larousse*. Recuperado el 4 de mayo de 2025, de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vermoulu/81588>

Larra, M. J. de. (1960). *Obras* (C. Seco Serrano, Ed., 4 vols.). Atlas. (Biblioteca de Autores Españoles, Vols. 127–130).

Legendre, M. (1948). Diccionarios y traducciones. *Boletín de la Real Academia Española (BRAE)*, 28, 53–67.

Le Huenen, R. (1990). Qu'est-ce qu'un récit de voyage ?. *Littérales* (Nanterre), (7), 11-27.

Márquez Guerrero, M. Á. (2002). Tema, motivo y tópico: Una propuesta terminológica. *Exemplaria*, 6, 251–256. Universidad de Huelva.

Marroquín, L. (1917). Elogio de don Rafael de Pombo. En *Rafael de Pombo: Traducciones poéticas* (pp. 17–18). Imprenta Nacional.

Martínez, G. L. (2015). El Grand Tour: revisión de un viaje antropológico. *GRAN TOUR, REVISTA de INVESTIGACIONES TURÍSTICAS*, 12, 6.

Martínez, M. C. R., y Arjonilla, E. O. (2017). Traducción y adaptación de referentes culturales en la literatura de género fantástico del francés hacia el español. *Entreculturas*, 9, 49–70. Universidad de Málaga.

Martínez Laínez, F. (1999) *Viena. Praga. Budapest. El imperio enterrado*. Maeva Ediciones.

Mee, C. (2014). *Interpersonal Encounters in Contemporary Travel Writing: French and Italian Perspectives*. Anthem Press.

Mesonero Romanos, R. de. (1967). Las traducciones. En C. Seco Serrano (Ed.), *Obras* (pp. 277–278). Atlas. (Obra original publicada en 1840)

Ministerio de Cultura y Deporte. (s.f.). *Marquina, Rafael (1887–1960)*. Portal de Archivos Españoles (PARES).
<https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/142411/imprimir>

Montaigne, M. de. (2007). *Los ensayos* (p. 194). Acantilado.

Montesinos, J. (1982). *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850*. Madrid: Castalia.

Montoya, P. A. (2010). Francisco Lafarga, Pedro S. Méndez et Alfonso Saura (eds.)(2007). *Literatura de viajes y traducción*. Editorial Comares, Granada, 432 p. Mutatis Mutandis. *Revista Latinoamericana de Traducción*, 3(2), 388-393.

Navas Ruiz, R. (1982). *El romanticismo español*. Cátedra.

Ortega Román, J. J. (2006). La descripción en el relato de viajes: los tópicos. *Revista de filología románica*.

Palacios Bernal, C. (2006). Literatura fantástica traducida: Los *Mil y un fantasmas* de Dumas. En F. Lafarga y L. Pegenaute (Eds.), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo* (pp. 329–342). Peter Lang.

Peers, E. A. (1936). The vogue of Alexandre Dumas père in Spain, 1830–1842. En *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch* (Vol. I, pp. 553–578). Barcelona.

Pegenaute, L. (2004). La época romántica en Lafarga, F., y Pegenaute, L. (Eds.). (2004). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos mundos.

Pérez-Muelas, P. (2023). *Homo viator: El descubrimiento del mundo a través de los viajeros*. Siruela. (Biblioteca de ensayo, 136).

Pettinger, A. (2019). Companion. En C. Forsdick, Z. Kinsley, y K. Walchester (Ed.), *Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary* (pp. 51–53). Anthem Press.

Pico, B., (2007) “Le Canarien”: nuevas lecturas, en Lafarga, F., & Méndez, P. S. *Literatura de viajes y traducción*. A. Saura (Ed.). Granada: Comares.

Pimentel, J. (2003). *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Marcial Pons Historia.

