



Universidad de Valladolid

OFICIAL POSTGRADUATE MASTER
**TRADUCCIÓN
PROFESIONAL
E INSTITUCIONAL**

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Máster en Traducción Profesional e Institucional

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**Análisis de la traducción de la metáfora en el
poema *The Rape of the Lock* de Alexander
Pope**

Presentado por Bárbara Vicente González

Tutelado por Cristina Adrada Rafael y Susana Álvarez Álvarez

Soria, 2016

ÍNDICE

ÍNDICE	2
RESUMEN	4
ABSTRACT	4
1. INTRODUCCIÓN	5
1.1 Objetivo principal	7
1.2 Objetivos secundarios	7
1.2 Metodología	8
1.3 Estructura	10
2. EL AUTOR Y SU OBRA	12
2.1 Contextualización	12
2.1.1 Contexto histórico-político	12
2.1.2 Contexto socio-cultural	15
2.1.2.1 Las manifestaciones literarias	18
2.1.3 Biografía del autor	25
2.1.3.1 Su obra	29
2.1.3.1.1 The Rape of the Lock	30
3. LA TRADUCCIÓN LITERARIA	34
3.1 Traducción literaria vs otros géneros	38
3.2 Enfoques traductológicos	42
3.3 Traducción de la poesía: el género épico burlesco	47
3.3.1 Análisis de la metáfora	50
4. EL ANÁLISIS DE LAS METÁFORAS EN EL POEMA Y SU TRADUCCIÓN	54
4.1 Presentación de la base de datos	56
4.2 Análisis de las metáforas	59
4.3 Conclusiones del análisis	98
5. CONCLUSIONES	99
6. BIBLIOGRAFÍA	102

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar querría dar las gracias a mis tutoras: Cristina Adrada Rafael y Susana Álvarez Álvarez por sus consejos, sus ánimos y su enorme esfuerzo. Sin su ayuda no hubiese sido posible haber llevado a cabo este Trabajo de Fin de Máster.

Quisiera agradecerle eternamente a Juan Carlos Martínez Oramas por haberme escuchado día tras día, por haber secado mis lágrimas cuando el agobio se apoderaba de mí y por su apoyo y cariño incondicional.

Gracias a mis padres y a mis abuelos por apoyarme continuamente y tener siempre una sonrisa para mí. Sabéis que sois mi fuerza y todo mi apoyo. Gracias mami por ser mi psicóloga día tras día. Y por esas palabras que siempre me dedicas y que tanto me gustan. "Venga mi chiquitina que ¡tú puedes!"

Por último, me gustaría agradecer al profesor Antonio Prieto de la Universidad de Salamanca, por haberme contagiado en todas y cada una de sus clases esa energía y ese amor por la literatura inglesa y, por su recital diario de los versos de este poema .

RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Máster trata sobre la traducción de las metáforas al español del poema *The Rape of the Lock* de Alexander Pope. Está dividido en tres bloques, dos bloques teóricos y un bloque práctico. En el primero de los bloques teóricos se abordan el contexto histórico-político y socio-cultural en el que se enmarcan tanto la obra como la vida del propio autor. En el segundo bloque teórico del trabajo se presentan las teorías de la traducción literaria, así como, los enfoques traductológicos y la teoría relacionada con la traducción de la poesía en general y, con el género épico burlesco en particular. En el bloque práctico, se proporcionan el análisis de un grupo de metáforas extraídas del texto origen, el análisis de las traducciones de las metáforas propuestas por Graciliano Alfonzo de la Universidad de la Laguna y nuestras propias propuestas de traducción, con el fin de valorar la traducción de las metáforas y comprobar si se ha conseguido mantener el sentido del texto origen.

Palabras clave: traducción de las metáforas, enfoques traductológicos, épico burlesco, traducción literaria, traducción de la poesía.

ABSTRACT

This Master's Final Project deals with the translation into Spanish of the metaphors of the poem *The Rape of the Lock* written by Alexander Pope. It is divided into three sections: two theoretical sections and a practical one. The first of the theoretical sections covers the historic and political background and the socio-cultural background in which both, the work and the life of the author himself, are framed. In the second theoretical section of this project, the theories about literary translation, the different translational approaches and the theory related to the translation of poetry in general and with the mock epic gender in particular, are discussed. In the practical section, an analysis of a group of metaphors which are drawn from the source text, an analysis of the translations of the metaphors proposed by Graciliano Alfonzo, University of La Laguna and our own translations are provided in order to assess the translation of metaphors and verify if it has managed to keep the sense of the source text.

Keywords: translation of metaphors, translational approaches, mock epic, literary translation, poetry translation.

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia de la traducción literaria se han llevado a cabo muchos estudios sobre la delimitación de este tipo de traducción y los procedimientos o estrategias para abordarla. Si bien es verdad que no hay una teoría clara que establezca ciertas normas a la hora de llevar a cabo este tipo de traducción, muchos autores han tratado de caracterizar la traducción literaria y encauzarla según unos patrones y unas estrategias.

En cuanto a la traducción de la poesía el problema es, si cabe, aún mayor debido en parte a las convenciones en cuanto a la rima, el ritmo, la métrica, etc. El traductor se enfrenta a un texto plagado de musicalidad y simbolismo; un enfrentamiento artístico y emocional en el que, además de afrontar la ardua labor de transmitir al lector la misma idea que en el texto origen, la tarea se complica por las restricciones del tipo de texto al que se enfrenta.

En el presente Trabajo de Fin de Máster se presentan, por un lado, un estudio teórico dividido en dos apartados: en el primero de ellos se aborda el contexto en el que se enmarca la vida y obra del autor y, en el segundo, se expone la evolución de las diferentes perspectivas y teorías en relación con la traducción en general y con la literaria en particular, haciendo especial hincapié en la traducción de la poesía y del poema épico burlesco. Por otro lado, un análisis de las metáforas en el poema *The Rape of the Lock* de Alexander Pope y de las traducciones propuestas por Graciliano Alfonzo en su versión en español del poema, aportando una propuesta de traducción propia en algunos de los casos. La elección de este texto para su análisis no es casual, sino que proviene de ciertos conocimientos previos sobre el autor y sobre esta obra literaria. Al tratarse de una creación de gran importancia para el género, tanto por su ruptura con las normas anteriores, como por la magnificencia de la mezcla de estilos que componen el poema; creímos conveniente adentrarnos en un análisis de la traducción al español existente de dicho poema para ver si esos elementos característicos se habían trasladado adecuadamente.

Aunque muchos son los estudios que se han llevado a cabo sobre este poema y su autor por ser un punto álgido en la literatura inglesa, no tenemos constancia de que exista un análisis profundo previo de las metáforas del texto y de su traducción al español. Por ello consideramos que sería interesante abordar la obra desde este punto de vista.

Prácticamente la gran mayoría de estos estudios están en lengua inglesa y se centran en la interpretación de la sátira utilizada por Pope en su obra y no tratan de profundizar más en los elementos metafóricos empleados por el autor para lograr su fin. Por este motivo, hemos considerado que sería interesante, por una parte, estudiar las metáforas en el texto origen, para analizar la función de cada una de ellas con respecto a la intención personal del autor y, por otra parte, estudiar la traducción de esas metáforas

para ver qué elementos se mantienen y qué elementos han sido eliminados o trasladados de forma incorrecta. De este modo, podemos también observar y confirmar la gran variedad de dificultades a las que se enfrenta el traductor de este tipo de textos y la enorme relevancia del factor cultural e ideológico en las traducciones.

El motivo por el que se ha elegido este texto y no otro tiene, por una parte, un carácter más personal y, por otra parte, más científico. Principalmente, el planteamiento del estudio de la traducción en este poema surgió en una de las clases del máster en la que tratábamos temas que nos pudiesen gustar o textos que hubiesen despertado alguna sensación en nosotras. Fue en ese momento en el que pensé en llevar a cabo un análisis de un poema estudiado en una asignatura de Filología Inglesa. No quería que fuese un análisis aislado, sino que pretendía aunar los conocimientos adquiridos en ambas carreras.

Tras esa primera idea y tras llevar a cabo una lectura de varios libros con comentarios sobre la obra y el autor, llegué a la conclusión de que no había suficiente información sobre el uso que Pope hace de la metáfora, ni sobre el significado que le otorga a la misma. Por este motivo, hemos tratado de elaborar un trabajo en el que se solventen, en parte, esas carencias en el estudio de esta obra; proponiendo, al mismo tiempo, posibles traducciones de las metáforas señaladas.

Durante el desarrollo del proyecto nos hemos propuesto varios objetivos para alcanzar y los hemos tenido en mente hasta la finalización del mismo.

1.1 Objetivo principal

Entre los objetivos que se pretenden conseguir con este trabajo de investigación podemos destacar, ante todo lo que se pretende es analizar las metáforas del texto origen y compararlas con su traducción al español para, de esta forma, poder ver si el traductor ha conseguido trasladar la información implícita en cada una de ellas y comentar la estrategia de traducción utilizada.

1.2 Objetivos secundarios

Para llevar a cabo este estudio práctico es necesario aportar cierta información útil para el lector, por lo que hemos considerado necesario:

- Contextualizar el período en el que se enmarca la obra para aportar datos que puedan ser útiles para la interpretación de las metáforas y de la traducción.
- Contextualizar la vida del autor para tratar de comprender la simbología y los referentes a los que se hace alusión a lo largo del poema.
- Abordar el género de la poesía épico-burlesca y dentro de ésta, la propia obra, es decir, el objetivo, la estructura, el planteamiento, etc.
- Revisar las diferentes teorías existentes sobre la traducción literaria frente a la traducción no literaria, y más concretamente, de la traducción de la poesía.
- Presentar los principales enfoques traductológicos estructurándolos en las diferentes etapas en las que se enmarcan los estudios y la evolución sobre la cuestión de las estrategias de traducción.
- Abordar la cuestión de la metáfora y el debate sobre su traducción.
- Aportar una respuesta a la pregunta: ¿Es correcto que el traductor tenga total libertad en su tarea de traducir este tipo de textos poéticos?

Todos estos objetivos planteados requieren de una extensa e intensa labor de investigación en la que es necesario estructurarse un plan de trabajo, en el que se precise qué es lo que se va a tratar en cada parte del proyecto.

1.2 Metodología

Para tratar de comprobar si los objetivos en los que hemos basado nuestro trabajo son los adecuados, trabajaremos con el texto del poema extraído del *Ebook* titulado *Pope's The Rape of the Lock and Other Poems* del *Project Gutenberg* editado por Thomas Marc Parrott, que se adjunta como anexo en el CD, y del libro editado por Tillotson *The Rape of the Lock*, y, con la traducción al español de Graciliano Alfonzo de 1851.

Tenemos claro que para estudiar un texto y analizarlo es imprescindible contextualizarlo, y más aún, teniendo en cuenta que se trata de una obra literaria que bebe y se nutre del marco socio-histórico en el que se enmarca. Para llevar a cabo esta contextualización hemos tomado referencia de obras como *A Short History of English Literature* escrito por Legouis o *The Norton Anthology of English Literature*, que es considerada como la mejor recopilación de obras literarias inglesas, entre otras.

Una vez realizada la contextualización de la obra y del período en el que se enmarca la vida y labor de Pope, nos adentramos 'en el marco teórico' que rodea al poema con las respectivas consideraciones sobre la teoría literaria y los diferentes enfoques traductológicos que se han desarrollado a lo largo de la historia de la traducción, así como las diferentes teorías sobre la traducción literaria y, en particular, sobre la traducción de la poesía. Para la elaboración de este 'marco teórico', en el que recogemos toda la teoría necesaria para fundamentar nuestro análisis, hemos realizado la lectura de obras de teoría de la traducción como *Teoría de la Traducción literaria* (1994) escrito por Torre, la publicación en la revista *Babel, The Translation of Metaphor* (1980) realizada por Newmark, o la publicación de Arregui Barragán, *Estado de la investigación en el ámbito de la teoría de la traducción literaria* (2005), en la revista *Çédille*, entre otras.

Para la elaboración del análisis, parte central de nuestro estudio, hemos llevado a cabo una lectura del poema en cuestión y extraído las metáforas para confrontar nuestra base de datos. Como se ha justificado en la introducción del cuarto capítulo, donde se explica cada una de las columnas en las que se ha dividido nuestra base de datos, no hemos comentado todas las metáforas presentes en el poema porque para ello se requeriría de una investigación más profunda y extensa, que consideramos que pudiese ser planteada como objetivo para futuras investigaciones doctorales. Por lo que, hemos optado por centrarnos en aquellas metáforas más claras en las que se compara la épica y la época clásica con la sociedad inglesa del siglo XVIII.

Hemos enfocado la búsqueda de las metáforas en los dos primeros cantos porque, aunque sabemos que el resto de los cantos contiene más metáforas que podrían presentar problemas de traducción, en ellos Pope describe a la sociedad del momento, a los silfos y a la protagonista, que constituyen los principales elementos de comparación con la época

clásica y con las obras épicas. En total hemos extraído 35 fragmentos en los que aparecen las metáforas; casi todos ellos contienen una única metáfora, pero hay algunos en los que Pope ha utilizado más de una metáfora para describir o complementar la metáfora principal. En estos casos en los que aparecen múltiples metáforas hemos comentado cada una de ellas relacionándolas con las demás y con la principal.

Tras la extracción de aquellas metáforas que hemos considerado necesarias y tras analizar los modelos de clasificación de la metáfora existentes, se ha considerado pertinente diseñar un modelo de clasificación de las metáforas que se ajuste a nuestras necesidades y al género que se ha analizado, y que no se atenga al componente estructural ni formal sino que se centre primordialmente en el léxico de la metáfora, sin dejar de lado el componente semántico. Hemos aportado una interpretación de las mismas tratando de ver el contexto en el que se enmarcan dentro de los versos para, posteriormente comparar la traducción elaborada por Alfonzo y ver qué estrategia ha seguido y si esa traducción se corresponde con lo citado en el texto origen. Para terminar con el análisis, hemos propuesto la traducción de aquellas metáforas en las que considerábamos que la traducción aportada por Alfonzo no era del todo correcta o que dejaba ciertos matices sin resolver, justificando en todo momento nuestra propuesta y la estrategia elegida en cada caso. Además de extraer las posibles interpretaciones de las metáforas, se ha tratado de entender la interpretación extraída por Alfonzo para conocer el porqué de su traducción.

1.3 Estructura

El presente trabajo de investigación se ha dividido en cinco capítulos que presentan la siguiente distribución: en el primer capítulo se ha elaborado la introducción del trabajo con *los objetivos, la metodología y la estructura* del mismo. Los siguientes tres capítulos componen lo que se considera como el cuerpo del trabajo y en los que se recogen el contexto, la teoría de la traducción literaria y el análisis de la obra, respectivamente. En el quinto capítulo se han recogido las conclusiones a las que se ha llegado tras la elaboración del trabajo y, por último, en el sexto capítulo se ha recogido toda la *bibliografía* citada.

El segundo capítulo, denominado *el autor y su obra*, contiene la contextualización del poema, que constituye el objeto central del análisis, y del propio autor. Este bloque se divide en tres apartados en los que hemos introducido el *contexto histórico-político*, el *contexto socio-cultural* y la *biografía del autor*. En el primero de ellos, se aporta información sobre la historia de Inglaterra en el momento de la Restauración monárquica que nos ayudará a esclarecer ciertas referencias a las que se alude en el poema, como, por ejemplo, los partidos políticos existentes, los distintos monarcas que se sucedieron en el trono con sus políticas e ideologías o incluso la actividad económica y la política agraria establecida en ese momento. En el segundo de estos apartados, el *contexto socio-cultural*, se hace referencia a la sociedad del momento, presentando su jerarquía y las clases sociales en las que se dividía, mencionando la relación existente entre ellas. Se hace hincapié en los valores morales y las ideologías religiosas presentes en esas clases sociales teniendo en cuenta que serán elementos que Pope va a criticar en su poema. Dentro de este apartado incluimos un subapartado para las *representaciones literarias* cultivadas por los escritores de esta época entrando un poco más en detalle en la poesía y, más concretamente, *la poesía épico burlesca*. El último apartado que hemos incluido en este capítulo, *la biografía del autor*, con los referentes literarios en los que Pope se basa para elaborar este poema épico-burlesco, su educación literaria y algunas de sus obras anteriores y posteriores a *The Rape of the Lock*. Dentro de este apartado, hemos considerado oportuno hacer una división más e incluir un subapartado individual dedicado exclusivamente a la explicación del poema.

El tercero de los capítulos, *la traducción literaria*, contiene unos apuntes sobre el concepto de traducción literaria y la labor del traductor según las teorías que se han fraguado desde el comienzo de la labor traductora como, por ejemplo, la de San Jerónimo. Hemos dividido este bloque en cuatro apartados diferentes en los que, en primer lugar, presentamos el debate entre los límites y la posición de la *traducción literaria* con respecto a los otros géneros, como pueden ser la traducción científica o la jurídica; en segundo lugar, hemos añadido los diferentes *enfoques traductológicos* sobre lo que se considera traducción y la labor o posición del traductor con respecto al texto original. Mencionamos

también cuatro conceptos muy importantes que se deben tener en cuenta en la elaboración de la traducción en general y de la literaria en particular, por la cantidad de referencias que engloba ésta. Estos elementos son el efecto que debe producir la traducción, la fidelidad, la intraducibilidad y la equivalencia. En el siguiente apartado, *traducción de la poesía: el género épico burlesco*, se ponen de manifiesto las características propias de la poesía, en general, y del género épico, en particular, marcando las dificultades de su traducción. Dentro de este apartado hemos añadido un apartado dedicado a la metáfora como figura retórica y al debate sobre la traducción de la misma.

El cuarto capítulo es el que hemos dedicado por completo a nuestro análisis. Decidimos ubicarlo más tarde en el trabajo porque consideramos que es importante conocer el contexto que rodea a la obra y la teoría sobre el tipo de traducción que se va a analizar, antes de meterse de lleno a comentar el texto origen y su traducción al español. En este bloque hemos hecho dos divisiones; por una parte, *la presentación de la base de datos* en las que se explica cómo hemos organizado las metáforas, la traducción, la propuesta propia y los comentarios sobre cada una de ellas, antes de desarrollar el análisis. Por otra parte, *los tipos de metáforas*, donde se incluyen las tablas procedentes de la base de datos en las que aparecen las metáforas del TO, las traducciones en TM y nuestras propias propuestas; cada tabla está desarrollada con su correspondiente análisis y explicación.

Tras los capítulos teóricos y prácticos se ha incluido un quinto capítulo dedicado a las conclusiones obtenidas a partir del estudio desarrollado en el presente trabajo y un sexto capítulo en el que se han recogido las referencias bibliográficas citadas a lo largo del trabajo.

Finalmente, como complemento a este trabajo escrito se aporta una carpeta, con la denominación de *anexos*, en el CD con la base de datos elaborada y, los textos en inglés y en español del poema.

2. EL AUTOR Y SU OBRA

La literatura a menudo está muy vinculada con el momento en el que se produce; pues, como mencionamos en este trabajo, va a funcionar como vehículo o herramienta de expresión del contexto en el que se enmarca. Por ello, hemos creído conveniente mencionar el contexto histórico-político y socio-cultural antes de adentrarnos en el análisis de la obra *The Rape of the Lock* de Alexander Pope.

Si profundizamos en el simbolismo y las referencias históricas que Pope utiliza, podemos ver que no sólo denuncia la situación y la sociedad del momento, tratando así de caracterizar a sus personajes con los valores morales del pensamiento y las costumbres del siglo XVIII inglés, sino que alude en muchas ocasiones a la época de Homero y a sus obras, recreando pasajes de éstas en su poema. Por otra parte, tiene relación también con el período de la época Augusta en Roma si nos atenemos a las comparaciones con la sociedad clásica que se extienden por todo el poema. Como ejemplo de ello tenemos las alusiones al rapto de Helena de Troya y el viaje de Eneas por el Tiber, o la invocación a la musa que es un referente de las narraciones épicas

2.1 Contextualización

2.1.1 Contexto histórico-político

En el siglo XVIII Inglaterra era, junto con Holanda, un apartado distinto dentro de la Europa absolutista. La revolución del siglo XVII había dado lugar a una monarquía de poder limitado en la que el rey reinaba pero no gobernaba.

Carlos II es restaurado en el trono en 1660; en este momento Inglaterra era una nación dividida tras veinte años de guerras civiles y tras la revolución. En 1665 hubo una plaga que se llevó por delante a más de setecientas mil personas únicamente en Londres y en 1666 se produjo un gran incendio que destruyó gran parte de esta misma ciudad, dejando a dos tercios de la población sin casa. Estas dos tragedias implantaron en el ambiente una creencia de que eran el objetivo de una divina providencia, pero poco a poco la nación resurgió de sus cenizas en el siguiente siglo para convertirse en un imperio. A nivel internacional, Inglaterra se ve sumida en una serie de guerras contra Francia, desde 1689 hasta 1763 es decir, hasta bien entrado el siglo XVIII (Speck, 1996).

En el año 1689, tras la Revolución Gloriosa que se inspiró en las ideas liberales de John Locke, y tras terminar con la monarquía absoluta de los Estuardo que eran partidarios de la monarquía por derecho divino, sube al trono el nuevo monarca, Guillermo Orange-Nassau, protestante que consiente en jurar la Declaración de Derechos (1689), por la cual

se establecía un sistema de monarquía limitada por un gobierno parlamentario y por la que en lugar de crear nuevos derechos se sancionaban los antiguos. Entre otras limitaciones, establecía que *cualquier forma de imposición fiscal que no contase con la aprobación del Parlamento era ilegal y que también era preciso el acuerdo de las cámaras para mantener cualquier ejército en tiempo de paz* (Briggs, 1994: 225); esto ponía fin a la forma de gobierno anterior, pues según este autor (ibid), el reinado de Carlos II desde 1682 a 1685 se hizo sin convocar al Parlamento, y sin permitir que hubiese ninguna comparación de poderes entre la Corona y el Parlamento, para no verse debilitado.

En cuanto a los partidos políticos existentes, van a seguir manteniéndose los dos partidos políticos que tuvieron su origen durante el reinado de Carlos II: los Conservadores y los Liberales (*Tories* y *Whigs*, respectivamente). Los primeros constituían el partido de la Corte, que apoyaron al rey en 1681 y que seguían siendo poderosos apoyos de la Corte y de la iglesia establecida, sus dos grandes fuentes de estabilidad política y social. Los segundos eran un grupo menos homogéneo, muchos de ellos eran nobles que ansiaban el poder de la Corona, mercaderes y empresarios en Londres. Era un grupo unido por unos ideales de tolerancia y apoyo al comercio (Speck, 1996).

La Revolución Gloriosa estableció una serie de leyes y se firmó la Ley de Unión de 1707, por la que se establecía una alianza política y por la que Inglaterra se transformó en Gran Bretaña, un país más grande que reunía bajo esa alianza a personas de diversos orígenes y entornos (*ibid*).

Jacobo II Estuardo, exiliado, se refugiará en la Francia de Luis XIV, desde donde tratará de recuperar sin éxito su trono. De esta manera se terminó con la política de tolerancia religiosa que éste quería imponer¹.

Guillermo y María, hija de Jacobo II Estuardo, gobernaron en Inglaterra no por gracia de Dios sino por elección del pueblo y el Parlamento. Su gobierno fue una nueva era, más tolerante y más abierta. Durante su reinado se aprobaron varias leyes importantes relacionadas con la reforma monárquica como la Ley Trienal de 1694, por la que se establecía que el Parlamento debía ser convocado a elecciones generales por lo menos una vez cada tres años, o la Ley del Acuerdo (*Settlement Act*) por la que el Parlamento mediante la limitación de la corona disponía quién debía ser el nuevo monarca. En ella se especificaba que el Rey debía ser anglicano, así la sucesión del trono pasaría primero por

¹ El jacobitismo tiene su origen en la revolución de 1688-1689, conocida por los historiadores *Whigs* como la Revolución Gloriosa. La política de Jacobo II, consistente en favorecer un clima de tolerancia religiosa para los católicos, disidentes protestantes y judíos, así como el acceso de los católicos al ejército y a la armada, resultó impopular entre la mayoría anglicana de Inglaterra.

cualquier nieto de Jacobo II, ya fuesen descendientes de María o de Ana Estuardo, hijas de Jacobo II. Sin embargo, también quedaba remarcado que los monarcas católicos o casados con católicos no podían ser herederos al trono (Kenyon, 1978).

Esta ley se lleva a cabo al ver que la sucesión al trono de un protestante estaba en peligro cuando la reina María murió en diciembre de 1694 sin herederos y el hijo de la princesa Ana murió en 1700. El Parlamento al ver que no tenían herederos protestantes para el trono y no queriendo que un católico ocupase el lugar del monarca decidió romper con el orden de sucesión y elegir a su propio monarca que fue Sofía de Hanover, nieta de Jacobo I y primera sobrina de Carlos II y de Jacobo II, para que subiese al trono (*ibid*).

En 1714 sube al trono Jorge I, hijo de Sofía, y desde ese momento Gran Bretaña estará gobernada por sus sucesores, incluida la reina actual.

En cuanto al aspecto religioso, ninguna resolución política puede ser estable hasta que todos los aspectos religiosos de la época se resuelvan. Esto dio lugar a que la restauración de la monarquía significase la restauración de la iglesia establecida debido, en parte, al fuerte vínculo existente entre el gobierno y la religión. Carlos II quiso mantener la promesa de respeto hacia otras ideologías; sin embargo, los enemigos de su padre que eran parte del clero anglicano y arzobispos declararon todas aquellas reuniones religiosas que no siguiesen la ideología de la iglesia establecida como ilegales y perseguidas. Según esta declaración, el catolicismo pasaría a ser ilegal y todos aquellos que se opusiesen o se negasen a permanecer en silencio sin expresar ideas contrarias a la religión establecida serían encerrados en prisión (*ibid*).

Este mismo autor precisa en su obra que las dos corrientes religiosas contrarias al Anglicanismo, el Protestantismo y el Catolicismo Romano fueron apartadas de la vida pública, y sus practicantes también aunque a través de una práctica de conformidad, como podía ser recibir el sacramento en una iglesia anglicana algunas veces, los protestantes estaban exentos de cumplir con la ley. Sin embargo, los católicos eran considerados como malignos y traidores, y cualquier hecho dañino podía provenir de ellos; por ejemplo, el Gran Incendio de Londres de 1666.

En lo que al contexto económico se refiere, tras la revolución de 1688 se diseñó un complicado sistema de préstamo público para hacer frente a los crecientes gastos del gobierno y, a raíz de esto, en 1694 se fundó el Banco de Inglaterra con la oposición firme de la Cámara de los Lores, que tenía como objetivo la regularización y facilitación de la deuda pública y otorgar al gobierno con una nueva base fiscal. Muchos ingleses reconocen que la fundación del banco es tan importante para Inglaterra como la revolución de 1688. Lord North, Primer Ministro durante la Guerra de Independencia Norteamericana, definió el

banco como parte de la Constitución y Adam Smith decía de él: *no sólo actúa como un banco normal sino también como un gran motor del Estado* (Briggs, 1994: 228).

En este contexto histórico-político plagado de cambios y conspiraciones para tratar de derrocar a los Estuardo va a ser en el que Pope escriba su obra. Un contexto en el que la religión constituye un elemento fundamental en los enfrentamientos político-ideológicos que se llevaban a cabo y en el que la economía va a jugar un papel fundamental en la aparición de la burguesía. Estos cambios políticos y los intentos por derrocar a las monarquías que gobiernan tienen un efecto directo sobre la religión y la economía del momento que derivan en consecuencias para la población. La obra de Pope va a ser una crítica hacia esa nueva sociedad que no presta la atención necesaria a estos cambios políticos que se suceden, y cuya ideología parece estar impuesta por la política. Una sociedad que vive en su mundo de lujuria y juego y parece no interesarse por estos cambios.

2.1.2 Contexto socio-cultural

La vida y obra de Pope, como acabamos de mencionar, se desarrollan durante el período de la época Augusta en Inglaterra, tras la recuperación de la Guerra Civil Inglesa y de la Revolución Gloriosa. En esta época, que bien podría ser comparada con la época del reinado de Augusto en Roma y que en cierto modo está a su vez relacionada con la pasión que Pope reflejaba por los autores Virgilio y Homero, ambos protegidos y apoyados en su realización del trabajo, se había recuperado el apoyo a las artes (Legouis, 1934).

Durante este período la sociedad Inglesa estaba dividida, estructurada en condados, cada uno tenía un sheriff, una comisión de paz y una milicia que estaba presidida por el teniente. Esta unidad servía de igual modo de centro de las lealtades locales. Inglaterra había estado dividida en 39 condados, sin embargo, los límites no quedan muy bien definidos puesto que algunos condados aún mantenían parte del territorio antiguo y otros estaban demasiado fijados (Kenyon, 1978).

La sociedad estaba estructurada en clases sociales: en primer lugar, la clase social acomodada donde podemos encontrarnos con los magnates más importantes de aquella época, duques, condes, miembros de los tribunales penales y de las asambleas, que se encargaban de nombrar a los caballeros del condado. Estas familias se disputaban y monopolizaban la representación del condado; como ejemplo de ello W.A. Speck añade en su libro *Gran Bretaña en el siglo XVIII: En Northamptonshire unas nueve familias se disputaban entre sí la distribución de los escaños del condado: los Bertie, los Cartwright, los Cecil, los Dudley, los Finch, los Hatton, los Isham, los Montagu y los Spencer* (Speck, 1996: 8).

Como vemos, la sociedad inglesa era clasista y estaba muy dividida. La riqueza y representación de los condados recaía en unas cuantas familias mientras que el resto de la sociedad eran pobres. Lo mismo pasaba con las votaciones o las asambleas, en las que únicamente los miembros de las familias poderosas tenían voz y voto, el resto no tenía derecho a opinar.

La riqueza de estas familias normalmente se basaba en sus bienes heredados. Poseían una casa de campo y diversos terrenos que arrendaban a arrendatarios de los que percibían las rentas. Los arrendatarios, aunque económicamente estuviesen subordinados a los propietarios, en el ámbito social no dependían necesariamente de ellos. Los propietarios necesitaban a los arrendatarios tanto o más que estos necesitaban las granjas. Esta relación se fue deteriorando hasta tal punto que a principios del siglo XVIII, cuando descendieron de forma brusca los beneficios de la venta de excedentes de los productos agrícolas debido a las pobres cosechas, el pago de los salarios de los trabajadores y de las rentas resultó problemático y las granjas perdieron todo el atractivo que habían ganado en el siglo anterior (Speck, 1996).

A pesar de que en esta época las comunidades de Gran Bretaña se basaban en las obligaciones mutuas, las relaciones entre los poderosos o la élite y los arrendatarios se fueron mermando debido a transacciones económicas infructuosas que únicamente obsequiaban con pérdidas económicas a los arrendatarios. Esto dio lugar a problemas adyacentes relacionados con las votaciones, ya que los arrendamientos vitalicios se consideraban propiedad a efectos electorales y los propietarios obligaban a muchos arrendatarios a ejercer su derecho al voto a cambio de la renovación del arrendamiento (*ibid*).

El clero, como grupo social independiente y poderoso de este período, actuaba al margen de los propietarios y a menudo persuadía a sus feligreses para que siguiesen su camino y de esta forma guiar las votaciones a su antojo.

Las elecciones fueron, por tanto, el principal problema al que se enfrenta la sociedad inglesa, motivo por el que se fragua la división entre los *Tories* y los *Whigs* que vemos en la historia inglesa hasta la actualidad y que lleva, como resultado, a la concesión de una mayor importancia en los asuntos nacionales a los ciudadanos. Esta concesión tuvo tal importancia que actualmente en el Parlamento seguimos viendo a los terratenientes pero en la Cámara de los Comunes se incluyen ahora abogados, comerciantes, oficiales del ejército e incluso funcionarios (*ibid*).

