



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LA PRIMERA TRADUCCIÓN DEL *QUIJOTE* POR THOMAS SHELTON:
LA POSICIÓN DEL TRADUCTOR Y EL ÉNFASIS EN LA TEATRALIDAD

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN TRADUCCIÓN

PRESENTA:

GERARDO ANTONIO CORTÉS MARIÑO

ASESOR: DR. AURELIO GONZÁLEZ

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	6
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I: ESPAÑA EN INGLATERRA (1585-1625): CONTINUIDAD Y RUPTURA. LITERATURA Y POLÍTICA	12
1. Contexto político: la sucesión de Isabel I de Inglaterra	12
2. Jacobo I y su relación con el catolicismo y la corte española	14
3. Efectos del acercamiento del rey Jacobo a la corona española	21
4. Contexto literario: el Barroco hispánico en Inglaterra.....	24
5. Influencia de la prosa del Siglo de Oro en la poesía inglesa del siglo XVII.....	28
6. El interés por la teatralidad de la prosa barroca hispana: Cervantes en el teatro inglés 32	
7. Traducciones y pensamiento traductológico en la Inglaterra del siglo XVII.....	38
CAPÍTULO II: EL <i>QUIJOTE</i> DE THOMAS SHELTON Y LA CRÍTICA.....	45
1. Thomas Shelton y la primera traducción del <i>Quijote</i> al inglés	45
1.2. Recepción del <i>Quijote</i> de Shelton durante el siglo XVII	59
2. Posturas críticas sobre la traducción de Shelton.....	72
2.1. Sara Forbes Gerhard: la crítica lingüística	73
2.2. La teoría traductológica y el análisis lingüístico de la traducción	78
2.3. Carmelo Cunchillos Jaime: el análisis de las “modificaciones estilísticas”	80
2.4. La utilidad de la clasificación de las modificaciones para la comprensión de la traducción	84
2.5. Ardila, Mayo, De Bruyn y Colahan: don Quijote como “ <i>buffoonesque madman</i> ”	85
2.6. El traductor como principal responsable de la recepción humorística.....	90
2.7. Una nueva visión crítica multidisciplinaria.....	92
CAPÍTULO III: LA TEATRALIDAD EN EL <i>QUIJOTE</i> DE SHELTON: RECEPCIÓN Y FUNCIONES	95
1. La teatralidad barroca del <i>Quijote</i>	95
1.1. El <i>Quijote</i> : recepción inicial y teatralidad	96
1.2. El <i>Quijote</i> de Shelton: conceptos preliminares para el análisis	107
1.3. Proyecto y horizonte de traducción.....	111
2. Una propuesta de análisis de la traducción del <i>Quijote</i> de Shelton.....	119
2.1. Don Quijote en las portadas de las traducciones	124
2.2. Categorías para el análisis textual	131

2.2.1.	El narrador o la posición traductora de Shelton	132
2.2.2.	Los diálogos o la re-caracterización de Sancho	143
2.2.3.	Los personajes actuando o el humor de entremés	148
2.2.4.	Las escenas o el énfasis en la acción teatral y la visualización del dramatismo	153
2.3.	Resultados de la propuesta de análisis de la traducción: la posición traductora de Shelton y el énfasis en la teatralidad	159
CONCLUSIONES		164
BIBLIOGRAFÍA		166

*Yo se quien soy, respondió Don Quixote, y se que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los doze Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama, pues a todas las **hazañas** que ellos todos juntos, y cada vno por si hizieron, se aventajaran las mias.*

*I know very well who I am quoth Don-Quixote, and also I know that I may not onely be those whom I haue named, but also all the twelue Peeres of France; yea and the nine worthies since mine **actes** shall surpasse all those that euer they did together, or euery one of them apart.*

AGRADECIMIENTOS

Nada o muy poco de este trabajo hubiera sido una realidad si no fuera por mis compañeros de la Generación 2016-2018 del programa de Maestría en Traducción de El Colegio de México. A todos ellos les doy las gracias por dos años de compañerismo incondicionado.

Del mismo modo, esta investigación no hubiera tenido nada relevante que transmitir si no fuera por lo que aprendí sobre traducción de María Elena Madrigal. Por esto y por su respaldo constante le agradezco de corazón. También quedo en deuda con el gran apoyo que me brindaron Juan Carlos Calvillo y Ricardo Castro García con sus conocimientos de literatura inglesa y española respectivamente.

Por la manera en la que me ayudó a encarrilar mis ideas y plasmarlas de manera ordenada en un texto, le agradezco profundamente a Aurelio González.

Finalmente, le agradezco a mi familia —particularmente a mi padre y mi tía— por haberme dado siempre el apoyo y la libertad para seguir este nada fácil pero muy gratificante camino.

INTRODUCCIÓN

Independientemente de lo que se entienda por ‘clásico’, una obra literaria que reciba este calificativo tendrá que haber pasado por un proceso de recepción en el que de una u otra manera estará involucrada la traducción. A través de la traducción una obra se difunde, pero, sobre todo —como lo señala Walter Benjamin— la traducción es el medio a través del cual una obra literaria inicia un nuevo proceso vital, esto es, su historia:

For a translation comes later than the original, and since the important works of world literature never find their chosen translators at the time of their origin, their translation marks their stage of continued life. [...] In the final analysis, the range of life must be determined by history rather by nature [...] The history of the great works of art tells us about their antecedents, their realization in the age of the artist, their potentially eternal afterlife in succeeding generations. Where this last manifests itself, it is called fame. Translations that are more than transmissions of subject matter come into being when in the course of its survival a work has reached the age of its fame. Contrary, therefore, to the claims of bad translators, such translations do not so much serve the work as owe their existence to it. The life of the originals attains in them to its ever-renewed latest and most abundant flowering¹.

Según el crítico alemán, la traducción es parte fundamental en la creación del pasado y del futuro de una obra literaria. La traducción, y particularmente la retraducción, vuelve a remitir a las nuevas generaciones a los orígenes del texto fuente a la vez que suscita nuevas lecturas, algo que Benjamin caracteriza en estas líneas como ‘fama’ pero que también puede designar el calificativo de ‘clásico’.

Siguiendo, entonces, las ideas arriba citadas, un ‘clásico’ se puede considerar una obra que ha encontrado su propia lógica histórica —su pasado y futuro— a través de sus traducciones. Ahora bien, si entendemos la traducción no como una mera elección de palabras ‘equivalentes’, sino como un complejo proceso interpretativo que se lleva a cabo siempre dentro de un horizonte histórico específico y con intenciones particulares, entonces la recepción de una obra literaria a través de sus traducciones también es el reflejo de los distintos contextos históricos, criterios estéticos e intenciones que han permitido que se renueve el interés por el pasado de una obra y se generen lecturas alternativas de ella. Si además de lo anterior tomamos en cuenta que cada traducción también tiene un impacto en

¹ Walter Benjamin, “The Task of the Translator”, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 2004, pp. 16-17.

la cultura que la ha producido y por lo tanto en la imagen que ya se ha construido de la obra traducida, entonces no sería del todo falso afirmar que un ‘clásico’ también es la obra que a través del proceso de traducción y retraducción ha dejado de ser únicamente texto para convertirse en una idea, mito o, incluso, arquetipo. “El clásico es un libro que se conoce sin haberlo leído”² afirmó Francisco Rico recientemente.

Sin haber leído el *Quijote*, hay quienes pueden perfectamente referir algunos de sus pasajes más memorables o incluso identificar una empresa o una personalidad quijotesca. Si bien este conocimiento general que se tiene de la obra no se lo podríamos atribuir a una traducción, lo que sí podemos afirmar es que más de una intervino en la creación de la idea que se tiene de esta novela. Sin llegar al punto de afirmar que únicamente las traducciones determinan la lectura de una obra, sí habrá que decir que en ellas encontramos la cristalización de un contexto, de un criterio estético y de intenciones que, en términos de Benjamin, renuevan la historia de una obra. En este sentido, consideramos que una de las finalidades de estudiar la recepción de una obra literaria a partir de sus traducciones es identificar el papel que tuvieron el contexto histórico, las normas estéticas, las intenciones particulares, así como las estrategias de las que se valió el traductor para llevar el texto fuente a su versión traducida.

Dentro de la historia de la recepción del *Quijote*, Inglaterra fue un lugar clave; fue aquí donde apareció la primera referencia al personaje fuera de España, donde el reverendo John Bowle elaboró en 1781 la primera edición crítica de la novela, pero, sobre todo, fue donde apareció en 1612 su primera traducción, realizada por Thomas Shelton apenas siete años después de la primera publicación de la novela en Madrid en 1605. Si, como hemos dicho, la traducción es una parte vital en el proceso de recepción de un ‘clásico’, el hecho de que el *Quijote* se haya traducido antes que a ninguna otra lengua al inglés y que haya aparecido tan pronto en una prensa londinense ya son motivos suficientes para llamar nuestra atención y preguntarnos en torno a las condiciones históricas, sociales, culturales e incluso por los intereses particulares que llevaron a lo anterior. Una revisión de los estudios que se han hecho en torno a esta traducción nos da aún más motivos para emprender un estudio de la primera traducción del *Quijote*.

² Sergi Doria, “Francisco Rico, ‘El clásico es un libro que se conoce sin haberlo leído’”, *Revista de Occidente*, 427 (2016), p. 192.

Como se verá con más precisión en su momento, los juicios críticos en torno a la traducción de Shelton no sólo proceden de ámbitos muy distintos, sino que también han llegado a conclusiones que ya sea por lo especializadas o por lo generales, no nos permiten hacernos una idea clara ni del modo en el que se tradujo, ni de las razones por las cuales apareció esta obra en Inglaterra antes que en otro lugar. Frente a este estado de cosas, consideramos que es necesario proponer un nuevo enfoque crítico para el estudio de esta versión; un enfoque que no sólo retome los aportes de los anteriores estudios, sino que también busque elaborar una explicación global de las motivaciones y criterios que tuvo Shelton al elaborar la primera traducción del *Quijote*. En este sentido, el primer objetivo del presente trabajo es crear una vía crítica multidisciplinaria que establezca pautas tomadas del análisis del contexto en el que apareció la traducción, de la biografía del traductor y de la recepción de la obra para elaborar un análisis de la traducción del *Quijote* de Shelton. Como resultado de lo anterior, y como nuestro segundo objetivo, buscamos demostrar, en el capítulo final del trabajo, que la posición traductora (o posición del traductor) de Shelton le llevó a enfatizar la teatralidad de la novela cervantina como parte de su estrategia de traducción para lograr una buena impresión en la corte de Jacobo I.

Para realizar lo anterior, hemos dividido el presente trabajo en tres capítulos. El primero, “España en Inglaterra (1585-1625): continuidad y ruptura. Literatura y política”, expone las circunstancias políticas y culturales de la Inglaterra de finales del siglo XVI y principios del XVII. De particular importancia en este capítulo serán el cambio de políticas diplomáticas que dispuso el rey Jacobo para con el reino de España y la influencia de la literatura española en la isla durante esta época. El segundo capítulo, “El *Quijote* de Thomas Shelton y la crítica”, presentará, por un lado, un breve recuento biográfico de Shelton enfocado en dilucidar las intenciones que este autor pudo haber tenido al dedicarle su traducción a un personaje como Theophilus Howard, miembro de un círculo aristocrático muy cercano al rey Jacobo. Por otro lado, se hará una revisión de tres posturas críticas que han analizado el trabajo de Shelton; los enfoques que discutimos en esta sección provienen de la lingüística (Sara Forbes Gerhard), de la filología (Carmelo Cunchillos Jaime) y de los estudios literarios (Juan Antonio Garrido Ardila). Esta revisión nos permitirá ubicar los aportes más significativos de cada una y sus alcances.

Finalmente, el tercer capítulo, “La teatralidad en el *Quijote* de Shelton: recepción y funciones”, elabora en sus primeros apartados una exposición de la importancia de la teatralidad en el *Quijote* y su papel en la recepción inicial de la novela; estas bases contextuales posteriormente nos ayudarán a elaborar una propuesta de análisis textual de la traducción de Shelton. Debido a la cantidad de información que se puede obtener de un análisis de esta primera versión inglesa del *Quijote*, el examen de la traducción se guiará a partir de conceptos clave de la metodología traductológica de Antoine Berman y Gideon Toury. En lo que respecta a la organización de los fragmentos analizados, nos guiaremos a partir de categorías que corresponden a las técnicas teatrales que utilizó Cervantes en la Primera Parte de su novela; estrategias literarias que no sólo fueron novedosas en su época, sino fundamentales en la recepción inicial de la novela dentro y fuera de España. Como ya lo mencionamos, al final de nuestra investigación buscamos demostrar que la posición traductora de Thomas Shelton, es decir, la manera en la que él entendía su labor traductora y la norma literaria de su época le llevó a enfatizar distintos aspectos de la teatralidad de la novela como parte de su estrategia para llamar la atención de la corte del rey Jacobo.

Como lo permite ver este desglose del contenido de la presente investigación, aquí no nos proponemos hacer un juicio del tipo “es una buena —o mala— traducción”; sino que buscamos desarrollar una vía crítica que permita comprender las circunstancias que rodearon a esta primera traducción del *Quijote*. Una vía que, en caso de contribuir a que el lector de la versión de Shelton elabore un juicio al respecto de esta traducción, brinde una visión amplia del contexto y motivaciones que rodearon su aparición.

CAPÍTULO I: ESPAÑA EN INGLATERRA (1585-1625): CONTINUIDAD Y RUPTURA. LITERATURA Y POLÍTICA

1. Contexto político: la sucesión de Isabel I de Inglaterra

Según lo expresa el propio Thomas Shelton en el prólogo a su traducción de la Primera Parte del *Quijote* (1612), él había traducido la novela para un amigo cuatro años antes de que esta versión inglesa se publicara, esto es, alrededor de 1608. Sin entrar en honduras en torno a quién haya sido el amigo, la fecha que revela el comentario de Shelton y el nombre del personaje a quien está dedicada la traducción (Theophilus Howard, segundo conde de Suffolk) nos obliga a enfocar nuestra atención en el contexto político y cultural de las relaciones entre Inglaterra y España a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. La ruptura en términos de políticas diplomáticas entre las dos monarquías y la continuidad de la influencia de las letras españolas en las inglesas será el tema del presente capítulo.

Para entender las relaciones entre Inglaterra y España a principios del siglo XVII es fundamental tener en cuenta que éstas se entretajan a partir de las divisiones políticas que creó la Reforma protestante de Martín Lutero en la segunda década del siglo XVI. En este mismo siglo, el rey inglés Enrique VIII, a pesar de haber estado inicialmente en contra de este movimiento religioso, pudo aprovechar la fractura que sufrió la Iglesia católica romana para proclamarse en 1534, a través de sus *Acts of Supremacy*, la cabeza de la Iglesia anglicana de Inglaterra. Las actas habían sido elaboradas y aprobadas con el fin de que el rey Enrique pudiera anular su matrimonio con la reina Catalina de Aragón. Esta proclamación dividió definitivamente al papado, representado en ese entonces por Clemente VII, del reino de Inglaterra; esta división también implicó para el rey inglés entrar en conflicto con el reino español: Catalina de Aragón era tía del rey Carlos I de España. La tensión que generó el rey Enrique entre las confesiones romana y anglicana pareció llegar a su fin cuando su sucesora, María I de Inglaterra, anuló en 1554 las reformas de su padre. No obstante, la muerte prematura de la reina María en 1558 y el ascenso de Isabel I al trono significó el regreso de las políticas religiosas de Enrique VIII a Inglaterra.

La sucesión de la reina María no se dio sin conflictos al interior de la corte, ya que había un grupo de católicos que buscaba que la reina María Estuardo de Escocia, pariente de Isabel por parte de su padre, se hiciera del trono inglés. Ya coronada reina de Inglaterra,

Isabel I comienza a desarrollar una política moderada con respecto a las diferentes confesiones que había en su reino. Sin embargo, varios levantamientos católicos, como la Rebelión del Norte en Escocia o la Rebelión de Desmond en Irlanda, hicieron que la reina se decidiera por el restablecimiento de las *Acts of Supremacy* de su padre el rey Enrique VIII. Esta decisión de la reina, como muchas otras que implicaban tomar una postura con respecto a temas de religión, estaba guiada principalmente por intereses políticos. Si sus enemigos eran católicos, los perseguía, enjuiciaba y ejecutaba por traición, no por ser católicos. Como lo expresa Christopher Haigh, sus políticas buscaban anular indirectamente el catolicismo: “It was not a policy to permit the survival of inoffensive Catholicism, but a policy to stifle that old religion so that it died in a generation”³. La falta de una postura firme y clara con respecto a los conflictos entre las dos confesiones religiosas imperantes en la isla exasperaba a los protestantes ingleses, quienes se veían en ocasiones forzados a aceptar, sobre todo al inicio del reinado de Isabel I, la posibilidad de que la reina se casara con un príncipe católico francés. Sin embargo, el sentido político de la reina era mayor que su deseo de contraer matrimonio, así que, sin dejar de utilizar a su favor la especulación en torno a un posible matrimonio, la reina Isabel decidió mantener la estabilidad al interior de su reino que crear caos a partir de un matrimonio:

But if marriage to a subject was too demeaning, marriage to a foreign prince was too dangerous. It would force a permanent choice of allies (and perhaps enemies), bringing fixed foreign entanglements; and, since most eligible suitors were Catholic princes, it would probably entail religious concessions which would provoke her Protestant subjects⁴.

A partir del año 1585, la política exterior de Inglaterra adquirió un tono más agresivo. En este año, la reina Isabel decide apoyar a los Países Bajos en su guerra contra España. Esta acción desató a su vez un conflicto armado entre Inglaterra y España que se prolongó prácticamente hasta la muerte del rey Felipe II y de la reina Isabel I. Ahora bien, para entender el cambio de políticas que establece el rey Jacobo I al momento de suceder a la monarca, es importante comprender el resultado de las políticas exteriores e interiores del reinado de Isabel I. Según lo expone Haigh en su estudio en torno a la reina Isabel, la dinastía Tudor tuvo un final decadente. Tras décadas de haber evitado que se dieran más títulos de nobleza, la reina Isabel se encontraba al final del siglo XVI rodeada de unos cuantos nobles que

³ Christopher Haigh, *Elizabeth I*, Longman, London, 1998, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

acaparaban el poder y los privilegios reales. La reina había endurecido su carácter y constantemente buscaba en viejas estrategias políticas soluciones a nuevos problemas. La ilusión de estabilidad que había creado a lo largo de su reinado desaparecía conforme terminaba el siglo XVI. Como lo expresa Haigh, después de varias décadas de éxitos políticos, el reinado de Isabel I llegó a su fin con luchas intestinas, varias guerras en el extranjero y una crisis económica:

From 1558 to 1588, Elizabeth had successfully courted her politicians and entranced her people. She had made herself the focus of fervent devotion and earnest loyalty, the well-publicised source and guarantee of international safety and national stability. But her reign had been 30 years of illusion, followed by fifteen of disillusion. Peace with England's neighbours gave way to war in the Low Countries, in France, in Ireland, on the coast of Spain, and at sea – with no signs of successful conclusion. Domestic peace [...] gave way to bitter factional competition at Court and related conflicts in many counties. The economic prosperity which had, by its regular good harvests, showed God's favour to Eliza's England gave way to the same appalling conditions of high food prices, high mortality, trade depression, and social instability that had discredited Mary Tudor in her last years⁵.

La constante indecisión de la reina en torno a quién la sucedería en el trono le permitió gobernar por mucho tiempo sin preocupaciones de intrigas alrededor del sucesor. Cuando la reina Isabel se decide, casi en el lecho de muerte, a darle definitivamente la corona a Jacobo VI de Escocia, pocos hubieran pensado que los cambios que establecerían los Estuardo harían que a mediados del siglo XVII el reinado de Isabel I pareciera un paraíso de estabilidad⁶.

2. Jacobo I y su relación con el catolicismo y la corte española

El origen de los motivos por los que el rey Jacobo decide adoptar políticas distintas a las de su antecesora tanto al interior como al exterior del reino puede encontrarse en el modo en el que el monarca creció y desempeñó su papel como rey de Escocia. Bautizado en 1566 bajo el rito católico y sujeto a amenazas desde su niñez por grupos antagónicos a su madre, la reina María Estuardo de Escocia, Jacobo creció bajo el estricto tutelaje del protestante conde de Mar en el castillo de Stirling. Su formación siguió el patrón de un noble de la época: George Buchanan y Peter Young se encargaron de que el rey estuviera versado en latín,

⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁶ *Ibid.*, p. 174. "In 1603, Elizabeth had seemed a foolish old woman, as men looked expectantly to a Stuart king. By 1630, when Stuart kings had proved rather a disappointment, she had become the paragon of all princely virtues – principled, as James had not been, and wise, as Charles had not been".

griego y en algunas lenguas romances como el francés y el italiano, de las cuales, por cierto, traducía junto con un grupo de jóvenes poetas⁷. Además de esto, sus tutores se encargaron de que su alumno conociera las leyes de su reino y la teología protestante y católica. Mientras que Young, formado en Ginebra bajo el calvinismo, le enseñaba teología, Buchanan, poeta, historiador y humanista, lo instruía en las ideas del gobierno parlamentario. A pesar de la línea que seguían sus maestros, Jacobo se inclinó desde muy joven hacia ideas políticas muy distintas a las que le enseñaba Buchanan. Según lo expone David Harris Willson en *King James VI and I*, muy probablemente algunas amistades francesas que el rey apreciaba en su juventud, particularmente la de Esmé Stuart, Seigneur d'Aubigny, fueron determinantes para que Jacobo comenzara desde su adolescencia a defender la idea de que su derecho a gobernar estaba dado por Dios, no por el pueblo; afirmación que no iba acompañada de un deseo de conversión al catolicismo⁸.

Conforme fue consolidando su poder en el reino de Escocia, un reinado económicamente pobre en comparación con el de Felipe II o el de Isabel I, el rey Jacobo desarrolló una política ambivalente que sostendría toda su vida y que le traería constantes problemas. El monarca escocés sabía que su pequeño reino le permitía cierta flexibilidad diplomática. Por un lado, se beneficiaba del hecho de que estaba a la cabeza de una monarquía protestante, lo que le unía al reino de Inglaterra, a los Países Bajos y a algunos principados alemanes. Por otro, tenía la ambiciosa idea de establecer pactos con los reinos católicos de Francia y España con miras a sacar el mayor provecho político de la estratégica situación geográfica de Escocia, posición codiciada por los enemigos de la reina Isabel. Esto lo llevó a tener relaciones más o menos clandestinas con católicos franceses y españoles, relaciones que María Estuardo de Escocia había tejido secretamente durante mucho tiempo⁹. Los constantes intentos de alianza con España y Francia para derrocar a la reina Isabel por parte de la madre de Jacobo I provocaron su arresto y enjuiciamiento. La reina María fue

⁷ Cfr. David Harris Willson, *King James VI and I*, Jonathan Cape, London, 1963, p. 61. En su juventud, el rey Jacobo solía pasar tiempo con un grupo de poetas que se reunía en torno a la figura de Alexander Montgomerie. Mientras estuvo ligado a este grupo, el rey, además de escribir poemas de inspiración propia, tradujo del francés. En un volumen titulado *Essays of a Prentise*, Jacobo realizó una traducción de *Uraïne*, poema del autor católico francés Sallust du Bartas. Su admiración por este poeta terminó cuando éste lo intentó convencer de un casamiento con una noble católica francesa.

⁸ *Ibid.*, p. 37. "But though the King remained constant in religion, his political ideas were changing profoundly. He revolted from the democratic teachings of Buchanan. Convictions that a king should be absolute, that he ruled by divine right, and should be master of the church as well as of the State, were taking root in his mind".

⁹ *Ibid.*, p. 73.

decapitada el 9 de febrero de 1587. Los nobles escoceses reaccionaron con indignación y pidieron una acción firme por parte del monarca; pero Jacobo, después de haber intentado negociar durante meses una sentencia menos drástica, decidió aceptar la decisión del tribunal inglés a cambio de la promesa de que él sería el sucesor de la corona inglesa.

Entre el año de la ejecución de su madre y el año de la muerte de la reina Isabel (1603), el rey Jacobo juega con las posibilidades que le brinda la seguridad de que heredará el trono inglés. Sus coqueteos diplomáticos con disidentes ingleses, con rebeldes católicos irlandeses y con la corona española¹⁰ le ganaron varias amonestaciones por parte de la reina Isabel. A finales del siglo XVI, esta situación alcanzó su punto de mayor tensión cuando se supo que la reina Ana, esposa del rey Jacobo desde 1589, se había convertido al catolicismo, exigiendo inútil pero insistentemente que Enrique, el primogénito de la pareja, fuera educado en el catolicismo. A pesar de lo anterior, Jacobo logró su cometido: gracias al oportuno consejo de Robert Cecil, conde de Salisbury, el monarca escocés pudo ganarse el cariño de la reina Isabel y asegurar la corona de Inglaterra. Ahora bien, justo antes de heredar la corona, el rey Jacobo no dejaba de creer que podría pactar con los reinos en conflicto con Inglaterra, de ahí que haya continuado con una política que Willson califica de tortuosa, secreta y deshonestá:

In broad terms his policy was to pose in Britain and in northern Europe as the Protestant heir to England, but at the same time to commend himself secretly to Catholic powers, to win their neutrality if not their support, at least to blunt their opposition. Such a policy was tortuous, secretive and dishonest. Yet it contained some elements of statesmanship that cannot fairly be ignored¹¹.

La política ambivalente de Jacobo en torno a temas religiosos tuvo varios efectos: los miembros de la iglesia anglicana temían perder el poder que habían ganado con Isabel, los puritanos, una minoría protestante, preparaban con esperanza una petición al futuro rey para que se establecieran algunas de sus prácticas en el reino¹² y finalmente, los católicos, podían

¹⁰ Cfr. *ibid.*, p. 110. En una ocasión a finales del siglo XVI, un escocés católico, George Ker, fue sorprendido queriendo partir hacia España con una serie de documentos firmados por rebeldes católicos escoceses. Después de la tortura, Ker confesó que participaba en un plan para invadir Inglaterra. Durante su juicio, el rey fue duramente criticado por sus políticas ambiguas e incluso se sugirió que había participado en la conspiración.

¹¹ *Ibid.*, p. 142.

¹² Cfr. *ibid.*, p. 201. Después de la noticia de la muerte de la reina Isabel, el futuro rey de Inglaterra se trasladó a Edimburgo para celebrar algunas misas a la sazón de su próxima coronación. En su camino de Edimburgo a Londres, un grupo de puritanos le presenta la *Millenary Petition*, documento en el cual sugieren al rey algunos cambios a los ritos protestantes en Inglaterra. Con gran indignación de los representantes de la iglesia anglicana, Jacobo aprobará varios de estos puntos, sentando así las bases para el paulatino ascenso del puritanismo en Inglaterra durante el siglo XVII.

celebrar que llegaba un monarca que, según él mismo lo había mencionado en varias ocasiones, les permitiría practicar libremente su religión. Este optimismo se expresó con particular felicidad en Irlanda, donde, además de acercamientos de nobles católicos rebeldes a la corona inglesa, hubo reacciones de intensa efusividad que se manifestaron al momento de que Jacobo ascendió al trono de Inglaterra:

The news of his accession had been followed in southern Ireland by a remarkable resurgence of Catholicism. The country swarmed suddenly with 'priests, seminaries, friars and Roman bishops', the ceremonies of the Roman Church were openly performed, and the people appeared eager to flaunt their Catholicism in the face of the government. No doubt the deeper meaning of his outburst lay in the fact that Romanism was the symbol of Irish opposition to English rule. But there was another cause for which James was not blameless. It was widely rumoured in Ireland that he was, or might become, a Roman Catholic, and it was assumed that he would grant Catholics at least a toleration of their religion¹³.

Una vez en el trono (1603), las promesas fueron difíciles de sostener: poco después de su coronación, y cediendo a presiones del bando anglicano, Jacobo desconoció sus promesas de tolerar a los católicos en el reino¹⁴. Esta decisión generó uno de los complots más famosos en la historia de Inglaterra, a saber, la Conspiración de la Pólvora. Este plan fallido, desarrollado y ejecutado por nobles católicos y liderado por Robert Catesby, buscaba destruir el Parlamento inglés a partir de la explosión de varios barriles de pólvora colocados en el sótano del edificio. A pesar del miedo que le provocó este episodio, el monarca continuó expresando en varias ocasiones durante el inicio de su reinado la intención de promover la tolerancia a los católicos. No obstante, conforme transcurrieron los años, Jacobo fue abandonado el plan de establecer la paz entre las distintas confesiones religiosas dentro del reino en favor, más bien, de una alianza política con España, misma que tuvo su primer antecedente en 1604 cuando se firmó un tratado de paz entre las dos monarquías.

Como rey de Inglaterra, el acercamiento de Jacobo I a la corte española se dio desde la elección de sus colaboradores más cercanos. Robert Cecil, consejero de la reina Isabel al final de su vida y posteriormente conde de Salisbury, fue el primero en obtener un puesto en el reinado de Jacobo I. De la mano de Cecil llegó la familia de los Howard al círculo más cercano al rey. Thomas Howard, conde de Suffolk, albergó previo a su coronación como rey de Inglaterra al rey escocés Jacobo por tres días. A partir de este momento, el conde se ganó

¹³ *Ibid.*, p. 326.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 327.

la confianza del rey, misma que justificaría meses después su nombramiento como Lord Chamberlain, esto es, como consejero privado del monarca.

La presencia de los Howard en la corte inglesa es fundamental para comprender el acercamiento del rey Jacobo a la monarquía española, en ese entonces ya representada por el rey Felipe III. Si bien es cierto que Robert Cecil fue una pieza clave en la primera década del reinado de Jacobo I, tampoco hay que olvidar que él nunca estuvo de acuerdo con la idea de aliarse con España. Quienes no dejaron de apoyar al rey en este proyecto fueron los Howard, a quienes Willson llama “the pro-Spanish party” de la corte inglesa. Paulatinamente, conforme los hijos de Lord Howard fueron creciendo, la familia de estos nobles católicos pudo hacerse de más poder dentro de la corte. Una hija del segundo matrimonio de Thomas Howard, Frances Howard, logró disolver su primer matrimonio¹⁵ para después casarse con uno de los favoritos del rey, Robert Carr. Otro hijo, Theophilus Howard, a quien, por cierto, Thomas Shelton dedica su traducción de la Primera Parte del *Quijote*, se hizo de varios señoríos en Gales y se posicionó junto con otros nobles a la cabeza de un grupo que promovía la colonización de América. A Theophilus le interesaba particularmente la comercialización del tabaco que se producía en Virginia, una de las primeras colonias inglesas en América del Norte¹⁶.

Ya establecido en el poder, el rey Jacobo inicia un acercamiento formal a la corona española a través de la propuesta de pactar un matrimonio entre el príncipe Enrique y una de las hijas del rey Felipe III. La posición de España a inicios del siglo XVII le daba una ligera ventaja al monarca inglés en las negociaciones (en 1588 la Armada Invencible había perdido buena parte de su fuerza en las costas de Irlanda y en 1598 había muerto el rey Felipe II); sin embargo, esto cambia a partir del año 1612, año de la publicación de versión inglesa del *Quijote* por Shelton. Mientras el monarca estaba cerca de concluir un acuerdo con España, el príncipe Enrique muere de tifoidea en el otoño de 1612, unos meses después de la muerte de Robert Cecil. La pérdida del primogénito y del administrador del reino marcan el inicio de una lenta decadencia del reino de Jacobo I y de aumento del poder español:

¹⁵ Cfr. *ibid.*, p. 339.

¹⁶ Cfr. Victor Stater, “Howard, Theophilus, second earl of Suffolk”, *Oxford Dictionary of National Biography*. “Along with other prominent courtiers, he [Theophilus Howard] had an interest in colonization; in 1609 he became a member of the council of the Virginia Company and in 1612 was a charter member of the North-West Passage Company”.

The death of Salisbury marked a turning point in foreign as well as domestic affairs. Not only were his solidity and judgment sadly missed as policy fell into weaker hands, but ominous changes appeared in the international balance of power and in England's relations with foreign States. [...] in dealing with Spain, James knew that his position had deteriorated. He had suffered a series of disasters while Spain had grown in strength abroad if not at home. Her relations with France were infinitely better; she was not fighting the Dutch though she might have to do so at any time; she had in England a most astute ambassador, Sarmiento, later Count Godomar, whose cunning in diplomacy far surpassed that of the British Solomon¹⁷.

Como menciona Willson, la presencia del embajador español Sarmiento en la corte inglesa fue una fuerte influencia en las políticas pro-españolas del rey Jacobo después de la muerte de Cecil. Según los testimonios de algunos cortesanos, Sarmiento rápidamente dejó de ser sólo un embajador para convertirse en otro de los consejeros del rey¹⁸. El ascenso de este diplomático español y la consolidación de los Howard crearon en torno al rey Jacobo un ambiente pro-hispánico que, pese a los reclamos de los protestantes, pronto se expresaría en un segundo intento de acordar un matrimonio entre el príncipe Carlos, siguiente hijo varón del rey después de Enrique, y otra infanta española.

La habilidad diplomática de Sarmiento y la ventajosa posición de la monarquía española con respecto a la inglesa hicieron que las negociaciones en torno al casamiento se prolongaran durante años y que paulatinamente Inglaterra cediera a los términos que España imponía para el casamiento, términos que el rey Felipe III acordaba previamente con el Papa. Un caso en el que fue muy notoria la influencia de la corona española sobre el monarca inglés se dio en torno a Sir Walter Raleigh. El explorador y escritor fue liberado de la Torre de Londres en 1617 bajo la promesa de encontrar El Dorado, mítica ciudad hecha de oro en América, y de no atacar ningún puesto español en este continente. El viaje de Raleigh fue desastroso pues no sólo no encontró El Dorado, sino que tampoco cumplió su promesa de no atacar a los españoles. A su regreso a Londres, y gracias a los reclamos de Sarmiento, Raleigh fue rápidamente enjuiciado y decapitado. Las quejas de los nobles protestantes con respecto a la intromisión de España en el caso de Raleigh fueron inútiles.

La segunda década del reinado de Jacobo I se vio marcada por el ascenso de un nuevo favorito del monarca, George Villiers, posteriormente duque de Buckingham. El aumento de

¹⁷ Willson, *op. cit.*, p. 357.

¹⁸ *Ibid.*, p. 416. “‘He is not only an ambassador,’ wrote Tillières, ‘but one of the first councillors of State of this kingdom, being day and night at the palace of Whitehall, where the most secret counsels are confided to him and where they listen to his advices and follow them almost to the letter.’ He had access to the court at all hours and obtained audience without appointment”.

poder de Buckingham significó la decadencia de los Howard en la corte inglesa. A tal punto había caído de la gracia del rey esta familia que, en 1619, Thomas Howard fue destituido de sus cargos. Theophilus, su hijo, logró salvarse de la ruina familiar al ganarse la amistad del duque de Buckingham (éste fue padrino de bautizo de uno de los hijos de Theophilus) y posteriormente al apoyar la destitución del filósofo y estadista Francis Bacon, amigo de su padre y también consejero del rey Jacobo. A pesar de los cambios que implicaba el ascenso de un nuevo favorito del rey, las políticas con respecto a una posible unión con España no sólo no cambiaron, sino que se reforzaron. Tal era la impaciencia con la que se recibían noticias de España de la prolongación de las negociaciones para el casamiento del príncipe Carlos con la infanta española, que Buckingham decidió convencer al príncipe de viajar a España para allá acelerar las negociaciones ‘conquistando’ en persona a la princesa española.

El viaje se realizó en 1623, tres años después de la publicación de la traducción de Shelton de la Segunda Parte del *Quijote*. La seguridad con la que el par de viajeros habían emprendido el viaje pronto decayó. La corte española y el rey Felipe no recibieron con entusiasmo al par de viajeros; el peligro que existía de que el príncipe tuviera encuentros privados con la infanta hicieron que se redoblara la vigilancia en torno a la hija del rey español y que el príncipe inglés llegara al punto de intentar saltar el muro de un jardín para ver a la infanta¹⁹.

Después de numerosas audiencias en donde el príncipe Carlos y Buckingham negociaron los términos del matrimonio con el rey español, y sobre todo después de varias desavenencias entre algunos cortesanos ingleses y españoles, la comitiva inglesa decidió regresar a la isla sin más que promesas imposibles de cumplir²⁰. El fracaso de la empresa y la humillación que sintieron Buckingham y el príncipe Carlos cambiaron las políticas de la corte inglesa en torno a lo español. La artritis y la gota hicieron que el rey Jacobo se retirara paulatinamente de la administración del reino; esto le permitió al príncipe inglés y a Buckingham emprender en 1624 preparativos de guerra contra España²¹.

¹⁹ *Ibid.*, p. 435.

²⁰ *Ibid.*, p. 436. “A junta of theologians had been appointed to determine what security Philip must have before he took the oath required by Rome. The junta declared that James must issue a proclamation suspending the penal laws, and that King, Prince and councilors must swear that they would never be reimposed. The consent of Parliament must be obtained. And Finally, until these things were done, the Infanta must remain in Spain for at least a year after the marriage. [...] Charles was angry, silent, sullen and undecided. Yet he agreed that the new Spanish proposals should be placed before his father”.

²¹ *Ibid.*, p. 443.

En 1625 muere el rey Jacobo y con él desaparece la ambición de querer establecer una alianza política con España. Ese mismo año se corona al príncipe Carlos, quien se decide por un matrimonio menos complicado con la princesa Enriqueta María de Francia. Las nupcias con la princesa francesa tampoco fueron del todo bien vistas en Inglaterra, ya que, a pesar de que esto implicaba tener un nuevo aliado político contra España, también significaba abrir las puertas al catolicismo en Inglaterra ya que Enriqueta María de Francia era de confesión católica.

3. Efectos del acercamiento del rey Jacobo a la corona española

La presencia e influencia de lo hispánico en Inglaterra a finales del siglo XVI y principios del XVII fue un tema que tuvo poca atención durante el siglo XX. Según Gabriela Villanueva, en el ámbito de los estudios literarios esto se debió principalmente a prejuicios que había tanto en el ámbito de los estudios de las letras hispánicas del Siglo de Oro, como en el de los estudios de la literatura isabelina:

El argumento que ha dado sustento a esta laguna en el campo de los estudios literarios parece trascender lo estrictamente artístico y ubicarse, sobre todo, en el campo de la política y en la visión mutua que ambas naciones tienen una de otra. Por un lado, la mayoría de los hispanistas que se dedica a este periodo parece sentirse lo suficientemente afirmada sobre la importancia de su propia tradición como para perder el tiempo tratando de justificarla ante ojos ajenos. Por otro, los estudios ingleses de la misma época, durante mucho tiempo, partieron de la suposición de que tratar de rastrear el influjo hispánico en una nación donde pocos hablaban español y donde había un fuerte sentimiento de animadversión contra la península era una pesquisa inútil²².

Además de estas razones, podemos agregar que en lo que concierne a los estudios historiográficos, el tema de lo hispánico en la corte del rey Jacobo suele restringirse a la influencia diplomática que tuvieron ciertos personajes pro-españoles o españoles en las decisiones del rey. En este sentido, a pesar de que el estudio de Willson es muy insistente en torno a la fijación que el monarca inglés tenía en establecer una alianza con España, es llamativo que el historiador no profundizara en los efectos que esta política tuvo en la corte inglesa. Dentro de este mismo ámbito, cabe mencionar también que el reinado de Jacobo I está flanqueado por dos periodos que suelen recibir mucha atención, a saber, el reinado de Isabel I y la Guerra Civil inglesa. A pesar de lo anterior, es importante traer a cuenta algunos

²² Gabriela Villanueva Noriega, *El barroco hispánico en Inglaterra: proyección, presencia e influjo de la literatura de España en el siglo XVII inglés*, tesis, El Colegio de México, México, 2015, p. 12.

efectos que tuvieron en la corte inglesa más de veinte años de políticas pro-hispánicas del rey Jacobo.

Además del incremento de la influencia literaria de España en las letras inglesas del siglo XVII, misma que se tratará con mayor detalle en los siguientes apartados, es significativo que dentro de la formación de un noble inglés a finales del siglo XVI y principios del XVII se hayan incluido algunos contenidos hispánicos. Al respecto, es interesante señalar que además del acervo bibliográfico de autores canónicos de la antigüedad grecolatina, la biblioteca del joven rey Jacobo incluía volúmenes en italiano, francés y español²³. Por su parte, Villanueva menciona otros dos ejemplos de personajes de la corte inglesa que también poseían en sus bibliotecas privadas varios títulos de literatura española. El poeta e historiador William Drummond poseía, por ejemplo, títulos de Garcilaso y Boscán en ediciones del siglo XVI, obras como *La Celestina*, *La Cárcel de Amor* y el *Amadís de Gaula*, además de obras de Cervantes²⁴; el embajador inglés en Madrid durante los últimos años del reinado de Jacobo, John Digby, poseía títulos de Quevedo, Góngora y de santa Teresa entre otros²⁵.

La presencia de estos volúmenes en bibliotecas privadas va de la mano con la aparición en Inglaterra de diccionarios y gramáticas elaboradas para el aprendizaje del español. El trabajo de Richard Percivale y el de John Minsheu son una muestra del lugar que iba adquiriendo lo hispánico en Inglaterra a inicios del siglo XVII. El caso de Minsheu es interesante pues es un ejemplo del modo en el que las lenguas romances, los lexicógrafos y también los traductores circulaban por Europa a finales del siglo XVI y principios del XVII. Minsheu, descrito por Ben Jonson como un pícaro²⁶, no fue universitario, sino que se formó en lenguas a través de viajes. Se sabe que su conocimiento del español se lo debió a un periodo largo en el que fue prisionero de españoles. Después de sus viajes, Minsheu se establece en Londres como maestro de lenguas y justo al final del siglo XVI publica su *Dictionarie in Spanish and English* (1599), una obra basada en la *Bibliotheca Hispanica* (1591) de Percivale. Lo novedoso de su diccionario radica, entre otras cosas, en una serie de

²³ Willson, *op. cit.*, p. 22.

²⁴ Villanueva, *op. cit.*, p. 32.

²⁵ *Ibid.*, p. 54.

²⁶ Cfr. Vivian Salmon, "Minsheu, John", *Oxford Dictionary of National Biography*.

citas de obras españolas como la *Diana* de Montemayor, *La Celestina* y el *Lazarillo* para ejemplificar fraseología.

Otro aspecto del diccionario de Minsheu que es importante destacar y que más adelante será fundamental para analizar la traducción de Shelton, es el que concierne a los personajes que patrocinan patrocinaron su diccionario. El lexicógrafo tuvo que acudir al patrocino de John Whitgift, arzobispo de Canterbury, para financiar la impresión de su obra. Además de Whitgift, la obra está relacionada con otros tres personajes, mismos a quienes Minsheu dedica la obra lexicográfica: Sir John Scot, Sir Henry Bromley y William Fortescue. De éstos, sin duda el arzobispo Whitgift y Sir John Scot son clave para entender la publicación del volumen de Minsheu. Por un lado, Whitgift, fundamental en la transición del reinado de Isabel I al de Jacobo I y maestro de Francis Bacon en Cambrige, fue quien estuvo junto a la reina Isabel en sus últimos momentos y quien coronó a Jacobo I rey de Inglaterra. Por otro lado, Sir John Scot fue uno de los escoceses que el rey Jacobo mantuvo cerca en la corte inglesa. En ambos casos, y frente a la inminente llegada de Jacobo al trono, a los personajes antes mencionados les convenía en términos políticos apoyar una obra que fortaleciera los lazos de lo inglés con lo español.

La dinámica de mecenazgo que se dio en torno al *Dictionarie in Spanish and English* de Minsheu coincide con una práctica que el rey fomentó a lo largo de su reinado y que comenzó a cosechar desde que portaba la corona escocesa. Al final del siglo XVI y después de haber publicado sus ideas con respecto a qué significa ser rey y cómo hacerlo en su *Basilikon Doron* (1599), el rey Jacobo estaba más que dispuesto a recibir apoyo en torno a sus ideas y sobre todo en torno a su derecho a heredar el reino inglés. Walter Quin y Sir Thomas Craig, por ejemplo, se vieron beneficiados en la corte escocesa por haber escrito textos que apoyaban las ideas del monarca²⁷. Esta dinámica se dio a lo largo del reinado de Jacobo I en Inglaterra y se presentaba con mayor frecuencia cuando el monarca tenía desacuerdos con el Parlamento o con el grupo más conservador de los protestantes²⁸. Además del número de obras financiadas y dedicadas al rey o a miembros de la corte, la cantidad de

²⁷ Willson, *op. cit.*, p. 141.

²⁸ Cfr. *ibid.*, p. 212. “There was no consistent policy in his appointment of bishops, and men were elevated for diverse and contradictory reasons. That James’s personal preference played a great part may be seen in the number of royal chaplains who rose to be bishops. A book that pleased the King was an easy road to advancement”.

traducciones de obras españolas y de adaptaciones de temas propios de la literatura española del Siglo de Oro en las letras inglesas de la primera mitad del siglo XVII son una prueba más del efecto que tuvo el acercamiento del rey Jacobo a España, esto es, de la ruptura en términos de políticas diplomáticas de su reinado con respecto al de su antecesora.

4. Contexto literario: el Barroco hispánico en Inglaterra

Dentro de la historia de las letras inglesas, sin duda el periodo isabelino (la expresión inglesa del Renacimiento) es uno de los que recibe mayor atención. En esta época, y a partir de la producción de dramaturgos como William Shakespeare, Christopher Marlowe, Ben Jonson y de poetas como John Donne, la lengua inglesa enriquece sus posibilidades expresivas a partir de la asimilación de temáticas y estilos de otras tradiciones literarias.

Desde su origen en la poesía épica anglosajona, la literatura en lengua inglesa ha estado en constante contacto con tradiciones literarias continentales. La Conquista Normanda del siglo XI fue, por ejemplo, esencial para la conformación del léxico que posteriormente utilizaron los poetas medievales y renacentistas de la isla. Un caso paradigmático de la influencia continental en las letras inglesas se encuentra en la segunda mitad del siglo XIV en el poeta Geoffrey Chaucer. Reconocido hoy en día como el padre de la literatura inglesa, Chaucer es un buen ejemplo de la importancia de la literatura europea en el desarrollo de las letras inglesas. Criado en una familia de comerciantes de vino estrechamente vinculada con Italia, Chaucer se desarrolló desde joven en un ambiente multicultural. Ya en 1359, a los 19 años, Chaucer se encontraba en Francia acompañando a una delegación militar inglesa; posteriormente, en 1366, recibe un salvoconducto para atravesar territorio español en una misión que hasta ahora se desconoce. Unos años después, y a la sazón de su rápido ascenso como diplomático, Chaucer visita por primera vez Italia, donde entra en contacto con la obra de Boccaccio, Petrarca y Dante. Como lo revelará posteriormente su obra, la influencia de los *roman* franceses (Chaucer traduce en su juventud extensos fragmentos del *Roman de la Rose*) y de la lírica y prosa italiana serán los elementos que le permitirán escribir obras tan importantes como *The Canterbury Tales* (1387-1400).

Más adelante, durante el siglo XVI, la influencia de la literatura continental en Inglaterra será decisiva y se dará de nuevo de la mano de diplomáticos que se mueven dentro y fuera de la isla. Según expone Juan Carlos Calvillo, la producción lírica inglesa de esta

época refleja una madurez de las letras inglesas que se expresa en una profunda conciencia de la individualidad de la voz de los poetas. Como muestra Calvillo, este logro se da, entre otras cosas, gracias a la adaptación de formas y temas propios de la literatura italiana del Renacimiento. El primer ejemplo que aborda el investigador y traductor es el de Sir Thomas Wyatt:

La búsqueda de la voz individual llega a la poesía inglesa en la segunda mitad del reinado de Enrique VIII con las reformas métricas y estilísticas de la lírica cortesana importada de Francia e Italia por Sir Thomas Wyatt. Herederas de una antigua tradición de trovadores provenzales, la lírica amorosa de Francesco Petrarca y su apoteosis idealista de la pasión se convierten en el modelo de Wyatt para transitar de la norma prosódica del verso medieval a un ritmo silábico más regular, más ordenado, que encuentra en la concisión y la intensidad del soneto el espacio ideal para dar voz a la dramatización de un conflicto interno²⁹.

Bajo la influencia italiana, Wyatt escribe adaptaciones de la lírica petrarquista que oscilan entre la traducción y la creación propia. Más cerca del final del siglo XVI, la influencia de la literatura italiana continúa, pero ahora se expresa a través de las adaptaciones formales que inician con Wyatt. El caso de Sir Philip Sidney es representativo a este respecto, ya que no sólo consolida la forma del soneto inglés desarrollado por Wyatt y por Henry Howard, conde de Surrey, sino que también contribuye a afianzar una tradición lírica inglesa a través de una poética. En su *The Defence of Poesy* (1595), Sidney argumenta a favor de la poesía como una vía que lleva a la virtud a través del deleite estético³⁰. La influencia de la literatura petrarquista italiana tiene aún en la figura de Edmund Spenser un papel importante. En 1595, cuatro años antes de su muerte, Spenser publica sus *Amoretti*. A pesar de que este ciclo de sonetos aún bebe de temas tradicionales del Renacimiento, el aislamiento del poeta al final de su vida en Irlanda le permitió desarrollar una poesía que deja de lado el arrojado amoroso petrarquista para refugiarse en una concepción más introspectiva y serena del mundo³¹. Como muestra el análisis de Calvillo, y en general como lo hacen notar la mayoría de los estudios en torno a estos tres poetas, el reconocimiento de la influencia del Renacimiento italiano en ellos es una condición para la comprensión de su obra. En los

²⁹ Juan Carlos Calvillo, *Simulacro y permanencia. Tres poetas isabelinos*, Leader Editores/ Miss & This, México, 2009, p. 10.

³⁰ *Ibid.*, p. 72. “Sidney defiende una poesía que crea la ilusión de una mejor realidad en la que vicio y virtud existen no como son sino como deberían de ser, una poesía que exhorta a la acción virtuosa y que por su instrucción placentera se implanta por siempre en la memoria y el juicio del hombre”.

³¹ *Ibid.*, p.122. “La calma de un amor personal, honesto y legitimado sucedía entonces al tormentoso cumplimiento de las convenciones de la idolatría petrarquista, y Spenser encontraba en la conformación de su independencia, poética y personal, el camino a la trascendencia que tanto buscaba”.

estudios de la literatura inglesa del siglo XVII, la importancia de las influencias continentales pierde peso; las obras de autores como Donne, Marvell o Fletcher se suelen analizar tomando poco en cuenta sus influencias continentales y particularmente haciendo a un lado la presencia hispánica en sus obras.

Una reflexión detallada en torno al modo en que tradicionalmente se ha estudiado la producción literaria inglesa del siglo XVII realiza Gabriela Villanueva en la primera parte de su estudio *El Barroco hispánico en Inglaterra: proyección, presencia e influjo de la literatura de España en el siglo XVII inglés*. Además de exponer los prejuicios que existieron durante el siglo XX con respecto a la influencia española en autores ingleses, Villanueva estudia los mecanismos más sutiles que paulatinamente velaron las deudas hispánicas de la literatura inglesa. Después de poner en evidencia la improcedencia de los argumentos que niegan esta influencia, el estudio expone los recursos discursivos que la crítica literaria inglesa ha utilizado para evitar el tema de lo hispánico en la literatura inglesa del siglo XVII.

El punto de partida de la investigadora son las tesis que Barbara Fuchs expone en *The Poetics of Piracy. Emulating Spain in English Literature*³², particularmente aquella que afirma que la apropiación de lo hispánico durante el siglo XVII se dio detrás de una máscara de aparente desprecio a lo español. A partir de aquí, Villanueva traza un itinerario que la llevará a desentrañar los complejos mecanismo de la influencia de la literatura del Siglo de Oro en las letras inglesas, influencia que comenzó de manera sutil y que terminó mostrándose explícitamente al final del siglo XVII:

Pese a la conflictiva relación política entre ambas naciones, la literatura jacobina, en especial el teatro, mostró la capacidad de negociar su deuda con la prosa hispánica por medio de un rechazo abierto de los asuntos españoles, que avanzó paralelamente hacia una apropiación sutil de las intrigas españolas y de sus técnicas estilísticas. Esto que Fuchs llama “poética de la piratería” prevaleció en la corte jacobina al despuntar el siglo XVII; sin embargo, lo que fue apropiación velada al iniciar el siglo se convirtió en bandera política al momento de la caída de la corte de Carlos I cuando el teatro y sus tramas españolas fueron enredándose en un confuso nudo de relaciones que ató al teatro y a la poesía de ingenio con las prácticas de la monarquía inglesa durante la turbulencia política de la Guerra Civil³³.

Como la investigadora sugiere en estas líneas, analizar la influencia española en la literatura inglesa de esta época implica considerar que las inercias culturales que comienzan

³² Barbara Fuchs, *The Poetics of Piracy. Emulating Spain in English Literature*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2013.

³³ Villanueva, *op. cit.*, p. 16.

a llegar a Inglaterra a finales del siglo XVI y principios del XVII son las del Barroco, movimiento que se caracteriza, entre otras cosas, por una mezcla de géneros, estilos y temas. A partir de este hecho, Villanueva argumenta en torno a los beneficios explicativos que tiene englobar a la producción literaria inglesa de finales del siglo XVI y principios del XVII como una expresión más de la literatura barroca:

Insertar la producción de los poetas metafísicos dentro de un contexto más amplio de importación de materiales literarios diversos (teatro, prosa, novela, etc.) permite entender sus particularidades estilísticas bajo otra luz. Pese a lo elusiva y ambigua que, en ocasiones, puede llegar a ser la categoría de literatura “barroca”, no está de más señalar que el término ha resultado elocuente para referirse al conjunto de cambios estilísticos que se gestan de manera simultánea e interrelacionada en distintas naciones europeas y que, en su conjunto, delatan un rompimiento con los principios estéticos que rigieron el arte del Renacimiento. El término se recupera en España, Francia, Italia y Alemania, y vincula a todas estas naciones por medio de su producción artística y literaria; sin embargo en la historia literaria inglesa hay una misteriosa renuncia a hablar del barroco como corriente³⁴.

