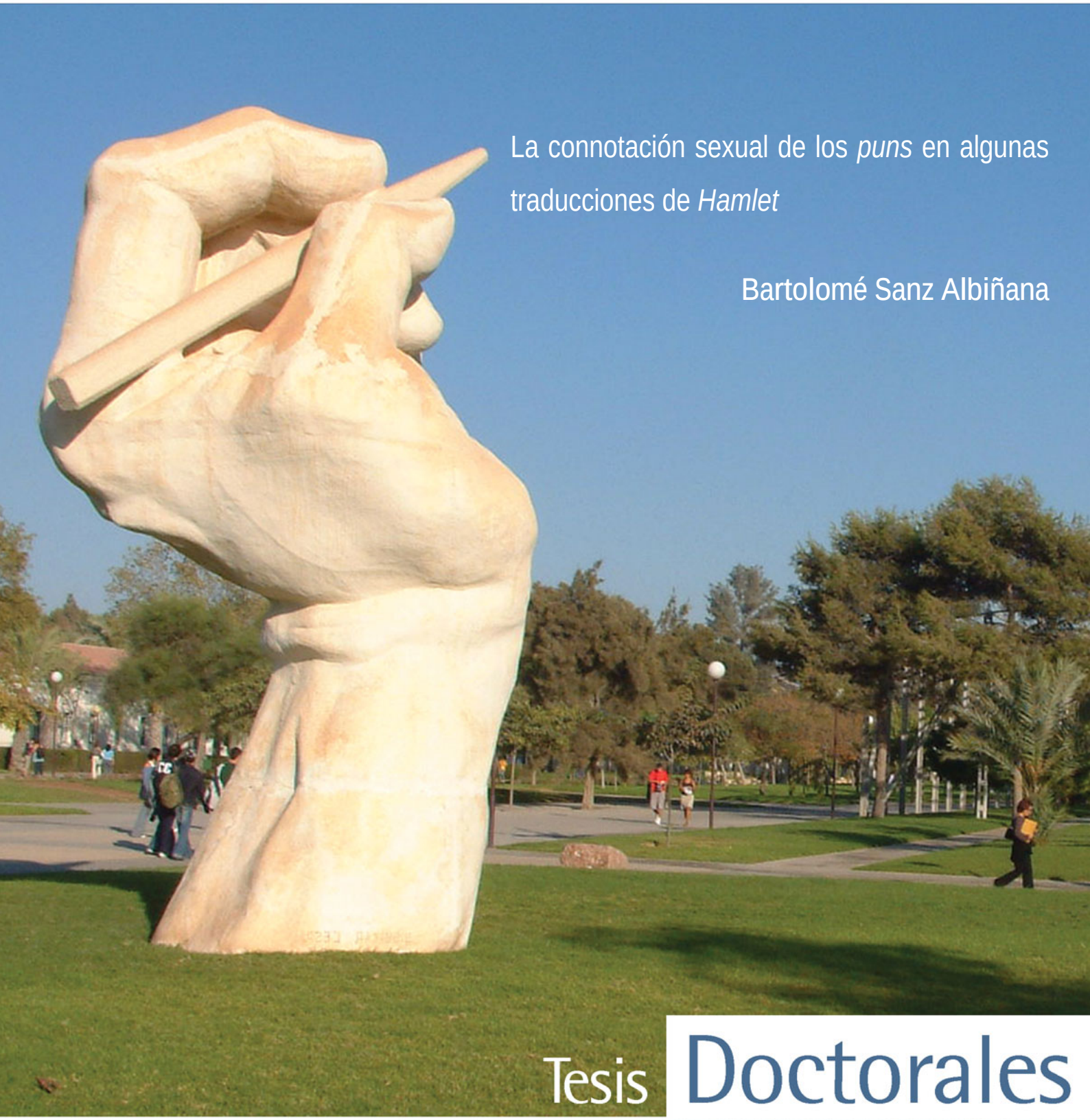
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



La connotación sexual de los *puns* en algunas traducciones de *Hamlet*

Bartolomé Sanz Albiñana

Tesis Doctorales

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE

Tesis Doctoral

LA CONNOTACIÓN SEXUAL DE LOS *PUNS* EN ALGUNAS TRADUCCIONES DE *HAMLET*

Autor: Bartolomé Sanz Albiñana

Director: Dr. D. José Manuel González Fernández de Sevilla

Departamento de Filología Inglesa

Programa de Doctorado de Estudios de Filología Inglesa

Alacant, octubre de 2009

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Sin la traducción habitaríamos provincias lindantes con el silencio.