Otro grupo social que va a surgir en este momento de crisis electoral es la burguesía, sobre todo en las grandes ciudades como Londres puesto que era en éstas en las que este grupo podía mantener su nivel de vida, lo que va unido a un crecimiento

urbano y a un incremento de las zonas manufactureras causado por estos burgueses que se dedicaban a la industria y al comercio. Con la aparición de este nuevo grupo se empiezan a estrechar lazos con otros puntos a nivel nacional e internacional debido a la demanda en mercados nacionales y extranjeros, lo que estimula la iniciativa empresarial y la productividad del sector agrícola. Tal y como nos dice Speck en su libro: *El aumento de la prosperidad entre las comunidades de empresarios fue el rasgo más destacado del desarrollo físico de las ciudades. Los talleres, los almacenes de fábricas y los comercios eran rasgos prominentes del paisaje urbano* (Speck, 1996: 19).

En cuanto a la sociedad, las mujeres jugaban diferentes papeles dependiendo del papel del hombre, muchas de ellas estaban directamente asociadas al placer, a la pobreza o la caridad. El matrimonio hacía que la mujer tuviese un papel completamente pasivo y fuese el hombre la imagen representativa de éste. La sociedad de este momento, como veremos en el poema, trata a la mujer como si fuese exclusivamente una imagen, es decir, su importancia recae en su belleza y no en su inteligencia. La religión, por su parte, excluye y castiga a esas mujeres que no son puras y castas. El hombre podía hacer lo que quería pero la mujer debía mantener su castidad hasta que tuviese lugar el matrimonio, esto se indicaba mediante la melena de las mujeres: si tenían el cabello largo es que eran vírgenes y si lo tenían corto es que habían perdido su virginidad. Las mujeres, al fin y al cabo, se encontraban encerradas por una religión que dictaba su destino, por su propia moral inculcada por la educación y por una sociedad que juzgaba a las personas por unos valores morales absurdos en los que la mujer únicamente jugaba un papel secundario.

Este papel secundario perjudica a aquellas que luchan por abrirse un camino en el mundo intelectual, las escritoras. Sin embargo, no impidió a aquellas que quisieron continuar con su arte escribir obras de gran interés. En relación con el género que vamos a tratar en nuestro análisis, la poesía, en el siglo XVII en Inglaterra, ya existían grandes ejemplos escritos por mujeres y durante el siglo XVIII aparecerán numerosas publicaciones importantes a través de las cuales se puede ver la apreciación personal de esas mujeres en cuanto a la sociedad y al momento en el que vivieron (López Folgado et al: 2011, 15).

Aunque existían estas mujeres que luchaban por demostrar que su papel en este mundo era tan importante como el de los hombres y que podían estar a la altura de las circunstancias, nunca se les ha otorgado esa importancia y siempre han estado peor valoradas. Estas mujeres no serán el objeto de burla de Pope, son sus semejantes y publicaban en revistas en las que él mismo publicaba sus obras. Nuestra atención, por lo tanto, se va a centrar en aquellas mujeres 'florero' que se conforman con lo que el destino ha escrito para ellas y que no ven más allá de su propia imagen ante el espejo. Mujeres de las clases altas que estaban en boca de todos y a las que la opinión de la gente era lo

único que les importaba. Ésta será la imagen de mujer que plasmará y criticará Pope en su obra.

En relación con la religión, durante el reinado de la reina Ana la mayoría del clero inferior era conservador. Los principales terratenientes pasaron a ser los *Whigs*, mientras que los pastores anglicanos y muchas de sus congregaciones desafiaban los deseos de éstos. Se comienza a creer en las limitaciones del hombre pero también se ve la naturaleza moral del mismo. Los filósofos afirmaban que el hombre era bueno por naturaleza y que la felicidad residía en el ejercicio de la virtud y la benevolencia, es decir que el hombre es sentimental y encuentra la virtud en los impulsos sociales e instintivos y no está guiado ni sancionado por la ley divina (Speck, 1996). La religión establecida, como acabamos de ver en el apartado anterior, perseguía a los católicos y los castigaba. Pope en su obra presenta muchos elementos religiosos de carácter católico con los que critica a la protagonista y se mofa de ella comparándola en muchas ocasiones con una diosa.

Es, por tanto, durante el siglo XVIII cuando la nobleza y las clases medias van a acumular riquezas gracias al comercio; aumenta también el número de personas que sabían leer y escribir; comienza el desarrollo de una cultura burguesa y, la publicación de los primeros periódicos y la prensa periódica. Dentro de este tipo de publicaciones es donde podemos contextualizar *Gentleman's Magazine*, que era un suplemento que se vendía con el periódico y en el que Pope hará varias publicaciones. Es una época de resurrección de las artes en la que los escritores comienzan a presentar los problemas de la época en sus obras (*ibid*).

En definitiva, esta va a ser la sociedad que va a plasmar y criticar Pope en su obra. Una sociedad basada en el crecimiento económico que ha dejado de lado los valores morales y que no es igualitaria, que no trata a sus semejantes como tal y en la que se juzga a la gente por las posesiones que tiene. Pope pone en relieve la falta de instrucción y moralidad de aquellos que constituyen las clases altas de la sociedad a las que él mismo pertenecía. Una civilización sin civilizar en la que es más importante ir elegante y maquillada a un baile que ejercer su derecho como persona y exigir un trato igualitario, y en la que se puede excluir socialmente a una persona por el hecho de haber sido deshonrada.

2.1.2.1 Las manifestaciones literarias

En nuestra labor por contextualizar el período en el que se escribe la obra vamos a analizar el tipo de literatura que se publica con el objetivo de enmarcar nuestra obra en un género determinado.

La literatura de este período trata de ser instructiva por los valores morales que refleja, y a su vez alusiva, ya que hace referencia a la sociedad del momento. Está directamente relacionada con la política y los autores frecuentemente utilizan la sátira para criticar los problemas de la sociedad (Legouis, 1971). Según lo afirmado por Howard D. Weinbrot, Pope fue capaz de imitar a Horacio y a los escritores de sátiras romanos para conseguir apaciguar sus necesidades políticas. Autores como Jonathan Swift o Ned Ward hicieron prosa satírica: el primero de estos destacó por su obra *Los viajes de Gulliver* (1726) y el segundo por *The London Spy* (1704-1706) en la que satiriza el espectáculo exagerado de la gente londinense. En cuanto a la poesía satírica podemos hablar de Pope, evidentemente, quien escribió muchas sátiras ridiculizando a sus adversarios como en *The Dunciad* (1728). John Gay (1688-1744) es otro de los poetas que escribió sátiras, entre ellas *Trivia* (1716). Pope culminó las diversas tradiciones satíricas, imitó a los antiguos y llevó la sátira a su culmen en poesía, así mismo, marcó las líneas a seguir por sus contemporáneos, que fueron incapaz de seguir sus pasos con distinción alguna (Weinbrot, 1982).

Teniendo en cuenta el punto de vista literario, podemos dividir el período que abarca desde 1660 hasta 1785 en tres subperíodos de más o menos cuarenta años cada uno: el primero de ellos hasta la muerte de Dryden en 1700, considerado como el período en el que se fragua la literatura neoclásica inglesa y se formulan sus principios fundamentales; el segundo se extiende hasta 1744 y 1745, fechas que corresponden con las muertes de Pope y Swift respectivamente, y que se identifica como el culmen del movimiento literario iniciado por Dryden y su generación, y que fue conocida como 'Época de Pope'; y el tercer subperíodo se extendería hasta 1784, fecha que se corresponde con la muerte de Johnson, en el que se unen las ideas de los subperíodos anteriores a los nuevos planteamientos que tienen mucho que ver con el romanticismo del siglo XVIII tardío y los comienzos del siglo XIX (*ibid*).

El término con el que también es conocido este período que nos ocupa, Época Augusta, debe su nombre a la forma en que se llamaba el rey Jorge I a sí mismo, pues hace referencia a la época de Cayo Julio César Octavio (63 a.C - 14 d.C) y a su título religioso. De este mismo modo, la poesía de la primera mitad del siglo XVIII se denominó 'poesía augusta' porque los poetas utilizaron el término como una manera de referirse así a sus producciones y enmarcarlas en la Antigüedad, sobre todo en lo que se refiere al carácter político en el que estaban sumergidas, al empleo de la sátira y al debate filosófico que bañaba a todas ellas sobre quién debía ser el sujeto central de la poesía, si el individuo en sí mismo o la sociedad en general. Las generaciones de escritores posteriores a Dryden consideraban que había una analogía entre la época de Augusto y la época en la que vivían, que Carlos II era un mejor Augusto y que había similitudes entre la situación de los

países, pues la época de Augusto en Roma fue un período de estabilidad y paz después de la guerra civil, en el que los mayores poetas de su tiempo Virgilio, Horacio y Ovidio dirigían sus trabajos a una aristocracia sofisticada; en Inglaterra acaban de salir de varios conflictos y de una guerra; es un período de paz y prosperidad, en el que se trasladan las virtudes civilizadas de la época augusta sin sus vicios (Legouis, 1971).

Por lo tanto, es a partir de la restauración monárquica de 1660 cuando la poesía se va a teñir de un tono clasicista, que se puede apreciar tanto en la forma como en el contenido de las obras. Es una literatura que gira en torno a un ideal de simplicidad y elegancia. Los poetas van a adaptar las formas líricas empleadas por generaciones anteriores a los modelos greco-romanos en los que se inspiran. Los poemas y la crítica de Ben Jonson enfatizan las tendencias clásicas del Renacimiento Inglés y sus *heroic couplets* van a ser el modelo utilizado por muchos poetas de la época como Edmund Waller y Sir John Denham, a quienes Dryden consideraba como los principales refinadores de la métrica inglesa y los que tomará como modelo a seguir en su primeras líricas, al igual que Pope. Como género memorable cabe destacar la sátira, que cobra una relevante importancia, con la que Pope consigue su fama. Tanto él como sus lectores encontraban las sátiras de Horacio, basadas en la sociedad romana, muy cercanas a su propio mundo. Normalmente los escritores de sátiras eran conservadores, usaban sus armas contra las desviaciones de las normas de conducta que ponían en peligro el comportamiento social y tradicional. Tanto Pope como Swift escribieron sus mejores sátiras como conservadores en un momento en el que Inglaterra estaba dominada por el Partido Liberal. Miraban con desprecio lo que fue el surgimiento de un cambio de gusto popular, lo que consideraban como el abandono y la invasión del mundo educado por los bárbaros de las clases medias y los nuevos ricos, que llevaba al incremento de la corrupción en la vida pública. Pope vio este cambio como una lucha constante entre la oscuridad y la luz, el caos y el orden o el barbarismo frente a la civilización, visión que va a expresar en sus obras (Legouis, 1971).

Sin embargo, no podemos dejar de nombrar los demás géneros literarios que pueblan la primera mitad de este período. Debido a las turbulencias políticas de finales del siglo XVII, que hemos comentado con anterioridad, y a los conflictos morales y sociales, la literatura del período de la Restauración refleja un conflicto de valores. Se hace una diferenciación clara entre las ideas del campo y de la ciudad en cuanto al arte y a la vida. La sociedad refleja el deseo de divertimento, una corte libertina cuyo estilo de vida se ve reflejado en la comedia de la Restauración a través de la burla y crítica a ese libertinaje. Sin embargo, la vida de la nación no ha cambiado de forma radical durante este período, los valores morales continúan siendo conservadores y anticuados; los ciudadanos de Londres, de clase media y respetable, que estimaban la independencia y la piedad que tenían de ellos los protestantes, estaban escandalizados por el comportamiento de las

clases altas libertinas que los trataban con desprecio y veían a sus hijas y mujeres como blanco para sus juegos. Muchos autores denuncian y presentan la realidad de su momento en las obras, como podemos ver en *The Norton Anthology of English Literature*, donde esta idea aparece remarcada: *Even good Royalists like John Evelyn and Samuel Pepys often speak anxiously in their diaries of the moral laxity of the court and the danger to the country of the king's example* (Greenblatt & Abrams, 2006: 2065). En este fragmento se ven representados dos de los escritores más famosos de esta época que, como muchos otros, presentaban en sus obras, en sus diarios e incluso en sus cartas la falta de moral, la falta de respeto y la lujuria de la sociedad en la que vivían. No sólo comentan la vida social, sino que también la vida amorosa del Rey y el ejemplo que éste daba

Aunque el pensamiento de muchos estuviese en contra de la libertad de la vida amorosa del Rey, éste era el patrón de las artes, el abanico de sus intereses intelectuales era muy amplio, tenía conocimientos en química y se interesaba por el progreso de la ciencia. Trajo a multitud de artistas y estilos del continente: músicos, compositores, las óperas italiana y francesa e incluso a pintores y obras de los países bajos.

Como podemos ver, el arte del período estaba muy relacionado con el gusto y los intereses de aquellos que lo apoyaban, los artistas se dirigían tanto a la corte como al pueblo y los suburbios eran el centro de la moda. La literatura en el período de la Restauración no va a ser una profesión gratificante, salvo en el teatro, donde los artistas buscan el patrocinio de la corte y de los nobles; aún así, no será hasta el siglo XVIII cuando la literatura va a cobrar importancia y comenzará a ser considerada como una profesión. Milton, por ejemplo, recibió sólo 10 libras por la primera edición de *El paraíso perdido* y Dryden fue capaz de ganar entre 1.000 libras y 1.200 libras por su traducción de las obras de Virgilio (*ibid*).

A pesar de la dificultad por la que pasan los escritores en este período, quizá el aspecto más importante de la Restauración literaria es el creciente desafío de las diversas formas de pensamiento secular con las viejas ortodoxias religiosas que habían sido cuestiones de vida o muerte desde la Reforma. La tradición anciana del escepticismo filosófico, que se originó en la antigua Grecia y que consideraba que todo nuestro conocimiento se deriva de nuestros sentidos, pero que nuestros sentidos no muestran el mundo en el que nos encontramos fielmente, juega un papel muy importante en la forma de pensamiento de los autores de esta época. En ella se afirma que no todo es absolutamente verdadero con el fin de subrayar que muchas creencias son únicamente opiniones. Algunos de los escritores de este período van a seguir esta doctrina como, por ejemplo, Butler, Dryden y Rochester, que ponían en duda los resultados del razonamiento humano y que creían que la fe es necesaria para aceptar los misterios de la religión católica.

Ya en el siglo XVIII se comenzaron a reconocer las limitaciones del ser humano, lo que llevó a una nueva visión más optimista de la naturaleza humana. Como hemos mencionado con anterioridad, muchos filósofos comienzan a afirmar que el ser humano es por naturaleza bueno y que encuentra la felicidad en el ejercicio de la virtud y la benevolencia, lo que no deja de ser una visión sentimental del ser humano. Se basan en la búsqueda y el encuentro de la virtud en los impulsos instintivos y sociales, en vez de en las normas de conducta sancionadas por la ley divina. Muchos autores como Robert Burns o William Wordsworth, por tanto, van a considerar y transmitir en sus obras la idea de que la civilización es la que corrompe al ser humano y que los 'salvajes', que serían aquellos que viven en la naturaleza alejados de la civilización, son los modelos de inocencia y virtud (*ibid*).

La poesía, por tanto, va a enfatizar lo puro, lo correcto, lo apropiado, va a tener limitaciones y seguir una disciplina; va a ser una poesía clara, novedosa y sorprendente o incluso 'rara', es decir, la mezcla de géneros y de estilos va a provocar la reacción del lector que, en algunas ocasiones, se encuentra lejos de poder diferenciar lo serio de lo burlesco. La naturaleza, la fuerza y la liberación de la pedantería son elementos que caracterizan no sólo a la poesía, sino a la literatura en general correspondiente a este período.

Esta nueva simplicidad en el estilo tiene como objetivo complacer al lector común. Se tratan pasiones y hechos que todo el mundo puede reconocer en un lenguaje que es comprensible para cualquier lector. En otras palabras, se trata de acercar la poesía y sus temas al lector, de manera que incluso ellos mismos se sientan identificados. Desde Dryden hasta Johnson, los críticos del momento van a valorar la poesía conforme a la recepción por parte de la audiencia, y por su parte, los lectores se encuentran en una posición 'obligada' de cooperación con los autores a través del ejercicio de su propia imaginación. Horacio hace referencia a este hecho en su *Art of Poetry*, como 'ut pictura poesis' (como en la pintura, en la poesía), esto quiere decir que la poesía debe ser tanto un arte visual como verbal, de esta manera si un lector moderno quiere entender una obra, deberá saber ir más allá de las propias palabras y no tomarse un poema como meras palabras escritas en una hoja, sino que deberá aprender a ver las imágenes en el ojo de la mente (Greenblatt & Abrams, 2006).

Esta impresión sobre la literatura, una imagen más allá de las palabras, es lo que trata de hacer Pope en su poema. *The Rape of the Lock* es una obra muy elaborada en la que los personajes, la sociedad, la política y la religión del momento aparecen retratados desde el punto de vista del ojo crítico del autor. En el momento de centrarnos en el análisis de la obra, vamos a poder apreciar estos retratos y estas imágenes mentales que van mucho más allá de la compleja estructura sintáctica.

La naturaleza, además de extenderse a muchos significados, es un elemento permanente en la poesía pues los poetas tratarán de ver y representar esa naturaleza; el significado que nos va a interesar va a ser el de la naturaleza vista como elemento universal, permanente y representativo de la experiencia humana. Pope matiza su visión de naturaleza cuando dice 'First Follow Nature', esto es, primero la naturaleza humana y la experiencia humana. Haciendo alusión a lo mencionado anteriormente con respecto a la naturaleza y en concordancia también con la idea de la visión personal del ser humano y sus sentidos, esta visión es entendida como verdadera en el sentido en que incluye verdades generales que han sido, son y serán verdaderas para todo el mundo de cualquier época y en cualquier lugar, como podemos ver en la obra de Pope *Essay on Man*. Sin embargo, a pesar de esa naturaleza general, se enfatiza mucho el poder individual de la persona, el ser humano como tal y su variación infinita. Pope tras declarar que los personajes de Shakespeare eran 'la naturaleza en sí misma' añade: *But every single character in Shakespeare is as much an individual as those in life itself; it is impossible to find any two alike* (Greenblatt & Abrams, 2006: 2067).

Pope se refiere a los personajes de Shakespeare como podría referirse a las personas en general. En este período se comienza a ver la naturaleza de las personas, la singularidad de cada mente, algo que Shakespeare había visto y conseguido plasmar en sus obras con anterioridad. Antes de estas teorías, se creía que todas las verdades generales eran las mismas y no se valoraba la individualidad de cada persona. Pope bebe de esta teoría y consigue plasmar personajes completamente diferentes, con una forma distinta de ver el mundo en el que habitan e incluso distinguir entre el bien y el mal.

Pope, además, entiende por naturaleza, libertad, por lo que considera que elegir un lenguaje apropiado para cada género como se venía haciendo anteriormente o seleccionar el estilo y tono correctos o las figuras retóricas que se deben emplear es simplemente metodizar la naturaleza.

En relación con los géneros literarios, además de los ya vistos como son la poesía, género principal en este período y la sátira, durante el primer subperíodo o Época de Dryden, vamos a ver que se cultivan formas diferentes y vigorosas. Dryden va a ser la figura característica de esta época y quien va a llevar a Inglaterra ante una literatura moderna, entre cuyos géneros destacados están la comedia, la tragedia, el teatro heroico, la oda, los ensayos de traducción y de crítica (Ford, 1973).

La prosa durante la restauración es una indicación clara de la dirección en la que se mueve la literatura. Los estilos de los sermones de Donne, de los panfletos de Milton o de los escritos de Browne son muy elaborados y están involucrados con la mera exposición o el desarrollo social e incluso utilizan la musicalidad y la retórica para este propósito. La

Sociedad Real ²estableció una serie de normas para sus miembros entre las que destacaban el uso de un estilo de prosa pleno, conciso y utilitario que se ajustase a la comunicación clara de las verdades científicas. Todo aquello que englobase o que tuviese en cuenta las emociones en vez de la razón no era aceptable en un discurso racional, esto es, las metáforas, símiles y las florituras retóricas (*ibid*).

Una obra destacada de este periodo y una indudable obra de arte por parte de Dryden es *All for Love* (1677), un drama serio en verso libre basado en la historia de Antonio y Cleopatra. En cuanto a la comedia, al igual que ocurría en otros países de Europa, como es el caso de Francia, aparece un nuevo género conocido como comedia de costumbres y del que podemos destacar las obras de autores como William Wycherley (1640-1716) y William Congreve (1670- 1729), entre otros. Es un tipo de comedia cínica en su visión de la naturaleza humana, que a veces se muestra como sensual, egoísta e incluso agresiva, que trata de llevar el carácter moral y social de sus personajes bajo la risa cómica. En este tipo de comedia se describe mediante el uso de la ironía la vida de una época o de una clase social concreta, como es en este caso la burguesía, con el fin de presentar y criticar la forma de conducta de los personajes. Ejemplos de este tipo de prosa son *The Country Wife* de Wycherley (1672-74) o *Love for Love* de Congreve (1695) (Greenblatt & Abrams, 2006).

Avanzado el siglo, se empieza a ver de otra forma la literatura y se utiliza como mecanismo para inculcar ciertos valores en la sociedad. Por medio de ésta se denuncian la blasfemia, la obscenidad y la inmoralidad sexual y constituyen ataques contra la indecencia del lenguaje y de la situación de la comedia. Los autores pasan a ser propagandistas del respeto de la moral, un ejemplo claro es la obra *Essay on Criticism* de Pope, en la que marca los preceptos de lo que debería ser un buen crítico basándose en las teorías de los clásicos y de los modernos procedentes de Francia como, por ejemplo, Boileau. Es una obra en la que se identifica la intención de Pope por establecerse sí mismo como crítico y poeta, y en la que se debate la naturaleza de la poesía. La idea que parece ser el argumento central de su obra es la cuestión sobre la inflexibilidad de la poesía, encerrada tras los barrotes de las normas.

El siguiente subperíodo, donde se contextualiza de lleno nuestra obra, es la primera parte del siglo XVIII que va desde 1700 hasta en torno a 1745, fecha que corresponde, como ya hemos mencionado, con la muerte de Alexander Pope.

² Sociedad Real o *Royal Society* en inglés, es la sociedad científica más antigua del Reino Unido de la que Newton era presidente en el siglo XVIII. Es en este mismo siglo cuando la experimentación deja de estar encerrada en la sociedad y comienza a salir a la calle, a los cafés y a las tabernas (Expósito, 2002).

La literatura durante esta época es una literatura de ingenio, muy contextualizada en las relaciones sociales y de la civilización, de sensatez y por consiguiente, crítica y en cierto grado moral e incluso satírica. Está aún muy relacionada y preserva el interés por lo heroico que se tenía en el siglo anterior; sin embargo, a parte de las traducciones de Homero elaboradas por Pope, ningún otro autor tuvo éxito en la poesía heroica. Aunque, sí que podemos destacar grandes obras en el ámbito de lo heroico burlesco como algunos pasajes en *Battle of the Books* de Swift y *The Rape of the Lock* de Pope.

Este tipo de literatura tiene como destinatarios a lectores sofisticados y cultivados. Es necesario recordar que aún se mantienen como receptores aquellos del siglo XVII, los aristócratas, y poco a poco se va abriendo el abanico hacia un amplio rango de destinatarios entre los que se incluyen las mujeres de las clases más altas y grupos de personas más adineradas de las clases medias (Ford, 1973).

La novela del siglo XVIII va a ocupar en la vida del lector común el lugar que dejaría el antiguo poema heroico. La lírica, que era una de las glorias de la época Isabelina va a tener menos recepción pasando incluso a utilizarse únicamente para canciones o versos dedicados a la amante. La comedia de costumbres va a ser reemplazada por un nuevo tipo conocido como 'sentimental', no sólo por la creencia del triunfo de lo bueno sobre los vicios sino también por sus diálogos en cuanto a los sentimientos morales elevados en vez de lo gracioso y, por último, por sus virtuosos héroes y heroínas que sufren infortunios y que no buscan la risa en el lector sino la compasión. En cuanto al teatro, aunque durante el siglo XVIII el teatro prospera y el escenario se adorna mediante la sucesión de grandes actores y actrices, los autores de drama siguen inmersos en la oscuridad (Greenblatt & Abrams, 2006).

En definitiva, la literatura de principios del siglo XVIII va a ser una literatura centrada en el ser humano, tanto en su comportamiento como en su ideología. Es una literatura que va a utilizar las grandes formas y estilos de la época clásica para plasmar y describir la sociedad del momento y, al mismo tiempo, hacer una transformación de la misma mediante una crítica plagada de burla y sátira. A pesar de que se mantienen los géneros literarios del período anterior, durante esta primera mitad van a perder importancia, hasta tal punto que los más oídos serán la novela y la poesía.

2.1.3 Biografía del autor

Alexander Pope nació en Londres en mayo de 1688. Era descendiente de una familia importante y aunque su abuelo paterno era clérigo protestante, él era católico en la época en la que se estaba consolidando el protestantismo en Inglaterra. Como bien sabemos, el hecho de ser católico era visto como algo sospechoso e incluso era motivo de persecución. Muchas leyes prohibían que los católicos viviesen a menos de 10 millas de

Londres, por lo que sus padres decidieron mudarse a *Windsor Forest* para proteger a su hijo de la opresión del protestantismo (Woodward, 1974).

Tanto en el estudio de su vida como en el de sus obras, no podemos omitir el hecho de que es católico, pues fue el elemento detonante de su moralidad y de su forma de ver el mundo. Ejemplos de ello pueden verse en obras como su poema *Messiah* que recuerda a la fraseología de la traducción católica de la Biblia; *Eloisa to Abelard* en la que se lee el trabajo de un católico o incluso el poema sobre el que se centra este trabajo *The Rape of the Lock*, cuya primera intención era reconciliar a dos familias católicas. Así afirma Tillotson en su obra *The Rape of the Lock: One of the Pope's less pleasing characteristics, his habit of equivocating- that is, not actually telling lies, but wording his statements so as to give a false impression- was the self-defensive weapon of the Jesuits* (Tillotson, 1994: 105).

Su padre se dedicó al comercio, hecho que pudo influir en el deseo de Pope por el aprendizaje de otras lenguas. Fue un estudiante esmerado desde bien pequeño que aprendió latín y griego y que se adentró en la poesía y practicó la elaboración de versos como bien podemos ver según lo citado por Graciliano Alfonzo:...*desde su niñez hizo versos, y él mismo asegura no recordar tiempo alguno en que no los hiciera, y no se ocupase de la poesía con el mayor placer* (Alfonzo, 1851: 6).

Se instruyó y aprendió de la lectura del *Homero* de Ogylyby y del *Ovidio* de Sandys. Las lecturas de estas obras van a ser representativas de su poesía, sobre todo aquella de carácter épico. Fue aprendiendo poco a poco de todos los maestros que tenía y fue dirigido por su padre en su labor, quien le aconsejaba y guiaba sus revisiones (*ibid*).

Dryden fue otro de los modelos a seguir de Pope, a quien le maravillaba la versificación que éste hacía y por influencia de sus fábulas comenzó a traducir obras al inglés moderno. Será entonces cuando comienza a imitar a los poetas ingleses, forma su versificación y escribe su primer poema, *Silence*, en el que revela mucha cercanía con las cuestiones humanas y públicas.

Tras trasladarse a Londres para estudiar francés e italiano y ampliar sus horizontes en cuanto a lenguas modernas se refiere, volvió a Binfield y se centró en su propia poesía. Pope tocó todos los estilos posibles (comedia, tragedia, épica...) y, según remarcó Warburton en el prefacio a su edición de las Obras de Pope (1751): *se consideró a sí mismo el mayor genio que nunca hubiese existido* (*ibid*).

Como he mencionado con anterioridad, las lecturas de Pope fueron muy extensas y diversas; leyó los *Ensayos de Sir William Temple* y a *Locke* en su obra *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690), entre otras. De sus contactos con gente importante de la época, como Congreve, Wycherley, Garth y Walsh, adquirió fama y nombre, aunque sus primeras obras reconocidas y de las que se tiene un cómputo razonable son a partir de los

dieciséis años, época en la que escribe sus *Églogas*, que pasaron por los poetas y críticos de ese tiempo, quienes las leyeron y admiraron, al igual que su *Prefacio* (Ross, 1971).

Esta primera mitad de siglo también es conocida con el nombre de 'Época de Pope', aunque si bien se ha delimitado entre 1702 y 1770, período en el que Alexander Pope domina la primera mitad del siglo XVIII como claro exponente de notables cualidades estéticas e imponiendo la superioridad de su poesía frente a sus contemporáneos (Greenblatt & Abrams, 2006).

Su vida, al contrario que muchos de los hombres de letras contemporáneos de Pope que trabajaban para alguno de los partidos políticos, se centra en la lectura de numerosos libros para aprovisionar su mente de conocimientos e imágenes que le otorgasen la sabiduría que necesitaba para llevar a cabo su labor, para poder distinguir entre varios estilos y comparar las opiniones.

Pope además de ser un escritor memorable en su época fue también crítico literario. Sus críticas eran muy objetivas y fundamentadas y le llevaron a numerosos enfrentamientos, por lo que se creó muchos enemigos personales y gran cantidad de oponentes, tanto políticos, como filosóficos o religiosos. Uno de los enfrentamientos que podemos destacar es el que mantuvo, a través de las publicaciones en los periódicos de la época, con John Dennis, un importante crítico literario del momento que hizo valoraciones sobre sus *Églogas* por las que Pope se sintió ultrajado y en su defensa atacó al crítico (Alfonzo, 1851).

Tras posteriores publicaciones entre las que podemos destacar los versos sobre la *Dama desventurada* o su *Ensayo*, Pope escribió *The Rape of the Lock*, obra que para muchos críticos es una representación magnífica de la poesía ridícula y, para otros, es el resultado de una poesía muy elaborada y de gran ingenio. Uno de los que le felicitó fue George Berkeley, filósofo y obispo de Cloyne, quien afirmó de esta obra que era el resultado de un gran despliegue de poderes poéticos mezclados con una elegancia descriptiva y precisión en los preceptos, lo que hacía de ella una obra de magnífica invención (Tillotson, 1994).

Johnson, que leyó la obra de Pope, era de la misma opinión que Berkeley y afirmó en su obra *Vida de los poetas ingleses*:

Ciertamente no pudo nunca más después producir cualquier cosa de una excelencia tan sin parangón. Aquellas realizaciones que nos dejan tocados por el asombro son combinaciones del genio habilidoso y de la feliz casualidad y no es probable que cualquier hecho afortunado como el descubrimiento de una nueva raza de agentes preternaturales, fuera a ocurrirle dos veces al mismo hombre (Johnson, 1998: 311).

El éxito de la obra de Pope fue tal que ni siquiera los críticos pensaban que pudiese superarse. Había logrado una verdadera majestuosidad literaria combinando las técnicas propias con las referencias épicas de obras como la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida*.

Tras la escritura de estos versos, Pope tuvo que hacer revisiones y añadió dos cantos más al original, que tan sólo contaba con tres cantos, magnificando de esta manera la calidad de esta obra, que se convirtió en ejemplo de poema narrativo épico burlesco para muchos escritores y críticos de épocas posteriores. Un ejemplo de ello es Byron, ferviente admirador de Pope y de sus versos, quien lo proclamó: *el más perfecto de todos los poetas y quizá de todos los hombres*.