Además de comprobar en numerosos casos la influencia de la literatura hispánica en distintos tipos de manifestaciones literarias de la isla, el estudio de Villanueva en su totalidad abona a la comprensión del Barroco como un movimiento cultural que privilegiaba la mezcla de géneros. Si consideramos, como subraya Aurelio González, que la expresión artística del Barroco no sólo implica un descontento general por la realidad europea de finales del siglo XVI y principios del XVII, sino también un ejercicio artístico que se expresa en el contraste de temas, formas y géneros literarios³⁵, entonces podemos comprender la naturalidad con la que las influencias hispánicas recorrieron géneros y temas de la literatura inglesa con total libertad. La influencia entre géneros literarios fue una de las características más importantes de la presencia del barroco hispánico en la literatura inglesa del siglo XVII, y es, sin duda, el punto de partida para entender la producción poética, teatral y traductora durante el siglo XVII en Inglaterra.

³⁴ *Ibid.*, p. 17.

³⁵ Cfr. Aurelio González, *El oro del Barroco. Antología de textos en prosa de los Siglos de Oro*, Alfaguara, México, 2000, pp. 9-10. “El Barroco, llevando a sus últimas consecuencias el canon clásico, servirá para construir un mundo artístico a la medida del hombre desencantado de la realidad que le circunda. De ahí que tengamos que definir el arte del Barroco como arte de ingenio y agudeza y como arte de contrastes. Así, en sus manifestaciones literarias, estarán presentes —en diálogo y en contraste— la risa, la alegoría conceptual, la sátira, la idealización pastoril, la reflexión filosófica, la locura, los juegos del amor, el drama de los celos y la honra, la corte y los niveles inferiores de la sociedad con el hambre, la miseria y las guerras.”

5. Influencia de la prosa del Siglo de Oro en la poesía inglesa del siglo XVII

Debido a su complejidad, trazar la influencia del Barroco hispánico en Inglaterra no sólo implica conocer qué títulos españoles influenciaron a qué autores ingleses, sino sobre todo identificar qué recursos estéticos y discursivos de este movimiento cultural se asimilaron en las letras inglesas y de qué manera se hizo. Un ejemplo de la adaptación de los recursos discursivos del Barroco hispánico se encuentra en la influencia de la prosa hispánica de finales del siglo XVI en la poesía inglesa del siglo XVII.

En su texto, Villanueva analiza, por un lado, la aparición del término “metafísico” para designar a la nueva corriente poética inglesa que a inicios del siglo XVII rompe con el estilo y los temas renacentistas predominantes del siglo XVI; por otro lado, la investigación rastrea en John Donne, uno de los exponentes más importantes de la poesía metafísica, la influencia de la prosa de autores de la Contrarreforma española. A partir del análisis de textos, la autora demuestra que a inicios del siglo XVII la presencia hispánica en Inglaterra se daba detrás de un aparente antagonismo a lo español y que las influencias entre ambas tradiciones literarias se daban entre distintos géneros³⁶.

La discusión en torno a la procedencia del término “metafísico” en Inglaterra para designar los temas y el estilo de la poesía de, por ejemplo, Donne y Marvell, es importante para entender los antecedentes sobre los cuales se interpretarán las obras españolas a inicios y a finales del siglo XVII. Al respecto, hay que traer a cuenta los señalamientos que hace Villanueva en torno al vínculo que existe entre el nuevo estilo que desarrollaron los poetas metafísicos en Inglaterra y la manera en la que el Barroco hispánico entendió la metáfora:

La particularidad del concepto barroco radica en que, a diferencia de la metáfora renacentista, la correspondencia no es evidente ni comprensible a primera vista, sino que se origina por medio de una incomprensión original de la comparación, de un choque inicial entre objetos a primera vista dispares. Se puede decir que el concepto agudo *concentra* un significado que sólo puede ser *desencapsulado* a través del ingenio por quien detecta y se *persuade* de esta correspondencia que no es evidente a primera vista³⁷.

A partir de los elementos que la autora destaca, es claro que la nueva manera que tiene el concepto barroco de establecer correspondencias conlleva un cambio en los criterios con los que se disfruta, interpreta y juzga la obra literaria. Como señala Villanueva, el ingenio

³⁶ Ver capítulos primero y segundo de Villanueva.

³⁷ Villanueva, *op. cit.*, p. 19. Las cursivas son de Villanueva.

será un concepto esencial para la conformación de la estética barroca y, por lo tanto, un elemento importante en la producción literaria tanto inglesa como española del siglo XVII.

Ya sea que se entienda como una facultad en sí misma, o como la derivación de otra facultad intelectual, el ingenio será uno de los criterios estéticos a través del cual se desarrollará la creación literaria del Barroco y el que en parte dirigirá la apreciación e interpretación de poetas como Góngora y Quevedo. En este tenor, si se considera lo anterior y además se entiende el ingenio como la capacidad para penetrar en las cosas y encontrar entre ellas correspondencias que no son evidentes³⁸, entonces el placer estético de estas obras radicará en la capacidad del lector para identificar las correspondencias que propone la obra a través de un ejercicio interpretativo complejo. La importancia de la llegada del concepto barroco a Inglaterra a través de los numerosos nobles que pasaban temporadas largas en el continente ya fuera por misiones diplomáticas o por formación, radica en que éste sentó la pauta estética para muchos poetas metafísicos.

Según la investigación que hace Villanueva, una de las consecuencias que tiene la aparición del concepto barroco en Inglaterra es la que concierne al término que designa las características discursivas de la nueva propuesta estética. Durante el siglo XVII el término *wit* se aleja de las connotaciones que había tenido durante el periodo isabelino (hasta ese entonces designaba la capacidad de expresar de manera original un lugar común); ahora el término implica la creación de nuevas y más arriesgadas conexiones entre los objetos del mundo. Esta cualidad, que durante el neoclasicismo inglés será criticada por Samuel Johnson³⁹, no sólo será el concepto que englobe los ideales estéticos de un Donne o de un Marvell, sino que será también el vínculo que ligará a nivel discursivo la producción inglesa y española durante el siglo XVII. Tomando la caracterización de Baltasar Gracián de ingenio y agudeza como criterio para analizar las correspondencias entre estos dos conceptos y lo que entenderán los poetas metafísicos por *wit*, Villanueva afirma que el *wit* de los poetas metafísicos es justo lo que se entiende por ingenio y agudeza en el Barroco hispano: “La

³⁸ *Ibid.*, p. 21. En estas líneas se está parafraseando la siguiente definición de Villanueva: “El ingenio agudo *penetra* en las cosas y encuentra las correspondencias ocultas para el ojo común y corriente; ahí radica su aparente extrañeza”.

³⁹ *Ibid.*, p. 25.

definición del tipo de ingenio que *sí* tienen los poetas metafísicos no es sino la agudeza descrita por Gracián en su tratado”⁴⁰.

Al respecto, es muy revelador notar ya desde este punto que el título de la traducción de Shelton del *Quijote*, *The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant Don-Quixote of the Mancha*, aparezca el adjetivo “*wittie*”. Si bien es cierto que lo anterior no implica necesariamente que esta traducción deba clasificarse como una obra con afinidades explícitas con la nueva corriente de la poesía metafísica —movimiento poético que además permaneció durante mucho tiempo dentro de los ámbitos cortesanos—, no hay que dejar de considerar que su presencia en este título reforzará los vínculos discursivos que ya se comenzaban a dar entre una nueva manera de interpretar la obra literaria que propone el Barroco hispánico y el paulatino desarrollo de una prosa que desembocará en el nacimiento de la novela inglesa durante la primera mitad del siglo XVIII con autores como Henry Fielding, Daniel Defoe y Laurence Sterne.

En torno a este complejo proceso de asimilación, Villanueva realiza contribuciones que evidencian que la influencia del Barroco hispánico al inicio del siglo XVII más que ser una mera adopción de temas y estilos, implicó una asimilación de formas discursivas. El ejemplo que elige Villanueva para mostrar lo anterior es el de la influencia de fray Luis de Granada en la poesía de Donne. El caso es interesante, pues la vida y producción de este último poeta atraviesan los momentos más importantes de la influencia hispánica del final de la época isabelina y del reinado del rey Jacobo I. Bautizado bajo el rito católico, Donne recibe una educación jesuita, formación que para algunos críticos es el germen de la fuerte similitud que hay entre su primera producción poética y la de Quevedo, Lope de Vega y en menor medida con la de Góngora. En 1615, Donne se ordena sacerdote anglicano, dándole con ello un giro a la temática de su poesía. Más que interesarse por el cambio que sufrió la poesía de Donne al volverse predicador de St. Paul, a Villanueva le interesa explicitar la influencia discursiva que Donne recibió de España; para ello, la investigadora analiza la presencia de elementos de la prosa de fray Luis de Granada en la obra de Donne.

El punto de partida de la autora son dos premisas históricas fundamentales: la influencia de España en Inglaterra se da a partir del momento político que vive la corte inglesa

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

del rey Jacobo y a partir de la popularidad de los sermonarios españoles del siglo XVI⁴¹. Después de retomar algunas tesis que Louis Martz plasma en *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*⁴², Villanueva se da a la tarea de trazar el proceso de recepción del *Libro de oración y meditación* (1559) de fray Luis de Granada, una de las obras hispánicas en prosa más populares en Inglaterra durante el siglo XVII. La cantidad de ediciones que tuvo la obra en su traducción al inglés⁴³ y el hecho de que, según algunos testimonios, incluso el rey Jacobo hubiera leído el libro, muestran la importancia de la obra dentro de los círculos cultos de la corte del rey Jacobo. Además de hacer patente el hecho de que hay alusiones a la prosa de Granada en la obra de Donne, Villanueva revela los procesos más sutiles de la influencia de la prosa del fraile dominico español en la obra del poeta inglés.

Los ejercicios espirituales que propone Granada en su *Libro de la oración y meditación* fueron muy apreciados por algunos poetas en Inglaterra debido a las características de las meditaciones espirituales que proponía el fraile. Entre éstas, el uso de la imaginación para establecer conexiones entre los objetos del mundo fue una de las estrategias de las que más se beneficiaron los poetas ingleses. Debido al abierto rechazo que había de los textos católicos por parte de la Iglesia anglicana, la influencia de los textos de Granada en las obras del ya para entonces predicador Donne tuvo que restringirse a la adopción de recursos discursivos que le permitieron, tanto en su poesía como en la prosa de sus sermones, hacer gala de un rechazo al catolicismo. En su investigación, Villanueva se vale del cotejo de varios fragmentos de las obras de Granada y de Donne para mostrar los rasgos específicos de la prosa del fraile dominico que el poeta inglés adopta tanto en su poesía como en su prosa. El último cotejo permite a la investigadora deducir el modo en el que Donne se vale de la retórica de Granada:

Resulta notable que Donne emplee un estilo de sermón tan similar al de un padre católico justo para afirmar las virtudes de no serlo. El fragmento permite ver las operaciones mediante las cuales John Donne logra filtrar, casi como de contrabando, el estilo retórico de fray Luis de Granada en sus sermones: de manera abierta se rechaza toda suerte de vínculo con los católicos y sus prácticas; de manera encubierta se retoman los recursos y el estilo de los sermonarios católicos que circularon por Inglaterra en esta época⁴⁴.

⁴¹ *Ibid.*, p. 56.

⁴² Louis L. Martz, *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*, Yale UP, London, 1962.

⁴³ Villanueva, *op. cit.*, p. 60. Las ediciones inglesas fueron en 1592, 1599, 1601, 1602, 1623 y 1634.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

El talento de Donne como poeta se complementa con su capacidad de negociar a través de la adopción de los recursos discursivos de Granada rutas de comunicación entre la producción literaria contrarreformista de España y la literatura religiosa anglicana. Como muestra Villanueva a lo largo de diversos análisis, el caso de Donne es apenas uno de los ejemplos del modo en que se recibió en Inglaterra una de las expresiones del Barroco español. La “poética de la piratería” de la que habla Fuchs se hace sin duda presente en el caso de la influencia de la prosa de Granada; no obstante, en otros ámbitos literarios esta poética se da sin necesidad de tantos encubrimientos. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la forma en que la gran demanda de teatro que existió en Inglaterra a finales del siglo XVI y principios del XVII, propició que la prosa de ficción española llegara pronto a los escenarios ingleses.

6. El interés por la teatralidad de la prosa barroca hispana: Cervantes en el teatro inglés

Uno de los temas medulares de la influencia del Barroco hispánico en la producción literaria inglesa del siglo XVII se encuentra en la adaptación de temas, personajes o incluso de obras enteras de la prosa española de ficción al teatro. Este fenómeno no sólo es clave para comprender la rapidez con la que llegan contenidos y estilos del Barroco español a Inglaterra y de cómo éstos comienzan a ser parte del acervo creativo de autores como Shakespeare, Fletcher o Beaumont, sino que también es un factor fundamental para entender los criterios y recursos de traductores como Shelton al elaborar versiones al inglés de obras que, como el *Quijote*, aún no tenían equivalentes en la cultura de recepción.

Al revisar los datos que nos presenta Villanueva y Juan Antonio Garrido Ardila en torno a la presencia de temas hispánicos en el teatro inglés⁴⁵, nos damos cuenta de que ésta comienza a principios del siglo XVII con alusiones sutiles pero claras en, por ejemplo, *Blurt, Master Constable or The Spaniard Nightwalk* (1602) de Thomas Middleton. En la última escena de esta obra, dos personajes, Lazarillo e Hipólito, hacen referencia a españoles en Irlanda apoyando la rebelión del conde Tyrone⁴⁶. Las referencias a lo español aumentan a lo

⁴⁵ Cfr. J. A. G. Ardila, *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in England*, MHRA/Legenda, London, 2009, pp. 3-4 y Villanueva, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁶ Cfr. Thomas Middleton, *Blurt, Master Constable or The Spaniard Nightwalk* (<http://www.tech.org/~cleary/blurt.html#NOTES> consultado por última vez el 25 de octubre de 2018): “Lazarillo: I do here put off thy suit, and appeal. I warn thee to the court of conscience, and will pay thee by

largo de las primeras dos décadas de este siglo hasta 1625, año de la muerte del rey Jacobo. Es interesante notar que conforme crece el número de obras teatrales basadas en elementos del Barroco hispánico, las alusiones a temas, obras y personajes hispánicos son cada vez más claras con relación a sus fuentes. Sólo con respecto al *Quijote* y a otras obras de Cervantes tenemos, por ejemplo, una breve mención de la lucha contra los molinos en *The Miseries of Inforst Marriage* (1607) de George Wilkins; una adaptación de don Quijote en la obra *The Knight of the Burning Pestle* (1607) de Francis Beaumont; alusiones a don Quijote en *The Silent Woman* (1610) de Ben Jonson; referencias directas a “Don Quix-Zot” en *The Young Gallants Whirligigg* (1619) de Francis Lenton y adaptaciones casi completas de John Fletcher de *Las dos doncellas* y de *La señora Cornelia*, dos de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes que por sus tramas de amor y de enredos, se prestaban a una adaptación escénica.

Si se considera lo que se dijo en el apartado anterior con respecto a la influencia de la prosa española en la poesía de los metafísicos ingleses, se recordará que ésta se daba en los ambientes cortesanos, por lo que no puede aportarnos mucho con respecto a cómo se entendía lo hispánico en la isla en un nivel más amplio. El teatro, sin embargo, género que en ambos reinados tuvo gran auge y demanda a finales del siglo XVI y principios del XVII, sí puede darnos mucha más información con respecto a la imagen de lo hispánico en Inglaterra y sobre todo, con respecto a los criterios que Shelton podía tener a la mano al momento de hacer su traducción del *Quijote*.

Como hasta ahora se ha mostrado, la presencia de lo hispánico a inicios del siglo XVII en Inglaterra no se puede dissociar del interés político del rey Jacobo por hacer una alianza con España. Para Villanueva, éste es el primer factor que fomentó el aumento del teatro hispanizante en esta época; el segundo, lo ubica en las “dinámicas de producción” de compañías como la de los *King’s Men*⁴⁷, empresas teatrales inglesas que tenían que escribir y representar obras de teatro que armonizaran las modas hispanizantes de la corte con el gusto popular:

La agenda política de la corte marcó el tipo de piezas deseables para la representación en palacio, pero, de manera paralela, estas producciones resultaban redituables

two-pence a week, which I will rake out of the hot embers of tobacco ashes, and then travel on foot to the Indies for more gold, whose red cheeks U will kiss, and beat thee, Blurt, if thou watch for me. / Hipolito: There be many of your countrymen in Ireland, signior; travel to them”.

⁴⁷ Con la llegada de Jacobo I al trono de Inglaterra la ya para entonces famosa compañía de teatro *Lord Chamberlain’s Men* donde Shakespeare tenía una participación importante se volvió en los *King’s Men*, transformándose así en el grupo de teatro de la corte jacobina.

comercialmente ya que trataban temas de interés general sobre los cuales un público amplio quería estar enterado. Así, la curiosidad por parte de la corte de Jacobo I en los temas españoles se traducía en una atracción popular por las obras que [sic] esta nación⁴⁸.

El interés por los temas relacionados con España en el teatro inglés derivó en el desarrollo de personajes que por sus rasgos se asociaban a lo español. En su estudio, Villanueva analiza una escena cómica de *The Alchemist* (1612) de Ben Jonson en donde un personaje finge ser un conde español que no puede hablar inglés. El examen del pasaje permite deducir que para que funcionen los recursos cómicos de la escena, ésta presupone que el público tenga una idea muy concreta de lo español, misma que incluso llega a traducirse en una comprensión de pequeños diálogos en español:

La gracia del pasaje de la escena depende del recurso cómico convencional de la falta de comunicación entre un hablante de una lengua y otro de otra. Sin embargo la comprensión de muchas de las bromas depende de la familiaridad con el atuendo (deep ruff), la lengua (manos/años) y la cultura hispánica (got in d'Alva's time). La escena muestra de manera satírica la marcada presencia de lo español como señal de elegancia y sofisticación⁴⁹.

El fenómeno que aquí ejemplifica Villanueva con Jonson —pero que también se registraba en otras producciones teatrales de la época—, es para la investigadora el telón de fondo que permite entender la presencia de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes en el teatro inglés y para nosotros un elemento importante del horizonte de comprensión de lo hispánico que pudo haber tenido en mente un traductor como Shelton.

La elección de Villanueva de examinar el lugar que tuvieron los temas cervantinos en la producción teatral inglesa durante la segunda década del siglo XVII tiene, entre sus fines, ejemplificar el modo en el que convergen los factores políticos, comerciales y dramáticos antes mencionados en el caso de la adaptación teatral de la obra de Cervantes. Siguiendo las pautas que Trudy L. Darby plasma en *Cervantes in England: The Influence of Golden-Age Prose Fiction on Jacobean Drama*⁵⁰, el examen de la investigadora destaca que los motivos por los cuales los temas y tramas de las *Novelas Ejemplares* estaban en el teatro jacobino no sólo se debía a la situación política de la corte o a los motivos comerciales que regían la celeridad de la producción dramaturgica, sino sobre todo a la teatralidad implicada en las *nouvelles* cervantinas, esto es, a la incorporación de técnicas teatrales en la prosa tales como

⁴⁸ Villanueva, *op. cit.*, pp. 85-86.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁰ Trudy L. Darby, "Cervantes in England: The Influence of Golden-Age Prose Fiction on Jacobean Drama, c.1615-1625", *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), 425-441.

la dramatización de los narradores, la decisión de algunos personajes de asumirse como actores y la creación de ambientes teatrales a partir de la descripción de la acción y de la elección de escenarios⁵¹:

Los rasgos inherentes a las *Novelas Ejemplares* que las hicieron tan aptas para el teatro, sin duda, están relacionados con su brevedad, su cuidadosa manufactura y el interés que las tramas acarreaban consigo. Si la corte de Jacobo mostraba un interés nutrido en las tramas españolas, las breves novelas de Cervantes presentaban un material rico en ambientes, asimilable desde la distancia de la isla, y adaptable para los escenarios. Darby relaciona la visualidad característica de las novelas con cierto dramatismo intrínseco a ellas [...] El señalamiento de Darby resulta atinado en tanto que revela de manera indirecta algo que ha sido señalado por la crítica cervantina desde hace tiempo: a saber, el origen teatral de la narrativa cervantina en general y, en particular, la adaptación de los recursos dramáticos de los entremeses para varias de las *Novelas Ejemplares*⁵².

Para ejemplificar lo anterior y extraer los rasgos específicos de la teatralidad que está implicada en la prosa de las *Novelas ejemplares*, el texto de Villanueva analiza pasajes específicos de adaptaciones que hizo John Fletcher en la segunda década del siglo XVII de algunas de las novelas cervantinas. El examen comienza con la escena inicial de *Las dos doncellas*: un personaje llega a caballo a un mesón; en cuanto entra, desmonta el corcel y comienza a tambalearse. Para la investigadora, frases del pasaje como “se arrojó de la silla con gran ligereza”, “dejó caer los brazos a una y otra parte, dando manifiesto indicio de desmayarse” y “dando muestras que le había pesado de que así le hubiesen visto” presentan claros elementos de teatralidad:

El carácter teatral de las escenas citadas radica en la manera en que el narrador se abstiene de presentar los sucesos como acontecimientos que ocurren objetivamente: nunca dice “bajó del caballo”, “se desmayó” o “se avergonzó”. Por el contrario, el narrador se limita a describir la apariencia externa de las acciones tal como la percibiría quien estuviera presenciando los sucesos de manera directa, tal y como ocurren en el teatro. Cervantes muestra la apariencia de las acciones y no su interpretación y en esto radica su inmediatez, pues es el lector el que tiene que recorrer el camino de la interpretación por su cuenta y así revivir la escena descrita. En este tipo de pasajes, que caracterizan el estilo del escritor, los acontecimientos no *ocurren* sino se *presentan* ante la mirada por medio de la narración⁵³.

Como ya lo sugieren las líneas, lo teatral de la escena elegida radica en el modo de obligar al lector, como al espectador de una puesta en escena, a deducir tramas o intenciones de la acción de los personajes. Más adelante, Villanueva trae a cuenta otro pasaje en el que

⁵¹ Jill Syverson-Stork, *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of “Don Quixote”*, Albatros, Valencia, 1989, p. 20. La teatralidad será caracterizada más a fondo en el tercer capítulo, por lo pronto tomamos los aspectos básicos de la teatralidad que Syveron menciona en su estudio del *Quijote*.

⁵² Villanueva, *op. cit.*, p. 101.

⁵³ *Ibid.*, p. 104. Las cursivas son de Villanueva.

un personaje revela su identidad a través de acciones: “Esta técnica de desvelamiento del personaje por medio de la acción vincula de manera estrecha la pieza con el teatro y aparecerá una y otra vez como un recurso innovador dentro de la narrativa cervantina. Al igual que en el teatro, lo que tenemos es pura apariencia externa de un proceso interno”⁵⁴. Además de señalar pasajes de enredos con desenlaces rápidos y sorpresivos que Fletcher toma de las tramas de las novelas de Cervantes⁵⁵, la autora destaca otros en los que el dramaturgo inglés acentúa los rasgos estereotípicos que en aquel entonces se tenían de lo español. Por un lado, como en el caso de *The Chances*, adaptación de *La señora Cornelia* de Cervantes, el dramaturgo introduce varios estereotipos de lo español en la figura de *don John*, homólogo teatral del Don Juan de la novela⁵⁶. Por otro lado, en *Love’s Pilgrimage*, la adaptación teatral de *Las dos doncellas*, Fletcher incluye un nuevo personaje, *Íncubo de Hambre*, que no está tomado de la novela de Cervantes pero que tiene la función de dar un preámbulo de la historia además de reforzar, a partir de su papel cómico en la obra, el estereotipo que se tenía de lo español:

Don Íncubo introduce varios de los estereotipos de la época vinculados a lo español, por medio de un curioso contrapunto: la exagerada preocupación española por el honor, frente al descaro y oportunismo del pícaro; la atención puesta a la elegancia del atuendo, frente al hambre la pobreza como realidades cotidianas. [...] Una vez más se advierte la manera en que Fletcher emplea y reproduce el estereotipo negativo de los españoles para desacreditarlo al mismo tiempo que se apropia de los recursos y las tramas de la nación a la que busca desdeñar (esto que Fuchs llama la “poética de la piratería”)⁵⁷.

Con lo que hasta ahora se ha mencionado con respecto a las distintas vías a partir de las cuales el Barroco hispánico influyó en las letras inglesas del siglo XVII es posible elaborar un cuadro preliminar de algunos elementos discursivos y culturales españoles que se tenían presentes en la isla a inicios de este siglo.

El apartado anterior destacó la presencia del concepto barroco en la producción lírica de los poetas metafísicos, factor que nos dejó ver sobre todo el tipo de recepción que tuvo la literatura barroca española en los círculos cortesanos ingleses. Con respecto a la presencia de lo hispánico en el teatro inglés, es necesario destacar que ésta comienza muy temprano en el

⁵⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁵ Cfr. *ibid.*, p. 106.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 111. “En la adaptación de Fletcher el ambiguo espíritu de los dos caballeros españoles que aparecen en la novela de Cervantes se altera significativamente para dar pie a una representación casi burlesca de al menos uno de los galanes, don John. [...] Muchos de los cambios que introduce Fletcher van en este tenor: las escenas de maternidad, amistad y generosidad son sustituidas por la promiscuidad, el castigo y el engaño”.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 107.

siglo XVII (antecede incluso a la traducción del *Quijote*) y que, a través de un proceso ascendente de adaptación de la prosa barroca de ficción, los dramaturgos lograron utilizar elementos temáticos y dramáticos de esta prosa para producir obras que tuvieran un buen recibimiento en el público. Entre estas estrategias es importante subrayar, en primer lugar, la elección de las obras: el caso de las adaptaciones de Fletcher permite deducir que algunos dramaturgos ingleses podían leer el potencial teatral de obras como, por ejemplo, el *Quijote* o de las *Novelas ejemplares*. En segundo lugar, vemos en el teatro también estrategias como la imitación por parte de los actores de los personajes de las novelas, el uso de tramas propias del teatro barroco como el ocultamiento de la identidad o la rápida y sorpresiva solución de situaciones de enredo y finalmente el uso de estereotipos para crear efectos cómicos.

Ahora bien, para ahondar un poco más en este tema podemos aprovechar la similitud semántica que existe entre los conceptos de adaptación, entendida como lo que hace Fletcher con las novelas de Cervantes, y traducción intersemiótica, esto es, la transmutación de una obra textual a algún otro género literario o discurso no verbal⁵⁸, para entonces leer las estrategias arriba mencionadas también como criterios traductológicos. En este sentido, el caso de Fletcher puede verse como una domesticación de los temas españoles a partir del uso paródico de nuevos personajes como *Íncubo de Hambre*. Tomando esto en consideración, es revelador que las novelas cervantinas que Fletcher está trasladando a los escenarios ingleses serán traducidas al inglés por James Mabbe casi 20 años después de las adaptaciones de Fletcher, cosa que no ocurre con el *Quijote*. Tener presente el caso de Fletcher con respecto a las *Novelas Ejemplares* nos ayudará a sopesar lo que Shelton hizo con su traducción: éste no sólo tradujo una obra, sino que introdujo un género literario en la literatura inglesa.

Teniendo en cuenta lo anterior, y retomando los criterios que Fletcher y Jonson utilizaron para plasmar lo hispánico en el teatro, entonces podemos suponer con un grado considerable de certeza que Shelton pudo haber tenido dentro de su horizonte de comprensión de lo hispánico y de su idea de público receptor algo de los criterios de estos dramaturgos al

⁵⁸ Cfr. Roman Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation", *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 2004, p. 114. "Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign system". En su definición original, Jakobson no incluye como traducción intersemiótica la transmutación de un texto entre géneros; sin embargo, hoy en día dentro de los estudios de traducción las adaptaciones teatrales o cinematográficas de un texto literario son consideradas también traducciones intersemióticas.

momento de trasladar al inglés el *Quijote*. La plausibilidad de lo anterior aumenta si tenemos presente que considerar estos criterios le podía dar al traductor cierto grado de certeza con respecto a una recepción positiva de la obra. Sin embargo, antes de examinar a profundidad al traductor y su obra, es importante presentar un panorama de lo que ocurría a inicios del siglo XVII en Inglaterra con respecto a la traducción.

7. Traducciones y pensamiento traductológico en la Inglaterra del siglo XVII

El hecho de que en los anteriores apartados se hayan realizado constantes referencias a traducciones al inglés de la literatura barroca española ya nos sugiere el destacado lugar que tienen estos textos en Inglaterra a principios del siglo XVII. Como se mostrará, esta importancia no sólo se traduce en la amplia presencia de traducciones en distintos ámbitos de la vida cultural inglesa, sino también en un cambio de los modelos literarios que propició en algunos casos el desarrollo de una reflexión traductológica.

Como ya se ha mencionado, la Inglaterra del siglo XVII comienza con un nuevo monarca que tiene inclinaciones diplomáticas y culturales hacia lo español. Esto influye en poetas, dramaturgos, sacerdotes y particularmente en los traductores. Jacobo I llega a Londres con aires de novedad, esto provocará cambios que no tardaron en manifestarse en nuevos proyectos de traducciones y retraducciones.

A meses de haber sido coronado rey de Inglaterra, Jacobo I asiste en enero de 1604 al palacio de Hampton para reunirse con clérigos anglicanos y puritanos con el fin de atender algunas demandas en materia religiosa que habían hecho estos últimos en su *Millenary Petition*. A grandes rasgos, el resultado de la conferencia fue positivo para el bando puritano que gracias a esta reunión ganó fuerza y presencia frente al rey Jacobo. De entre los resultados de la conferencia, el que sin duda tuvo mayor impacto en el mundo cultural angloparlante fue el de la comisión del rey Jacobo de elaborar una nueva traducción al inglés de la Biblia. Esta retraducción, llamada posteriormente la *King James Bible* o la *Authorised Version*, fue publicada en 1611 y representó, por un lado, un triunfo para el Puritanismo, pues habían sido ellos los que habían propuesto en reiteradas ocasiones una retraducción de esta obra, y por otro, un movimiento político estratégico del rey. Como expone Willson, la nueva traducción de la Biblia representó para el rey Jacobo un logro de su particular manera de entender el poder monárquico. Como muchos otros nobles escoceses e ingleses durante el siglo XVI,

Jacobo había crecido y estudiado los textos bíblicos en la llamada *Biblia de Ginebra*⁵⁹. El disgusto del rey Jacobo con esta traducción al inglés no sólo se remontaba a su formación en teología con Buchanan y Young, sino que estaba vinculada con ideas que, según el rey, cuestionaban el poder real:

He had never seen, he said, a well-translated English Bible and he considered the Geneva Bible worst of all. He objected to the antimonarchical tone of its marginal notes which he pronounced 'very partial, untrue, seditious and savouring too much of dangerous and traitorous conceits'⁶⁰.

Según consignan los testimonios de los asistentes a la reunión de Hampton⁶¹, la idea de que la Biblia fuera traducida por los sacerdotes más reconocidos de Inglaterra fue del propio rey. Así, el trabajo de traducción se repartió entre aproximadamente 50 clérigos, tanto de Cambridge como de Oxford, divididos en grupos de seis. La versión final fue revisada por los obispos Miles Smith de Oxford y Thomas Bilson de Worcester.

Además de la nueva traducción de la Biblia, las primeras tres décadas del siglo XVII vieron aparecer en Inglaterra otras traducciones de carácter religioso provenientes de la España contrarreformista. Según registra Alexander Samson⁶², para 1623 ya circulaban en la isla al menos nueve traducciones de libros de clérigos españoles. Siguiendo la ola de simpatía que mostraba el rey Jacobo hacia la monarquía española, el público inglés vio aparecer traducciones de obras de Antonio de Molina⁶³, una selección de hagiografías de Alfonso de Villegas⁶⁴, además del ya mencionado caso del *Libro de la oración y meditación* de Granada. Como Samson y Willson resaltan, tanto la retraducción de la Biblia, como las traducciones de autores contrarreformistas, fueron parte de las estrategias que tanto católicos como

⁵⁹ Durante el breve reinado de la reina María I (1553-1558), antecesora de la reina Isabel en el trono inglés, la persecución a los sacerdotes anglicanos fue intensa. Muchos de ellos huyeron al continente y se establecieron en Ginebra. Fue aquí, bajo el auspicio de Calvino, donde se emprendió el proyecto de una nueva traducción al inglés de la Biblia, sustituyendo así la *Great Bible* que había comisionado Enrique VIII a inicios del siglo XVI.

⁶⁰ Willson, *op. cit.*, p. 213.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Alexander Samson, "1623 and the Politics of Translation", *The Spanish Match: Prince Charles Journey to Madrid, 1623*, Ashgate, Hampshire, 2006, pp. 96-97.

⁶³ En 1623 aparecieron de Molina las obras: *A Treatise of the Holy Sacrifice of the Masse, and Excellencies therof. Written in Spanish by the R. F. Ant. de Molina, a Carthusian Monke, and translated into English by I. R. of the Society of Iesvs*, y *Spiritual Exercises, very profitable for actiue persons desirous o their Salvation. Composed in Spanish by Venerable F. Don Antonio de Molina Monke of the Carterhouse of Miraflores. Translated into English by one of the same Order of the house of Shene.*

⁶⁴ De Villegas apareció en 1623 *The Lives of Saints. Written in Spanish by the learned and reuered father, Alfonso Villegas.*

anglicanos y puritanos utilizaron para ganar más derechos y presencia en la corte y en el parlamento inglés.

Además de estas traducciones, se produjeron otras en el ámbito diplomático que cumplieron una función de propaganda política. En “1623 and the Politics of Translation”, Samson da cuenta, por ejemplo, de las diversas modificaciones que se hicieron en la traducción inglesa de un comunicado que llegó a la isla desde España en 1623, reportando la partida del príncipe inglés Carlos y las razones por las cuales el contrato matrimonial entre él y la infanta no se había llevado a cabo. El caso es interesante ya que la *Relación de la partida del serenísimo príncipe of Walia, que fue a 9 de septiembre de este año de 1623* de Andrés de Almanza y Mendoza fue traducida al inglés con una serie de omisiones que buscaban ‘salvar’ de la ignominia pública al príncipe Carlos. En la traducción se ensalza la figura del joven príncipe y se omiten pasajes de donde se pudiera deducir ‘debilidad de carácter’ en el heredero a la corona inglesa: “Two references to Charles being in love with the Infanta were also suppressed in the English translation”⁶⁵.

Fuera del ámbito religioso y político hay que resaltar el auge de traducciones en espacios eruditos, universitarios y literarios. En su estudio *English Literature in the Earlier Seventeenth Century 1600-1660*⁶⁶, Douglas Bush destaca el trabajo de algunos traductores de lenguas clásicas como, por ejemplo, el de Philemon Holland, traductor de obras de Plinio, Livio, Plutarco, Suetonio y Jenófanes; el de George Chapman, traductor de la *Iliada* y la *Odisea* y el de John Dryden, dramaturgo y traductor de Horacio, Juvenal, Ovidio, Lucrecio y Teócrito. Según muestra el propio tratamiento que hace Bush del trabajo de estos autores, las traducciones de los clásicos grecolatinos a principios del siglo XVII adquieren mayor relevancia cuando se las entiende dentro de un proceso más amplio de renovación literaria que ya había comenzado con la adopción de temas y formas italianas con Wyatt y que sólo se reforzó con la retraducción de la Biblia. La transformación de las letras inglesas que Bush busca mostrar va de la mano con una necesidad de reinterpretar los clásicos y de aprender de la literatura que se estaba produciendo en ese momento en el continente. En este sentido, es importante mencionar que además del *Quijote* de Shelton y de otras traducciones del español como la de *El Lazarillo* (1576), la *Celestina* (1631), la *Diana* de Jorge Montemayor (1598)

⁶⁵ Samson, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁶ Douglas Bush, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century 1600-1660*, Oxford University Press, Oxford, 1959.

y el *Guzmán de Alfarache* (1622), el siglo XVII vio también la aparición de la traducción al inglés de *Gargantúa y Pantagruel* (1653, 1693) por Sir Thomas Urquhart y de los *Ensayos* de Montaigne por John Florio en 1603.

Así como ha sucedido en otras épocas en las cuales ha habido una fuerte producción de traducciones —pensemos en el Renacimiento italiano o en el Romanticismo alemán—, la afluencia de éstas en la Inglaterra jacobina propició el desarrollo de una reflexión traductológica. De esta época sobresalen las consideraciones que John Dryden plasmó en 1680 en el prefacio a las *Ovid's Epistles, Translated by Several Hands*. La importancia de la aportación de Dryden radica en el hecho de que es una de las primeras reflexiones traductológicas de la Modernidad y de que las nociones que plasma el traductor en su prefacio pueden leerse también como un resumen de los distintos modos y criterios de traducción que se utilizaron en Inglaterra durante el XVII. En su breve texto, Dryden reflexiona a partir de una clasificación de los que para él son los tres tipos de traducciones, es decir, a partir de la metafrase, la paráfrasis y la imitación:

All Translation I suppose may be reduced to these three heads. First, that of Metaphrase, or turning an Author word by word, and Line by Line, from one Language into another. Thus, or near this manner, was *Horace* his Art of Poetry translated by *Ben. Johnson*. The Second way is that of Paraphrase, or Translation with Latitude, where the Authour is kept in view by the Translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly follow'd as his sense, and that too is admitted to be amplified, but not alter'd. Such is Mr. *Waller's* Translation of *Virgils* Fourth *Aeneid*. The Third way is that of Imitation, where the Translator (if now he has not lost that Name) assumes the liberty not only to vary from the words and sence, but to forsake them both as he sees occasion: and taking only some general hints form the Original, to run division on the ground-work, as he pleases. Such is Mr. *Cowley's* practice in turning two Odes of *Pindar*, and one of *Horace* into *English*⁶⁷.

De las tres vías que Dryden propone, la paráfrasis es para él la opción preferible. Este criterio de traducción, término medio entre la literalidad de la metafrasis y la liberalidad de la imitación, puede encontrarse, según el autor, en la traducción que hizo Edmund Waller en 1658 de la *Eneida*. La descripción de Dryden de las características de la paráfrasis es un

⁶⁷ Tomado de: <http://ttt.univ-paris3.fr/spip.php?article19&lang=fr>. Consultado por última vez el 10 de marzo de 2018. Según explica la autora en su texto introductorio, el texto está tomado de la edición del texto de Dryden que apareció en 1680 en Londres: “The text is based on Tonson’s first edition of *Ovid's Epistles* (1680). Although many an argument has been made in favour of a modernised edition of Dryden’s writings, a conservative rendition of the spelling and pointing in the 1680 edition appeared consistent and transparent enough not to create major difficulties for the average reader, while preserving the documentary value of Dryden’s text as it was first made available to the Augustan public” (cfr. <http://ttt.univ-paris3.fr/spip.php?article1&lang=fr>).

intento de describir el esfuerzo del traductor por presentar el texto traducido apegándose lo más posible al original:

By this means the Spirit of an Authour may be transfus'd, and yet not lost: and thus 'tis plain that the reason alledg'd by Sir. John Denham, has no farther force than to Expression: for thought, if it be translated truly, cannot be lost in another Language, but the words that convey it to our apprehension (which are the Image and Ornament of that thought) may be so ill chosen as to make it appear in an unhandsome dress, and rob it of its native Lustre. There is therefore a Liberty to be allow'd for the Expression, neither is it necessary that Wordes and Lines should be confin'd to the measure of their Original. The sence of an Authour, generally speaking, is to be Sacred and inviolable. If the Fancy of *Ovid* be luxuriant, 'tis his Character ot be so, and if I retrench it, he is no longer *Ovid*. It will be replied that he receives advantage by this lopping of his superfluous branches, but I rejoin that a Translator has no such Right: when a Painter Copies from the life, I suppose he has no priviledge to alter Features, and Lineaments, under pretence that his Picture will look better: perhaps the Face which he has drawn would be more Exact, if the Eyes, or Nose were alter'd, but 'tis his business to make it resemble the Original⁶⁸.

Las líneas revelan las imágenes que le sirven a Dryden —y en general al pensamiento traductológico inglés de finales del siglo XVII— para describir y juzgar una traducción. La referencia a la pintura permite al crítico reforzar los argumentos que previamente había expresado en torno a las traducciones de carácter imitativo: el traductor, así como el pintor, debe copiar lo que tiene frente a sí, no embellecerlo. Por otro lado, la referencia a la vestimenta es interesante en varios sentidos. Desde el punto de vista de la valoración de una traducción, esta imagen ayuda a Dryden a delinear una suerte de criterio: una mala traducción es como un vestido mal confeccionado que impide que quien lo usa se mueva con libertad; en este sentido, si un vestido de este tipo limita las posibilidades expresivas de quién lo usa, entonces una mala traducción también impedirá que el texto transmita todo lo que puede transmitir el original. Además de lo anterior, la imagen del vestido ayuda a plasmar en términos más concretos aquello a lo que Dryden se refiere con “*the Spirit of the Authour*”.

Sin duda, el concepto arriba mencionado puede ser útil para describir a un nivel abstracto la traducción; no obstante, la noción de “espíritu del autor” no sirve para describir el aspecto práctico de esta actividad, ya que saber exactamente qué es el “espíritu del autor” es algo que varía dependiendo del lector o del traductor. Nos parece que una buena solución que encontró Dryden —y los otros poetas y traductores de esta época que se sirvieron de la misma imagen— fue la de entender la traducción como un nuevo vestido que se le confecciona al texto. Siguiendo en sus líneas más generales el modelo aristotélico de la

⁶⁸ *Ibid.*

sustancia y los accidentes, la imagen del vestido permite diferenciar entre los elementos sustanciales del texto, esto es, el “espíritu del autor”, o el “espíritu del texto”, y la lengua en la que está expresado, entendida ésta como forma variable de la ‘sustancia textual’⁶⁹; así, la lengua representará el vestido del texto, mientras que quien la porta será el “espíritu del texto”. No será sino hasta el Romanticismo alemán cuando autores como Johann Gottfried Herder y Wilhem von Humboldt comiencen a considerar que cada lengua —con sus aspectos fonéticos, morfológicos, semánticos y sintácticos— es la expresión de la cosmovisión de una cultura específica y que, por lo tanto, la traducción es una actividad en la que se pierde la riqueza de la manera en la que una sociedad específica concibe el mundo. Lejos de estas consideraciones del Romanticismo, la imagen que elige Dryden resulta feliz en más de un sentido, pues, como señala George Steiner, no sólo permite establecer un criterio para valorar una traducción, sino también para hacer más tangible el problema del traslado del “espíritu del autor” a otro idioma:

Una buena traducción es un atuendo nuevo que nos hace conocida la forma inherente y sin embargo no obstaculiza en forma alguna su movimiento expresivo íntegro. Sólo así, dice Florio en su prefacio a Montaigne, ‘el sentido podría conservar la forma’. Esta retención de una estructura interna pese a los cambios exteriores es, en verdad, semejante a ‘*Pitágoras y su metempsicosis*’. Igual fórmula, más llanamente expresada, se halla en Schopenhauer. Tras lamentar en el capítulo 35 de *Parerga und Paralipomena* que ni el trabajo ni el genio podrían transformar *être debout* en *stehen*, Schopenhauer concluye que se necesita por lo menos una ‘transferencia de alma’. ‘El atuendo debe ser nuevo, pero también debe conservar la forma íntima’, escribió Wilamowitz en sus reflexiones preliminares al *Hipólito* (1891) en Eurípides: ‘Jede rechte Uebersetzung ist Travestie. Noch schärfer gesprochen, es bleibt die Seele, aber sie wechselt den Leib: die wahre Uebersetzung ist Metempsychose’. [Toda buena traducción es parodia; dicho más exactamente, debe permanecer el alma, pero cambiar el cuerpo; la verdadera traducción es metempsicosis.] La letra cambia; el espíritu permanece intacto al mismo tiempo que se renueva⁷⁰.

Si tomamos la imagen del vestido como una manera de designar la apropiación de un texto a través de una traducción y además traemos a cuenta que tanto el teatro isabelino como el jacobino solía representar obras de temas históricos sin utilizar un vestuario adaptado a la época que querían representar, es decir, que los actores a pesar de estar representando una historia de la Roma antigua utilizaban vestimentas inglesas de finales del XVI y principios del XVII, entonces tenemos algunos elementos para sugerir una suerte de poética de la

⁷⁰ George Steiner, *Después de Babel*, trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major, FCE, México, 2013, p. 275.

recepción en donde el papel de la vestimenta en el teatro inglés determinaría ciertos aspectos del modo en el que se entendía la traducción. En efecto, hay que tomar en cuenta que el teatro isabelino y jacobino, —al igual que el teatro antiguo y medieval—, no se valía de indumentarias especiales para representar, por ejemplo, el antiguo Egipto o la Edad Media; bastaban apenas unos cuantos elementos de utilería para hacer algunas referencias históricas. Era sobre todo la atmósfera dramática de diálogos y acción la que creaba la ilusión de otra época y otra sociedad. Utilizando la imagen del vestido, podemos decir que el ‘espíritu’ de Egipto en *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare, o el de Verona en *Romeo y Julieta*, se trasladó al escenario inglés literalmente a través de una vestimenta inglesa del siglo XVI. Del mismo modo que se podría decir que Fletcher confeccionó al ‘espíritu’ de Cervantes una vestimenta inglesa en sus adaptaciones-traducciones.

Somos conscientes de que probar la idea de una poética de la recepción basada en imágenes y elementos teatrales rebasa las intenciones de lo que se busca demostrar en este trabajo; no obstante, el mero hecho de llamar la atención en torno a la coincidencia entre elementos del pensamiento traductológico del siglo XVII y las prácticas teatrales de esta época, nos ayudan a sopesar el papel del teatro como práctica cultural que dota de elementos a traductores y a creadores para adecuar los productos extranjeros al suelo inglés.

CAPÍTULO II: EL *QUIJOTE* DE THOMAS SHELTON Y LA CRÍTICA

1. Thomas Shelton y la primera traducción del *Quijote* al inglés

Como se mostró en el capítulo anterior, la traducción del *Quijote* responde a una actitud cultural de la Inglaterra de finales del siglo XVI y principios del XVII que abrió las letras inglesas a la influencia de la literatura barroca española. Lo anterior no significa, sin embargo, que la traducción del *Quijote* quede ya comprendida y explicada por pertenecer a un fenómeno más amplio; la influencia del Barroco español en Inglaterra es apenas el trasfondo de una revisión más detallada de la primera traducción al inglés del *Quijote*.

Dos factores cruciales para establecer las coordenadas históricas y literarias de esta traducción son la biografía de Thomas Shelton y la recepción de su traducción durante el convulso siglo XVII. Ahora bien, para que la información que se obtenga del análisis de estos aspectos nos sea útil, tanto para una revisión de lo que ha dicho la crítica sobre la traducción, como para el análisis de ésta misma, es necesario incluir algunos elementos metodológicos de la historia de la traducción, éstos nos permitirán formular nuevas hipótesis para complementar las investigaciones que ya se han encargado de estos temas.

En su libro *Method in Translation History*, Anthony Pym propone una metodología historiográfica específica para la traducción. Su punto de partida es la crítica a los limitados alcances que han tenido los estudios de historia de la traducción bajo esquemas historiográficos tradicionales. Según su opinión, estos estudios han pasado por alto aspectos específicos de la actividad traductora y de los traductores, como, por ejemplo, el hecho de que los traductores se desenvuelven en ambientes multiculturales y que normalmente se desplazan en busca de empleadores que puedan utilizar sus servicios como traductores, intérpretes o profesores de lengua. Además de lo anterior —dice Pym— es necesario recordar que la traducción es una actividad que casi siempre se lleva y se ha llevado a cabo dentro de redes. Como se verá más adelante, las traducciones, al igual que muchas obras originales durante el siglo XVII, no se hacían únicamente con un interés estético; en esta época, originales y traducciones además de un *qué* y de un *por qué* tenían un *para quién* que, como

en el caso de Minsheu y posteriormente en el de Shelton, era de suma importancia para encontrar mecenas o abrirse paso hacia alguna corte.

Con base en sus críticas, Pym elabora cuatro principios que deberían de seguir los estudios de historia de la traducción:

The first principle says that translation history should explain why translations were produced in a particular social time and space. [...]

The second principle is that the central object of historical knowledge should not be the text of the translation, nor its contextual system, no even its linguistic features. The central object should be the human translator, since only humans have the kind of responsibility appropriate to social causation. [...]

If translation history is to focus on translators, it must organize its world around the social contexts where translators live and work. [...] As a general working hypothesis, then, translators tend to be intercultural, although far more research must be done before we can hope to give this term 'intercultural' a precise programmatic meaning. [...]

We do translation history in order to express, address and try to solve problems affecting our own situation. [...] The priority of the present is not only unavoidable but also highly desirable; I am in favour of serious subjective involvement in translation history⁷¹.

Preguntarse e intentar responder al porqué una traducción, asumir al traductor como un individuo inserto en un contexto particular con deseos y necesidades particulares, considerarlo como un individuo formado a partir de elementos multiculturales distintos y, finalmente, utilizar esta información para entender situaciones problemáticas actuales son los principios que según Pym deberían de guiar la historia de la traducción. En este capítulo nos proponemos aplicar los principios antes mencionados al caso de la biografía de Thomas Shelton y al de la recepción de su traducción durante el siglo XVII. Así, los primeros tres principios nos ayudarán a ampliar los horizontes de lo que se puede deducir a partir de lo poco que se sabe de la vida de Shelton incorporando a su biografía un análisis de las redes a través de las cuales se movió. Además de esto, se buscará elaborar una hipótesis del porqué de la traducción del *Quijote* a partir de un análisis de las circunstancias históricas en las que vivió. Con respecto a la recepción de la traducción, los primeros tres principios de Pym también nos servirán para considerar otros factores contextuales para explicar los motivos por los cuales la traducción de Shelton tuvo dos interpretaciones y por lo tanto dos efectos diferentes durante el siglo XVII en Inglaterra.

Con respecto al cuarto principio, nos distanciamos de la idea un tanto ambiciosa de considerar que la investigación histórica con respecto a fenómenos de traducción debe “try

⁷¹ Anthony Pym, *Method in Translation History*, St. Jerome, Manchester, 1998, pp. IX-X.

to solve problems affecting our own situation”. Sin dejar de considerar que el ejercicio de estudiar el pasado con miras a explicar fenómenos actuales es sumamente valioso, asumiremos el cuarto principio de Pym como el punto de partida para utilizar la información biográfica de Shelton y la de la recepción de la traducción como referentes importantes para hacer una revisión de lo que la crítica moderna ha dicho con respecto a esta traducción.

1.1. Thomas Shelton, vida y traducción

Durante años, la figura de Thomas Shelton fue un mero dato bibliográfico de la primera traducción al inglés del *Quijote*. No fue sino hasta los años 50 del siglo XX, cuando Edwin B. Knowles se dio a la tarea de investigar a fondo la vida de Shelton; los resultados de su investigación aparecieron en el conocido artículo “Thomas Shelton, Translator of *Don Quixote*” en 1958. Al inicio, el artículo atestigua todas las dificultades que giran en torno a la investigación de la vida de este traductor. En primer lugar, Knowles se enfrentó al problema de los homónimos: además del Thomas Shelton traductor, hubo otro Thomas Shelton que fue conocido por inventar un sistema de notación taquigráfica. En segundo lugar, Knowles tuvo que desmentir la creencia de que Shelton era un autor inglés: según toda la evidencia que este investigador pudo reunir, Thomas Shelton fue un irlandés católico del que no se sabe si pisó Londres alguna vez en su vida. Además de estas dos dificultades, Knowles tuvo que vérselas con problemas como el de las modificaciones ortográficas de nombres, correspondencias incompletas, información dispersa por varios países, y, sobre todo, la falta de datos básicos en torno a Shelton como el año de su nacimiento y muerte.

Guiándose por el apellido del traductor, Knowles dio con una familia en Irlanda que concordaba con algunos datos que posteriormente otros personajes con quienes Shelton tendría alguna relación mencionarían en intercambios epistolares al respecto de este traductor. Como resultado de su investigación, Knowles pudo establecer que Thomas Shelton creció en una familia católica y que fue el tercero de siete hijos de Henry y Margaret Shelton. Para determinar el lugar y tipo de formación del traductor, el investigador recurrió a los archivos del Colegio Irlandés de Salamanca, España, en donde está registrado un “Thomas Shelton, Dublinensis”⁷² como alumno en 1597. Las claves que ayudan a entender el porqué

⁷² Edwin B. Knowles, “Thomas Shelton, Translator of *Don Quixote*” *Studies in the Renaissance*, 5 (1958), p. 174.

de la presencia de Shelton en España las brinda la circunstancia socio-política que vivía Irlanda a finales del siglo XVI. Como se mencionó en el capítulo anterior, una de las primeras disposiciones de la reina Isabel fue reestablecer en 1559 la *Oath of Supremacy*, el documento que su padre, Enrique VIII, había elaborado para proclamarse cabeza de la Iglesia de Inglaterra y que su antecesora, la reina María, había anulado. El restablecimiento de la *Oath* generó tensiones entre las diferentes confesiones del reino, siendo los católicos, otrora protegidos por la reina María, los más afectados. De entre los católicos, quienes se opusieron con mayor determinación a la *Oath* fueron los irlandeses.

Durante la segunda mitad del siglo XVI la historia de Irlanda está marcada por sus conflictivas relaciones con Inglaterra. Después de la publicación de la *Oath*, en Irlanda surgieron varios grupos de rebeldes católicos. Para hacerles frente, la reina Isabel ofreció algunos privilegios a los nobles irlandeses que se pusieran de su parte; los que no aceptaron los términos de la reina fueron perseguidos. La política de persecución de los grupos rebeldes católicos se agudizó en los años 80 del siglo XVI, justo cuando entraron en guerra el reino de Inglaterra y el de España. La persecución de católicos en Irlanda se recrudeció para evitar que los españoles se aliaran con los irlandeses y que aquéllos utilizaran el territorio irlandés para operar cerca de Inglaterra durante la guerra. De las acciones más violentas durante estos años se encuentra la represión de la rebelión del conde Gerald Fitzgerald, también llamada la Rebelión de Cork, en 1582⁷³.