Real Academia Española. (s. f.). *Manipular*. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado el 6 de junio, de <https://dle.rae.es/manipular>

Real Academia Española. (s. f.). *Misa*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado el 6 de junio, de <https://dle.rae.es/misa>

Real Academia Española. (s. f.). *Mozo*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado el 6 de junio, de <https://dle.rae.es/mozo>

Real Academia Española. (s. f.). *Silla*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado el 6 de junio, de <https://dle.rae.es/silla>

Real Academia Española. (s. f.). *Viajar*. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 12 de abril de 2025, de <https://dle.rae.es/viajar>

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (s.f.). *Diccionario panhispánico de dudas* (2.ª ed., versión provisional). <https://www.rae.es/dpd/amenazar>

Regales Serna, A. (1983). Para una crítica de la categoría "literatura de viajes". Castilla: Estudios de literatura, (5), 63-86.

Reyzábal, M. V. (2003). *Diccionario de términos literarios*. Acento Editorial.

Rodríguez-Milan, R. (2015). Un instante de glorioso pavor: topicos culturales europeos sobre España. ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΣ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ, 155-168.

Ruiz Souza, J. C. (2000, 26 de diciembre). *La Guerra de la Independencia y el arte español*. Centro Virtual Cervantes. [https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_00/26122000_02.htm#8203;contentReference\[oaicite:1\]\[index=1\]](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_00/26122000_02.htm#8203;contentReference[oaicite:1][index=1])

Rújula López, P. (s. f.). *Viajeros ilustrados y románticos: Consideraciones metodológicas para la utilización de los libros de viaje como fuente histórica*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viajeros-ilustrados-y-romanticos-consideraciones-metodologicas-para-la-utilizacion-de-los-libros-de-viaje-como-fuente-historica/html/cbd1458e-696f-46b1-935e-34395050f771_4.html

Sáez de Melgar, F. (1862). *Los miserables de España o Secretos de la corte*. Librería de Miguel Guijarro.

Sand, G. (1837). *Lettres d'un voyageur*. 2 Bde.

Santos, A. C. (2006). Le drama romantique français sur l'espace péninsulaire : de Victor Hugo à Alexandre Dumas. In *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo* (pp. 447-462). Peter Lang.

Santoyo, J. C. (1987). *Teoría y crítica de la traducción. Antología*. EUTI de la Universitat Autònoma de Barcelona.

- Santoyo, J. C. (1989). *El delito de traducir*. Universidad de León.
- Saura, A. (2007). Urgente y oportuna: la traducción de “L’apres et splendide Espagne” de C. Mauclair en 1931 en Lafarga, F., y Méndez, P. S. *Literatura de viajes y traducción*. A. Saura (Ed.). Granada: Comares.
- Seigneuret, J. C. (Ed.). (1988). *Dictionary of literary themes and motifs*. Greenwood Press.
- Silva, L. (2000). *Viajes escritos y escritos viajeros*. Anaya.
- Swift, J. (1999). *Los viajes de Gulliver* (p. 278). Unidad Editorial.
- Terrón Barbosa, L. (2016). El viaje a Japón de Pierre Loti. Itinerarios del mar. *Research Papers, Paisii Hilendarski University of Plovdiv – Bulgaria*, 54(1B), 261–272. Recuperado de https://lib.uni-plovdiv.net/bitstream/handle/123456789/162/NTF_2016_54_1_B_261_272.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Thompson, J. A. (1938). *Alexandre Dumas père and the Spanish Romantic drama*. Louisiana State University Press.
- Tovar, J. R. (2013). *Literatura, historia y traducción*. Ediciones de la Discreta.
- Urzainqui, I. (1991). Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor. En M.^a L. Donaire & F. Lafarga (Eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia* (pp. 623–638). Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- Vega, J. (2004). Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: Una aventura lejos de la civilización. *Disparidades. Revista de Antropología*, 59(2), 93-125.
- Vega, M. A. (2004). De la Guerra Civil al pasado inmediato. En Lafarga, F., & Pegenaute, L. (Eds.). (2004). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos mundos.
- Vinay, J.-P. and J. Darbelnet (1977): *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, París: Didier: Georgetown University Press.
- Youngs, T. (2013). *The Cambridge introduction to travel writing* (Primera edición.). Cambridge University Press.

ANEXO

En este anexo, aportamos el archivo Excel que nos ha servido de herramienta de compilación de textos para elaborar nuestro corpus de trabajo: «Recopilación de citas y comentarios». Dado su gran volumen, este documento está disponible para su consulta en la siguiente dirección electrónica:

[Recopilación de citas y comentarios.xlsx](#)