Siguió relacionándose con personalidades de la época y creó el Scriblerus Club junto con Swift y Gay, Conde de Oxford; además conoció a Steele y Addison, aunque con este último no mantuviese una relación estrecha a pesar de que Pope admirase su trabajo. Como vemos en la opinión de Tillotson sobre la vida de Pope:

They were temperamentally antipathetic. Addison, the slightly self-conscious model of literary decorum, was often offended by the indiscretions of the brilliant younger man. And Pope disliked being patronized as much as Addison liked patronizing (Tillotson, 1994: 107).

Posteriormente, Pope continuó su labor de escritura, nunca sin dejar de estar en el punto de mira de los críticos. Entre sus obras posteriores podemos encontrar *The Temple of Fame* o *Eloisa to Abelard* y *Windsor Forest*. Contrató suscripciones en *The Guardian* para publicar una traducción al inglés de la *Ilíada*, idea que no salió del todo bien y los críticos nuevamente se abalanzaron sobre él. Bentley comentó de su traducción que era un poema precioso pero que no se podía considerar de Homero: *It is a pretty poem, Mr. Pope, but you must not call it Homer* (1994: 109). Tras un período de desmoronamiento emocional, Pope volvió a centrarse en su poesía reconfortándose a sí mismo de que había seguido los estándares literarios, de que las críticas de sus enemigos provenían de su carácter pedante y de que el resto de personas que le habían criticado carecían de espíritu, gusto y sentido. Consiguió escribir numerosos versos, aunque ninguno ha sonado tanto como ese poema épico burlesco que resonó en todos los oídos de su época. Todas estas obras posteriores mantienen un carácter mucho más serio, pero no dejan de representar en ningún momento sus ideas morales, políticas y sociales (Tillotson, 1994).

En 1725 y 1726 publica finalmente las traducciones de la *Odisea* de Homero para las que recibió la ayuda de Fenton y Broome. Estas traducciones cuentan con un toque del gusto de la época, pero, a pesar de ese tono más personal, la traducción de Pope sigue siendo la más legible de nuestras traducciones de Homero. Aunque el trabajo fue duro, la

recompensa fue buena, pues fue el poema mejor vendido de los que se habían publicado hasta entonces.

El propio Pope dijo: *Thanks to Homer, I live and thrive*

Indebted to no Prince or Peer alive (Tillotson, 1994: 108).

Pope hace referencia directa a Homero como fuente de su bienestar económico. Tanto las traducciones como sus escritos propios están bañados por la influencia de este clásico de la literatura y, en su poesía son frecuentes las alusiones al estilo épico y los pasajes de la *Ilíada* y la *Odisea*. Como ejemplo de ello destacamos la obra que es centro del estudio de nuestro trabajo, *The Rape of the Lock*.

Tanto su poema como su vida están muy marcados por las lecturas clásicas con las que Pope se instruyó desde pequeño. Mediante las traducciones de las obras épicas adquirió conocimientos y estilos que posteriormente plasmaría en sus poemas y, su ideología religiosa marcaría el destino y la moral de sus personajes, hasta tal punto de servir como crítica para aquellos que no respetasen esos valores morales.

2.1.3.1 Su obra

La carrera literaria de Alexander Pope se inicia en 1704, cuando William Wycherley le introdujo en un círculo de escritores y, aunque había escrito poesía desde los 12 años, una de sus primeras obras son sus *Pastorales* (1709), que es un conjunto de breves poemas influidos por el clasicismo de Horacio y Boileau, en los que se puede ver la estrecha relación entre arte y naturaleza a la que ya hemos hecho referencia. Por esta época se encontraba preparando lo que sería la obra con la que se dio a conocer como escritor *Essay on criticism* (1711), que es una brillante exposición sobre los cánones del gusto y en la que codifica las reglas literarias. Posteriormente escribirá *The Rape of the Lock* (1712), una obra ingeniosa e imaginativa. Es una parodia heroica en la que se describe la vida en los salones y que le consagró como escritor. Tras la publicación de la primera versión va a hacer una revisión posterior en la que incluirá dos cantos más (1714) (Tillotson, 1994).

Tras la publicación de su famoso poema, *Windsor Forest* (1713) no va a tener una gran acogida y será considerada de poco interés, por lo que Pope pasa a dedicarse a la traducción. Tradujo en verso *La Ilíada* (1715-1720) y *La Odisea* (1725-1726). Estas traducciones le proporcionaron prestigio que se fue fraguando también mediante la publicación de un libro de poemas en 1717 que contenía sus mejores poesías.

Junto con Swift publicará lo que será revolucionario para su vida, una serie de críticas a los que consideraban como los peores escritores de su época. Parte de sus obras posteriores van a ser una burla hacia ellos, como por ejemplo: *The Dunciad*, una sátira que

celebra la estupidez y que fue extendida hasta cuatro volúmenes de los cuales el último apareció en 1743 (Greenblatt & Abrams, 2006).

Sus últimas obras, *Imitations of Horace* (1733-1739), fueron un ataque directo a los enemigos políticos de sus amigos y la continuación de los enfrentamientos literarios de Pope por los que era tan criticado. En esta obra llega incluso a atacar a una antigua amiga suya, Mary Wortley Montagu, aristócrata y escritora.

Lo que hace distinto e importante a Pope es su empleo del dístico heroico con absoluta brillantez, lo que le aporta una calidad ingeniosa y a veces incluso mordaz. Su éxito le llevó a convertirse en la forma poética dominante del siglo, y que su poesía fuese traducida a muchas lenguas. Fue el primer poeta de Inglaterra que disfrutó en vida de una fama que se extendió por todo el continente europeo.

Parte de esa fama provino de las obras críticas en las que trataba de romper con un canon que no consideraba adecuado. Para Pope la poesía era libre y natural y, sus contemporáneos se ceñían a unas normas muy rígidas que no les permitían crear obras de arte. Un ejemplo de esa ruptura con todas las normas es la obra que hemos analizado, *The Rape of the Lock*, en la que Pope consigue aunar todos sus conocimientos sobre la épica clásica junto con su ideología religiosa para criticar y satirizar la sociedad en la que vive mediante una ruptura de la versificación.

2.1.3.1.1 The Rape of the Lock

En la historia de la literatura inglesa se ha llegado a equiparar a Pope con el mismo Shakespeare por la grandiosidad de su obra y la majestuosidad de su versificación. *The Rape of the Lock* es la obra que le consolida como escritor, que le da la fama y prestigio como poeta de la época. Surge como un intento de reconciliar a dos familias de la aristocracia inglesa entre las que había ocurrido un incidente en el palacio de Hampton Court. Lord Petre había osado cortar por la fuerza un mechón de pelo de Arabella Fermor, con la que pretendía casarse y que era objeto de su admiración. Esto provoca la indignación de la propia Arabella y de su familia (Greenblatt & Abrams, 2006).

Las dos familias eran católicas y el hecho de que hubiesen deshonrado a la dama era mal visto en la mente de cualquier católico, y más aún en un período donde el catolicismo provocaba tanta controversia. El suceso fue considerado como un ultraje y dio mucho que hablar, hasta tal punto que el incidente provocó que estos dos jóvenes no llegasen al matrimonio, que era lo que cabría esperar.

Viendo lo ocurrido, John Carryl, primo del varón Lord Petre, y amigo de Pope, pensó que la solución a este conflicto podría ser un poema alusivo al suceso y que, de esta manera, se lograría reconciliar a las dos familias enemistadas. Pope aceptó el encargo que

le había pedido Carryl y escribió el poema en menos de una noche, en un principio el poema fue bien recibido por ambas partes y, consiguió el objetivo deseado, las familias se reconciliaron. Sin embargo, en mayo de 1712 se publicó sin consentimiento de Pope una copia de su manuscrito personal. Tras esta publicación, y a pesar de que no aparecía nombre del autor, la enemistad entre las dos familias se agudizó y, por si fuera poco, la misma Arabella se enfadó con Pope tras juzgar el poema confuso en varias de sus partes, prestándose a una interpretación errónea del incidente. Según la interpretación que se le dé podría entenderse que el varón no sólo se llevó el rizo, sino algo más; y dio lugar a que se levantara un gran escándalo entre la opinión pública debido al doble sentido que podrían tener alguno de los pasajes relatados en el poema (Tillotson, 1994).

Pope escribió unas líneas dedicadas al objetivo que se pretendía conseguir con su poema y lo que el mismo Carryl creyó que era la mejor solución:

The stealing of Miss Belle Fermor's hair, was taken too seriously, and caused an estrangement between the two families, though they had lived so long in great friendship before. A common acquaintance and well-wisher to both [i.e., John Caryll, Pope's friend and patron], desired me to write a poem to make a jest of it, and laugh them together again. It was with this view that I wrote the Rape of the Lock (Tillotson, 1994: 11).

En esta cita escrita por el mismo Pope vemos que el objetivo del poema era la reconciliación de las familias transformando el incidente en algo trivial. Tanto Caryll como él consideraban que se le había dado demasiada importancia al hecho de que Petre le hubiese cortado el cabello a Arabella Fermor. En la versión que hemos analizado, en la que aparecen los cinco cantos, podemos ver como el poema evolucionó hasta tal punto que se convirtió en una denuncia social. Pope acabó mostrando la otra cara de la sociedad y de esas familias adineradas y dejó la magnitud del incidente a la interpretación del propio lector.

En un principio, Arabella se negó a que su nombre apareciese reflejado en el poema ya que al ser católica no quería ser reconocida. Tiempo después accedería a aparecer nombrada tras no querer dejar pasar la oportunidad de hacerse popular.

Se hicieron cuatro versiones del poema. La primera, aquella que les fue entregada a las familias y que consiguió que se reconciliaran. La segunda, la publicación anónima de 1712 en *Miscellany*, un periódico de Lintot, que se elaboró en un período de catorce noches y que constaba de tres cantos en los que las figuras de los silfos todavía no aparecen reflejadas. Más tarde, en 1714 hace una nueva versión en la que el poema se extiende a cinco cantos y en la que se aprecian influencias de la secta 'Rosa Cruz' (de tipo teosófico) con sus cuatro elementos que forman el universo: Tierra, agua, mar y fuego y

que aparecen representados en el poema como gnomos, ninfas, silfos y salamandras respectivamente. Estos elementos van a mantener una actitud activa de cara al hombre, actúan respecto a él de forma benéfica o malvada (*ibid*).

Tras esta última versión, en 1717 Pope añade el discurso de Clarissa en el que se puede ver claramente representado el valor moral de Pope. Aunque esta moralidad se puede inferir en la versión de 1712 aunque en forma de sátira en líneas como las siguientes: *Not louder Shrieks by Dames to Heav'n are cast,*

When Husbands die, or Lap-dogs breathe their last.

En el poema, Pope satiriza 'una pequeña disputa' comparándola con el épico mundo de los dioses. Utiliza el carácter de Belinda para representar a Arabella e introduce un sistema de sílfides, o espíritus guardianes de las vírgenes, una versión en clave de parodia de los cuentos épicos tradicionales sobre los dioses. El rapto de Helena de Troya, por ejemplo, se convierte en el robo de un mechón de pelo; los dioses se transforman en diminutas sílfides; el viaje de Eneas hasta el Tíber se convierte en el viaje de Belinda hasta el Támesis y la descripción del escudo de Aquiles pasa a ser la descripción de las enaguas de Belinda.

Pope siempre mantiene la idea de que la belleza es frágil, y la pérdida de un mechón afecta profundamente a Belinda. Las mujeres en aquel período tenían un papel esencialmente decorativo en lugar de racional, y la pérdida de la belleza era un asunto serio. Su tarea se ceñía en acicalarse para estar bellas en las reuniones sociales y tratar de atraer la atención de los caballeros. Pope, por tanto, presenta a Belinda como una coqueta y consigue demostrar de esta manera que las prioridades femeninas se limitaban a los placeres personales y a las aspiraciones sociales. Un ejemplo de ello es la visión de estas mujeres, que valoran su *beauteous mold* y disfrutaban de las diversiones frívolas. Pope representa una sociedad que pone énfasis en las apariencias en lugar de en los principios morales. Este énfasis se extiende a las actitudes hacia el honor y la virtud. La sociedad dicta que las mujeres sean castas y al mismo tiempo, que tengan maridos adecuados. Si una mujer rompe dichas reglas es considerada como que ha perdido su virtud y esta preocupación sobre la sexualidad femenina representa la ansiedad subyacente en *The Rape of the Lock*, una sustitución metonímica de la castidad de Belinda que crea la apariencia de virtud perdida (Greenblatt & Abrams, 2006).

Es, por tanto, un poema épico burlesco que utiliza un lenguaje pomposo, elevado y elaborado para narrar un acontecimiento de 'poca importancia', algo típico del estilo épico burlesco. Ian Jack define 'épico burlesco' como: *In the simple mock-heroic,... the subject of the poem is compared to something great and made ridiculous by the comparison. It is a sort of deliberate transgression against the rules of proportion and mechanics: it is using*

*a vast force to lift a feather*³. Este lenguaje pomposo crea una confusión en la lectura del poema por lo que el lector abandonará el sentido de decoro y será consciente de la discrepancia ente el estilo y la importancia del argumento.

Consta en total de 795 versos usando el pareado heroico (*heroic couplet*), dos pentámetros yámbicos rimados. El número de versos en las estrofas no es regular, oscila entre los dos y los 40.

Alexander Pope presenta a Belinda como un personaje tipo que está inspirado en la persona de Arabella Fermor, con toda la frivolidad, superficialidad y pretensiones de la sociedad inglesa del siglo XVIII. Por lo tanto, el poema está inmerso e íntimamente unido al momento histórico en el que se crea y no se abstiene en ningún momento de criticar la vanidad de ese mundo (Tillotson, 1994), característica que, como veremos y mencionamos con posterioridad, es propia de la literatura y de la traducción literaria. Un ejemplo lo tenemos ya en el canto I, en que se ve la consideración y el desacuerdo de Pope por las vanidades frívolas de la sociedad contemporánea, cuando nos presenta su ritual de preparación elaborado y nos describe su tocador de forma irónica: *Puffs, Powders, Patches, Bibles and Billet-doux* (Pope, 1717), mostrándonos la confusión que se tiene con los valores espirituales. Aquí vemos cómo ni siquiera la protagonista puede distinguir entre lo que es importante y lo que no, es una descripción en parte voyerista y Pope consigue que la figura de Belinda se convierta en el foco de la mirada de los hombres. Una idea que podemos extraer de aquí es que los objetos que se consumen son la imagen de la persona que los consume, es decir, Belinda aquí no puede separarse de los objetos de su tocador, lo que nos lleva a preguntarnos sobre la naturaleza de su belleza. Dicho de otra manera, Pope trata de mostrarnos la personalidad e ideología de Belinda mediante los objetos que posee, mediante las enumeraciones de los utensilios y frascos que tiene en su tocador. La mayoría de las enumeraciones presentan objetos que están lejos de lo natural e incluso de lo real. La imagen de la protagonista se presenta como una farsa, un reflejo maquillado que no es lo que realmente parece.

El uso de los espíritus para proteger el honor de las doncellas les niega el derecho a ser dueñas de su propia voluntad y las presenta como criaturas coquetas sin racionalidad. Mediante los balbuceos y los desmayos se infantiliza a las mujeres y con el uso que hace Pope de las metáforas de guerra provenientes de la tradición del amor cortés se ve

³ Introduction, *The Rape of The Lock*, Alexander Pope, edited by Harriet Raghunathan, Worldview Critical Edition. (Ian Jack, "The Rape of the Lock", George Allen and Unwin Ltd., 1968

aumentado este despojo de la interioridad de la esfera femenina (Greenblatt & Abrams, 2006).

La que fuese su intención cuando escribió la primera versión del poema dista mucho de lo que vemos en su última versión. En un principio, el objetivo de reconciliar a las familias enemistadas le lleva a elaborar unos versos con un tono serio pero más cercano⁴ con los que se pretende restar importancia al incidente del robo del cabello. Sin embargo, en su última versión vemos al Pope crítico, la otra cara del famoso poeta. Ahora no sólo se trata de zanjar un asunto, sino de dar a conocer los errores de la sociedad, que como hemos comentado son: la falta de moralidad, la frivolidad, los vínculos y entornos sociales como péndulo de la vida de las familias adineradas y la falta de raciocinio, entre otros.

Una vez analizado el contenido del poema y habiendo presentado la estructura del mismo y la pretensión del autor, es conveniente que nos adentremos a comentar la historia de la traducción literaria y los estudios que se han llevado a cabo en este ámbito, dado que el objetivo de nuestra investigación es precisamente el análisis de la traducción al español del poema *The Rape of the Lock*. Para ello mencionaremos algunas de las teorías y los estudios que se han elaborado acerca de la traducción literaria.

3. LA TRADUCCIÓN LITERARIA

La traducción no es una actividad reciente sino que podríamos decir que se remonta al siglo XVIII a. C., por lo que podríamos considerarla como una de las actividades más antiguas en la historia de la humanidad (Torre, 1994: 16). No podemos considerarla como la más antigua puesto que, mucho antes de la invención de la escritura, ya existía el contacto entre individuos o grupos que pertenecían a comunidades lingüísticas diferentes y era necesaria la intervención de un traductor oral o intérprete.

Además, durante toda la historia de la traducción ha habido mucha controversia en cuanto a la limitación de la traducción como una actividad individual; desde sus orígenes ha estado muy vinculada a la Humanística, ya que, como veremos posteriormente, Jerónimo era humanista y fue de los primeros que hizo una traducción de la Biblia, obra con la que adquiere fama (Torre, 1994).

Los primeros signos de escritura datan de hace unos cinco mil años, se otorga su autoría a los sumerios y los egipcios, y su invención se considera que se produjo de forma paralela pero sin influencia mutua. Se tiene constancia de que aunque los sumerios y los acadios convivieron en Mesopotamia, los segundos conservaron su propia lengua, a pesar

⁴ Por 'cercano' nos referimos a un tono más humano. Pope se presenta como mediador en un conflicto e intenta que la situación se solvete presentando el asunto como algo trivial e incluso irrisorio.

de que su cultura fuese completamente bilingüe. Es durante estos años cuando se empiezan a ver las primeras manifestaciones literarias en lengua acadia y así mismo, los primeros testimonios de traducción escrita que se encuentran en textos literarios en lengua acadia en los que aparecen traducciones literales acadias de los textos sumerios (Torre, 1994: 16).

Entre los escritos que se conservan de la literatura mesopotámica destaca sustancialmente la epopeya de *Gilgamesh* que narra el diluvio universal y de la que existen, a parte de la versión asiria, una versión babilónica escrita en lengua acadia y una redacción en lengua sumeria. La traducción es, por tanto, una actividad muy antigua que abarca numerosos ámbitos y diversos géneros (*ibid*).

No se puede hablar de la traducción y de su historia sin mencionar la Biblia y sus traducciones a multitud de lenguas que pertenecen a diversas culturas, y que incluyen una amplia gama de géneros literarios. Carlo Buzzetti (1976: 371) destaca las traducciones arameas (los *tárgumes*), la versión griega alejandrina (la *Versión de los Setenta*) y las posteriores versiones medievales y modernas. La primera gran traducción es la *Versión de los Setenta*, pues aunque existen las traducciones arameas, éstas van de la mano con el texto y tienden a ser más como un comentario, mientras que la traducción griega parte del texto hebreo, recopilando, uniendo y transformando la información de éste en 'el texto' propiamente dicho. La segunda gran versión de la traducción de la Biblia es la *Vulgata*, traducción al latín por San Jerónimo a finales del siglo IV.

Con San Jerónimo aparecen algunas teorías implícitas y explícitas sobre la traducción y son de las más precisas y sistemáticas de la antigüedad clásica; en su carta dirigida a *Pamaquio* justifica su negativa a hacer una traducción totalmente literal porque considera que el mensaje debe extraerse y no transmitirse palabra por palabra, sino sentido por sentido. Afirma que la traducción debe conseguir recoger el contenido del texto original y no dejarse llevar por la estructura y orden de las palabras. En la carta a *Sunia* y *Fretela* trata las corrupciones del texto del Libro de los Salmos en la versión de los Setenta y critica la forma en la que se ha traducido el libro por no haberse respetado. En esta segunda carta, de nuevo, afirma que el texto debe extraerse sentido por sentido apoyándose en la autoridad de Cicerón y de Horacio, quienes subrayaron: *He aquí la regla del buen traductor: expresar las peculiaridades estilísticas de la otra lengua con los caracteres específicos de la suya propia* (Torre, 1994: 21).

Posteriormente, se llevaron a cabo otras traducciones de la Biblia a la lengua gótica por parte de Ulfilas, obispo de los godos de Dacia y Tracia, de las que sólo se conservan algunos fragmentos; y al anglosajón, cuya autoría parece haberse asociado al monje Beda, o al menos una de las traducciones. La primera traducción de la Biblia al inglés tuvo lugar entre 1380 y 1384.

En 1199 Moisés Maimónides, filósofo y escritor en árabe y hebreo, escribe una carta a Samuel Ibn Tibbon, que fue el traductor al hebreo de su obra *Guía de los extraviados*, en la que se pueden ver algunos de los principios de la teoría de la traducción:

El traductor que pretenda verter literalmente cada vocablo y apearse servilmente al orden de las palabras y frases del original topará con muchas dificultades, y el resultado presentará reparos y corruptelas. El traductor ha de aprehender primero todo el alcance de la idea y reproducir después su contenido con suma claridad en el otro idioma. Pero esto no puede llevarse a cabo sin alterar la disposición sintáctica, sin usar de muchos vocablos donde sólo había uno, o viceversa, y sin añadir o suprimir palabras, de tal manera que la materia resulte perfectamente inteligible en la lengua a la que se traduce (Torre, 1994: 25).

Maimónides apoya las afirmaciones anteriormente citadas sobre la buena traducción y la labor del traductor. Tal y como se subraya en la cita mencionada, la labor del traductor no consiste en trasladar palabra por palabra de una lengua origen a una lengua meta manteniendo las estructuras del texto original porque podría perder por completo el sentido del original y no trasladarse el contenido del texto. El traductor que pretenda hacer una traducción completamente literal incurrirá en un error, no solamente por las dificultades que pudiese encontrarse, sino por el resultado de esa traducción. Una buena traducción es aquella en la que el contenido del texto original se traslade a la lengua meta manteniendo el sentido y la inteligibilidad del primero a pesar de que se altere, de esta manera, la disposición sintáctica.

No podemos hablar de la historia de la traducción sin mencionar la Escuela de traductores de Toledo, en la que se realizaban numerosas traducciones de las obras árabes y de los comentarios de los autores griegos. La lengua meta era el latín, por lo que un traductor llevaba a cabo la traducción del árabe a la lengua romance y otro traductor traducía del romance al latín. Era una traducción con dos intérpretes y normalmente la traducción del árabe la llevaba a cabo un judío, debido al amplio conocimiento que éstos tenían de todos los ámbitos.

Con Alfonso X el Sabio se promueven las traducciones arábigo-españolas, se traducen obras como la *Retórica* o la *Poética* de Aristóteles y se amplía la actividad científica y literaria. Se dice que con él hubo una verdadera escuela de traductores. Posteriormente, cabe mencionar a Lutero y Fray Luis y sus traducciones de Textos Sagrados. Lutero menciona sobre la actividad traductora que no debe alejarse de la letra, se debe atener al sentido literal de los pasajes y no se puede proceder con excesiva libertad (Lutero, 1977: 313), es decir, aboga por una traducción mucho más fiel al original e incluso literal. Fray Luis, por su parte, en muchas ocasiones también es partidario de la traducción literal y de ser exactos con el original y afirma que el que traslada información

ha de ser fiel y cabal, debe contar las palabras y que se ajusten al estilo, forma y sentido del original (León, 1987: 13-14).

Desde el comienzo de la existencia de la actividad traductora, es notable el debate existente sobre la cuestión de cómo se debe llevar a cabo una buena traducción. En la antigüedad las traducciones se realizaban palabra por palabra y una buena traducción debía tener el mismo número de palabras que el original; pocos eran los autores que consideraban que una buena traducción no se basaba en el cómputo de palabras sino en el trasvase de las ideas. Un ejemplo de ello es Cicerón que nos dice, en el año 46 a.C., que se deben adaptar las palabras a nuestras costumbres y que no debemos trasladar palabra por palabra, sino sentido por sentido:

Si, como espero, he traducido las oraciones de ellos manteniendo todas sus altas cualidades, es decir, con sus ideas y figuras y encadenamiento de la materia, ciñéndome a las palabras en la medida en que no repugnan al uso de nuestra lengua (...); sin embargo, nos hemos esforzado en que fueran del mismo genio (Cicerón, 1999: 23).

En 1533 Juan Luis Vives afirma ya en su obra *De ratione discendi* que la traducción es concretamente: *un trasvase de palabras de una lengua a otra, conservándose el sentido* (Torre, 1994: 35), y extrae tres tipos: las que sólo atienden al contenido del original, las que tienen en cuenta la forma de la expresión y las que tienen en cuenta ambas, tanto contenido como expresión. Vives es considerado como un precursor de la teoría moderna de la traducción puesto que plantea el problema de traducir según la temática y la variedad de los textos. Señala que el traductor no sólo debe tener un conocimiento lingüístico sino que tiene que tener conocimientos sobre la materia del texto, y de esta forma hace la distinción entre los tipos de textos:

Y, en cuanto a las materias de las que se trata, los traductores inexpertos se equivocan -y equivocan a los que en ellos confían - tanto en los términos como en el estilo que son característicos de una determinada ciencia o de un determinado autor. Podemos ver que algunos, al traducir a Aristóteles, o a Galeno, han llevado a cabo su trabajo con poco éxito, y con poco respeto a la dignidad de la obra, ya que no estaban suficientemente versados en filosofía y en medicina, como hubiera sido de desear (Torre, 1994: 36).

Son muchas las teorías que se han hecho sobre la traducción y sobre la cuestión de si debe ser fiel al original y trasvasar el sentido, o si se debe hacer una traducción literal del original. Aunque no va a ser hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando la práctica traductora vea la necesidad de disponer de una verdadera aproximación científica hacia la labor en sí de la traducción y cuando se intente definir la noción de traducción.

Esto es, cuando se empiezan a desarrollar los distintos organismos internacionales y las diversas áreas lingüísticas aplicadas (la Traducción automática, la Gramática Generativa y Transformacional, la Sociolingüística, la Gramática del texto, la Antropología, la Teoría de la Recepción) (Arregui, 2005: 2-27).

Según los criterios de Juan de Boscán y de Garcilaso de la Vega, el traductor no se debe limitar a las palabras y la traducción no tiene por qué realizarse 'palabra por palabra'. Una buena traducción es la que refleja la verdad de las 'sentencias' a la que debe mantenerse fiel (Torre, 1994).

Garcilaso cita textualmente sobre Boscán: *Fue muy fiel traductor, porque no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias, y por diferentes caminos puso en esta lengua toda la fuerza y el ornamento de la otra* (Reyes, 1984: 63-66).

3.1 Traducción literaria vs otros géneros

En páginas anteriores hemos visto la controversia surgida a lo largo de la historia en lo referente a la cuestión sobre lo que sería una buena traducción. Sin embargo, debemos diferenciar entre unos tipos de textos y otros y, por tanto, hacer una clasificación de los diferentes tipos de texto, ya que cada tipo de texto tiene unas características que lo diferencian del resto y que van a jugar un papel muy importante a la hora de llevar a cabo la traducción del mismo.

Esta cuestión clasificatoria no es reciente y se remonta a los comienzos de la labor traductora. San Jerónimo (395) en su época ya hace una división entre lo que consideraba 'traducción profana y traducción religiosa', es decir, una división por el tipo de texto. Por su parte, Vives (1532) establece una división centrándose en aquellas que atienden al sentido, a la frase y la dicción, y aquellas que atienden al equilibrio entre la sustancia y las palabras. Posteriormente, como ya hemos visto, Fray Luis de León (1561) se centra en la distinción entre trasladar y declarar, teniendo en cuenta que trasladar implica ser fiel al original (fiel en el sentido de literal, contándose si fuese necesario el número de palabras) y declarar consiste en jugar con las palabras. Dryden (1680) se une a la clasificación de León y distingue entre la *metáfrasis* (traducción palabra por palabra), *paráfrasis* (traducción del sentido) e *imitación* (libertad de variar forma y sentido) (Hurtado, 2001).

En 1813 Schleiermacher leyó su propio ensayo *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (Sobre los diferentes métodos de traducir) en la Real Academia de Ciencias de Berlín. Este ensayo es el punto de partida de una corriente de pensamiento que opone la traducción 'literaria' a la 'no literaria', en particular lo que hace no es distinguir de forma directa entre lo literario o no literario sino entre los negocios y la ciencia

y el arte, es decir, entre la traducción de textos comerciales, científicos y literarios. Schleiermacher afirma que el intérprete es la persona que ejerce su oficio en el terreno de los negocios, mientras que el verdadero traductor es aquel que domina principalmente la ciencia y el arte. Además, estima que aquella traducción que se centre en escritos puramente narrativos o descriptivos en los que el traductor funciona como receptor se consideraría cercana a la labor del intérprete, pues únicamente la auténtica creación literaria será vinculada a la labor del traductor (Torre, 1994).

Las clasificaciones que hemos mencionado se basan en aspectos muy diferentes; San Jerónimo y Schleiermacher se atienen a aspectos temáticos del texto original, mientras que Fray Luis de León, Vives y Dryden se basan en criterios metodológicos, en la manera de traducir. Esta clasificación se extiende hasta el siglo XX, momento en el que cobra mayor importancia la traducción y en el que comienza a extenderse a todas las ramas del saber, aplicándose a ámbitos más especializados: traducción de textos técnicos, científicos, económicos, jurídicos, etc. (Hurtado, 2001).

Es en este momento cuando se van a llevar a cabo varias propuestas clasificatorias, que enfocan la labor traductora desde diferentes perspectivas: código, método empleado, características del texto original, grado de traducibilidad, áreas convencionales, diferentes tipologías textuales, etc. Pero de todas estas, la que nos interesa a nosotros tiene que ver con las tipologías textuales y, más concretamente, la traducción de textos literarios. La razón que nos lleva a decantarnos por la clasificación según la tipología textual es que vamos a trabajar directamente sobre un texto literario y, más concretamente, un poema. Esto no quiere decir que no vayamos a estudiar el grado de traducibilidad del mismo, las características propias del texto o el método empleado para llevar a cabo la traducción, pero a la hora de hacer un estudio sobre el texto original y las estrategias que se deben seguir en su traducción lo primero que debemos tener en mente es el tipo de texto ante el que nos encontramos.

Los tipos de traducción se relacionan con los tipos convencionales tradicionales: traducción literaria, traducción general y traducción especializada; y dentro de esta relación cobra gran importancia el *género*, entendido por Hurtado como *agrupaciones de textos pertenecientes a un mismo campo y/o modo y que comparten la función, la situación de uso y las convenciones textuales, y campo la variación lingüística según el marco profesional o social (por ejemplo, científico, técnico, legal, etc.)* (Hurtado, 2001: 58).

Para Hurtado el *género* es considerado como algo fundamental para distinguir el tipo de texto ante el que nos encontramos; según su afirmación, aquellos textos que presenten características similares y tengan una misma función dentro de un mismo campo van a pertenecer al mismo 'grupo textual'. Teniendo en cuenta que, normalmente, estudiamos los tipos de traducción ejemplificándolos con ciertos textos que presentan

unas características similares y que siguen unas convenciones particulares, la afirmación de Hurtado tiene sentido y, es más, quizá sea la manera más sencilla de establecer una clasificación.

La temática va a ser fundamental para definir si un texto es especializado (textos técnicos, científicos, jurídicos, económicos, etc.) o no especializado (textos literarios, publicitarios, periodísticos, etc.) (Hurtado, 2001: 58). Hurtado ha optado por utilizar la categoría de *campo* para establecer esta clasificación en vez de la categoría *traducción general* debido a la ambigüedad que podrían causar los textos divulgativos que no están marcados por lenguajes de especialidad. Además, Hurtado justifica que la división entre géneros especializados y no especializados no puede ser rígida puesto que, existen textos que, aunque estén dentro de un género, tienen un grado menor de especialización que otros o rozan el límite de la lengua general.