Más adelante, a finales del siglo XVI, comienza otra rebelión en Irlanda liderada por Hugh O'Neill, conde de Tyrone. Después de conocer los efectos del levantamiento de Fitzgerald, el conde intentó negociar con la corona inglesa más autonomía para los nobles irlandeses. A la vez que hacía esto, también entablaba diálogos con España y Escocia para establecer alianzas en caso de que fracasaran las negociaciones con la reina Isabel. Como era de esperarse, la reina no estaba dispuesta a otorgar más autonomía a los irlandeses frente a la posibilidad de que éstos se aliaran militarmente con España. Ante la negativa, Tyrone decide rebelarse confiando en la ayuda de los españoles, misma que no llegó a tiempo ni en la cantidad esperada. En su punto climático, la rebelión de Tyrone provocó que, en 1599 la monarca inglesa decidiera enviar a Irlanda a uno de sus favoritos, Robert Devereux, conde

⁷³ Esta acción de la corona inglesa llevó a la muerte a miles en esta región —se calcula que hasta 30,000 personas fallecieron—, a castigos ‘ejemplares’ para los líderes de la rebelión y a que, además, se desatara una plaga en la ciudad portuaria de Cork.

de Essex, junto con 16,000 soldados. La fácil victoria sobre los rebeldes irlandeses que la reina esperaba nunca llegó. Essex siguió un plan distinto al acordado, dilapidó fondos y perdió batallas clave. La fallida empresa provocó que Tyrone pudiera negociar su perdón y que, después de rebelarse brevemente contra la reina, Essex fuera enjuiciado y decapitado en 1601.

De entre quienes se opusieron a la *Oath of Supremacy* se cuenta al *sheriff* Henry Shelton, padre de Thomas, que en 1596 fue hecho prisionero hasta su muerte por este motivo. Un par de años después, en 1598, el hermano mayor de Thomas, John Shelton, fue capturado y ahorcado por su participación en la planeación del asalto al Castillo de Dublín. Según una carta que cita Knowles, después de la aprehensión de John se buscó a Thomas sin éxito⁷⁴. Se podría entender que para poner a salvo a los miembros de la familia que pudieran caer presos, los Shelton hayan decidido enviar a España a Thomas; sin embargo, para explicar la presencia de Shelton en el Colegio Irlandés de Salamanca es necesario tomar en cuenta otra circunstancia familiar. Margaret Shelton, la madre de Thomas, era hermana de Peter Nangle, guardián del convento franciscano de Armagh. El dato es relevante si se toma en cuenta un factor clave que atravesará toda la vida de este traductor: las redes de franciscanos irlandeses en Europa.

Según expone Thomas O'Connor en "Irish Franciscan Networks at Home and Abroad, 1607-1640"⁷⁵, la migración de irlandeses al continente a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII se debió a varios motivos, entre ellos están el de la formación de clérigos y nobles pero también el de la huida por persecución. La investigación de O'Connor muestra que este flujo de personas se dio gracias a las redes de clérigos irlandeses que se establecieron en los Países Bajos españoles, una zona que hoy comprende Holanda, Luxemburgo y Bélgica y que durante el siglo XVI y buena parte del XVII fue parte de la corona española. En este territorio, y siempre bajo el consentimiento del Vaticano y del rey de España, los clérigos irlandeses comenzaron a establecer colegios. El primero lo fundó el cardenal William Allen en Douai en 1568. De aquí, los colegios irlandeses se expandieron a París (alrededor de 1570), a Lisboa (1590) y a Salamanca (1592). A finales del siglo XVI, por iniciativa de Christopher Cusak, se abrieron más colegios irlandeses en otras ciudades de

⁷⁴ Knowles, *op. cit.*, p. 164.

⁷⁵ Thomas O'Connor, "Irish Franciscan Networks at Home and Abroad, 1607-1640", *British and Irish Emigrants and Exiles in Europe, 1603-1688*, Brill, Leiden, 2010.

los Países Bajos españoles. De entre los problemas que enfrentaron los franciscanos en esta región se encontraba el insistente entrometimiento de los jesuitas en la administración de las instituciones; los colegios de Lisboa y Salamanca no pudieron evitar este control.

Teniendo estos datos presentes y tomando en cuenta el parentesco que tenían los Shelton con un miembro importante de la comunidad franciscana de Irlanda, es factible asumir, junto con Knowles, que frente a las circunstancias que vivía la familia, enviar a Thomas a Salamanca podía ser una buena manera de alejarlo del peligro de ser encarcelado y, a la vez, procurarle una buena educación. Si se toma en cuenta que la siguiente noticia que se tiene de Thomas después de la muerte de su hermano es hasta 1600, entonces podemos deducir que la estancia de Shelton en Salamanca se pudo haber prolongado desde que se encarcela a su padre en 1596 o desde que es sospechosos de colaborar con su hermano en 1597 hasta el año de 1600. Cualesquiera que sean las posibilidades que derivan de lo anterior, la información disponible señala que es muy factible que Shelton haya vivido y estudiado en Salamanca al menos por tres años y que a su regreso haya contactado a miembros rebeldes del grupo de Tyrone.

Como mencionamos previamente, las relaciones entre Irlanda e Inglaterra durante los últimos años del siglo XVI estuvieron marcados por batallas y por la persecución de católicos. Estas tensiones se tradujeron, entre otras cosas, en una compleja red de informantes y espías que seguían los movimientos de Tyrone y de sus aliados; gracias a esto, tenemos información en torno a Shelton y a sus actividades. En una carta con fecha del 14 de agosto de 1600, el canciller irlandés Lord Loftus, le adjunta a Robert Cecil el reporte de un espía que informa sobre algunos personajes que se encuentran en el círculo del conde Tyrone; entre ellos encontramos a Thomas Shelton:

Two of the parties named in it are men of good account, I mean Stainhurst and Nugent, the one named Walter being brother to Richard Stainhurst, the learned physician who is with the King of Spain, and the other called Richard Nugent is eldest son to William Nugent, brother to the Lord of Delvin, which Richard by his mother shall be a good inheritor in the Pale. The other, named Shelton, is he of whom Sir Robert Gardener and myself heretofore wrote to your Honour in Lapley's cause, having them intelligence that he was at Court, under pretence to be cured of the Queen's evil. One of his brothers was executed with Lapley, and this young man hath been a good while in Tyrone with his treacherous uncle the Friar Nangle. I have made the more haste to let your Honour understand hereof, for that they departing so lately and going wholly through Scotland

(where I doubt not they will think themselves very secure) there may be some good means used to have them apprehended there⁷⁶.

Además de ser útil porque a través de él sabemos que en 1600 Shelton se encuentra en Irlanda, el reporte nos informa de otra circunstancia importante en la vida de Shelton: después de haber regresado a Irlanda y aparentemente sin haber obtenido un título en Salamanca, Shelton no tarda en planear su regreso al continente. El motivo por el cual esto sucede es lo que Knowles llamó “Shelton’s greatest indiscretion”. En enero de 1601, Shelton dirige una carta a Florence MacCarthy, un rebelde irlandés casi tan peligroso para Inglaterra como Tyrone, en la cual se pone a su servicio para establecer vínculos con España: “This only rests, that as I have ever desired to serve your Lordship, so now, finding the opportunity of this bearer, I would not omit so fit an occasion to kisse your honourable hands, and signifie that respect I have ever borne towards you”⁷⁷. La carta es interceptada y entregada a Sir George Carew, el noble inglés que se encargará de capturar y enviar a la Torre de Londres a MacCarthy. El resultado de haber escrito esta imprudente carta: la persecución.

El reporte del espía también incluye el nombre de otro personaje clave: Richard Nugent. Este noble irlandés tuvo, al igual que Shelton, una familia con tradición rebelde; su padre, William Nugent, educado en Oxford y poeta ocasional en inglés y en irlandés, recibió arresto domiciliario en 1575 por oponerse a pagar ciertos impuestos a la corona inglesa. En 1582 William viaja al continente en busca de apoyo de los poderes católicos para los levantamientos irlandeses. De su hijo, Richard, se sabe que también viajó al continente alrededor de 1600 y que, en 1604, siguiendo las tradiciones literarias de la familia, publica un libro de versos titulado *Cynthia: containing direfull sonnets, madrigalls, and passionate intercourses, describing his repudiate affections expressed in loves owne language*. Que el autor de este libro de versos es con quien se encuentra Shelton en el reporte del espía y con quien planea un viaje al continente, lo prueban dos hechos. Por un lado, se sabe que Nugent tenía la intención de ir a España en busca del favor de Felipe III para ser incorporado al Regimiento Irlandés en los Países Bajos españoles. Para llevarlo a cabo, es válido pensar que se sirviera de un intérprete como Shelton, que además de conocer el continente, también sufría persecución política. Por otro lado, que lo anterior muy probablemente sí ocurrió se refleja en el hecho de que en el libro de versos de Nugent aparece un poema preliminar

⁷⁶ Knowles *op. cit.*, p. 165.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 166.

firmado por Thomas Shelton y que la siguiente noticia que se tiene de éste proviene de un registro de nombres de una asamblea capitular de los colegios irlandeses en la ciudad de Douai en 1604. Así, lo anterior sugiere que Shelton y Nugent salieron en 1601 de Irlanda o de Escocia hacia el continente y que posiblemente entre 1601 y 1604 Shelton se trasladó de España a los Países Bajos españoles.

El hecho de que el siguiente registro de Shelton después del reporte del espía sea en una asamblea de los colegios irlandeses, nos muestra que a su regreso al continente el traductor volvió a integrarse a la red de franciscanos irlandeses dentro de la cual se había formado. Al respecto, Knowles propone que la aparición de este “Thomas Skelton”⁷⁸ dentro de la red de los colegios irlandeses podría indicar que para entonces el traductor se desempeñaba como maestro en una de estas instituciones; tesis que tiene sentido si se toma en cuenta que esta red acoge a varios exiliados católicos de Irlanda y de Inglaterra y que Shelton tenía una muy apreciada formación jesuita que podían utilizar los franciscanos en sus colegios.

Entre el año de la aparición de su nombre en los registros de Douai y la publicación de su traducción del *Quijote* en 1612, el nombre de Shelton aparece en dos publicaciones, en la ya mencionada *Cynthia* (1604) de Richard Nugent y en la *Restitution of Decayed Intelligence in Antiquities* (1605) de Richard Verstegan. En ambos casos, la aparición de Shelton es breve y se restringe a la composición de un poema preliminar; tal vez sea por estas razones por las cuales no ha llamado la atención de la crítica. Sin embargo, si nos adentramos un poco más en estos textos nos daremos cuenta de que aún hay elementos por deducir de la relación entre las obras de Nugent, Verstegan y Shelton.

Según la investigación que Deirdre Serjeantson expone en su artículo “Richard Nugent’s *Cynthia* (1604): A Catholic Sonnet Sequence in London, Westmeath, and Spanish Flanders”, el libro de versos de Nugent se encuentra dentro de una tradición lírica que utiliza el tema de la luna y de los nombres y términos derivados de este campo semántico (dentro del cual se encuentra el personaje mitológico de Cintia) para alabar a la reina Isabel. La investigación de Serjeantson muestra que la *Cynthia* de Nugent se une al tema del elogio de la reina sólo en un primer momento, pues su obra logra resignificar al personaje principal

⁷⁸ El cambio en la ortografía del nombre pudo haber sido un error o una modificación intencional debido a las circunstancias de persecución que éste vivía en ese entonces.

femenino para que los elogios a la reina también se lean como alabanzas a Irlanda. Haciendo esto, Nugent aspira a poner en la palestra de las discusiones estéticas de la corte inglesa un tema relacionado con el conflicto en torno a la identidad irlandesa y a la autonomía que éstos buscan frente a la corona inglesa. Al respecto, Serjeantson menciona lo siguiente: “Nugent’s sequence employs the volatile image of Cynthia, with all of its attendant connotations, to meditate on the volatile issues of his day: the interdependent questions of English rule, of the Catholic faith, and of the nature of Irish identity”⁷⁹.

Con respecto a lo anterior, el análisis de la investigadora también descubre los mecanismos estéticos a través de los cuales el poeta traza una suerte de identidad irlandesa a través de la temática amorosa de la obra; identidad que, paradójicamente, está relacionada con su decisión de escribir en inglés y no, como su padre, en irlandés. En efecto, los poemas de Nugent se inspiran en formas que ya se encuentran en poetas como Sidney y Spenser; el hecho de que entre ellos haya versiones libres de poemas de Petrarca sólo acentúa la línea que Nugent quiere trazar con respecto a estos poetas y a la tradición lírica inglesa. Según los argumentos de Serjeantson, este hecho no es llamativo a menos de que se consideren los vínculos que esta obra puede tener con las ideas de otra que también contiene un poema preliminar de Shelton, a saber, la *Restitution of Decayed Intelligence in Antiquities*.

Richard Verstegan, autor de la *Restitution*, nació en Londres a mediados del siglo XVI con el nombre de Richard Rowlands. Después de abandonar sus estudios en Oxford y de salir exiliado de Inglaterra por publicar un texto de la ejecución de Edmund Campion, Verstegan se dedicó a viajar por Europa y a escribir sobre mártires católicos. Después de realizar algunas traducciones de obras religiosas (entre ellas el primer misal tridentino en inglés) publica su *Restitution*. En esta obra, Verstegan busca esclarecer el origen histórico del pueblo inglés en un intento de establecer una suerte de identidad nacional; para hacerlo, recurre al análisis de la lengua sajona. Según su argumentación, el sajón no sólo sirve para trazar el origen de los ingleses, sino que también prueba que éstos están estrechamente emparentados con los irlandeses y los escoceses, grupos cuyas lenguas también se relacionan, según él, con esta lengua antigua. A lo largo del texto, Verstegan logra establecer un lazo

⁷⁹ Deirdre Serjeantson, “Richard Nugent’s *Cynthia* (1604): A Catholic Sonnet Sequence in London, Westmeath, and Spanish Flanders”, *Region, Religion and English Renaissance Literature*, Routledge, London, 2016, p. 70.

entre los ingleses, irlandeses y escoceses que no se basa en las diferencias de confesión religiosa que hay entre ellos, mismas que hasta ese momento los tiene en constante conflicto.

De acuerdo con Serjeantson, la *Restitution* de Verstegan completa el cuadro de las inquietudes intelectuales y de identidad de un grupo de personajes de habla inglesa que se mueve en torno a Shelton en los Países Bajos españoles. Así, lo que une a Verstegan con Nugent es la necesidad del reconocimiento de la identidad de los grupos que no comparten ni la religión, ni los derechos de los nobles de la corte isabelina. Estos autores se valen de la lengua inglesa para afirmarse frente a la corona y frente al Protestantismo anglicano. Por un lado, Nugent utiliza la lengua y las formas líricas inglesas para tematizar a Irlanda con la misma importancia con la que se alababa a la reina Isabel; por otro, Verstegan argumenta que detrás de las diferencias políticas y religiosas que hay entre Irlanda, Escocia e Inglaterra, estas regiones están unidas por un antecedente lingüístico común. De los personajes que menciona Serjeantson, la figura que no analiza bajo el esquema de la búsqueda del reconocimiento político-religioso es la de Shelton; sin embargo, su investigación nos da los elementos necesarios para mirar la traducción del *Quijote* desde una nueva perspectiva.

Después de la aparición de sus poemas en las obras de Nugent y de Verstegan, volvemos a tener noticias de Shelton gracias a la publicación de la Primera Parte del *Quijote* en 1612. La traducción, que aparece en la imprenta de Edward Blount (a quien le debemos los ‘folios’ de Shakespeare y la traducción al inglés de los *Ensayos* de Montaigne) contiene la siguiente dedicatoria:

TO THE RIGHT HONOVRABLE HIS VERIE GOOD LORD, THE Lord of Walden,
&C.

Mine Honourable Lord; hauing Translated some fiue or sixe yeares agoe, the Historie of Don Quixote, out of the Spanish tongue into the English, in the space of forty daies: being thervnto more then halfe enforced through the importunitie of a very deere friend, that was desirous to vnderstand the subiect: After I had giuen him once a view thereof, I cast it aside, where it lay long time neglected in a corner, and so Little regarded by me as I neuer once set hand to review or correct the same. Since when, at the intreatie of others my friends, I was content to let it come to light, conditionally, that some one or other, would peruse and amend the errours escaped; my many affaires hindering mee from vndergoing the labour. Now I vnderstand by the Printer, that the Copie was presented to your Honour: which did at the first somewhat disgust mee, because as it must passe, I feare much, it will proue farre vnworthy, either of your Noble view or protection. Yet since it is mine, though abortiue, I doe humbly intreate, that your Honour will lend it a fauourable countenance, there by to animate the parent thereof to produce in time some worthier subiect, in your Honourable name, whose many rare vertues haue already rendred me so highly deuoted to your seruice, as I will some day giue very euident tokens of the same, and till then I rest,

Your Honours most affectionate Seruitor,
Thomas Shelton.⁸⁰

El primer elemento problemático de esta dedicatoria es la fidelidad de las afirmaciones de Shelton. Al principio, por ejemplo, sostiene que tardó apenas 40 días en hacer la traducción, dato que podríamos tomar como una broma si consideramos que el lector tiene en sus manos un volumen de dimensiones considerables. El segundo dato, y probablemente el más controvertido, es el que se refiere al amigo para quien Shelton originalmente había traducido la obra. Nos parece que de las opciones que se han manejado —mismas que no excluyen nombres como Beaumont o Shakespeare—, la más factible sea la de Verstegan o la de algún miembro de la comunidad irlandesa que estuviera en los Países Bajos españoles, de entre quienes se puede contar, por cierto, al hijo del conde Tyrone que pare entonces también vivía en los Países Bajos españoles. A pesar de lo anterior, cabría pensar que también este dato es falso —tal vez una broma— y que el querido amigo simplemente es una forma indirecta de referirse al rey Jacobo (a quien sabemos le gusta la idea de tener una mayor presencia de lo español en su corte), al padre de Theophilus, Lord Howard, o a Robert Cecil. Ahora bien, rompernos la cabeza en torno a esto no nos llevará a nada —los propios especialistas aún no han podido llegar a ninguna conclusión al respecto de este tema—; no obstante, el personaje a quien está dedicada la obra y el círculo de autores que rodea a Shelton mientras traduce, son elementos que pueden ayudarnos a elaborar una explicación en torno al porqué de la traducción.

Como ya se dijo en el primer capítulo y como se remarcará más tarde, la práctica de las dedicatorias de las obras es fundamental para entender los propósitos de sus autores. Desde la perspectiva de las dinámicas de mecenazgo, la dedicatoria puede interpretarse como lo que un autor puede dar a cambio de la paga de la impresión de un libro o del otorgamiento de una renta periódica; de manera similar, las dedicatorias funcionan también como ‘solicitudes’ para ganarse el favor de algún personaje con poder y de este modo encontrar un nicho laboral estable. Como sabemos por lo que se mencionó al inicio de esta investigación, el mismo rey Jacobo era una figura proclive a beneficiar a los autores de obras que apoyaban sus ideas. De aquí, tal vez, la razón por la cual Verstegan le dedica la *Restitution* al monarca. En el caso del *Quijote* de Shelton, la traducción está dedicada a Theophilus Howard, hijo del

⁸⁰ Knowles, *op. cit.*, p. 161.

Lord Chamberlain del rey. Si retomamos lo que ya se dijo sobre este personaje en el primer capítulo, no encontraremos nada particular en esta figura que lo vincule con el mundo de las letras en la corte del rey Jacobo; sin embargo, si lo vemos a través de la dinámica de las dedicatorias, podremos entender más de los motivos por los cuales él es el destinatario de la traducción.

En 1612, año de la publicación de la traducción del *Quijote*, aparece *Pilgrimes Solace*, un libro de composiciones musicales escrito por John Dowland y también dedicado a Theophilus Howard. Este mismo año, Dowland, músico irlandés católico que hasta ese momento había vivido una vida errática por Europa, se vuelve laudista del rey Jacobo. Visto desde la perspectiva de las dedicatorias, *Pilgrimes Scolace*, es apenas una de las muchas obras que Dowland le dedicó a personajes de la corte inglesa: su *Second Book of Songs* (1600) está consagrado a Lucy Russell, condesa de Bedford y personaje cercano a la reina Isabel; sus *Lachrimae, or Seaven Tears* (1604) a la esposa del rey Jacobo, Ana de Dinamarca y la traducción del tratado de música *Micrologus* (1609) a Robert Cecil, la persona más cercana al rey en ese momento. Todos estos datos nos hablan de un proceso a través del cual Dowland fue paulatinamente ganándose el favor y la simpatía de quienes rodeaban al rey, situación que finalmente le llevó a ser nombrado laudista real.

Siguiendo la pauta que nos da el caso de Dowland y además tomando en cuenta los problemas económicos que el traductor del *Quijote* tendrá unos años después de que aparezca esta novela en Londres, podemos suponer que la intención de Shelton al dedicarle su traducción a Theophilus Howard es la de buscar un lugar en la corte inglesa como traductor o maestro de español (hay que recordar que en esta época el español es la lengua de moda en la corte inglesa). Las credenciales de una educación jesuita y de la traducción de un libro que por su temática encajaba con la popularidad de lo español en la corte de Jacobo I, podían darle buenas esperanzas de lograr su cometido. Sin embargo, si comparamos su dedicatoria con las de Dowland, podremos notar que Shelton carece de la pomposa retórica que era determinante para lo que él buscaba⁸¹.

⁸¹ Como una muestra de la diferencia de estilo de uno y otro autor cabe simplemente contraponer el encabezado de las dedicatorias que ambos le hicieron a Theophilus Howard: mientras Shelton comienza la suya con un tono sobrio y directo, "TO THE RIGHT HONOVABLE HIS VERIE GOOD LORD, THE Lord of Walden, &C.", Dowland se explaya en los títulos y la relación del noble con la corona inglesa, "TO THE RIGHT HONORABLE THEOPHILVS, LORD WALDEN, SONNE AND HEIRE TO THE MOST NOBLE, THOMAS, BARON OF WALDEN, EARLE OF SVFFOLKE, LORD CHAMBERLAINE OF HIS

Por otro lado, el carácter de las obras de los autores con quien sabemos que Shelton se relacionaba durante los años en los realiza su traducción, permiten especular que detrás del primer propósito de la traducción, Shelton también podría estar contribuyendo —de manera indirecta, pues en ningún punto de su dedicatoria menciona su procedencia— junto con Nugent y Verstegan a buscar el reconocimiento político y religioso de los grupos irlandeses perseguidos dentro y fuera del reino de Inglaterra. En este sentido, la traducción del *Quijote* podría verse como una suerte de contribución velada⁸² a la lucha en torno al reconocimiento del derecho de los irlandeses a ejercer más autonomía en temas religiosos y políticos. Que un irlandés sea capaz de traducir al inglés una obra extensa y llena de expresiones de varios géneros literarios como el *Quijote*, implicaría que, así como los eruditos ingleses, también los irlandeses pueden hacer contribuciones importantes a la cultura angloparlante y que más que como sus subordinados, Inglaterra podría obtener más provecho de los irlandeses si les permitiera mayor autonomía. Lamentablemente, la poca información que se tiene de Shelton y de su círculo social en los Países Bajos españoles no permite abonar mucho a esta lectura.

Es muy curioso que después de la publicación de la traducción del *Quijote* haya mucha más información en torno a Shelton que corrobora lo que se sabe acerca de él, pero que en ningún punto menciona algo en torno a su traducción. En 1613, el clérigo Gelasius Concan acusa al padre Cusak, el fundador de colegios irlandeses en los Países Bajos españoles, de mandar información al monarca inglés a través de un tal “Thomas Stertone”⁸³. Un año antes, Shelton, fungiendo como portavoz de las inquietudes de los clérigos católicos irlandeses del continente, le demanda en términos diplomáticos a Robert Cecil negociar con el rey más tolerancia para con la religión católica de los irlandeses: “Mr. Cusake President of all the Irish Seminaries of these parts intreated mee to write to your Lords. humbly requesting that it would please you to deale with his Majesty to tolerate as muche as is possible with religion in Ireland”⁸⁴. La manera con la que termina la carta es muy contundente

MAIESTIES HOVSEHOLD, KINGHT OF THE MOST Noble Order of the Garter, and one of his Maiesties most Honourable Prinnie Connsell (Cfr. John Dowland, *A pilgrims Solace*, ed. William Barley, London, 1612, <http://kulturserver.de/home/harald-lillmeyer/Texte/Downloads/Bilder/Dowland1/BilderDowland1.html> consultado por última vez el 25 de octubre de 2018).

⁸² Consideramos que debido a que el fin principal de Shelton era buscarse un lugar en la corte de Jacobo I, éste no hubiera considerado como una decisión benéfica revelar su procedencia irlandesa en la dedicatoria del texto.

⁸³ *Ibid.*, p. 168.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 170.

y, más que solicitud cortesana, sus palabras expresan un aire de rebeldía: “This is all that the present state of matters permits mee to write; desyrenge that your Lo: will excuse my bowldnes, and receiue it from one that neither does it for interest or is any way interressable more then honour and reason shall leade hime”⁸⁵. Siguiendo la interpretación de Knowles en el sentido de que estas líneas expresan una negativa a subordinarse a la monarquía inglesa, podemos entonces deducir dos cosas: por un lado, que esta actitud seguramente se interpuso con las intenciones de Shelton de ganarse un puesto en la corte del rey Jacobo, y por otro, que no es descabellado sustentar la tesis de que la primera traducción del *Quijote* podría considerarse como parte de un movimiento cultural irlandés que desde varios flancos busca mayor autonomía política y religiosa⁸⁶.

Gracias al intercambio epistolar que Shelton entabló con William Trumbull, diplomático inglés en los Países Bajos españoles, sabemos que en 1613 Shelton partió a París con una carta de recomendación de este último dirigida a Sir Thomas Edmondes, embajador inglés en Francia. En este documento Trumbull menciona que a pesar de no aprobar la religión de Shelton, reconoce sus buenos conocimientos de español y de francés. Además, la carta menciona que Shelton es un perseguido y que su intención de ir a París es la de estudiar física⁸⁷. Pero la fortuna no le sonrió a Shelton en París. A partir de sus cartas a Trumbull y a otros familiares solicitándoles dinero para sus enfermedades o más cartas de recomendación, sabemos que Shelton tiene para entonces una compañera sentimental y que de no encontrar pronto trabajo se irá a España o a Italia. En 1614, después de un invierno pesadoso, Shelton le escribe a Trumbull expresándole sus deseos de regresar a Inglaterra para buscar el perdón de Theophilus Howard y así poder encontrar un medio de subsistencia; “...or yf you thinke fit, that I expect a pardon from England, I will drive of tyme utill it may bee had, for I haue a greate hope, by my Lord of Waldens [Theophilus Howard] meanes, to get some aduancement yf I were ther...”⁸⁸. Después de 1614 hay un vacío de información de 15 años, donde lo único que se sabe es que, en 1620, durante la época en la que el rey Jacobo vuelve

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ La dificultad de probar esta tesis radicaría, en primer lugar, en conseguir más material de la pluma de Shelton. Si bien hasta ahora Knowles ha dado buenas pistas al respecto de facetas importantes en la vida de este traductor, un análisis de archivo de su correspondencia visto desde esta tesis podría dar más elementos para sustentar una dicha tesis.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 171.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 172

a entablar relaciones con la monarquía española, aparece su traducción de la Segunda Parte del *Quijote*. De Shelton no volvemos a saber sino hasta el año de 1629 cuando el clérigo Thomas Strange, guardián de los franciscanos en Dublin, le informa en una carta en español al padre Luke Wadding que Thomas Shelton ha recibido la orden de sacerdote y que es buen candidato para St. Isidore, la residencia estudiantil y seminario franciscano que aquél había fundado en Roma en 1625.

El dato es de mucho valor, ya que si tomamos en cuenta que durante la primera mitad del siglo XVII se abrieron colegios irlandeses en Roma y en Praga (1630) en donde se requerían maestros formados preferentemente en España y por jesuitas, podemos imaginarnos que Thomas Shelton pudo haber pasado el resto de su existencia en una de estas ciudades y que tal vez el “Richard Shelton” que aparece en los archivos en línea del siglo XVII que tiene disponibles el Colegio Irlandés de Roma no es otro que nuestro Thomas Shelton⁸⁹. Una investigación de archivo en Roma y en Praga tal vez puedan sacar a la luz nueva información y, con suerte, traducciones inéditas del primer traductor del *Quijote*.

1.2. Recepción del *Quijote* de Shelton durante el siglo XVII

Dentro de la historia de Inglaterra, sin duda el siglo XVII fue una de las épocas en donde se experimentaron algunos de los cambios más fuertes en la vida social, política y cultural de la isla. Al respecto, el estudio de Douglas Bush en torno a la literatura inglesa de la primera mitad del siglo XVII comienza con las siguientes palabras:

It might well dismay the intelligent reader to be informed at the outset that the years 1600-60 were an age of transition. But while every period in history deserves, and doubtless has received, that illuminating label, there are some periods in which disruptive and creative forces reach maturity and combine to speed up the normal process of change. In the history of England, as in that of Europe at large, the seventeenth century is probably the most conspicuous modern example, unless we except our own age, of such acceleration⁹⁰.

En efecto, los cambios que vive la sociedad europea durante el siglo XVII afectan todos los ámbitos culturales. En cuestiones de religión, el Protestantismo y la Contrarreforma dividen a Europa; en la ciencia y la filosofía, las ideas de Galileo y de Descartes comienzan

⁸⁹ “Calendar of seventeenth-and eighteenth century documents at the archives of the Irish College Rome” en <http://www.irishcollege.org/wp-content/uploads/2011/02/Calendar-of-17th-and-18th-century-Irish-College-Rome-archival-material.pdf> [consultado por última vez el 2 de abril de 2018].

⁹⁰ Bush, *op. cit.*, p. 1.

a poner en peligro el edificio del conocimiento escolástico; en el ámbito económico, algunas regiones de Italia, España e Inglaterra ven aparecer prácticas mercantiles propias del capitalismo moderno y, finalmente, en el ámbito político, el siglo XVII es testigo de varias guerras nacionales e internacionales. Todos estos cambios se vieron reflejados de una u otra manera en la producción literaria de este siglo, así como en la manera en la que se leían e interpretaban las obras de los clásicos grecolatinos, los textos bíblicos y las literaturas que se importaban y exportaban entre las distintas regiones europeas. Específicamente dentro del ámbito inglés, los cambios y convulsiones que sufre la isla durante el siglo XVII tienen una influencia particularmente interesante en la manera en la que se recibe la literatura del continente. Como se verá, el caso de la recepción del *Quijote* es un ejemplo ilustrativo del modo en que influyen los eventos históricos en la recepción de obras literarias.

En el apartado inicial a *The Cervantean Heritage*, Ardila expone una de las maneras de entender la recepción del *Quijote* en Inglaterra. Según el panorama que presenta, la recepción de la novela puede dividirse en tres grandes bloques:

It has been suggested that the reception of Cervantes in England progressed through three stages: the comical reading in the seventeenth century, the satirical understanding in the first half of the eighteenth century, and the Romanticized reading from the middle of the eighteenth century onwards⁹¹.

Como él mismo menciona en otro lugar de su texto, la división es apenas útil como un esquema preliminar para un posterior análisis más detallado de este fenómeno. En lo sucesivo se mostrará que al menos las primeras dos lecturas que se mencionan en la cita, la cómica y la satírica, ya pueden encontrarse en obras dramáticas durante el siglo XVII. Ahora bien, antes realizar este recuento, y debido a que de aquí en adelante será necesaria una descripción más clara de la adaptación de ciertos temas y personajes del *Quijote* al ámbito literario inglés, es necesario distinguir ciertos términos que se refieren a lo cómico en la novela cervantina.

A diferencia de la tragedia, la comedia ha sido desde la antigüedad un género difícil de clasificar, ya que, a decir de Melveena Mckendrick, “la comedia siempre ha sido una forma en la que caben muchas cosas”⁹². Y en efecto, ya desde la *Poética* de Aristóteles la comedia está apenas definida como una imitación de hombres inferiores, es decir, de

⁹¹ Ardila, *op. cit.*, p. 8.

⁹² Melveena Mckendrick, *El teatro en España (1490-1700)*, trad. José Antonio Desmots, Oro Viejo, Palma de Mallorca, 1994, p. 83.

personajes que no eran ni héroes, ni dioses o nobles, que nos hace reír porque sólo se representan sus vicios risibles:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no pausa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor⁹³.

Esta amplia definición y la falta de un tratamiento sistemático sobre la comedia en la *Poética* aristotélica⁹⁴, permitió que la posteridad desarrollara una multitud de formas de la comedia. Ya en la Antigüedad y en la Edad Media se representó la sátira como una forma dramática que a través de sus personajes y temas hacía una crítica social; en ocasiones, esta forma recurría a la parodia o a la farsa, ya fuera que se quisiera hacer respectivamente la crítica a partir de una imitación o de la caricaturización de un personaje (piénsese en la figura de Sócrates en *Las nubes* de Aristófanes). El desarrollo de la comedia como género teatral se fue diversificando de tal manera que, ya en el Siglo de Oro español y sobre todo a partir del teatro de Lope de Vega, el término comedia llegó a designar una obra que no necesariamente se basaba en lo risible de lo que Aristóteles llamaba “hombres inferiores”:

La variedad de temas es enormemente amplia [en las comedias de Lope], y éstos están tomados de la historia, de la leyenda, de la mitología, de las novelas o romances, de la vida urbana, de la vida rural, de la Biblia, de las vidas de los santos y, prácticamente, de cualesquiera permutaciones entre estas fuentes⁹⁵.

Ahora bien, más que el desarrollo del género de la comedia, en este trabajo nos interesa explicitar qué tipos de recursos humorísticos heredó Cervantes y de qué manera los incluye en su *Quijote*, lo anterior nos permitirá ser más precisos en la descripción de las adaptaciones de la novela y, posteriormente, en el análisis de la traducción.

Si bien no con el mismo éxito de Lope, Cervantes fue también un curioso de las formas literarias. Tanto de los géneros dramáticos (tragedia, comedia y entremés) como de los prosísticos (la novela bizantina, pastoril o picaresca), Cervantes supo asimilar cada una de estas formas y experimentar con el uso de ciertos recursos de un género en otro. Como

⁹³ Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, pp. 141-142.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 144. A pesar de que Aristóteles promete hablar de la comedia, lo que en términos de lo que hace en su *Poética* sería, entonces, dictar sus reglas, elementos y límites, éste sólo deja el tema abierto (“Del arte de imitar en hexámetros y de la comedia hablaremos después”). Se piensa que esta parte de la obra aristotélica se perdió en algún punto de su recepción.

⁹⁵ Mckendrick, *op. cit.*, p. 77.

muestra José-Carlos Mainer, el *Quijote* es, entre otras cosas, el reflejo del hábil manejo de varias formas literarias en vigor:

El *Quijote* aprovechó a fondo todos los sistemas narrativos en vigor: Cervantes había aprendido de la novela pastoril la técnica de hacer entrar y salir personajes; la épica cómica le suministró un tono y una justificación poética de su invención; de los libros de caballería obtuvo, además del objeto de burlarse de sus tramas y lenguaje, el molde mismo de la ‘escritura desatada’; del arte del diálogo humanista trajo la maravillosa facundia de la conversación en libertad, así como de las formas teatrales cómicas sacó motivos y encadenamientos humorísticos; de los libros de pícaros tomó la invención del narrador interpuesto que, al cabo, generó el completo juego de espejos entre la realidad y la ficción, que llevó a su máximo extremo de eficacia⁹⁶.

El breve recuento de Mainer permite ver que, de entre las formas literarias de las que se sirvió Cervantes en su novela, predominan las humorísticas. Sin embargo, hay que mencionar que a cada una de ellas le es propia una forma específica de provocar un efecto cómico. Si seguimos por orden las formas cómicas que enumera Mainer, podremos ubicar los distintos tipos de recursos cómicos de los que Cervantes echó mano. En primer lugar, el crítico menciona la épica cómica (o poema épico burlesco), género literario que desde la Antigüedad se valía de la imitación por parte de personajes caricaturescos (muchas veces en situaciones no realistas) de temas serios. Como Mainer menciona, éste es el sustrato de la creación de un personaje como don Quijote, un viejo que ‘imita’ en ocasiones de manera caricaturesca las hazañas de los héroes de las novelas de caballerías. Ahora bien, el planteamiento mismo de representar un tema tradicionalmente serio a partir de —tomando la expresión aristotélica— “hombres inferiores” o, como en el caso de la *Batracomomaquia*, de animales, nos hace ver que la ironía está también presente en este tipo de parodias como un elemento central. Presentar a ranas y ratones como héroes de una batalla épica (*Batracomomaquia*) o a un viejo hidalgo con unas armas viejas a manera de caballero andante (*Quijote*) son planteamientos irónicos que provocan la risa debido al fuerte contraste entre ellos y los modelos que imitan. Como también señala Mainer, este recurso será tanto más cómico en la medida en la que este contraste se acentúe a partir de la exageración de los recursos lingüísticos o temáticos de la forma parodiada.

Las últimas deudas literarias de Cervantes que menciona Mainer son las que tienen que ver con lo teatral y lo picaresco. De entre estos dos elementos, y debido a los fines del

⁹⁶ José-Carlos Mainer, *Historia mínima de la literatura española*, El Colegio de México/ Turner, 2014, pp. 90-91.

presente trabajo, nos concentraremos en la herencia humorística teatral de Cervantes. Como lo podemos deducir de la propia obra del autor, fueron principalmente las comedias (a la manera de Lope) y los entremeses los géneros dramáticos que más atrajeron a Cervantes. La influencia de la comedia puede verse sobre todo en los argumentos que componen muchas de las historias intercaladas del *Quijote*. A pesar de que no todas tienen un final feliz, las historias como la de la pastora Marcela, la de Cardenio y compañía, la de *El curioso impertinente* o la del capitán cautivo, son variaciones interesantes de temas y argumentos propios de la comedia lopesca. Según menciona Mckendrick, lo fundamental de estas historias es la trama que se crea a partir de la relación que tienen los personajes entre sí; de ahí que estas historias recurran a personajes más o menos estereotípicos y a situaciones de “acción emocionante y acelerada, con pocas pausas para la reflexión, y de hechos heroicos”⁹⁷. Como se puede apreciar, la comedia lopesca no se caracteriza por ser particularmente humorística, lo que no excluye que en sus tramas la comicidad no aparezca en ocasiones en forma de algún enredo en la trama (coincidencias, intercambio de papeles, disfraces, etc.) o de personajes que exageran algún estereotipo.

A diferencia de las comedias, los entremeses presentan un tipo de estructura mucho más limitada: estas puestas en escena de apenas un acto se presentaban en los entreactos de las comedias. Debido a la brevedad que requerían estas obras, el entremesista no podía enfocarse en una construcción compleja ni de tramas, ni de personajes; por esta razón, Eugenio Asensio menciona que el entremés “constituye un género teatral intrascendente, juguete de un cuarto de hora, [que] no admite altas ambiciones estéticas, ni psicología compleja, ni interpretación didáctica de la sociedad”⁹⁸. Debido a estas características, el entremés suele enfocarse en provocar efectos humorísticos derivados de “momentos de extravagancia, peripecias inesperadas y libertad de movimientos”⁹⁹. En este sentido, la risa que suele provocar un entremés surge de la exageración repentina del discurso o de la acción física de un personaje. Esto último, suele presentarse a manera de una “lluvia de palos”, una pelea más o menos caricaturizada entre dos o más personajes o a partir de ciertas bufonerías. Este tipo de humor, que en el ámbito angloparlante se designa como humor de *slapstick*,

⁹⁷ Mckendrick, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁸ Eugenio Asensio, “Introducción”, *Entremeses*, Castalia, Madrid, 1970, p. 41.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 44.

impregna varios de los pasajes más memorables del *Quijote*: la vela de las armas, la lucha contra los molinos, el episodio de los cueros de vino, entre otros.

Resumiendo lo anterior, podemos decir que la comicidad de la novela cervantina se da principalmente a partir de tres formas: la ironía (presente principalmente en el trasfondo paródico de la trama de la novela), las situaciones de enredo (sobre todo en las historias intercaladas y en argumentos típicos de las comedias lopescas) y en lo que llamaremos humor de entremés (en episodios en donde lo cómico lo provoque sobre todo la exageración de una acción física y discursiva de uno o varios personajes).

Después de lo que se mencionó en este breve excursus, podemos entonces emprender con mayores elementos analíticos a la exploración de la recepción del *Quijote* de Shelton, misma que se basará en las investigaciones que se han realizado en torno a este tema a partir del inicio del siglo XX¹⁰⁰ y de las perspectivas que abre el trabajo de Villanueva en torno a la influencia del Barroco hispánico en Inglaterra.

Según la investigación de Ardila, uno de los primeros contactos que hubo entre la novela y el mundo inglés se dio el mismo año de la publicación de la novela. Como una muestra de su nueva política diplomática, el rey Jacobo envía a Lord Howard al bautizo del primogénito del rey español. El evento es importante para la historia de la recepción del *Quijote* en Inglaterra porque, según se sabe, durante los festejos del bautizo hubo una corrida de toros a la que Lord Howard asistió y en la cual se representó, durante el intermedio, una pequeña farsa en la que aparecían don Quijote y Sancho. Al respecto, no hay que olvidar que Lord Howard es asesor personal del rey y padre de Theophilus Howard, el personaje a quien Shelton le dedica su traducción. Sobre las noticias que Howard pudo haber llevado de regreso a la isla sobre la novela, sólo nos queda especular que tal vez compartió la anécdota con algún grupo de nobles y dramaturgos cortesanos y que esto posiblemente despertó la curiosidad de algunos autores ingleses.

¹⁰⁰ En la primera mitad del siglo XX James Fitzmaurice-Kelly realizó trabajos pioneros como *Spanish Influence on English Literature* (1905), *The Relations between Spanish and English Literature* (1910) y “Cervantes in England” (1905), además de una introducción a la traducción de Shelton en la serie de las *Tudor Translations* en 1896. Durante los años 50 encontramos los trabajos de Edwin Knowles “Don Quixote through English Eyes” (1940), “Cervantes and the English Literature” (1947) y “Thomas Shelton, Translator of *Don Quixote*” (1958). Finalmente, hoy en día está la recopilación de Ardila *The Cervantean Heritage* (2010) que reúne a expertos sobre temas específicos de la influencia de Cervantes en las letras inglesas y bibliografía actual sobre este tema.

Después de este primer acercamiento, el *Quijote* se hace presente en los escenarios ingleses. Curiosamente, antes de que aparecieran en escena los personajes de don Quijote y Sancho Panza, los dramaturgos ingleses ya habían adaptado las tramas de la historia de Cardenio y de *El curioso impertinente*. Estas historias aparecen en la Primera Parte del *Quijote* y presentan variantes de temas amorosos en los que una pareja se une o separa a partir de enredos. *El curioso impertinente*, por ejemplo, lo adapta Fletcher en *Coxcomb* en 1609 y Nathaniel Field en *Amends for Ladies* en 1611; la historia de Cardenio, por su parte, la adaptan Shakespeare y Fletcher en una obra titulada *Cardenio* de la cual sólo se sabe que se montó en 1613, un año después de la aparición de la traducción del *Quijote*. Nos parece que esta adaptación de las historias dentro de la novela se debe a los mismos motivos que tuvo Fletcher para adaptar en los años 20 del siglo XVII algunas de las *Novelas ejemplares*¹⁰¹: la brevedad de la historia, las posibilidades de interacción que ofrece la trama y la manera en la que se presenta la acción, ayudaron sin duda a que *El curioso impertinente* y la historia de Cardenio tuvieran un buen recibimiento en Inglaterra.

También, a partir de 1619 encontramos varias representaciones teatrales que basan a algunos de sus personajes sobre la figura de Sancho Panza; por ejemplo, Castruccio en *The Double Marriage* (1619) de Fletcher, Geta en *The Prophetese* (1622) de Fletcher y Massinger y Borraccio en *The Cruel Brother* (1627) de William D'Avenant. Si recordamos lo que ya se mencionó en el capítulo anterior en torno a las estrategias de adaptación de personajes y temas españoles en el teatro jacobino, se podrá ver en la elección del nombre de estos personajes alusiones cómicas basadas en una comprensión lingüística del español que presupone el dramaturgo en su audiencia: Borraccio, por ejemplo, es una clara modificación de la palabra española borracho.

Por otro lado, también encontramos la adaptación del tema de la lectura como origen de ideas fijas en, por ejemplo, la pieza teatral *The Knight of the Burning Pestle* de Beaumont estrenada en 1607. En esta obra el personaje de *Ralph*, aprendiz de una pareja de mercaderes de víveres, decide, después de haber leído muchas novelas de caballería, convertirse en caballero e intervenir en la obra de teatro que él y los mercaderes están presenciando. Las adaptaciones y parodias del *Quijote* tienen un repentino fin a mediados de los años 20 del siglo XVII, cuando el ya para entonces rey Carlos I contrae matrimonio con Enriqueta María

¹⁰¹ Cfr. capítulo I, apartado 6.

de Francia. Con el casamiento, la moda de lo español cede ante la moda de lo francés, provocando que el *Quijote* pierda atención durante los años 30 de ese siglo.

A partir de 1642, Inglaterra entra en un periodo de conflictos internos que no terminará sino hasta 1660 y al cual se denomina la Guerra Civil Inglesa. Este conflicto bélico lo desencadenó la lucha entre una facción pro-parlamentaria, los *Roundheads*, que buscaba establecer una monarquía constitucional y otra facción que apoyaba al rey Carlos I, los también llamados *Cavaliers*. Después de casi una década de batallas, la facción parlamentaria liderada por Oliver Cromwell, compuesta en su mayoría por puritanos y simpatizantes del puritanismo, logra imponerse sobre el bando monárquico. Los dos eventos que marcan el inicio del gobierno puritano, posteriormente llamado el Interregno, son la decapitación del rey Carlos en 1649 y el exilio de su hijo Carlos II en 1651.

Para el estudio de la influencia de las letras españolas en Inglaterra, el Interregno puritano es una época decisiva. Como señala Villanueva, durante ese periodo no sólo se establece una prohibición de los teatros (misma que inició en 1642, esto es, antes del establecimiento del gobierno puritano), cerrando con ello un canal importante de recepción de la literatura española, sino que también se crea una corriente adversa al Barroco hispánico que tiene sus efectos hasta la actualidad en una idea distorsionada de la importancia de este movimiento cultural en las letras inglesas:

El cierre de los teatros entre 1642 y 1660, provocó un cambio radical en la organización de la vida cultural inglesa. El rechazo puritano de la imagen y las formas de arte figurativo, afines al Barroco continental y a la poesía de ingenio, significó desde este momento (y para la historia posterior) una relación conflictiva entre la cultura de Inglaterra y las formas artísticas derivadas del Barroco. Después de la Guerra Civil, el regreso del arte barroco italiano, francés y español se asociaría con el fallido intento de restaurar la monarquía de los Estuardos y, así, la entrada del Barroco a la cultura inglesa siempre se entiende como una suerte de interludio incómodo enmarañado con el que la crítica no sabe muy bien cómo lidiar¹⁰².

El cierre de los teatros dificulta seguir el rastro de la recepción del *Quijote* en la isla; sin embargo, el efecto que tuvo esta prohibición en otros ámbitos culturales como el del libro impreso y el de la lectura, nos permite complementar nuestra investigación con algunas hipótesis que nos ayuden a comprender los avatares del *Quijote* de Shelton durante el siglo XVII.

¹⁰² Villanueva, *op. cit.*, p. 114.

Para entender los cambios en los hábitos culturales de los ingleses durante el Interregno es necesario asumir, junto con Villanueva, que el cierre de los teatros no trajo consigo la muerte del arte dramático; para el público que ya no podía ver obras de teatro la imprenta se echó a andar, permitiendo que las piezas circularan de forma impresa. Un caso representativo de esta tendencia se encuentra en la publicación del folio de las obras de Fletcher en 1647. Como lo anota la investigadora, es revelador que, de las 35 obras compiladas en este tomo, catorce estén relacionadas con temas y obras españolas¹⁰³.

Además de la publicación de obras teatrales, es importante mencionar también que en esta época se vio por primera vez una traducción de una obra de teatro española. El trabajo lo realizó Richard Fanshawe, secretario de John Digby, embajador inglés en España durante los años en los que el rey negociaba el casamiento del príncipe Carlos con una infanta española. Fanshawe, entre otras cosas traductor de poetas italianos como Giovanni Guarini y de poetas españoles como Góngora, fue apresado por Oliver Cromwell durante la Guerra Civil en Yorkshire; ahí traduce la obra *Querer por sólo querer* (1623) de Diego Hurtado de Mendoza. La obra se traduce en 1654 pero se imprime hasta 1671. Como menciona Villanueva, el hecho de que la obra haya salido de la imprenta con el título en español, revela una nueva tendencia política de un grupo de poetas pro-monárquicos que abrevan del Barroco español.

De entre quienes apoyaban al rey, existió un grupo de poetas que se reunió en torno a Thomas Stanley, escritor y traductor proveniente de una familia aristocrática inglesa. Entre los que asisten a las reuniones de Stanley están Richard Lovelance, James Shirley, Edward Sherburne y el propio Fanshawe. La investigación de Villanueva pone al descubierto que en este grupo hubo un fuerte interés por la producción literaria española estrechamente vinculado a su postura pro-monárquica. En su poemario *Lucasta* de 1649, Lovelance hace referencias claras al primer soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón¹⁰⁴ para exponer su condición de prisionero y perseguido; Shirley, en otra época el dramaturgo favorito del rey Carlos, debe dejar de producir dramas y se enfoca en la recopilación de materiales de Fletcher y de Beaumont para la publicación de sus respectivos folios y, finalmente, el propio Stanley, traduce al inglés en *Sylvas* (1651) los primeros 181 versos de

¹⁰³ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 124-126.

las *Soledades* de Góngora; traducción que según la investigación de Villanueva, pudo haberle servido a Marvell para “establecer un diálogo poético con Góngora”¹⁰⁵ en los poemas que aquél escribió justo a mediados del siglo XVII.

La postura pro-monárquica de estos poetas sumada a sus inclinaciones estéticas dio como resultado una transformación de la manera en la que entendieron el ingenio o *wit*:

El grupo de poetas organizado en torno a Stanley (Richard Lovelance, James Shirley, Edward Sherburne, entre otros) hacía mucho más en sus versos que mostrar su afinidad política y sentimental a la corona: frente al prosaísmo puritano y la censura de las artes dramáticas relacionadas con la corte, los poetas *cavalier* configuraron su propia bandera política mediante la defensa del ingenio¹⁰⁶.

Como señala la autora, durante la Guerra Civil, los poetas *cavalier* portan un estandarte influido por la literatura barroca para defender los ideales cortesanos y monárquicos. El resultado es la politización del *wit*, lo que, según se mostrará a continuación, será un elemento importante para comprender los avatares de la recepción del *Quijote* en la segunda mitad del siglo XVII.

Según lo que ya se ha mencionado, la prohibición de los teatros provocó que el libro impreso comenzara a circular en Inglaterra en una cantidad mucho mayor a lo que lo hacía antes de la Guerra Civil. Además de publicar teatro, editores como Humphrey Moseley (a él se le deben los folios de Fletcher y de Beaumont) imprimieron las obras poéticas de los *cavalier*, misma que circuló ampliamente entre un público que comenzaba a adoptar nuevas prácticas culturales como la lectura privada. La difusión ‘masiva’ de la poesía de los *cavaliers*, la aparición de teatro impreso con fuertes influencias del Barroco hispánico, la circulación de una serie de textos religiosos de autores españoles como Molina y Granada, todo esto permite suponer que, durante los años del Interregno puritano, el lector inglés — que para entonces no era ni la mitad de la población de una ciudad como Londres— se empapó directa e indirectamente de literatura barroca, y junto con ella de sus recursos estilísticos y de las estrategias de lectura e interpretación que trae consigo. El público lector se familiariza con el concepto barroco del que hablamos en el capítulo anterior y con ello se desarrollan nuevas maneras de leer e interpretar las figuras, las imágenes y, sobre todo, los personajes literarios. En este sentido, podemos afirmar que la recepción del *Quijote* durante la segunda mitad del siglo XVII puede, entre otras perspectivas, analizarse a partir de la

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 146.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 118.

influencia que tuvo el aumento de lectores de literatura impregnada de elementos del Barroco español y de un uso ya politizado del *wit*. Una serie de datos que pueden abonar a esta lectura los encontramos en *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare* de Roger Chartier. En este texto, el historiador llama la atención en torno al hecho de que justo en los años de la Guerra Civil comienza a usarse el nombre del caballero andante como una especie de insulto que se dirigían mutuamente tanto los partidarios del rey como los del parlamento. Así, por ejemplo, en 1644 John Cleveland se refiere en su *Characters of a London-Diurnal* a los opositores del rey como “the Quixotes of this Age”¹⁰⁷. Después de reparar en algunos casos parecidos al de Cleveland, Chartier menciona que el año de 1648 fue particularmente fructífero en lo que respecta al uso del nombre de don Quijote entre ambos partidos para denostar a sus respectivos oponentes:

Tomemos, a título de ejemplo espectacular, el año de 1648. Si el primer número del *Mercurius Anti-Mercurius*, un periódico defensor del Parlamente [sic], evoca a ‘Don Quixot quareling in his Wind-mill duels’, el prorrealista *Mercurius Britannicus* moviliza la misma referencia para marcar los desengaños de sus adversarios. [...] Durante la guerra civil, don Quijote no parece tener partido: tato defensores celosos del Parlamento como realistas militantes invocan la figura quimérica del caballero errante para ridiculizar a sus adversarios y mostrar que su causa es la del buen sentido y de la razón¹⁰⁸.