George Steiner

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS ____ *5*

CITAS, ABREVIATURAS Y SIGNOS ____ *10*

PUNTO DE PARTIDA, DIVISIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA ____ *17*

INTRODUCCIÓN ____ *36*

CAPÍTULO 1: LA SEXUALIDAD EN EL RENACIMIENTO ____ *53*

1.1 Cultura patriarcal y sexualidad ____ **59**

1.2 Mujer y sexualidad ____ **71**

1.3 Matrimonio y sexualidad ____ **97**

1.4 Sexualidad marginal ____ **123**

1.4.1 Homosexualidad ____ 123

1.4.2 Lesbianismo ____ 140

1.4.3 Fornicación y adulterio ____ 144

1.4.4 Prostitución ____ 150

CAPÍTULO 2: LA SEXUALIDAD EN SHAKESPEARE ____ *170*

2.1 La condición de la mujer en la obra de Shakespeare ____ **171**

2.2 El matrimonio en la obra de Shakespeare ____ **180**

2.4 La prostitución en la obra de Shakespeare ____ **192**

CAPÍTULO 3: LA SEXUALIDAD EN HAMLET ____ *199*

3.1 Hamlet y la sexualidad ____ **205**

3.2 La sexualidad femenina ____ **228**

3.2.1 Gertrude ____ 228

3.2.2 Ophelia ____ 235

3.3 La relación paterno-filial ____ **242**

CAPÍTULO 4: LAS TRADUCCIONES DE HAMLET EN ESPAÑA ____ *247*

4.1 Visión panorámica de las traducciones de *Hamlet* en España ____ **247**

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.2 Presupuestos traductológicos 269

4.3 Características distintivas 278

4.4 Problemas que plantean las traducciones 283
4.4.1 El problema textual, editorial y escénico-fílmico 285
4.4.2 El problema de la equivalencia TO = TT 288
4.4.3 El problema de los juegos de palabras 289
4.4.4 El problema de la distancia cultural 291
4.4.5 El problema del escopo o finalidad de la traducción 292
4.4.6 Las normas 293
4.4.7 Aplicaciones prácticas: diferentes propuestas 299

4.5 Análisis de cuatro traducciones de *Hamlet* y sus paratextos 336
4.5.1 La traducción del Instituto Shakespeare de Valencia 340
4.5.2 La traducción de Vicente Molina Foix 349
4.5.3 La traducción de Ángel-Luis Pujante 356
4.5.4 Las traducciones de Salvador Oliva 363

CAPÍTULO 5: LOS JUEGOS DE PALABRAS *372*

5.1 Aproximación teórica a los juegos de palabras. 372
5.1.1 Definiciones y conceptos clave 373
5.1.1.1 Traducción 373
5.1.1.2 Correspondencia y equivalencia 375
5.1.2 Los juegos de palabras y sus funciones 381
5.1.2.1 Ambigüedad y polisemia o plurisignificación 388
5.1.2.2 Homonimia, homofonía, paronimia, homografía 390
5.1.3 Clasificación 395
5.1.4 Los juegos de palabras en los TT 403
5.1.5 Aproximaciones a la traducción de los juegos de palabras 404
5.1.6 Sobre la intraducibilidad de los *puns* y sus causas 409

5.2 Los juegos de palabras y la crítica shakespereana 414

5.3 Los juegos de palabras con connotación sexual 433

CAPÍTULO 6: ANÁLISIS CONTRASTIVO DE LOS JUEGOS DE PALABRAS CON CONNOTACIÓN SEXUAL EN ALGUNAS TRADUCCIONES DE HAMLET *438*

6.1 Justificación teórica para el análisis de las traducciones de los *puns* 438

6.2 Estudio de los *puns* sexuales más relevantes en las cuatro traducciones 439

CONCLUSIONES *519*

APÉNDICES *529*

BIBLIOGRAFÍA *544*

AGRADECIMIENTOS

Queremos expresar nuestra gratitud a aquellas personas que de un modo u otro han contribuido al producto final que presentamos. En primer lugar a nuestro director, el Dr. D. José Manuel González Fernández de Sevilla, por sus múltiples indicaciones y observaciones, tanto de contenido como de forma, a lo largo de la gestación del presente trabajo, así como por los contactos facilitados con otros estudiosos de Shakespeare.

Las clases de la Licenciatura de Filología Moderna en la Universidad de Valencia durante el curso, ya lejano, de 1975-1976 fueron el germen donde descubrimos al inmortal Shakespeare, a lo que sin duda contribuyó, por una parte, la labor del Dr. Manuel Ángel Conejero, con el *leitmotiv* de aquel curso "la literatura supera a la vida", idea que más tarde aparecería de nuevo en nuestro camino (Conejero 1980:118 y 123) con "Falstaff and Hamlet are larger than life" (Bloom 1998:2), y que llegan hasta el momento presente, como vemos en las siguientes citas: "La literatura nos permite vivir con más intensidad nuestra propia vida y tener aventuras que estén a la altura de nuestros anhelos y sueños" (Martín Garzo 2009:33) y "La literatura y el arte, con su belleza, hacen mejor a la Humanidad, pero se levantan sobre un acervo de fatalidad. Los grandes escritores y pintores muestran eso: la belleza de la vida y también la muerte, la crueldad, la tragedia" (Mordzinski 2009:4). Por otra parte, las primeras ediciones de los *Encuentros Shakespeare* celebradas en la Universidad de Valencia de 1972 a 1985 (Santoyo & Guardia 1982:35 y Conejero