Dentro de los textos no especializados Hurtado (2001) afirma que, además de los textos literarios, existe una gran heterogeneidad de textos como los publicitarios, los periodísticos, etc. Estos textos no tienen por qué pertenecer a un modo en concreto sino que pueden pertenecer a diversos (oral, escrito, audiovisual, etc.) y pueden traducirse según diversas modalidades como la traducción escrita, a la vista, doblaje, etc.

Aunque la clasificación de Hurtado está basada en la categoría de *campo*, no estamos completamente de acuerdo con que se considere que los textos publicitarios y los periodísticos sean no especializados. Podemos encontrar textos publicitarios en los que el grado de especialización sea muy alto, como por ejemplo, un texto de publicidad de un nuevo automóvil en el que se especifiquen las características técnicas del mismo. Del mismo modo, los textos periodísticos pueden pertenecer también al ámbito especializado, como por ejemplo, una publicación en una revista de medicina.

Como ya hemos mencionado, nos vamos a centrar en la traducción de textos literarios, puesto que el texto objeto de nuestro estudio es un poema y se enmarca dentro de este tipo textual.

Los textos literarios presentan características propias que le diferencian del resto de textos especializados debido, principalmente, a su sobrecarga estética. Este tipo de textos utiliza un lenguaje que no se enmarca dentro del lenguaje general para crear mundos de ficción que no siempre coinciden con la realidad y combina una diversidad de tipos textuales y campos temáticos. Alternan diferentes modos y narrativas debido a las diferentes relaciones interpersonales que reflejan y a los dialectos e idiolectos que se utilizan; los diálogos aparecen intercalados en la narración y le otorgan un tono más personal. Es importante destacar, como veremos con posterioridad, el anclaje de este tipo

de textos en la cultura y la tradición literaria de la cultura de partida (Marco Borillo, Verdegal Cerezo y Hurtado, 1999).

Todas estas características condicionan la labor del traductor que va a necesitar de unas competencias específicas, al igual que el traductor de textos especializados, una competencia literaria, esto es, el traductor deberá tener amplios conocimientos literarios y además de culturales, deberá poseer ciertas aptitudes vinculadas directamente con este tipo de textos y su funcionamiento (habilidades de escritura, creatividad, etc.) (Hurtado, 2001).

En lo que respecta a la traducción de textos literarios, se establecen una serie de parámetros que se deben respetar. Es deber del traductor respetar las expresiones metafóricas y los giros de la lengua original, o al menos tratar de reproducirlos de alguna manera en la lengua meta y prestar una especial atención a la expresión y al estilo. Es esencial que el traductor afronte los problemas que puedan derivarse del idiolecto del propio autor, de la relación con las condiciones socioculturales del medio de partida y de la dimensión diacrónica (*ibid*). Una traducción perfecta, según Torre (1994), sería aquella que se acerque lo máximo posible al original en lo referente al contenido y a la expresión.

La actividad de traducir textos literarios además tiene una doble dirección ya que, por una parte, se pretende acercar el autor extranjero al lector y de esta manera hacerlo suyo; por otra parte exige al lector que se acerque al texto y al autor extranjero y que se adapte a la situación.

Ortega y Gasset repite la fórmula de Schleiermacher y afirma que una versión de una traducción se puede enfocar en dos direcciones: bien se acerca al autor al lenguaje del lector o bien se lleva al lector al lenguaje del autor. Añade que en el primer caso se hace una imitación o paráfrasis del texto original, mientras que en el segundo se separa al lector de sus ámbitos lingüísticos y se le obliga a moverse dentro de los del autor, por lo que propiamente habría traducción (Ortega, 1940: 155-156).

Muchos autores abogan por llevar a cabo una traducción que no sea literal pero que mantenga el efecto estético del original, es decir, que produzca en el lector de la lengua meta el mismo efecto que produjo el original en los lectores. Sin embargo, otros autores son más partidarios de seguir fielmente las características formales del texto original, y que el lector sepa en todo momento que se encuentra ante una traducción y no ante el texto original. Con el paso del tiempo, estas teorías desembocaron en la Teoría de la Recepción, como veremos en el apartado posterior, que defiende que toda obra literaria tiene unos valores estéticos que pueden considerarse permanentes e inalterables con el paso del tiempo y contiene referencias culturales del momento en el que fue escrita, pero que es el lector, protagonista principal de esta teoría, el que da sentido a lo que lee. El

lector va a ser el que, a través de su concepto del mundo, haga una interpretación actual de lo que está reflejado en la obra literaria.

Autores como Vázquez- Ayora (1977: 215) o García Yebra (1983: 137) mencionan ,respectivamente, que la traducción debe fluir con naturalidad, como si fuese la obra original y, que lo que debe ser traducido o trasladado es la obra original y no los lectores.

Estos autores abogan por una traducción más elaborada en la que el texto meta se convierte en una obra por sí mismo y no está a la sombra del texto origen. Lo que defienden principalmente es que la traducción de un texto implica que ese texto debe causar el mismo efecto en el receptor que el que causó el original en la lengua origen y que para poder considerar una traducción como buena no debe parecer en ningún momento una traducción.

Como hemos visto, las consideraciones sobre lo que puede ser reconocido como una buena traducción literaria son muy diversas. Los teóricos no se ponen de acuerdo sobre qué es lo que de verdad importa cuando se afronta una traducción de este tipo, si el contenido y el efecto que pueda causar en el receptor o, si lo importante es trasladar todo el texto desde las características formales del mismo hasta las figuras que el autor ha utilizado para embellecerlo. Con el paso del tiempo se han ido elaborando diversas teorías sobre lo que sería la verdadera labor de traducción, muchas de ellas muy dispares entre sí.

3.2 Enfoques traductológicos

Desde el comienzo de la actividad traductora se ha reducido su investigación teórica a reflexiones literarias sin ningún tipo de estudio de investigación. Poco a poco, a partir de 1945 es cuando se van a crear los primeros institutos de traductoras y se empiezan a ver en revistas las primeras publicaciones teóricas sobre la traducción, pero no será hasta después de la 2ª Guerra Mundial cuando se empiece a ver que la traducción necesita de una aproximación científica que la defina. Las teorías de traducción, por tanto, han atravesado varias etapas (Arregui, 2005: 2-27):

1.- La primera sería hasta el siglo XX, en la que los traductores basaban sus teorías en un estudio más filológico y filosófico, tratando de teorizar su labor práctica y basándose en ella, es una teoría más empírica.

2.- La segunda sería en la primera mitad del siglo XX y hasta los años sesenta. Durante esta etapa la investigación en traducción y sus teorías está profundamente vinculada a nivel de la lengua, es decir, se trata de hacer teorías con base puramente lingüística para organizar concepciones universales que englobasen todos los tipos de traducción posible. Se toman los textos literarios para llevar acabo análisis sintácticos, semánticos y estilísticos sin hacer hincapié en traducir literatura. La traducción se

encuentra subordinada a la lingüística por lo que la mayoría de trabajos de traducción se enfocan en la comparación de textos. No se tenían en cuenta las normas de traducción de cada época ni el hecho de que la traducción no es estática, pues en cada época se va a producir un tipo de traducción que obedece a ciertas normas. Según Rosa Rabadán (1991: 58) la traducción no puede ser una actividad estática porque el lenguaje es una actividad dinámica:

El marco lingüístico, que utiliza criterios estáticos y normativos, es insuficiente para dar explicación a los fenómenos de traducción. (...) Este campo autónomo es de naturaleza interdisciplinar e intersubjetiva y la traducción aparece como una actividad behaviorística, subordinada a la dinámica histórica y social del polisistema en que se desarrolla.

La traducción y su proceso de elaboración son dos fenómenos cambiantes, van evolucionando con el paso del tiempo. Rabadán afirma que el marco lingüístico es insuficiente para explicar la traducción ya que, la lingüística es estática y está sujeta a unas normativas y la traducción comprende un amplio abanico de disciplinas interrelacionadas que no sigue una norma fija y no se ciñe a lo puramente lingüístico sino al conjunto del texto.

3.- La tercera etapa sería a partir de los años sesenta. Es entonces cuando los traductólogos hacen un intento por sintetizar los enfoques precedentes junto con las nuevas disciplinas como la semiótica y la teoría de la comunicación (Arregui, 2005: 2-27). Los estudios van a tratar de resolver la controversia existente sobre la noción de equivalencia y, será durante los setenta cuando se estudie más profundamente la Historia de la Traducción. A partir de entonces se hará frente al problema de la traducción del componente cultural inherente a todos los textos y la in/visibilidad del traductor.

Analizando con más profundidad los estudios sobre traducción, podemos mencionar cuatro conceptos que se han ido estudiando a lo largo de todas las épocas: el efecto que debe producir la traducción, la fidelidad, la intraducibilidad y la equivalencia:

1. El efecto que debe producir la traducción, que se constituye tanto de elementos textuales como extratextuales; a saber: el autor, su contexto socio-histórico-cultural, el conjunto de su obra, sus influencias y gustos literarios y otros referentes sociales.

Tal y como indica Vidal Claramonte (1995: 5), autores como Ortega (1937), Vázquez- Ayora (1977) o García Yebra (1983) junto con Nida y Taber (1982) coinciden en que lo primordial es que el receptor actúe ante el mensaje traducido de la misma manera o análoga que los primeros receptores reaccionaron ante el texto original; no importa si para que surta efecto el traductor tiene que hacer mención o explicaciones sobre el trasfondo cultural o literario del texto origen. El texto debe superar las distancias lingüísticas y

culturales, es decir, ha de adaptarse plenamente al nuevo lector y ser natural. Hablamos de una *equivalencia de efecto* o *equivalencia dinámica* cuando el traductor es capaz de reconocer dónde se encuentra la belleza del texto original y al mismo tiempo, reproducirla tratando de que el lector sienta esa misma atracción por aquello que le atrajo a él. No se puede decir que un texto vaya a provocar las mismas sensaciones en dos receptores; por lo tanto, no se habla de equivalencia total, sino de aproximaciones; la sensación es muy subjetiva y va a variar dependiendo de una persona u otra, de un entorno e incluso de ciertas vivencias. Hatim y Mason (1995: 18) exponen que:

Los verdaderos efectos que alcanzan los textos en sus receptores son, desde luego, difíciles de calibrar. En consecuencia, será seguramente preferible dar respuesta a la cuestión hablando de equivalencia de efectos pretendidos, vinculando las valoraciones sobre lo que el traductor trata de conseguir con las valoraciones sobre el efecto deseado por el emisor del texto original.

Por otra parte, existe también, según Nida y Taber, una *equivalencia formal*. Ésta sería la traducción literal, cuya tendencia es reproducir el texto original en todos sus aspectos, palabra por palabra. Se intentan traducir los términos con otros equivalentes siempre idénticos e incluso las frases hechas se reproducen con la máxima literalidad.

2. La fidelidad ha sido un concepto que ha generado mucha controversia durante siglos puesto que muchos traductores críticos y lingüistas han intentado definirlo. Se ha definido de muchas maneras y según la época podía referirse a: la letra del original, como lo expresaba San Jerónimo con las Santas Escrituras, a la fidelidad del texto meta al texto origen o, a la fidelidad al lector meta, es decir, la fidelidad ha tenido diferentes definiciones y según las épocas se ha asociado al trasvase del texto palabra por palabra, a la fidelidad del texto meta al texto origen en conjunto o al lector meta. El debate ha sido muy amplio y extenso, la idea de que el texto meta debe ser fiel está clara, pero ¿a qué debe ser fiel? Georges Mounin (1976: 16) subraya que el concepto de fidelidad va mucho más allá del vocabulario, la gramática, o la fonética; abarca los registros de la lengua, el texto, el contexto, la situación geográfica, histórica, social y cultural. Carmen Valero Garcés apoya esta afirmación cuando apunta:

No hay contradicción entre fidelidad y belleza puesto que el traductor literario tiene que ser lo más fiel posible al texto original e intentar reproducir el estilo del original. Pero no puede tampoco olvidar el contexto en el que se produjo y en el que él está produciendo ahora su texto. (...) No queremos con ello decir que cualquier texto, aunque no recoja el contenido del original, puede considerarse como una buena traducción; no, el contenido y la forma deben ser respetados en la medida de lo posible, pero es indudable que habrá diferentes grados de aproximación (1995: 16).

3. La intraducibilidad: en la actualidad, debido a la situación socio-económica en la que nos encontramos, la libre circulación de personas y las transacciones internacionales podríamos decir que todo se puede traducir ya que es un acto de comunicación intercultural; en el campo de la traducción literaria, a veces, es imposible someter todos los rasgos del texto origen al texto meta, ya sea por lagunas culturales, por las distintas formas de pensamiento de los lectores de ambas lenguas o por mero desconocimiento de la intención intrínseca o de las neurosis del autor, ya que el texto es testimonio de un tiempo y está plagado de multitud de referencias externas. Reyes (1985: 134) señala que es imposible traducir todos y cada uno de los matices de una obra y que ni siquiera el propio autor podría analizar cada uno de los motivos que le llevaron a escribir los párrafos, pues para ello sería necesario reconstruir el contexto de la época y del autor en el momento preciso en que escribía esas líneas. Veíamos esta idea cuando mencionábamos a García Yebra (1981: 5) que opinaba que la traducción no es la reproducción fiel del texto con todos los componentes léxicos, morfológicos y sintácticos, sino que se trata de la reproducción del contenido de ese texto. Sin embargo, ese contenido muchas veces tiene unas ideas abstractas implícitas u ocultas que el propio traductor no es capaz de reproducir ni incluso visualizar.

4. El cuarto concepto sería el de la equivalencia en sí misma, que como hemos mencionado antes no está aún bien definido y que incluso dificulta el estudio teórico de la traducción debido a las numerosas teorías o intentos de definición que se han llevado a cabo. Muchos autores no tienen claro el límite de esta definición pues se le otorga a la equivalencia un alto grado de dinamismo y relativismo debido a que la situación comunicativa que determina en última instancia el sentido del texto es irrepitible.

Según Rabadán (1991: 279) muchas de las aproximaciones que se han relacionado con la definición del concepto de equivalencia lo vinculan con la 'traducción óptima', y de nuevo surge el debate sobre esta idea de traducción. ¿Cuál es realmente la 'traducción óptima?' y ¿De qué equivalencia estamos hablando? son dos cuestiones que aparentemente son fáciles de responder pero que en la práctica implican un complicado debate, ya que es un concepto muy general que designa toda la labor de traducción. Podemos destacar hasta siete tipos de aproximaciones de la equivalencia: la aproximación tradicional, la aproximación lingüística, la aproximación etnolingüística, la aproximación semanticista, la aproximación textual, la aproximación estética, y la aproximación interdisciplinar.

Nida defiende, en su libro *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation*, un proceso de traducción equivalente en cuanto al contenido: *Translating consists of reproducing in the receptor*

language the closest natural equivalent of the source language message, first in terms of meaning, secondly in terms of style (Nida, 1964: 4).

Define el proceso de traducción como la creación de un equivalente en la lengua meta, lo más fiel posible al texto original, que respete en primer lugar el contenido, y en segundo lugar el estilo.

Dejando de lado estos conceptos, hay otras variables que afectan a la Literatura y a la traducción literaria. Según Valero Garcés (1995: 23-24) son las siguientes:

1. *El mundo institucionalizado en el que se enseñan.*
2. *Los lectores para los que se escribe o se traduce.*
3. *La visión que la crítica literaria aporta en su momento.*
4. *La propia imagen que de la cultura se refleja en los textos literarios o en los textos traducidos.*

Son variables que afectan de diferente forma dependiendo del tiempo, espacio, poder, economía, política y prestigio, es decir, dependiendo del contexto de la época. La traducción, además, va a estar marcada por los elementos ideológicos y las tendencias que se rigen por unas normas que guían la traducción y que, a menudo, entran en conflicto unas con otras.

A menudo vemos que la traducción se halla determinada por algo más que el mero sistema lingüístico; hay muchos ejemplos en la historia de la traducción de manipulación, de intercambio cultural y de censura. Por lo tanto, mantener la idea de equivalencia es muy difícil.

Un momento muy importante en la historia de la reflexión sobre la traducción literaria es el coloquio celebrado en la Universidad Católica de Lovaina titulado *Literatura y traducción*, lo que se ha denominado con posterioridad *Escuela de la manipulación*. Sus autores defienden una orientación descriptiva y explicativa, la importancia de la recepción de la traducción, la *norma* como concepto central y la integración del análisis de la traducción literaria dentro de los estudios sobre la traducción (Hurtado: 2001).

Centrándonos en la traducción literaria como labor, debemos diferenciar los diferentes tipos de géneros literarios ya que no se puede establecer una norma común a todos ellos y que cada género tendrá sus propios elementos característicos. Los géneros son muy diversos y cada uno de ellos tiene sus correspondientes subgéneros: ensayo, didáctica, historietas y cómics, narrativa (cuento, novela corta, novela de aventuras, etc.), poesía (dramática, lírica, épica, etc.) y teatro (drama, comedia, tragedia, etc.), entre otros. Cada género literario va a tener sus características propias y, por tanto, va a presentar una serie de problemas específicos de traducción (*ibid*). Como vemos existe una gran variedad

de géneros, pero nos vamos a centrar en comentar brevemente la traducción de la poesía porque es el género al que pertenece nuestro texto y consideramos oportuno aportar información teórica que pudiese esclarecer los datos comentados en el análisis.

3.3 Traducción de la poesía: el género épico burlesco

Cada uno de los géneros literarios que acabamos de mencionar presenta una serie de características propias que dificultan la traducción, sin contar con que la traducción literaria es difícil de por sí por la cantidad de elementos implícitos que se encuentran en el texto. Dentro de la traducción literaria es conocida la dificultad de la traducción del verso por sus características métricas y rítmicas. A pesar de que se ha considerado la traducción de la poesía como algo imposible de realizar siguiendo los patrones teóricos, en la práctica hemos visto que sí es posible puesto que, grandes poemas han sido traducidos y los traductores han conseguido en mayor o menor medida trasladar el contenido y el sentido del texto original al texto meta. Para que la labor sea fructífera, debemos ser conscientes de que la traducción sólo va a ser adecuada si se sostiene por sus propios méritos artísticos. La traducción poética pertenece al dominio del arte y es una forma de creación literaria que consiste en recrear en la lengua meta una obra ya existente en otra lengua (Tooper, 1979: 07).

Vives menciona en el capítulo 'Versiones seu interpretaciones' de su obra *De ratione discendi* (1782) que se ha de conceder cierta libertad al traductor de verso para poder añadir o quitar sílabas siempre que la totalidad del sentido no sufra alteraciones:

El verso ha de ser traducido con mucha más libertad que la prosa común, por las necesidades del ritmo. Se permite en el verso añadir y quitar, y cambiar libremente, con tal de que el conjunto del texto, que es lo que fundamentalmente buscamos, permanezca inalterado.

Teniendo en cuenta que uno de los elementos fundamentales de un poema es el ritmo y que trabajamos con dos lenguas completamente diferentes, se le debe conceder al traductor cierta libertad a la hora de traducir un poema. La elección de las palabras no puede marcarse de forma tajante debido, principalmente, a que será el traductor quien escoja qué término emplea en cada momento para mantener el ritmo intacto. Estamos de acuerdo con la afirmación de Vives y, es más, mantiene algunos de los preceptos sobre la traducción adecuada de la que hablábamos en el epígrafe anterior, como es el respeto del contenido del texto.

La traducción de textos poéticos ha sido, a lo largo de toda la historia, la que ha protagonizado el mayor número de análisis por parte de los teóricos. Algunos de los estudios mencionados son los trabajos de Holmes (1969,1978), Lefevere (1975), Popovic

(1976), etc (Hurtado, 2001). En estos análisis se pone de manifiesto la diversidad de elementos que intervienen en el texto poético, como pueden ser la metáfora, el metro, la rima, el ritmo, y, en el aspecto retórico, figuras muy frecuentes como la metáfora, por ejemplo, entre otras. La labor del traductor consiste en conseguir recrear esa pluralidad de elementos, por ello, como habíamos mencionado antes, se confiere mucha más libertad al traductor para eliminar o añadir elementos.

Como afirma Esteban Torre (1994), la importancia de analizar y reconocer la estructura rítmica del verso de un poema constituye el básico elemento de partida que requiere cada traducción poética:

El cómputo silábico y la distribución acentual son [...] los dos pilares sobre los que se asienta la estructura rítmica del verso. Por lo que respecta al número de sílabas, hay que tener en cuenta la existencia de diversos fenómenos fonéticos; [...] con resultados que difieren de unas lenguas a otras (Torre, 1994: 167).

Teniendo en cuenta la cantidad de elementos que dificultan la labor de la traducción de este tipo de textos, creo conveniente mencionar que las dificultades que planteábamos con anterioridad para otro tipo de textos pueden añadirse, de igual manera, a la traducción poética. Debemos tomar en consideración aspectos específicos pertenecientes a la fonoestilística, a la retórica y a la métrica del verso. Torre explica en *La traducción del verso* (1994: 159-161) que la relación estrecha que existe entre el sonido y el sentido de los versos y, al mismo tiempo, entre el sonido y las imágenes que evoca, es lo que dificulta la traducción de un poema.

Sin embargo, también existe una dificultad añadida y que tiene que ver más con el conjunto del poema: la equivalencia. No hablamos de una equivalencia término por término sino del conjunto del texto. Al igual que antes mencionábamos la consideración de equivalencia que hacían Nida y Taber, ahora podemos mencionar su caracterización de poema, en la que afirman: *el poema tiene la obligación, más que otros tipos de textos, de representar el equivalente natural más próximo al texto original por la naturaleza estética intrínseca que tiene el poema* (Nida y Taber, 1986: 29).

Para solucionar estos problemas, el traductor deberá partir de una correcta comprensión de la naturaleza de los distintos aspectos del texto, ya que, como sabemos y como hemos mencionado con anterioridad, una de las dificultades principales se encuentra en las diferencias que separan la lengua origen y la lengua meta, además de sus correspondientes contextos.

Cabe recordar que en el conjunto de lo que definimos como traducción de textos poéticos se engloban una gran diversidad de textos diferentes y, dada la naturaleza de la

obra que es objeto de nuestro estudio, es conveniente que analicemos lo que se denomina poema 'épico burlesco'.

El género épico burlesco constituye un género paradigmático de la poesía Augusta. Algunos de sus modelos más influyentes son Dryden, Boileau, Tassoni y nuestro autor, Alexander Pope. Pretende ser serio y su vocabulario es grandilocuente, plagado de figuras retóricas e imágenes nobles que evocan épocas antiguas, por lo que, la épica burlesca supone un alto grado de subversión y de múltiples constructos socio-culturales.

Los autores de este género parten de precedentes literarios que utilizan para enfocar la inversión del canon heroico tradicional. Este elemento promueve y logra provocar la parodia, entrelazado con la sátira, lo que crea una unión y comparación entre lo que sería la tradición heroica anteriormente escrita y el entorno social, político y religioso que rodea al autor y que, le permite definir sus objetos de crítica (Elices Agudo, 2004).

Por lo tanto, vemos que uno de los efectos que se pretende conseguir con este género es la crítica o enseñanza moral de lo que se considera que es inadecuado, ya sea con un referente social, político, económico o moral. Los autores de obras épicas como Homero o Virgilio, tenían como propósito crear personajes con valores sociales y morales que los convertían en modelos de conducta para los lectores. Los autores de obras épico burlescas se inspiran en estos modelos manipulando la dualidad apariencia-realidad y satirizando a sus personajes de manera que, en muchas ocasiones, los elementos triviales se mezclan con elementos o valores de gran importancia para la sociedad, en vez de presentar un modelo de conducta. Lo que hacen ellos es presentar, de forma satírica y en ocasiones hasta humorística, los valores, la cultura, la política o la sociedad que critican por no ser propicia ni adecuada (*ibid*). En otras palabras, ridiculizan aquello que no les gusta y critican a sus personajes para concienciar a los lectores.

Realizar un estudio sobre la épica burlesca debido a que en este tipo de género se aprecia la ausencia de unos parámetros formales que aparezcan de manera sistemática en estos escritos.

Como hemos destacado cuando comenzábamos a tratar el tema del género épico-burlesco, el elemento que utilizan los autores para conseguir el efecto que desean en el lector es la sátira, que es un subgénero lírico que expresa indignación hacia alguien o hacia algo, con propósito moralizador, lúdico o meramente burlesco. En la sátira los vicios individuales o colectivos, las locuras, los abusos o las deficiencias se ponen de manifiesto mediante la ridiculización, la farsa o la ironía, con el único objetivo de crear una mejor sociedad. Si bien es verdad que la sátira está muy asociada a la diversión, el propósito principal de la misma no es el humor en sí (Weinbrot: 1982). Pope satiriza un incidente menor comparándolo con el épico mundo de los dioses, que se representa en el poema

mediante sílfides, dando un toque mágico a una realidad que carece de ella. Las sílfides van a proteger a la protagonista que por sí misma no puede protegerse porque está ciega en un mundo de lo absurdo. Mediante la sátira y las metáforas que utiliza para presentarla, Pope va a criticar los valores sociales y morales del momento, las costumbres e incluso las creencias religiosas, un ejemplo claro de sátira como ataque a una realidad que desaprueba el autor (*ibid*).

Es muy común que la sátira esté impregnada de ironía y sarcasmo, que el autor utilice la burla, la exageración y las comparaciones. Pope, por su parte, va a hacer mucho uso de las metáforas y los símiles⁵ para lograr esa comparación entre el mundo de los dioses y el contexto en el que se enmarca su vida y su obra. Pope no pretende satirizar el mundo de los dioses, la antigüedad; lo que hace es utilizar esa tradición, evocándola y haciendo alusión a héroes reales, para denunciar y frivolar la sociedad inglesa de comienzos del siglo XVIII, con sus valores morales enfocados en trivialidades (*ibid*).

3.3.1 Análisis de la metáfora

El estudio de la metáfora y de su traducción despertó mayor atención entre los traductólogos y traductores a partir de la publicación, en 1976, del artículo 'Can *Metaphor* Be Translated?' en la revista *Babel* escrito por Dagut. Según Torre, antes de esta fecha se había analizado muy poco esta figura retórica y en los estudios de algunos autores como Kloepfer (1967) y Reiss (1971) solo se dedican algunas páginas al tema de la metáfora. La metáfora en muchas ocasiones se confundiría con los modismos, los sentidos figurados o los valores polisémicos de cualquier palabra, según el uso que hacen de ella autores como Nida o Reiss. Algunos autores modernos asocian la metáfora a las expresiones figuradas, aportando una definición muy general y poco comprometida, como Newmark (1992: 147) que, establece la siguiente definición: *Entiendo por metáfora cualquier expresión figurada* (Torre, 1994).

Los estudios tradicionales definen la metáfora como: *La sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida* (Garavelli, 1991: 181). En esta definición se recalcan dos aspectos que, a menudo, se han utilizado para estudiar las metáforas y considerados de gran relevancia a la hora de analizarlas: la sustitución de un término por otro y la existencia de similitud entre los elementos. Sin embargo, esto no se aplica a todas las metáforas pues no en todas ellas se produce una sustitución de un elemento por el otro y en la mayoría de ellas aparecen los dos términos (Torre, 1994).

⁵ Según dice la Real Academia Española en su *Diccionario de la Lengua Española*, símil es la producción de una idea viva y eficaz de una cosa relacionándola con otra también expresa, como en *el otro de tus cabellos por tus cabellos rubios*. [Fecha de consulta: 17/06/2016]

Rabadán (1991) presenta una definición de este término cuando afirma que la metáfora es: *la aplicación a un objeto o fenómeno el nombre de otro en virtud de una relación de semejanza entre ambos* (1991: 135-136).

Podemos establecer una división en dos ejes de las aproximaciones existentes en el estudio de la metáfora; por una parte estarían aquellas que se acercan más a una postura prescriptiva o literalismo y, por otra parte, las posturas descriptivas o el figuralismo. La primera es una aproximación más tradicional que considera la metáfora como una figura decorativa enmarcada fuera de nuestro sistema conceptual y que dividiría nuestro lenguaje en dos, por un lado el lenguaje literal o normal y por otro lado el lenguaje metafórico. Según esta aproximación la metáfora podría ser reemplazada por un lenguaje literal, es decir, podríamos hacer una interpretación de la metáfora traduciéndola. La relación que se establece entre ambas es de semejanza, jamás de similitud. En el caso del segundo, el figuralismo, se afirma que la metáfora es un elemento cognitivo que se refleja en el lenguaje. Distingue entre la *metáfora conceptual* (concepto metafórico) y la *metáfora lingüística* (reflejo del concepto metafórico en la lengua), por lo que la mayor parte del lenguaje sería metafórico ya que representaría nuestra visión del pensamiento basada en conceptos metafóricos, o, lo que es lo mismo, el lenguaje sería la representación en conceptos lógicos de nuestras imágenes abstractas (Samaniego, 2002). Esta misma idea de la división entre lo conceptual y lo puramente lingüístico es la que apoya Borges (1986) cuando dice que existen dos planos: por un lado el plano conceptual, en el que se recoge la síntesis de representaciones y, por otro lado, el gramatical, que corresponde a la forma léxica de la síntesis en el discurso.

Desde los estudios de traducción se han hecho varias aproximaciones a la metáfora centrándose en las dificultades específicas de la traducción de la metáfora y en las soluciones que los traductores han dado a cada una de ellas: la aproximación tradicionalista o prescriptiva, la aproximación ecléctica o de transición, y la aproximación funcionalista o descriptiva. Vamos a mencionar a grandes rasgos lo que defienden cada una de ellas antes de analizar los tipos de metáforas que podemos encontrarnos en un texto poético.

La aproximación tradicionalista considera la metáfora como una figura puramente decorativa y distingue entre un lenguaje literal y uno metafórico. Dentro de esta corriente literalista se pueden enmarcar Nida y Taber (1982), Vázquez Ayora (1977), que se basa en la hipótesis de la metáfora como anomalía del lenguaje, y Newmark (1988a), que considera que la metáfora contiene extrañeza gramatical. Pliego Sánchez (1993), Álvarez (1993) y Torre (1994) son también defensores de la postura tradicionalista, pues consideran que la metáfora es propia de la literatura. La aproximación ecléctica, por su parte, tiende más hacia el descriptivismo metafórico, aunque aún presenta rasgos

tradicionalistas y, por ello, se ha considerado como una aproximación de transición. Un ejemplo de ello es Dagut (1976), que no considera la metáfora como elemento puramente estético sino que crea similitud, aunque establece una clasificación de la misma según el número de elementos léxicos que la componen y habla de las metáforas puramente ornamentales. Van Den Broeck (1981) recoge la importancia de la función comunicativa de la figura en el texto y de la importancia del contexto, pero sigue estando en una posición de transición puesto que distingue entre metáfora *decorativa* y *creativa*. Menacere (1992) considera que los elementos culturales y el contexto influyen en la metáfora, pero vuelve a retomar la idea de que la figura es solamente un elemento semántico y lo limita a las unidades léxicas. En tercer lugar, la aproximación funcionalista niega la validez de una teoría que se centre en la forma externa de la figura y que elimine cualquier fenómeno metafórico que no se ciña a lo puramente léxico. Algunos autores mencionan la relevancia de la cultura en el análisis de la metáfora y, afirman que las soluciones a los problemas de tracción de esta figura no están sujetas a reglas generales sino que dependen más de la función de la figura dentro del texto en el que se encuentre inserta. Rabadán Álvarez (1991) es un ejemplo de esta aproximación y añade la necesidad de un estudio descriptivo basado en un corpus (Samaniego, 2002).