El ejemplo que nos proporciona Chartier no sólo ayuda a demostrar que, en efecto, el *Quijote* se está leyendo durante la Guerra Civil, sino también que el personaje principal de esta novela ya no sólo se lee en su sentido cómico. El ejemplo del uso del nombre de don Quijote en esta ‘guerra’ panfletaria indica que los partidos en contienda comienzan a ver en el personaje cervantino la expresión de una idea compleja, a saber, la de la triste defensa de un ideal político.

Justo en los años previos a la Restauración, periodo que designa la vuelta del gobierno monárquico a Inglaterra a partir de 1660, comienza de nuevo a aparecer el *Quijote* en los ámbitos librescos. En 1654 se imprimen las *Pleasant Notes upon Don Quixote* de Edmund Gayton, obra que puede darnos nuevas claves para entender la recepción de la novela durante el siglo XVII. El texto de Gayton tiene una estructura simple: después del prefacio, hay citas textuales de la traducción del *Quijote* de Shelton seguidas de comentarios de extensión

¹⁰⁷ Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida*, trad. Silvia Nora Labado, Gedisa, Buenos Aires, 2012, pp. 115-116.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 117.

variada explicando los fragmentos elegidos o simplemente exponiendo temas relacionados.

Sobres sus comentarios se pueden citar las siguientes palabras de Edward M. Wilson:

The book has been consulted from time to time by English and American scholars because of its numerous allusions to the Elizabethan theater and to other aspects of the life of its time [...] Both as a writer and as an interpreter, Gayton's faults are legion. He is diffuse, obscure, insensitive, pornographic, sadistic; he not only parodies the serious parts of the novel, he also spoils, by overemphasis, the humorous parts. [...] He identified the comic with the deformed and the degenerate. Like most men of his day, he looked at *Don Quixote* as merely a burlesque; today the burlesque part of the book has lost some of its interest and modern readers sometimes tend to take it too seriously¹⁰⁹.

Independientemente de la capacidad crítica de Gayton, es importante rescatar dos aspectos de su comentario al *Quijote*; por un lado, el hecho de que haga referencias constantes al teatro en su comentario es revelador con respecto a los elementos críticos de los que se vale Gayton para entender el *Quijote*. El teatro parece ser también en este caso un elemento vital en la recepción de la novela cervantina. Por otro lado, el hecho de que la obra se haya publicado y que haya circulado con relativo éxito ya nos habla de que para 1654 había una buena cantidad de lectores del *Quijote* que podrían estar interesados en leer los comentarios de Gayton a la novela. Así, el texto de Gayton señala la popularidad que comenzaba a adquirir de nuevo la novela de Cervantes en Inglaterra.

El aumento de los lectores del *Quijote* y por lo tanto de su popularidad, se vio reflejado también en obras de John Bunyan, Samuel Butler y de Thomas D'Urfey. John Bunyan escribe en 1678 *The Pilgrim's Progress*. En su obra, Bunyan relata la historia de *Cristiano*, un hombre que emprende un viaje iniciático en el Catolicismo después de leer con avidez textos piadosos. De la obra es importante traer a cuenta la observación de Ardila en torno al hecho de que *The Pilgrim's Progress* es una obra que ya no parodia al personaje de don Quijote, sino que adopta las estrategias creativas que Cervantes utiliza en su novela: "In the *Pilgrim's Progress* he used the popular Quixote figure, but also wrote, for the first time in Britain, a prose fiction which borrowed from the most obvious narrative features in *Don Quixote*, namely, realism, humor, and dialogue"¹¹⁰. Un caso similar al de Bunyan se encuentra en la extensa obra en verso de Samuel Butler titulada *Hudibras* publicada en tres partes en 1663, 1664 y 1678. La sátira relata la historia de *Sir Hudibras*, un puritano

¹⁰⁹ Edward M. Wilson, "Edmund Gayton on *Don Quixote*, Andrés, and Juan Haldudo", *Comparative literature*, 2: 1, (1950), pp. 64-65.

¹¹⁰ Ardila, *op. cit.*, p. 7.

anticuado que comienza peleas a causa de sus ideas fijas en religión, y de su escudero *Ralpho*. El caso es muy similar al de Bunyan en cuanto a que el autor copia las estrategias creativas de Cervantes que arriba menciona Ardila, sin embargo, Butler toma la idea cervantina para hacer una crítica político-religiosa a partir de la creación de la parodia de un personaje que tiene ideales anticuados. Finalmente, Thomas D'Urfey representa en *The Comical History of Don Quixote* una adaptación teatral de la historia de don Quijote en 1694. Según Ardila, la representación de D'Urfey, a pesar de echar mano de muchos elementos cómicos de los personajes, rescata una lectura distinta del personaje: “*The Comical History* has been condemned for being much too comical and for exemplifying the shallow perception of Don Quixote in the second half of the seventeenth century. However, a closer Reading of D'Urfey's work shows the dignity and uprightness of his Don Quixote”¹¹¹.

Con esta breve revisión de la recepción del *Quijote* se puede notar que la división de una recepción en tres momentos distintos durante tres siglos consecutivos no es de mucha utilidad para analizar lo que pasó con esta novela durante el siglo XVII. Un vistazo rápido de las obras que tomaron algunos elementos del *Quijote* o que se basaron en él, nos muestran que ya en el siglo XVII el *Quijote* fue interpretado al menos de dos maneras: como una obra cómica en la cual las novelas intercaladas tenían un peso igual de importante que las aventuras de don Quijote y otra en la que se copian las estrategias creativas de Cervantes y en la que se enfatizan los rasgos satíricos y paródicos de don Quijote.

Nos parece que una clave importante dentro del proceso de recepción del *Quijote* en Inglaterra pasa por el fenómeno de la ampliación del público lector de poesía durante el Interregno que estudia Villanueva. Con la popularidad de los poetas *cavalier* hay una difusión de los modelos poéticos de estos escritores, que, como vimos, provienen del Barroco español. Este hecho, respaldado por el análisis textual que Villanueva hace en su obra, nos permite afirmar que el público lector inglés de mediados del siglo XVII se familiariza con una estética fuertemente influida por el Barroco hispánico, lo que implica el desarrollo de una sensibilidad propicia para hacer lecturas más profundas de, por ejemplo, el personaje de don Quijote y de las estrategias estéticas de Cervantes. Si a inicios del siglo XVII el *Quijote* tuvo una recepción favorable como una obra cómica no se debió a que la obra en inglés haya sesgado otros aspectos de la novela —la traducción de Shelton, como se verá, no va en esta dirección—,

¹¹¹ *Ibid.*, p. 8.

sino a que el público aún no estaba familiarizado con los procedimientos de la estética del Barroco hispánico. Estos fueron permeando en los ingleses a través de adaptaciones teatrales y después a través de casi veinte años de lecturas domésticas en donde seguramente en más de un hogar compartieron un estante el *Quijote*, los poetas *cavalier*, Donne, Marvell, Shakespeare y Fletcher.

2. Posturas críticas sobre la traducción de Shelton

La primera serie de trabajos en torno a la primera traducción del *Quijote* al inglés proviene de la filología hispánica e inglesa, así como de la crítica literaria de finales del siglo XIX y de principios del XX; algunos de sus autores más representativos ya se mencionaron en los apartados anteriores. Desde los estudios de traducción, los análisis de esta primera versión inglesa de la novela cervantina iniciaron a mediados de los años 70 del siglo pasado y se han desarrollado siguiendo las pautas de los diferentes paradigmas que han regido esta disciplina. Se puede sugerir que los distintos análisis traductológicos de la primera traducción del *Quijote* reflejan algunos de los criterios teóricos y metodológicos más representativos de la historia de los estudios de traducción. A continuación, se presentan tres posturas críticas que analizan la traducción de Shelton desde puntos de vista que corresponden a algunos paradigmas que han guiado esta disciplina.

En primer lugar, se presenta el estudio de Sara Forbes Gerhard “*Don Quixote*” and the Shelton Translation (1982)¹¹². En este texto, Gerhard emplea la teoría lingüística de la equivalencia formal y dinámica que Eugene A. Nida desarrolló a mediados del siglo pasado y que sentó importantes pautas durante el nacimiento de los estudios de traducción. En segundo lugar, se expone el trabajo de Carmelo Cunchillos Jaime “La primera traducción inglesa del *Quijote* de Thomas Shelton (1612-1620)”¹¹³ (1983) como buen ejemplo de una postura analítica que privilegia la tipificación de las modificaciones que sufre el texto original al momento de ser traducido, postura que se desarrolló sobre todo en la década de los 90 y que aún tiene una fuerte influencia en algunos trabajos de crítica de traducción. En tercer

¹¹²Sandra Forbes Gerhard, “*Don Quixote*” and the Shelton translation: a stylistic analysis, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982, p. VII.

¹¹³Carmelo Cunchillos Jaime, “La primera traducción inglesa del *Quijote* de Thomas Shelton (1612-1620)”, *Studies in the Renaissance*, 5 (1983), 160-175.

lugar, se muestra la visión crítica del compendio de trabajos en torno a la traducción de Shelton que se encuentra en *The Cervantean Heritage* (2010)¹¹⁴ y que corresponde al punto de vista de los estudios literarios y culturales, mismo que hoy en día, junto con las perspectivas sociológicas, constituyen el paradigma que rige los estudios de traducción en lo que respecta a la traducción literaria.

Además de exponer brevemente el contenido de estos trabajos y de sus aportaciones más valiosas, los siguientes apartados también harán una breve revisión crítica de cada una de las posturas para después proponer, al final del capítulo, una visión crítica multidisciplinaria para el análisis de la traducción de Shelton que pueda reunir los aportes de estas propuestas y sugerir nuevas vías analíticas. En este sentido, lo que aquí se presenta es un tipo de crítica de traducción que también entra en la línea contemporánea de los estudios de traducción y que se basa en los principios hermenéuticos multidisciplinarios que Antoine Berman propone en su *Toward a Translation Criticism: John Donne*:

But if criticism means a rigorous analysis of a translation, of its fundamental traits, of the project that gave birth to it, of the horizon from which it sprang, of the position of the translator –if criticism means, fundamentally, bringing out the truth of a translation – then I must say that translation criticism has barely begun¹¹⁵.

En efecto, buscar el origen de una traducción (o, en palabras de Pym, el porqué de ella), el horizonte en el que se realizó y la posición del traductor con respecto a este conjunto será una tarea factible para una perspectiva que tome en cuenta los aportes de las distintas disciplinas que han tratado el tema de la primera traducción del *Quijote*.

2.1. Sara Forbes Gerhard: la crítica lingüística

El volumen titulado “*Don Quixote*” and the Shelton Translation (1982) de Sara Forbes Gerhard es probablemente el estudio más extenso en torno a la traducción del *Quijote* de Shelton. Ya en sus primeras páginas, Gerhard establece el objetivo de su obra: “The present study has thus been undertaken with the aim of establishing concrete criteria for evaluation of translations of *Don Quixote*”¹¹⁶. Su interés de elaborar un criterio concreto para la valoración de la traducción de la novela cervantina lo desarrolla a partir del marco teórico

¹¹⁴ Ardila, *op. cit.*

¹¹⁵ Antoine Berman, *Toward a Translation Criticism: John Donne*, trad. Francois Massardier-Kenney, Kent State University Press, Kent, 2009, p. 3.

¹¹⁶ Gerhard, *op. cit.*, p. 10.

que elaboró Eugene A. Nida en *Towards a Science of Translation*¹¹⁷ (1964). Esta obra fue, junto con el artículo pionero de Roman Jakobson “On Linguistic Aspects of Translation”¹¹⁸ (1959) y con *A Linguistic Theory of Translation*¹¹⁹ (1965) de John Cunnison Catford, uno de los textos fundamentales para el desarrollo del paradigma que permeó los estudios de traducción durante su nacimiento en los años 50 y 60 del siglo pasado. Como revelan los títulos de estos textos, los estudios de traducción nacieron con una fuerte influencia de la lingüística, misma que impregnó de un criterio científicista las pautas para el análisis y valoración de la traducción.

En *Towards a Science of Translation*, Nida se vale de los principios de la gramática generativa de Noam Chomsky para hacer una distinción entre dos nociones de equivalencia en traducción: la equivalencia formal, es decir, aquélla que busca preservar aspectos formales del estilo del autor junto con la mayor cantidad posible de contenidos del texto original, y la equivalencia dinámica, esto es, el intento por reproducir en los lectores de la lengua meta el mismo efecto que el texto tuvo en los lectores de la lengua fuente. Apoyada en los análisis del dinamismo en la literatura barroca del Siglo de Oro de Helmut A. Hatzfeld¹²⁰, Gerhard limita su objeto de estudio al dinamismo en el *Quijote*. La autora define este rasgo de la novela, primer lugar, con respecto al modo en el que Cervantes logra problematizar en el personaje principal de su novela el ideal aristotélico de la relación directamente proporcional entre el deleite de una obra y el provecho moral que se obtiene de ella¹²¹. Según Gerhard, don Quijote y sus aventuras logran darle dinamismo a estos dos principios aristotélicos y problematizar su relación a través de situaciones verosímiles y humorísticas; así, cabe pensar en lo paradójico del ‘provecho’ que obtuvo don Quijote de la lectura de las novelas de caballería. A partir de esto, Gerhard deduce que el dinamismo en la novela es un recurso para expresar contrastes y, por lo tanto, una manera de problematizar nociones literarias anacrónicas como las de las novelas de caballería, pero también ciertos preceptos sociales arcaicos de la España del siglo XVII como el de la pureza de la sangre. Estos contrastes se

¹¹⁷ Eugene A. Nida, *Towards a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, E. J. Brill, Leiden, 1964.

¹¹⁸ Jakobson, *op. cit.*

¹¹⁹ John Cunnison Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1965.

¹²⁰ Helmut A. Hatzfeld, “Dynamism in Spanish Golden Age Literature”, *Homenaje a Casaldueiro*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 251-261.

¹²¹ Gerhard, *op. cit.*, p. 27. “According to Aristotelian theory, which superseded the Platonic aesthetics of the Renaissance during the baroque period, artistic literature must be profitable as well as pleasurable”.

ven reflejados en las distintas percepciones de la realidad que tienen los personajes, en el juego metaficcional de los diversos autores y narradores, en las estructuras narrativas de escenas cargadas de dramatismo y en los elementos estilísticos que Cervantes utilizó para construirlas. Después de aclarar esto, la autora emprende un análisis lingüístico de una serie de pasajes del *Quijote* en donde se privilegian los elementos dinámicos. Como ella misma argumenta, varios recursos para expresar dinamismo están presentes sobre todo en las escenas multitudinarias; en éstas, la investigadora distingue algunos niveles de dinamismo:

On the structural level, these scenes are an expression of the dynamic central tensions in characterization which take the following forms: continual confrontations of Don Quixote with reality; antithetic perceptions on the part of Don Quixote and Sancho, through which the world is presented on an 'axis of opposites'; and antithetic motifs of rage and tranquility, madness and sanity. Other structural elements which generate dynamism in the tumult scenes include surprise recognitions and mistaken identities, interventions of the author in subjective exclamations, and interruptions of action in intensely dynamic episodes, such as the battle with the Biscayan. Dynamism is also generated by alternations of action and thought, participation and withdrawal, triumph and failure, silence and violence or loquacity, kinetic and static imagery, darkness and light, and by alternations of lento and graceful impressionistic passages and tense, energetic battle sequences¹²².

Según se puede deducir de estas líneas, el dinamismo de las escenas multitudinarias se da principalmente a partir de la contraposición de la manera en la que los personajes perciben la realidad y del juego de contrastes que crea Cervantes en este tipo de secuencias narrativas¹²³. Asimismo, la autora encuentra elementos estilísticos en la prosa cervantina que reflejan la importancia del dinamismo en la novela. Algunos de estos elementos son: las antítesis expresadas en estructuras paralelas, la parataxis, las oraciones condicionales moderadas, el uso de oraciones que expresan expectativas, así como las series, acumulaciones y enumeraciones que llevan a la rápida resolución de tramas¹²⁴.

Siguiendo el mismo método en cada uno de los pasajes que analiza, Gerhard comienza su examen con una paráfrasis de la escena seleccionada, después identifica los elementos dinámicos en ella para luego evaluar el trabajo traductor de Shelton. En el examen de la

¹²² Gerhard, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹²³ Pasajes que Gerhard analiza son los siguientes: la vela de las armas (I: III), el encuentro con los mercaderes (I: IV), la aventura de los molinos (I: VIII), la batalla con el vizcaíno (I, IX), la batalla con las marionetas (I: XVI), la procesión de los penantes (I: XIX), la batalla con las botas de vino (I: XXXV), la batalla por el casco (I: XLV), la aventura de los leones (II: XVII), el retablo del maese Pedro (II: XXVI) y la procesión de los magos (II: XXXIV)

¹²⁴ Gerhard, *op. cit.*, p. 31.

escena de la vela de las armas¹²⁵, por ejemplo, Gerhard localiza las estructuras lingüísticas que permiten que el pasaje sea dinámico:

The conditional verbs, rhythmic intercalations, and hyperbolic forms which occur in the attack sentences are repeated in other parts of the arms vigil. Dynamic verb phrases denoting the inception, continuation, or termination of action are also abundant: 'se comenzó a pasear,' 'comenzaba a cerrar la noche,' 'tornó a pasearse,' etc. These structures afford the possibility of precise and concrete portrayal of action and at the same time produce a brief *fermata* in tempo¹²⁶.

Posteriormente, la autora describe los recursos léxicos, gramaticales y sintácticos de los que se vale Shelton para traducir estas escenas. Como lo realiza al final de cada uno de los análisis de los pasajes, Gerhard emite un juicio sobre lo que Shelton logra o no logra en su traducción:

Order of attribution of qualifiers and the formation of possessives differ, and the absence of inflectional verb forms in English results in a notable loss of dynamism in contexts where final imperfect verbs create graceful cadences in the original, as in the opening passage of the arms watch. [...] Shelton demonstrates in his translation of the arms watch, however, that the major dynamic forms in syntax in the tumult scenes can be effectively preserved in English. Above all, it is clear that Shelton perceives syntactical rhythms in the prose of Cervantes, for the majority of minor adaptations and augmentations which he makes in this passage and throughout the tumult scenes reinforce the rhythmic patterns of the original¹²⁷.

Sin duda, el aporte nuclear del estudio de Gerhard se encuentra en el capítulo final de su investigación; en él, las conclusiones están divididas en los tres rubros en los que la autora dividió su análisis, esto es, en los aspectos sintácticos, gramaticales y léxicos. En lo que respecta a las conclusiones del análisis sintáctico, la investigadora subraya el hecho de que la literalidad sintáctica de la traducción de Shelton permite reproducir el dinamismo de la novela en cuestión. Para probar lo anterior, Gerhard compara varias traducciones al inglés¹²⁸ de escenas en donde el original recurre a formas sintácticas como la enumeración o la parataxis para producir un efecto dinámico que en ocasiones refuerza los rasgos humorísticos de un personaje o permite que los eventos en una escena se presenten con mayor velocidad y por lo tanto con mayor comicidad o dramatismo. Según Gerhard, la adaptación lingüística que utilizan traductores más modernos del *Quijote* hace que se pierda el efecto dinámico del

¹²⁵ Cfr. *Quijote*, I: III.

¹²⁶ Gerhard, *op. cit.*, p. 38.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹²⁸ Las traducciones al inglés del *Quijote* con las que Gerhard compara la versión de Shelton son: la traducción de Peter Anthony Motteux (1700-1703), la de Charles Jarvis (1742), la de Tobias Smollett (1755), la de Alexander James Duffield (1881), la de John Ormsby (1885), la de Robinson Smith (1910), la de Samuel Putnam (1949) y la de J. M. Cohen (1950).

texto cervantino; por ejemplo, en ocasiones el original recurre a la enumeración de verbos para expresar una faceta hiperbólica del discurso de don Quijote que refuerza los rasgos cómicos del personaje: “Tirad, Llegad, venid, y ofendedme en cuanto pudiéredes”¹²⁹. En su versión, Shelton mantiene la enumeración, “throw at me, approach, draw neare, and doe me all the hurt you may”, mientras que otros traductores como Robinson Smith y Samuel Putnam al adaptar el pasaje lo vuelven menos dinámico: “Come throw your stones and injure me as you can” (Smith), “you may Stone me or come forward and attack me all you like” (Putnam). La conclusión a la que llega Gerhard en este caso es que, de las traducciones del *Quijote* al inglés, la del Shelton aventaja a las demás en términos de la reproducción del dinamismo, ya que, a diferencia de aquéllas, ésta utiliza más coordinación y menos subordinación, lo que para la autora aumenta el grado de fidelidad de la traducción, ya que reproduce los efectos cómicos de la sintaxis cervantina.

Las conclusiones con respecto a lo gramatical son más breves y básicamente se limitan a mencionar que la traducción de Shelton mantiene una norma gramatical constante: “In summary, Shelton achieves a greater fidelity in the translation of the most important parts of speech, without violating the idiomatic requirements of English, than do several other translators”¹³⁰. En cuanto al aspecto léxico, Gerhard no deja de aceptar que existen algunos errores en lo que respecta a la literalidad de la traducción de algunas palabras; no obstante, la autora argumenta y prueba que muchos de los que hoy reconocemos como cognados eran arcaísmos o palabras más o menos comunes en la época en la que vivió este traductor. Al respecto, Gerhard menciona algunos ejemplos:

One may question, however, why Shelton, whose knowledge of Spanish was obviously better than elementary, would make errors in such basic vocabulary; and indeed, if these ‘diverting’ cognates are examined, it is clear that Shelton’s usage is at least not erroneous in most cases. The term ‘admire’, for example, sometimes followed by ‘at,’ as in the arms watch (I, 3), denotes ‘to wonder, to marvel, to be surprised’ as late as 1865 in Carlyle, and multiple examples of this usage occur in the seventeenth century. [...] ‘successe’ in the sense of ‘issue, upshot, result,’ as in the encounter with the friars and the Biscayan (I, 8b), appears in Shakespeare, Shelton’s contemporary, and is still in use in 1733; ‘suspended,’ meaning ‘to keep in suspense,’ as in ‘with great feare suspended’ (I, 8b), occurs throughout the seventeenth and eighteenth centuries; and even the notorious ‘traunce’ is used in the late sixteenth century to denote ‘a state of extreme

¹²⁹ *Quijote*, I: III.

¹³⁰ Gerhard, *op. cit.*, p. 103.

apprehension or dread,' which is not as distant from the Spanish sense, 'peril' or 'dander,' as at first appears¹³¹.

2.2. La teoría traductológica y el análisis lingüístico de la traducción

No cabe duda de que el trabajo que realiza Gerhard en *“Don Quixote” and the Shelton Translation* es muy valioso no sólo porque hasta ahora es el único volumen completamente dedicado a este tema, sino también por la calidad de la información que nos brindan sus cuidadosos análisis lingüísticos. Gracias a su estudio podemos reconocer patrones lingüísticos que utiliza Shelton y apreciar con claridad algunos de sus logros; sin embargo, eso no excluye una revisión crítica de algunos aspectos de este estudio.

Después de la lectura del trabajo de Gerhard nos surge la pregunta, ¿habría llegado la autora a sus conclusiones aún sin el apoyo de la teoría de la equivalencia de Nida? No sólo nos parece que esta pregunta debe responderse de manera afirmativa, sino también habrá que señalar que la aplicación de esta teoría no le aporta mucho a su análisis. Para aclarar lo anterior, es importante partir del hecho de que Gerhard considera que una traducción fiel implica un equilibrio entre la equivalencia formal y la dinámica:

In practice, the most effective, 'faithful,' and successful translations are those which incorporate as much as possible of both formal and dynamic equivalence, while the translations in which meaning is most frequently distorted are formal-equivalence translations, since failure to make obligatory alterations is often unrecognized by the translator in the attempt to achieve formal equivalence¹³².

Ahora bien, conforme la autora desarrolla su análisis nos damos cuenta de que este criterio y el marco teórico comienzan a quedar muy atrás hasta prácticamente desaparecer por completo en las conclusiones; apenas unas cuantas referencias a la teoría de Nida al final del texto nos recuerdan que el punto de partida fueron las nociones de equivalencia formal y dinámica¹³³. Lo anterior nos permite reflexionar en torno al papel que tiene la teoría traductológica dentro del análisis de Gerhard y, en general, en el modo en el que teoría y análisis se complementan en un examen como el que realiza la autora. En primer lugar, hay que decir que lo que Nida elabora en *Towards a Science of Translation* es una propuesta teórica basada en un tipo específico de corriente lingüística que busca sentar pautas para la

¹³¹ *Ibid.*, p. 105.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, p. 116.

comprensión del fenómeno de la traducción y para la orientación de quienes quieran traducir bajo los criterios que él propone. En su obra, Nida da un valor importante al análisis del original, en concreto, al “significado” o “mensaje” que éste busca transmitir y que en teoría el traductor debe reproducir. Nos parece que Gerhard toma de esta propuesta un par de conceptos que en verdad representan poco de todo lo que la teoría de la equivalencia de Nida podría aportar al análisis. Asimismo, consideramos que el uso que se le da a los términos de equivalencia formal y equivalencia dinámica a lo largo del texto no va más allá de lo que designan otros como extranjerización y domesticación o los de literalidad y adaptación. El uso que Gerhard da a los términos que toma de Nida nos lleva incluso a sospechar que, en parte, una de las intenciones de la autora era que su objeto de estudio, el dinamismo de la prosa cervantina en el *Quijote*, fuera compatible con una traducción dinámica. De la misma manera, nos parece que afirmar que una traducción fiel es un equilibrio entre la equivalencia formal y la dinámica es una forma de evitar una discusión más profunda con respecto al ‘mensaje’ que el texto original quiere comunicar y a lo que finalmente logra Shelton a través de una traducción que, en efecto, transmite el dinamismo del *Quijote* pero no a través de lo que Nida llama una traducción dinámica.

Estas circunstancias sugieren que el uso de la teoría traductológica en el trabajo de Gerhard parece ser más bien un ‘requisito’ que la autora cumple sin que por ello esta teoría sirva para decir más de lo que habría podido únicamente a partir de un marco teórico lingüístico. Consideramos que en realidad el examen y las conclusiones del trabajo de Gerhard están sustentadas sobre un análisis lingüístico bien logrado.

De la mano de estas cuestiones, es necesario mencionar que el breve tratamiento que la investigadora dedica a Shelton y a su contexto no sería reprochable en caso de que el análisis hubiera sido explícitamente enfocado en cuestiones lingüísticas; sin embargo, el hecho de que haya traído a cuenta una teoría traductológica como la de Nida, en donde el valor del contexto del original es determinante para establecer el significado más profundo (“*kernel level*”) de lo que se quiere comunicar en la traducción, hace que se pueda considerar muy simple el tratamiento que la autora le da tanto a la obra del *Quijote* como al traductor y al contexto en el que se hizo la traducción.

2.3. Carmelo Cunchillos Jaime: el análisis de las “modificaciones estilísticas”

Otra perspectiva analítica de la traducción de Thomas Shelton la ofrece Carmelo Cunchillos Jaime en su artículo “La primera traducción inglesa del *Quijote* de Thomas Shelton: 1612-1620”. El examen que elabora Cunchillos se basa en algunos trabajos filológicos en torno a la traducción de Shelton y en una línea muy frecuentada de la crítica de traducción, a saber, la del análisis que privilegia la tipificación de las modificaciones estilísticas que presenta la traducción con respecto al texto original. Dentro de los estudios de traducción, existen varios ejemplos de este tipo de análisis; algunos casos representativos se encuentran en *The Art of Translation*¹³⁴ (1963) de Jiri Levy, en “Translation and the Trials of the Foreign”¹³⁵ (1985) de Antoine Berman y también en “A Methodology for Translation”¹³⁶ de Jean Paul Vinay y Jean Darbelnet (2004). En cada uno de estos trabajos, encontramos algunos intentos por elaborar una clasificación que dé cuenta de las estrategias estilísticas que tiene que usar el traductor para trasladar en la medida de lo posible el contenido y la forma del texto original al texto meta.

Siguiendo esta línea, Cunchillos busca en su artículo “realizar un estudio crítico que ponga de manifiesto las fuentes utilizadas por este primer traductor y establezca el grado de literalidad o de libertad con que resolvió los problemas planteados por todo trabajo de esta índole y valore el resultado final obtenido”¹³⁷. Para llevar a cabo su tarea, el autor comienza con una contextualización que se enfoca sobre todo en la figura de Shelton. En este apartado introductorio, Cunchillos hace un resumen de la investigación biográfica de Knowles para inmediatamente después tratar el tema de las fuentes de la traducción de Shelton y el de las diferentes ediciones que tuvo esta versión al inglés durante la primera mitad del siglo XVII en Inglaterra.

Parte del valor del trabajo de Cunchillos es el cuidado con el que organiza, resume y expone algunas discusiones filológicas como la de las diferencias entre las dos primeras ediciones de la traducción (1612-1620) o la del debate en torno a la supuesta no autoría de

¹³⁴ Jiri Levý, *The Art of Translation*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 2011.

¹³⁵ Antoine Berman, “Translation and the Trials of the Foreign”, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 2004.

¹³⁶ Jean Paul Vinay y Jean Darbelnet, “A Methodology for Translation”, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 2004.

¹³⁷ Cunchillos, *op. cit.*, p. 65.

Shelton de la traducción de la Segunda Parte del *Quijote*. Al respecto de este último punto, el autor se vale de los argumentos del análisis estilístico de Fitzmaurice-Kelly¹³⁸ para rebatir la postura de Alexander James Duffield¹³⁹, quien en la introducción a su traducción del *Quijote* defiende la idea de que Shelton no fue el traductor de la Segunda Parte de la novela de Cervantes. Sin mostrar evidencia textual que apoye su postura, Cunchillos finaliza su comentario en torno a este debate con las siguientes palabras:

Para finalizar, mi opinión es que, así como la continuación espuria del *Quijote* produjo la inmediata réplica de Cervantes dando a la prensa la auténtica Segunda Parte, de la misma manera Shelton hubiese dejado oír su voz claramente y nos hubiese dado su propia traducción en el caso de que un Avellaneda inglés se le hubiese adelantado e intentado usurpar su nombre como traductor del *Quijote*¹⁴⁰.

A continuación, el autor expone los problemas que generó para los investigadores el hecho de que la traducción de la Segunda Parte del *Quijote* hubiera sido registrada en Londres por el editor Edward Blount un mes antes de que el texto original de la Segunda Parte de Cervantes obtuviera en España su aprobación final¹⁴¹. El caso es interesante porque indica lo bien informados que estaban algunos editores ingleses de la industria libresca en el continente y de la previsión con la que elaboraba un plan editorial alguien como Blount. Además de estos datos, el artículo de Cunchillos expone brevemente otras cuestiones en torno a las diferencias entre las dos primeras ediciones de la traducción, esto es, la de 1612 (Primera Parte) y la de 1620 (Primera y Segunda Parte). Al respecto, el investigador retoma los resultados del análisis de Knowles¹⁴² para aclarar que los cambios que se dan en una y otra no afectan profundamente al texto:

En cuanto a la comparación tipográfica y estilística, Knowles deduce que las ediciones de 1612 y 1620 de la Primera Parte son muy diferentes porque hay infinidad de variantes tipográficas y abundantes cambios en la ortografía y en la puntuación. Parece ser que los cajistas del siglo XVII cambiaban la ortografía y la puntuación a su gusto, pero tenían por costumbre no tocar para nada la sintaxis del texto¹⁴³.

Antes de comenzar con la clasificación de las modificaciones estilísticas de la traducción, Cunchillos aclara lo que entiende por traducción:

¹³⁸ James Fitzmaurice-Kelly, "Introduction, Thomas Shelton, translator", *The History of Don Quixote of La Mancha*, Tudor Translations, 1896.

¹³⁹ Miguel de Cervantes, *The Ingenious Knight, Don Quixote de la Mancha*, trans. Alexander James Duffield, C. Kegan-Paul, London, 1881.

¹⁴⁰ Cunchillos, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴² Edwin B. Knowles, "The First and Second Editions of Shelton's Don Quixote Part I: A Collation and Dating", *Hispanic Review*, 9: 2 (1941), 252-265.

¹⁴³ Cunchillos, *op. cit.*, p. 73.

Una traducción podría definirse como el intento de conseguir la más exacta equivalencia natural entre dos textos. Pero las formas de equivalencia, o las maneras en que el significado original es representado en la lengua receptora pueden diferir según la relativa importancia que se conceda al contenido y la forma, a los propósitos del autor y del traductor y las necesidades de los receptores¹⁴⁴.

A partir de esta noción, y considerando que una traducción implica “inevitablemente, reducciones, adiciones, sustituciones o alteraciones”¹⁴⁵, el autor comienza con el análisis de la traducción de Shelton. Como preámbulo a su tipificación, el autor presenta un apartado titulado “Método de Shelton”; en él, además de una serie de impresiones generales sobre el trabajo de Shelton del tipo “Evidentemente, Shelton no perdió el tiempo consultando diccionarios ni léxicos, pues traduce sin pestañear, ‘esparraguera’ por ‘Harrow’, ‘noria’ por ‘town’, o ‘Palomeque el zurdo’ por ‘Palomeque the deafe’, tomando ‘zurdo’ y ‘sordo’ por sinónimos”¹⁴⁶, el autor se detiene a dar cuenta del problema de los cognados:

Con estas palabras disculpamos uno de los rasgos más característicos de su modo de traducir: el de seguir fiel y literalmente al original, lo que le lleva a contentarse con la primera palabra que encuentra, con tal que se asemeje a la castellana en su sonido o en su forma. Así Shelton incurre en el uso de ‘falsos amigos’, como lo demuestra la traducción de las siguientes palabras:

- *trance* traducido por *trance* en vez de por *emergency*.
- *sucesos* traducido por *successes* en vez de por *events*.
- *talante* traducido por *talent* en vez de *mood*.
- *desmayarse* traducido por *dismay* en vez de por *swoon*.
- *prosiguió* traducido por *prosecuted* en vez de por *continued*.

Su fidelidad al original, a veces, resulta humorística ya que ‘suspensos’ se convierte en ‘suspended’, ‘irremediables’ en ‘irremediless’, y ‘altisonante’ en ‘altisonant’. Incluso ‘delito’, se convierte en ‘delight’ en vez de en ‘crime’, por su evidente similitud fonética y formal con el vocablo castellano¹⁴⁷.

Dando por hecho que el uso de cognados se debe a la falta de un diccionario o a la prisa con la que se realizó la traducción, el examen continúa con la clasificación de las modificaciones que realiza Shelton en su versión. La tipificación de Cunchillos se divide en dos grupos; por un lado, en las modificaciones generales que se dividen en: “ampliación con variación del contenido”, “adición de calificativos”, “creación de grupos binarios” e “omisiones textuales”. Por otro, Cunchillos clasifica de manera separada las estrategias que utiliza Shelton para traducir la paronomasia de la novela; éstas las divide en: “traducción

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹⁴⁷ *Ibid.*

literal”, “la sola transferencia del contenido semántico con pérdida total de la identidad léxica”, “la sustitución de un dicho o proverbio español por su directa equivalencia inglesa conservando al mismo tiempo la forma aforística primitiva” y “la traducción interpretativa”. Además de estas clasificaciones, el autor agrega un par de secciones más en donde menciona ejemplos de hispanismos y enumera algunos “errores”. Sin indicar exactamente de donde están tomados los fragmentos con los que ejemplifica cada una de estas clasificaciones, el examen de Cunchillos presenta su clasificación de la siguiente manera:

[Creación de grupos binarios]

- y los días de entresemana *se honraba...*
- for therewithal *he honored and set out his person the workdays*
- *el quedo satisfecho de su fortaleza*
- he rested at once satisfied, both with *his invention and also the sollidity of the worke.*¹⁴⁸

[Traducción interpretativa]

- hazer de manera que venga al pelo
- There is nothing else to be done, but to bobe into it
- le parecían de perlas
- seemed to him peerlesse¹⁴⁹

[Hispanismos]

En esta primera traducción inglesa del *Quijote* hacen su aparición diferentes voces que pueden considerarse hispanismos. Algunas ya habían sido utilizadas con anterioridad en la literatura inglesa como ‘Reall’. Otras aparecen muy ligadas al contexto específico de la historia del ingenioso hidalgo, como ‘Vent’ por ‘venta’. Las hay que fueron utilizadas por Shelton para no tener que traducirlas y así las introdujo en su forma original, como Abadexo, bacalao, Curadillo, truchuela; a esta serie podrían añadirse algunos de los nombres s propios castellanos¹⁵⁰.

[Errores]

[...] existen, aunque en número muy reducido, errores, que provienen de la mala comprensión del texto original. Algunos de estos errores no oscurecen el texto ni merman su comprensión. Por el contrario, a veces hacen que la frase inglesa gane en fuerza o en humor. Así traduce ‘ama’ por ‘soule’ en una mala interpretación de ‘ama’ por ‘alma’¹⁵¹.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 84.

Finalmente, en su último apartado titulado “Valoración de la traducción”, Cunchillos se limita a citar en unos cuantos párrafos los juicios que otros investigadores han hecho en torno a la traducción de Shelton:

Los juicios críticos que la calidad del texto de Shelton ha suscitado, varían enormemente. Casi todos coinciden en señalar que Shelton comete errores debidos fundamentalmente a la prisa con que realizó su trabajo, y que se pueden resumir en la frecuente y a veces descuidada elección de un vocabulario calcado del castellano, en una traducción literal de la sintaxis, y también en el abuso de la adaptación libre cuando la traducción es difícil. [...]

Sin embargo las críticas más negativas suelen ir unidas a las más altas alabanzas, como es el caso de Mary Smirke, cuyas palabras reproduzco: “Shelton, who was the first that introduced Don Quixote to the English reader, attempted nothing beyond a simple version, and appeared to be more solicitous to render the thoughts and expressions of his author correctly, than to display his own talent in writing; accordingly he approached much nearer to the original than some who afterwards undertook the same work”¹⁵²

2.4. La utilidad de la clasificación de las modificaciones para la comprensión de la traducción

A la luz de sus objetivos iniciales y de su trabajo de elaboración de categorías, es paradójico que Cunchillos concluya su artículo haciendo referencia a los juicios que otros investigadores han hecho en torno a la traducción de Shelton. Al respecto, hay que mencionar que difícilmente podemos considerar que su objetivo de elaborar una clasificación que “valore el resultado obtenido de la traducción” se cumple si al final del texto él mismo no elabora una valoración a partir de su trabajo de tipificación. Nos parece que esto se debe a que la clasificación que propone Cunchillos se vuelve un fin en sí mismo y no un medio para permitirnos una mejor comprensión de lo que ocurre en la traducción de Shelton.

Sin lugar a duda, el texto de Cunchillos es valioso en la medida en la que aporta herramientas analíticas para describir la labor del traductor. No obstante, su artículo no utiliza estas distinciones para explicar los motivos por los que se hizo la traducción o el vínculo entre la forma de traducir de Shelton y el público lector que tenía en mente o la posible interpretación que tuvo este traductor de la novela. Esto se vuelve más problemático si tomamos en cuenta que, según el concepto de traducción que el autor propone, el traslado del significado del texto fuente depende de “la relativa importancia que se conceda [...] a los

¹⁵² *Ibid.*, pp. 87-88.

propósitos del autor y del traductor y las necesidades de los receptores”, intenciones y necesidades que el texto no analiza. Dicho brevemente, el modo en que el autor clasifica las modificaciones estilísticas a las que recurre Shelton y la falta de una explicación general que les dé sentido propicia que estas modificaciones se entiendan como malas decisiones de traducción.

Del hecho de que la clasificación de Cunchillos sea un fin en sí mismo y no una vía para comprender el texto se deriva otra serie de puntos problemáticos, entre ellos, que los ejemplos de cada una de las modificaciones estilísticas no tengan su fuente bibliográfica. Además de dificultar el cotejo, lo anterior impide explorar la posibilidad de identificar patrones de modificaciones a lo largo de la traducción. En este mismo sentido, el trabajo de clasificación hubiera aportado más información si se hubiera complementado con un estimado de la frecuencia con la que Shelton se vale de estas modificaciones; entre otras cosas, esto ayudaría a dilucidar el modo en que el traductor leyó la novela de Cervantes. Finalmente, consideramos que los puntos antes mencionados favorecen una lectura de la traducción que pierde de vista la dimensión diacrónica del trabajo de Shelton, lo que deriva en la aceptación de prejuicios culturales tales como el de la cerrazón de los ingleses a todo lo que tuviera que ver con España durante el siglo XVII¹⁵³ o en la fácil interpretación de las intenciones del traductor, por ejemplo, al decir que el resultado de la traducción de Shelton se debió a que éste no quiso perder tiempo consultando diccionarios.

2.5. Ardila, Mayo, De Bruyn y Colahan: don Quijote como “buffoonesque madman”

La tercera visión crítica que analiza la traducción de Shelton la encontramos en los capítulos iniciales de la compilación *The Cervantean Heritage* (2009) que editó Juan Antonio Garrido Ardila. Dentro de este conjunto de trabajos, que en apartados anteriores nos sirvió para explorar la recepción del *Quijote* en Inglaterra durante el siglo XVII, la traducción de Shelton es un tema recurrente. En concreto, el volumen contiene cuatro trabajos en donde se trata el tema de esta traducción; tres de ellos sólo hacen breves alusiones a la traducción ya que su tema central es la influencia de Cervantes en la literatura inglesa: “The Influence and

¹⁵³ *Ibid.*, p. 64.

Reception of Cervantes in Britain 1607-2005”¹⁵⁴ de Ardila, “The Critical Reception of *Don Quixote* in England, 1605-1900”¹⁵⁵ de Frans De Bruyn y “The English Translators of Cervantes’s Works across the Centuries”¹⁵⁶ de Ardila y Arantza Mayo. Por otro lado, “Shelton and the Farcical Perception of *Don Quixote* in Seventeenth-Century Britain”¹⁵⁷ de Clark Colahan se dedica enteramente a examinar la traducción de Shelton. A diferencia de los análisis de Gerhard y Cunchillos, los autores de estos textos se inclinan por un examen de los efectos que produjo la traducción del *Quijote* en la cultura inglesa.

La vía crítica que representan los textos aquí mencionados abrevia principalmente de la literatura comparada. Desde el punto de vista de los estudios de traducción, esta perspectiva crítica corresponde al denominado giro cultural, una de las ramas actuales más prolíficas dentro de esta disciplina. Algunos de los autores más representativos de esta línea son: Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, Annie Brisset, Maria Tymoczko, Mona Baker, Anthony Pym, Hans Vermeer y Lawrence Venuti, entre otros. En su mayoría, estos investigadores analizan el fenómeno de la traducción a la luz de las circunstancias histórico-culturales que confluyeron para que las traducciones se produjeran y para que tuvieran influencia en la literatura de la cultura receptora. En este sentido, los trabajos más representativos del giro cultural en los estudios de traducción han analizado el lugar de las traducciones dentro de un sistema literario (Even-Zohar), la norma traductológica que sigue consciente o inconscientemente un traductor (Toury), el papel del público lector a quien está dirigida la traducción (Vermeer), la relación de poder entre las culturas y sus lenguas (Tymoczko) y la función política que puede tener la traducción (Brisset y Baker).

Sin entrar en ninguno de estos campos de especialidad, pero sí dándole mucha importancia a las circunstancias histórico-culturales, los textos de *The Cervantean Heritage* que comentan la traducción de Shelton basan sus comentarios en la influencia que tuvo el

¹⁵⁴ Ardila, *op. cit.*

¹⁵⁵ Frans De Bruyn, “The Critical Reception of *Don Quixote* in England, 1605-1900”, *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in England*, MHRA/Legenda, London, 2009, pp. 32-52.

¹⁵⁶ J. A. G. Ardila y Arantza Mayo, “The English Translators of Cervantes’s Works across the Centuries”, *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in England*, MHRA/Legenda, London, 2009, pp. 54-60.

¹⁵⁷ Clark Colahan, “Shelton and the Farcical Perception of *Don Quixote* in Seventeenth-Century Britain”, *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in England*, MHRA/Legenda, London, 2009, pp. 61-65.

Quijote en la literatura inglesa y el modo en el que esta novela se leyó en las sociedades angloparlantes a través de los últimos cuatro siglos. En este sentido, el primer artículo de la compilación, “The Influence and Reception of Cervantes in Britain 1607-2005” de Ardila, establece la línea crítica que seguirán los demás autores haciendo énfasis en la cantidad de obras en lengua inglesa que se han inspirado en la novela de Cervantes. A través de su revisión exhaustiva de los títulos que abrevaron de una u otra manera de las historias del *Quijote*, Ardila revela el eje alrededor del cual girarán los comentarios en torno a la obra de Cervantes: el valor de la novela cervantina, y por lo tanto el de sus traducciones, se puede medir a partir de las emulaciones, adaptaciones y comentarios críticos que la obra generó. De este modo, si las primeras adaptaciones y comentarios críticos que se dieron en Inglaterra en torno al *Quijote* enfatizaron en su mayoría el carácter cómico de la obra, entonces la vía interpretativa que se seguirá es aquélla que establece que la primera lectura del *Quijote* fue predominantemente humorística. Bajo la pauta que establecen estos datos, los comentarios en torno a la traducción de Shelton en *The Cervantean Heritage* girarán en torno al modo en que la traducción de Shelton propició que se diera una lectura humorística de don Quijote y de sus aventuras (en lo que nosotros llamaríamos una lectura a partir del humor de entremés) y no otras más profundas o complejas. En el breve artículo “The English Translators of Cervantes’s Works across the Centuries” de Ardila y Arantza Mayo, tenemos una primera explicación al porqué de este sesgo cómico en la traducción de Shelton:

Regardless of the precise length of the enterprise, his translation betrays a degree of haste and a lexical carelessness made worse by a faltering command of Cervantes’s language. More significantly, Shelton’s lack of familiarity with the peninsular chivalric literary tradition that so crucially underpins *Don Quixote* led him to ignore the constant references that endow the original with its parodic texture. As a result, in seventeenth-century Britain the character of Don Quixote acquired the reductive profile of a buffoonish madman and the novel that of a merely comic book, which nonetheless was warmly received. Notwithstanding the fact that a number of contemporary literary works draw on the characters of the Spanish novel, giving a strong indication of their popularity amongst their audience, the way in which Don Quixote is portrayed is directly derived from Shelton’s influential translation¹⁵⁸.

Según podemos deducir de estas palabras, si Shelton hubiera tomado más en cuenta los elementos que Cervantes parodiaba de las novelas de caballerías —el texto no menciona cómo lo hubiera logrado— entonces su traducción hubiera reflejado los aspectos irónicos de la novela y tal vez no hubiera provocado que don Quijote se viera como un “*buffoonish*”

¹⁵⁸ Ardila y Mayo, *op. cit.*, pp. 54-55.

madman” y que el libro se leyera como un “*comic book*”. Una opinión similar a la de Ardila y Mayo la encontramos en “The Critical Reception of *Don Quixote* in England, 1605-1900” de Frans De Bruyn. En su texto, basado en la teoría hermenéutica de la recepción de Hans Robert Jauss¹⁵⁹, el autor afirma que la lectura cómica del *Quijote* se debió más bien al modo en el que los ingleses procesaron el carácter foráneo de la obra:

It is noteworthy, in this connection, that the first sustained literary responses to *Don Quixote* appeared in the form of allusions to the novel in seventeenth-century dramatic comedies. These allusions signal how early readers of the novel grasped at familiar generic contexts (the comic and the burlesque) as a means of naturalizing the unfamiliar, distinguishing it in the process from the formality and seriousness of romance. At its most reductive extreme, exemplified in Edmund Gayton’s *Pleasant Notes upon Don Quixot* (1654), the comic response (diminished to nothing more than laughter) trivializes the novel, treating it as little more than a jest-book. The comic and burlesque view persisted into the Restoration and beyond, as is attested by the productions of John Phillips (his burlesque translation of *Don Quixote* in the spirit of Gayton’s jest-book), Thomas D’Urfey (his comic dramatization set to music by Henry Purcell), and Ned Ward (his rendering of the novel in Hudibrastic verse)¹⁶⁰.

Además de brindarnos una perspectiva distinta de los motivos por los que la primera lectura del *Quijote* en Inglaterra enfatizó los elementos humorísticos —lamentablemente este artículo apenas menciona a Shelton—, el texto de De Bruyn trae a cuenta la edición que hizo John Phillips, sobrino de John Milton, de la traducción de Shelton en 1687. En este texto, que según De Bruyn debe considerarse como una traducción distinta a la de Shelton, Phillips realiza varias modificaciones al trabajo de Shelton enfatizando la comicidad de algunos pasajes a través de la acentuación de elementos escatológicos o simplemente volviendo más coloquial el léxico de algunos pasajes, lo que según nuestra previa clasificación de lo humorístico en el *Quijote* implicaría una acentuación del humor de entremés¹⁶¹.

Las menciones de la edición de Phillips y del texto de Gayton son importantes en la medida en la que son dos formas de notar el éxito que tuvo la novela en Inglaterra durante el siglo XVII, pero también sirven para explicar la necesidad de elaborar una retraducción más fiel al original. Justo con esta opinión comienza el artículo “Shelton and the Farcical Perception of *Don Quixote* in Seventeenth-Century Britain” de Clark Colahan, el único

¹⁵⁹ Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. Timothy Bahti, Harvester Pres, Brighton, 1982.

¹⁶⁰ De Bruyn, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶¹ Las modificaciones que realiza Phillips no afectan el aspecto irónico de la novela, ni tampoco hacen la trama más compleja; lo único que realizan es una modificación a los rasgos más superficiales de la comicidad del *Quijote* como el léxico de algunos personajes o sus acciones, de ahí que sea una modificación del humor de entremés.

capítulo del libro enteramente dedicado a la traducción de Shelton. Además de llamar la atención en torno a la edición del *Quijote* de Phillips, Colahan trae a cuenta las tres obras teatrales que Thomas D'Urfey escribió basándose en las aventuras de don Quijote: *The Comical History of Don Quixote* (1694). Como ya también había mencionado Ardila, estas obras son un testimonio de una nueva lectura de la novela cervantina y de su personaje principal; visión que ya no sólo valora el humor de *slapstick* que hay en la novela, sino que también rescata los ideales de don Quijote para contraponerlos a los defectos de la sociedad inglesa de finales del siglo XVII. Según Colahan, la obra de D'Urfey logra sacar a don Quijote de la concepción burda que se tenía de él, opinión que sirve al autor de punto de partida para comentar la traducción de Shelton:

In so doing, he [D'Ufey] added a striking new dignity to a figure that for almost a century had been considered aesthetically ridiculous and morally either pathetic or contemptible. But to what extent Shelton's translation had been responsible for such a simplistic reception —of a literary figure that later came to be considered emblematic of a worldview famously ironic and open-ended— is hard to say with certainty¹⁶².

A la luz de lo que aparece a continuación de estas líneas, sólo podemos afirmar que esa falta de certeza que el autor afirma tener en torno a la responsabilidad que tuvo Shelton de provocar una “*simplistic reception*” del *Quijote* es una incertidumbre retórica. Más adelante, el autor menciona lo siguiente:

Shelton's style closely follows the Spanish, to such an extent that it has provoked both praise and censure (v. *infra*). A twenty-first-century reader is particularly struck by his practice, in part doubtless motivated by haste, of choosing English words simply because they sound like the Spanish word in question and/or are cognates of it. In the 1620 corrections to Part I some of the more egregious examples of this *modus festinandi* were cleaned up. Shelton also transferred the complex sentence structure typical of the Spanish Baroque into English with little simplification, and may readers have found the results confusing and clumsy¹⁶³.

A pesar de que en otro lugar de su texto el autor menciona brevemente la ‘defensa’ de Shelton que hace Sara Forbes Gerhard, Colahan dirige sus comentarios a fundamentar la idea de que la traducción de Shelton es culpable de haber creado una imagen plana de don Quijote. Tal vez para no caer en el anacronismo de pensar que Shelton tuvo que haber elaborado una traducción con los criterios de un traductor del siglo XX, Colahan menciona que las distorsiones de Shelton eran inevitables ya que las circunstancias sociales que se vivían en la isla eran muy diferentes a las de España:

¹⁶² Colahan, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 62.

However, in Shelton's defence, it may not be entirely realistic to think that character distortion could have been avoided, short of a thoroughly annotated critical edition, with readings on and taken from the literary milieu of Cervantes's Spain, British caricature of Spanish culture and other roots in the period. Most influential was probably the Puritan work ethic. In its middle-class valuing of practical business and commercial success, it challenged and derided the older, aristocratic, impractical pride of rank that the *hidalgo* class was thought to represent. More concretely, Cervantes's novel did not catch on in Britain, at least as a serious work of literature, as fast as in France, and due to clearly identifiable social circumstances¹⁶⁴.

2.6. El traductor como principal responsable de la recepción humorística

Los trabajos en torno a la recepción e influencia de la primera traducción inglesa del *Quijote* que hemos revisado permiten reconocer la importancia de esta traducción en la tradición literaria inglesa. No obstante, un análisis que enfatice la recepción no es garantía de que la traducción y la influencia del *Quijote* en Inglaterra estén totalmente comprendidas.

Lo primero que hay que mencionar en torno a los trabajos de *The Cervantean Heritage* que comentan la traducción de Shelton es que de alguna manera todos parten del supuesto de que la traducción de Shelton es la principal responsable del tipo de recepción e influencia que tuvo el *Quijote* a lo largo del siglo XVII en Inglaterra. Ya sea directa o indirectamente, los textos mencionados en el apartado anterior sostienen que, si don Quijote se percibió como un “*buffoonesque madman*”, esto se debió a que la traducción de Shelton, “*confusing and clumsy*”, sólo transmitió los aspectos cómicos más superficiales de la novela, dejando de lado los rasgos más profundos que se derivan de la ironía implicada en la parodia de las novelas de caballerías. En este sentido, el ‘reproche’ que leemos en los distintos artículos de *The Cervantean Heritage* es que el traductor —ya fuera por la falta de familiaridad con los referentes literarios de la novela o porque no le interesó hacerlo— no pudo transmitir el juego paródico que construye Cervantes con su personaje principal, creando, por lo tanto, una caricatura de don Quijote. Según las opiniones de los autores, ni Shelton facilitó en su versión un acercamiento a los referentes literarios que se parodiaban en la novela, ni el público lector podía entender las intenciones de Cervantes debido a lo distinto de los contextos histórico-culturales.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 63.