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1992:7), en donde se nos ofreció la oportunidad de escuchar las lecciones magistrales de, entre otros, T. J. B. Spencer, Cándido Pérez Gállego, Charles Marowitz, Giorgio Melchiori, Stanley Wells, etc., también despertaron nuestro interés por la obra del dramaturgo inglés. Curiosamente fue durante la asistencia al *VII Shakespeare World Congress* celebrado en Valencia en abril de 2001, escuchando de nuevo a alguno de estos estudiosos, cuando surgió la idea de emprender un estudio en torno a *Hamlet.*

Damos las gracias también al Dr. Dirk Delabastita de la Universidad de Namur (Bélgica) por el interés demostrado en nuestro trabajo y por sus indicaciones bibliográficas sobre traducción y sobre el Shakespeare marginal, al Dr. José Lambert de la Universidad de Leuven (Bélgica) por sus indicaciones bibliográficas y el obsequio de *Target 15:1* (2003), a Neil Taylor de Roehampton University por atender nuestras preguntas, hablarnos de *sexual innuendos* en *Hamlet* y obsequiarnos con la separata de su artículo "Obscenity in *Hamlet* III.ii: "*Country matters*"" en colaboración con Ann Thompson; a Ann Thompson por enviarnos un ejemplar de su lección inaugural: "Sexuality and Textuality in the Editing of Shakespeare" (1994) en Roehampton Institute (Londres) —hoy Roehampton University—, al Dr. A. L. Pujante de la Universidad de Murcia por facilitarnos amablemente las publicaciones solicitadas, a la doctora Ezpeleta Piorno de la Universitat Jaume I de Castelló de la Plana por darnos a conocer diversos artículos inéditos sobre traducción teatral y a la Dra. Victoria Guillén Nieto, Directora del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Alicante por las facilidades recibidas a la hora de emprender el presente proyecto. Gracias también al Dr. Javier Franco Aixelá por descubrirnos un mundo totalmente nuevo, el mundo de la traducción, a los Dres. Félix Rodríguez y Antonio Lillo por sus enseñanzas sobre el argot, al Dr. John D. Sanderson por facilitarnos amablemente sus

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

versiones de las palabras objeto de estudio en su traducción inédita de *Hamlet*. Las indicaciones bibliográficas de Stanley Wells, Alan Sinfield, Michael Dobson, Jesús Tronch-Pérez, Juan Jesús Zaro, José Luis Oncins, Vicent Montalt, Ángel-Luis Pujante, Miguel Teruel, Manuel Ángel Conejero, Rosa Rabadán, etc. —todos ellos grandes estudiosos de Shakespeare en España—, han sido igualmente valiosísimas en nuestro trabajo. Nuestro agradecimiento a todos ellos por atender amablemente nuestras consultas en diferentes momentos de la escritura de esta tesis.

La colaboración de los traductores objeto de análisis ―nacidos en la década de los cuarenta del siglo XX―, así como la amabilidad mostrada merece una mención especial ya que sus respuestas ante mis consultas y preguntas muy precisas en torno a la traducción de los juegos de palabras aportan una dimensión única a esta investigación. No hemos querido desaprovechar la oportunidad de oir su voz —una vez realizado nuestro estudio—, porque nos ha parecido un lujo tenerlos a nuestro alcance y no beneficiarnos de su magisterio. Habría sido una desconsideración por nuestra parte no conocer su punto de vista sobre los problemas planteados y contrastarlos con el nuestro. Todos, sin excepción alguna, se han brindado a participar en el diálogo entablado en torno a los problemas que plantea la traslación de un TO a un TT en general y, en particular, los juegos de palabras.