En cuanto a la posibilidad o imposibilidad de la traducción de la metáfora, van a entrar en juego, como ya hemos mencionado cuando hablábamos de la traducción literaria, diversos factores como las referencias culturales, el propósito comunicativo de la metáfora, la relevancia funcional, la carga informativa, la tipología de la misma, la influencia de una lengua sobre otra, la aceptabilidad del receptor y la competencia del traductor, los tipos y géneros textuales en que esté inserta la metáfora, etc. Álvarez (1991: 222-223) afirma que: *normalmente las metáforas culturales son más difíciles de traducir que las universales y personales*. Por tanto, el grado de traducibilidad de una metáfora depende primordialmente de la proximidad cultural y de los puntos de contacto lingüísticos entre la lengua origen y la lengua meta. Van Den Broeck (Samaniego, 2002: 56) señala cuatro «especificaciones de traducibilidad»:

- las metáforas privadas en textos literarios presentan mayor traducibilidad que las metáforas convencionales al manifestar menos vínculos culturales;

- las metáforas decorativas son más fáciles de traducir que las creativas, pues al ser menos relevantes para la función comunicativa del texto pueden ser reemplazadas por equivalentes de la lengua meta o por paráfrasis;

- las metáforas lexicalizadas de textos referenciales (sin relevancia funcional) presentan una alta traducibilidad;

- las metáforas léxicas con relevancia funcional que aparecen en textos complejos tienen una traducibilidad muy baja, pues compilan mucha información.

Newmark, por su parte, establece una clasificación de metáforas más específica y propone posibles estrategias de traducción. Para él las *metáforas muertas* (aquellas en las que no se tiene se aprecia la imagen y que son fáciles de traducir pero son difíciles de reproducir literalmente), las *metáforas cliché* (se utilizan para transmitir pensamientos claros y no se refieren a hechos reales. Se pueden traducir mediante un equivalente cultural), las *metáforas estándar* (metáfora establecida utilizada para cubrir situaciones mentales o físicas en contextos informales. Son complicadas de traducir), las *metáforas adaptadas* (frases hechas con un equivalente en la lengua meta), las *metáforas recientes* (un neologismo metafórico que se traslada rápidamente a la lengua meta) y, por último, las *metáforas originales* (creadas por el escritor del texto origen que deben ser traducidas literalmente) (Samaniego, 2002)

Debido a que no nos atenemos a lo formal ni a la estructura de la metáfora para establecer la clasificación, ninguna de las propuestas de clasificación que hemos encontrado en la literatura nos valdrían para aplicarlas a nuestra base de datos. Nos hemos centrado primordialmente en el léxico de la metáfora, sin dejar de lado el componente semántico, para establecer nuestro campo metafórico. De esta manera, obtenemos varios tipos que se repiten a lo largo del poema, las metáforas mitológicas y las metáforas épicas abarcan o constituyen los grupos más amplios de metáforas que hemos identificado. Esto está muy relacionado en parte con el origen y tipo de poema ante el que nos encontramos, pues como citábamos cuando comentábamos el contexto literario de la obra, Pope se inspira en las obras épicas de La Ilíada y La Odisea. Los elementos épicos y mitológicos van a ser fundamentales para la comprensión de las metáforas y más aún si tenemos en cuenta que lo que se está comparando fundamentalmente es esta época clásica con la sociedad en la que crece Pope. Éstas a su vez van a constituir parte del elemento burlesco y cómico que inunda el poema.

Otro de los tipos de metáfora que hemos destacado es el que hemos denominado como metáfora cromática puesto que el papel que los colores juegan en este poema es muy ilustrativo. Siguiendo las interpretaciones mitológicas del significado de los colores y aplicándolas a las descripciones que nos aporta Pope, podemos llegar a la conclusión de que el uso o aplicación de esos colores no es aleatorio, sino que se ha hecho con cierta intención; en muchos casos el uso de ese color para describir un ropaje o el mismo cielo nos aporta información sobre la situación del poema o la posición social de un personaje. Otros tipos de metáforas propuestos en nuestra clasificación son: la cosificación, en la que una persona, ente o idea aparece comparado con una cosa; la personificación, en la que una cosa aparece personificada por medio de alguna característica o elemento; la

metáfora amorosa, en la que los efectos o estragos del amor aparecen reflejados mediante algunos elementos, como el corazón; y la metáfora alimentaria, en la que se utilizan referentes de alimentos o características de los mismo para caracterizar una acción, un elemento o persona; quizá estos tipos son menos numerosos entre nuestras metáforas, pero hemos decidido subrayar algunas de ellas para ver cómo Pope juega con esas comparaciones.

Como podemos ver, las teorías sobre la metáfora son muy diversas y más aún si nos adentramos en el tema de la traducción de esta figura. Los mismos autores no se ponen de acuerdo sobre cómo clasificar las metáforas y cómo afrontar su labor de traducción. Muchas de las teorías son contradictorias y no aportan datos relevantes ni en su definición ni en la estrategia de traducción asociada.

4. EL ANÁLISIS DE LAS METÁFORAS EN EL POEMA Y SU TRADUCCIÓN

La traducción de las metáforas sigue siendo, aún en nuestro tiempo, una labor ardua que pone al traductor en muchas ocasiones en un aprieto. Existen metáforas conocidas por ser utilizadas de forma cotidiana en muchos ámbitos de la vida, sin embargo, si nos adentramos en el mundo de la literatura y nos referimos a las metáforas literarias, estamos ante un peligro mayor: ¿debemos traducir la metáfora literalmente? o, por el contrario, ¿debemos tratar de trasladar el significado de esa metáfora? Aquí no sólo nos encontramos ante el problema de la traducción de una figura retórica, sino de su contenido simbólico. Al utilizar este recurso, el autor está otorgando a esas palabras un significado concreto, plagado de simbolismo o incluso, con una intención oculta.

Si decidimos hacer una traducción literal, podemos incurrir en un error semántico; puede que el mensaje implícito que encontremos en la metáfora original se pierda por el desconocimiento subyacente del contexto en el que se ha usado esa figura o por el mero desconocimiento de la intención del autor. Debemos entonces tener siempre en mente cuáles son las circunstancias y cuál es el contexto en el que se da lugar esa figura y, por supuesto, cuál es la intención final que pretende el autor con su uso.

Por otro lado, si decidimos adaptar la metáfora a la lengua meta podemos incurrir en un error de interpretación de la misma. Puede que lo que nosotros entendemos como 'significado implícito' no sea lo que realmente el autor quería inferir y en ese caso la adaptación no sería correcta.

Por lo tanto, debemos tener en cuenta todo el marco contextual que rodea la obra antes de aventurarnos en la labor de la traducción de la metáfora como figura retórica,

hacer hincapié en el tipo de metáfora ante el que nos encontramos y decantarnos por la opción que consideremos más correcta en relación con la traducción de la misma, teniendo siempre en mente la intención que el autor pretende mediante su uso.

La metáfora, como ya hemos visto con anterioridad, va a ser un recurso muy utilizado por Pope en su obra. Mediante su uso, nuestro autor va a conseguir el efecto deseado, va a satirizar la sociedad y costumbres inglesas del siglo XVIII comparándolas con el épico mundo de los dioses y, al mismo tiempo, otorgar a la obra un carácter 'cómico'⁶ y moralizante.

En el presente capítulo, vamos a resaltar un grupo de metáforas que aparecen dentro de su obra, analizando los conceptos que compara y tratando de explicar la relación o mensaje que se encuentra oculto en cada una de ellas, enmarcándolo con el referente al que hace alusión. Para ello necesitamos un conocimiento cultural y social de la época, de tal forma que podamos contextualizar y comprender el porqué de las alusiones que nuestro autor subraya, además de un conocimiento histórico y literario anterior. En la parte teórica de este trabajo hemos tratado de contextualizar y aportar los datos suficientes para poder comprender el análisis que se va a llevar a cabo y, al mismo tiempo, tratar de esclarecer las relaciones entre la época en la que se enmarca nuestro poema y la época con la que se compara.

A la hora de llevar a cabo el análisis debemos tener en cuenta los elementos que se simbolizan y el intento de Pope por trivializar un enfrentamiento, que a fin de cuentas es el objetivo primordial de su obra. Además, debemos tener en mente que estamos ante tres interpretaciones distintas en épocas muy diferentes: la interpretación que se dio del poema en la sociedad inglesa del siglo XVIII puede no ser la misma que la interpretación que el doctor Graciliano Alfonzo hizo del poema, y la interpretación que podamos hacer nosotros del mismo puede no coincidir con ninguna de las anteriores, contando con el elemento diacrónico, que en nuestro análisis va a ser de gran importancia.

Para llevar a cabo el análisis, hemos seleccionado la traducción del poema del Doctor Graciliano Alfonzo que data de 1851. Aunque tenemos constancia de que existen otras traducciones de este poema, como la que se encuentra en el catálogo de la Biblioteca Nacional *El bucle arrebatado* (S.A, 1839). Esta obra es una traducción del francés de la que se desconoce su autor. Hemos seleccionado esta obra por ser más accesible, por ser una traducción del inglés y, por tanto, más directa; y, porque es más próxima a nuestra época que la anteriormente mencionada. También somos conocedores de que existen algunas versiones de los cantos traducidos al español de la España actual y

⁶ Con el empleo del término cómico no queremos decir que esta obra tenga un carácter cómico sino que, el autor pretende quitarle importancia al suceso tratando de provocar esa sensación en el lector, en ciertos momentos, mediante lo absurdo de los hechos.

al español de América, pero, al no ser obras completas o no aportarse datos suficientes sobre las obras y sobre sus autores, hemos decidido no utilizarlas para nuestro análisis.

A la hora de seleccionar las metáforas que vamos a analizar, nos centraremos en aquellas que, a nuestro parecer, son las primordiales por aportar información esencial para comprender la trama del poema. Debido al carácter de este trabajo y al límite en la extensión del mismo, no podemos hacer un análisis exhaustivo de todas las metáforas que aparecen en el mismo ni una comparación de todas las traducciones existentes. Este tipo de investigación puede reservarse, sin embargo, para futuros trabajos de investigación, en los que se pueda llevar a cabo una investigación más profunda o para estudios doctorales, cuyo proceso de investigación da pie a llevar a cabo una tarea más compleja y profunda sobre esta cuestión.

Cabe destacar, antes de centrarnos en la cuestión que queremos comentar, que nuestro análisis está basado en una interpretación propia del poema y de esta figura retórica. A la vista del análisis realizado, podemos afirmar que el autor de la traducción llevó a cabo la misma basándose en su propia interpretación del poema original y, por ello, habrá casos en los que las dos interpretaciones no coincidan. Bien sabido es de todos que la poesía es un tipo de literatura que se presta a varias interpretaciones y que una misma obra puede llevar a conclusiones distintas según la interpretación que de la misma pudiese hacer el lector.

Dado que nuestro estudio se centra en el análisis y traducción de la metáfora en la obra *The Rape of the Lock*, lo que pretendemos es analizar la traducción de la figura retórica llevada a cabo por el traductor de la obra y aportar una traducción propia en los casos en los que creamos que sea conveniente. Nuestra tarea se centra en la metáfora en sí y no en el resto de las figuras utilizadas en el poema, por lo que la propuesta de traducción va a ser sobre esa metáfora y es posible que, en ocasiones, no respete la rima del poema, algo que sabemos es esencial en esta forma de expresión literaria, pero que dada la naturaleza y objetivo de nuestro trabajo sería más complejo de tratar.

4.1 Presentación de la base de datos

Hemos comenzado por una lectura del poema en la que hemos extraído las metáforas que íbamos a analizar siguiendo la clasificación y criterios comentados en el apartado 3.3.1 del presente trabajo. Para estructurar nuestro análisis hemos elaborado una base de datos en Excel con diferentes columnas, en la que hemos incluido los campos que hemos creído convenientes por su utilidad a la hora de llevar a cabo el desarrollo de nuestro análisis. Los campos que aparecen en nuestra base de datos son los siguientes: metáfora TO, contexto y ubicación TO, significado (concepto), tipo de metáfora, metáfora

TM1, estrategia TM1, contexto y ubicación TM1, metáfora TM2, estrategia TM2 y, por último, observaciones⁷.

En la división de la base de datos hemos colocado en primer lugar una columna en la que hemos añadido la **metáfora TO**. En esta columna decidimos introducir las metáforas extraídas de nuestro texto origen, el de Alexander Pope, o los versos que contienen alguna metáfora. Como ya hemos mencionado con anterioridad, las metáforas seleccionadas son aquellas que, según nuestro criterio, son necesarias o importantes a la hora de comprender el poema y que, además, nos muestran esa intención de Pope por satirizar la época y la sociedad en la que vivió. En la base de datos hemos colocado las metáforas por orden de aparición en el texto y mantendremos el mismo orden en el desarrollo de nuestro análisis.

En la segunda columna hemos introducido lo que hemos denominado **Contexto y ubicación del TO**, en el que incluimos la estrofa o los versos que enmarcan esa estrofa, o aquellos en los que se incluye la metáfora, para facilitar la búsqueda de esa metáfora en un poema tan extenso como es el que nos ocupa y, así mismo, facilitar la interpretación de la propia metáfora. Además, hemos introducido también la localización exacta de la metáfora especificando el canto en el que se encuentra y el número de verso o versos que ocupa.

La tercera columna que hemos añadido es la del **significado**, ya sea implícito o explícito. Lo hemos expresado mediante un concepto que resuma la idea que trasmite la metáfora para posteriormente desarrollarla en la explicación de la misma. Este significado lo hemos clasificado en campos según su referencia, por ejemplo, el amor, la protección, la lucha...,etc. Además, no podemos dejar de mencionar que cada metáfora que hemos elegido, a parte del significado que de por sí tiene, se asocia a un elemento o una situación característica de las obras épicas clásicas, es decir, vamos a ver que hay varios elementos que juegan un papel muy importante en la transformación de la metáfora: por una parte la metáfora en sí, que ya es una comparación entre dos elementos y, por otra parte, la comparación que hace Pope entre la Inglaterra del siglo XVIII y la época clásica de las obras épicas, más concretamente de La Ilíada y La Odisea. Debido a que las figuras que utiliza Pope para conseguir ese toque burlesco y satírico que cubre todo el poema van más allá de la metáfora como tal y a que, en muchas ocasiones, emplea símiles o juegos de palabras no expresados explícitamente, el significado o concepto que hemos introducido en esta tercera columna no se centra únicamente en esa metáfora léxica sino que cubre parte de su interpretación semántica. Esta decisión se ha tomado por la sencilla razón de que no

⁷ Por TO entendemos *texto origen* y por TM entendemos *texto meta*. Las metáforas extraídas y las estrategias empleadas van a aparecer relacionadas con uno de los textos.

podemos omitir esos elementos a la hora de contextualizar la metáfora elegida, pues si nos centrásemos únicamente en la metáfora como figura retórica, estaríamos perdiendo información semántica muy relevante para la interpretación de la misma.

Muy relacionada con el significado se encuentra la siguiente columna de nuestra base de datos denominada **tipos de metáfora**. El contenido enmarcado en esta columna nos ha resultado bastante difícil de extraer; muchas de las metáforas que aparecen en este poema atienden al campo léxico y otras muchas están relacionadas con adjetivos, y están inmersas en una amalgama de referencias culturales y juegos de palabras que suponen serios obstáculos en su trasvase y que, en muchos casos, no son compartidos por la lengua origen y la lengua meta. Dado que la carga semántica de ambas lenguas es muy amplia, no podíamos analizar todas las metáforas y proponer una traducción de ellas o estudiar la traducción ya propuesta. Llegado el momento, decidimos que deberíamos atenernos al campo léxico del sustantivo y dejar el estudio completo de las metáforas y la traducción del poema para futuras investigaciones. De esta manera, hemos acotado nuestra base de datos únicamente a este tipo de metáforas, que ya da juego de por sí para llevar a cabo un análisis traductológico y semántico de las mismas.

La siguiente columna denominada **metáfora TM1** que hace referencia a la traducción llevada a cabo por Graciliano Alfonso de 1853. De nuevo, como habíamos hecho previamente con el **TO**, hemos extraído la parte correspondiente a la traducción del **TO**. En muchos casos hemos considerado necesario añadir también algún verso anterior o posterior debido a que, a pesar de que en el original estuviese todo incluido en un verso, en la traducción la idea se desplaza al verso posterior u ocupa parte del anterior. Por tanto, para que se pudiese apreciar bien lo que el traductor había decidido hacer o cómo había adaptado esa metáfora ha sido necesaria la comprensión y la extracción de más de un verso.

La siguiente columna que vemos en la captura de pantalla tiene la denominación de **estrategia TM1**. Según las lecturas que hemos hecho de ambos textos, el texto de Pope y la traducción de Alfonso, hemos llegado a la conclusión de que en español la traducción de la metáfora es, en ocasiones, mucho más complicada de lo que cabría esperar. En la elaboración de nuestra base de datos hemos tenido en cuenta este factor, lo que nos llevó a incluir una columna en la que especificásemos qué estrategia había seguido el traductor para trasvasar esa figura retórica y su contenido semántico a la lengua meta, en este caso el español.

Posteriormente, tendríamos la columna denominada **contexto y ubicación TM**, en la que, al igual que con el **TO**, hemos añadido esa traducción con versos anteriores y posteriores para poder localizar con más facilidad la traducción de la metáfora seleccionada en el texto origen.

Una vez extraídas y analizadas todas las metáforas, decidimos que sería factible hacer una propuesta de traducción, ya que no coincidíamos en muchas de ellas con la traducción que Alfonso habría hecho en su momento. En nuestra base de datos esa propuesta de traducción se denomina **metáfora TM2**. Debemos añadir que únicamente hemos hecho una propuesta en aquellos casos en los que o bien no coincidíamos con la traducción realizada por Alfonso, o bien considerábamos que la interpretación que había hecho de la misma no se ajustaba a lo que el autor pretendía. Llegados a este punto, es necesario aclarar que nos hemos basado en nuestra propia interpretación, lo cual no quiere decir que la traducción estudiada sea inadecuada, sino que no se ajusta del todo a lo que nosotros hemos extraído o comprendido tras la lectura de los versos. También es necesario añadir que en algunos casos, como habíamos puntualizado con anterioridad, nuestra propuesta no sigue del todo la rima y la métrica del poema. Esto es debido, en parte, a que no somos doctos en escritura poética, hecho que comprendería años de estudio, y a que nuestro trabajo se basa principalmente en la comprensión de esta figura retórica y en el modo en que se ha conseguido trasladar a la lengua meta, no únicamente en lo referente al léxico como tal, sino al contenido semántico que le rodea.

La siguiente columna de nuestra base de datos estaría dedicada a la estrategia que hemos seguido a la hora de aportar nuestra propuesta de traducción, denominada como **estrategia TM2**. Para la elección del correcto trasvase del contenido metafórico hemos optado por tener en cuenta la propuesta de estrategia de traducción de la metáfora de Nida y Taber que habíamos expuesto en el capítulo 3 de la parte teórica denominado *la traducción literaria* y, que nos han servido de guía para tomar decisiones en ciertos momentos en los que no veíamos claro como trasladar la metáfora a la lengua meta.

Para terminar con la explicación de los campos de nuestra base de datos hemos añadido una columna denominada **Observaciones**, que hemos utilizado principalmente para subrayar, puntualizar, añadir o precisar ciertos aspectos que debíamos tener en cuenta de cada una de las metáforas y de la traducción de las mismas. Esta columna principalmente contiene notas propias sobre la estrategia de traducción, el contexto de la metáfora, la comparación entre los elementos o cualquier otro dato relevante. Además, supone un punto de apoyo personal para el desarrollo del análisis de los resultados.

4.2 Análisis de las metáforas

En cuanto al análisis, comenzaremos comentando que nuestro estudio está planteado desde un doble enfoque: por una parte, el análisis sincrónico del poema, en el que se estudia la metáfora, su significado, la relación con el contexto en el que se enmarca, su funcionalidad en el texto, es decir, si es imprescindible o esencial para el texto, y el propósito comunicativo de la metáfora, o lo que es lo mismo, la intención que el

autor tiene con su uso y la relación con el propósito de la obra original. Por otra parte, el análisis diacrónico, en el que estudiamos la traducción llevada a cabo por Alfonso y la propuesta de traducción propia que hemos aportado en algunos de los casos. Por lo tanto, vamos a analizar la metáfora en su contexto original, la interpretación y traducción que de ella hace Alfonso y nuestra propuesta de traducción. Esto nos va a dar como resultado una variación de interpretaciones muy rica, debido en parte al juego del poema, que hará más interesante el estudio de la metáfora, y a la diferencia temporal que existe entre la redacción del original y la propuesta actual.

Vamos a empezar por comentar los tipos de metáfora que hemos encontrado y que hemos tratado de clasificar. Como ya habíamos mencionado, la clasificación de las metáforas propuesta responde a una reflexión propia por nuestra parte.

Antes de comenzar con el análisis de las metáforas del texto propiamente dicho, nos encontramos con un juego metafórico en el título de la obra. Teniendo en cuenta que la obra escrita por Pope es una alegoría en su totalidad y que en la introducción de la misma ya anuncia lo que pretende hacer y demostrar, el título no es más que la presentación de esa enorme genialidad.

Metáfora 1

Metáfora TO	Metáfora TM 1
The Rape of the Lock	El rizo robado

La traducción más conocida en español es *El rizo robado*. Esta traducción mantiene el juego de palabras y no desvela el elemento semántico con el que juega Pope al utilizar el verbo *rape*. Para comprender adecuadamente el título y el contenido de la obra, es necesario comprender que el uso de ese verbo no es una coincidencia y que mediante el mismo Pope deja abierta la puerta a la interpretación. El origen del poema es un incidente entre los miembros de dos familias que iban a casarse: Lord Petre le cortó un mechón de cabello a Arabella Fermor. Pope quiere hacer alusión directa al incidente tal y como ocurrió, pero debido a la doble interpretación del verbo podemos decir que el varón no sólo se llevó un mechón de cabello, sino que ese mechón podría ser la castidad de la dama. Por lo tanto, el enojo de la dama al leer el poema estaría completamente argumentado, pues, si ese hecho se diese a conocer públicamente, sería un escándalo. Por otro lado, según los valores y las imágenes de la sociedad inglesa del siglo XVIII, en aquella época el cabello largo significaba que la joven que lo llevaba permanecía virgen. En este caso, el corte del cabello de nuevo significa la pérdida de esa virginidad.

Como vemos, desde el comienzo y con sólo el título del poema podemos ver que el juego de palabras que utiliza el autor va a hacer que el poema quede abierto a la imaginación.

En lo relacionado con la traducción que se le ha dado al título del poema, desde nuestro punto de vista creemos que es la más certera. Teniendo en cuenta que es la ilustración de la alegoría que constituye la obra completa, no sería acertado traducir literalmente el verbo. Además, ¿qué pasaría si en vez de mantener la metáfora tradujésemos de forma literal la misma? En primer lugar, la respuesta está muy relacionada con el contexto en el que se elabora el poema y la intención de Pope. Si desvelásemos la metáfora y la tradujésemos como *La violación del rizo*, estaríamos anunciando de forma explícita que lo que el autor presenta no es un simple corte del cabello sino una violación de la dama, algo que en aquella época no sólo estaba muy mal visto sino que, al ser las dos familias católicas, el hecho conllevaba una exclusión social para la dama. Pope mediante ese corte de cabello pretende trivializar el asunto, deja el hecho sin desvelar, por lo que no se sabe realmente qué pasó y no se puede juzgar desde una única postura.

En relación con la época clásica, el robo del rizo simboliza el rapto de Helena de Troya, un elemento importante que causa una trifulca y que finalmente se convierte en un elemento divino.

En resumen, si analizamos la metáfora, tenemos como elementos la idea que expresa el verbo *rape* y el rizo, y como significados hemos extraído la pérdida de la castidad, la violación y el rapto. Tenemos, por tanto, una metáfora épica del rapto de Helena de Troya y, por otro lado, una metáfora corpórea con el juego entre el cabello y el vello púbico. En ningún momento se dice de dónde era el rizo y ese robo del mechón de pelo simboliza el robo de la castidad y, por ende, el robo del honor.

Metáfora 2

Metáfora TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM 2
I sing- This Verse to Caryll, Muse! Is due;	¡O Musa! Á Caryll debo este mi canto;	¡A tí Caryll, oh musa mía! Debo este mi canto

En el verso del texto origen vemos una metáfora con una aposición. Caryll es la persona que le encarga el poema a Pope y éste hace alusión a las musas de las narraciones épicas y las compara con Caryll, que es su inspiración divina. Podemos decir, ateniéndonos al léxico, que es una metáfora épica, una relación directa entre el tipo de narración en el que se inspira Pope y el poema que escribe; el significado que le hemos asociado es la inspiración. Esta estructura es típica de las obras traducidas por Pope. Por ello, sigue la misma estructura en su poema.

Si vemos la traducción propuesta por Alfonso, existe una diferenciación entre la musa y Caryll. Alfonso ha interpretado que Pope canta a una musa y le cuenta que le debe el canto. Esta interpretación es inadecuada, por lo que la traducción no es correcta, también al haberse hecho una traducción literal de la metáfora y del verso. Nuestra propuesta de traducción es ¡A tí Caryll, oh musa mía! debo este mi canto. Hemos mantenido la terminología, pero la estructura es diferente, sabemos que se refiere a Caryll como su musa; por lo tanto, no podemos olvidar ese dato, la forma más sencilla de hacer alusión a ella directamente como si la invocase es colocar esa alusión tras el nombre de la citada.

Metáfora 3

Metáfora TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM 2
What mighty Contests rise from trivial Things	Y los combates que el poder formara por un trivial asunto	Los poderosos combates que un trivial asunto causara

En el TO *contests* no sólo significa *disputa*; Pope utiliza este término por la referencia al combate. Nos encontramos entonces ante una nueva metáfora épica con la que hemos relacionado el significado de *lucha* o *enfrentamiento*. En este caso lo que quiere comparar son los combates épicos, enfrentamientos de gran importancia en los que se pone a prueba la valentía del guerrero, con una pequeña disputa originada por una trivialidad, por un hecho con poca importancia. Pope desde el comienzo de la obra y desde la introducción ya nos adelanta que la trivialidad es el centro de la sociedad inglesa del siglo XVIII. No tienen unos valores morales que seguir y se preocupan más por las apariencias y por las fiestas que por lo realmente importante. Esto va a dar lugar a que, en muchas ocasiones, el significado que le hemos asociado a la metáfora quede mermado por la comparación que se lleva a cabo en la misma, es decir, un combate en el que están en juego vidas, valores, honras, lo cual es considerado de gran importancia y va a quedar reducido a lo absurdo por la trivialidad de su origen.

Alfonzo, en su traducción, separa en una oración de relativo *el poder*, como causante de los combates; se entiende de esa traducción que el poder forma los combates por asuntos triviales. Según la interpretación que le hemos dado nosotros, vemos que lo que pretende hacer Pope es agrandar, ensalzar esos combates para que la comparación con su origen, los asuntos triviales, sea mayor.

Podríamos extraer de la traducción de Alfonso que *el poder* fuese la sociedad, y que esa sociedad sea la que monta los combates por asuntos triviales. Es una interpretación igual de acertada que la nuestra. Sin embargo, no creemos que Pope pretendiese decir

eso, o al menos no por lo que se desprende del verso. Quizá si se hubiese querido referir al poder como sociedad adinerada o apoderada habría utilizado otro término como, por ejemplo, *los burgueses*, *los adinerados* e incluso *los poderosos*, haciendo alusión directa a esas personas.

Si tenemos en cuenta la intención de Pope, y sabemos que lo que pretende es satirizar esa sociedad y hacer burla de lo que ellos consideran que es sumamente importante, podremos ver que la traducción de Alfonzo no relaciona bien la estructura de la frase y ha desviado un poco el significado de la comparación. Pope presenta todo el tiempo a Belinda como el guerrero que tiene que afrontar sus obligaciones y defender su valores, por ridículos que sean.

En cuanto a la estrategia de traducción seguida, Alfonzo optó por convertir el adjetivo en una oración de relativo que da lugar a dos interpretaciones muy distintas y que pueden llegar a confundir al lector. Nosotros hemos optado por una traducción más literal, ajustándonos a la estructura del TO; esta traducción no da lugar a más de una interpretación y expresa lo que consideramos que Pope pretendía decir.

Metáfora 4

Metáfora TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM 2
And op'd those Eyes that must eclipse the Day	Y los brillantes ojos ha tocado Que deben eclipsar la luz del día	Y abrió aquellos ojos que la luz del día eclipsar debían

En los versos del TO hemos seleccionado una nueva metáfora que hemos clasificado como corpórea. El significado de la misma es la belleza, la belleza de la dama, de Belinda. Pope expresa esa belleza mediante la comparación de los ojos de ella con el sol.

Se entiende que la belleza es tan grande que eclipsa a todos, lo mismo que pasa con el sol. Exalta la figura de la dama comparándola con la de un astro, el más grande de nuestro sistema solar. De nuevo Pope resalta la única cualidad visible en ella, la cualidad más grande que tiene: la belleza. Debido al significado de la metáfora, la posición en la que Pope sitúa a Belinda y la descripción que hace de ella comparándola con el sol, la elección de la metáfora no ha sido de forma aleatoria. Como decíamos en un principio cuando explicábamos la metodología seguida en el análisis, hemos tratado de extraer las metáforas que aportasen información relevante para la comprensión del poema y de los personajes.

Hemos optado por clasificarla bajo la denominación de *corpórea* puesto que utiliza los ojos como reflejo de su belleza, es decir, toma una parte de su cuerpo para hacer la comparación.

La traducción de Alfonso es adecuada, pero, como comprobaremos en posteriores metáforas, añade información a los versos que no está en el texto original. Es una traducción muy certera en la que se aprecia la metáfora, pero se acerca mucho a lo literal. Nosotros hemos optado por eliminar esa información adicional no necesaria; el resultado es una traducción más clara que se ajusta mejor a lo que es una metáfora en sí.

Quizá Alfonso siguió la estructura del TO por no separarse mucho del texto original, pero a veces decantarse por esa opción hace que el resultado parezca muy forzado y poco natural en la lengua de llegada. Debemos ser conscientes de las situaciones en las que podemos utilizar la literalidad como estrategia de traducción.

Metáfora 5

Metáfora TO	Metáfora TM 1
Her Guardian Sylph prolong'd the balmy Rest.	El sylpho, su guardian, sabio y prudente, Prolongaba el balsámico reposo;

La metáfora que traemos aquí tiene visible una parte de la comparación. La referencia inmediata en el poema es Ariel, el silfo protector de Belinda. En verdad la metáfora se encuentra en la referencia a los dioses mitológicos que tenían la labor de proteger a la humanidad y los silfos van a ser esos dioses menguados y ridiculizados en su labor. Pope, de nuevo, mantiene esa comparación con la mitología clásica pero con un toque burlesco. Aquí no pretende reírse o burlarse de las creencias sino comparar la sociedad y sus creencias con esa época de esplendor.

Los silfos, por consiguiente, van a ser esos dioses en tamaño diminuto, encargados de preservar la castidad, la virginidad y los ropajes de Belinda. En el poema existen cuatro clases de seres diminutos que, según como se hubiesen comportado en vida, las personas podrían convertirse en uno u otro en el poema, tal y como explicaba el propio Pope.

Ariel por su parte hace referencia al jefe de los silfos que se equipara a Zeus o Júpiter en las obras clásicas; Zeus es el rey de los dioses y Ariel es el jefe de los silfos. Nos encontramos en la parte de la obra que constituye el punto álgido de todo el asunto porque Belinda está durmiendo y Ariel se le aparece para advertirle sobre lo que va a pasar. Ariel no quiere que Belinda despierte y por ello prolonga el sueño.