Lamentablemente, los textos de Ardila, Mayo, De Bruyn y Colahan no tienen ejemplos textuales que muestren en qué sentido o de qué manera la traducción de Shelton dificultó la ‘correcta’ comprensión del texto. Si, según la opinión de estos autores, la traducción de Shelton provocó una lectura superficial de la obra, sus textos no nos indican qué fue lo que lo provocó: ¿fue el uso de cognados o la literalidad con la que Shelton sigue la sintaxis del texto fuente? Con respecto al público lector, los autores tampoco dan algún tipo de evidencia a través de la cual se muestre que éste realmente carecía de los referentes literarios de las novelas de caballería. De hecho, ambas afirmaciones, tanto la que se refiere a la falta de familiaridad de los referentes literarios en el traductor como en el público lector, son problemáticas si se toma en cuenta que, muy en contra de su tendencia a apearse al texto fuente, Shelton introduce en el capítulo XIII del *Quijote*, en el monólogo en el que don Quijote expone su linaje de caballero andante (mismo que procede, por cierto, del rey Arturo), el nombre de tres caballeros famosos dentro de la tradición literaria inglesa, Sir Bevis of Hampton, Sir Guy of Warwick y Sir Eglemore (las adiciones aparecen resaltadas)¹⁶⁵:

[...] and from that time forward the order of Knight went from hand to hand, dilating and spreading it selfe through many and sundry parts of the world: and in it were famous and renowned for their feats of armes, the valiant *Amadis du Gaule*, with all his progenie vntil the fift generation: and the valorous *Felixmarte of Hircania*, and the neuer-duely-praysed *Tirante the White*, **together with Sir Bevis of Hampton, Sir Guy of Warwicke, Sir Eglemore, with diuers others of that nation and age**. And almost in our dayes we saw, and communed, and heard of the inuincible and valiant Knight, *Don Belianis of Greece*¹⁶⁶.

Esta cita nos muestra que, con respecto a los referentes literarios de la caballería andante en Inglaterra, no sería del todo cierto afirmar que el público inglés carecía de referentes. Por un lado, la mención del rey Arturo y sus caballeros por don Quijote al inicio de su monólogo está presente en Inglaterra desde la Edad Media, por otro, habrá que decir, junto con Roger Chartier, que ya desde finales del siglo XVI había varias traducciones al inglés de novelas de caballerías circulando en la isla. Esto lo menciona Chartier cuando nos recuerda que *The Knight of the Burning Pestle*, obra de Beaumont que hace referencia a don Quijote, toma su título de uno de los nombres que se le da a Amadís: *The Knight of the*

¹⁶⁵ Cunchillos, *op. cit.*, p. 79. Cunchillos nota este añadido a la traducción, pero no profundiza en él. El añadido lo despacha como una “explosión de patriotismo”.

¹⁶⁶ Miguel de Cervantes, *The History of the Valorovs and Wittie Knight-Errant, Don-Quixote of the Mancha*, trad. Thomas Shelton, ed. Edward Blount, London, 1612, pp. 92-93. [Colección de la biblioteca del Museo Franz Mayer]

Burning Sword. Al hacer esto, Chartier descubre en las referencias literarias de ésta y otras puestas en escena, referentes a novelas de caballerías que para entonces ya estaban traducidas al inglés, títulos que también se encuentran en su lengua original en la biblioteca de don Quijote:

Cuando Ralph se prepara para sus hazañas de teatro, en la escena III del primer acto [de *The Knight of the Burning Pestle*], entra en escena leyendo en voz alta un pasaje del *Palmerín de Oliva*, cuyas dos partes fueron traducidas por Anthony Munday en 1588 y 1597. Desde su primera réplica, menciona a dos personajes, el Príncipe de Portigo y Rocicler, que figuran en *The Mirrour of Princely Deeds*, una traducción del *Espejo de príncipes y caballeros*, de Diego Ortúñez de Calahorra, realizada por Margaret Tyler, y cuyos tres libros de la Primera parte fueron publicados en 1578, 1585 y 1586. Poco después, Ralph hace alusión al *Palmerin of England*, también traducido, en este caso por Munday, y publicado en 1596. Ralph y don Quijote tienen, entonces, las mismas lecturas, dado que los dos *Palmerín*, en su original castellano, son presentados en la biblioteca del hidalgo, severamente depurada por el cura y el barbero¹⁶⁷.

Finalmente, consideramos que otro punto discutible de los textos antes mencionados es el indudable crédito que se le da al prólogo que Shelton escribe al inicio de su traducción. Nos parece que tanto la mención del amigo a quien le tradujo por primera vez el texto, como el hecho de que hubiera traducido en 40 días la novela (la Primera Parte) pueden ser falsas pistas que, en ocasiones, tal cual sucede en el artículo de Ardila y Mayo, sirven para justificar la opinión de que la traducción, hecha a prisa y sólo para un amigo, es la causa por la cual se tuvo una noción muy superficial de la novela y de su personaje principal.

2.7. Una nueva visión crítica multidisciplinaria

De las tres visiones críticas que hasta ahora se revisaron, al menos las dos últimas, esto es, la de Cunchillos y la de los autores de *The Cervantean Heritage*, concluyen implícita o explícitamente que el trabajo de Shelton deja mucho que desear. En ambos casos, los autores de estos trabajos nos dejan la sensación de que Shelton debió de haber hecho un mejor trabajo y que las circunstancias históricas bajo las cuales realizó su traducción apenas disculpan que ésta se haya realizado de la manera en que se realizó. En estos trabajos, la ‘defensa’ de la traducción de Shelton que realiza Gerhard casi no tiene peso; sus comentarios, basados en un análisis lingüístico, son tan especializados que no sirven para exponer otra imagen de esta traducción.

¹⁶⁷ Chartier, *op. cit.*, p. 29.

A pesar de sus aportes a la comprensión y valoración del trabajo de Shelton, las posturas críticas que hemos revisado hasta ahora generan más preguntas que respuestas. Si la versión de Shelton es una traducción tan descuidada debido a la celeridad con la cual supuestamente se hizo, entonces, ¿por qué Shelton se la dedica a un noble que probablemente le podía recomendar para un trabajo en la corte del rey Jacobo?, ¿por qué molestarse en añadir algunos referentes literarios como el nombre de los caballeros ingleses?, ¿por qué no hacer una versión libre del texto cervantino y adaptarlo a la cultura inglesa en lugar de seguir de cerca en léxico y la sintaxis del texto fuente?, ¿por qué tomarse el tiempo de traducir a verso rimado y medido los poemas del *Quijote*?, ¿por qué elegir esta obra y no otra? y, finalmente, ¿por qué tuvo éxito esta traducción en Inglaterra?, ¿por qué no cayó rápidamente en el olvido este “*buffoonesque madman*” si el libro se leyó como un *jest-book* más de entre los cientos que hoy en día están olvidados?

Salvo en el caso de Gerhard, nos parece que en el centro de las visiones críticas que hasta ahora hemos revisado se encuentra un reclamo a la primera traducción del *Quijote*, a saber, que ésta no se realizó tomando en cuenta la complejidad y profundidad de la novela. En este sentido, el tipo de éxito que tuvo la traducción no es el éxito que los críticos hubieran esperado que tuviera una obra que hoy en día es parte del canon literario mundial. Ahora bien, si la forma en la que se tradujo esta novela y el éxito inicial que tuvo en Inglaterra (mismo que perduró más aquí en adaptaciones teatrales, traducciones e influencias literarias durante el siglo XVII y XVIII que en la propia España), ¿por qué no pensar que el efecto que tuvo esta primera versión inglesa del *Quijote* fue la que esperaba el traductor?, ¿por qué no pensar que las decisiones de traducción que Shelton tomó se deben a una lectura muy concreta de la obra y a unas intenciones específicas?

A partir de lo que hasta ahora se ha revisado, consideramos que es necesario desarrollar una nueva vía crítica que analice la traducción partiendo de los posibles motivos e intenciones que llevaron a Shelton a elaborar una versión al inglés el *Quijote* y que retome e integre algunos de los aportes más importantes que se han hecho en torno al análisis de esta traducción. Como se mostrará en el siguiente capítulo, esta vía crítica, que debido a las fuentes a las que recurre se deberá llamar multidisciplinaria, nos permitirá tomar distancia de los juicios y valoraciones que se pueden hacer de esta traducción a partir del modo en el que hoy en día se lee el *Quijote*. Nos parece que partir de las posibles intenciones del traductor

nos ayudará a enfocarnos en lo que se vio en la novela cervantina en cuanto salió de la imprenta y en particular en lo que vieron Shelton y sus contemporáneos en ella. Esta distancia nos permitirá, por otro lado, ensayar una explicación general que encuentre en la teatralidad de la novela en cuestión los motivos que llevaron a Shelton a utilizar arcaísmos e hispanismos, a apegarse a la literalidad de la sintaxis de la novela, a añadir y omitir algunos detalles, a rimar y medir la traducción de poesía, pero, sobre todo, a elegir (o aceptar) la tarea de traducir el *Quijote* al inglés.

CAPÍTULO III: LA TEATRALIDAD EN EL *QUIJOTE* DE SHELTON: RECEPCIÓN Y FUNCIONES

1. La teatralidad barroca del *Quijote*

La importancia del *Quijote* como la primera novela moderna, pero sobre todo la influencia que ha tenido su personaje principal en multitud de corrientes literarias del mundo ha llevado a que incluso la propia obra de Cervantes se juzgue a partir del impacto de esta novela. Al respecto, González menciona lo siguiente:

Por otra parte, no hay que insistir mucho para comprobar que el personaje de don Quijote es uno de los grandes mitos literarios de todos los tiempos y que su ámbito cultural va más allá del mundo hispánico. Esta trascendencia ha hecho que el resto de la obra de su creador, Cervantes, reciba una atención particular de la crítica, atención que en muchos casos parte de la propia existencia del *Quijote*, con lo que el resto de su obra literaria se mide con parámetros que a veces resultan al menos paradójicos cuando no extraños¹⁶⁸.

Si seguimos las conclusiones del capítulo anterior, lo que en estas líneas se señala con respecto a la relación entre el *Quijote* y la obra de Cervantes es algo que también se puede decir acerca de esta novela y sus traducciones. Si bien es evidente que la crítica de las traducciones del *Quijote* parte de la existencia de esta novela en tanto que texto fuente, también hay que tomar en cuenta que esta “existencia del *Quijote*” también significa los más de 400 años de comentarios críticos e interpretaciones que esta obra ha tenido. En este sentido, habrá que decir que tanto las traducciones del *Quijote* como el resto de la obra cervantina se valoran un tanto injustamente a partir de criterios que de alguna manera ayudó a forjar el propio *Quijote*.

Como ya mencionamos, la visión crítica que proponemos es un intento de elaborar una vía analítica que parta de la conciencia de que existe este ‘*Quijote*’ a partir del cual se juzgan las traducciones de esta novela, una vía que más que negar las interpretaciones que se han hecho de esta obra o proponer una nueva, busque reconstruir el horizonte de interpretación a través del cual Thomas Shelton —y con él los contemporáneos de Cervantes— leyó y tradujo el *Quijote*. Así, a continuación presentamos un examen de la traducción de Shelton que vincula la recepción inicial del *Quijote* y las posibles intenciones del traductor con los aportes críticos que ya se revisaron en el capítulo anterior. Como se

¹⁶⁸ Aurelio González, “La venta como teatro. Cervantes y el *Quijote*”, *El Quijote desde América*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ El Colegio de México, México, 2006, p. 102.

muestra en lo sucesivo, la teatralidad es el concepto clave que permitirá articular una imagen de esta traducción que ayude a comprender distintos aspectos del *Quijote* de Shelton, desde la elección del texto hasta las decisiones de traducción específicas.

Para llevar a cabo esta tarea hemos decidido enfocar nuestro análisis únicamente en el *Quijote* de 1605; consideramos que esto nos ayudará a profundizar más en nuestro análisis de la recepción inicial de la obra y por lo tanto en los factores que pudieron haber intervenido en decisiones clave del traductor. Además de estas ventajas, concentrarnos en la Primera Parte del *Quijote* nos permitirá dejar para otra ocasión la discusión en torno a la posible no autoría de Shelton de la traducción de la Segunda Parte de la novela de Cervantes; debate que puede nutrirse de los resultados que obtengamos del presente examen.

1.1. El *Quijote*: recepción inicial y teatralidad

No bien se había cumplido un año de la publicación de la Primera Parte del *Quijote* cuando el dramaturgo valenciano Guillén de Castro llevó a los escenarios dos historias basadas en la novela. Contrario a lo que hoy se podría pensar, don Quijote no fue el personaje principal de estas piezas, sino que ambas puestas en escena se basaron en un par de las historias intercaladas del *Quijote*, a saber, en *El curioso impertinente*, relato que abarca los capítulos XXXIII y XXXIV de la novela, y en la historia del amor entre Cardenio y Luscinda, narración que comienza en el capítulo XXIII y se extiende con interrupciones hasta el capítulo XXXVI.

Lo primero que nos señalan las adaptaciones de Castro es la importancia que se le dio en la misma España a las historias intercaladas de la novela. Si seguimos las ideas que Hans-Jörg Neuschäfer plasma en *La ética del Quijote*, lo anterior no nos debería sorprender, ya que, simplemente atendiendo a un criterio cuantitativo, las historias intercaladas de la Primera Parte del *Quijote* son en su conjunto más extensas que las propias aventuras de don Quijote¹⁶⁹. Desde otra perspectiva, la atención que se le dio a estas historias está directamente relacionada con la función que tienen dentro de una novela como el *Quijote*. Según Neuschäfer, estas historias representan un ‘contrapeso’ de gravedad y moralidad al argumento principal del libro, esto es, a la historia de las cómicas aventuras de don Quijote y de su escudero. Desde esta perspectiva, las historias intercaladas son un recurso que ayuda

¹⁶⁹ Hans-Jörg Neuschäfer, *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Gredos, Madrid, 1999, p. 9.

a enaltecer a la novela, un género que a principios del siglo XVII se consideraba un entretenimiento frívolo¹⁷⁰:

Vemos, pues, ahora que en el texto de Cervantes hay dos niveles estilísticos bien distintos: por un lado el ‘divertimento’ de la acción principal con predominio de la comicidad y, por el otro, los episodios intercalados que, con sus problemas de gravedad, le añaden al divertimento el tono serio y hasta trágico, poniendo así de manifiesto que en el *Quijote* la vida no es solamente un juego, sino que este juego tiene sus límites, cuando están en tela de juicio los fundamentos de una moral cristiana y de un comportamiento verdaderamente ético¹⁷¹.

Si examinamos lo que sucede en las adaptaciones teatrales de Castro, no sólo vemos que las ideas de Neuschäfer se confirman, sino que incluso se acentúan. Siguiendo la moda de algunas de las comedias de la época¹⁷², Castro realiza varias modificaciones a las historias intercaladas del *Quijote* para adecuarlas al gusto del público. Así, en la adaptación teatral de *El curioso impertinente*, que se representa con este mismo nombre en 1606, Anselmo, el personaje que insta a su amigo Lotario a seducir a su propia esposa para probar su fidelidad, muere en el último acto de la puesta en escena; este final —que en la historia de Cervantes no ve ni un muerto— acentúa la gravedad de la falta moral de Anselmo, que duda de su esposa sin motivo alguno. Por otro lado, su versión de la historia de Cardenio tiene varias modificaciones que nos presentan una imagen clara del gusto del público dentro del cual se abría camino la novela de Cervantes. En el *Quijote*, esta historia intercalada trata sobre el amor entre Cardenio y Luscinda. La pareja de enamorados tiene la intención de casarse, pero antes de esto, Cardenio tiene que pasar un tiempo como compañero del hijo menor de un duque prominente de Andalucía, Fernando, de quién Cardenio se hace buen amigo. Después de que Cardenio y Fernando visitan en secreto a Luscinda, Fernando decide cortejarla y prácticamente forzarla a casarse con él. El hecho de que Fernando ya le hubiera prometido

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 16. “Sabemos que el género de la novela no tenía entonces mucho prestigio y que la desconfianza, hacia él, de las autoridades eclesiásticas era profunda probablemente a causa del miedo de que la literatura de entretenimiento pudiera —si no se tomaban severas medidas de prevención— emanciparse del control de la Iglesia. Así, la novela pasaba por ser un arte frívolo, con peligro de caer en la heterodoxia, al poner la distracción por encima de la enseñanza y el entretenimiento por encima de la moral”.

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 31-32.

¹⁷² Chartier, *op. cit.*, p. 61. Según el estudio de Chartier, Castro modifica la historia de Cardenio para que se ajuste a ciertos motivos populares del teatro español del siglo XVII. Así, temas como el linaje, el honor perdido y luego recobrado y el poder monárquico son motivos recurrentes de las puestas en escena de principios del siglo XVII. Sobre el modo en que finaliza Castro su versión de la historia de Cardenio, Chartier opina: “Guillén de Castro une así el tema frecuente en las comedias del honor insultado, que exige reparación, y la figura del príncipe soberano, cuya sola justicia puede castigar a los culpables y restablecer en su dignidad a aquel o aquellas que fueron sus víctimas”.

matrimonio a Dorotea (personaje que, al igual que Cardenio, se encuentra en una especie de exilio voluntario en la Sierra Morena) y que Luscinda confesara su amor por Cardenio el día de su boda con Fernando, provoca, en el capítulo XXXVI, un encuentro dramático entre estos personajes, mismos que se reúnen por casualidad en la venta en la que se encuentra don Quijote. Será gracias a la intervención de este último que Cardenio y Luscinda podrán reestablecer su compromiso y que Fernando aceptará la responsabilidad de su promesa a Dorotea.

En su versión, el dramaturgo valenciano mantiene los cuatro personajes que forman el centro de la historia: Cardenio, Luscinda (llamada Lucinda en la obra dramática), Dorotea y Fernando, que en la pieza se vuelve el Marqués. En su adaptación teatral, Castro acentúa la disparidad de la pareja principal: Cardenio es un campesino que se enamora de una noble, Lucinda. No obstante su origen humilde, Cardenio muestra su valía al salvar al duque (el padre del Marqués) del ataque de un oso; por esta razón, el duque decide nombrar a Cardenio compañero de su hijo. A diferencia de la historia de Cervantes, Castro retira algunos elementos de la historia original que podrían entenderse como blasfemos; por ejemplo, en su versión dramática, Lucinda y Fernando no se casan por la Iglesia, como efectivamente sucede en la historia de Cervantes. De esta manera, Castro puede justificar de manera más sencilla la invalidez de la unión entre Fernando y Lucinda. Además de esto, Castro termina su drama haciendo de Cardenio el verdadero hijo del duque: en su lecho de muerte, la madre de Cardenio jura que su verdadero hijo es el Marqués y que Cardenio es hijo del duque. Como destaca Chartier, los cambios que realiza el dramaturgo anulan —por no decir que censuran— algunas de las críticas sociales que Cervantes hace en sus historias. En lugar de enfatizar que el amor va más allá del linaje y de contratos matrimoniales, como en el caso de la historia de Cervantes, la comedia de Castro refuerza la idea, muy esparcida por en el teatro de la época, de que los valores más dignos coinciden con el rango social; en el escenario, Cardenio de alguna manera siempre tuvo un linaje noble, de ahí que al final de la obra su valor, su honor y su amor por Lucinda sean perfectamente coherentes a pesar de haber crecido como campesino:

Al hacer del valeroso Cardenio un hijo de campesino que, en realidad, era el de un duque, Guillén de Castro agrega una peripecia novelesca, del gusto de las historias trágicas y sentimentales, al relato que inspira su obra. Pero hace más. Recuerda a los espectadores

y a los lectores que el orden social obedece a leyes infalibles de acuerdo con las cuales las cualidades de los padres se encuentran en los hijos¹⁷³.

Además de informarnos en torno al modo en que las historias intercaladas del *Quijote* se leyeron durante su primera recepción, la pieza de Castro señala el modo en que se interpretó al personaje de don Quijote. En dos ocasiones durante la obra de Castro, don Quijote entra en escena. Su presencia no es llamativa: en su primera aparición, al final de la Escena XIII, es apaleado por los servidores del Marqués por apoyar a Dorotea, y en la segunda, en el Segundo Acto, establece un diálogo cómico con una de las criadas de Lucinda. Para Chartier, el hecho de que el personaje teatral de don Quijote repita unas líneas de la novela¹⁷⁴ y que la comedia de Castro se haya impreso en 1618 en Valencia con el nombre de *Don Quijote de la Mancha* señalan que, a un año de haberse publicado la novela, ésta es un éxito y don Quijote y sus aventuras son ya un referente claro para el público español. De la mano de lo anterior, la adaptación teatral de Castro nos señala también el tipo de fama que tuvo don Quijote durante los primeros años en los que circuló la novela. Como se mostrará a continuación, muy contrario de como hoy en día lo vemos, la primera impresión que tuvieron los contemporáneos de Cervantes de don Quijote fue la de un personaje que encarnaba lo que aquí hemos llamado humor de entremés, es decir, como una figura que provocaba risa principalmente por lo exagerado de las expresiones con las que parodiaba la caballería andante y por ciertas escenas en las que las acciones físicas de don Quijote resultaban cómicas (por ejemplo en peleas, caídas, confusiones o a veces simplemente por el vestuario).

Aparte del tipo de adaptación que hace Castro de este personaje, existen numerosos ejemplos que reafirman que los contemporáneos de Cervantes no veían nada trascendente, profundo o novedoso en don Quijote. En su investigación, Chartier menciona que poco tiempo después de que aparece la novela de Cervantes, su personaje principal ya forma parte de mascaradas populares y entretenimientos en la corte, siguiendo así la línea paródica que habían establecido otros personajes festivos tales como “El caballero del mundo al revés” o “El caballero que da las higas a la Verde”¹⁷⁵. El historiador también proporciona testimonios de una serie de festividades en las cuales don Quijote y a veces también otros personajes

¹⁷³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷⁴ Después que los criados del Marqués muelen a palos a don Quijote, éste repite los versos del Marqués de Mantua que el don Quijote de Cervantes recita en el capítulo V del *Quijote* después de que unos toledanos arremeten contra el caballero: “¿Dónde estás, señora mía, / que no te duele mi mal?”.

¹⁷⁵ Chartier, *op. cit.*, p. 49.

como Sancho y Dulcinea son parte de un cortejo de graciosos que tenía el fin de brindar una pausa amena a alguna ceremonia solemne. Así, en 1608, durante unas corridas de toros que formaban parte de las celebraciones de la incorporación de la ciudad de Tudela del Duero a los dominios del duque de Lerma se incluyen las “Aventuras del caballero don Quijote”¹⁷⁶, un breve entremés entre una corrida y otra. En 1610, en Salamanca, se realizan festejos a la sazón de la beatificación de Ignacio de Loyola, en ellas, estudiantes organizan un cortejo que incluía “El Triunfo de Don Quijote”, esto es, una caravana de personajes de la novela cervantina encabezada por el propio don Quijote. Como menciona Chartier, el ejemplo de los estudiantes de Salamanca se repite en otras celebraciones:

El triunfo cómico de don Quijote en el seno de la celebración de la beatificación de Ignacio de Loyola es justificado por la relación como un ‘entremés’ que ‘regozije un poco los actos tan graves que en las fiestas ha avido’ [...] La fórmula que asociaba el contrapunto burlesco de la presencia de don Quijote y de sus compañeros cervantinos o caballescros con las devociones a los nuevos santos, Ignacio de Loyola o Teresa de Ávila, recientemente beatificados, no desaparece con las fiestas de Salamanca de 1610. Es reproducida en Zaragoza en 1614, en Córdoba en 1615, en Sevilla en 1617, en Baeza y Utrera en 1618. Ocurre lo mismo en América; así, en México en 1621, durante la beatificación de San Isidro organizada por los obreros de la Platería Real, don Quijote es el último de los caballeros errantes en un cortejo abierto por Belianís de Grecia, Palmerín de Oliva y el ‘Caballero del Febo’¹⁷⁷.

Según indica la referencia, la fama del caballero andante como figura cómica rebasó muy pronto los límites de la península ibérica. Así, en 1607, el corregidor Pedro de Salamanca celebró en Pausa, Perú, el nombramiento del nuevo virrey, don Juan de Mendoza y Luna, con un torneo en donde los competidores aparecieron caracterizados como un caballero de alguna novela; entre ellos, uno eligió caracterizarse como el “Caballero de la Triste Figura”¹⁷⁸. A estas adaptaciones carnavalescas hay que agregar las palabras del hasta ahora desconocido Alonso Fernández de Avellaneda, quien, en el Prólogo a su *Don Quijote de la Mancha* (1615), se refiere al libro del *Quijote* y a las aventuras de su personaje principal como una comedia¹⁷⁹.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁹ Al respecto del comentario de Avellaneda, González sugiere que esta manera de referirse a la obra de Cervantes es una manera de reaccionar de los sectores conservadores de la monarquía española a las críticas veladas del humor cervantino: “Es claro que las palabras teatrales que emplea [Avellaneda] podían ser de uso común en la época para referirse sencillamente a algo cómico, pero la reiteración parece decirnos algo más, parece haber algo que le disgusta. Desde luego que la manera en que se provoca la risa en un texto tiene implícitamente un planteamiento ideológico, Cervantes —y el teatro de su tiempo— hacen reír desde una posición social y preceptiva literaria particular, y sabemos que esta posición fue siempre rechazada por los

De acuerdo con lo que muestran los ejemplos que hasta ahora hemos retomado, la recepción inicial del *Quijote* tuvo dos vertientes: la adaptación en forma de comedia lopesca, que se encargó de llevar a los escenarios las historias intercaladas como la de *El curioso impertinente* o la del amor entre Cardenio y Luscinda, y la adaptación humorística, que utilizó al personaje de don Quijote como figura graciosa en festejos de diversa índole. Al respecto de esta recepción, Chartier afirma lo siguiente:

El contraste es fuerte, entonces, entre las adaptaciones teatrales, que dan un lugar de privilegio a Cardenio y a sus compañeros de amores desdichados, y las fiestas, o las estampas, que los ignoran casi completamente. La historia escrita por Cervantes permitía las dos apropiaciones, porque proponía, en un mismo libro, figuras cómicas que podían ser extraídas de la trama de sus aventuras, con, en primer lugar, el propio don Quijote; y una intriga dramática, trágicamente comenzada y felizmente resuelta, que proveía peripecias, sorpresas y disfraces buenos para los escenarios¹⁸⁰.

Siguiendo las claves que proporciona Chartier, consideramos que también es importante destacar las similitudes entre estas dos formas de recepción. En este sentido, hay que notar que tanto la adaptación a la comedia, como a las mascaradas se basan en buena medida en los elementos teatrales que ayudaron a Cervantes a componer su obra. Como personaje en las mascaradas, don Quijote se vuelve lo que Chartier llama “una burlesca puesta en escena”¹⁸¹; en manos de Guillén de Castro, la historia de Cardenio y la de Anselmo y Lotario, en comedias lopescas.

El empleo de técnicas teatrales en la prosa es uno de los aportes más importantes que ha reconocido la crítica en la obra de Cervantes¹⁸². Sin duda, este recurso hace patente el genio particular de este autor que, a falta de éxito como dramaturgo, vuelca su interés teatral en la prosa; sin embargo, si pensamos, junto con González, que la obra de Cervantes es ante todo un producto del Barroco, entonces también podemos decir que las características de este movimiento cultural, como, por ejemplo, la mezcla de géneros y la convivencia de opuestos, ya supone una condición que propicia el tipo de ‘experimento’ literario que Cervantes realiza en su *Quijote*:

sectores conservadores y ortodoxos de su tiempo, de los que puede haber sido expresión el propio Avellaneda y su *Quijote*, un antídoto a la risa e ideología cervantinas” (González, *op. cit.*, p. 104).

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁸² Algunos críticos que destacan la teatralidad del *Quijote* son: Joaquín Casaldueiro (*Sentido y forma del “Quijote”*, 1966), Anthony Close (“Characterization and Dialogue in Cervantes. ‘Comedias en Prosa’”, 1981), Alfredo Baras (“La teatralidad del *Quijote*”, 1988) y José Manuel Martín Morán (*El “Quijote” en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, 1990), entre otros.

La relación existente entre la narrativa y el teatro cervantinos se puede comprender mejor en la perspectiva estética del Barroco, pues en ella se desarrolla una posibilidad creativa que permite el contraste y los extremos como algo natural, se acepta la complejidad tanto estructural como de superficie y el concepto adquiere formas de expresión que implican el arte de ingenio. [...] Lo que no hay que perder de vista es que se trata de una estética de extremos, aunque sin abandonar como referencia estética el canon clásico¹⁸³.

A partir de estas líneas podemos, entonces, asumir como algo “natural” que convivan en una misma obra tramas de comedia lopesca, escenas de entremés, relatos de herencia italiana y, en ocasiones, discursos con cierta pretensión filosófica. Tomando esta información en cuenta y uniéndola a los resultados del análisis de Chartier, consideramos que la teatralidad implícita en el *Quijote* se puede considerar como uno de los mecanismos a través de los cuales Cervantes logra entretener el conjunto variopinto de sus historias. Como se mostrará a continuación, consideramos que los recursos teatrales ayudaron a Cervantes a crear escenarios, situaciones y personajes que le permitieron introducir nuevas y más complejas tramas a la historia de don Quijote sin romper la linealidad de sus aventuras.

Si nos adentramos en el tema de la teatralidad del *Quijote*, nos damos cuenta de que este elemento está íntimamente ligado con los motivos por los cuales el *Quijote* se considera la primera novela moderna. En su estudio *Theatrical Aspects of the Novel, A Study of Don Quixote*, Jill Syverson-Stork señala que las técnicas teatrales que utilizó Cervantes le permitieron crear personajes y ambientes muy distintos a los que presentaban, por ejemplo, las novelas de caballerías:

Henceforth the modern novel would be characterized by those innovations which Cervantes the dramatist brought to narrative prose: the individualization of characters — speaking for themselves through dialogue—, and the vivid presentation of their actual environment through narration, with careful regard to time and space, light and darkness¹⁸⁴.

Así, para la autora —como también para nosotros— la teatralidad en la prosa cervantina se define como la incorporación de técnicas propias del arte dramático. En su texto, Syverson-Stork menciona cuatro recursos que pueden englobar la teatralidad del *Quijote*. La presencia de “narradores dramatizados” (sobre todo en los primeros capítulos), las recurrentes ‘representaciones teatrales’ que hacen los personajes dentro de la novela, el “método dramático” con el que se construyen ciertas escenas y el uso de diálogos para

¹⁸³ González, *op. cit.*, p. 107.

¹⁸⁴ Syverson-Stork, *op. cit.*, p. 11.

caracterizar personajes y revelar identidades son para la autora cuatro técnicas que pueden englobar la teatralidad de la novela cervantina:

There are four techniques employed in *Don Quixote* which approximate it to the theater:

1) the presence of dramatized narrators (Cide Hamete, the “morisco” translator, the “I” who speaks from Chapter One), who at times appear to share “Stage space” with the characters and who, at other times, disappear, affording the characters greater apparent autonomy on “stage”;

2) characters who see themselves as actors, improvising, staging plays, using costumes and gestures to realize their intentions;

3) a dramatic method of creating scenes in *Don Quixote*, where information gleaned from the narrative is brought to a climactic resolution;

4) the increasing reliance upon dialogue in *Don Quixote*, whereby Cervantes creates the illusion of being present at the action in his novel, and experience of immediacy which his readers were accustomed to finding only at the theater¹⁸⁵.

De los puntos antes mencionados, el que menos desarrollo tiene en el texto de Syverson-Stork es el del “narrador dramatizado”. Apenas con unos breves comentarios, la autora nos indica que además del historiador arábigo (Cide Hamete) y de su supuesto traductor, hay un “yo” narrativo en el capítulo I que parece compartir el “espacio escénico” con los personajes. Si tomamos en cuenta las características de este primer narrador, un “yo” narrativo que nos presenta a don Quijote a partir de una serie de descripciones en ocasiones cargadas de ironía, entonces podemos inferir que este narrador hace las veces de un ‘presentador’ que nos da a través de su visión claves importantes para identificar el tono paródico de la novela. En cuanto a la segunda técnica teatral que menciona la autora, hay que decir que de entre las cuatro, ésta podría parecer una obviedad: que los personajes elijan o tengan que representar alguna figura de las novelas de caballerías y que para ello tengan que cambiar incluso su vestimenta, es un aspecto a todas luces teatral¹⁸⁶. No obstante, la autora señala que un aspecto de esta técnica que hay que tener en cuenta durante toda la lectura de la novela radica en la posibilidad de leer al personaje de don Quijote como el ‘papel’ que el hidalgo Alonso Quijano —de manera consciente o a través de su locura— interpreta. En este sentido, habrá que tener presente que, a donde quiera que vaya, don Quijote lleva consigo su

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁸⁶ Un ejemplo de esta ‘representación’ lo encontramos en el capítulo XXIX, cuando Dorotea, Cardenio, el barbero y el cura formulan un ‘plan teatral’ para sacar a don Quijote de la Sierra Morena. En este episodio, los personajes deciden simular a través de algunas vestimentas una caravana que preside una princesa menesterosa.

‘representación’ de caballero andante, misma que en ocasiones chocará con la realidad o la modificará¹⁸⁷.

Con respecto a la teatralidad en la construcción de ciertas escenas, es necesario considerar, como lo hacen Syverson-Stork, González y otros críticos¹⁸⁸, que muchas de ellas —particularmente en la Primera Parte de la novela— contienen algunos elementos que delatan que probablemente éstas fueron ideadas inicialmente como entremeses. Un ejemplo que evidencia el origen teatral de algunos pasajes lo analiza González en “La venta como teatro. Cervantes y el *Quijote*”. En este texto, el autor muestra los diferentes recursos que utiliza Cervantes en el capítulo III de su novela para transformar un espacio común, como puede ser una venta en la España del siglo XVII, en un espacio dramático:

Pero en la novela la venta también será un lugar donde la realidad deja lugar a una representación, con todo lo que ésta implica de ficción. Allí se crea un espacio dramático, entendiendo por éste el espacio de la ficción. La construcción del espacio dramático la tenemos que entender aceptando que teatralmente podemos hablar de una triple concepción espacial a partir del espacio teatral que involucra al público espectador en el teatro, en el cual tenemos un espacio que es el escénico, esto es el tablado, el cual se convertirá en un momento dado de la representación en un espacio dramático particular, esto es en el espacio de la ficción, ya sea por medio de la caracterización escenográfica, de tipo más o menos realista, o simplemente sugerida, o por medio de los parlamentos de los propios personajes¹⁸⁹.

Tal cual indica la línea final de la cita, la manera en la que se expresa don Quijote y las reacciones que provoca en sus interlocutores dentro de la venta hacen que, de un momento a otro, todos los personajes de la ficción se vean representado un papel dentro de la lógica de las novelas de caballerías con las que don Quijote ve el mundo; así, los parlamentos de la ficción devienen en lo que González llama una “ficción teatral colectiva”¹⁹⁰. No obstante, en algunos casos, tal cual sucede en la escena de la vela de las armas, la imagen de la venta como castillo y de los personajes que en ella se encuentran como cortesanos, entra en conflicto con la realidad; el resultado: una escena típica de entremés en la que unos arrieros que se hospedan en la venta muelen a pedradas a don Quijote.

¹⁸⁷ El episodio de los molinos de viento es un claro ejemplo de cuando la ‘representación’ que don Quijote lleva consigo choca con la realidad; los supuestos gigantes a los que se refiere el caballo sólo son molinos. En otras ocasiones, esta ‘representación’ logra modificar la realidad cuando los personajes con los que se encuentra don Quijote deciden participar de su locura; así, por ejemplo, tenemos al ventero en el capítulo III fingiendo ser el señor del castillo al cual don Quijote le pide lo nombre caballero.

¹⁸⁸ Cfr. nota 181.

¹⁸⁹ González, *op. cit.*, p. 108.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 110.

Si, como ya indican las palabras de González, los escenarios como la venta presentan el espacio y el ambiente para teatralizar la ficción, los diálogos, por otro lado, aportan nuevos elementos a los personajes que hacen de ellos figuras más complejas. En este sentido, y partiendo de otra tesis de Syverson-Stork, si tomamos en cuenta que en sus comedias los personajes de Cervantes poseen características muy distintas a los personajes de, por ejemplo, las comedias de Lope de Vega en tanto que personajes con mayor capacidad de autodeterminación¹⁹¹, entonces no nos sorprenderá que parte de la teatralidad del *Quijote* se muestre en el uso de los diálogos para volver más compleja y entretenida la presentación de los personajes y su desarrollo dramático. Según muestra Syverson-Stork en su estudio, la novedad de este recurso dialógico requirió de una técnica narrativa particular:

Never before in prose fiction had readers been asked to listen so closely to the characters in order to appreciate the distance between their real and pretended selves. [...] If it is the characters' voices which inform as to their plights and exploits, if it is the soliloquies, monologues, and dialogues of these characters which must be reckoned with in Cervantes' novel, then the readers of his prose fiction —accustomed to a more conventional narrative style— had to be trained to read and listen in a new way. And, in fact, Cervantes does slowly condition his readers to rely increasingly upon characters, rather than narrators, as interpreters of events as they occur¹⁹².

El paulatino 'entrenamiento' del lector comienza, según la autora, con monólogos y diálogos de don Quijote con él mismo. Este recurso se vuelve más complejo en la medida en la que don Quijote entabla conversaciones que, como en el caso de la escena de la venta en el capítulo III, implican una 'invitación' a que sus interlocutores participen de su lógica teatral. Como menciona la autora, este recurso dialógico tiene su epítome y su desarrollo pleno a partir del momento en el que Sancho se une a las aventuras caballerescas:

The novel will progress from farce —from “entremés”— to tragicomedy of the fullest proportions, producing seriousness and sorrow, as well as laughter. But this degree of character development and generic evolution cannot take place until true dialogue exists in the novel, until Don Quixote finds another whom he can turn [...] This “amicus-adversarius” is, of course, Sancho¹⁹³.

El esquema que propone Syverson-Stork de la evolución del diálogo como elemento clave en la formación de personajes y tramas ayuda a comprender el modo en que

¹⁹¹ Syverson-Stork, *op. cit.*, p. 76. "On the other hand the characters of Cervantes' dramas are not the stereotypes usually encountered in Lope's plays. Their roles in society and with regard to one another are ambiguous and changing rather than predetermined and static. Cervantes' characters also possess a semblance of 'autodeterminación,' that trait which permits even the humblest of men and women, such as the 'criados' Cristina and Ocaña of *La entretenida*, to realize their personal inclinations despite social conventions".

¹⁹² *Ibid.*, p. 22.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 27.

paulatinamente se vuelve más compleja la trama de la Primera Parte del *Quijote*. Según la autora, a partir del momento en que Sancho y don Quijote se adentran en la Sierra Morena, los diálogos se vuelven elementos narrativos clave para conocer la identidad de los personajes y el devenir de la trama. Así, por ejemplo, es a partir del diálogo y del monólogo que sabemos que el ‘salvaje’ de la Sierra Morena es Cardenio y que los personajes enmascarados que aparecen en el capítulo XXXVI son Luscinda y Fernando. También es a través del diálogo que Sancho, el cura y el barbero pueden sacar a don Quijote de su retiro en la Sierra Morena, convenciéndolo de que él es el único que puede ayudar a la princesa Micomicona, quien, en verdad, es Dorotea. El diálogo es, en fin, el modo en que los interlocutores del protagonista asumen su papel y se vuelven partícipes de una gran puesta en escena. Como menciona la autora, todos estos rasgos teatrales que Cervantes comienza a desarrollar en su novela de 1605 las llevará a un nuevo nivel en la Segunda Parte de la novela, cuando Cervantes presente a los personajes con los que se encuentra don Quijote ya representando un papel dentro de la lógica de las novelas de caballerías¹⁹⁴. La conciencia que tienen los personajes de la Segunda Parte de participar en la ‘puesta en escena’ que don Quijote lleva consigo ya no requerirá, entonces, del diálogo de la misma manera que la Primera Parte.

El diálogo como recuso teatral se une así a los demás elementos que Cervantes toma del arte dramático para crear su novela. Según permitió ver el recuento que hasta ahora hemos hecho de la recepción inicial del *Quijote*, fue justo el aspecto teatral, tanto el de las historias intercaladas como el de las aventuras de don Quijote, el que llamó más la atención del público del siglo XVII y sobre el cual se formaron las primeras adaptaciones y comentarios críticos. Ahora bien, retomando lo dicho en el capítulo anterior, Thomas Shelton había llegado al continente junto con Richard Nugent alrededor de 1601 y según lo permite deducir la información que se tiene de él, no lo abandonó durante el resto de su vida. A pesar de haber estado lejos de la capital del imperio español, Shelton se formó y se movió en un mundo determinado política y culturalmente por la monarquía española. Incluso el *Quijote* que utiliza Shelton para su traducción es el de un impresor real, Roger Vulpius, quien en 1607 publica en Bruselas una edición en español de la novela cervantina. Estas circunstancias permiten deducir que el mundo hispánico a través del cual se está abriendo camino el *Quijote*,

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 42. “If in Part I the interlocutors were caught off guard by the gestures and language of the knight, and were moved for a variety of reasons to take on supporting roles, in Part II most of the interlocutors who encounter Don Quixote will anticipate his behavior and appear already performing their roles”.

mismo que interpreta esta obra principalmente a partir de sus elementos teatrales, conforma una parte importante del horizonte de traducción de Shelton.

1.2. El *Quijote* de Shelton: conceptos preliminares para el análisis

Con el fin organizar la información que existe en torno a la traducción de Shelton y utilizarla para explicar más ampliamente su labor, recurrimos a la metodología de crítica de traducción que Antoine Berman desarrolló en *Toward a Translation Criticism* y a algunos conceptos de los estudios descriptivos de traducción que Gideon Toury desarrolla en *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*¹⁹⁵.

Con respecto a su propuesta metodológica, Berman elabora algunos principios y conceptos para llevar a cabo una crítica de traducción; tres conceptos fundamentales de su propuesta son: el proyecto traductor, la posición traductora y el horizonte de traducción. El propósito de estas nociones es brindarle al crítico la información necesaria para que éste realice un análisis de traducción a partir de criterios adecuados al texto en cuestión, esto es, a partir de los parámetros que hayan intervenido en la realización de la traducción. En su propuesta, el crítico y traductor francés define el concepto de proyecto de traducción de la siguiente manera:

Every consistent translation is carried by a project, or an articulated purpose. The project or aspiration is determined both by the translating position and the specific demands of each work to be translated. They don't need to be expressed discursively or, *a fortiori*, to be theorized. The project defines the way in which the translator is going to realize the literary transfer and to take charge of the translation itself, to choose a 'mode' of translation, a translation 'style'¹⁹⁶.

Según estas ideas, el proyecto traductor será, de manera explícita o implícita, la articulación concreta de las intenciones que defina el modo, o estilo, que utilizará un traductor. Como también se menciona en la cita, este proyecto estará determinado por las exigencias específicas del texto y por la posición traductora o posición del traductor. Este último concepto, Berman lo define en los términos siguientes:

The translating position is, so to speak, the compromise between the way in which the translator, as a subject caught by the *translation drive*, perceives the task of translation, and the way in which he has internalized the surrounding discourse on translation (the norms). [...] These positions are also linked to the language position of the translators:

¹⁹⁵ Gideon Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, trad. Rosa Rabadán y Raquel Merino, Cátedra, Madrid, 2004.

¹⁹⁶ Berman, *op. cit.*, p. 60.

their relation to foreign languages and to the mother tongue, their being-in-languages [...], and they are linked to the translators' *scriptural position* (their relation to writing and to literary works)¹⁹⁷.

A partir de esta información, vemos que el proyecto traductor, esto es, la articulación de las intenciones o del “*translation drive*”, se forma a partir del modo en el que se sitúa el traductor con respecto a las lenguas con las que trabaja y a de la manera en la que se asimilan y aplican las normas literarias y de traducción imperantes en la cultura de llegada de la traducción. Al respecto de este tema, habrá que decir que basaremos nuestra comprensión de lo que es la norma de traducción sobre los planteamientos teóricos de Gideon Toury. Según este autor, la traducción es ante todo un producto de la cultura que la acoge (“cultura meta”) y, como tal, cumple siempre un rol social dentro de ella. De ahí que el traductor tenga que cumplir con ciertas normas para que su entorno lo acepte como tal¹⁹⁸. Así, la norma de traducción será el conjunto de restricciones —siempre más o menos flexibles— tanto a nivel estilístico como a nivel temático y conceptual que la cultura meta le imponga de manera explícita o implícita al traductor. Dependiendo del caso que se estudie se podrá determinar, por ejemplo, si el traductor se acerca a la norma de la cultura de origen o de la cultura meta, fenómenos que Toury describe respectivamente como “adecuación” o “aceptabilidad”¹⁹⁹.

Además de estos conceptos, enfocados en la relación del traductor y su noción de traducción con la obra traducida, Berman propone el horizonte de traducción, noción que tiene como fin extender la visión del traductor y el mundo que lo rodea: “In a preliminary description, the horizon can be defined as the set of linguistic, literary, cultural, and historical parameters that ‘determine’ the ways of feeling, acting, and thinking of the translator”²⁰⁰. Comparado con los otros dos conceptos, el horizonte de traducción permite localizar al traductor dentro de un marco histórico amplio, lo que permite al crítico apreciar el grado de determinación que ejerció el contexto histórico en el traductor y su labor. Sobre este punto, Berman menciona que el horizonte de traducción puede ayudar a apreciar dos cosas en

¹⁹⁷ *Ibid*, pp. 58-59.

¹⁹⁸ Toury, *op. cit.*, p. 94. “Más bien habría que considerar que las actividades traductorales tienen significado cultural. De ahí que lo principal y más importante de ‘ser traductor’ sea ser capaz de cumplir con un rol social [...] Por eso, adquirir un conjunto de normas para determinar la validez de ese comportamiento y maniobrar entre todos los factores que puedan restringirlo es un requisito previo para convertirse en traductor en un entorno cultural”.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 98.

²⁰⁰ Berman, *op. cit.*, p. 63.

concreto: por un lado, el campo de acción dentro del cual el traductor puede tomar libremente decisiones, y por otro, las restricciones que dicho campo le brinda:

The notion of horizon has a double nature. On one hand, referring to the place from which the action of the translator has meaning and can unfold, it points to the open space of this action. On the other hand, it refers to what closes, what encloses, the translator in a circle of limited possibilities²⁰¹.

En este sentido, el horizonte de traducción nos informa sobre a las circunstancias que determinan —implícita y explícitamente— tanto las posibilidades de traducción, en el sentido de opciones y flexibilidad para realizar este trabajo, como sus restricciones, entendiendo éstas como aquellos elementos que el traductor no pudo tomar en cuenta debido a las circunstancias históricas en las que se encontraba²⁰².

En un caso ideal, el propio traductor expondría en una introducción o en un prefacio la información necesaria para que el crítico pueda tener una idea clara de su proyecto traductor, su posición traductora y su horizonte de traducción, puntos que posteriormente el crítico utiliza para el análisis textual. Ahora bien, si aplicamos estos conceptos a los datos que tenemos en torno a Thomas Shelton nos daremos cuenta de que, además de tener una idea de las posibles intenciones del traductor, esto es, apenas una parte del proyecto traductor, sólo tenemos información en torno al horizonte traductor de Shelton, es decir, sólo contamos con algunos parámetros histórico-culturales que determinaron los modos de sentir, actuar y pensar del traductor. En su propuesta metodológica, Berman establece que el análisis textual se deberá hacer después de que se tengan más o menos claros los tres conceptos antes mencionados²⁰³. Debido a que en nuestro caso las circunstancias no son las ideales, consideramos que habrá que adecuar la metodología de Berman para emprender un análisis de la traducción que nos ayude a responder a las cuestiones que quedaron abiertas al final del capítulo anterior.

Si partimos de los conceptos de proyecto traductor (PrT), posición traductora (PoT) y horizonte de traducción (HT) y establecemos que a través de ellos se puede emprender un

²⁰¹ *Ibid*, p. 64.

²⁰² El concepto de horizonte de traducción nos puede apoyar para argumentar en contra de los ‘reproches’ que se le hacen a Shelton en el sentido de que éste no transmitió una ‘imagen’ correcta del personaje de don Quijote. Pedirle al traductor de hace 400 años que vea un fenómeno que para nosotros es evidente, sería pedirle al traductor que viviera fuera de su horizonte de traducción; éste sólo puede traducir —no está de más recalcarlo— con las libertades y limitaciones que le da su época.

²⁰³ *Ibid.*, p. 66. “The third phase of our trajectory is now defined and is articulated in three stages: Study of the translating position / Study of the translation project / Study of the translation horizon”.

análisis de la traducción (AT) —análisis que estará determinado por las pautas que señalen los anteriores conceptos—²⁰⁴, podríamos convenir que en un caso ideal este procedimiento de la crítica de traducción tendría esta forma:

$$\text{PrT} + \text{PoT} + \text{HT} \rightarrow \text{AT}^{205}$$

Si tomamos en cuenta que en nuestro caso sólo tenemos algunas ideas entorno al proyecto traductor y al horizonte de traducción, entonces podríamos reformular el planteamiento de Berman para deducir de los elementos que tenemos y del análisis textual de la traducción, la posible posición traductora de Thomas Shelton. En este sentido, la fórmula antes mencionada tendría la siguiente forma:

$$\text{PrT} + \text{HT} + \text{AT} \rightarrow \text{PoT}$$

Al respecto de esta nueva formulación del procedimiento de Berman es importante aclarar la función que tendrá el análisis textual. Como se ve en la primera fórmula, el análisis se da después de que se tienen en claro los demás conceptos; en nuestra reformulación, el análisis es parte de los pasos que nos permitirá aclarar la posición traductora de Shelton. Tanto en el primer como en el segundo caso, el análisis textual permite sacar a la luz la información implícita en la traducción; lo que difiere en ambos casos es lo que se hace con ella. En el primero —y así lo pide Berman—, la información implícita sirve para contrastar lo que el traductor *dice que hace* con lo que *realmente hace*; en el segundo caso, para ayudar a identificar tendencias en las decisiones de traducción que pueden esclarecer, junto con la información del horizonte de traducción y del proyecto de traducción, la posición del traductor. En este sentido, nuestra reformulación es una aplicación distinta de los resultados del análisis textual.

Si bien somos conscientes de que este procedimiento no es necesariamente garantía de que obtendremos una idea exacta de lo que significa la traducción para Shelton, sí creemos, por el contrario, que este ejercicio nos puede dar una idea de los criterios que Shelton tuvo en cuenta al hacer su traducción y la relación entre éstos y la función de ciertas decisiones de traducción.

²⁰⁴ Es importante recalcar que la función que tienen los conceptos que anteceden al análisis es, en parte, el de determinar el tipo de análisis que se tendrá que hacer. El punto de esto es valorar la labor de traducción de un texto a partir de las pautas que utilizó el traductor; utilizar otros criterios no resultaría en un análisis provechoso.

²⁰⁵ El uso de fórmulas en este caso tiene sólo un propósito expositivo. La complejidad de la propuesta de Berman no se podría reducir a fórmulas; sin embargo, nos parece que aquí la fórmula ayuda a aclarar nuestro procedimiento analítico.

1.3. Proyecto y horizonte de traducción

Si tomamos los elementos que conforman el concepto de proyecto de traducción, nos daremos cuenta de que, de los tres que lo componen, sólo tenemos una posible intención del traductor y lo que más adelante nos pueda decir el análisis textual acerca de las tendencias y el estilo del traductor. En cuanto a lo primero, al final del apartado biográfico de Shelton propusimos la factibilidad de que éste buscaba ganarse con su traducción el favor de Theophilus Howard y a través de él el beneplácito del rey, lo que probablemente le permitiría aspirar a un lugar en la corte inglesa.

En lo que respecta al horizonte traductor de Shelton y a los referentes normativos literarios que pudo haber seguido, habrá que decir que éstos se dan a partir de las circunstancias histórico-culturales que se viven a finales del siglo XVI y principios del XVII tanto en Inglaterra como en España. Como se comentó previamente, esta época representa en el ámbito político un momento coyuntural en las relaciones entre Inglaterra y España. Sobre esto se mencionó que la insistencia con la que Jacobo I buscó entablar lazos políticos con la corona española durante los 22 años de su reinado provocó que los católicos, tanto los de Inglaterra como los de Irlanda, tuvieran nuevas esperanzas de mayor tolerancia, hecho que probablemente influyó en la decisión de Shelton de dedicarle su traducción a un noble cercano al rey y probablemente en la esperanza de que su trabajo tuviera un efecto positivo en la corte inglesa. Además de lo anterior, la postura del rey provocó que surgiera a su alrededor una tendencia hacia lo español que se tradujo, entre otras cosas, en la aparición de obras como métodos para aprender castellano o diccionarios como el de Minsheu. En otro lugar de esta investigación, el análisis de Villanueva nos ayudó a establecer que también existía durante esta época una fuerte influencia de la literatura española en la inglesa a partir de textos españoles en su lengua original pero también a partir de traducciones y adaptaciones teatrales.

Estos datos nos dan, no obstante, apenas unas referencias de lo que conformó el horizonte de traducción de Shelton. Para ser más específicos en torno a este punto y además delinear el tipo de norma que pudo haber seguido este autor, tendremos que enfocarnos en las circunstancias que rodearon al *Quijote* en su contexto de aparición y en el de la recepción de su primera traducción. En cuanto al primer punto, bastará con lo que se concluyó en el

segundo apartado de este capítulo, es decir, que es altamente probable que Shelton haya compartido la manera en la que se leyó el *Quijote* en el mundo hispánico durante los primeros años de su recepción. En este sentido, lo que sugerimos es que también él interpretó las historias intercaladas y las aventuras de don Quijote a partir de las claves teatrales que fomentaba la estética barroca.

A diferencia de lo que ocurrió en el contexto de publicación del *Quijote*, el contexto de recepción de la traducción requiere, en nuestro caso, de algunas aclaraciones en torno a la cuestión de si debemos tomarlo en cuenta para la elaboración del horizonte de traducción a sabiendas de que Shelton probablemente nunca estuvo en Londres, lugar donde apareció su traducción. Hay dos maneras de resolver esta cuestión y ambas nos dan una respuesta afirmativa. Por un lado, es necesario decir que, a partir de lo que señalan Villanueva, González y Chartier, hay un ‘espíritu’ barroco durante el siglo XVII que no sólo se circunscribe al continente, sino que también llega a tener mucha influencia en Inglaterra e incluso en América. En este sentido, tomar en cuenta lo que sucede a nivel literario en la Inglaterra que ve aparecer la traducción de Shelton es ampliar la visión del ámbito de influencia del Barroco. Por otro lado, podemos decir que es muy probable que Shelton haya podido informarse sobre los gustos y las prácticas de mecenazgo de la corte inglesa y que esto haya sido importante como parte de su criterio estético para la elaboración de su traducción. Una pista para saber la fuente de su conocimiento del contexto cultural inglés lo encontramos en la dedicatoria de Shelton a Theophilus Howard.

En su breve texto, después de mencionar que había dejado de lado su traducción por un tiempo, Shelton relata que gracias a la sugerencia y ayuda de unos amigos, él decidió sacar a la luz su versión: “Since when, at the intreatie of others my friends, I was content to let it come to light, conditionally, that some one or other, would peruse and amend the errours escaped”. Sin ser absolutamente crédulos con respecto a la información que nos presenta, podemos suponer que el grupo de personajes que rodeó a Shelton en los Países Bajos españoles fue muy importante para que se realizara la traducción del *Quijote*, para que ésta tomara la forma que hoy conocemos y para que se imprimiera con la dedicatoria a Theophilus Howard.

Como sabemos por los pocos textos que se tienen del traductor, el círculo social de Shelton se componía de un grupo diverso de personajes, entre los que había irlandeses cultos

como Richard Nugent, diplomáticos ingleses como Trumbull, franciscanos irlandeses como Christopher Cusak y personajes singulares como Richard Verstegan. Así como se dijo en su momento, sabemos que Shelton estaba vinculado a Verstegan porque en su *Restitution of Decayed Intelligence in Antiquities* encontramos un poema preliminar firmado por él. Si bien es cierto que este traductor pudo haberse hecho una idea del público que iba a recibir su traducción por medio de fuentes que desconocemos, existe una buena posibilidad de que Verstegan haya sido uno de esos amigos que además de informar a Shelton sobre el gusto inglés y su mundo libresco, también lo haya instado a revisar su traducción, a publicarla y a buscar un posible mecenazgo en Theophilus Howard. Algunos de los datos biográficos de Verstegan posteriores a su exilio de Inglaterra sugieren lo anterior:

At the end of 1581 he secretly printed Thomas Alfield's account of Edmund Campion's (later reprinted in Paris, Lyons, and Milan) and had to flee the country. [...] During the following five years he was active as a publicist in Paris, Rome, Rheims, and Antwerp, producing accounts of the executions of Catholics in England. [...] From 1586 to 1609 he was a pensioner of the king of Spain. [...] From 1590 to 1603 he worked as a publishing and intelligence agent for the superiors of the English mission, William Allen in Rome and Robert Persons in Spain. He maintained communication between them and the missionaries in England, arranged passports and the smuggling of books, bought books in Flanders for the seminaries in Spain, and oversaw the printing of numerous English Catholic works in Antwerp. [...] His writings in these years [1605] were a cause of great concern to the authorities in England, and did much to shape the perception of Queen Elizabeth's policies on the continent²⁰⁶.

Esta información presenta a un personaje por demás cosmopolita que pudo haber informado a Shelton del proceder editorial inglés, de sus normas estéticas y de la pertinencia de traducir una obra como el *Quijote* para con ella buscar un mecenazgo en la corte inglesa. La probabilidad de lo anterior aumenta si consideramos que Verstegan, entre muchas de sus ocupaciones, era también agente editorial para diplomáticos ingleses. Estos mismos datos y algunos otros de su biografía²⁰⁷, sugieren que muy probablemente también fue a través de Verstegan que la traducción de Shelton llegó a Londres donde finalmente se imprimió.

A partir de lo anterior, podemos inferir la pertinencia de incluir dentro del horizonte de traducción de Shelton algunas de las características del contexto de recepción de su *Quijote*. Para guiarnos en la elección de éstas, tomaremos como referencia algunas de las

²⁰⁶ Paul Arblaster, "Verstegan [formerly Rowlands], Richard", *Oxford Dictionary of National Biography*.

²⁰⁷ *Ibid.* El monopolio que tuvo Verstegan del comercio de telas en 1612 ayuda a sustentar la viabilidad de que él haya sido un personaje clave para la publicación de la traducción de Shelton: "When in 1612 measures were taken to protect the Flemish cloth industry a limited monopoly on the importation of undyed English cloth was granted to Verstegan, but diplomatic representations led to this licence's not being renewed the following year".

primeras reacciones a esta obra en la isla. En torno a este punto, y sobre todo si tomamos en cuenta las ideas acerca del Barroco de Villanueva, González y Chartier, no debería sorprendernos que el *Quijote* haya tenido en Inglaterra una recepción similar a la que tuvo en España. Al igual que en el continente, las historias intercaladas tuvieron en Londres una recepción separada a la de las aventuras de don Quijote. Así como también sucedió en España, las tramas de estas historias se leyeron en su clave teatral, de ahí que hayan aparecido muy pronto adaptaciones al escenario de *El curioso impertinente* (*Coxcomb* de Fletcher en 1609 y en *Amends for Ladies* de Nathaniel Field en 1611)²⁰⁸ y de la historia de Cardenio (*The History of Cardenio* por Shakespeare y Fletcher en 1613). A partir de lo anterior, habrá que decir que una breve revisión de las circunstancias teatrales inglesas y de su relación con la novela cervantina nos ayudará a completar el horizonte traductor de Thomas Shelton además de permitirnos comprender mejor el ámbito de influencia del Barroco. Para facilitar esta labor, tomaremos como referencia algunas de las características del teatro de William Shakespeare.

Sobre este punto, lo primero que hay que mencionar es que, de la misma manera que ocurre en el *Quijote*, uno de los rasgos de las obras de Shakespeare y en particular de sus comedias, es que éstas están construidas a partir de lo que González llama con respecto a la estética barroca la “mezcla de opuestos”. En Shakespeare la comedia convive con la tragedia y la tragedia con la comedia, creando de esta manera obras que juegan con las fronteras entre géneros. Al respecto Stanley Wells menciona lo siguiente:

Shakespeare’s was an eclectic genius which refused to stay within the limits of traditional forms. He was a professional, writing for a popular theatre which welcomed variety of effect within plays. None of his tragedies, even *King Lear*, is without comedy; none of his comedies, even *The Comedy of Errors* or *The Taming of the Shrew*, lacks serious elements. [...] he acknowledged a duty—which was also an invaluable stimulus to invention—to ring the changes in the nature of the plays that he contributed to the repertoire, constantly experimenting in content and form, never producing a steady, consecutively written sequence of plays in a single genre²⁰⁹.

²⁰⁸ Es interesante notar que las dos adaptaciones de *El curioso impertinente* y de don Quijote se realizaron unos años antes de la publicación de la traducción de Shelton. Es probable que estas adaptaciones se hayan basado en la traducción de Shelton ya que, como se sabe, las obras—tanto las traducciones como las obras originales—solían circular en copias manuscritas antes de que se publicaran. En el caso de la obra de Fletcher, si seguimos las hipótesis de Villanueva en torno al hecho de que probablemente éste sabía español, entonces podemos pensar que en su caso, la adaptación pudo haber estado basada en el texto original del *Quijote*.

²⁰⁹ Stanley Wells, “Shakespeare’s comedies”, *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, p. 105.

En un primer momento, este párrafo no puede sino recordarnos lo que ya se dijo en el apartado anterior con respecto a las características del Barroco y su relación con la teatralidad en el *Quijote* (González y Neuschäfer) y con la pertinencia de incluir a la producción literaria y dramática inglesa dentro de las características del Barroco (Villanueva). En un segundo momento, habrá que considerar que si parte del éxito de las puestas en escena de Shakespeare provenía de esta “mezcla de opuestos” y variedad de géneros —misma que correspondía también con el variado público para quien Shakespeare escribía—, podemos ver la manera en la que una obra como el *Quijote*, donde los episodios cómicos del caballero y su escudero se entrecruzan con los relatos morales de las historias intercaladas, fue entendida, interpretada y disfrutada, bajo claves similares a las del teatro shakesperiano.

Además de lo anterior, en su panorama de las comedias de Shakespeare, Wells trae a cuenta dos factores importantes que también contribuyen a que las circunstancias en el ámbito de llegada de la traducción fueran propicias a una obra como el *Quijote*, a saber, las fuentes de las cuales Shakespeare se inspiraba para sus obras:

His imagination [de Shakespeare] was fed by prose romances, many of them deriving from Italian writers such as Bandello and Boccaccio. [...] But by and large Shakespeare's comedies owe more to literature than to the life of the period. None is set firmly in his own time, and all except the *Merry Wives of Windsor* and the Induction of the *Taming of the Shrew* have foreign, mostly Italian, settings. Diverse though they are in content and in effect, these are essentially romantic plays. They concern themselves, by and large, with love and marriage. They show characters passing through a series of obstacles to a more or less happy resolution of their problems²¹⁰.

Con respecto a las fuentes de inspiración, es interesante notar que el hecho de que dramaturgos como Shakespeare se valieran de textos extranjeros nos sugiere que la aparición de una obra como el *Quijote* en inglés era particularmente oportuna a inicios del siglo XVII, ya que brindaba temas que concordaban perfectamente con la moda impuesta por el rey Jacobo en su corte. Además de cumplir con esta ‘condición’ de ser fuente de inspiración extranjera, la novela cervantina también coincide con la procedencia de los textos y tramas de los que se inspiraba el dramaturgo en cuestión. Así, del mismo modo que Shakespeare se valió de tramas propias de autores italianos como Bandello y Boccaccio, también Cervantes utilizó motivos de la tradición literaria italiana del Renacimiento para crear, por ejemplo, sus

²¹⁰ *Ibid*, p. 108.

historias intercaladas²¹¹. Como también se menciona en la cita, los motivos del enamoramiento y del matrimonio, recurrentes en las comedias de Shakespeare, son los mismos sobre los que Cervantes basa las tramas de muchas de sus historias en el *Quijote*. Estas circunstancias no sólo ayudan a entender por qué Shakespeare (junto con Fletcher) se interesaría por adaptar al escenario una historia como la de Cardenio, sino que también muestra que las circunstancias en las que se llevaba a cabo el teatro de la época de este dramaturgo favorecían una recepción similar a la que tuvo en España.

Para terminar de delinear el horizonte traductor de Shelton y los factores normativos que rodearon a su traducción hay que traer a cuenta que, además de las que hasta ahora se han mencionado, hay también circunstancias lingüísticas específicas en esta época, tanto del lado español como del inglés, que es necesario tomar en cuenta. Así, al respecto del ámbito inglés de finales del siglo XVI y principios del XVII, habrá que decir que la lengua inglesa se encontraba en un proceso de fijación; situación que la volvía particularmente flexible y propensa a préstamos de otras lenguas, factor que, por cierto, Gerhard recalca mucho en su estudio de la traducción de Shelton. En este sentido, tenemos, por ejemplo, el caso recurrente del uso de préstamos del latín para tratar temas graves y complejos. Al respecto Jonathan Hope menciona en su artículo “Shakespeare and language” lo siguiente:

Scholars such as Richard Mulcaster advocated the deliberate expansion of English through the borrowing of words which would enable its users to talk, and write, on more sophisticated topics. There was much contemporary comment on such borrowings: on the one hand, new words were held to enrich the language by expanding its resources and stylistic potential; on the other, the often Latinate terms were sometimes felt to be overly scholarly (‘Inkhorn’, as contemporary writers had it), because such words were obscure to most speakers of English. Those who had a classical education could be expected to understand and be impressed by words borrowed from Latin [...] ²¹².

Además de esta discusión en torno a los préstamos del latín, en donde su uso fluctuaba entre el propósito de enriquecer la lengua y el de mostrar erudición, Hope nos expone que las palabras con raíces latinas tenían en ocasiones propósitos muy específicos en el ámbito del teatro de Shakespeare, por ejemplo, el de la caracterización. Así, a veces un personaje que utiliza muchas palabras de raíz latina o préstamos del latín pasaba por un pedante o

²¹¹ Cfr. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*, ed. crít. Francisco Rico, Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Círculo de Lectores-Espasa Calpe, Madrid, 2015, p. 77. La novela de *El curioso impertinente*, además de desarrollarse en Florencia, tiene antecedentes en las historias de Boccaccio y en el canto XLIII del *Orlando furioso* de Ariosto.

²¹² Jonathan Hope, “Shakespeare and language”, *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, pp. 81-82.

soberbio²¹³. Paralelo a estos préstamos del latín y de otras lenguas, Hope nos señala que Shakespeare aprovechaba la flexibilidad que tenía esta lengua para emprender la creación de palabras a partir de afijos o del uso de ciertos vocablos con un sentido gramatical distinto al que tradicionalmente tenían:

While Renaissance authors consciously expanded English vocabulary by borrowing from Latin and other languages, such borrowings were numerically less important than derivation, or the creation of new words from existing resources. Shakespeare makes particular use of the process of affixation (changing the role or meaning of a word by adding morphemes to the start or end) and conversion (shifting the grammatical role of a word without any necessary change in the morphology)²¹⁴.

Desde el ámbito español, las circunstancias son muy parecidas en cuanto que también en el mundo hispano se discute el uso del castellano frente al latín. Sin embargo, a diferencia del ámbito inglés, el reino español había favorecido desde la segunda mitad del siglo XV una cultura humanista que se dedicó, entre otras cosas, al estudio de las lenguas clásicas y a discutir una norma para el castellano. Así tenemos que, a finales del siglo XV, Antonio de Nebrija propone en su *Gramática de la lengua castellana* (1492) reglas para escribir y pronunciar el castellano a partir de las similitudes y diferencias de ésta con el latín. Después de esta publicación señera, surgió un gran debate en torno a la lengua castellana que devino, entre otras cosas, en la fundación de una Real Academia Española en el siglo XVIII. El debate en torno a la defensa de la lengua en España a finales del siglo XVI y principios del XVII aún tenía muchas caras; mientras algunos reconocían que el castellano ya estaba a la altura del griego o del latín, aún había férreos defensores de estas últimas. Al respecto de este debate, Encarnación García Dini menciona lo siguiente:

El Humanismo renacentista que se marcaba por la admiración hacia el griego y el latín, gracias a Nebrija, había suscitado en España el interés y más tarde la exaltación honrosa de la lengua propia, acabando por postular, según los autores examinados, un mejoramiento de la lengua vulgar, atribuible a una constante imitación de los procesos seguidos por las modélicas lenguas clásicas [...] El latín fue adquiriendo como lengua un carácter aristocrático, autoritario, defendido violentamente por la universidad de Salamanca y tan favorecido por la Iglesia que llegó a ser un problema posterior para la Contrarreforma. [...] Los literatos, por su parte, seguían sosteniendo que la lengua había alcanzado su definitiva perfección, pero si bien admiraban las agudezas de los poetas

²¹³ Ibid., p. 83. “[...] perhaps contrary to the popular notion of Shakespeare as the supreme coiner of words, the plays are full of characters who are satirized either for the outright misuse of the new Latinate vocabulary (Dogberry in *Much Ado About Nothing*, Quicky in the *Henry IV* plays *Henry V* and *Merry Wives*, Dull in *Love’s Labour’s Lost*) or for putting on more general, often courtly, linguistic airs (Osric in *Hamlet*, Oswald in *King Lear*, Armando and Holofernes in *Love’s Labour’s Lost*)”.

²¹⁴ Ibid.

españoles ‘antiguos’, algunos, como Lope, no dejan de observar que se servían de una bárbara lengua²¹⁵.

A partir de este panorama tenemos entonces que, tanto del lado inglés como del español, hay un debate en torno al uso de las lenguas vulgares frente a las clásicas y a las pautas que se deberían de tomar de éstas para hablar de ciertos temas o para normar aquellas lenguas. Ahora bien, a diferencia del ámbito inglés, en España se registra una mayor preocupación por fijar la lengua, situación que aunada al poderío político y económico que tenía el reino español en Europa, derivó en el aumento del prestigio de esta lengua. El estatus del castellano tanto en el continente como fuera de él se vio reflejado en el aumento de material impreso para aprender español, mismo que, por cierto, salió de las prensas de los Países Bajos españoles:

El castellano será estudiado en Francia, Inglaterra, Alemania, pero con mayor interés en los Países Bajos e Italia, naciones con las que por diferentes motivos España mantuvo en esta época relaciones más intensas. En los Países Bajos, el mundo editorial de la imprenta se vio favorecido gracias al privilegio imperial concedido por Carlos V al famoso impresor Bartolomé Gravio en 1555 para publicar obras encaminadas a las escuelas, y de manera especial textos para el aprendizaje de las lenguas extranjeras²¹⁶.

La información de García Dini es particularmente útil para nuestra investigación, pues, como se podrá recordar, los datos biográficos en torno a Thomas Shelton nos indican que muy posiblemente una de sus actividades principales en los Países Bajos españoles fue la enseñanza de latín y castellano. Lo anterior nos permite pensar que muy probablemente Shelton no tenía una conciencia lingüística ingenua y que su traducción pudo estar influida por las discusiones lingüísticas que se dieron en el continente en torno a las lenguas vulgares y por el prestigio que tenía el castellano a nivel europeo.

Con la revisión de estas circunstancias lingüísticas tenemos la información necesaria para hacernos una idea del horizonte de traducción de Shelton y de algunos de sus referentes normativos, esto es, del conjunto de parámetros lingüísticos, literarios, culturales e históricos que restringieron las posibilidades de traducción de Shelton pero que también le brindaron un rango de libertad para realizar su labor. A partir de algunos puntos que han sido importantes en este capítulo y en los anteriores, presentaremos a continuación un análisis textual de la primera traducción del *Quijote*, misma que permitirá hacernos una idea del estilo

²¹⁵ Encarnación García, *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)*, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 52-53.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

del traductor y, por lo tanto, del proyecto traductor de Shelton, factor imprescindible para deducir su posición traductora.

2. Una propuesta de análisis de la traducción del *Quijote* de Shelton

Dentro de su propuesta metodológica para hacer crítica de traducción, Berman ofrece un modelo de análisis textual que se basa en la confrontación de la traducción con el texto fuente y, de ser posible, de estos dos textos con otra traducción²¹⁷. Según su planteamiento, las demás versiones que se tengan del texto fuente ayudarán a resaltar las características de la traducción que se quiera analizar. En su propuesta, el crítico plantea una secuencia de cuatro pasos para llevar a cabo el análisis. Ésta comienza con la confrontación entre texto fuente y traducción, después entre traducción y texto fuente, continúa con la comparación entre texto fuente, traducción y retraducción y finaliza con el cotejo de éstas y el proyecto de traducción:

In principle, the confrontation takes place in a four-fold mode. First, there is a confrontation between the selected elements and passages in the original and the rendering of the elements and corresponding passages in the translation.

Secondly, there is an inverse confrontation between the textual zones of the translation found to be problematic or accomplished and the corresponding textual zones of the original. [...]

Third, there is a confrontation –within the first two – with other translations (in most cases).

Fourth, there is also the confrontation between the translation and its project, which reveals the ultimate “how” of its realization, linked, in the final analysis, to the translator’s subjectivity and his innermost choices [...]²¹⁸.

Como se mencionó antes, la metodología de Berman nos sirve para organizar la información que tenemos —y la que no— en torno a la traducción de Shelton y para dirigir nuestro análisis hacia la explicitación de la información implícita en su obra. En este sentido, el cuarto paso de los antes mencionados no podrá llevarse a cabo con todos los elementos que supone el modelo, ya que apenas tenemos algunos indicios del proyecto traductor de Shelton. A pesar de lo anterior, habrá que decir que tenemos información suficiente para poder extraer las características de la traducción del *Quijote* de Shelton, mismas que nos permitirán establecer, junto al horizonte de traducción y a las posibles intenciones del

²¹⁷ Cfr. Berman, *op. cit.*, p 67. Para el crítico francés, un análisis que sólo se base en la traducción y el texto fuente será necesariamente un análisis limitado: “[...] the analysis of a ‘first’ translation is only, and can only be, a limited analysis”.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 69.

traductor, las características de su posición traductora, esto es, el modo en el que éste entiende su labor traductora.

Con respecto a los fragmentos que se analizarán, a sus fuentes bibliográficas y al orden que seguiremos para presentarlos, habrá que hacer algunos señalamientos preliminares. Para comenzar, es necesario decir que dentro del análisis llamaremos a la presentación confrontada de los fragmentos de traducciones y texto fuente ‘unidades de traducción’. En este trabajo, las unidades de traducción del texto fuente y de la primera traducción proceden respectivamente de la edición del *Quijote* que apareció en Bruselas en el año 1607²¹⁹ (edición que utilizó Shelton para elaborar su traducción²²⁰) y de la primera edición de la traducción de Shelton que apareció en 1612 en la imprenta de William Stansby y que editó Edward Blount en Londres²²¹. El propósito de utilizar estas ediciones es la de evitar que, por ejemplo, alguno de los cambios que podrían introducir las nuevas ediciones provoque que emitamos un juicio erróneo con respecto al trabajo de Shelton.

En cuanto a la traducción con la que confrontaremos la versión de Shelton, utilizaremos la primera edición de la traducción de John Ormsby, misma que apareció en 1885 en Londres en la editorial Smith and Elder²²². La elección de esta retraducción está determinada principalmente por lo que queremos obtener del análisis, esto es, las características del estilo de traducción de Shelton. Consideramos que para dicho fin es de mayor utilidad una traducción moderna como la de Ormsby que presenta criterios y rasgos estilísticos diferentes a los de Shelton, elementos que permitirán resaltar por contraste las particularidades de la versión de este último. Al respecto, es también importante mencionar que, en la presente propuesta de análisis, el texto de Ormsby servirá ante todo para analizar el texto de la traducción de Shelton, lo que no implica, por otro lado, omitir algunos aspectos fundamentales de aquella traducción y de su autor.

Con respecto a este último punto, es necesario comenzar con algunos datos biográficos. John Ormsby nació en 1829 en el condado de Mayo al noroeste de Irlanda.

²¹⁹ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Roger Velpius, Bruselas, 1607. [Colección de la biblioteca del Museo Franz Mayer]

²²⁰ Cfr. Knowles, *op. cit.* En su artículo, el investigador elabora un buen resumen de los elementos que permiten deducir que Shelton se basó en la edición de Bruselas de 1607 para elaborar su traducción.

²²¹ Miguel de Cervantes, *The History of the Valorovs and Wittie Knight-Errant, Don-Quixote of the Mancha*, trad. Thomas Shelton, ed. Edward Blount, London, 1612. [Colección de la biblioteca del Museo Franz Mayer]

²²² Miguel de Cervantes, *The Ingenious Gentleman Don Quixote of la Mancha*, trad. John Ormsby, Smith and Elder, London, 1885. [Colección de la biblioteca del Museo Franz Mayer]

Después de sus estudios en el Trinity College de Dublín, Ormsby viaja a Londres para estudiar leyes en Middle Temple. Durante sus años de estudiante, el futuro traductor se vuelve parte de la escena intelectual londinense y entabla relaciones amistosas con el conocido hispanista James Fitzmaurice-Kelly y con el escritor Leslie Stephan, padre de Virginia Woolf. En Londres, Ormsby se vuelve parte del Alpine Club desde su fundación y sus primeras publicaciones fueron breves crónicas de viajes que hizo junto a esta agrupación. Según los datos biográficos que hay de Ormsby, muy probablemente su interés por la lengua española surgió a partir de un viaje que hizo a España en los años 70 del siglo XIX. Al final de esta década, en 1879, aparece su traducción del *Cantar de Mio Cid* y es a partir de entonces que emprende su traducción del *Quijote*. Como ya mencionamos, la primera edición de este texto aparece en 1885; seis años después, y como fruto de la colaboración de este traductor con Fitzmaurice-Kelly, aparecerá una versión revisada de su traducción²²³.

Con respecto a su *Quijote*, Ormsby incluye en él una introducción dividida en tres apartados; en éstos, el autor hace una revisión de las anteriores traducciones, presenta una semblanza biográfica de Cervantes y elabora un breve análisis de la novela. Es interesante notar que, en las primeras líneas del apartado sobre las traducciones, Ormsby confiese una suerte de admiración al texto de Shelton, traducción que para él posee la ventaja de haberse realizado en el mismo contexto histórico que el texto fuente y que además posee el encanto del inglés de Shakespeare:

It was with considerable reluctance that I abandoned in favour of the present undertaking what had long been a favourite project: that of a new edition of Shelton's 'Don Quixote,' which has now become a somewhat scarce book. There are some —and I confess myself to be one— for whom Shelton's racy old version, with all its defects, has a charm that no modern translation, however skilful or correct, could possess. Shelton had the inestimable advantage of belonging to the same generation as Cervantes; 'Don Quixote' had to him a vitality that only a contemporary could feel; it cost him no dramatic effort to see things as Cervantes saw them; there is no anachronism in his language; he put the Spanish of Cervantes into the English of Shakespeare²²⁴.

No obstante lo anterior, Ormsby menciona que la versión de Shelton tiene algunas faltas y defectos que hacen necesaria la elaboración de una nueva traducción de la novela:

His translation of the First Part was very hastily made and was never revised by him. It has all the freshness and vigour, but also a full measure of the faults, of a hasty

²²³ Miguel de Cervantes, "Don Quixote", *The Complete Works of Miguel de Cervantes*, trad. John Ormsby, ed. James Fitzmaurice-Kelly, vols. III, IV, V y VI, Glasgow, 1885. [Colección de la biblioteca del Museo Franz Mayer]

²²⁴ *Ibid.*, p. 1.

production. It is often very literal —barbarously literal frequently— but just as often very loose. He had evidently a good colloquial knowledge of Spanish, but apparently not much more. It never seems to occur to him that the same translation of a word will not suit in every case²²⁵.

Después de estos señalamientos en torno a la traducción de Shelton, y de hacer una revisión de otras versiones inglesas del *Quijote*, Ormsby expone algunos de los criterios que utilizó para elaborar su traducción de la novela cervantina:

My purpose here is not to dogmatise on the rules of translation, but to indicate those I have followed, or at least tried to the best of my ability to follow, in the present instance. One which, it seems to me, cannot be too rigidly followed in translating ‘Don Quixote,’ is to avoid everything that savours of affectation. The book itself is, indeed, in one sense a protest against it, and no man abhorred it more than Cervantes. ‘Toda afectacion es mala,’ is one of his favourite proverbs. For this reason, I think, any temptation to use antiquated or obsolete language should be resisted. [...] Except in the tales and Don Quixote’s speeches, the translator who uses the simplest and plainest everyday language will almost always be the one who approaches nearest to the original²²⁶.

A pesar de lo breve del pasaje, las ideas que contiene no sólo señalan el criterio general que siguió su trabajo, sino que también revelan su interpretación de la novela de Cervantes. Sobre el primer punto, las líneas establecen que el autor evitó que su traducción tuviera rastros o dejos de “*affectation*”, es decir, que ésta tuviera un lenguaje grandilocuente con intenciones de impresionar al lector. La decisión la respalda una interpretación de la novela: “The book itself is, indeed, in one sense a protest against it, and no man abhorred it more than Cervantes”. Esta afirmación es clave porque resume la interpretación de la novela que Ormsby expone en el tercer apartado de su introducción. Como sugieren las líneas, para este traductor el *Quijote* es principalmente una parodia que critica la “*affectation*” que llena los libros de caballerías. Utilizar un lenguaje que replique este tono implicaría ignorar la ironía implícita en la parodia cervantina. De ahí que, tal cual lo expresa la cita, se incline en su versión por un registro coloquial, exceptuando las historias intercaladas y los discursos de don Quijote. Con esta aclaración, además de indicarnos que Ormsby reconoce en estos pasajes intenciones discursivas distintas de Cervantes a las cómicas aventuras quijotescas, el traductor nos sugiere que en lo que respecta a las historias intercaladas y al lenguaje de don Quijote, él utilizará otro criterio de traducción, uno que transmita la afectación que Cervantes sí introdujo deliberadamente en estos pasajes, ya fuera para enfatizar la parodia a los libros de caballerías (discursos) o para introducir historias moralizantes (historias intercaladas).

²²⁵ *Ibid.*, pp. 1-2.

²²⁶ *Ibid.*, pp. 8-9.

En lo que respecta a la interpretación del traductor del personaje de don Quijote, es necesario para el presente examen resaltar que para Ormsby este personaje no tiene ningún rasgo trascendental en la Primera Parte de la novela:

In the First Part, Don Quixote has no character or individuality whatever. He is nothing more than a crazy representative of the sentiments of the chivalry romances. In all that he says and does he is simply repeating the lesson he has learned from his books; and therefore, as Hallam with perfect justice maintains, it is absurd to speak of him in the gushing strain of the sentimental critics when they dilate upon his nobleness, disinterestedness, dauntless courage, and so forth²²⁷.

Aunque discutibles en algunos aspectos, las líneas nos transmiten una imagen muy clara del modo en que el traductor interpreta la función de don Quijote en la Primera Parte de la obra. El fragmento también informa de su claro antagonismo a la lectura romántica del personaje de don Quijote²²⁸. Para este traductor, la novela cervantina es primordialmente una parodia de los libros de caballería; parodia que no deja de tener en varios puntos digresiones filosóficas pero que en esencia tiene un propósito humorístico, aspecto que Ormsby subraya al final de su introducción: “To speak of ‘Don Quixote’ as if it were merely a humorous book would be a manifest misdescription. [...] But it is, after all, the humour of ‘Don Quixote’ that distinguishes it from all other books of the romance kind”²²⁹.

Para terminar estas líneas preliminares a la revisión de los textos, habrá que decir unas palabras más en torno a la manera en la que examinaremos el trabajo de Shelton. Como dijimos anteriormente, el análisis se realizará sólo de la Primera Parte del *Quijote*, ya que ésta fue la que se publicó en 1612. Además de esta delimitación, y basándonos en los resultados del trabajo de Francisco J. Borge en torno a la posible no autoría de Shelton del Prólogo de la traducción de 1612²³⁰, hemos decidido omitir el análisis de esta sección de la novela para únicamente enfocarnos en lo que sabemos con mayor seguridad que proviene de la mano de Shelton. Asimismo, hemos optado por no analizar los poemas incluidos en las

²²⁷ *Ibid.*, pp. 65-66.

²²⁸ *Ibid.*, p. 66. “Of all Byron’s melodious nonsense about Don Quixote, the most nonsensical statement is that ‘t is his virtue makes him mad!’ The exact opposite is the truth; it is his madness makes him virtuous”.

²²⁹ *Ibid.*, p. 76.

²³⁰ Cfr. Francisco J. Borge, “‘It is I that am the right Sancho Pansa, that can tell many tales’: Thomas Shelton’s Translation of Don Quixote (1612/1620)”, *Elizabethan Translation and Literary Culture*, De Gruyter, Berlin, 2013, p. 371. “This fact has led many scholars to assume that Shelton could not possibly have been the author of the 1620 translation. Might we not also speculate, however, that somebody other than Shelton was responsible for the translation of *just* the Prologue of the first part? [...] We should not forget that Shelton, as he confesses in his Dedication, had no intention of seeing his translation published at all. Neither should we forget that his translation was published in London, far from where he could have any control over the final product”.

versiones de la novela cervantina, esto se debe a que consideramos que este examen se podrá realizar con más detenimiento y profundidad en cuanto se tenga una idea preliminar del criterio que utilizó Shelton en la traducción de la prosa²³¹. Por otro lado, para organizar la presentación del análisis, hemos decidido dividir el examen en dos partes. En primer lugar, examinamos las portadas y los títulos del texto fuente y de las traducciones; este trabajo nos permitirá deducir algunas ideas importantes que guiarán la segunda parte del examen, a saber, el análisis textual de la traducción. Como se verá más adelante, este último está dividido a partir de categorías que nos permiten distinguir tendencias y criterios estéticos en la versión de Shelton. Como se presentará en su momento, el análisis textual de la traducción se hará a partir de una selección de pasajes relacionados con la recepción inicial de la obra. Debido a lo anterior, se hace énfasis, en lo que se refiere a las historias de don Quijote, en pasajes de los primeros capítulos, es decir, en aquellos en los que se construye la imagen del caballero andante; con respecto a las historias intercaladas, concentramos nuestro análisis en *El curioso impertinente* y en la historia de Cardenio, las dos historias que tanto en España como en Inglaterra se adaptaron rápidamente a los escenarios. Finalmente, es necesario mencionar que debido a que nos concentraremos en elaborar un hilo argumentativo que busque explicar las tendencias de las elecciones de traducción de Shelton no podremos discutir muchas de las muy interesantes decisiones que se encuentran en los pasajes que citamos. Cuando se presenten algunos casos que merezcan particular atención pero que no vayan en sintonía con el hilo argumentativo del texto, realizaremos breves discusiones a pie de página. En ellas analizaremos brevemente elecciones léxicas, contenidos de notas marginales y en ocasiones también la traducción de la paronomasia; consideramos que aunque breves, estas discusiones marginales pueden ayudar a ampliar la comprensión del trabajo traductor de Shelton.

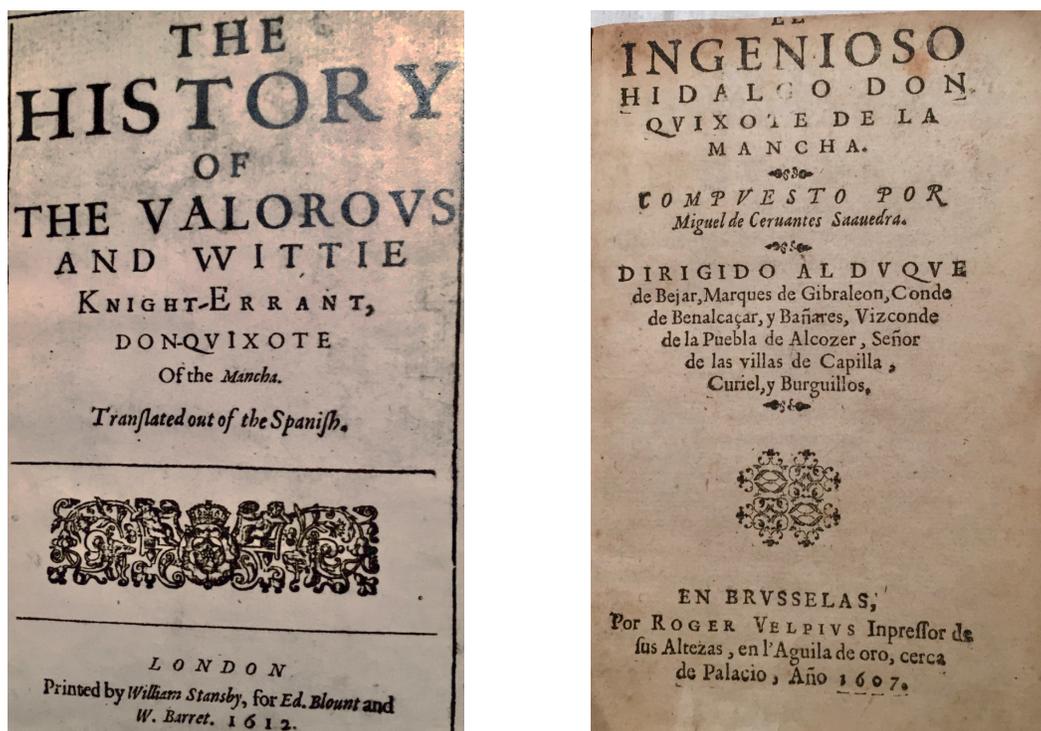
2.1. Don Quijote en las portadas de las traducciones

Ya en la portada de la traducción del *Quijote* de Shelton encontramos los primeros elementos que le dieron al lector de inicios del siglo XVII una idea del contenido del libro y de su personaje principal. Como se puede ver en la Imagen 1 (izquierda), la portada de la primera traducción del *Quijote* sólo contiene el título de la obra, la aclaración de que se trata de una

²³¹ Sobre la traducción de los poemas es importante mencionar que Shelton realiza una traducción medida y rimada de ellos. Consideramos que un análisis de los modelos métricos de la traducción de los poemas podrá ayudar a aclarar los modelos estéticos con los que Shelton realiza su traducción.

traducción del español, el lugar y fecha de publicación y el nombre del impresor y de los editores. Se omite, por otro lado, el nombre del autor de la novela y del traductor. Si contraponemos esta portada a la del texto fuente, esto es, la edición del *Quijote* de Bruselas de 1607 (Imagen 1, derecha), veremos que, en esta segunda, a parte del título, del autor y de los datos generales de la publicación, también aparece parte de la dedicatoria de Cervantes al duque de Béjar.

Imagen 1: Portadas de la primera edición de la traducción de Thomas Shelton de 1612 y de la edición de Bruselas de 1607



Fuente: Colección de la biblioteca del Museo Franz Mayer

Si tomamos en cuenta que esta primera página del texto tiene una función crucial en tanto que presenta la información que sintetiza el texto y la que lo hará atractivo a los posibles lectores, no deberá de sorprendernos entonces que, a inicios del siglo XVII, cuando lo español es moda y tiene prestigio en los círculos cortesanos ingleses, más que el nombre de Cervantes, un elemento que podía atraer lectores era precisamente el señalamiento de que el texto procedía de España: “Translated out of the Spanish”. Así, según lo sugiere la información de la portada de la traducción, fue mucho más importante y comercialmente llamativo colocar

la procedencia del texto que el nombre del autor, quien en ese momento aún no era conocido en Inglaterra.

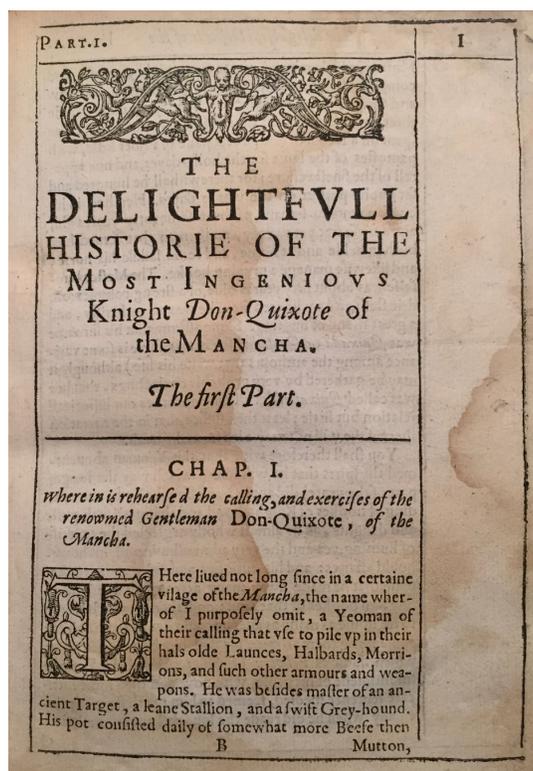
Esta característica de la portada es también un elemento importante para entender la traducción del título de la novela. Si recordamos lo que se expuso en el primer capítulo, ya habíamos señalado, junto a Villanueva, que los estereotipos en torno a lo español en el teatro giraban alrededor de la exageración de ciertas actitudes como las de la preocupación por el honor o el arrojo, elementos que tenían, en la mayoría de los casos, la función de caracterizar personajes cómicos. Ahora bien, si vemos el título de la traducción de Shelton a la luz del de la edición de Bruselas, notaremos que el encabezado de la versión inglesa apela a los estereotipos de lo español en Inglaterra. Estrategia que explicaremos a continuación.

El primer elemento llamativo en la traducción del título es la palabra *history*; con ella el lector puede saber que el libro narra ciertos eventos. Posteriormente, tenemos la frase “The Valorous and Wittie Knight-Errant Don-Quixote of the Mancha”. De este título hay que destacar, primero, que el único adjetivo que sí se encuentra en el texto fuente es el que se traduce por *wittie*, esto es, la palabra ingenioso. Además de lo anterior, vemos una añadidura en el adjetivo *valorous* y un cambio de “Hidalgo Don Quixote” a “Knight-Errant Don-Quixote”. Si observamos estas modificaciones a la luz de la idea que se tenía en el teatro inglés de lo español, entonces podemos deducir que una función que puede tener el adjetivo *wittie*, que en este contexto se refiere a la capacidad de una persona de expresarse hábil, inteligente y hasta jocosa y entretenidamente²³², es el de crear un cierto juego irónico con el adjetivo *valorous* y con el sustantivo *knight-errant*. Si bien el público inglés tenía, por ejemplo, una imagen muy clara de un valiente caballero andante en la figura de Lancelot, colocar el adjetivo *wittie* entre aquel par de vocablos crea una disonancia irónica que va acorde con la imagen que se tiene de lo español en el teatro inglés, de ahí que para esta traducción sea pertinente señalar en la portada del volumen que el texto proviene de un contexto español.

²³² Cfr. “wit” y “witty”, *Oxford English Dictionary*, 2 ed., vol. XX, 1989, pp. 432-436 y 469-470. El adjetivo *witty* (*wittie* fue una de las maneras en las que se escribió esta palabra durante el siglo XVI y XVII) y del sustantivo del que deriva, *wit*, son palabras que provienen del anglosajón y que originalmente se referían a las capacidades intelectuales de una persona, estos vocablos aún se utilizaron con este significado con frecuencia durante el siglo XIX. A finales del siglo XVI, ambas palabras comenzaron a utilizarse para hacer referencia a un tipo de humor que surgía a partir del uso habilidoso e inteligente de palabras.

Hasta aquí las cosas serían muy claras con respecto a la imagen general que la traducción crea del texto cervantino y de su personaje principal sino fuera porque el texto también nos ofrece al inicio del capítulo I²³³ (Imagen 2) un título alternativo.

Imagen 2: Título del inicio del capítulo I de la traducción del *Quijote* de Shelton



Fuente: Colección de la biblioteca del Museo Franz Mayer

A diferencia del título de la portada, este segundo caracteriza al tipo de historia como una *delightfull historie* y presenta al personaje principal como el “Most Ingenious Knight *Don-Quixote* of the Mancha”. El primer cambio es interesante pues implica una valoración de la historia: según este encabezado, las aventuras de don Quijote serán deleitables; con ellas, el lector se podrá entretener admirando su encanto. Por otro lado, el encabezado también caracteriza de manera distinta a don Quijote; en el título alternativo, don Quijote se vuelve en el *most ingenious knight*. Contrapuestos, una de las diferencias más importantes

²³³ El título alternativo de la traducción de Shelton aparece al inicio de cada capítulo y también en el cintillo superior de cada página del texto. En este último caso es interesante notar que el título es una mezcla de los dos anteriores pues dice: “The delightfull Historie of the / wittie Knight Don-Quixote”. Así, el título del cintillo deja de lado los adjetivos *valorous* e *ingenious* y se queda con el de *wittie*.

entre estos títulos de la traducción radica en el hecho de que el segundo se inclina por un adjetivo de raíz latina, mientras que el de la portada utiliza *wittie*, una palabra de raíz anglosajona. La diferencia es fundamental en la medida en que el matiz semántico que brindan cada una de las palabras nos sugiere una imagen distinta del personaje de don Quijote. En el contexto inglés de inicios del siglo XVII, *wittie* es un adjetivo que, si bien está relacionado con la inteligencia, el pensamiento y la creatividad, tiene ya para entonces también connotaciones humorísticas. Por su parte, *ingenious* es un adjetivo que posee en esta época las mismas connotaciones intelectuales de *wittie*, a excepción de su matiz cómico²³⁴.

Según se dijo en el apartado anterior, hay que tener muy presente las implicaciones discursivas que tiene a inicios del siglo XVII el uso de palabras con raíz latina; éstas implican, entre otras cosas, mayor gravedad y erudición del discurso, lo que a su vez da indicios del público al cual está dirigido el texto. Que el adjetivo que caracteriza a don Quijote sea en el segundo título *ingenious* y que además la historia se califique de *delightfull* —otra palabra de raíz latina—²³⁵, implica que este título no apela al estereotipo de lo español como lo hace el de la portada, sino que promete una historia que el lector disfrutará placenteramente por el ingenio que contiene; un matiz que, por cierto, está más cercano a la imagen que tenían los poetas ingleses como Donne de la prosa española de alguien como Fray Luis de Granada. Ahora bien, ¿cómo explicar la presencia de estos dos títulos y qué implicaciones tiene esto para el presente análisis? Consideramos que los dos encabezados obedecen a dos propósitos distintos. Como se sabe, durante los reinados de Isabel I y de Jacobo I, las portadas de algunas publicaciones tenían, entre otras cosas, propósitos publicitarios. Éstas se imprimían en mayor cantidad para hacerlas circular por la ciudad promocionando la publicación, de ahí que el título de la portada tuviera que apelar por razones publicitarias a la imaginería que el teatro había creado de lo español, es decir, al estereotipo humorístico. La información implícita en esta página del volumen y la diferencia de su título con el que encabeza el capítulo I, indican que muy probablemente la portada y su título son fruto de la iniciativa de alguno de los editores y que el título alternativo es del traductor. Leído de esta manera, el título alternativo

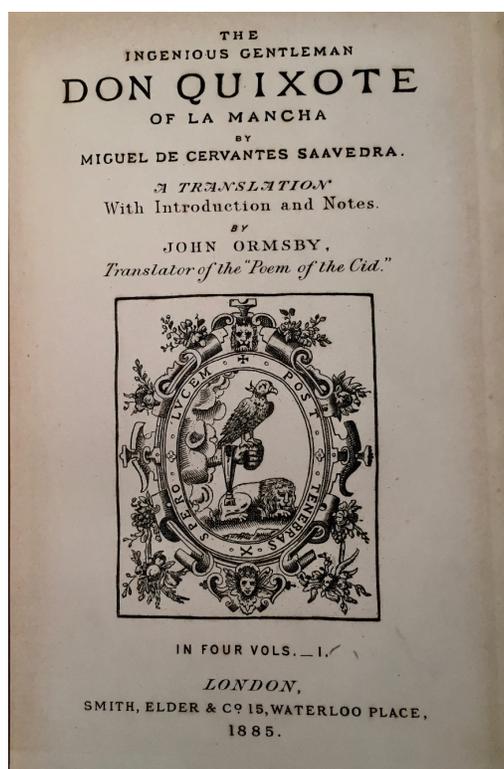
²³⁴ Cfr. “ingenious”, *OED*, vol. VII, pp. 957-958. La palabra *ingenious* proviene del francés *ingénieux* y a su vez del vocablo latino *ingeniosus*; su uso en el inglés se remonta al siglo XV y hasta hoy en día hace referencia a una alta capacidad intelectual relacionada a lo discursivo, o a la posesión de un talento o de una habilidad. A diferencia de *witty*, *ingenious* no tiene la connotación humorística que sí tiene aquella palabra.

²³⁵ Cfr. “delight”, *OED*, vol. IV, pp. 418-419.

sugiere que el traductor pudo haber pensado en un lector culto que aprecia y disfruta —y entiende— la inclusión de palabras con raíces latinas.

Para apreciar mejor lo que ocurre con estos títulos, podemos observar brevemente la portada de la traducción de Ormsby, ella permitirá hacernos una idea de la información que hasta hoy en día es importante cuando se trata de la traducción de una obra como la del *Quijote*. A continuación (Imagen 3) reproducimos la portada de la primera edición de la traducción de John Ormsby.

Imagen 3: Portada de la primera edición de la traducción del *Quijote* de John Ormsby de 1885



Fuente: Colección de la biblioteca del Museo Franz Mayer

El contraste entre esta portada y la de Shelton es interesante en la medida en la que informa del cambio de estatus que la obra y su autor sufrieron en los más de 200 años que separan a las dos traducciones. Que, a diferencia de aquella versión, ésta plasme con una tipografía más grande el nombre de don Quijote en el título, nos informa del lugar que ya tiene el personaje cervantino como referente literario canónico en el siglo XIX. En cuanto a

los datos que incluye esta portada, destaca la incorporación del emblema de la imprenta de Pedro Madrigal (suegro del impresor Juan de la Cuesta) y la información en torno al traductor. En lo que se refiere a esto último, es significativo que ya en la portada aparezcan datos que acreditan al traductor para elaborar una versión inglesa del ya para entonces clásico español. Ormsby no sólo puede presentar una versión erudita del texto cervantino, él también aparece como el traductor del *Poema del Mío Cid*, otro clásico ibérico. Esta información, y la aparición del emblema de la edición *princeps* de Madrid de 1605, no sólo nos indica que para finales del siglo XIX la traducción de esta obra ya está en manos de expertos en el tema, sino que también comienza a verse un afán por demostrar mayor fidelidad al texto fuente, fidelidad que aquí se entiende como un apego al texto fuente, esto es, al ‘original’²³⁶. La necesidad de acercarse al texto fuente se expresa en el emblema, en la extensa introducción, en la profusa anotación al texto y, sobre todo, en la manera en la que Ormsby traduce el título de la novela. “The Ingenious Gentleman Don Quixote of la Mancha” es una traducción que transfiere palabra por palabra cada uno de los elementos del título del texto fuente: “El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha”. Además de lo anterior, habrá que llamar la atención en torno al uso de *gentleman* para traducir el término hidalgo, decisión que no es rara en las versiones inglesas del *Quijote*. Si bien es cierto que ninguna palabra en inglés podría transmitir lo que era un hidalgo en la jerarquía social española y la particular nota irónica de colocarlo en el título de la novela en una época en la que la hidalguía en España entraba en un periodo de decadencia, el vocablo *gentleman* logra reunir matices importantes como el de la referencia a una jerarquía nobiliaria antigua (la palabra *gentleman* viene de la traducción al inglés del vocablo francés medieval *gentilz hom*, mismo que designaba a un noble de nacimiento) y al hecho de referirse a un personaje caballeresco, cortés y honorable²³⁷, matices semánticos que se adecuan bien al carácter de don Quijote.

²³⁶ En su edición del *Quijote* y en algunas otras publicaciones, Francisco Rico ha reiterado su crítica hacia quienes se empeñan en buscar un ‘original’ de esta novela. En *El texto del “Quijote”* (2005), el filólogo sigue paso a paso la elaboración de los textos en una imprenta como la de Juan de la Cuesta, demostrando que el proceso mismo de edición e impresión de esta novela elimina la posibilidad de tener un original único. En este sentido, el estudio de Rico demuestra que en el caso del *Quijote* el ‘original’ no es otra cosa que una serie de transcripciones llenas de retoques y de cambios que sirvieron para elaborar la edición *princeps* que se publicó en Madrid en 1605.

²³⁷ Cfr. “gentleman”, *OED*, vol. VI, pp. 451-452. “A man of gentle birth or having the same heraldic status as those of gentle birth; properly, one who is entitled to bear arms, though not ranking among the nobility (see quote. 1882), but also applied to a person of distinction without precise definition of rank”.

2.2. Categorías para el análisis textual

A diferencia de las portadas y de los títulos, el análisis del resto de la traducción de Shelton presenta algunas dificultades que no sólo radican en la elección de los pasajes para analizar, sino en el modo en el que éstos deben organizarse y presentarse para que nos ayuden a elaborar un perfil fiable de la traducción que aquí nos ocupa.

El origen de estas dificultades radica en el hecho de que no es fácil reconocer una tendencia en la traducción de Shelton. Las modificaciones que este autor realiza, como bien lo vieron Cunchillos y Gerhard, se presentan sobre todo en un nivel estilístico; a lo largo de la traducción y siempre de manera sutil, encontramos adiciones, omisiones y modulaciones, en cada caso con intenciones que muchas veces dependen del tipo de historia en la que se presentan. Consideramos que esta característica de la traducción de Shelton es una de las razones por las cuales la crítica ha llegado a resultados tan diversos al analizar la versión. Las modificaciones que realiza el traductor son tan sutiles y aparentemente asistemáticas que dependiendo de la vía crítica desde la cual se las analice tendremos una imagen muy distinta de la traducción. Ahora bien, a pesar de que lo anterior implica aceptar que lo que aquí proponemos no es sino una nueva manera de interpretar la traducción de Shelton —una vía crítica más a las existentes y el antecedente de otras por venir—, no creemos que por ello el examen de la versión de Shelton esté destinado al relativismo. Frente al hecho de que inevitablemente cualquier acercamiento a esta traducción será una visión parcial, hemos decidido explicitar el modo en el que dispondremos nuestro análisis y argumentar en torno a su viabilidad para así acotar los alcances que puede tener una propuesta como la que aquí hacemos.

Guiados a partir del análisis de las posturas críticas en torno a la traducción de Shelton y del estudio del contexto en el que aparece esta versión, hemos elegido dirigir nuestro análisis a partir de un esquema que vaya de acuerdo con el tipo de recepción inicial que tuvo la obra tanto en España como en Inglaterra; recepción que, como vimos, fue fundamental en la conformación del horizonte de traducción de Shelton. Si seguimos las conclusiones del primer apartado del presente capítulo, tenemos que una manera en la que podemos organizar nuestro análisis en sintonía con la manera en la que se leyó y adaptó la novela en su recepción inicial es a través de las técnicas teatrales que utilizó Cervantes en la composición de su obra,

mismas que Syverson-Stork dividió en cuatro: las que tienen que ver con el narrador, con los personajes actuando, con la creación de escenas teatrales y con el diálogo.

Para argumentar en torno a la viabilidad de las categorías teatrales que utilizaremos en el análisis es importante destacar que esta elección metodológica no se traslapa con los conceptos de Berman y Toury que hemos utilizado en los apartados anteriores. Mientras que las nociones de este teórico francés nos sirven para organizar y subsumir bajo conceptos la información que tenemos en torno al traductor, a su contexto e incluso a ubicar claramente aquello que no sabemos en torno a su labor traductora, las categorías de Syverson-Stork son útiles para presentar y sistematizar los hallazgos que hemos hecho en el análisis de la traducción de Shelton. En este sentido, hay que decir que los dos conjuntos de herramientas conceptuales que aquí utilizamos nos sirven para organizar dos planos distintos de nuestra investigación: Berman y Toury nos marcan pautas para el nivel *macro* del trabajo (contexto, biografía e intenciones) y Syverson-Stork para el nivel *micro* (información implícita en la traducción).