Hemos considerado que el significado más oportuno que se podía asociar a esta metáfora es el de protección, haciendo referencia directa al silfo que, en realidad, es la imagen que se plasma en la obra. En cuanto a la metáfora, su relación con la mitología y con los dioses, hemos creído conveniente incluirla dentro de las metáforas mitológicas, atendiendo al contenido semántico que rodea al léxico utilizado.

En cuanto a la traducción llevada a cabo por Alfonso, vemos que ha trasladado la idea y ha añadido información descriptiva del silfo, que quizá en este momento podemos considerar que no está de más. Los adjetivos utilizados otorgan una importancia a Ariel que en el original no está subrayada, a pesar del protagonismo que tiene en la trama del poema.

En este caso no hemos hecho una propuesta de traducción porque estamos de acuerdo con la traducción propuesta por Alfonso. Es verdad que incluye algún adjetivo que no aparece en el original pero, como ya hemos destacado antes, exalta esa idea de importancia o de posición superior con respecto al resto.

Metáfora 6

Metáfora TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
A Youth more glitt'ring than a Birth-night Beau	Un joven más brillante que en su día Un Dandy petimetre estar podía	Un joven más brillante que un galán en su día

Hemos asociado esta metáfora con el significado de la belleza; el texto expresa que el joven es más brillante que un caballero la noche de su nacimiento. Podemos interpretar el término *glitt'ring* de dos maneras muy distintas: por una parte, que Pope haga referencia a la belleza y el brillo se asocie con el deslumbrar de los recién nacidos, con esa alegría y pureza que irradian al llegar al mundo. Por lo tanto, esta idea tiene relación con la expresión *dar a luz*. Por otra parte, puede que Pope esté haciendo referencia a la posición social de ese joven; sabemos que es un galán y que pertenece a una familia burguesa, por lo que el brillo estaría relacionado con esa posición.

Deducimos que hace referencia a la belleza del joven porque en el siguiente verso nos dice *que aun en sueño colora sus mejillas*, aludiendo a Belinda. Es un joven que la atrae, un joven bello que hace que la protagonista se sonroje.

Alfonso ha optado por mantener una traducción literal del término *glitt'ring*, con lo que la doble interpretación del término se mantiene. Por otra parte, cuando hace la comparación entre el joven y el caballero, en la traducción añade una referencia cultural: *Dandy*. Así nos aporta Alfonso información adicional sobre el joven; *Dandy* es la imagen de

los caballeros ingleses de finales del siglo XVIII, muy refinados y provenientes de la burguesía. Con el término *petimetre* nos dice además que es una persona que se preocupa mucho por su compostura.

Quizá Alfonso esté aportando mucha información que no se conoce por la lectura del texto origen, que lo relaciona con el nacimiento de ese joven. Es verdad que, mediante esa comparación, dota de mayor elegancia y compostura al joven, pero al mismo tiempo es algo excesivo porque lo está asociando con una doble elegancia: por un lado, aquella asociada ya al *Dandy* y, por otro lado, mediante el término *petimetre*. Alfonso opta por alejarse del texto original, vemos que aporta adjetivos para tratar de explicar un poco más, o aportar más información a la metáfora.

En nuestra propuesta hemos optado por hacer una traducción más sencilla de la metáfora y eliminar el término *Dandy* que, aunque posee referencias culturales, data de finales del siglo XVIII y también se asocia con los caballeros franceses. En la actualidad el término *galán*⁸ está muy relacionado con la imagen de caballero burgués que se tenía en aquella época. Mantenemos el término *brillante*, a pesar de que la mayor parte de los sinónimos del mismo podría ser usado con el mismo significado que le otorga Alfonso y que le dio en su día Pope.

Podemos acercarnos bastante a lo literal en esta metáfora, puesto que da pie a ello, ya que español se comprende perfectamente el significado. Encontramos un equivalente parcial de la metáfora en la expresión: 'Eres más bonito que un San Luis', que hace referencia a aquellos soldados franceses elegantes pertenecientes al ejército de 'los cien mil hijos de San Luis', pero su uso puede no ser bien interpretado por todos y perder la connotación de posición social.

Metáfora 7

Metáfora TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
Seem'd to her Ear his winning Lips to lay,	Con sus labios de miel hablar se oía,	Con sus labios triunfales regalarle los oídos quería,

En este caso nos encontramos ante una metáfora que no habíamos visto en el resto del poema; en los anteriores casos veíamos dos términos o dos ideas comparados. Sin embargo, en esta metáfora no existe comparación entre dos ideas propiamente dichas. Lo que compara realmente es una acción con una intención; nos está hablando de cómo el varón conquista a la dama y de cómo le halaga para que ella le haga caso.

⁸ Según la Real Academia Española: *galán*. Del francés *galant*. 2. m Hombre de buen semblante, bien proporcionado y airoso en el manejo de su persona.

Por el poema sabemos que el varón trata de acercarse en varias ocasiones a Belinda y que los silfos la protegen y no dejan que le haga daño. Sin embargo, sí va a conseguir que ella se sienta atraída por él.

En la traducción que Alfonso hace de la metáfora nos dice que *con sus labios de miel hablar se oía*, un equivalente en español para la descripción de esos labios. Traduce una metáfora mediante el uso de otra metáfora que consideramos de tipo alimentario, ya que utiliza ciertas connotaciones de la miel para describir los labios del varón y dar ese toque de dulzura a la descripción de los mismos. Son unos labios dulces que transmiten esa misma sensación, pero no refleja la idea de que el varón va a conseguir lo que se ha propuesto.

La traducción de Alfonso no es adecuada en ciertos aspectos, aunque es verdad que en ella se pueden apreciar ciertos matices del texto original, pero no está plasmado el sentido completo que Pope le otorga al texto: el varón está intentando conquistarla mediante sus palabras y lo va a conseguir.

Lo que hemos hecho nosotros es optar por una expresión todavía existente en castellano que es 'regalar los oídos a alguien'. Esta expresión puede tener dos significados o interpretaciones: por un lado, puede entenderse como cautivar o enamorar a la otra persona y, por otro lado, decir lo que alguien quiere oír. En este caso, consideramos que es la opción más acertada, pues en ella se recoge la idea de engalantar o engatusar a una persona mediante el uso de ciertas palabras y refleja perfectamente el pensamiento que Pope pretende transmitir mediante su metáfora. Tanto si tomamos la primera opción como si tomamos la segunda, nos encontramos ante una dama que está siendo alabada y elogiada por un varón. Teniendo en cuenta la información aportada sobre las familias de clase alta de la época, que por lo único que se preocupaban era por su apariencia y por la opinión pública, no estaría fuera de lugar pensar que lo que quiere Belinda es escuchar elogios sobre su persona y que eso haga que sienta atracción por el varón. En definitiva, de esta manera conseguimos presentar la imagen del varón que elogia a la dama para conquistarla o enamorarla y que consigue su objetivo.

Nuestra estrategia de traducción para esta metáfora ha sido optar por una *equivalencia semántica* en la lengua meta, mediante la que conseguimos relacionar los elementos y no existe pérdida de información; de esta manera, descartamos la opción elegida por Alfonso de tratar de adaptar la metáfora. Puede que la adaptación funcione en la mayoría de los casos, pero cuando tenemos un equivalente en la lengua meta es preferible optar por él, siempre y cuando se mantenga el componente semántico y no se pierda información o contenido relevante.

Metáfora 8

Metáfora TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
Of thousand bright Inhabitants of Air!	De habitantes mil del azulado Cielo!	de mil argénteos habitadores del Cielo

Con esta metáfora estamos nuevamente ante un caso de metáfora mitológica. La hemos incluido dentro de este tipo porque aparece *inhabitants*, término que hace referencia a todos esos seres que pueblan el cielo. En una de las metáforas anteriores veíamos cómo Pope comparaba los silfos con los dioses y hacía burla de esa comparación; en este caso no hay burla, pero sí que existe un grado de comparación entre los habitantes y los dioses.

Para dar la importancia que los seres se merecen, les otorga brillo; son brillantes como las estrellas y tienen un carácter divino. En el poema nos está diciendo que cuidan de Belinda cuando dice *Fairest of mortals, thou distinguish'd care*, es decir, el cielo está plagado de seres brillantes que se hacen cargo de ella, como los dioses del guerrero.

Consideramos que la traducción que propone Alfonso es adecuada salvo por el hecho de que vuelve a omitir información importante para la descripción de esos seres y añade descripción al cielo, por lo que no entendemos por qué trata de adornar el final de los versos y omite datos importantes para la interpretación de los mismos. Pope otorga a esos seres una posición y un cargo de importancia; están por encima del resto, no sólo porque se encuentran en el cielo, sino que, al darle brillo los compara con las estrellas. Son seres mágicos, no simples mortales.

En nuestra propuesta de traducción hemos optado por aportar la información que Alfonso ha omitido, pues consideramos que la importancia recae en la descripción de los seres y no en la descripción del cielo. Teniendo en cuenta que Pope está confiando la protección de la protagonista a esos seres y que ellos son los encargados de peinarla y engalanarla para que sea la más bella de todos los mortales, creemos que debemos mantener esa posición destacada.

Metáfora 9

Metáfora TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
If e'er one vision touch.'d thy infant thought	si alguna vez la suave huella De nocturna visión tu infantil alma Turbó la dulce calma,	Si alguna vez una visión turbara tu infantil alma,

Nos encontramos ahora ante un tipo de metáfora que hemos clasificado como metáfora utópica, como sinónimo de irreal. En estos versos, Pope nos está mostrando los acontecimientos que van a suceder a través de un sueño o *vision*, como aparece en el original. Este término hace referencia a algo irreal e imaginario de lo que no tenemos certeza que vaya a ocurrir. De nuevo estamos ante algo fantástico relacionado directamente con lo divino. Ninguna persona de carne y hueso sabe con anterioridad lo que va a suceder. Pope nos adelanta que el sueño hace que su mentalidad infantil, su mente ingenua, despierte y se adentre en lo que es la vida real. Esa visión aparece representada como una premonición, una revelación o un aviso ante lo que está por llegar. El significado que asociamos con esta metáfora es la ruptura de la pureza o de la inocencia de la dama mediante esa revelación, el paso hacia la madurez.

Alfonzo ha traducido esa revelación por la *nocturna vision* que, a nuestro modo de ver, no es exactamente lo mismo porque una visión nocturna es un sueño y, en este caso, el sueño se produce al despuntar el día. Realmente, sería más acertado hablar de *revelación matutina* y ruptura con esa inocencia anterior, es decir, se concibe como un aviso o adelanto sobre lo que va a ocurrir más tarde.

Además vemos la caracterización que el poeta hace de Belinda. Aquí nos presenta por primera vez el tipo de mentalidad que la protagonista tiene; si bien habíamos visto que la presentaba como una diosa y la equiparaba a astros como el sol, vemos ahora esa característica burlesca que comentábamos sobre Pope, esa sátira. Podemos interpretar, por una parte, que lo que el poeta pretende es describir a Belinda tal y como es y bajarla de ese pedestal en el que la sociedad la ha puesto debido a su belleza, su única cualidad o, por el contrario, que lo que quiere hacer Pope es seguir manteniendo a la dama como pura y casta, inocente y sin maldad.

Hemos considerado que no era apropiado añadir el adjetivo *nocturna* porque podría crear una idea en el lector que no es la correcta. Nuestra traducción es más sencilla que la que hizo Alfonso en su momento porque hemos eliminado el uso de ciertas expresiones o adjetivos que no aportan más que belleza al verso y que pueden perjudicar la interpretación de los mismos, como es el uso que hace Alfonso de *la suave huella*. Si tenemos en cuenta que estamos hablando de una revelación que le va a anunciar que algo malo va a pasar, no parece muy acertado utilizar esa expresión tan ‘embellecida’. La revelación provoca malestar y descompostura; no es algo suave.

Para poder analizar correctamente las siguientes metáforas y que el lector pueda identificar los pasos que damos tanto en la interpretación como en la traducción y los elementos a los que hacemos referencia, hemos considerado oportuno introducir más campos en la tabla a partir de este momento para poner en contexto la metáfora de la que

estamos hablando, ya que en anteriores ejemplos no era necesario porque la interpretación de la metáfora se extraía de uno o dos versos. Sin embargo en los siguientes casos va a ser necesario precisar algo más de contexto.

Metáfora 10

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	Contexto y ubicación TM1	Metáfora TM2
White Curtains	Sol thro' white Curtains shot a tim'rous Ray	las cortinas del cendal nevado	Por las cortinas del cendal nevado Un tembloroso rayo el Sol envía	Por las nevadas cortinas un tembloroso rayo el sol envía

Atendiendo al tipo de léxico utilizado, clasificamos esta metáfora como metáfora atmosférica. *Las cortinas* son las nubes que en el cielo dejan entrever el sol; son blancas como símbolo de pureza de lo que tapan: el cuarto de la dama. Se encuentran en la habitación de Belinda; es la elevación de un simple cuarto a una posición superior y sagrada y, a través de ellas, el sol consigue tocar a la dama. En muchos poemas vemos también la imagen del sol que se abre paso con su rayo para acercarse a ella, puede ser interpretado como símbolo amoroso.

El varón, como enamorado, intenta acercarse a ella que se encuentra en un lugar sagrado y puro, pero las nubes representadas como cortinas no permiten su paso. Cuando se abre un hueco entre ellas, el barón consigue tocar a la dama que se despierta y ve las cartas amorosas que se encuentran en su tocador.

Alfonzo en su traducción se ajusta mucho a lo que se dice en el texto original, mantiene la metáfora, y el significado de los versos puede verse, ya no que se ha modificado la información aportada por Pope. Para el color de las cortinas sí que utiliza el término *cendal nevado*, que hace referencia a un tipo de tela. Quizá en este caso, únicamente con poner el término nevado, sin hablar de la tela, tendríamos una traducción correcta.

En esta metáfora no hemos cambiado mucho la traducción porque considerábamos que la traducción realizada por Alfonzo conseguía trasladar la información semántica recogida en el original y que, a su vez, daba pie a varias interpretaciones del mismo. La única modificación que hemos realizado ha sido la omisión del término *cendal* porque no es necesario para la comprensión del verso.

Metáfora 11

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
-------------	-------------------------	---------------	--------------

Or Virgins visited by Angel-Pow'rs,	Or Virgins visited by Angel-Pow'rs, With golden crowns and wreaths of heav'nly flow'rs;	O de vírgenes castas visitadas Y por ángeles santos obsequiadas	vírgenes visitadas por poderes angelicales, con coronas de oro y de flores celestiales;
---	---	---	--

Clasificamos esta metáfora como mitológica, aparecen de nuevo *las vírgenes* y los *poderes angelicales* que protegen a Belinda, que es representada en esta metáfora como una virgen, como una persona pura y casta, como una imagen divina. Por consiguiente, con el término *Virgins* hace referencia a la castidad, y los ángeles simbolizan la anunciación. El espíritu guardián de esa castidad se le aparece a Belinda en sueños para advertirle sobre los hombres. Las mujeres de la época son equiparadas a las vírgenes por la relación que mantienen con la religión.

Los dioses mitológicos están representados en este fragmento mediante los ángeles, pues tienen poderes para mantener a sus protegidos a salvo. En este caso, Pope no representa la imagen de los dioses mediante silfos, sino que les otorga una importancia celestial y vuelve a ponerlos en la posición en la que deben estar.

Durante el poema, Pope juega con los elementos importantes y los cómicos, alternándolos para crear episodios cómicos e irrisorios. Por elementos importantes queremos hacer referencia a los valores que debería tener la sociedad, a la religión, a los valores clásicos. Aquí vemos que el tono del poema se vuelve más religioso, más serio.

Alfonzo en su traducción ha modificado en parte lo que Pope presenta en el original, aportando dos adjetivos para enfatizar el significado de los términos empleados en la metáfora. Estos adjetivos acentúan las características de ambos seres, las vírgenes son castas y los ángeles son santos. Ha optado por eliminar los objetos que le aportan a las vírgenes y lo ha resumido en un único adjetivo *obsequiadas*; con ello, está perdiendo contenido semántico y la relación de las damas con las vírgenes y las reinas.

La eliminación de esta información en la versión en español es de gran importancia pues estamos perdiendo las referencias a la situación y posición de las vírgenes en el poema. Los ángeles otorgan a las vírgenes coronas de oro y flores celestiales, es decir, obsequian a las damas de la época con regalos que corresponderían a reyes e incluso a dioses. Estos elementos y la posición que los ángeles otorgan a las damas obsequiándolas con ellos hacen que sea importante que se mencionen en nuestra traducción. No podemos omitirlos sin más, porque si lo hiciésemos estaríamos omitiendo la descripción divina de poderes angelicales y estaríamos eliminando esa exaltación de lo divino.

A la hora de decantarnos por una estrategia de traducción u otra, debemos tener en cuenta la importancia de los elementos que el poeta utiliza para presentar a sus

personajes. En este caso, si decidimos omitir esos elementos, estaríamos incurriendo en un error de omisión de contenido y no estaríamos siendo completamente fieles al contenido del poema. Por este motivo, tras rechazar como estrategia de traducción la omisión, nos hemos decantado por tratar de hacer una traducción lo más fiel posible al texto origen, buscando la coherencia entre nuestros versos e incluso rimando el segundo de ellos con el cuarto. Hemos utilizado *poderes angelicales* como equivalente del término *Angel-Pow'rs* porque su uso en español es correcto y trasmite la idea de que a las vírgenes se les dota de esos poderes, así que deja una puerta abierta a una posible interpretación y para las damas hemos utilizado simplemente el término *vírgenes* omitiendo el adjetivo *castas* porque damos por hecho que se sobreentiende. Finalmente, hemos mantenido los elementos como *con coronas de oro y de flores celestiales*, una traducción literal y adecuada del texto origen.

Metáfora 12

Metáfora TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
Think what an Equipage thou hast in Air, And view with scorn Two Pages and a Chair	Piensa que un equipage arriba tienes; Tus pages y tu silla y otros bienes. Con desprecio los miras:	Piensa que un carruaje en el aire tienes, dos pajes y tu silla que con desprecio miras

Estamos ante una metáfora épica en la que podemos ver multitud de elementos para analizar. En primer lugar, debemos señalar que hemos clasificado esta metáfora como épica por la comparación simbólica con el carro de los guerreros. Nos está hablando de las posesiones que tiene Belinda en el más allá, de las pertenencias y de la transición de un mundo a otro. El aire del que se nos habla es el otro mundo, el mundo de los seres, es decir, en este fragmento está contándonos que las pertenencias de la dama la están esperando y ella mira con desprecio todo eso porque se ve superior.

Debemos tener en cuenta que en el poema existen dos mundos muy diferenciados: uno es el antes y el otro el después, la tierra y el aire. El mundo de Belinda sería el correspondiente a la tierra, el mundo humano; y el mundo de después sería todo aquello que existe tras la muerte, el mundo de los silfos, las ninfas, los duendes y las salamandras. Belinda no quiere pensar en lo que le espera después de la muerte porque lo tiene todo en esta vida ya que es la más bella y todos la adoran y la desean.

El término *Equipage* hace referencia al carruaje propio de las clases altas de la época, es un símbolo de poder. Belinda tiene también dos pajes y una silla, muy propio de los guerreros que siempre iban acompañados por un escudero. El carruaje está a la espera de que ella llegue, es decir, la silla está libre.

Alfonzo en su traducción ha optado por el calco del término *Equipage*; tal y como podemos observar en español mantiene el término tal y como aparece escrito en inglés. Los dos términos no son equivalentes: el término *equipaje* en español hace referencia a las maletas, bolsos, cajas o similares que uno lleva cuando va de viaje; mientras que el término *equipage* en inglés hace referencia a un coche tirado por caballos y con sirvientes, lo que podemos traducir en español como *carruaje*, *carroza* o *coche de caballos*.

Alfonzo no optó por la mejor opción para llevar a cabo la traducción de esta metáfora, se limitó a hacer un calco del término y quizá no se adecuaba al significado aportado en el TO. El significado del término en español no es equivalente al significado del término en inglés.

Nosotros hemos optado por utilizar el término *carruaje*, que sería uno de esos tres significados o términos equivalentes en español. Además hemos decidido no dividir el último verso y unirlo con el anterior para mantener el contenido hilado con el fin de eliminar posibles malinterpretaciones.

Puede que Alfonso haya utilizado el término por alguno de los posibles significados del mismo o que haya comprendido de forma errónea el mensaje que recogen esos versos.

Metáfora 13

TO	Contexto y ubicación TO	TM 1	TM2
They shift the moving Toyshop of their heart	They shift the moving Toyshop of their heart ; Where wigs with wigs, with sword-knots sword-knots strive,	Mueven su corazón como un juguete	Mueven la noria de su corazón.

Hemos clasificado esta metáfora como amorosa porque en ella Pope nos está hablando de los caprichos del corazón. Belinda tiene numerosos pretendientes y, como todas las damas, se interesan y se desinteresan continuamente por ellos. El significado que hemos asociado a esta metáfora es el del capricho y el deseo.

Belinda es presentada como una dama caprichosa; su corazón se compara con una juguetería, que es el lugar de los caprichos. La imagen que se proyecta de Belinda en esta metáfora es la de una niña caprichosa que desea algo y lo cambia en cuanto encuentra otra cosa que le gusta más; y por ese algo entendemos que se refiere a los hombres.

En la traducción que hemos analizado, Alfonso deja ver que los que mueven su corazón son los hombres, como si su corazón fuese una marioneta. La interpretación no es adecuada porque el corazón de Belinda no es un juguete que controlan los hombres, sino

todo lo contrario, es la propia protagonista la que desea a un hombre y lo cambia por otro mejor, cual capricho temporal. Por lo tanto, consideramos que la traducción de Alfonso no refleja de forma fiel el significado aportado por el texto original.

Desde nuestra perspectiva hemos tratado de mantener la metáfora de la tienda de juguetes, pero en español puede no interpretarse de la misma manera. Tras buscar algún término sinónimo y no encontrarlo hemos optado por centrarnos en el componente semántico del TO; el corazón de Belinda es cambiante, su deseo hacia un hombre cambia cuando aparece otro que le atrae más, es decir, es caprichoso. En español optamos por poner *la noria de su corazón*, utilizando el término *noria* como sinónimo de algo que cambia, es decir, que está en movimiento y que no se sabe dónde va a parar.

Hemos optado por cambiar la *juguetería* por la *noria* porque creemos que expresa mejor los cambios continuos en su corazón.

Metáfora 14

Metafora TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
Beaus banish Beaus, and Coaches Coaches drive. This erring Mortals Levity may call, Oh blind to Truth! The Sylphs contrive it all.	Los Dandys con los Dandys se debaten, Y los coches se embisten Y á otros coches furiosos se resisten: Y el mortal engañado llama à priesa Todo esto vanidad y ligereza; Pero ciego no entiende, que estos males Obra son de los Sylphos celestiales.	Los caballeros con los caballeros se debaten, y los carruajes con otros carruajes colisionan. Y los mortales errados a la frivolidad deben llamar, ciego ante la verdad, obra es del silfo celestial.

En esta metáfora, de nuevo vemos cómo Pope cambia el tono del poema. Habríamos puntualizado que, en ocasiones, consigue un tono más serio y hasta religioso, como hemos visto con anterioridad en las metáforas 10, 11 y 12, por ejemplo. Aquí podemos apreciar cómo cambia ese tono hacia lo burlesco representando las luchas entre los caballeros y sus pertenencias por la dama como mero entretenimiento para los silfos. Estamos ante una metáfora mitológica, que representa esa divinidad mediante los silfos y ante una metáfora amorosa marcada en el verso por la ceguera que sería el enamoramiento.

Vemos que la imagen de los silfos como guardianes de los humanos pasa a ser la imagen de un dios que guía la vida de los hombres hacia su propósito, que en este caso es su mera diversión.

Los hombres están ciegos ante la verdad por ideas absurdas que se les han introducido en la cabeza. No es algo importante, es algo trivial; sin embargo, ellos piensan

que lo importante es ganarse el amor de la dama. Esa ceguera es algo representativo del amor; Pope compara el enamoramiento real con el enamoramiento ficticio que se produce en esa época. Coloca a los caballeros como si fuesen piezas de ajedrez que deben enfrentarse, pero realmente no saben la causa de su enfrentamiento. Aquí vemos esa imagen de confusión y pérdida de valores que comentábamos en el capítulo *contexto socio-cultural*.

La lucha es entre caballeros y entre las pertenencias de los caballeros; como sabemos en aquella época las posesiones eran muy importantes y aquél que tenía posesiones más valiosas y mejores solía ganarse el amor de la dama. En estos versos las posesiones son los *carruajes*.

Analizando la traducción llevada a cabo por Alfonso podemos ver que utiliza varias metáforas en español para caracterizar a los personajes del verso. En primer lugar, la referencia cultural *Dandy* que ya habíamos visto que hacía más alusión a los caballeros de finales del siglo XVIII y que, por tanto, no estaría contextualizada en la época en la que se escribe el poema. En segundo lugar, Alfonso utiliza verbos y adjetivos propios de personas y de animales para referirse a los coches. Entendemos que, si eran coches de caballos esos adjetivos hacen referencia a los animales y no a los coches en sí, pues un coche no *embiste* a otro coche y, del mismo modo, los coches no se ponen *furiosos*. Serían, por lo tanto, lo que denominamos una metáfora animal y una personificación, respectivamente.

Aunque encontramos la traducción de Alfonso bastante acertada, hemos tratado de hacer una nueva propuesta de traducción, partiendo de la base de que la traducción analizada es del siglo XIX y que la nuestra va a ser más actual. Sin embargo, salvo la utilización del término *Dandy* y el uso de términos como *embisten* o *furiosos* que no son los más adecuados, no nos parece que sea una traducción muy alejada del original. En este caso se mantiene la metáfora adecuadamente, a pesar de que su traducción se presente adornada.

Metáfora 15

Metáfora TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
Late, as I rang'd the Crystal Wilds of Air , In the clear Mirror of thy ruling Star	Y en la azulada esfera rodeaba Y en el luciente espejo de tu estrella	Cuando las esferas de cristal surcaba, en el límpido espejo de tu dominante estrella

En esta parte del poema ya no es Pope el que nos describe lo que ocurre, sino que pone sus palabras en boca del silfo guardián de Belinda. La metáfora que hemos

subrayado en este caso formaría parte del discurso directo de Ariel, el silfo. Hemos incluido ambas metáforas dentro del tipo que habíamos denominado mitológicas, relacionado directamente con el significado de divinidad y deidad porque hace alusión a los astros y quizá ese elemento mágico que existe en ellos y los dioses.

Ariel nos cuenta qué es lo que está pasando y cómo ha sabido lo que sucedería, pero no sabe ni cuándo va a pasar ni cómo será. En este momento preciso, Pope hace referencia a la Luna, el Sol y la Tierra. Recuperando la teoría de que la Tierra se encuentra en una posición estática y que son la Luna y el Sol los que dan vueltas a su alrededor, Pope establece la relación con los astros como si fuesen enormes esferas de cristal que dejaran ver el cielo. Así pues, Ariel se encontraría surcando los astros, de nuevo en posición divina a la altura de los mismos.

Además de esta comparación de los astros con esferas de cristal, existe otra comparación en la que Belinda se ve representada como si fuese la imagen terrenal de una estrella. La protagonista se equipara en este momento a un astro, es el reflejo cristalino de una estrella.

El espejo que presenta Pope es cristalino porque es celestial, que quiere decir que la imagen de Belinda también es celestial porque los espejos y las imágenes terrenales son turbios y oscuros. Belinda irradia una belleza que es vista por todos, resplandece cual estrella y, al mismo tiempo, esa estrella es la que marca el destino de la dama.

Lo que nos quiere decir Pope aquí es que el destino de la dama está marcado y que ella es únicamente un reflejo de lo que está escrito, como si de un peón se tratase. Vemos entonces las dos caras de una moneda con las que el poeta juega para conseguir el tono burlesco: por un lado, la dama es la imagen celestial que brilla por su belleza y es equiparada a los dioses y, por otra parte, Belinda es presentada como una figura con movimientos limitados que está guiada por un destino del que no puede escapar.

En su traducción, Alfonso ha utilizado *azulada esfera* para referirse a *Crystal Wilds of Air* que, como hemos dicho, se refiere a los planetas y a la situación en la que se encuentran ubicados. Tras la lectura de la traducción y la interpretación del original hemos llegado a la conclusión de que Alfonso hace referencia al cielo como conjunto, con sus planetas y sus constelaciones, no hace esa división en esferas que es lo que se esperaría de la traducción. Se ha eliminado la noción existente en aquella época sobre los movimientos de los planetas dentro del sistema solar y la idea de que existen esferas en las que se sitúan esos planetas.

Ha omitido la posible interpretación de las esferas como parte divina del universo y ha cambiado la metáfora original por una metáfora en castellano que abarca el cielo como conjunto: la *azulada esfera* sería el cielo. La estrategia de traducción elegida por Alfonso

sería la traducción de una metáfora mediante otra metáfora en la lengua meta. El problema que le vemos a esta opción es que considera que sólo hay una esfera, en vez de multitud de ellas, como veíamos en la noción de la época sobre el sistema solar.

La estrategia utilizada por Alfonso para la segunda metáfora parece ser más apropiada, ha utilizado el adjetivo *luciente* en referencia a la estrella y al resplandor de Belinda, ambos elementos de comparación. Alfonso consigue mantener la metáfora y las interpretaciones de la misma, aunque en este caso parece que para mantener la metáfora es necesario acercarse a la literalidad. No obstante, estamos de nuevo ante una omisión inapropiada, *ruling* no aparece en la metáfora de manera injustificada, sino que Pope lo utiliza para indicarnos que es aquello que guía el destino, que es el punto clave del recorrido de la vida, una imagen celestial con reflejo terrenal.

Por nuestra parte, aunque estamos de acuerdo con la segunda metáfora y con la forma en que ha sido tratada por Alfonso, creemos que la omisión de la categorización de la estrella no es adecuada. La pérdida de información es muy importante y no podemos descartar términos sin más, sin un análisis previo de la semántica del verso. En nuestra traducción hemos mantenido el adjetivo y lo hemos traducido como *dominante*, pues, aunque no se trate de la metáfora tal y como está representada, es un rasgo significativo para analizar las interpretaciones de la misma.

En cuanto a la primera metáfora, no estamos de acuerdo con la traducción analizada debido, principalmente, a que se pierden referencias con las teorías e investigaciones científicas de la época y en esas teorías basó Pope su metáfora. Además, la primera metáfora está muy relacionada con la segunda, habla de la posición de los astros y de las esferas cristalinas como algo divino y equipara a Belinda con una estrella, por lo que estaríamos hablando de la divinidad de la dama. Si eliminamos la primera metáfora, la segunda pierde sentido y, a su vez, perdemos el hilo de la historia porque lo que se nos está contando es ese divagar de Ariel entre las esferas y su acercamiento a la dama.

La estrategia de traducción que hemos seguido ha sido utilizar el elemento de referencia de la época y trasladarlo a la lengua meta. No hemos creído conveniente especificar que son las esferas del aire, ya que consideramos que es obvio porque las terrenales no son cristalinas ni puras, son oscuras e impuras. Manteniendo el adjetivo conseguimos respetar esa pureza otorgada. Aunque se acerca mucho al original, no es una traducción literal; creemos que si se hiciese una traducción literal, el verso tendría más detalles de lo necesario y no dejaría el trabajo a la imaginación. Al fin y al cabo, este poema sólo surte su efecto si se deja libertad de interpretación.