Con respecto a la pertinencia de las categorías que utilizaremos en el análisis textual, hay que mencionar que analizar la traducción de Shelton a través de las categorías de Syverson-Stork nos permite, por un lado, guiarnos a partir de una de las características más patentes de la novela de Cervantes, una que fue importante por lo novedosa y por la influencia que tuvo en su recepción. Por otro lado, basarnos en estas nociones no sólo nos limita a los elementos que conformaron el horizonte de traducción de Shelton —lo que es fundamental para no caer en anacronismos—, sino que también es una vía que nos permite sistematizar de manera coherente las decisiones de este autor. En este sentido, consideramos que la forma en la que a continuación presentamos el análisis y los ejemplos que hemos elegido son suficientes para justificar la plausibilidad de nuestra propuesta de análisis.

2.2.1. El narrador o la posición traductora de Shelton

En la descripción de las técnicas teatrales que utiliza Cervantes en su obra, Syverson-Stork menciona que una de ellas es la de introducir un “narrador dramatizado”, es decir, un narrador que además de presentarnos la historia, interviene de manera sutil en la manera en la que la

expone²³⁸. Una de las características que distingue, por ejemplo, al narrador del capítulo I, es la ironía con la que presenta al personaje principal de la novela. En las primeras líneas del texto, el narrador introduce al hidalgo Alonso Quijano; como ya se mencionó, para cuando Cervantes escribe la novela, el valor de la hidalguía estaba en decadencia, de modo que, sin decirlo de manera explícita, el narrador crea una sutil ironía al contraponer la hidalguía de Alonso Quijano a la descripción de la vida austera del personaje. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en las primeras líneas de la novela, mismas que a continuación presentamos en la edición de Bruselas de 1607, así como en las traducciones de Shelton y de Ormsby:

Unidad 1: Capítulo I ²³⁹		
Cervantes	Shelton	Ormsby
En vn lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que viuia un hidalgo de los de lança en astillero, adarga antigua , rozin flaco, y galgo corredor. Vna olla de algo mas vaca que carnero, salpicon las mas noches duelos y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algun palomino de añadidura los Domingos, consumian las tres partes de su hazienda. [p.1]	There liued not long since in a certaine vilage of the <i>Mancha</i> , the name wherof I purposely omit ²⁴⁰ , a Yeoman ²⁴¹ of their calling <u>that use to pile vp in their hals olde Launces, Halbards, Morrions, and such other armours and weapons.</u> <u>He was besides master of an ancient Target</u> , a leane Stallion, and a swift Gray-hound. His pot <u>consisted daily</u> of somewhat more Beefe then Mutton, a little minced meate euery night, griefes and complaints the Saturdayes ²⁴² , Lentils on Fridayes, and now and then a Pigeon of respect on Sundayes; did consume three parts of his rents [...]. [p.1-2]	In a village of La Mancha, the name of which I have no desire to call to mind, there lived not long since one of those gentlemen that keep a lance in the lance-rack , an old buckler , a lean hack, and a greyhound for coursing. An olla of rather more beef than mutton, a salad on most nights, scraps on Saturdays, lentils on Fridays, and a pigeon or so extra on Sundays , made away with three-quarters of his income. [p. 105]

²³⁸ Cfr. Syverson-Stork, *op. cit.*, p. 20. “1) the presence of dramatized narrators (Cide Hamete, the “morisco” translator, the “I” who speaks from Chapter One), who at times appear to share “Stage space” with the characters and who, at other times, disappear, affording the characters greater apparent autonomy on ‘stage’”.

²³⁹ La referencia a los capítulos del *Quijote* en los títulos de las tablas se tomará a partir de la edición de Bélgica de 1607.

²⁴⁰ La expresión “the name wherof I purposely omit” es una traducción que se basa en la comprensión literal de la frase “de cuyo nombre no quiero acordarme”, oración que más bien expresa una imposibilidad de acordarse del lugar en cuestión (Cfr. Miguel de Cervantes, *op. cit.*, ed. Francisco Rico, p. 38. [nota 3]).

²⁴¹ Cfr. “yeoman”, *OED*, vol. XX, pp. 727-729. Es interesante notar que la primera elección de Shelton para caracterizar la hidalguía de Alonso Quijano sea la palabra *yeoman*, más adelante y prácticamente en el resto de la traducción utilizará *gentleman*. A diferencia de esta última, la palabra *yeoman*, además de hacer referencia a un tipo de estatus aristocrático que no tiene un título oficial (al igual que *gentleman*), hace referencia a un individuo que tiene una extensión de tierra. La palabra es pertinente en la traducción si tomamos en cuenta que más adelante el narrador nos dirá que el hidalgo vendió parte de sus tierras para poder comprar más libros de caballerías.

²⁴² Hoy en día sabemos que los “duelos y quebrantos” eran un platillo probablemente elaborado a base huevo y tocino; en el caso de Shelton y Ormsby podemos ver un ejemplo de cuando aún este platillo no tenía un referente claro en los estudios cervantinos; Shelton hace una traducción literal, mientras que Ormsby interpreta esta frase como los sobrantes, “*scraps*”, de la comida de los días anteriores (Cfr. Miguel de Cervantes, *op. cit.*, ed. Francisco Rico, p. 38. [nota 6]).

Lo primero que llama nuestra atención en esta unidad de traducción es la diferencia de longitud de los tres fragmentos; entre las dos traducciones, la de Shelton excede en extensión a la de Ormsby. Como muestran los elementos que hemos resaltado (las palabras en negritas son conceptos o frases más o menos equivalentes, mientras que los segmentos o palabras subrayadas son adiciones del traductor), el hecho de que el pasaje de Shelton sea más extenso que el de Ormsby obedece a las adiciones de aquél. La “lança en astillero” de Cervantes se vuelve en el texto de Shelton en unas “*olde Launces*” que se apilan dentro de unos “*hals*”, es decir, en unos salones. A las dos armas que se mencionan en el texto fuente (la lanza y la adarga), Shelton agrega unas “*Halbards*”²⁴³, unos “*Morrions*”²⁴⁴ y otro tanto de equipo militar, “and such other armours and weapons”. Otra adición, “His pot consisted daily of”, es una explicitación de lo que en el texto fuente implica la “olla”, es decir, “el plato principal de una alimentación diaria (a menudo, para comer y para cenar)”²⁴⁵.

Además de estas adiciones, al final del fragmento de la versión de Shelton encontramos una modificación interesante: la frase “algun palomino de añadidura” aparece en la versión de Shelton como “a Piegion of respect on Sundayes”. Como muestra la traducción de Ormsby, el pasaje más bien señala que el palomino es una suerte de “*extra*” que el hidalgo se permitía. El hecho de que Shelton cambie el palomino de los domingos de un platillo casi de lujo a un platillo de “*respect*”, nos señala que en este caso el traductor consideró que, si se trata de un platillo dominical, éste tiene que concordar con el carácter devoto del domingo en la tradición cristiana, no con el ‘lujo’ que implicaría un “*extra*”. Con este cambio, Shelton estaría añadiendo un matiz religioso al personaje que, visto desde la cultura meta de la traducción, no estaría en discordancia con la imagen que se tiene de lo español en Inglaterra.

Como se mencionó previamente, las primeras líneas de la novela encierran una cierta ironía implícita en la contraposición de la descripción de algunos objetos y costumbres de

²⁴³ Cfr. “halberd”, *OED*, vol. VI, p. 1025. La palabra *halbard*, una variación de la palabra *halberd*, comienza a utilizarse a finales del siglo XV en Inglaterra y designa un tipo de arma que resultaba de la combinación de una lanza y un hacha de combate. Una característica de esta arma es que era costosa, de modo que tener una denotaba cierto grado de prosperidad económica.

²⁴⁴ Cfr. “morion”, *OED*, vol. IX, p. 1083. La palabra *morion*, o *morrion* (como aparece en la traducción), se registra en la lengua inglesa desde finales del siglo XVI. El origen de la palabra es español y designa un tipo de casco que, por ejemplo, los conquistadores españoles de inicios del siglo XVI usaron en sus campañas en América.

²⁴⁵ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, ed. Francisco Rico, p. 38 [nota 5].

Alonso Quijano y su hidalguía. Con los cambios y adiciones a estas líneas clave de la novela, Shelton modifica la imagen que se hace el lector del hidalgo alterando, por lo tanto, los elementos que suscitan la ironía del pasaje. Sobre la imagen del hidalgo que crea Shelton habrá que decir que ubicar las lanzas en unos salones, mencionar que además de éstas hay otras armas y posteriormente explicitar que la alimentación cotidiana del hidalgo, aunque modesta, obedece a una actitud devota, son modificaciones que no retratan al hidalgo en cuestión de la misma manera en la que lo hace Cervantes u Ormsby. En su descripción inicial, el narrador de la versión de Shelton nos presenta un hidalgo más próspero que el de los otros dos textos; además de tener unos *hals*, el personaje tiene una serie de armas que nos permiten ‘ver’ las nada humildes condiciones en las que vive el Alonso Quijano de Shelton. Los *hals*, las *halbards*, los *morrions* e incluso el *Pigeon of respect*, son adiciones visuales a la escena que nos revelan de manera particularmente clara un aspecto importante de la posición traductora de Shelton, a saber, la influencia que tuvo en su labor traductora el estereotipo de lo español que había en Inglaterra a inicios del siglo XVII; al mismo tiempo, estas líneas nos sugieren que Shelton enfatizó la teatralidad de las primeras líneas de la novela a través del aumento de la visualización de las circunstancias en las que vive Alonso Quijano.

El caso de la visualización que propicia Shelton en este primer pasaje de la novela es interesante debido a que tanto las *halbards* como los *morrions* son un par de objetos que no le son ajenos al público inglés, ya que ambos aparecían en representaciones teatrales a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII en Inglaterra. A continuación, mostramos una ilustración que realizó el poeta Henry Peacham en 1595 de la obra de Shakespeare *Titus Andronicus*:

Imagen 4: Ilustración de Henry Peacham de *Titus Andronicus* (1595)



Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Titus_Andronicus_1595.jpg.

Como lo permite apreciar la imagen, detrás de la figura masculina que se encuentra en el centro (muy probablemente Titus), hallamos dos soldados; ambos portan *halbards*, y uno de ellos, el que tiene barba, lleva en su cabeza un *morrion*. Más que señalarnos que Shelton quiere imitar una puesta en escena en las primeras líneas de su traducción, traer a cuenta esta ilustración y relacionar las armas que ella aparecen con el hecho de que son éstas las que Shelton añade a las primeras líneas de su versión, revela más bien los recursos que utiliza el traductor para adaptar la hidalguía española a la imaginería que el público inglés tenía de lo español. A través de las *halbards* y los *morrions*, Shelton trae a cuenta un par de objetos que el público inglés conoce a través del teatro y que evocan ciertas connotaciones extranjeras y aristocráticas: los *morrions*, son cascos de origen español que, como lo vemos en la Imagen 4, sirvieron —al menos en el teatro— para dar cierta información indirecta al público acerca de la procedencia extranjera de la historia y los personajes; las *halbards* son armas que se comenzaron a usar en Suiza en el siglo XIV y que debido a su alto costo implicaba que quien las tuviera tenía recursos económicos suficientes para adquirirlas. En este sentido, consideramos que las adiciones de Shelton, además de enfatizar la teatralidad en términos de visualización, tienen el propósito de generar una imagen de la hidalguía no muy lejana al estereotipo de lo español que había en la Inglaterra del siglo XVII.

Ahora bien, si vemos las anteriores decisiones de traducción a la luz de la ironía implícita en el texto fuente, podemos ver que, al buscar la adaptación del personaje a la imaginería inglesa de lo español, Shelton desaparece la comicidad irónica que puede generar el pasaje. Como lo hemos visto, la versión de Shelton está más cercana a la idea de lo que en teoría debería ser un hidalgo (un piadoso terrateniente rico), no a lo que Cervantes nos transmite en su texto. Esta pérdida de la ironía en favor de una visualización que acentúa el estereotipo de lo español es muy reveladora con respecto a la sutil censura que Shelton inserta en su versión. Al presentar al hidalgo Alonso Quijano sin los matices irónicos con los que lo presenta Cervantes, el traductor ya está eliminando una crítica social que Cervantes sugiere con su personaje²⁴⁶. Si esta modificación se debe a una decisión consciente o no —hay que

²⁴⁶ Al presentar a un hidalgo como Alonso Quijano en una situación bastante austera y además con una exagerada afición a la lectura de las novelas de caballerías, Cervantes hace una crítica a la aristocracia de su época; ésta comienza a decaer y en su decadencia se aferra a los valores más tradicionales de España, mismos que en la novela pueden estar representados por las novelas de caballería que con tanto ahínco lee el hidalgo

recordar que no todos los lectores de la época percibían la crítica detrás de la ironía cervantina— es algo que no podremos saber con seguridad; no obstante, si pensamos que Shelton tiene en mente que su traducción está dirigida a la sociedad aristocrática inglesa, hay que considerar que las modificaciones a este pasaje, y a otros que más adelante se analizarán, pueden estar guiadas por un afán de deleitar al lector aristocrático, lo que en primera instancia implica presentarle una imagen familiar y posteriormente evitar escandalizarlo a partir de las posibles críticas implícitas.

Más adelante, cuando el narrador se enfoca en la afición del personaje principal por los libros de caballerías, encontramos un pasaje que nos brinda información en torno a la visión estética de la posición del traductor:

Unidad 2: Capítulo I		
Cervantes	Shelton	Ormsby
[...] y de todos, ningunos le parecían tan bien, como los que compuso el famoso Feliciano de Silua. Porque la claridad de su prosa , y aquellas enricadas razones suyas, le parecían de perlas: y mas quando llegaua a leer aquellos requiebros , y cartas de desafíos , donde en muchas partes hallaua escrito: <i>La razon de la sinrazon que a mi razon se haze, de tal manera mi razon enflaqueze, que con razon me quexo de la vuestra fermosura.</i> [pp. 2-3]	[...] and among them all, none pleased him better than those which famous <i>Felician</i> of <i>Silua</i> composed. For the smoothnesse of his prose , with now and then some intricate sentence medled, seemed to him peerlesse ²⁴⁷ ; and principally when he did reade the loue dalliances , or letters of challenge , <u>that Knights sent to Ladies, or one to another</u> ; where, in many places, he found written the reason of the unreasonableness, which against my reason is wrought, doth so weaken my reason, as with all reason I doe iustly complaine on your beauty. [pp. 2-3]	But of all there were none he liked so well as those of the famous Feliciano de Silva's composition, for their lucidity of style and complicated conceits were as pearls in his sight, particularly when in his reading he came upon courtships and cartels , where he often found passages like "the reason of the unreason with which my reason is afflicted so weakens my reason that with reason I murmur at your beauty;" [p.106]

Lo primero que hay que resaltar de la traducción de Shelton es la adición que encontramos a la mitad del fragmento. Según lo muestran los añadidos (las frases

Alonso Quijano. Así, la parodia que presenta Cervantes de las novelas de caballería puede leerse también como la parodia a la aristocracia y nobleza española de finales del siglo XVI y principios del XVII.

²⁴⁷ Cfr. "peerless", *OED*, vol. XI, p. 437. La decisión de traducir "de perlas" por "*peerlesse*" es interesante ya que, como lo menciona en muchas ocasiones Gerhard, Shelton toma decisiones de traducción que a primera vista parecen cognados pero que en verdad no lo son. En su traducción, Shelton omite la referencia a las perlas (un referente que sirve para expresar el alto valor que se le da algo) y se decide por un adjetivo que resalta la singularidad de las cualidades de algo o alguien ("Without peer; unequalled, matchless"); en este sentido, "*peerlesse*" no estaría muy lejano al significado de "de perlas", pues ambas expresiones se referirían al valor único de algo o alguien. Lo interesante de esta decisión no es tanto lo anterior como el hecho de que Shelton se decida por una palabra que está fonéticamente relacionada con la del texto fuente. Lo que vemos en esta decisión puede interpretarse, particularmente a la luz de los resultados del análisis de la Unidad 5, como parte de la tendencia de Shelton a imitar ciertos rasgos formales del texto fuente.

subrayadas), Shelton explicita un par de conceptos: “*love dalliances*” son cartas que un caballero le manda a una dama (“that Knights sent to Ladies”) y las “*letters of challenge*” son cartas que un caballero le manda a otro (“or one to another”) para desafiarlo²⁴⁸. Esta forma de glosar la información del contenido del texto fuente es una señal que nos indica que Shelton quiere que el lector comprenda el texto. La recurrencia de la estrategia que aquí vemos a lo largo de esta versión nos señala una preocupación didáctica del traductor. Shelton sabe que para el lector inglés ciertos conceptos o nombres serán desconocidos; de ahí que sea revelador que, en lugar de omitir esta información o adaptarla, haya decidido dejarla, delatando la procedencia extranjera del texto, pero añadiendo eventualmente, en el texto o al margen, referentes que ayuden a comprender la historia²⁴⁹.

Las motivaciones de este tipo de decisiones se pueden explicar a partir de una elección que encontramos en el pasaje arriba citado. Como nos lo permiten ver las frases resaltadas, Shelton decide traducir “la claridad de su prosa” por “the smoothnesse of his prose”. La decisión es llamativa porque “*smoothnesse*” difiere de las connotaciones relativas a la inteligibilidad que tiene la palabra “claridad”. En el texto de Ormsby vemos como éste sí retoma la referencia a la luz con “*lucidity*” y como también, al igual que el texto fuente, logra crear una ironía a partir de la contraposición entre algo que es comprensible y el fragmento que a continuación ‘cita’ el narrador: “La razon de la sinrazon ...”. Vista a la luz del texto fuente y de la traducción de Ormsby, la decisión de Shelton de traducir “claridad” por “*smoothnesse*” no resulta del todo efectiva para transmitir la ironía del texto fuente, ya que la contraposición irónica se presenta entre la palabra “claridad” y la falta de claridad de la ‘cita’ con la que termina el pasaje.

²⁴⁸ Cfr. Cunchillos, *op. cit.*, p. 80. El ejemplo que aquí analizamos le sirve también a Cunchillos para ejemplificar su categoría de “ampliaciones con variación del contenido textual”. El filólogo bien notó que esta es una de las constantes de la traducción de Shelton; no obstante, al describir estas ampliaciones como “auténticos pleonasmos que no aportan nada al significado del original”, Cunchillos cae en el error de juzgar la adición a la luz del texto fuente y no de las intenciones de Shelton. Como se explica más adelante en el texto, esta extrategia es una manera de explicar ciertos conceptos propios de la tradición caballeresca española que probablemente no le eran familiares al público inglés. Así, consideramos que Cunchillos acierta en haber localizado y nombrado esta tendencia del traductor, pero yerra al juzgarlo a partir del texto fuente y no de las intenciones de Shelton.

²⁴⁹ Cfr. Miguel de Cervantes, *op. cit.*, trad. Thomas Shelton, pp. 6, 4 y 31. Si no están dentro del texto como en el ejemplo anterior, encontramos este tipo de aclaraciones en notas marginales que definen alguna palabra (“*Rozinante*”: “*A horse of labor or carriage in Spanish is called Rozin, and the word Ante, signifies Before: so that Rozin-ante is a horse that sometime was of carriage*”), que dan referencias históricas de algún nombre (“*Cid Ruydiaz*”: “*A famous captaine of the Spanish nation*”) o que simplemente señalan el término en español del texto fuente (“*Brumado*”: “*bruised*”).

Desde la perspectiva de las características de la posición traductora de Shelton, esta última decisión es interesante en cuanto que las connotaciones del sustantivo *smoothness*²⁵⁰ coinciden con una manera de entender el deleite que promete el título alternativo de la traducción. A finales del siglo XVI, uno de los significados de la palabra *smoothness* designaba un tipo de cualidad estética de la lengua escrita y hablada; un discurso o texto tenía *smoothness* cuando coincidía con un cierto criterio de elegancia. Como lo permitirán ver los siguientes pasajes que analicemos, la norma que determinó la posición del traductor se basa en una suerte de mesura e incluso de recato discursivo que más que coincidir con la propuesta literaria del *Quijote*, se encuentra en sintonía con algunos elementos de la *Poética* aristotélica y con el modelo literario italiano sobre el cual se basan, por ejemplo, las historias intercaladas. Esta postura puede verse reflejada en algunas modificaciones a líneas con un estilo rebuscado²⁵¹ y a la voz narrativa de algunos pasajes que podrían ser algo ‘incómodos’ para el traductor. Un ejemplo interesante de esto último lo encontramos en el capítulo XX del *Quijote*. Más o menos a la mitad del capítulo, don Quijote y Sancho se encuentran dialogando cuando escuchan un ruido extraño que hace que Sancho, a causa del miedo, se aferre a Rocinante y a su amo. La comicidad del pasaje radica en el hecho de que el escudero tiene que realizar sus necesidades sin alejarse de don Quijote; de modo que lo que hace cuando “le vino en voluntad y deseo de hacer lo que otro no pudiera hacer por el”, es hacer sus necesidades en una posición que le permitiera seguir cerca de don Quijote. En un primer momento, el humor del pasaje es propio del de un entremés, sin embargo, la imagen del pasaje, y en general la construcción del personaje de Sancho, es parte de la ironía paródica

²⁵⁰ “smoothness”, *OED*, vol. XV, p. 812. A parte de designar la cualidad de una superficie, “The quality of being smooth or of having a smooth, level or even surface”, la palabra *smoothness* comenzó a designar, a partir de finales del siglo XVI, cualidades estéticas: “Easy flow, elegance, or polish (of language, diction, etc.)”.

²⁵¹ Cfr. Miguel de Cervantes, *op. cit.*, trad. Thomas Shelton, pp. 3-4. En términos de la caracterización del criterio estético que guía las decisiones de traducción de las historias de don Quijote y Sancho, las modificaciones aquí estudiadas nos señalan que el concepto de deleite que tiene Shelton no es el del arte de ingenio. Al explicitar el contenido de los fragmentos irónicos, Shelton evita que el lector tenga los elementos suficientes para interpretar el pasaje de manera irónica. Como se vio en la Unidad 1, al modificar el estilo del texto fuente haciéndolo más comprensible, el traductor no sólo no propicia una lectura más penetrante del texto, sino que también pierde otro elemento del arte de ingenio, a saber, el del papel del estilo. En la descripción del modo en el que don Quijote “pierde el juyzio”, encontramos un par de ejemplos donde Shelton vuelve a optar por la inteligibilidad del pasaje en detrimento del estilo y la ironía. Lo que sucede cuando Shelton traduce por “would not vnderstand them” las oraciones “que no se lo sacara, ni las entendiera”, y más adelante cuando traduce por “whole dayes and nights” las frases “de claro en claro, y los días de turbio en turbio”, nos muestra que el traductor opta por eliminar el estilo rebuscado del narrador inclinándose por expresiones que faciliten la inteligibilidad del pasaje.

que Cervantes crea en torno a los personajes de las novelas de caballerías. En estos textos, los escuderos son casi tan valientes, discretos y honorables como el caballero al que sirven; la idea de un escudero como Sancho rompe con todo lo que debería ser un escudero de las novelas de caballerías. En el pasaje que nos ocupa, la reacción de Sancho está cargada de humor irónico porque representa un comportamiento contrario al que debería de tener el escudero de un caballero andante:

Unidad 3: Capítulo XX		
Cervantes	Shelton	Ormsby
Mas era tanto el miedo que auia entrado en su coraçon, que no osaua apartarse vn negro de vña de su amo. Pues pensar de no hazer, lo que tenia gana, tampoco era posible, y assi lo que hizo por bien de paz , fue soltar la mano derecha, que tenia asida al arzon trazero, con la qual bonitamente, y sin rumor alguno , se soltó la laçada corrediza, con que los calçones se sostenian sin ayuda de otra alguna, y en quitandosela dieron luego a baxo, y se le quedaron como grillos: tras esto alço la camisa lo mejor que pudo, y echó al ayre entrambas posaderas, (que no eran muy pequeñas). [sin número de página]	[...] but such was the feare that entered into his heart, as hee dared not depart from his Lord the breadth of a straw ²⁵² : and to thinke to leaue that which he had desired vndone was also impossible, therefore, his resolution in that perplexed exigent, be it spoken with pardon, was this ; he losed his right hand, wherewithall he held fast the hinderpart of the saddle, and therewithall very softly and without any noyse hee vntied the Codpiece-point wherewithall his breeches were onely supported, which, that being let slippe, did presently fall downe <u>about his legges</u> like a pair of bolts: after this, lifting vp his shirt the best he could, hee exposed his buttocks to the ayre, which were not the least.[p. 171]	[...] but so great was the fear that had penetrated his heart, he dared not separate himself from his master by as much as the black of his nail ; to escape doing what he wanted was, however, also impossible; so what he did for peace's sake was to remove his right hand, which held the back of the saddle, and with it to untie gently and silently the running string which alone held up his breeches, so that on loosening it they at once fell down round his feet like fetters; he then raised his shirt as well as he could and bared his hind quarters, no slim ones. [p. 320]

Como se aprecia en el fragmento de la traducción de Shelton, antes de que comience la descripción de los preparativos de Sancho para hacer sus necesidades, el traductor agrega un “be it spoken with pardon”. El recurso es interesante porque sin omitir la escena en su

²⁵² Cfr. *Universal Dictionary of the Arts, Sciences, Literature, &c.*, 2 ed., vol. XXI, Encyclopaedia Perthensis, Edinburgh, 1816, p. 474. La elección de traducir la frase “un negro de uña” por “the breadth of a straw” es interesante por dos razones; en primer lugar, Shelton cambia la connotación espacial de la imagen del texto fuente por una espacio-temporal: *breath of straw* designa un aliento tan breve que apenas dura lo que en términos espaciales sería el ancho de un trozo de paja (“The breadth of a straw; any small breadth”); en este sentido, ambas expresiones designan algo mínimo, en Cervantes a través de una expresión espacial y en Shelton a través de una espacio-temporal. En segundo lugar, hay que señalar que la expresión que elige Shelton es de origen escocés. El dato es interesante en la medida en la que podría indicarnos que Shelton podría estar intercalando algunas frases de origen escocés en su versión con miras a que el rey Jacobo, de leer el texto, pueda reconocer algunas frases de su tierra natal que probablemente le ganen a Shelton alguna invitación a la corte. No obstante, que esta frase también aparezca en *The Alchemist* (1610) de Ben Jonson (Acto 2, Escena 2) puede más bien indicarnos que la frase también se usaba en Londres y era del común conocimiento de un angloparlante inglés, irlandés y escoses a inicios del siglo XVII.

versión, Shelton introduce una frase que matiza la percepción que tiene el narrador de lo que va a describir. En su versión, el narrador se disculpa, revelando una suerte de tensión entre lo que el traductor tiene que traducir y su propia opinión del pasaje. Esta situación nos da una pista para entender el modo en que Shelton entiende la fidelidad, un elemento importante dentro de su posición traductora. La adición que aquí se discute sugiere que el criterio traductor de Shelton implica el traslado total²⁵³ del texto de una lengua a otra (como lo anota Cunchillos, las omisiones de Shelton nunca son de párrafos o secciones completas²⁵⁴). Este criterio, como lo vemos en la traducción, choca en ocasiones con las ideas estéticas o morales de Shelton o las de la censura. Lo interesante al respecto es que de esta tensión se genera un estilo particular de traducir, uno que traduce todo el texto, pero que en caso de ser necesario —según los criterios del traductor— introduce cambios sutiles que permiten equilibrar la imposición de traducir toda la novela y su postura (propia o autoimpuesta a la luz de la censura) estética y moral. En este sentido, habrá que entender la fidelidad del traductor como un balance entre el apego al texto fuente y a las imposiciones propias o del contexto.

Otro ejemplo de esta tendencia traductora de Shelton lo encontramos en el segundo elemento resaltado de los fragmentos de la Unidad 3. Si observamos el texto fuente, justo la oración a la que Shelton le añadirá en su versión la breve frase pudorosa, el narrador dice “y assi lo que hizo por bien de paz”, frase que por su referencia al ámbito legal²⁵⁵ y su contraposición a lo que sucede en la escena —que a su vez es una contraposición con lo que debería hacer un escudero ideal— se lee como un elemento más del humor que Cervantes introduce en su texto. La expresión con la que traduce Shelton el pasaje, “his resolution in that perplexed exigent²⁵⁶”, cambia de nuevo el tono con que el narrador interviene en la

²⁵³ Tomando en cuenta los resultados de autores como Borge y de la discusión en torno a traducción de la Segunda Parte de la traducción del *Quijote* de Shelton, en esta investigación el “traslado total” se entenderá sólo como capítulos que conforman Primera Parte de la novela, esto es, todo el texto a excepción del Prólogo.

²⁵⁴ Cunchillos, *op. cit.*, pp. 82-83.

²⁵⁵ Cfr. Miguel de Cervantes, *op. cit.*, ed. Francisco Rico, p. 235 [nota 58]. “Expresión que se empleaba en la redacción de laudos arbitrales, cuando no eran resoluciones legales: ‘No por ley, sino por bien de paz y concordia’; aquí el uso es jocoso”.

²⁵⁶ Cfr. “exigent”, *OED*, vol. V, p. 540. Debido al contexto en el que aparece la palabra, podemos deducir que en este caso significa una situación de extrema necesidad: “A state of pressing need; a time of extreme necessity; a critical occasion, or one that requires immediate action or remedy; an emergency, extremity, strait”; no obstante, uno de los significados que la palabra tuvo desde mediados del siglo XV fue el de una orden judicial que pedía que un inculpado se entregara por voluntad propia: “A writ commanding the sheriff to summon the defendant to appear and deliver up himself upon pain of outlawry”. Sería interesante pensar que Shelton estaba pensando también en este significado cuando realizaba su traducción, sobre todo pensando que era una palabra más o menos arcaica para cuando él realiza tu versión; sin embargo, esta hipótesis pierde peso cuando

manera en la que se presenta la historia: en la versión de Shelton, el narrador describe la acción de Sancho como fruto de una situación de urgencia y no como una escena cómica (ni en su sentido de humor de entremés, ni en el paródico). Esta decisión, misma recalca la medida y pudor del criterio estético del anterior ejemplo, nos invita a preguntarnos en torno a la norma que guía estas y posteriores decisiones.

Para aclarar el punto anterior, es importante mencionar que el fenómeno que aquí analizamos concuerda con la noción que Toury tiene de norma; para este teórico “[l]as normas forman un contínuum graduado en la escala entre los dos polos: unas son más fuertes, y por ello más parecidas a las reglas, otras son más débiles, y por ello casi idiosincráticas”²⁵⁷. A nivel idiosincrático, los ejemplos que aquí analizamos nos permiten apreciar el modo en el que Shelton negocia en sus decisiones el contenido del texto fuente y —en términos de Toury— una “regla”. Ya hemos mencionado que ésta podría estar determinada por criterios morales, estéticos o de censura. Juzgando a partir de los ejemplos que hemos analizado y de los que se verán en el siguiente apartado, consideramos que una regla que podría estar rigiendo parte de la norma que sigue el traductor la encontramos en la *Poética* de Aristóteles. Si recordamos la descripción aristotélica de la comedia, podremos establecer que, debido a sus características, Sancho entraría en la categoría de lo que Aristóteles llamó “hombres inferiores”, es decir, el opuesto al personaje noble o al héroe. En su novela, Cervantes utiliza esta ‘inferioridad’ para crear múltiples efectos cómicos. A partir de los ejemplos que hemos visto, podemos deducir que Shelton percibe la función de Sancho como “hombre inferior”, de ahí que, por ejemplo, no haya cambiado radicalmente al personaje a lo largo de la Primera Parte, permitiendo así que el lector aprecie las diferentes facetas cómicas de Sancho. Sin embargo, en ocasiones, como en la Unidad 3, pareciera ser que los rasgos ‘inferiores’ de Sancho rebasan cierto límite que obliga a Shelton a realizar modificaciones sutiles al narrador o, como se verá más adelante, al discurso de esta figura. Así, sin pretender transformar a Sancho Panza en un personaje trágico, Shelton introduce cambios a esta figura que matizan sus rasgos más grotescos o ‘inferiores’, delatando el peso estético que pudieron haber tenido en él las pautas estéticas aristotélicas al momento de traducir ciertos pasajes y personajes.

observamos que entre principios del siglo XVI y mediados del siglo XVII la palabra deja de usarse con este sentido legal.

²⁵⁷ Toury, *op. cit.*, p. 95.

Más ejemplos de lo anterior los encontramos en la traducción de los diálogos entre las dos figuras principales de la novela.

2.2.2. Los diálogos o la re-caracterización de Sancho

En su texto sobre la teatralidad del *Quijote*, Syverson-Stork hace hincapié en la importancia de los diálogos como una técnica teatral que Cervantes utiliza no sólo para caracterizar a sus personajes, sino también para informarnos de la manera en que éstos ven la realidad. Así, es a través de los diálogos que conocemos lo que percibe don Quijote en ciertas escenas, percepción que normalmente se contrapone a la que nos presenta el narrador y a la que tienen los personajes que acompañan al caballero andante. Un vistazo a una de las escenas más icónicas de la novela nos permite constatar lo anterior. A continuación, reproducimos el fragmento en el que don Quijote avisa a su escudero de la presencia de unos ‘gigantes’ en un campo donde sólo hay molinos:

Unidad 4: Capítulo VIII		
Cervantes	Shelton	Ormsby
En esto descubrieron treinta, o quarenta molinos de viento que ay en aquel campo: y assi como Don Quixote los vio, dixo a su escudero: La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertamos a dessear. Porque ves alli, amigo Sancho Pança, donde se descubren treynta, o pocos mas desaforados Gigantes con quien pienso hazer batalla, y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer , que esta es buena guerra, y es gran seruicio de Dios, quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra. [sin número de página]	<u>As they discoursed,</u> they discouered some thirty or forty Windemils, that are in that field; and as soon as <i>Don-Quixote</i> espied them he said to his Squire; Fortune doth addresse our affairs better than wee ourselues could desire; for behold there, friend <i>Sancho Panca</i> , how there appears thirty or forty monstrous Giants, with whom I meane to fight, and depriue them all of their liues; with whose spoyles we will begin to be rich; for this is a good warre, and a great service vnto God, to take away so bad a seed from the face of the earth. [p. 52]	At this point they came in sight of thirty or forty windmills that there are on that plain, and as soon as Don Quixote saw them he said to his squire, “Fortune is arranging matters for us better than we could have shaped our desires ourselves, for look there, friend Sancho Panza, where thirty or more monstrous giants present themselves, all of whom I mean to engage in battle and slay, and with whose spoils we shall begin to make our fortunes; for this is righteous warfare, and it is God’s good service to sweep so evil a breed from off the face of the earth.” [p. 176]

El primer elemento que hemos resaltado en el fragmento de la traducción de Shelton es una adición que explicita una acción aludida en el texto fuente. El lector sabe que los personajes están cabalgando cuando se encuentran los molinos; en su versión, Shelton explicita esto a través de la frase “as they discoursed”. Este tipo de adiciones son elementos que Gerhard estudia en “*Don Quixote*” and the Shelton Translation. En su texto, la autora

considera que este tipo de adiciones son parte de la estrategia del traductor para apegarse al dinamismo de la novela cervantina, en otras palabras, considera que responden al tipo de fidelidad que Shelton busca en su traducción²⁵⁸.

Las palabras de don Quijote en el pasaje nos permiten ver que el parlamento de este personaje entraña un estilo grandilocuente que lleva a un extremo paródico la afectación de las novelas de caballerías. Según lo permiten apreciar los elementos que hemos destacado, cuando don Quijote habla, la traducción de Shelton es muy cercana al texto fuente, mientras que la traducción de Ormsby realiza algunos cambios léxicos que enfatizan la afectación de su discurso, cambios que él mismo advirtió en su introducción. Basta comparar la decisión de Shelton de traducir “with whom I meane to fight, and depriue them all of their liues” con lo que Ormsby traduce por “all of whom I mean to engage in battle and slay”; la intensidad y grandilocuencia discursiva de la intensión de Ormsby la notamos cuando contraponemos el verbo *fight* que usa Shelton con la frase “*engege in battle*” de Ormsby o cuando contraponemos la casi eufemística perífrasis *deprive them of their lives* (Shelton) —misma que utiliza también Cervantes—, a la expresión directa y agresiva del verbo *slay*²⁵⁹ (Ormsby).

Después de que don Quijote comunica su visión a Sancho, los dos personajes entablan un diálogo en el que se contraponen la visión del caballero con la del escudero. Es llamativo que al igual que en el pasaje anterior, la traducción de Shelton prácticamente no tiene adiciones y en general se apega al texto fuente, mientras que la versión de Ormsby continúa acentuando el tono afectado de don Quijote:

²⁵⁸ Cfr. Gerhard, *op. cit.*, pp. 49, 103. En su análisis de la escena de los molinos de viento, Gerhard describe la adicción que se menciona en el texto de la siguiente manera: “Adverbial clauses form idiomatic replacements for prepositional structures in ‘As thus they discoursed’ (‘En esto’). En los apartados finales de su estudio, Gerhard explica este tipo de adiciones a partir de lo que ella identifica como una fidelidad de Shelton al dinamismo del *Quijote*. En este sentido, lo que el traductor intentaría hacer con este tipo de añadidos es enfatizar el dinamismo de la prosa cervantina a partir de un “estilo verbal”: “Wile it might be assumed that verbal style and the relative economy of nouns in Shelton are another consequence of literal translation, Shelton’s judicious incorporation of dynamic verb forms, prepositional phrases, noun pairs, verb-plus-noun circumlocutions, double commands, and ‘I statements’ in contexts where emphasis or rhythm is desirable is further evidence that Shelton is capable of actively regenerating dynamism in idiomatic form”. Por nuestra parte, consideramos que es un tanto extralimitado considerar que Shelton buscaba fidelidad al texto al agregar estas frases adverbiales. Como lo mencionamos a la sazón de la primera unidad de traducción, consideramos que este añadido sigue los criterios de visualización bajo los cuales se pueden entender no sólo las adiciones que estudia Gerhard, sino muchas otras que no se relacionan necesariamente con el dinamismo del texto.

²⁵⁹ Cfr. “slay”, *OED*, vol. XV, pp. 672-673. “To strike or smite so as to kill; to put to death by means of a weapon; also generally, to deprive of life by violence. [...] To commit slaughter or murder. [...] To destroy, extinguish, put an end to, suppress completely”.

Unidad 5: Capítulo VIII		
Cervantes	Shelton	Ormsby
Que Gigantes, dixo Sancho Pança? Aquellos que alli ves, respondió su amo, de los braços largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.	What giants? quoth <i>Sancho Pança</i> . Those that thou seest there, quoth his Lord, with the long armes; and some there are <u>of that race</u> , whose armes are almost who leagues long.	“What giants?” said Sancho Pança. “ Those thou seest there,” answered his master, “with the long arms, and some have them nearly two leagues long.”
Mire vuestra merced , respondió Sancho, que aquellos que alli se parecen no son Gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen braços, son las aspas, que bolteadas del viento, hacen andar la piedra del molino. [sin número de página].	I pray you vnderstand , quoth <i>Sancho Pança</i> , that those which appeare there, are no Giants but Windemils: and that which seemes in them to be armes, are their Sayls, that are swunged about by the Winde, doe also make the Mill goe. [p. 52]	“ Look, your worship ,” said Sancho; “ what we see there are not giants but windmills, and what seem to be their arms are the sails that turned by the wind make the millstone go.” [p. 176]

A diferencia de lo que ocurre en los pasajes narrativos del apartado anterior, en la versión de Shelton vemos cambios que apenas afectan el sentido de lo que se expresa en el texto fuente. Incluso, consideramos que este fragmento puede ser un buen ejemplo de lo que los críticos consideran un exceso de literalidad por parte de Shelton, ya que, en efecto, si comparamos la traducción de este último con la de Ormsby, veremos que Shelton prefiere reproducir en su versión varios aspectos formales del texto fuente. Aquí resaltamos algunas conjunciones y pronombres relativos que nos ayudan a identificar el tipo de literalidad que se puede ver a lo largo de la traducción de Shelton.

Además de lo anterior, hemos resaltado una elección de traducción interesante en la respuesta de Sancho a las visiones de don Quijote. Shelton traduce la frase “Mire vuestra merced” por “I pray you vnderstand”; con esta decisión, el traductor usa a su favor la caracterización que puede dar el diálogo para modificar ciertos rasgos de Sancho. Así como lo destaca Gerhard cuando comenta el pasaje, la decisión de utilizar el verbo *pray* en su sentido de petición respetuosa o incluso suplicante²⁶⁰, eleva el registro lingüístico del escudero dignificándolo: “In the introductory dialogue, which remains vogorous in Shelton, the imprecise numerical formulas and verbs of seeing and appearing are preserved, except in Sancho’s staccato command, ‘Mire vuestra merced,’ which becomes lengthy and more dignified: ‘I pray you vnderstand...’”²⁶¹. La modificación es interesante porque se da en una escena en la que Sancho contradice a don Quijote poniéndose de alguna manera a su mismo

²⁶⁰ “pray”, *OED*, vol. XII, p. 291. “To ask earnestly, humbly, or supplicatingly, to beseech; to make devout petition to; to ask (a person) for something as a favor or act of grace”.

²⁶¹ Gerhard, *op. cit.*, p. 48.

nivel; al responderle de manera seca y hasta imperativa a don Quijote (“*staccato command*”), Sancho rompe brevemente la jerarquía que hay entre él y el caballero —jerarquía que Sancho adecúa a lo largo de la novela siempre para su propio beneficio—. Esta situación, que ocurre en varios diálogos de la Primera Parte, contribuye a la comicidad que se da en la interacción entre don Quijote su escudero. Frente a este hecho, mismo que no está exento de una crítica implícita²⁶², Shelton decide utilizar algunas palabras en su traducción que reestablezcan la jerarquía que debería haber entre un caballero y su escudero. En este sentido, Shelton utiliza el diálogo y su capacidad de caracterización para matizar el potencial crítico del escudero de don Quijote. Otra escena del episodio de los molinos puede darnos más elementos para reconocer la re-caracterización que hace Shelton de los rasgos ‘incómodos’ de Sancho.

Después de que el caballero arremete infructuosamente contra los molinos, Sancho se apresura a todo galope a recoger a su amo que yace en el suelo; al llegar junto a él, Sancho escudero se expresa de la siguiente manera:

Unidad 6: Capítulo VIII		
Cervantes	Shelton	Ormsby
Valame Dios, dijo Sancho, no le dije yo a vuestra merced , que mirasse bien lo que hazia, que no eran sino molinos de viento, y no lo podia ignorar , sino quien lleuasse otros tales en la cabeza: [sin número de página]	Good God! quoth <i>Sancho</i> , did I not foretell vnto you that you should looke well what you did, for they were none other then Windemils, nor could any thinke otherwise , vnlesse hee had also Windemils in his braines. [p. 53]	“God bless me!” said Sancho, “did I not tell your worship to mind what you were about, for they were only windmills? and no one could have made any mistake about it but one who had something of the same kind in his head.” [pp. 177-178]

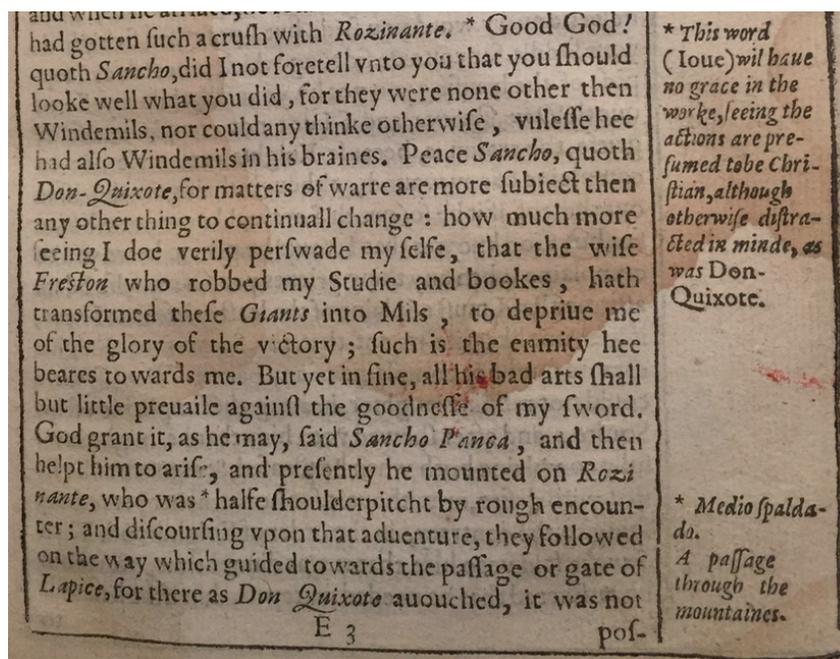
Del mismo modo que en el caso anterior, aquí vemos un estrecho apego en la traducción de Shelton al texto fuente. El primer cambio llamativo en la versión de este traductor lo encontramos en la omisión de la forma de tratamiento “vuestra merced”, lo que en verdad se compensa con el uso de “you”, pronombre que en la Inglaterra del siglo XVII se utilizaba como una manera formal de referirse a la segunda persona del singular²⁶³. A parte

²⁶² El pasaje que aquí se comenta puede tener una crítica implícita en la medida en la que se puede leer la reacción de Sancho como un acto subversivo de un subordinado ante su superior. Si leemos a la figura de don Quijote como una parodia de la aristocracia española, entonces el comportamiento de Sancho —en este y en otros pasajes— puede leerse como la voz crítica que le hace ver a la aristocracia tradicionalista española lo extravagante de sus ideales.

²⁶³ “you”, *OED*, vol. XX, p. 765. “During the 14th century it also appears as a substitute for the singular obj. THEE and nom. THOU, being originally used in token of respect in addressing a superior, but later also to an equal, and ultimately generally, [...] As singular, used in addressing one person (or thing); orig. as a mark of respect”.

de lo anterior, podríamos decir que este fragmento no merecería tanta atención si no fuera porque la versión de Shelton viene acompañada de una nota (Imagen 4). El breve texto marginal, cuya llamada se encuentra justo antes de la expresión “Good God!”, dice lo siguiente: “*This word (Ioue) wil haue no grace in the worke, seeing the actions are presumed to be Christian, although otherwise distracted in minde, as was Don-Quixote*”. La advertencia es interesante pues es la única nota en la traducción que no tiene la función de explicar una palabra o pasaje (justo como las que se encuentran debajo de la nota antes mencionada²⁶⁴). En el texto al margen, Shelton aclara que la palabra Dios (“*Ioue*²⁶⁵”) no será motivo de gracia ya que el personaje principal, aunque loco (“*distracted*”), actúa finalmente como cristiano, caracterización que concuerda con ciertos rasgos estereotípicos de lo español.

Imagen 5: Nota marginal al texto en el capítulo VIII



Fuente: Colección de la biblioteca del Museo Franz Mayer

²⁶⁴ A pesar de que en el texto no es tan claro, “Medio spaldado” y “A passage through the mountaines” son dos notas distintas. La primera señala la palabra española que tradujo como “*halfe shoulderpitch*” y la segunda es una explicación breve de “*gate of Lapice*”.

²⁶⁵ Es interesante la precaución con la que Shelton procede en esta nota al pie al evitar escribir la palabra *God* sustituyéndola por la palabra *Jove* (love), esto es, Júpiter. Según nos lo muestra el análisis que realizamos en este apartado, existen las suficientes pruebas textuales para considerar que Shelton matiza en su traducción los temas que podrían ser escandalosos para el lector aristócrata que tiene en mente. Sin duda, Shelton es consciente de que algo que se podría reprobar en su texto es el uso cómico de la palabra *God*. Consideramos que es precisamente este factor el que lleva a Shelton a exagerar el cuidado con el que elabora esta nota y el que le lleva a aludir a *God* con la referencia de *Jove*.

A pesar de su brevedad, estas líneas nos pueden ayudar a entender la norma a partir de la cual Shelton lee el trasfondo discursivo de los diálogos entre don Quijote y su escudero y a aclarar de qué manera se vale de sus posibilidades como traductor para matizar algunos puntos que podrían incomodar a un lector de la aristocracia inglesa. Si recordamos el tipo de recepción que tuvieron las historias en torno a las aventuras de don Quijote, podremos tener presente que éstas se leyeron principalmente en su clave de parodia irónica y de humor de entremés. Si también traemos a cuenta lo que González menciona en torno al potencial crítico que tiene el humor cervantino, en particular el que percibía muy bien alguien como Avellaneda, entonces nos damos cuenta de que la nota marginal es una señal de que Shelton es consciente del tipo de crítica o de incomodidad que podía percibir un lector conservador en las palabras y acciones de un personaje como Sancho. Como lo vimos en la Unidad 3, cuando se trata de Sancho, Shelton tiene que ser cuidadoso de que lo cómico de los pasajes no vaya más allá del concepto de lo cómico que puede tener un público conservador, esto es, un concepto regulado por la poética aristotélica (las escenas escatológicas o la mención del término Dios podían para rebasar lo que algunos círculos conservadores consideraban como un “hombre inferior”). Juzgamos que la manera en la que Shelton ennoblece y matiza el potencial crítico de personajes como Sancho es a partir de una traducción apegada a las facetas cómicas del personaje (ninguna escena paródica o de humor de entremés se omite) que, en caso de ser necesario, merecerán una intervención del tipo “be it spoken with pardon” (Unidad 3) antes de una escena escatológica o de un registro más alto como en la traducción de “I pray you understand” por “Mire vuestra merced” (Unidad 5) o, finalmente, una nota al margen que aclare que cualquier cosa que digan los personajes es inofensivo porque su locura se mantiene dentro de los límites de un comportamiento cristiano, todas ellas marcas de la intención del traductor por moderar el papel humorístico de Sancho (acercándolo a una noción aristotélica de lo cómico) y, por lo tanto, su potencial crítico.

2.2.3. Los personajes actuando o el humor de entremés

Otra de las técnicas teatrales que utiliza Cervantes en su novela y que sin duda abona a la comicidad de algunas escenas es la hacer que algunos personajes se hagan pasar por figuras estereotípicas de las novelas de caballerías. Este recurso no es novedoso, ya que en el teatro de la época (tanto en el inglés como en el español) solía presentarse sobre todo por los

enredos graciosos que puede generar. La teatralidad del recurso es en ocasiones tan evidente que incluso Shelton y Ormsby lo hacen explícito. Por ejemplo, en el capítulo XXIX de la Primera Parte, el grupo que conforma Sancho, el cura, el barbero, Dorotea y Cardenio elabora un plan para sacar a don Quijote de su retiro voluntario en la Sierra Morena. Entre todos deciden organizar una suerte de puesta en escena en la que representarán un séquito precedido por una princesa en apuros que requiere urgentemente de la ayuda de don Quijote. Durante la selección de papeles, Dorotea elige ser la princesa, ya que ella tiene vestidos que le ayudarán a representar mejor su personaje:

Unidad 7: Capítulo XXIX		
Cervantes	Shelton	Ormsby
A lo qual dixo Dorotea, que ella haria la dozella menesterosa mejor que el Barbero, y mas, que tenia alli vestidos, con que hazerlo al natural . y que la dexassen el cargo de saber representar todo aquello, que fuesse menester, para lleuar adelante su intento [...]. [sin número de página]	To that <i>Dorotea</i> answered that she would counterfeit the distressed Ladie better than the Barber; and chiefly seeing shee had apparrell wherewithall to acte it most naturally . And <u>therefore</u> desired them to leaue to her charge the representing of all that which should bee needfull for the atchieuing of their designe; [...]. [p. 303]	[...] upon which Dorothea said that she could play the distressed damsel better than the barber; especially as she had there the dress in which to do it to the life , and that they might trust to her acting the part in every particular requisite for carrying out their scheme [...]. [p. 78]

Los primeros elementos resaltados nos indican que los traductores son conscientes de la teatralidad de la escena: por un lado, Shelton utiliza el verbo *counterfeit*²⁶⁶ para traducir el verbo hacer, que aquí tiene el sentido de desempeñar una función distinta a la que tiene normalmente alguien, y por otro, Ormsby utiliza el verbo *play*, que en este caso tiene el sentido de interpretar un papel. En términos de los matices que introduce Shelton en su versión, no está de más resaltar que su decisión de traducir el verbo hacer por el de *counterfeit* no está exento de una postura estética que va acorde con las decisiones de traducción que hemos analizado en las primeras unidades. La palabra *counterfeit* proviene de la unión de los vocablos latinos *contra* y *facere*, es decir, significa en términos etimológicos hacer algo en contra de o en oposición a algo o alguien. Al igual que el vocablo italiano *contraffare*, el verbo *counterfeit* en inglés designa desde el siglo XIV una falsificación, esto es, una imitación fraudulenta que busca engañar. Visto a la luz del análisis que se hizo previamente con respecto a la ironía implícita en los pasajes cómicos de Sancho y don Quijote, podemos reconocer en esta decisión de traducción una nueva influencia de las pautas aristotélicas. Del

²⁶⁶ Cfr. “counterfeit”, *OED*, vol. III, p. 1027.

mismo modo que sucedió con las adiciones a los pasajes de Sancho, consideramos que utilizar el verbo *counterfeit* en este pasaje permite a Shelton subrayar el “vicio” que caracteriza al personaje cómico en la *Poética* de Aristóteles. Sin llegar a censurar el pasaje, la elección léxica de este traductor ‘denuncia’ sutilmente lo que hay de vicioso y moralmente “feo” en la acción de los personajes (hacerse pasar fraudulentamente por alguien más), sin que por ello pierda comicidad la escena.