Metáfora 16

Metáfora TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
Thy Eyes first open'd on a Billet-doux ; Wounds, Charms, and Ardors, were no sooner read, But all the Vision vanish'd from thy Head.	Belinda abre sus ojos y al momento Sobre un billete dulce los clavara; Heridas allí vió, celos, tormento, Mas la vision en tanto desaparece Y cual sutil vapor se desvanece.	Sus ojos en una carta de amor primero clavara; Heridas, celos y tormento todavía no viera; mas la visión en tanto de su cabeza desapareciera

Con esta metáfora estamos de nuevo ante el proceso de enamoramiento, que está representado mediante una carta de amor. Como consecuencia de ese amor, aparece la ceguera ante las heridas, los celos y los tormentos.

Estamos, a su vez, ante un pareado ambiguo del que se pueden extraer dos interpretaciones: la primera es que Belinda abriese los ojos y lo primero en que se fijase fuese la carta de amor, y la segunda es que Belinda abriese los ojos y por primera vez en su vida viese una carta de amor.

En ambas interpretaciones tenemos presente la idea del despertar y de la recepción de esa carta. Si vamos más allá de la simple representación de las palabras, podemos interpretar que lo que el poeta quiere dar a conocer es ese capricho de la dama. Belinda acaba de soñar con algo mucho más importante, pero va a dejar todo de lado al ver esa carta, sólo se fijará en lo bueno y se olvidará de lo malo. Va a borrar de su cabeza las advertencias del silfo y lo único que le va a importar va a ser la atracción por el varón, el sueño desaparecerá.

A partir de este momento el coqueteo con el varón dará comienzo y Belinda volverá a entrar en un estado de inocencia producido por el desconocimiento del amor. La protagonista ha vuelto a la fase de enamoramiento y de ceguera ante la verdad, tras la aparición del silfo y de su despertar anterior en la que había descubierto el mundo real. Aquí tenemos el juego entre los dos mundos: Belinda fija toda su atención en algo terrenal y mundano, la carta de amor, y se olvida de la advertencia del silfo y de la revelación, algo divino. Lo burlesco en Pope llega hasta tal punto en su poema que, si nos damos cuenta de lo que hace en cada verso, podremos ver cómo superpone la religión y los valores a las galanterías y los romances. Desde la decisión que acaba de tomar Belinda al rechazar los avisos inconscientemente, vamos a saber el final trágico que va a tener el poema.

Hemos incluido esta metáfora dentro de las metáforas amorosas porque estamos ante una imagen clara del proceso de enamoramiento simbolizado a través de una carta

de amor, aunque podría ser considerada como una cosificación, pues en cierto modo lo que está haciendo es comparar toda una idea o un estado con una carta.

La traducción realizada por Alfonso en estos versos no es del todo correcta: *Billet-doux* es un término francés adoptado por el inglés que significa *carta de amor*, que además, está escrita en un lenguaje extravagante. Alfonso ha traducido este término por *billete dulce*, una traducción literal no muy adecuada, debido a que no se entiende el significado del verso y se pierde todo el juego de palabras.

¿Por qué Alfonso optaría por hacer una traducción de este tipo en este caso en concreto? Puede ser que de esta forma plasmase la dulzura de las palabras que engatusarían a la dama en un papel, pero la opción de uso del término *billete* en lugar de *carta* sigue sin encajar en el rompecabezas.

En este momento se aprecia una traducción de los versos mucho más narrativa que en el resto del poema, es como una descripción de lo que le ocurre a Belinda bastante más prosaica que las anteriores y, el final del verso contradice la información dada en el original. Pope nos dice *were no sooner read*, lo que quiere decir que aún no se había percatado de esos elementos porque, como veremos en la siguiente metáfora, en lo único en lo que se fija Belinda es en la carta y hace caso omiso al resto de advertencias. Alfonso lo traduce como: *Heridas allí vió, celos, tormento*. La traducción no es la más apropiada porque claramente no expresa lo mismo que el original, es contradictoria.

En su propuesta, Alfonso se ha equivocado con las estrategias de traducción empleadas, ya sea porque no ha prestado la suficiente atención a los versos, o bien ha interpretado de diferente manera el texto origen.

Nosotros hemos optado por hacer una traducción que respetase fielmente el original y que continuase con el tono poético: hemos mantenido el término *carta de amor* como fuente de su ceguera y hemos traducido *were no sooner read* por *todavía no viera*, puesto que lo único que ha recibido ella ha sido lo bonito o agradable de esa carta y aún no se ha enterado de los peligros que conlleva su recepción.

Consideramos que los cambios realizados en la traducción de esta metáfora son certeros porque mantienen en mayor medida la semántica del original, respetan la metáfora y las posibles interpretaciones de la misma. Hemos preferido utilizar el equivalente de los términos en nuestra lengua que hacer una traducción literal de los mismos, como había hecho Alfonso en su traducción.

Metáfora 17

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
Each Silver Vase in	And now, unveil'd, the Toilet stands display'd,	Entonces, despojado de su velo	cada recipiente plateado en

mystic Order laid.	Each Silver Vase in mystic Order laid. First, rob'd in White, the Nymph intent adores With Head uncover'd, the Cosmetic Pow'rs.	Se deja ver el tocador precioso, De cándido metal el tren hermoso, Con mística apariencia colocado:	místico orden colocado
-----------------------	--	--	---------------------------

En estos versos del poema comienza a describirnos el tocador de Belinda y cómo están colocados los elementos que ella tiene en él. La metáfora que hemos seleccionado hace referencia a los cuencos en los que Belinda tiene los cosméticos como vasijas o cuencos plateados colocados en un orden determinado.

El significado del color plateado en la mitología es el de ofrenda o pago por algo, por tanto las vasijas o cuencos serían esas ofrendas que se hacen a los dioses: en este caso son los utensilios que Belinda utiliza para maquillarse y que están colocados en el tocador que haría las veces de altar.

Hemos clasificado esta metáfora como mitológica porque los elementos comparados hacen referencia a las ofrendas dedicadas a los dioses, colocadas en una posición y lugar sagrado. El significado que hemos asociado a la metáfora es el de ofrenda o entrega, un pago por protección.

Pope, para dotarle de importancia y, al mismo tiempo, burlarse de proceso de acicalamiento de la dama dota a estos versos de un carácter religioso y nos presenta lo que sería un auténtico ritual religioso reducido al proceso de acicalamiento de Belinda. De este modo, Pope consigue burlarse nuevamente de esa sociedad sin valores que no distingue lo realmente importante de aquello que carece de importancia, una sátira sobre la importancia de la belleza de la mujer en esa sociedad.

La forma de describirlo hace alusión a las ceremonias y ofrendas religiosas de los poemas épicos y a las ceremonias católicas. Está elevando a Belinda a la posición de diosa, con el reflejo divino en el espejo del tocador y con los cuencos de plata en los que concentra sus cosméticos.

Analizando la traducción de Alfonso, observamos que no se han mantenido los elementos del texto origen. Cuando se mencionan las vasijas o recipientes plateados que están colocados encima del tocador, Alfonso ha traducido ese verso como *de cándido metal el tren hermoso*. Tras realizar un análisis de la traducción hemos llegado a la conclusión de que a lo que hace referencia el traductor es al marco del espejo del tocador y no a esos elementos que hay en él; además de ese fallo en el referente, la utilización de los colores no es parecida ni tienen el mismo significado. Alfonso utiliza el adjetivo *cándido* para hablar del color del metal, lo que correspondería a un blanco; esto nos estaría

señalando la pureza del tocador, mientras que en el original nos habla del color plateado, cuyo significado hemos explicado anteriormente.

El juego con los colores es muy importante en estos versos, están escogidos a conciencia y utilizados en la descripción de ciertos elementos por su relación con ciertos valores o personajes. En este caso, el hecho de utilizar un color blanco implica que hay pureza y está hablando del tocador de Belinda; mientras que en el original utiliza un color plateado por el significado mitológico del mismo. Ambos textos no coinciden e incluso da la sensación de que no se está hablando de los mismo, por lo que estaríamos aportando ciertas variaciones a los versos que podrían darnos como resultado interpretaciones muy distintas.

Pope pone a Belinda al nivel de una diosa que venera su imagen, alaba su reflejo en el espejo y coloca ofrendas como las que se les da a los dioses. La imagen que Pope nos da de Belinda está muy alejada de la que nos muestra Alfonso. Es como si hubiese concedido toda la importancia al tocador en vez de a los elementos, aunque en verdad ambos son importantes.

En nuestra propuesta de traducción hemos decidido mantenernos lo más cercanos posibles del original. En un primer momento pensamos en traducir vase como ofrenda en español, facilitando de este modo la interpretación de los versos; pero después cambiamos de opinión al darnos cuenta de que lo que da juego a estos versos en concreto es esa dificultad de interpretación, ese simbolismo desconocido.

Por ello, finalmente optamos por hacer una traducción que no fuese del todo literal, pero que se acercase lo máximo posible a la literalidad. De esta manera no incurrimos en el error de eliminar información o alterar las interpretaciones.

Metáfora 18

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
First, rob'd in White, the Nymph intent adores With Head uncover'd, the Cosmetic Pow'rs.	Each Silver Vase in mystic Order laid. First, rob'd in White, the Nymph intent adores With Head uncover'd, the Cosmetic Pow'rs. A heav'nly Image in the Glass appears,	Las ninfas bellas con ardiente celo, Con el ropaje de cendal nevado. Descubierta la frente, Y con aire devoto y reverente La cosmética Diosa adoran todas.	La ninfa con ropajes nevados, a frente descubierta adora a la cosmética diosa.

En este caso nos encontramos ante una metáfora mitológica, según nuestra clasificación, en la que Belinda es comparada primero con una ninfa y posteriormente es

una diosa maquillada. En estos versos Belinda aparece maquillándose, ataviada con un camisón blanco frente al espejo del tocador.

El significado que le hemos asociado es el de divinidad o deidad porque Pope está comparando a la protagonista, en un primer lugar, con una ninfa: es la propia Belinda la que se adora a sí misma. Pope introduce esta comparación para describirnos a la dama y resaltar sus valores, porque lo único de lo que se ocupa y lo único que le importa es lo banal, su aspecto físico; y las ninfas son aquellas que cuando se encontraban en la tierra se comportaban de esa manera. A su vez, debemos tener en cuenta que aquí Belinda actúa como si fuese una sacerdotisa, adorando y alabando a la diosa. Las vestimentas blancas las llevaban los confesores y las vírgenes en los banquetes de la Iglesia católica. El blanco a su vez es símbolo de pureza y de belleza en esa época, elementos que lejos de ser únicamente un tipo de vestimenta religiosa aportan al poema una descripción implícita de la personalidad y la imagen social de la dama. Existe un elemento más que nos aporta información sobre los sacerdotes católicos: el hecho de que nos hable de que no lleva tapado el cabello o que tiene la frente descubierta da la impresión de que el autor nos presenta a una sacerdotisa vacía de mente, que no tiene nada en la cabeza. Además, el hecho de que lleve el cabello al aire es una imagen clara de poca protección ante el peligro e incluso de provocación.

En segundo lugar, la compara con una diosa: es su propia imagen en el espejo la que está adorando Belinda; los *cosmetic pow'rs*, en inglés, hacen referencia a los poderes de los cosméticos sobre ella, la transformación, es decir, Belinda maquillada, la diosa maquillada.

Alfonzo ha variado la traducción de las metáforas, creemos que debido a una interpretación errónea del significado de los versos: en la primera metáfora, la imagen de la ninfa es la propia Belinda y Alfonso ha trasladado al español que hay más de una ninfa y que, además, adoran a Belinda con mucho celo. Vemos que la idea no se corresponde con lo que hizo Pope en su poema; de esta manera se pierde la idea de la doble interpretación de la persona de Belinda. Pope juega con ese papel banal, en el que Belinda simplemente vive para acicalarse y adorar su imagen, lo que sería la ninfa y, por otra parte, la convierte en una diosa a la que alaban todos por su increíble belleza. Sin embargo, sí que ha tenido en cuenta el hecho de que hay ciertos elementos simbólicos dentro del poema que no se pueden omitir por la carga semántica y la relación con el resto de los versos, por ello incluye el ropaje y el color blanco del mismo.

La segunda metáfora sí que se ha conseguido trasladar de manera acertada. Pope menciona los poderes de los cosméticos, lo que al fin y al cabo hace alusión a Belinda maquillada, y es el cambio de imagen lo que hace que sea divina, como si de magia se tratase.

Concluyendo con el análisis de la traducción de esta metáfora, coincidimos con Alfonso en la traducción de la segunda metáfora porque consigue mantenerla, así como el contenido semántico de la misma. Sin embargo, no estamos de acuerdo con la traducción de la primera por los fallos en interpretación que creemos que se han producido y porque Alfonso añade muchos detalles que no están en el original, dando lugar a una traducción libre por su parte.

En nuestra propuesta de traducción hemos intentado mantener ambas metáforas y la relación entre las mismas. El color blanco del ropaje lo hemos trasladado como *un ropaje nevado*, ya que en español en numerosas ocasiones el color blanco aparece representado por la relación con el color de la nieve y, en cuanto a la metáfora de Belinda como una diosa, hemos mantenido la opción propuesta por Alfonso.

Metáfora 19

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
Th' inferior Priestess, at her Altar's side, Trembling, begins the sacred Rites of Pride.	A heav'nly Image in the Glass appears, To that she bends, to that her Eyes she rears; Th' inferior Priestess, at her Altar's side, Trembling, begins the sacred Rites of Pride.	Ya las sacerdotisas temerosas Junto al altar principian respetuosas Del orgullo los ritos mas sagrados:	La sacerdotisa temerosa, junto al altar principia los ritos de orgullo más sagrados.

En estos versos vemos tres tipos de metáfora: en primer lugar la sirvienta de Belinda que la ayuda a acicalarse, comparada con una sacerdotisa que ayuda en las ceremonias religiosas. En segundo lugar, el altar que Pope introduce en este verso es el tocador de Belinda, que ha pasado a un nivel divino y está por encima de lo terrenal. En tercer lugar, Pope nos menciona los sagrados ritos de amor propio o de preparación, ritos sagrados comparados con el ritual que sigue el guerrero para prepararse para la guerra.

Las dos primeras metáforas las clasificaríamos dentro de las metáforas mitológicas y dentro de éstas podríamos ubicarlas entre aquellas que tienen un carácter religioso marcado, o que hacen referencia a un elemento, una ceremonia o una adoración religiosa. La tercera metáfora entraría dentro de lo que consideramos metáfora épica, ya que está comparando a Belinda con un guerrero, a pesar de que los preparativos aquí aparecen ridiculizados hasta tal punto de ser comparados con la labor de maquillarse y acicalarse. Para burlarse aún más, Pope utiliza los términos en inglés *sacred rites*.

Así mismo, asociamos un significado más religioso a las dos primeras metáforas. Cuando Pope hace la comparación del tocador de Belinda con el altar de los dioses lo que está haciendo realmente es magnificar un simple tocador y, como resultado, obtiene la caracterización de la dama como una diosa que mira su reflejo divino en el espejo.

En su traducción Alfonso ha conseguido trasladar las metáforas al español. Ha estado muy acertado al optar por mantener la traducción del término *priestess* con el equivalente *sacerdotisa* porque de esta manera se conserva en español la metáfora al igual que la encontramos en inglés. Un error bastante grave hubiese sido interpretar la metáfora y traducir la metáfora interpretada, es decir, traducir *priestess* por sirvienta. Estaríamos perdiendo la comparación y el juego semántico de la misma, rompiéndose el tono burlesco con el que están impregnados los versos.

La segunda metáfora también se ha trasladado correctamente. Alfonso ha utilizado el equivalente en español del término inglés *altar*, cuya grafía es exactamente la misma. Sin embargo, en la tercera metáfora en la que se nos está hablando de los ritos que sigue Belinda a la hora de acicalarse y nos dice que esos ritos son sagrados, comparándolos con el ritual del guerrero e incluso con ritos o ceremonias religiosas en los que se rinde culto a la imagen, Alfonso ha optado por poner que son ritos de orgullo.

En nuestra opinión, esta traducción puede dar lugar a interpretaciones erróneas, porque el término *orgullo* tiene múltiples acepciones, pero es el equivalente más acertado para traducir el término inglés *pride*. La acepción que nos interesa de este término sería la correspondiente a la estimación hacia uno mismo y el amor propio, pues es la propia Belinda la que con la ayuda de su criada se acicala y se engalana, rindiendo culto a su propia imagen. Además, nos dice después que para ello presenta ofrendas de todas partes del mundo, se refiere en este caso a los cosméticos que proceden de sitios muy diversos.

En nuestra propuesta de traducción hemos mantenido las tres metáforas, hemos optado por una traducción lo más cercana al original posible y los cambios entre la traducción de Alfonso y la nuestra han sido mínimos. En este caso, contábamos con equivalentes en la lengua meta para traducir los términos en inglés.

Metáfora 20

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	metáforaTM 1	Metáfora TM2
And decks the Goddess with the glitt'ring Spoil.	From each she nicely culls with curious Toil, And decks the Goddess with the glitt'ring Spoil.	Para adornar la diosa con brillantes Despojos:	Para engalantar a la diosa con brillantes despojos:

	This Casket India's glowing Gems unlocks		
--	---	--	--

En estos versos Pope presenta sin tapujos a Belinda como una diosa. En anteriores metáforas, como en la 11, subrayábamos las comparaciones entre los silfos y los dioses mitológicos. En este caso, el autor hace alusión a ella directamente mediante el término *Goddess*.

Aunque la metáfora tiene un carácter serio y formal, el juego con los elementos burlescos está latente. Cuando Pope describe la acción de engalanar a la dama, vemos que utiliza *glitt'ring Spoil* para hacer referencia a los adornos que le colocan las sirvientas. Está usando una metáfora de carácter peyorativo para lograr ese tono burlesco.

Belinda no es una diosa cualquiera, el hecho de que la presente de esta manera da a entender que se tratase de una celebridad y la descripción de los adornos nos muestra un punto de vista completamente diferente sobre ella, es una celebridad enmascarada. Pope, con estos versos, consigue proyectar en el lector la imagen de una burguesía vacía, carente de valores y de conocimientos, y obsesionada con la imagen exterior. Una burguesía que cree beber del caudal de la época clásica y que se equipara en importancia a los dioses, pero que ante los ojos de la sabiduría no es más que un cajón de marionetas.

Destacamos en estos versos una metáfora mitológica en la que se compara a Belinda con una diosa. Una imagen de grandeza que se ve reducida a lo más bajo de la sociedad por la metáfora que aparece después, una metáfora peyorativa en la que se comparan los adornos con los que la engalanan con despojos. En este momento preciso es cuando Pope proyecta la imagen más clara de su opinión acerca de esta sociedad, y la gran importancia que ésta le confiere al proceso de 'enmascararse' para aparentar en las reuniones y bailes sociales.

La traducción propuesta por Alfonso es del todo correcta: ha mantenido en ambos casos las metáforas, evitando aludir a los elementos comparados para no desvelar el contenido semántico de las mismas. Es una traducción literal del original pero aceptable en este caso.

Nuestra propuesta es muy similar a la de Alfonso, ya que no hay mucha variación disponible si se quiere mantener el estilo y el juego de palabras que realizó Pope en su versión del poema. Esto es debido en parte a que, si alguno de los términos de la metáfora se cambiase por el elemento referente, la recepción del poema variaría y, precisamente, es eso lo que se pretende mantener.

Metáfora 21

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
The Tortoise here and Elephant unite	The Tortoise here and Elephant unite Transformed to combs, the speckled, and the white.	Con la tortuga el elefante unido En peine se transforma en nieve y oro;	La tortuga y el elefante unidos, transformados en peines moteados y armiño.

En este caso tenemos una metáfora en la que se toman ciertas partes o características de animales para describir unos objetos pertenecientes a Belinda, es decir, Pope ha querido plasmar las características de los peines mediante la utilización de referentes animales. Los peines del siglo XVIII se fabricaban con caparazones de tortugas y con los colmillos de los elefantes, por ello los de nuestra protagonista tienen motas de cierto color o son blancos.

Hemos clasificado esta metáfora como zoonímica por el uso de los animales como referentes de las características de los peines y, a su vez, le hemos asociado el significado de transformación en conjunto, pues Pope utiliza el término del animal completo como referencia de una parte o característica del mismo.

En su traducción, Alfonzo ha trasladado la metáfora del elefante para el color blanco del peine mediante una traducción literal en español y ha añadido la metáfora de la nieve para la transformación del peine blanco, estrategia mantenida por Alfonzo en varias metáforas del poema. La metáfora de la tortuga para representar el color de los otros peines no es correcta en la traducción de Alfonzo. Sí aparece la metáfora en sí, pero, a la hora de traducir, la transformación ha omitido esa descripción y en su lugar nos presenta un color oro, que bien podríamos decir que hace referencia a las motas doradas que algunas tortugas tienen en sus caparazones, pero no podríamos considerarlo como equivalente en español. El color del oro podría confundirse e interpretarse como peines dorados y eso no es lo que dice el texto original.

Alfonzo hizo una buena adaptación de la primera metáfora, pero no de la segunda. En nuestra traducción hemos intentado mantener la diferencia entre unos peines y otros para trasladar las dos metáforas. La expresión del color del caparazón de la tortuga lo hemos trasladado mediante el término *moteado* y el color blanco de los colmillos del elefante con el *armiño*.

Consideramos que la adaptación de la metáfora al español no es totalmente necesaria si se consigue crear un vínculo entre los términos de la metáfora y los términos usados para la transformación. Puede llevarse a cabo una traducción literal si se consigue

crear la imagen que presenta el texto origen. En nuestra propuesta ambos colores están incluidos y, como hemos visto, respetan el vínculo cromático con los animales mencionados.

Metáfora 22

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
Files of Pins Rows, Puffs, Powders, Patches, Bibles, Billet-doux. Now awful Beauty puts on all its Arms;	Here Files of Pins extend their shining Rows, Puffs, Powders, Patches, Bibles, Billet- doux. Now awful Beauty puts on all its Arms;	Del brillante alfiler un regimiento; Rizos, polvos, lunares, biblias santas Y amorosos billetes; al momento La terrible deidad pone á sus plantas Sus armas todas;	Dispersa su brillo el regimiento de alfileres; Rizos, polvos, lunares, biblias y cartas de amor. Así enfunda sus armas la terrible beldad.

Belinda es presentada como una heroína de la épica clásica, como una figura poderosa; su rutina para vestir es equiparable al ritual de preparación de un héroe para la batalla. En este poema se plasma ese ritual ridiculizado, los héroes épicos eran hombres y aquí aparece una mujer como heroína que va a acudir a una batalla (un robo de un mechón de cabello); el armamento del caballero acaba siendo reducido a los polvos, peines, alfileres, etc. que son el armamento de esta heroína de terrible belleza.

En estos versos tenemos varias metáforas épicas en las que Pope consigue ridiculizar y burlarse de la heroína y de la sociedad burguesa que presenta. Todas las metáforas tienen un carácter bélico, por lo que el significado que le hemos asociado es el de la guerra, la batalla.

En primer lugar, *Files of Pins* es una metáfora utilizada por Pope en la que se comparan las filas de los guerreros que van a la batalla con escuadrones de alfileres brillantes todos ordenados ante el peligro.

En segundo lugar, *Rows, Puffs, Powders, Patches, Bibles, Billet-doux* es una enumeración que introduce Pope para describir lo que Belinda tiene en el tocador. Estos elementos son las armas de Belinda, las armas del guerrero. Nos encontramos nuevamente ante una metáfora épica, una metáfora burlesca mediante la que Pope consigue llamar la atención del lector gracias a esa comparación cómica. Estamos también ante una muestra de los valores de la sociedad inglesa del siglo XVIII: Pope presenta la confusión que existe en el interior de Belinda entre lo que es realmente importante y lo que carece completamente de importancia.

La falsa percepción de lo importante está presente en todo el poema. Ya hemos visto en otras metáforas que Pope añade este elemento para provocar la comicidad en sus juegos de palabras y para criticar y mostrar la debilidad de esta sociedad burguesa. Cuando hablábamos del poema en capítulos anteriores y mencionábamos el contexto socio-cultural de la época, subrayábamos la gran oportunidad que vio Pope en el encargo de este poema para criticar la sociedad de bien en la que se contextualizó su vida. Ahora estamos de nuevo ante otro de estos ejemplos. En este caso los elementos que tiene Belinda en el tocador son los propios de una dama que únicamente piensa en los bailes y los juegos de cartas, en definitiva, en los actos sociales. Sin embargo, los peines, los polvos y los rizos aparecen mezclados con las biblias y las cartas de amor; esta es la forma en que Pope nos da a entender que la dama es incapaz de diferenciar lo que es realmente importante de lo que no.

Por otra parte, todos los elementos que sirven para acicalarse están equiparados a las armas y la armadura del guerrero. Si Belinda es una guerrera y heroína, conoce aquello por lo que tiene que luchar y sus valores están claros. La imagen que tenemos de ella es una falsa heroína que lucha por cosas triviales y que no tiene criterio claro cuando se trata de hacer una identificación moral de sí misma. Pope coloca ambos elementos en el tocador para mostrar esa falta de criterio, las biblias en formato pequeño eran objetos de moda en la época, las biblias en formato grande son las que se mantenían en los altares católicos. Aquí vemos la ironía de estos versos: Pope de forma indirecta nos está mostrando a la diosa ante su altar, con su libro sagrado. Las cartas de amor simbolizan el engaño, la dama no es capaz de ver lo que se esconde tras esas cartas, la verdadera intención de los varones al escribirlas. Son la representación de la ceguera ante el mundo real, viven en una fantasía que creen real.

En cuanto a la tercera metáfora que aparece en los versos, *Beauty* se utiliza como referente de la divinidad, se asemeja en este caso a la diosa Afrodita.

Pope imita los elementos de la épica: primero los ritos religiosos que son comparados de forma burlesca con el proceso de acicalamiento y maquillaje, y ahora el armamento del guerrero, terminando por proyectar la imagen de Belinda como una diosa, un ente mágico.

En la traducción de Alfonzo hay elementos de las metáforas que se han mantenido y otros que se han cambiado de cierta manera. La primera metáfora se ha trasladado de forma bastante acertada, utilizando un término en español de carácter militar, *regimiento*, que bien podemos considerar equivalente. En la segunda metáfora, en la enumeración que hace Pope de los elementos que Belinda tiene en el tocador, las traducciones de estos términos no son del todo correctas. Pope traduce *Bibles* por *biblias sagradas*; las biblias ya son sagradas puesto que es el libro sagrado de la religión católica, por lo que su traducción

es redundante. *Billet-doux* se ha traducido por *amorosos billetes*, otra vez una traducción casi literal que no existe en español; Alfonso debería haber utilizado el equivalente *cartas de amor*.

Por último, en la tercera metáfora se ha traducido *awful Beauty* por *terrible deidad*. Pope está haciendo alusión a la belleza de Belinda como fuente de su divinidad, es una diosa de la belleza. La traducción de Alfonso se corresponde con el referente de la metáfora, no ha mantenido la comparación y ha desvelado el término comparado. La metáfora pierde la magia que se encuentra en esa comparación con una diosa enmascarada tras el término *belleza*.

Por nuestra parte, hemos mantenido la primera metáfora como ha hecho Alfonso, y lo único que hemos modificado ha sido la introducción de la misma. Consideramos que el término utilizado en español es correcto y que mantiene perfectamente la comparación con la épica. En la segunda metáfora, hemos mantenido todos los términos de la enumeración y hemos eliminado la calificación de *santa* que Alfonso otorga a las biblias y que nos parece redundante; por otra parte, hemos traducido *Billet-doux* por *cartas de amor*, término equivalente en español del original inglés. En la tercera metáfora, hemos traducido *awful Beauty* como *terrible beldad*, uno de los términos equivalentes que tiene *Beauty* en español; de esta forma mantenemos la metáfora y no desvelamos la procedencia de esa belleza.

Metáfora 23

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
the Rival of his Beams Lanch'd on the Bossom of the Silver Thames.	Not with more Glories, in th'Ethereal Plain, The Sun first rises o'er the purpled Main, Than issuing forth, the Rival of his Beams Lanch'd on the Bossom of the Silver Thames.	Ni en su triunfante carro mas glorioso Febo se alzó sobre Neréo undoso, De púrpura bañado, que saliera La rival de su luzvirtiendoplata Del Támesis soberbio en la ribera, Que anchuroso dilata:	Sin más glorias en la tierra, el sol brilla sobre el mar de púrpura bañado, emitiendo luz, la rival de sus haces lanzando en el seno del Támesis plateado.

En estos versos Pope vuelve a presentarnos a Belinda como un guerrero que va a enfrentarse a su destino, la batalla. Belinda va en su barco como el guerrero en su carro o en su caballo. Pope compara directamente este viaje con el de Eneas por el Tíber, sólo que ella lo hace por el Támesis.

Belinda vuelve a ser el centro de atención de todas las miradas; ese viaje en barco es una oportunidad para lucirse ante todo el mundo. Su hermosura se equipara a la luz del sol, presentando Pope a una dama que luce más que el propio astro, tanto que consigue rivalizar con él. Pope utiliza varios adjetivos cromáticos para plasmar más simbolismo en estos versos: el color púrpura según el simbolismo bíblico se asemeja o relaciona con la realeza y el color plateado con la abundancia y la riqueza.

Hemos clasificado esta metáfora como épica, ya que Pope utiliza las referencias de las anteriores obras traducidas para introducir los elementos épicos de sus metáforas. La comparación aquí se lleva a cabo entre Belinda y Eneas, la primera como burla de guerrera que toma el camino del Támesis para acudir al baile; y el segundo, como guerrero épico que toma el camino del Tíber para continuar con su viaje entre Troya y Roma narrado en la Eneida. Esta metáfora no sería una metáfora léxica porque no se compara ningún término con otro sino las ideas y los referentes de los versos: sabemos que está hablando de Belinda en su camino por el Támesis en barco hasta el baile en *Hampton Court* y esa idea es la que Pope compara con lo narrado en la Eneida. La metáfora que podemos ver, y que sí compara dos elementos que están latentes en los versos, es una metáfora mitológica: la comparación de Belinda con un astro que brilla más que el propio Sol. Entendiendo en este caso el Sol como Dios.

Aunque la primera metáfora no sea visible en el texto y sea necesario leer el poema completo para conocer esa comparación, era necesario comentarla debido a la importancia que los elementos épicos tienen en este poema.

En la traducción de Alfonso vemos que, como en otras ocasiones, ha optado por una traducción libre de los versos, incluye a Febo y a Nereo que en ningún momento se mencionan en el texto original. Ambos son dioses griegos y cada uno hace referencia a un elemento: Febo sería el dios del sol y Nereo el de la tierra y el mar, cuyos padres eran Neptuno y Gea. Entendemos que Alfonso podría haber incluido a ambos dioses como referencia de esa supremacía del cielo sobre la tierra, pero no consideramos que sea lo más acertado puesto que están incluyendo referencias desconocidas para el lector y se puede trasladar la información del original de forma más sencilla y completamente correcta.

Por otra parte, esa supremacía se ve negada cuando el original dice que Belinda le hace competencia al sol con los haces de luz que desprende. Si interpretamos la traducción de Alfonso como hemos visto, él mismo se estaría contradiciendo. Además la traducción no es clara, añade más elementos de los necesarios: nos habla de una ribera y de que el Támesis está soberbio en ella, el color púrpura parece estar unido a Nereo, la protagonista vierte plata del Támesis y parece salir de algún lugar que no se menciona.

Alfonzo ha complicado la traducción, en primer lugar, introduciendo referencias a dioses griegos que no aparecen en el original y que pueden no comprenderse y, en segundo lugar, mediante los elementos que añade que hacen que la información que nos aporta Pope en el original se modifique sustancialmente.