En los segundos elementos resaltados de la unidad encontramos una referencia clara a la lectura teatral que Shelton hace de la escena; en su versión, éste acentúa la teatralidad del pasaje al traducir “hacerlo al natural” por “act it most naturally”, decisión que contrasta con la frase un tanto opaca que elige Ormsby para el pasaje: “do it to the life”. Más adelante, en los últimos elementos marcados, vemos que la teatralidad la designa de manera clara tanto el texto fuente como las traducciones: representar (Cervantes), *representing* (Shelton) y *acting* (Ormsby). Lo evidente de la manera en la que los traductores dejan ver su lectura del pasaje es tal que incluso Chartier en su estudio sobre el *Cardenio* de Shakespeare resalta este pasaje como un modo en el que Shelton acentúa la teatralidad de la escena:

Dorotea será la princesa Micomicona, despojada injustamente de su reino por un muy malvado gigante. [...] La traducción de Shelton acentúa la dimensión teatral de la estratagema, dado que coloca ‘to act’ para la la expresión ‘hacerlo al natural’, lo cual no podía sino facilitar una adaptación de la historia para la escena, aún si la intrincación establecida en lo sucesivo entre la novela sentimental [la historia de Cardenio, Luscinda, Dorotea y Fernando] y la historia caballerescas complicaba, sin ninguna duda, su construcción²⁶⁷.

Las palabras del crítico francés son interesantes ya que su idea en torno a que ciertas decisiones de Shelton acentúan la teatralidad de algunos pasajes, puede ayudarnos a ratificar la idea de que detrás de ciertas decisiones del traductor puede haber —consciente o inconscientemente— criterios teatrales, de entre ellos los aristotélicos. Siguiendo la pista que nos presenta Chartier en estas líneas, podemos analizar uno de los aspectos teatrales más importantes para Syverson-Stork de la novela, a saber, la manera en la que Alonso Quijano ‘representa’ el papel de don Quijote. Al respecto se dijo que una manera de leer la figura don Quijote era a partir del hecho de que éste podía ser un personaje que Alonso Quijano decidía representar. Al respecto, en el capítulo V de la novela, después de que unos cabreros apalean al apenas nombrado don Quijote, un vecino del hidalgo lo encuentra en el suelo y decide

²⁶⁷ Chartier, *op. cit.*, p. 40.

socorrerlo llevándose sobre su asno de vuelta a casa en donde el ama, la sobrina, el cura y el barbero se encuentran angustiados por no saber nada del hidalgo. Cuando están por llegar a la casa de don Quijote, el vecino dice a éste que él no es ningún caballero andante, sino “el honrado hidalgo del señor Quijana”, a lo que don Quijote responde:

Unidad 8: Capítulo V		
Cervantes	Shelton	Ormsby
Yo se quien soy, respondió Don Quixote, y se que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los doze Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos, y cada vno por si hizieron, se aventajaran las mias. [sin número de página]	I know <u>very well</u> who I am quoth <i>Don-Quixote</i> , and also I know that I may not onely be those whom I haue named, but also all the twelue Peeres of <i>France</i> ; yea and the nine worthies since mine actes shall surpasse all those that euer they did together , or euery one of them apart. [p. 34]	"I know who I am," replied Don Quixote, "and I know that I may be not only those I have named, but all the Twelve Peers of France and even all the Nine Worthies, since my achievements surpass all that they have done all together and each of them on his own account. "[p. 148]

Esta respuesta de don Quijote es muy conocida porque es uno de los pocos fragmentos de los que se puede deducir que este personaje no está loco y que lo que hace no es sino representar el papel de un caballero andante. Siguiendo la interpretación que Chartier da al verbo *act* en la versión de Shelton de la Unidad 7, podemos leer la elección de traducir hazañas, sustantivo que está implícito en la frase “las mias”, por “*mine actes*” como un indicador del tipo de lectura que hace Shelton de don Quijote. Por un lado, el vocablo *act* puede significar cualquier tipo de acción consciente: “A thing done; a deed, a performance (of an intelligent being)”²⁶⁸. Como lo podría sugerir la palabra *deed* que encontramos en esta definición, *act* tendría entre sus connotaciones el de señalar una acción producto de la valentía, y, en este sentido, podría estar relacionada con la palabra hazaña. No obstante, ninguno de los significados que podemos encontrar de la palabra *act* hace referencia explícita a una acción producto del valor. Lo que sí encontramos, por otro lado, es que esta palabra está relacionada en dos de sus significados con el mundo teatral. Una de las acepciones de la palabra nos señala que *act* se usaba desde inicios del siglo XVI para señalar una de las partes en las que se divide una obra teatral: “A ‘performance’ of part of a play; *hence*, one of the main divisions of a dramatic work, in which a definite part of the whole action is completed”²⁶⁹. Otro de los significados, uno que se utilizó durante el siglo XVII, hace

²⁶⁸ “act”, *OED*, vol. I, p. 123.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 124.

referencia a una breve pausa que se hacía en puestas en escena: “An interval or interlude in a play”²⁷⁰. Nos parece que estos últimos dos sentidos son fundamentales para entender la decisión de Shelton de utilizar la palabra *act* en su traducción. Como sabemos por el tipo de recepción inicial que tuvo la figura de don Quijote, el tipo de humor que desprendían sus pasajes cómicos se relacionó a inicios del siglo XVII con el humor de los entremeses. Junto con la información que nos ha revelado el análisis de las anteriores unidades de traducción, esta decisión nos brinda más elementos para suponer que en efecto Shelton —como la mayoría de sus contemporáneos— interpretaba las aventuras de don Quijote y su escudero bajo la clave teatral del humor de un entremés.

Un último ejemplo que nos indica que Shelton ve las escenas cómicas de don Quijote a partir de la clave del humor de entremés, lo tenemos en el capítulo III al inicio de la muy chusca escena de la vela de las armas:

Unidad 9: Capítulo III		
Cervantes	Shelton	Ormsby
Acabó de cerrar la noche, pero con tanta claridad de la luna, que podía competir con el que se la prestaba : de manera, que quanto el nouel Cauallero hazia, era bien visto de todos . [sin número de página]	The night being shut vp at last wholly, but with such cleerenesse of the Moone, as it might well compare with his brightnesse that lent her splendor , euey thing which our new Knight did, was easily perceiued by all the beholders . [p. 19]	[...] and as the night closed in with a light from the moon so brilliant that it might vie with his that lent it , everything the novice knight did was plainly seen by all . [p. 128]

El primer elemento resaltado nos presenta de nuevo una de las estrategias que ya hemos visto en Shelton al traducir “with such cleerenesse of the Moon, as it might well compare with his brightnesse that lent her her splendor” lo que Cervantes brevemente expresa en “que podía competir con el que se la prestaba”. En este caso, Shelton vuelve a intervenir a partir de una explicitación sutil de la información que está implícita en la comparación entre el brillo del sol y el de la luna en el texto fuente. Por otro lado, la decisión de traducir “era bien visto de todos” por “was easily perceiued by all the beholders”, se puede leer como una manera de explicitar el ‘escenario’ y el ‘público’ que está describiendo el narrador al colocar solo a don Quijote con un trasfondo oscuro e iluminado por una luz que le permite ver al grupo que lo observa claramente sus movimientos. Al decidirse por “*beholders*”, palabra que

²⁷⁰ *Ibid.*

entre sus significados designa a un espectador²⁷¹, Shelton enfatiza la teatralidad que ya se encuentra en la ‘representación’ de don Quijote y en la composición de la escena misma.

2.2.4. Las escenas o el énfasis en la acción teatral y la visualización del dramatismo

La última categoría que nos ayudará a organizar el análisis de la traducción de Shelton radica en la teatralidad con la que Cervantes crea escenas que enfatizan momentos críticos de las historias. Es interesante notar que en la traducción de Shelton las modificaciones que tienen que ver con esta estrategia la encontramos sobre todo en las historias intercaladas. Para explicar esto hay que recordar que debido a su carácter moralizante y al prestigio del género al que pertenecen, el proceso de recepción de las historias intercaladas, tanto en España como en Inglaterra, fue distinto al de las aventuras de don Quijote. Como también se mencionó en su momento, las historias intercaladas encontraron su lugar en los escenarios españoles e ingleses incluso antes de que se representaran las historias del caballero andante porque sus tramas se prestaban —tanto en forma como en contenido— a una adaptación más sencilla a los escenarios. Consideramos que este factor puede darnos una clave importante para entender el modo en el que Shelton traduce ciertas escenas cruciales de las historias intercaladas. Para iniciar, veamos una escena de la historia de Grisóstomo y Marcela, en particular, el instante en el que aparece la pastora ante el grupo que asiste al enterramiento de aquél:

Unidad 10: Capítulo XIV		
Cervantes	Shelton	Ormsby
[...] y queriendo leer otro papel de los que auia reseruado del fuego , lo estoruó vna maravillosa vision (que tal parecia ella) que improuisamente se les ofrecio a los ojos: y fue, que por cima de la peña donde se cauaua la sepultura, parecio la pastora Marcela, [...]. Mas apenas la huuo visto Ambrosio, quando con muestras de animo indignado , le dixo: [...]. [sin número de página]	[...] and so desiring to reade another paper , hee was interrupted by a maruellous vision (for such it seemed) that unexpectedly offered it selfe to their view. Which was, that on the top of the rocke wherein they made the graue, appeared the Shepherdesse <i>Marcela</i> [...]. But scarce had <i>Ambrosio</i> eyed her, when, with an irefull and disdayning mind , he spake these words; [...]. [p.106]	[...] and as he was about to read another paper of those he had preserved from the fire , he was stopped by a marvellous vision (for such it seemed) that unexpectedly presented itself to their eyes; for on the summit of the rock where they were digging the grave there appeared the shepherdess Marcela, [...]. But the instant Ambrosio saw her he addressed her, with manifest indignation : [...]. [pp. 241-242]

²⁷¹ Cfr. “beholder”, *OED*, vol. II, p. 78. “One who beholds, a watcher, looker on, spectator”.

El pasaje de la aparición de la pastora es un buen ejemplo de una escena que recurre a estrategias teatrales; en este caso, como en muchos otros a lo largo de la novela, la trama cambia repentinamente de dirección a partir de un suceso inesperado. En el pasaje, la teatralidad no sólo la encontramos en la disposición de los personajes (el grupo que asiste al entierro de Grisóstomo hace las veces del ‘público’ del discurso que la pastora da en lo alto de una roca), sino también en la acción y en las emociones de quienes la realizan. Las primeras frases que hemos resaltado en los fragmentos nos permiten ver que, a diferencia de lo que ocurrió con los pasajes de las aventuras de don Quijote, aquí Shelton acorta la frase “y queriendo leer otro papel de los que auia reseruado del fuego” a “and so desiring to reade another paper” para después enfatizar la aparición de Marcela traduciendo “*estorbó*” por “*interrupted*”. El segundo elemento resaltado, esto es, la reacción de Ambrosio frente a la aparición de Marcela nos deja ver cómo Shelton exagera las emociones del personaje al traducir “con muestras de ánimo indignado” por “with an irefull²⁷² and disdayning mind”²⁷³, decisión que supera en dramatismo al “with manifest indignation” de Ormsby. Una manera de interpretar estas decisiones de Shelton es a partir de la teatralidad de la escena; si, como lo creemos, Shelton está leyendo como sus contemporáneos estos episodios en clave teatral, entonces lo que hay que privilegiar es la acción y la visualización del dramatismo con el que reaccionan los personajes en ciertas escenas clave. Al omitir ciertas frases de escenas dramáticas y aumentar los calificativos con los que se describen las emociones de los personajes, Shelton nos recuerda dos factores importantes para el teatro de la época, por un lado, la acción de la comedia lopesca y, por otro, las intensas emociones que, según

²⁷² Cfr. “ireful”, *OED*, vol. VIII, p. 72. “Full of ire; angry, wrathful. [...] “Choleric, passionate, irascible”. Como lo vemos a partir de sus significados, la palabra *ireful* definitivamente crea una imagen más intensa que la del texto fuente.

²⁷³ Cfr. Cunchillos, *op. cit.*, pp. 81-82. Uno de los aciertos más importantes de la clasificación que realiza Cunchillos es ubicar que Shelton tiene la tendencia a mantener ciertos grupos binarios que están en el *Quijote* y además a introducir otros nuevos: “Es con mucho el grupo más numeroso de ampliaciones. Podría decirse que es la característica principal de esta traducción el uso constante que Shelton hace de la germinación léxica para expresar un único término en castellano. Estos grupos binarios o pares de sinónimos son un rasgo característico de la lengua del Ingenioso Hidalgo. Nunca Shelton deja de traducir uno de estos grupos, pero además los aumenta de forma considerable en las ocasiones donde no los había”. Como ya habíamos mencionado, uno de los problemas que tiene la clasificación de Cunchillos es que no nos permite explicar el fenómeno de los grupos binarios en Shelton, así como tampoco las demás decisiones de traducción. Los ejemplos que Cunchillos coloca en su texto están tomados de las dos partes del *Quijote* y no tienen una subdivisión que nos permita ver si esta característica se presenta más en ciertos pasajes que en otros. Con la división conceptual que hemos propuesto para analizar las decisiones de traducción no buscamos explicar todos los grupos binarios que Shelton introduce, sino más bien organizar la información del análisis de modo que se pueden entender el sentido que muchos de ellos tienen según el contexto en el que aparecen.

Aristóteles en su descripción de la tragedia, generan compasión para con los personajes. En el caso de la escena de la aparición de la pastora Marcela, las decisiones de Shelton aceleran el desenvolvimiento del argumento a través de breves omisiones y aumentan el patetismo de las emociones con las que reaccionan ciertos personajes.

Otro ejemplo de lo anterior lo encontramos en la traducción de la novela de *El curioso impertinente*, en uno de los últimos pasajes de esta novela, justo cuando Anselmo se da cuenta de que Camila, su esposa, y su mejor amigo Lotario han desaparecido juntos:

Unidad 11: Capítulo XXXV		
Cervantes	Shelton	Ormsby
<p>No sabia que pensar, que dezir, ni que hazer, y poco a poco se le yua boluiendo el juyzio. Contemplábase, y mirábase en vn instante, sin muger, sin amigo, y sin criados: desamparado (a su parecer) del cielo, que le cubria, y sobre todo sin honra, porque en la falta de Camila vió su perdicion. [...] Cerró las puertas de su casa, subió a cauallo, y con desmayado aliento se puso en camino: y, apenas vuo andado la mitad, cuando, acossado de sus pensamientos, le fue forçoso apearse, y arrendar su cauallo a un arbol, a cuyo tronco se dexó caer, dando tiernos, y dolorosos sospiros: y alli se estuuo, hasta casi que anohecia, [...]. [pp. 403-404]</p>	<p>[...] he knew not what he might thinke, say, or doe, and then his iudgement beganne to faile him. There he did contemplate and behold himselfe in an instant, without a wife, a friend, and seruants: abandoned (to his seeming) of heauen that couered him, and chiefly without honour, for hee clearly noted his owne perdition in Camillas crime. [...] and so shutting up his house, he mounted a horse-back, and rode away in languishing and dolefull wise. And scarce had he ridden the half way when he was so fiercely assaulted by his thoughts, as hee was constrained to alight, and tying his horse to a tree, he leaned himself to the trunke thereof, and breathed out a thousand pittifull and dolourous sighes: and there hee abode vntill it was almost night; [...]. [p. 396]</p>	<p>He knew not what to think, or say, or do, and his reason seemed to be deserting him little by little. He reviewed his position, and saw himself in a moment left without wife, friend, or servants, abandoned, he felt, by the heauen above him, and more than all robbed of his honour, for in Camilla's disappearance he saw his own ruin. [...] He locked the doors of his house, mounted his horse, and with a broken spirit set out on his journey; but he had hardly gone half-way when, harassed by his reflections, he had to dismount and tie his horse to a tree, at the foot of which he threw himself, giving vent to piteous heartrending sighs; and there he remained till nearly nightfall, [...]. [pp. 180-181]</p>

Casi en el centro del pasaje leemos la manera en la que Anselmo percibe la acción de Camila. Cuando Shelton traduce la frase “porque en la falta de Camila vio su perdición” por “for he clearly noted his own perdition in Camilla’s crime”, Shelton no sólo acentúa el modo en el que el personaje percibe su desgracia agregando el “*clearly*”, sino que también carga la acción de Camila de vileza al traducir “falta” por “*crime*” (en la traducción de Ormsby apreciamos una interpretación distinta del suceso cuando leemos que para este traductor la “falta” de Camila es simplemente “*Camilla's disappearance*”). Este cambio y la omisión de la traducción de la frase “poco a poco” vuelven a concordar con lo que sucede en la unidad anterior: el pasaje pierde un elemento que lo podría hacer más lento y, al introducir el término

“*crime*”, el traductor justifica el aumento del patetismo con el que reacciona Anselmo. Patetismo que podemos notar en los añadidos que hemos resaltado al final del pasaje. Según ellos tenemos que el “desmayado aliento” con el que monta el caballo se vuelve en Shelton en un “languishing and dolefull²⁷⁴ wise” y los “tiernos y dolorosos suspiros” se vuelven en “a thousand pitiful and dolourous sighs”, todas ellas, frases que llevan al lector a conmoverse del dolor que siente Anselmo tras la pérdida de su esposa.

Más adelante, en las escenas finales de la novela de *El curioso impertinente*, aparecen unas líneas en las que se citan las palabras finales de Anselmo, adjudicándose a sí mismo su triste final. En ellas volvemos a encontrar decisiones que acentúan las emociones dolorosas del personaje:

Unidad 12: Capítulo XXXV		
Cervantes	Shelton	Ormsby
Vn necio, é impertinente desseo me quitó la vida. Si las nueuas de mi muerte llegaren a los oydos de Camila, sepa que yo la perdono, porque no estaua ella obligada a hazer milagros, ni yo tenia necessidad de querer que ella los hiziesse: y pues yo fuy el fabricante de mi deshonna, no ay para que. [p. 405]	<i>A foolish and impertinent desire hath despoiled mee of life. If the newes of my death shall arriue to Camilla, let her also know that I doe pardon her, for shee was not bound to worke miracles; nor had I any neede to desire that shee should work them. And seeing I was the builder and contriuer of mine owne dishonour, there is no reason.</i> [p. 398]	"A foolish and ill-advised desire has robbed me of life. If the news of my death should reach the ears of Camilla, let her know that I forgive her, for she was not bound to perform miracles, nor ought I to have required her to perform them; and since I have been the author of my own dishonour, there is no reason why— " [p. 182]

Como lo permiten ver los tres textos, el tono del pasaje está lleno del dramatismo propio del final de una tragedia; sin embargo, Shelton logra aumentar de manera sutil el patetismo de este ‘discurso’ final de Anselmo traduciendo el verbo quitar por *dispoil*, un vocablo que lleva consigo las notas violentas del despojo y del saqueo²⁷⁵, y, finalmente, los vocablos “*builder and contriuer*²⁷⁶” que subrayan la culpa que Anselmo acepta.

²⁷⁴ Cfr. “doleful”, *OED*, vol. IV, p. 936. Con esta decisión de traducción Shelton está resaltando que los sentimientos de Anselmo los provoca una sensación de pérdida, casi de luto: “Full of or attended with dole or grief; sorrowful. [...] Fraught with, or causing grief, sorrow, etc”. La adición de este adjetivo ayuda a que el lector pueda de alguna manera visualizar las emociones de los personajes, que en el caso de Shelton son mucho más intensas que en Cervantes.

²⁷⁵ Cfr. “dispoil”, *OED*, vol. IV, p. 532. “To strip of possessions by violence; to plunder, rob”.

²⁷⁶ Cfr. “contriver”, *OED*, vol. III, p. 851. Siguiendo la tónica trágica del pasaje, Shelton nos muestra nuevamente algunos rasgos de su lectura del pasaje al añadir a su traducción la palabra *contriver*. Si bien el vocablo designa a alguien que elabora un plan para cierto fin, éste también hace referencia a alguien que conspira maliciosamente en contra de alguien: “One who ingeniously or artfully devises the effecting of anything; one who effects by plotting or scheming; a schemer, plotter”. En este sentido, podemos ver en la decisión de Shelton una suerte de énfasis en el hecho de que Anselmo fue el artífice de su propia desventura pues no hacía otra cosa que ‘conspirar’ contra él mismo.

Un último ejemplo del modo en el que Shelton enfatiza la teatralidad de algunas escenas de las historias intercaladas la encontramos en el capítulo XXXVI, en la escena en la que todos los personajes de la historia de Cardenio confluyen en la venta en la que se encuentra don Quijote y el ‘séquito’ que lo logró sacar de su retiro en la Sierra Morena. A continuación, se presenta un pasaje relativamente extenso en el que los personajes de esta historia intercalada comienzan a reconocerse unos a otros. La disposición de la escena —que por cierto recuerda a ciertos finales de una comedia lopesca en la que se descubre súbitamente la identidad de algunos personajes— es compleja ya que, al querer ayudar a la mujer con el velo, quien forcejea con el hombre que la tiene asida, Dorotea se da cuenta que es Luscinda quien se quiere soltar de Fernando, el ‘esposo’ de Dorotea:

Unidad 13: Capítulo XXXVI		
Cervantes	Shelton	Ormsby
<p>[...] y alçando los ojos Dorotea (que abraçada con la Señora estaba) vió, que el que abraçada ansi mesmo la tenia, era su esposo don Fernando: y a penas le vuo conocido, quando arrojando de lo íntimo de sus entrañas vn luengo, y tristísimo ay, se dexó caer de espaldas, desmayada: y a no hallarse alli junto el Barbero, que la recogió en los braços, ella diera consigo en el suelo.</p> <p>Acudió luego el Cura a quitarle el emboço, para echarle agua en el rostro, y assi como la descubrió la conoció don Fernando, que era el que estaua abraçado con la otra, y quedó como muerto en verla, pero no porque dexasse, con todo esto, de tener a Luscinda, que era la que procuraua soltarse de sus braços: la qual auia conocido en el suspiro a Cardenio, y el la auia conocido a ella.</p> <p>Oyó assi mesmo Cardenio el ay, que dió Dorotea, quando se cayó desmayada, y creyendo que era su Luscinda, salió del aposento despauorido, y lo primero, que vió</p>	<p><i>Dorothea</i> who had likewise embraced the <i>Ladie</i>, <u>lifting vp her eyes by chance</u>, saw that he which did also embrace the <i>Ladie</i> was her spouse <i>Don Fernando</i>: and scarce had she knowne him when breathing out a long and most pitifull <i>Alas</i> from the bottome of her heart, she fell backward in a trance. And if the Barber had not bin by good hap at hand, she would haue falne on the ground <u>with all the waight of her bodie:</u></p> <p>the Curate presently repaired to take off the vaile of her face, and cast water thereon, and as soone as he did discover it, <i>Don Fernando</i>, who was he indeed that held fast the other, knew her, and looked like a dead man as soon as he viewed her, but did not all this while let go <i>Luscinda</i>, who was the other <u>whom he held so fast</u>, and that laboured <u>so much</u> to escape out of his hands.</p> <p><i>Cardenio</i> likewise heard the <i>Alas</i> that <i>Dorothea</i> said when she fell into a trance, and beleeuing that it was his <i>Luscinda</i>, issued out of the chamber greatly altered, and</p>	<p>and <i>Dorothea</i>, who was holding the lady in her arms, raising her eyes saw that he who likewise held her was her husband, <i>Don Fernando</i>. The instant she recognised him, with a prolonged plaintive cry drawn from the depths of her heart, she fell backwards fainting, and but for the barber being close by to catch her in his arms, she would have fallen completely to the ground.</p> <p>The curate at once hastened to uncover her face and throw water on it, and as he did so <i>Don Fernando</i>, for he it was who held the other in his arms, recognised her and stood as if death-stricken by the sight; not, however, relaxing his grasp of <i>Luscinda</i>, for it was she that was struggling to release herself from his hold, having recognised Cardenio by his voice, as he had recognised her.</p> <p><i>Cardenio</i> also heard <i>Dorothea</i>'s cry as she fell fainting, and imagining that it came from his <i>Luscinda</i> burst forth in terror from the room, and the first thing he</p>

<p>fue a don Fernando, que tenia abraçada a Luscinda. Tambien don Fernando conoció luego a Cardenio: y todos tres, Luscinda, Cardenio, y Dorotea, quedaron mudos, y suspensos, casi sin saber, lo que les auia acontecido. [número de páginas ininteligible]</p>	<p>the first he espied was <i>Don Fernando</i>, which held <i>Luscinda</i> fast; who forthwith knew him: and all the three, <i>Luscinda</i>, <i>Cardenio</i>, and <i>Dorotea</i> stood dumbe and amazed, as folke that knew not what had befallne vnto them. [p. 402]</p>	<p>saw was Don Fernando with Luscinda in his arms. Don Fernando, too, knew Cardenio at once; and all three, Luscinda, Cardenio, and Dorothea, stood in silent amazement scarcely knowing what had happened to them. [pp. 187-188]</p>
---	--	--

Siguiendo la tendencia de las modificaciones que hemos revisado en este apartado, las decisiones de traducción que aquí toma Shelton vuelven a enfatizar el dinamismo y el patetismo de la escena. El primer elemento subrayado del fragmento de la traducción de Shelton nos muestra la manera en que el traductor introduce frases que le dan más intensidad al momento en el que Dorotea ve a su esposo; así, en la versión de Shelton Dorotea no sólo “vió” a Fernando, sino que lo ve casi por accidente, “lifting vp her eyes by chance”, lo que vuelve el encuentro más impactante. Más adelante, al final del primer párrafo, volvemos a encontrar una adición, “with all the waight of her bodie”, que junto con el verbo *trance*²⁷⁷ con el que traduce “desmayada”, le da al encuentro de Dorotea y Fernando un tono más dramático. En el segundo párrafo, volvemos a ver una omisión significativa, Shelton no traduce “la cual había conocido en el suspiro a Cardenio, y él la había conocido a ella”. La omisión es interesante ya que el pasaje en el texto fuente explicita el hecho de que Luscinda ya reconoció a Cardenio y éste a ella; al eliminar estas líneas, Shelton omite una reiteración del narrador que, en efecto, pausa por un momento la descripción de la acción en la escena. Al omitir la breve explicación narrativa y dejar la descripción de la acción de los personajes, Shelton no hace otra cosa que privilegiar el dinamismo con el que se están presentando los eventos en esta escena final de la historia de Cardenio. En el último párrafo, volvemos a encontrar otra decisión que sigue de cerca a la anterior: en lugar de traducir toda la frase “También don Fernando conoció luego a Cardenio” (como sí lo hace Ormsby), Shelton se inclina por fórmula “who forthwith knew him”, privilegiando de nuevo la acción, que, en

²⁷⁷ Cfr. “trance”, *OED*, vol. XVIII, p. 382. La elección de la palabra *trance* en la traducción del pasaje es interesante porque con este vocablo Shelton puede expresar la acción del desmayo pero también aumentar la intensidad de las emociones del personaje ya que entre sus significados (uno que se fue perdiendo a finales del siglo XVI) está el de designar a alguien que se encuentra en un estado de intensa incertidumbre emocional: “A state of extreme apprehension or dread; a state of doubt or suspense. [...] An unconscious or insensible condition; a swoon, a faint”.

este momento, mientras todos los personajes de la historia de Cardenio se miran unos a otros, alcanza su clímax.

2.3. Resultados de la propuesta de análisis de la traducción: la posición traductora de Shelton y el énfasis en la teatralidad

La propuesta de análisis que hemos presentado en los anteriores apartados nos ha permitido ver algunas de las características de la traducción de la Primera Parte del *Quijote* de Shelton. El análisis de la portada y los títulos de esta versión no sólo nos permitió ver el modo en que los editores de esta traducción apelaron a los estereotipos de lo español que se propagaban en el teatro para promocionar y hacer circular la novela, sino que también nos ayudó elaborar una primera idea del criterio que utilizó Shelton para elaborar su versión. Un análisis de la información implícita en los dos títulos del volumen nos permitió deducir que el encabezado con el que inicia el capítulo I es muy probablemente el título que eligió Shelton para su traducción. A diferencia del de la portada, este segundo encabezado promete una historia deleitable, placentera: “The Delightfull Historie of the Most Ingeniovs Knight *Don-Quixote* of the Mancha”. Siguiendo la pauta que establecen algunas de las tendencias de traducción de Shelton, consideramos que añadir al título de la novela el adjetivo *delightful* permite al traductor establecer el tipo de lectura que buscará su versión. Como nos lo mostró el análisis de los pasajes de las aventuras de don Quijote y Sancho, el adjetivo antes mencionado estaría apelando a una norma estética determinada por la importancia cultural que tenía el teatro a finales del siglo XVI y principios del XVII tanto en Inglaterra como en España, al estereotipo de lo español que se propagaba en los escenarios ingleses, a ciertas pautas de la *Poética* de Aristóteles y, asimismo, a la popularidad de las tramas de las comedias lopescas. Factores que en su conjunto determinaron —siempre de manera flexible— la posición traductora de Thomas Shelton.

Después del examen de los encabezados, el análisis del primer conjunto de unidades de traducción permitió apreciar las distintas modulaciones de la voz narrativa que utilizó Shelton para presentar a la figura de don Quijote: en lugar de ofrecer una contraposición entre la hidalguía de Alonso Quijano y las nada lujosas circunstancias en las que vive, Shelton crea la imagen de un hidalgo próspero y devoto. A través de adiciones que enriquecen visualmente la escena (*hals, halbards, morrions and other weapons* y el *Pigeon of respect*), el traductor

introduce un escenario que más que corresponder con el texto fuente, concuerda con las características estereotípicas de un hidalgo español. Asimismo, el aumento de los elementos visuales de la primera escena nos indicó que la omisión de la ironía se daba a la par de un énfasis en la teatralidad de la novela: así como en una puesta en escena algunos elementos de utilería o ciertas marcas en el vestuario brindan información acerca de los personajes y sus circunstancias de vida, así también el traductor se vale de adiciones visuales para modificar sutilmente las características de don Quijote.

Otros rasgos de la posición traductora de Shelton los encontramos en el análisis de los diálogos entre el caballero y su escudero. Al tomar en cuenta la recepción inicial de la obra como el horizonte de traducción que le proporcionó a Shelton ciertas normas estéticas, y recordando que los contemporáneos de Cervantes comenzaron a leer las historias del caballero y su escudero en lo que aquí definimos como humor de entremés, pudimos considerar la factibilidad de que la adecuación de algunos pasajes clave del comienzo de la novela a estereotipos y pautas teatrales provenientes de la poética aristotélica no sólo le haya ayudado a Shelton a eliminar un tono irónico que pudiera despertar alguna incomodidad en los lectores aristocráticos, sino también a adecuar la novela de Cervantes al ámbito cultural de llegada y al tipo de lectura que se está haciendo de ella en el continente, esto es, en lo que respecta a las historias de don Quijote, a lo que Chartier llamó “una burlesca puesta en escena”. Leídas de esta manera, podemos suponer que las modificaciones que hace Shelton a la primera parte de la novela (incluyendo el adjetivo *delightful* del título alternativo) le pueden brindar la seguridad de que sigue una interpretación inofensiva²⁷⁸ de la trama y de los personajes de la novela, una vía nada desdeñable si pensamos que la traducción busca agradar a la aristocracia inglesa. Como nos lo permitió ver el análisis, la intención de presentar un texto deleitable implicó también introducir cambios al estilo de Cervantes y matizar la crítica implícita en muchos pasajes humorísticos cargados de ironía.

Con respecto al primer punto, las decisiones de simplificar algunos pasajes que tienen en el texto fuente un estilo elaborado y la manera en la que Shelton interpreta pasajes

²⁷⁸ Como lo vimos al inicio del capítulo, la figura de don Quijote y de su escudero fueron adaptadas a mascaradas y a representaciones breves que se podían llevar a cabo en eventos solemnes. El carácter meramente humorístico de este tipo de recepción inicial anulaba el potencial crítico que se encuentra en varios pasajes cómicos de las aventuras de este par de personajes. En este sentido, una lectura meramente humorística de don Quijote y Sancho puede calificarse de ‘inofensiva’, esto es, no susceptible a generar reacciones por parte de la censura monárquica o eclesiástica.

rebuscados como el de “La razon de mi sinrazon...”, nos permitió inferir algunas características del concepto de deleite con el que Shelton califica la novela cervantina. A diferencia de los criterios estéticos del arte de ingenio, el texto de Shelton busca ser lo más claro y, según nos lo permitió ver el estudio de los diálogos, lo menos extravagante posible, esto es, más cercano al modelo literario renacentista que tienen las historias intercaladas y a la medida de pautas aristotélicas. Con respecto a los pasajes potencialmente críticos en los que interviene Sancho, pudimos apreciar el modo en que el traductor se valió de algunos recursos para moderar el papel cómico de Sancho en escenas en las que éste personaje va más allá de lo que el horizonte de traducción de Shelton y una interpretación moderada de la definición aristotélica de lo cómico pudieron haber considerado como un personaje humorístico, esto es, en escenas escatológicas o pasajes en donde Sancho menciona la palabra Dios o se pone al mismo nivel que don Quijote.

Ahora bien, retomando algunas opiniones de la crítica en torno al trabajo de Shelton, el examen de la voz narrativa y de los diálogos de la traducción sugiere una posible explicación del origen de la opinión de los autores de *The Cervantean Heritage* en torno a que Shelton transformó a don Quijote en un “*buffoonesque madman*”. Como lo dejó ver el análisis, en los pasajes en los que el narrador presenta a don Quijote y en los diálogos entre éste y su escudero, Shelton sí modifica la manera en la que se percibe la locura de don Quijote: sin la ironía con la que nos presenta el narrador la situación en la que vive el personaje y las aventuras que tiene con su escudero, lo que percibimos es un par de personajes que son cómicos por sus acciones, no por la manera en la que nos los presenta el narrador. En términos de lo cómico en la novela, el traductor minimiza la comicidad irónica y aumenta el humor de entremés. La ‘simplicidad’ en la que caen la figura de don Quijote y Sancho no se debe a que Shelton presente otros personajes a los del texto fuente. En ningún momento, como también lo deduce Borge²⁷⁹, Shelton presenta una caricatura del caballero andante y su

²⁷⁹ Cfr. Borge, *op. cit.*, p. 369. “After closely examining Shelton’s translation, and after a line-by-line collation with the Spanish original, I have come to the conclusion that Shelton never intended to alter or manipulate his readers’ reception of Cervantes’ original characters, places, or situations. Even today, and trying to free ourselves of the many prejudices that four centuries of critical studies have poured over Cervantes’ novel, Shelton’s knight and his inseparable squire cannot strike us as more ‘comic’, or more ‘parodic’ than those created by the writer from Alcalá. In my opinion, Shelton’s translation, extremely faithful to the original Spanish text, does not substantially manipulate the reception of the novel and of its characters in seventeenth-century England; however, we can attribute the different reception that the novel enjoyed in Spain and in England to the obvious fact that England, unlike Spain, lacked the necessary referent of the books of chivalry against which to measure the degree of Cervantes’ parody”. Las líneas que aquí reproducimos del artículo de Borge son, a la

escudero; lo que modifica la imagen de don Quijote son más bien los cambios que introduce Shelton en el discurso del narrador (este se vuelve menos irónico y, en ocasiones, pudoroso) y en la información implícita en las escenas iniciales a partir del aumento de la visualización. La imagen de los personajes, en efecto, se simplifica, pero en ningún momento se ridiculiza.

Además de lo anterior, el análisis permite apreciar que el tipo y cantidad de modificaciones que encontramos en los pasajes de las historias de don Quijote contrastan con los de las historias intercaladas. Esta diferencia, aunada a los anteriores resultados, permite deducir que Shelton sí percibía la diferencia de estilo y de género literario que hay entre las aventuras del caballero y las historias intercaladas. Según nos lo permitió ver el examen de la traducción, esta preferencia también se vio reflejada en la traducción a través del énfasis en ciertos aspectos teatrales de las historias intercaladas. A diferencia de lo que ocurre en las aventuras de don Quijote y Sancho, el énfasis en la teatralidad de la historia de Marcela, de Cardenio o de la novela de *El curioso impertinente* radica en el aumento del patetismo de las emociones de los personajes (una estrategia que también recuerda a ciertos preceptos aristotélicos de la tragedia) y a la fluidez del dinamismo de secuencias finales.

Si vemos estos resultados a la luz de sus intenciones, podemos señalar que si lo que buscaba Shelton al presentar una obra como el *Quijote* a una prensa inglesa en una traducción dedicada a alguien como Theophilus Howard era ganarse un puesto en la corte del rey Jacobo, una versión del texto cervantino que coincidiera con las pautas estéticas del horizonte de traducción de Shelton (uso de estereotipos, énfasis en la teatralidad y, en ocasiones, reminiscencias de criterios aristotélicos) y que además tuviera un no desdeñable número de notas didácticas, podía significar una buena ‘tarjeta de presentación’ a la corte inglesa²⁸⁰.

luz de nuestra investigación, paradójicas. Como también se puede ver en nuestro análisis, también hemos encontrado evidencia para afirmar que los personajes de don Quijote y Sancho no se alteran en la versión de Shelton; no obstante, con respecto a lo segundo que menciona Borge diferimos. Con base en la información que hemos recopilado en torno a la recepción inicial de la novela de Cervantes pensamos que más bien hay más elementos en común entre la recepción inglesa y la española, y que en caso de haber diferencias, éstas no se deberían a los referentes bibliográficos de las novelas de caballerías que había en uno y otro lugar.

²⁸⁰ En torno a este punto es importante mencionar que a diferencia de los estudios críticos que analizamos en el capítulo anterior, nuestras unidades de traducción no tuvimos ocasión de discutir el tema de los cognados ya que, como se pudo apreciar, no fue un tema relevante en ninguna de ellas. Consideramos que lo anterior se debe a que buena parte de los cognados que aparecen en la novela —sobre todo aquellos que escandalizan a los críticos— se encuentran en la traducción de la Segunda Parte. De ahí que, por ejemplo, la mayoría de los ejemplos más extremos de cognados que analiza Borge se tomen de la traducción que apareció en 1620 (cfr. Borge, *op. cit.*, pp. 374-378).

Que de alguna manera esta intención sí se realizó y que la elección de la obra fue oportuna nos lo muestra, por un lado, el hecho de que la princesa Elisabeth, hija del rey Jacobo, llevaba siempre consigo el *Quijote* traducido por Shelton²⁸¹. Esto nos señala que la novela en efecto llegó a los círculos aristocráticos más cercanos al rey. Por otro lado, podemos interpretar la rápida adaptación al teatro inglés de la historia de Cardenio y de *El curioso impertinente* no sólo como una señal de que sí se percibió el potencial de la obra para una adaptación teatral, sino también como la prueba de que estas historias concordaban con cierto canon literario que prevalecía en algunos ámbitos culturales de la Inglaterra de inicios del siglo XVII. Por los datos biográficos que tenemos de Shelton sabemos que lamentablemente cualquier buena impresión que haya causado su traducción del *Quijote* en la corte inglesa fue opacada por los problemas políticos en los que Shelton estuvo implicado prácticamente a lo largo de toda su vida.

Para finalizar, habrá que decir que el análisis permitió esclarecer aspectos importantes de la posición traductora de Shelton, asentada en esquemas literarios canónicos, consciente del estereotipo de lo español que había en el ámbito de llegada de su traducción y alineada al tipo de interpretación que suscitaba la novela del *Quijote* en el resto de Europa, llevó a que este traductor enfatizara algunos rasgos teatrales de la novela como parte fundamental de su estrategia para buscar una invitación a la corte inglesa.

²⁸¹ Chartier, *op. cit.*, p. 53. “El libro de Cervantes se había vuelto familiar para la princesa y parece haberla acompañado durante mucho tiempo: frecuentes, en efecto, son las comparaciones tomadas de *Don Quijote* en las cartas que ella dirige a su amigo sir Thomas Roe, un gentilhombre de la Cámara privada del rey Jacobo I, que la había escoltado a Heidelberg en 1613”.

CONCLUSIONES

Después de exponer los resultados del análisis que nos permitió hacer la vía crítica multidisciplinaria que propusimos en el último capítulo, sólo nos queda sopesar el alcance de lo que se logró en esta investigación y esbozar el trabajo que deja pendiente.

Con respecto al primer punto, habrá que recordar que este trabajo partió del reconocimiento de la necesidad de elaborar una vía crítica multidisciplinaria que además de reunir los diversos aportes críticos pudiera establecer las bases para un nuevo análisis de la primera traducción del *Quijote*. Así, el primer y segundo capítulo prepararon el terreno para este examen a partir de la exposición de las circunstancias políticas y culturales dentro de las cuales se produjo la traducción de Shelton, de la elaboración de una breve biografía del traductor enfocada en sus intenciones, de un recuento de la recepción de la traducción de Shelton y, finalmente, a partir de una revisión de las posturas críticas en torno a esta versión. Gracias a las pautas que pudimos deducir de los diferentes apartados que conformaron los dos primeros capítulos pudimos, en el tercero, elaborar una propuesta de análisis de la traducción de Shelton.

Un examen de la recepción inicial de la novela cervantina en España y en general en todo lo que abarcaba el Imperio español a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII nos mostró la importancia que tuvo la teatralidad de esta obra en la interpretación y adaptación tanto de las aventuras de don Quijote como de las historias intercaladas. La dirección que nos indicó esta revisión y las pautas metodológicas que tomamos de Antoine Berman y de Gideon Toury nos permitieron realizar un análisis minucioso de algunos pasajes de la Primera Parte del *Quijote* de Shelton. A grandes rasgos, los resultados del análisis nos mostraron que la posición traductora de Shelton le llevó a enfatizar y manipular ciertos aspectos de la teatralidad de la novela, ya que a través de esto podía asegurarse de que la obra se leería dentro de un marco interpretativo moderado, es decir, sin críticas y adecuada a los cánones literarios y estereotipos de lo español, factores que le brindaban mayores posibilidades de alcanzar sus propósitos: ganarse un lugar en la corte del rey Jacobo y ser valorado como autor. Como lo mencionamos en su momento, el análisis que aquí presentamos debía tener una delimitación que no sólo nos permitiera trabajar con lo que de manera unánime se considera letra de Shelton, sino también con los elementos que nos dieran

una idea general de la labor de este traductor. Esta decisión implicó dejar fuera el análisis de la poesía, del Prólogo y de la traducción de la Segunda Parte de la novela. Consideramos que a partir de los resultados del presente análisis se podría emprender un examen de los temas antes mencionados. Dicha revisión podría ser provechosa en la medida en que, por un lado, pondría a prueba la viabilidad de nuestros resultados, y por otro, contribuiría a la discusión en torno a la posible no autoría de Shelton del Prólogo y de la Segunda Parte de la novela. En particular, consideramos que una de las labores más importantes que se podrían emprender es el análisis de la traducción de los poemas de la novela. Nos parece que los resultados que se puedan obtener de un examen de los modelos de composición poética que usó Shelton en sus versiones pueden terminar de generar una imagen clara de lo que sabemos acerca de Shelton y de su traducción. Además de lo anterior, consideramos que nuestros resultados pueden contribuir a entender mejor la presencia de cognados y el modo en el que se traduce la paronomasia, ambos fenómenos que encontramos en mayor cantidad en la traducción de la Segunda Parte de la novela.

Desde otra perspectiva, consideramos que los resultados de nuestra propuesta de análisis pueden servir para un posterior estudio contrastivo de la recepción de Cervantes y de otros autores en Inglaterra a través de sus traducciones. También juzgamos que la vía crítica que desarrollamos en este trabajo puede ser de utilidad para posteriores investigaciones que tengan problemas metodológicos similares a los que aquí nos enfrentamos. En este sentido, pensamos que del análisis que aquí presentamos pueden extraerse algunas pautas metodológicas para hacer crítica de traducciones en torno a las cuales se tiene muy poca información del traductor y de sus intenciones. Consideramos que algunas aplicaciones factibles de la vía crítica multidisciplinaria que aquí propusimos pueden estar dirigidas a aclarar el papel de la traducción dentro de la historia de la recepción del *Quijote* y del resto de la obra de Cervantes fuera de España. Como se puede apreciar en las anteriores páginas, y retomando las palabras con las que comenzamos esta investigación, un trabajo de recepción del *Quijote* o de otros ‘clásicos’ a partir de sus traducciones puede ser una vía que no sólo nos permita rastrear los mecanismos que han renovado una y otra vez esta obra, sino también descubrir las distintas ‘historias’ que nos han heredado las sucesivas traducciones de esta novela, historias que han creado “un libro que se conoce sin haberlo leído”.

BIBLIOGRAFÍA

- ARDILA, J. A. G., *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in England*, MHRA/Legenda, London, 2009.
- , “Traducción y recepción del 'Quijote' en Gran Bretaña (1612-1774)”, *Anales Cervantinos*, 37 (2005), pp. 253-265.
- ARDILA, J. A. G. y Arantza Mayo, “The English Translators of Cervantes’s Works across the Centuries”, *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in England*, MHRA/Legenda, London, 2009, pp. 54-60.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, pp. 141-142.
- ASENSIO, Eugenio, “Introducción”, *Entremeses*, Castalia, Madrid, 1970.
- ASHLEY, Maurice, *England in the Seventeenth Century*, Barnes & Noble, New York, 1978.
- BENJAMIN, WALTER, “The Task of the Translator”, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 2004.
- BERMAN, Antoine, *Toward a Translation Criticism: John Donne*, trad. Francois Massardier-Kenney, Kent State University Press, Kent, 2009.
- , “Translation and the Trials of the Foreign”, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 2004.
- BORGE, Francisco J., “‘It is I that am the right Sancho Pansa, that can tell many tales’: Thomas Shelton’s Translation of Don Quixote (1612/1620)”, *Elizabethan Translation and Literary Culture*, De Gruyter, Berlin, 2013.
- BUSH, Douglas, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century 1600-1660*, Oxford University Press, Oxford, 1959.
- CANNY, Nicholas, “Protestants, Planters and Apartheid in Early Modern Ireland”, *Irish Historical Studies*, 25 (1986), pp. 105-115.
- CALVILLO, Juan Carlos, *Simulacro y permanencia. Tres poetas isabelinos*, Leader Editores/ Miss & This, México, 2009.
- CATFORD, John Cunnison, *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- CERVANTES, Miguel de, *don Quijote de la Mancha*, ed. crít. Francisco Rico, Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Círculo de Lectores-Espasa Calpe, Madrid, 2015.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Roger Velpius, Bruselas, 1607 [Colección de la biblioteca del Museo Franz Mayer].

- , *The History of the Valorovs and Wittie Knight-Errant, Don-Quixote of the Mancha*, trad. Thomas Shelton, ed. Edward Blount, London, 1612. [Colección de la biblioteca del Museo Franz Mayer]
- , *The Ingenious Knight, Don Quixote de la Mancha*, trans. Alexander James Duffield, C. Kegan-Paul, London, 1881.
- , *The Ingenious Gentleman Don Quixote of la Mancha*, trad. John Ormsby, Smith and Elder, London, 1885 [Colección de la biblioteca del Museo Franz Mayer].
- CHARTIER, Roger, *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida*, trad. Silvia Nora Labado, Gedisa, Buenos Aires, 2012.
- CLOSE, Anthony, “Characterization and Dialogue in Cervantes’s ‘Comedias en Prosa’”, *Modern Language Review*, 76 (1981), pp. 338-356.
- COLAHAN, Clark, “Shelton and the Farcical Perception of Don Quixote in Seventeenth-Century Britain”, *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in England*, MHRA/Legenda, London, 2009, pp. 61-65.
- CUNCHILLOS Jaime, Carmelo, “La primera traducción inglesa del Quijote de Thomas Shelton (1612-1620)”, *Studies in the Renaissance*, 5 (1983), pp. 160-175.
- DARBY, Trudi L., “Cervantes in England: The Influence of Golden-Age Prose Fiction on Jacobean Drama, c.1615-1625”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), pp. 425-441.
- DE BRUYN, Frans, “The Critical Reception of Don Quixote in England, 1605-1900”, *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in England*, MHRA/Legenda, London, 2009, pp. 32-52.
- DRAPER, John W., “The Theory of Translation in the Eighteenth Century”, *Neophilologus*, 6 (1921), pp. 241-254.
- DRYDEN, John, “Preface”, *Ovid’s Eplistles, Translated by Several Hands*, ed. Jacob Tonson, London, 1680 [<http://ttt.univ-paris3.fr/spip.php?article19&lang=fr>].
- DORIA, Sergi, “Francisco Rico, ‘El clásico es un libro que se conoce sin haberlo leído’”, *Revista de Occidente*, 427 (2016), pp. 192-198.
- DOWLAND, John, *A pilgrims Solace*, ed. William Barley, London, 1612, [<http://kulturserver.de/home/harald-lillmeyer/Texte/Downloads/Bilder/Dowland1/BilderDowland1.html>].
- ELLIOT, John H., “Aprendiendo del enemigo: Inglaterra y España en la Edad Moderna”, *España y Europa y el mundo de ultramar (1500-1800)*, Taurus, México, 2010.
- FITZMAURICE-KELLY, James, *Spanish Influence on English Literature*, Eveleigh Nash, London, 1905.

- , *The Relations between Spanish and English Literature*, University Press Liverpool, 1910.
- , “Introduction, Thomas Shelton, translator”, *The History of Don Quixote of La Mancha*, Tudor Translations, 1896.
- FUCHS, Barbara, *The Poetics of Piracy. Emulating Spain in English Literature*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2013.
- GARCÍA, Encarnación, *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)*, Cátedra, Madrid, 2007.
- GERHARD, Sandra Forbes, “*Don Quixote*” and the Shelton translation: a stylistic analysis, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982.
- GONZÁLEZ, Aurelio, *El oro del Barroco. Antología de textos en prosa de los Siglo de Oro*, Alfaguara, México, 2000.
- , “La venta como teatro. Cervantes y el *Quijote*”, *El Quijote desde América*, Benemérita Universidad de Puebla/ El Colegio de México, 2006, pp. 101-117.
- HAIGH, Christopher, *Elisabeth I*, Longman, London, 1998.
- HATZFELD, Helmut A., “Dynamism in Spanish Golden Age Literature”, *Homenaje a Casaldueiro*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 251-261.
- HOPE, Johathan, “Shakespeare and language”, *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
- JAKOBSON, Roman, “On Linguistic Aspects of Translation”, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 2004.
- JAUSS, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. Timothy Bahti, Harvester Pres, Brighton, 1982.
- KNOWLES, Edwin B., “Don Quixote through English Eyes”, *Hispania*, 23: 2 (1940), pp. 103-115.
- , “The First and Second Editions of Shelton’s *Don Quixote* Part I: A Collation and Dating”, *Hispanic Review*, 9: 2 (1941), pp. 252-265.
- , “Some Textual Peculiarities of the First English ‘*Don Quixote*’”, *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 37: 3 (1943), pp. 203-214.
- , “Thomas Shelton, Translator of *Don Quixote*” *Studies in the Renaissance*, 5 (1958), 160-175.
- LEVY, Jiri, *The Art of Translation*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 2011.
- MAESTRO, Jesús, “Cervantes y el teatro del *Quijote*”, *Hispania*, 88: 1 (2005), pp. 41-52.
- MAINER, José-Carlos, *Historia mínima de la literatura española*, El Colegio de México/ Turner, México, 2014.

- MARTZ, Louis L., *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*, Yale UP, London, 1962.
- MCKENDRICK, Melveena, *El teatro en España (1490-1700)*, trad. José Antonio Desmonts, Oro Viejo, Palma de Mallorca, 1994.
- MIDDLETON, Thomas, *Blurt, Master Constable or The Spaniard Nightwalk*, London, 1601 [versión digital con orografía modernizada: <http://www.tech.org/~cleary/blurt.html#NOTES>].
- MORÍN, José Manuel Martín, “Los escenarios teatrales del Quijote”, *Anales Cervantinos*, 24 (1986), pp. 27-46.
- NARANJO, Esther Bautista, *La recepción y reescritura del mito de don Quijote en Inglaterra (siglos XVII-XIX)*, Dykinson, Madrid, 2015.
- NARDO, Anna K., “John Phillips's Translation of Don Quixote and the Humor of our Modern Language”, *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, 36: 1 (2012), pp. 1-22.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Gredos, Madrid, 1999.
- NIDA, Eugene A., *Towards a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, E. J. Brill, Leiden, 1964.
- O'CONNOR, Thomas, “Irish Franciscan Networks at Home and Abroad, 1607-1640”, *British and Irish Emigrants and Exiles in Europe, 1603-1688*, Brill, Leiden, 2010.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del barroco. (Ensayo de introducción al tema)*, Planeta, Barcelona, 1969.
- PASTOR, Antonio, “Breve historia del hispanismo inglés I”, *Arbor*, 28 (1948), pp. 549-566.
- PYM, Anthony, *Method in Translation History*, St. Jerome, Manchester, 1998.
- RICO, Francisco, *El texto del “Quijote”*, Destino, Barcelona, 2005.
- SAMSON, Alexander, “1623 and the Politics of Translation”, *The Spanish Match: Prince Charles Journey to Madrid, 1623*, Ashgate, Hampshire, 2006, pp. 91-106.
- SERJEANTSON, Deirdre, “Richard Nugent's *Cynthia* (1604): A Catholic Sonnet Sequence in London, Westmeath, and Spanish Flanders”, *Region, Religion and English Renaissance Literature*, Routledge, London, 2016.
- STEINER, George, *Después de Babel*, trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major, FCE, México, 2013.
- SYVERSON-STORK, Jill. *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of “don Quijote”*, Albatros, Valencia, 1986.
- TOURY, Gideon, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, trad. Rosa Rabadán y Raquel Merino, Cátedra, Madrid, 2004.

- VIANAY, Jean Paul y Jean Darbelnet, "A Methodology for Translation", *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 2004.
- VILLANUEVA NORIEGA, Gabriela, *El barroco hispánico en Inglaterra: proyección, presencia e influjo de la literatura de España en el siglo XVII inglés*, tesis, El Colegio de México, México, 2015.
- WELLS Stanley, "Shakespeare's comedies", *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
- WILLSON, David Harris, *King James VI and I*, Jonathan Cape, London, 1963.
- WILSON, Edward M., "Edmund Gayton on Don Quixote, Andrés, and Juan Haldudo", *Comparative literature*, 2: 1, (1950), pp. 64-72.