Para nuestra propuesta de traducción hemos optado por una estrategia mucho más sencilla, hemos eliminado las referencias a los dioses trasladando directamente al astro y al mar al que hace referencia. Utilizar la mitología clásica sin ninguna referencia o explicación puede provocar que se incurra en un error de pérdida de información por parte del lector. Belinda es la que lanza los haces de luces al centro del Támesis, que es plateado, en este caso plateado como símbolo de abundancia y riqueza. Por lo que la traducción de Alfonso en la que afirma que lanza plata al río tampoco es correcta y pierde las connotaciones de belleza y divinidad que tiene el original.

Metáfora 24

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
and well conspir'd to deck	Nourish'd two Locks, which graceful hung behind In equal Curls, and well conspir'd to deck With shining Ringlets her smooth Iv'ry Neck.	Dos rizos, que con gracia peregrina Lindo adorno prestaban	Dos rizos florecían, que con graciosa alegría dominaban, y confabulaban para adornar con brillantes bucles su suave y nevado cuello.

Nos encontramos ahora con una personificación de los rizos. Pope nos está describiendo el peinado de Belinda y le otorga vida propia a los rizos de la dama, los dos rizos son los que hacen que el pelo esté recogido hacia arriba y que únicamente ciertos mechones caigan sobre los hombros.

En la metáfora que estamos analizando vemos cómo los rizos son los que conspiran o confabulan para conseguir adornar la cabeza de la dama y lograr el propósito de conquistar a los hombres. Este verbo se asocia a personas y no a cosas, los mechones de pelo no confabulan ni conspiran; Pope les da vida otorgándoles la importancia que se merecen. El significado que hemos asociado es el de complot o maquinación.

En la traducción de Alfonso, la personificación de los rizos desaparece, simplemente los presenta como rizos que adornan su cabeza. Está eliminando el elemento mágico de la metáfora y, teniendo en cuenta que los rizos van a ser el foco de la atención del barón y el trofeo que debe conseguir y que, lo fantástico y lo irreal es lo que aporta juego a los hechos que se presentan, creemos que es necesario mantenerlo para no romper con la magia del momento descrito.

En nuestra propuesta hemos trasladado la metáfora utilizando dos equivalentes en español: *confabular* y *dominar*, para otorgar a esos rizos la posición que se les da en el original de líderes o cabecillas de la melena. La imagen que se proyecta es la de un ejército o un equipo a las órdenes de un jefe con una misión determinada.

Metáfora 25

metáforaTO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	metáforaTM2
her smooth Iv'ry Neck.	Nourish'd two Locks, which graceful hung behind In equal Curls, and well conspir'd to deck With shining Ringlets her smooth Iv'ry Neck.	A la nevada espalda en cercos bellos;	con brillantes bucles su suave y nevado cuello.

Dentro de los versos seleccionados para la anterior metáfora hemos subrayado otra metáfora que tiene relación con la percepción de la belleza por parte de la sociedad del momento. Una metáfora que hemos clasificado como corporal en la que se utiliza una parte del cuerpo como referencia de la belleza del cuerpo entero. También una metáfora cromática, que ya hemos visto con anterioridad, a la que asociamos el significado de pureza.

Cuando Pope dice en inglés *Ivory Neck* no hace referencia únicamente al color de la piel de la dama, sino a la simbología de ese color. En el siglo XVIII el concepto de belleza se asociaba a la piel clara y las damas de la alta aristocracia y de la burguesía solían empolverar su cuerpo para que fuese más blanco. Además del concepto de belleza, el blanco simboliza la pureza y la castidad, como veíamos en análisis anteriores. El hecho de que esos rizos brillantes caigan sobre esa espalda blanca proyecta una imagen deslumbrante, foco de la ceguera de los hombres.

Alfonzo ha traducido *Ivory Neck* por *nevada espalda*, una estrategia muy acertada que mantiene perfectamente la metáfora del color blanco del cuello. Traducir *neck* por *espalda* no es del todo correcto, la espalda es toda la parte posterior del cuerpo humano y el cuello se limita únicamente a la zona de unión entre la espalda y la cabeza. En este caso la traducción que hemos propuesto no difiere mucho de la propuesta por Alfonzo, lo único que hemos cambiado han sido en cierta manera los términos empleados y el referente de la belleza corporal cuyo equivalente en español es *cuello*. Hemos querido mantener el equivalente de la metáfora cromática porque consideramos que es una buena estrategia para trasladar el color blanco a la lengua meta sin llevar a cabo una traducción literal de la metáfora.

Metáfora 26

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
-------------	-------------------------	---------------	--------------

Love in these Labyrinths his Slaves detains	Love in these Labyrinths his Slaves detains, And mighty Hearts are held in slender Chains.	Y amor formaba en ellos Red y cadena al corazon amante	El amor en esos laberintos a sus esclavos retiene
---	---	--	---

En estos versos encontramos varias metáforas. Alfonso ha optado por unir las en una traducción que, en nuestra opinión, debería separarse por la pérdida de contenido semántico que se deriva de la unión de ambas.

En los primeros versos que hemos separado podemos apreciar dos metáforas diferenciadas: en la primera de ellas se compara la melena de Belinda con un laberinto del que el amante no puede salir; en la segunda se compara a los amantes con esclavos del amor. Ambas son metáforas amorosas porque en ambas aparecen elementos que forman parte del amor: el amor es como un laberinto del que el amante no puede escapar, en este caso el elemento que atrae a los hombres y que sirve de trampa, elemento del que se enamoran los hombres es el cabello y el cabello es lo que Pope representa como fuente de ese amor. Los hombres enamorados son como esclavos cegados ante la mujer, hombres que no pueden escapar de esa situación y que están atrapados en un laberinto.

Alfonso en su traducción ha omitido la metáfora del laberinto, optando por unir la primera parte de esos versos con la parte final y ha desvelado la metáfora de los esclavos trasladándola a la lengua meta como amante. Como vemos, la estrategia tomada por Alfonso no es apropiada para la traducción de estas metáforas porque de esta manera se pierden las figuras retóricas usadas para expresar las implicaciones del amor.

Hemos optado por traducir todas las metáforas que aparecen en el texto origen en lugar de unir las como en la traducción analizada. Nuestra propuesta de traducción se acerca mucho a la literalidad; sin embargo, ambas metáforas se han trasladado. El laberinto sigue haciendo referencia a la melena de Belinda de la que los esclavos no encuentran la salida, y por *esclavos* entendemos a los amantes enamorados.

Teniendo en cuenta que en los siguientes versos encontramos nuevas metáforas para el cabello de Belinda y para los amantes, la unión de los versos, simplificándolos, no es la solución más acertada para la traducción de esta estrofa.

Pope nos describe el cabello de Belinda de diferentes formas, acaparando de esta manera toda la atención del lector; para nosotros una importancia justificada ya que, al fin y al cabo, va a ser el objeto de la obsesión del barón y de la agresión cometida. Esta es otra de las justificaciones que tenemos en cuenta para valorar la traducción de Alfonso como inadecuada.

Metáfora 27

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
And mighty Hearts are held in slender Chains.	Love in these Labyrinths his Slaves detains, And mighty Hearts are held in slender Chains.	Y amor formaba en ellos Red y cadena al corazon amante	Y finas cadenas corazones poderosos mantienen.

Esta es la metáfora de la que hablábamos cuando comentábamos que Pope había utilizado varias metáforas para hacer referencia a los cabellos de Belinda y que Alfonso había decidido unir en una. Como podemos ver, constituye la continuación de la estrofa y sigue siendo el amor el elemento central.

Los corazones hacen referencia a los amantes cautivos por el amor hacia Belinda, una metonimia que está completamente unida al significado amoroso. Posteriormente encontramos una nueva comparación de los rizos del cabello de la protagonista. Esta vez esa comparación se hace con las cadenas que atan a los amantes. Es una comparación basada en una relación de semejanza física y semántica, física por la forma de las cadenas y la forma de los rizos, y semántica por la estrecha relación que mantienen ambas en cuanto a la acción de atar o amarrar: el cabello es el origen de ese amor, es aquello que consigue mantener al amante en ese estado de enamoramiento o deseo; las cadenas sirven para amarrar o atar a alguien y mantenerlo en un lugar determinado.

Alfonzo transforma esta metáfora uniéndola con la anterior y haciendo un todo, simplificando ambas en una sola. Ya hemos comentado que esta estrategia no es nada adecuada y que, además, la pérdida de información es significativa.

Por no repetir el comentario sobre la traducción de Alfonso, pasamos directamente a comentar los elementos que ha mantenido de estas dos metáforas: la referencia de cadena y red en comparación con la melena y el corazón aparece, pero con su todo, es decir con el amante. Alfonso ha roto con la metonimia y con la metáfora de los esclavos, ha simplificado ambas metáforas introduciendo los términos *corazón amante*.

En este caso, nuestra propuesta de traducción es muy similar a la que habíamos utilizado en la metáfora anterior. Hemos tratado de trasladar las metáforas de la forma más correcta posible para no acabar con ninguna de las dos sin llegar a hacer una traducción literal. Hemos trasladado *Chains* como *cadena* y *Hearts* como *corazón*, pues ambos son términos equivalentes de los términos origen; sin embargo, hemos cambiado el orden y buscado un verbo que mantuviese la rima con los versos anteriores.

En nuestra propuesta ambas metáforas se han conservado y hemos conseguido mantener la rima del poema, aunque este no sea nuestro objetivo.

Metáfora 28

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
clouds of gold	Waft on the breeze, or sink in clouds of gold.	La brisa sacudiendo, o al sol llegan, y en nubes luminosas	y en nubes de oro

En la mitología griega las nubes de oro hacen referencia al carácter puramente sexual de algo, y el color oro se asocia al semen, a la miel y a la palabra. La hemos clasificado como cromática por la referencia del color y el simbolismo del mismo, pero su relación con Afrodita y el aspecto sexual bien podría dar lugar a clasificarla como mitológica. El significado que se le asocia es la sexualidad, como ya hemos mencionado, un carácter puramente sexual para una intención oculta. Es como si el cielo augurase lo que va a suceder y el carácter marcado de la acción del barón. Sabemos que el barón trataba de conquistar a Belinda con cartas de amor mediante palabrería, las cartas de amor las mandaban los enamorados a sus doncellas demostrándoles devoción y adoración cuales diosas se tratase. Sin embargo, la doble intención del barón se vuelve tangible en estos versos, la conquista de la dama es una cacería por su virginidad.

En la traducción analizada, Alfonso ha optado por cambiar el término e introducir la palabra *luminosa*, perdiendo el sentido que requiere esa expresión. Las nubes pueden ser luminosas si el sol les da luz o se esconde tras ellas, que brillen no tienen el mismo significado que si son de oro. Esta metáfora es una pista que nos da Pope para adelantarnos lo que va a suceder: la intención verdadera del barón.

En nuestra propuesta hemos optado por mantener la metáfora en el texto meta para no romper con el simbolismo de los versos y no eliminar esas indicaciones que se nos aportan sobre lo que va a pasar mediante las descripciones del paisaje en el que se encuentra la dama.

Metáfora 29

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
Or some frail China jar receive a flaw;	Whether the nymph shall break Diana's law, Or some frail China jar receive a flaw; Or stain her honour or her new brocade;	Si alguna frágil china se ha quebrado, Si su honor mancillara ó ricas telas,	Si alguna frágil jarrón chino se ha quebrado, si se mancillase su honor o su nuevo brocado

En este caso estamos ante una cosificación, Pope presenta la castidad en forma de jarrón de China e incluso nos dice que si alguna ninfa osase romper la ley de Diana, una diosa cazadora, que era virgen y siempre iba acompañada por mujeres vírgenes, cuya ley es la castidad.

Las vasijas que aquí aparecen son jarrones chinos vinculados a la castidad. Estos jarrones hacen referencia a la pureza y la castidad y la ruptura de uno sería la pérdida de ésta. Por otra parte, eliminando el simbolismo de esos jarrones como imagen de castidad y teniendo en cuenta que son jarrones y que sirven de decoración, Pope nos lleva al planteamiento de la distinción entre valores, ¿qué sería lo importante aquí: la castidad o la ruptura de los jarrones? Si vemos los jarrones como objetos puramente ornamentales, la interpretación nos llevaría a pensar que Pope nos muestra la confusión entre valores que venimos viendo durante todo el poema.

El traductor ha mantenido la metáfora del original trasladando la idea de los jarrones chinos mediante el término *china*. Sin embargo en la actualidad *china* hace referencia a una mujer de esa procedencia por lo que se podría estar haciendo alusión directa a una mujer y no a los jarrones. No mantiene el juego que hace Pope entre lo que sería importante y lo completamente banal. No queda claro en la traducción al español lo que esa frase significa. Pope resalta que una mancha en su honor es igual a una mancha en su ropaje. Se muestra la degradación de lo sublime, detrás de lo heroico se esconde lo trivial. Consigue revelar la ordinaria existencia de las damas y los caballeros del siglo XVIII. Alfonso parece querer decir que el honor mancilla las ricas telas, o eso es lo que entendemos por su traducción.

Viendo el error cometido en la omisión de los jarrones y la confusión a la que se puede llegar por una mala interpretación, en nuestra propuesta hemos decidido añadir el término *jarrón* para especificar que se trata de un objeto de decoración. El vínculo simbólico entre ambos es diferente que la expresión terminológica del mismo. Por mucho que los jarrones puedan significar la castidad o simbolizar la misma, no podemos hacer referencia directa a una mujer porque omitimos la crítica y el tono burlesco de los versos, rompiendo con la estructura semántica seguida por Pope.

En cuanto a la segunda parte de los versos, hemos optado por utilizar el término *brocado* que es el equivalente del término *brocade* en inglés. Si existe un equivalente en la lengua meta que se ajuste al contexto, creemos que es mejor usarlo que intentar dar una traducción equivalente que rompa con la línea seguida en el poema.

Metáfora 30

Metáfora TO	Contexto y ubicación TO	Metáfora TM 1	Metáfora TM2
Or stain her honour or her new brocade; Forget her pray'rs, or miss a masquerade; Or lose her heart, or necklace, at a ball.	Or stain her honour or her new brocade; Forget her pray'rs, or miss a masquerade; Or lose her heart, or necklace, at a ball.	Si su honor mancillara ó ricas telas, Si el rezar olvidó ó encender velas, si la máscara puso, ó se aflojara, El estrecho corcet ó gargantilla, Mientras bailaba viva la cuadrilla	Si se mancillase su honor o su nuevo brocado, si de rezar se olvidase o la máscara perdiese; o si el corazón o la gargantilla olvidase en un baile.

En estos versos estamos ante el guerrero en la batalla, hipotética situación en la que se habla de lo que pudiese ocurrir si el guerrero saliese herido. Compara nuevamente a Belinda con el guerrero. Es una metáfora épica asociada al daño en la batalla directamente y, de forma indirecta, a la pérdida de los valores morales. Es una acusación directa que Pope consigue plasmar comparando la armadura del guerrero con los objetos de Belinda.

Como vemos, nos cuenta lo que podría pasar en caso de que saliese herida, podría perder su honor, su brocado, su máscara o hasta su corazón. De nuevo se pone en juego la mezcla entre lo importante y lo trivial, aparece el elemento religioso, el amoroso y la simple decoración.

En la traducción de Alfonso la metáfora se ha mantenido, puesto que es la dama la que está siendo comparada con el guerrero, un baile con una batalla. Pope engrandece a la dama llevándola al punto de otorgarle la importancia del guerrero, para después burlarse por su falta de valores y comparar la pérdida que pudiese sufrir en una batalla con la pérdida de la máscara o del collar. Lo que vemos poco acertado en la traducción es la libertad que se toma Alfonso para introducir elementos que no están en el original y que difieren de la idea mostrada. Aquí vemos el gesto de encender velas o apretarse la máscara o aflojársela y, mucho más importante, en el original nos habla del corazón como metáfora del amor, cuando en la traducción nos habla de un corsé, términos que aparentemente no tienen relación.

Como conclusión, Alfonso al trasladar las metáforas rompe con el enlace semántico que une a todas ellas. Pope nos habla de ciertos valores, describiendo cada uno de ellos mediante una metáfora diferente y, si alguno no se traduce de forma correcta, se pierde la interpretación del mismo. En este caso el honor sería la castidad, el brocado la apariencia,

la máscara la belleza, el acto de rezar la religión, el corazón sería el amor y la gargantilla la riqueza.

En nuestra propuesta, hemos adaptado las metáforas al español mediante términos equivalentes. En realidad todos los términos empleados en inglés tienen su equivalente en español y no es erróneo su uso. Las metáforas se han mantenido y la interpretación, tanto de los versos como de las metáforas, sigue siendo la misma que en inglés.

Una vez terminado el análisis de las metáforas y de su traducción, corresponde extraer las conclusiones a las que hemos llegado con nuestro trabajo práctico para poder tener una visión general de los resultados en relación con los objetivos propuestos en la presentación del mismo.

4.3 Conclusiones del análisis

Tras concluir nuestro análisis hemos contabilizado el número de metáforas de cada tipo que aparecen en el TO y que mostramos en el gráfico que se presenta a continuación, aportando una imagen visual de esa clasificación. Del análisis de las traducciones hemos llegado a la conclusión de que la traducción analizada se aleja bastante del original, sobre todo en lo relacionado con el significado de las interpretaciones.

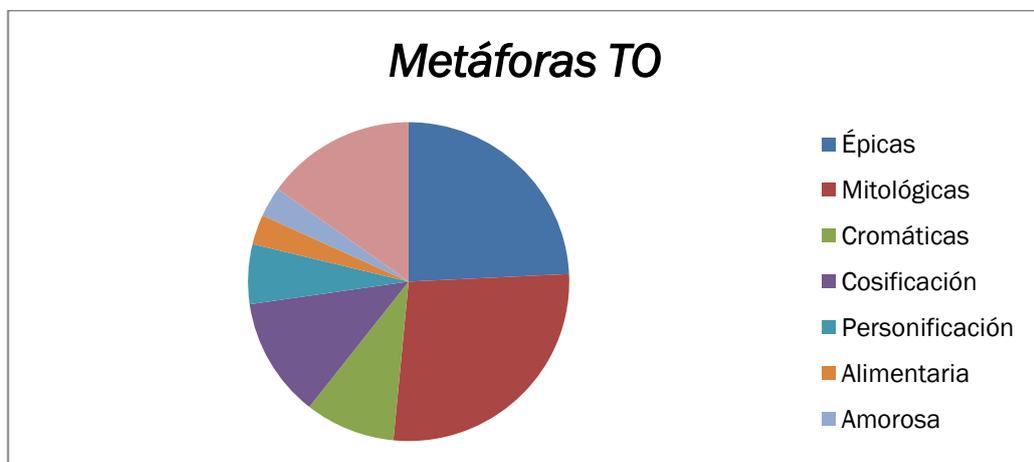


Figura 1: División de los tipos de metáforas

Como podemos observar, la mayoría de las metáforas que aparecen, según lo que habíamos mencionado, son de tipo épico y mitológico así que comprobamos, de esta manera, que la obra de Pope está vinculada a las obras épicas y a la mitología clásica. Por otra parte, en el capítulo 3 sobre la teoría de la traducción literaria, se planteaba la idea de otorgar cierta libertad traductora para que eliminara, adaptara o añadiera los elementos necesarios, siempre y cuando, consiguiera transmitir al lector lo mismo que el texto origen. Pues bien, aquí Alfonso ha actuado con total libertad, pero el efecto conseguido no es el

adecuado, porque en muchas de las metáforas se ha desvelado el elemento comparado, eliminando, por lo tanto, la metáfora. En otras metáforas, no se traslada la misma idea a la lengua meta o se elige un equivalente que no es adecuado.

Por lo tanto, la traducción libre de este poema nos llevaría a una pérdida de información. Tal y como hemos intentado plasmar en nuestras propuestas, para que la traducción de las metáforas de este poema sea adecuada, en primer lugar, se debe interpretar la metáfora y los versos en los que se enmarca y, posteriormente, tratar de buscar un equivalente en la lengua meta.

5. CONCLUSIONES

Una vez expuestos los principales resultados obtenidos en nuestra investigación, este último capítulo tiene como finalidad dar respuesta a los objetivos de investigación formulados. Para ello, retomaremos las preguntas de investigación materializadas en los objetivos principales y secundarios del trabajo, con el fin de plantear las que son, a nuestro entender, las conclusiones finales de nuestro TFM.

Por último, completaremos este apartado con algunas líneas de investigación futuras, que permitirán desarrollar nuevos estudios que contrasten y amplíen los resultados obtenidos.

Al principio de este estudio presentábamos unos objetivos claramente definidos que pretendíamos lograr mediante una base teórica y el análisis de la traducción de las metáforas elaborada por Alfonso.

Tras analizar las metáforas del texto origen y compararlas con la traducción al español propuesta por este traductor, hemos comprobado que no se ha logrado trasladar adecuadamente la información relacionada con el campo semántico del TO perteneciente a cada una de las metáforas. Es decir, no se ha mantenido el sentido otorgado a cada metáfora en el TO, ya que en la traducción propuesta por Alfonso muchas de las metáforas han perdido el sentido original debido al distanciamiento cultural entre ambos textos. Esta pérdida de sentido puede deberse principalmente a que no se ha interpretado la metáfora correctamente o, por otra parte, que, al tratar de buscar una traducción al español, las connotaciones de los términos o expresiones empleados en español no son los mismos que los que se desprenden del texto origen.

Mediante la información tratada en la contextualización histórico-política de la época en la que se desarrolla la obra, hemos podido esclarecer algunos datos aportados en las metáforas con el objetivo de llevar a cabo una interpretación precisa de las mismas que nos ayude en nuestra labor de traducción como, por ejemplo, las referencias a la época clásica con la que se compara la época Augusta. Del mismo modo, la información

ubicada en el contexto socio-cultural ha sido una guía clara para poder establecer los referentes y la simbología de cada una de las metáforas y aportar una traducción adecuada que mantenga en la lengua meta esos referentes.

A pesar de que los estudiosos y los enfoques traductológicos mencionados en el tercer capítulo de nuestro estudio afirmaban que se debe conceder libertad al traductor para llevar a cabo su labor, tras haber concluido nuestro análisis podemos afirmar que esa libertad debe tener ciertas restricciones, que no deben ser puramente formales, para no desvincularse del texto origen. La libertad otorgada a Alfonso para llevar a cabo la traducción del poema ha propiciado que en muchos versos se desvincule por completo el sentido que se le da a la traducción del sentido que tiene el texto origen y que, por tanto, no cause el mismo efecto en el lector, objetivo que para nosotros es primordial en una traducción; es decir, es fundamental que el traductor comprenda el contexto y la intención del autor para poder elaborar una traducción adecuada y aceptable en la cultura meta. El traductor debe ser conocedor de todos estos elementos para poder trasladarlos a la lengua meta; si no conoce la finalidad de la obra o la intención del autor, podría estar haciendo una traducción inadecuada o incurrir en una falta de equivalencia e, incluso, no conseguir el efecto deseado.

El análisis práctico ha resultado útil para comprobar si los elementos característicos de la poesía épico-burlesca de Pope se han conseguido mantener en el texto meta, es decir, para comprobar los objetivos formulados y para verificar la enorme dificultad de este tipo de traducción. Mediante la elaboración de nuestra propia propuesta de traducción, hemos podido comprobar que la traducción de la poesía requiere de mucha más concentración que otros tipos de traducción debido, por un lado, a la dificultad de mantener la rima, el ritmo o las figuras retóricas, entre otras características, y, por otro, a la enorme carga cultural y contextual que se transmite en cada estrofa. Para poder interpretar el poema y proponer una traducción adecuada, el traductor debe ponerse en la piel del autor y conocer el contexto que rodea la obra para ser capaz de identificar los elementos culturales referidos en el mismo. Como hemos podido comprobar en el análisis de las traducciones propuestas por Alfonso, los referentes culturales pueden presentarse al traductor y, finalmente, al lector, como barreras para establecer la comunicación entre la cultura de partida y la cultura de llegada. El objetivo principal de la traducción literaria es el acercamiento de una obra procedente de una cultura origen a una cultura meta, eliminando esas barreras culturales. Mediante el desarrollo de nuestro análisis hemos podido comprobar que, en ocasiones, es muy difícil lidiar con este tipo de barreras debido, principalmente, al desconocimiento de los referentes culturales del texto origen.

Finalmente, podemos concluir que la traducción de la poesía es muy compleja y requiere de mucho esfuerzo y concentración. En cuanto a la traducción del poema épico-

burlesco de Pope es, si cabe, aún más complejo por las comparaciones entre los elementos épicos de las narraciones y los elementos de la sociedad inglesa del siglo XVIII, sin dejar de mencionar las alusiones a la época clásica.

Este Trabajo de Fin de Máster se ha limitado al análisis de la traducción de las metáforas extraídas de los dos primeros cantos del poema *The Rape of the Lock* de Alexander Pope; sin embargo, a partir de él podrían abrirse futuras líneas de investigación orientadas a analizar la traducción del resto de los cantos del poema y aportar una propuesta a las metáforas encontradas en esos cantos, contrastar los resultados obtenidos en esta investigación y comprobar si las conclusiones a las que hemos llegado se mantienen en otros géneros poéticos.

6. BIBLIOGRAFÍA

Alfonzo, G. (1851). *El rizo robado por Alejandro Pope*. Traducido al castellano por el Traductor del Ensayo de la Critica del Mismo autor. Las Palmas de Gran Canaria: Imp. M. Collina.

Álvarez, M.A. (1993). «On Translating Metaphor». *Meta*, 38 (3). 479-490. [En línea] <http://www.erudit.org/revue/meta/1993/v38/n3/001879ar.pdf>

Arregui, N.(2005). «Estado de la investigación en el ámbito de la teoría de la traducción literaria». *Çédille. Revista de estudios franceses: n°1 abril*. 2-27 [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/150459>

Borrillo, M., Verdegal, J. & Hurtado, A. (1999). «La traducción literaria» en Hurtado. A (dir.) *Enseñar a traducir*. Madrid: Edelsa S.A. 167-181.

Briggs, A. (1994). *Historia social de Inglaterra*. Madrid: Alianza Universidad.

Dagut, M. (1976). «Can Metaphor be Translated?». *Babel*, 12(1). 21-33. [En línea] <https://benjamins.com/#catalog/journals/babel.24.3-4.05pop/details>

Elices Agudo, J.F. (2004). «El juego de apariencias y realidad en la tradición épico-Burlesca de *Don Quijote* y *An Ice-cream war*:» *ODISEA (5) Revista de estudios ingleses*. Universidad de Almería. N° 5, 61-70 [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1142153>

Ford, B. (1973). *The Pelican Guide to English Literature: The modern age*. Harmondsworth: Penguin.

Garavelli, B.M. (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

Greenblatt,S. & Abrams, M.H. (Eds) (2006). *The Norton Anthology of English Literature*, Vol.1: The Middle Ages through the Restoration and the Eighteenth Century (8th Edition). New York: W.W. Norton & Company

González, M. A. (2002). *El método experimental y la ciencia de lo vivo*. La Orotava, Tenerife: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia.

Hatim, B. & Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. Londres-Nueva York: Longman.

Hawkins, J. (1787). *The Works of Samuel Johnson, LL.D. in Eleven Volumes*, Vol. IV, *The Lives of the Most Eminent English Poets*, 'Life of Pope'. London: J. Buckland.

Hurtado, A. (2001). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

Jack, I. "The Rape of the Lock", George Allen and Unwin Ltd., 1968

- Johnson, Samuel (1988). *Vida de los poetas ingleses*. Madrid: Cátedra,
- Kenyon, J.P. (1978). *Stuart England*. England: Penguin Books Ltd.
- Kloepfer, M. (1967). *Die Theorie der literarischen Übersetzung*. Munich: Fink.
- Lefevere, A. (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum.
- Legouis, E., Boyson, V. F., & Coulson, J. S. (1971). *A short history of English literature*. Oxford: The Clarendon Press.
- Menacere, M. (1992). «Arabic Metaphor and Idiom in Translation». *Meta*, 37 (3), 567-572. [En línea] <https://www.erudit.org/revue/meta/1992/v37/n3/003627ar.html>
- Newmark, P. (1980). «The Translation of Metaphor». *Babel*, 26 (2), 93-100.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall International Limited. [En línea] <https://benjamins.com/#catalog/journals/babel.24.3-4.05pop/details>
- Nida, E.A. & Taber, C.R. (1982) [1969]. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E.J. Brill.
- Nida, E.A. (1964). *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation*. London: Leiden, E. J. Brill.
- Ortega y Gasset, J. (1937). «Miseria y esplendor de la traducción», *La Nación*, Buenos Aires. Reproducido en J. Ortega y Gasset (1940): *El libro de las misiones*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pliengo, I. (1993). «La traducción de la metáfora». *Essays on translation*, nº I. 97-103.
- Pope, A. (1906). *The Rape of the Lock and Other Poems*. en Parrott, T.M. (ed.) [En línea] <http://www.gutenberg.org/files/9800/9800-h/9800-h.htm>
- Popovic, A. (1978). «The Contemporary State of the Theory of Literary Translation», *Babel*, XXIV, 3-4. 111-113. [En línea]. <https://benjamins.com/#catalog/journals/babel.24.3-4.05pop/details>
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléfica inglés-español*. León: Universidad de León.
- RAE (2012). *Diccionario de la Lengua Española*. [Fuente en línea] Disponible en: <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>> [Fecha de la última consulta: 29 de julio de 2016]
- Reiss, K. (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Max Hueber Verlag.

Reyes, R. (1985). «Algunas precisiones sobre el antiitalianismo de Cristóbal de Castillejo», en C. Wentzlaff-Eggebert (ed.) *De Tartessos a Cervantes*. Colonia: Böhlau. 89-108.

Samaniego, E. (1995). «La metáfora y los estudios de traducción». En P. Fernández Nistal y J.M. Bravo Gozalo (Coords.), *Perspectivas de la traducción inglés/español*. Valladolid: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico. 91- 118.

Samaniego, E. (1996). *La traducción de la metáfora*. Valladolid: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

Schleiermacher, F. (1813). «Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens», en H.J. Störig, ed. (1963): *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart: Henry Goverts. Trad. esp. de V. García Yebra (1978): «Sobre los diferentes métodos de traducir», *Filología moderna*, XVIII. 343-392.

Speck, W.A. (1996). *Historia de Gran Bretaña*. Trad. esp. de M.E. de la Torre. Gran Bretaña: Cambridge University Press.

Tillotson, G. (Ed.). (1994). *The Rape of the Lock*. London: Routledge.

Torre, E. (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.

Thorpe, P. (1972). «No Metaphor Swell'd High»: The Relative Unimportance of Imagery or Figurative Language in Augustan Poetry. *Texas Studies in Literature and Language*, 13(4). 593-612. [En línea] <http://www.jstor.org/stable/40755200>

Van Den Broeck, R. (1981). «The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation». *Poetics Today*, vol.2, nº4. 73-87. [En línea] https://www.jstor.org/stable/1772487?seq=1#fndtn-page_scan_tab_contents

Vázquez-Ayora, G. (1977). *Introducción a la Traductología: Curso Básico de Traducción*. Washington: Georgetown University Press.

Vives, J.L. (1782). «Versiones seu interpretaciones», *De ratione discendi*, en *Joannis Ludovici Vivis Valentini Opera Omnia, distributa et ordinata in argumentorum classes praecipuas a Gregorio Mjansio*, Tom. II, Valentiae Edetanorum. In officina Benedicti Monfort. 232-237

Weinbrot, H.D. (1982). *Alexander Pope and the traditions of formal verse satire*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

Woodward, E. L. (1974). *Historia de Inglaterra*. Madrid: Alianza Editorial.

Yebra, V. G. (1983a). *En torno a la traducción. Teoría. Crítica, Historia*. Madrid: Gredos.

Yebra, V. G. (1983b). *Teoría y práctica de la Traducción* (2 vols.) Madrid: Gredos.