También queremos expresar nuestro agradecimiento a los colegas y amigos de los innumerables proyectos europeos conjuntos ("El agua, fuente de vida", "Tolerancia: respeto a la diferencia", "Deporte y Salud: explorando lo que nos une", "Puntos comunes de diferentes culturas a través de la música y los instrumentos musicales", etc.) con quienes, por nuestra condición de profesor de secundaria, hemos trabajado desde la década de los no-

venta en las llamadas *materias transversales —crosscurricular subjects*— y que, con el transcurso del tiempo, han pasado al olvido, en especial a Mike Davis (Programa Sócrates, ARION), a Jenny Stonhold (Programa Sócrates, Comenius 1.1), a Alan Kennedy (European Studies Project) por la búsqueda de ediciones inglesas de *Hamlet*; a Antonio Scaraffile (Programa Sócrates, Lingua E) por los *Amletos* italianos, a Birgit Backlund (ESP) por el *Hamlet* sueco, a Katarzyna Michalska (Comenius 1.1 2006-2009) por el *Hamlet* polaco, a Ahmet Günaydin (Visita de Estudio ARION) por el *Hamlet* turco, a Eleni Efraimidou (Comenius 1.2) por el *Αμλετ* griego, y a mi sobrino Santiago Vidal Sanz por el *Hamlet* chino.

Por último, pero no por ello menos importante, queremos agradecer también también al personal del servicio de reprografía, al personal responsable de la Biblioteca de la Universidad de Alicante y del servicio de préstamo interbibliotecario, y al de las Bibliotecas Públicas de Alcoy y de Albaida, del CEFIRE de Alcoi, a la de Roehampton University, y sobre todo al Trinity College de Dublín por el permiso para utilizar su Biblioteca Ussher en marzo de 2005 y en febrero de 2008. Estamos súmamente agradecidos a Ana Jornet, de la Editorial Anagrama, por facilitarnos el contacto con el escritor y traductor Vicente Molina Foix, y también a Pedro Ocaña del Centro de Documentación Teatral por toda la información relativa a la puesta en escena de los *Hamlets* objeto de estudio, artículos y críticas de prensa diaria y en revistas teatrales indizadas y digitalizadas, colecciones de fotografías, grabaciones de los espectáculos, etc. A los compañeros y amigos Juan Lucas Guerrero Pérez, José Juan García Ens, Francisco Martínez, Àlex Martínez, Raúl Solbes, Indalecio Carbonell, Mauricio García, Salvador Martínez Boscá, Neus Úbeda, Daniel Pastor y, sobre todo, a Lourdes Pla por su ayuda y asesoramiento informáticos. Al amigo y librero

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

personal Pedro Seguí por sus desvelos en obtener cuantas referencias bibliográficas hemos necesitado. Resulta gratificante comprobar la profesionalidad de tanta gente, cuando se emprende un proyecto de estas características.

Mis familiares —sobre todo, mi cuñada Inmaculada Tormo, que se ha interesado por el progreso de mi tesis— y amigos —especialmente Antonio García Ases, que ha soñado obsesivamente con el día en que me impodrían la toga y el birrete— han demostrado mucha paciencia a lo largo de la gestación de este trabajo, que está dedicado a Concha, mi mujer, y a Inma y Juan, mis hijos, por todo el tiempo que les he robado.

Un agradecimiento muy especial a mi madre, que desde pequeño siempre creyó y confió en mí, a mi hermana Mª Teresa por su interés en la marcha de mis estudios de doctorado y a mi padre —*in memoriam*—, que el día que le comuniqué que había obtenido mi Cátedra de Instituto, socavó mi moral con las palabras siguientes: "Sí, pero aún no eres doctor".

A todos mi agradecimiento más sincero por el estímulo constante; incluso a quienes, sin saberlo, me han ayudado con su silencio.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CITAS, ABREVIATURAS Y SIGNOS

Las citas de *Hamlet* a lo largo del presente trabajo están tomadas de la edición de Ann Thompson y Neil Taylor (2006), London: Thomson Learning (The Arden Shakespeare-Third Series),[1] cuyos editores generales son Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan y H.R. Woudhuysen. El resto de citas de las obras de Shakespeare procede de la edición de Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett & William Montgomery (1986), *William Shakespeare*. *The Complete Works*. Oxford: Oxford University Press.

Abreviaturas utilizadas a lo largo del trabajo:

a) Obras de Shakespeare

AC	*Anthony and Cleopatra*	1606
AW	*All's Well that Ends Well*	1602-3
AYL	*As You Like It*	1599

[1] Esta edición se basa en Q2, es decir, el texto de 1604-5. Un segundo volumen, a cargo de los mismos editores, recoge los textos conocidos como Q1 y F1: *Hamlet*. *The Texts of 1603 and 1623*. London: Thomson Learning (The Arden Shakespeare-Third Series).

CE	*The Comedy of Errors*	1593
Cor	*Coriolanus*	1607-8
Cym	*Cymbeline*	1609-10
Ham	*Hamlet*	1600-1
1H4	*King Henry IV, Part 1*	1596-7
E3	*King Edward III*	1592-5
2H4	*King Henry IV, Part 2*	1598
H5	*Henry V*	1599
1H6	*Henry VI, Part 1*	1589-90
2H6	*Henry VI, Part 2*	1590-1
3H6	*King Henry VI, Part 3*	1590-1
H8	*King Henry VIII*	1612-3
JC	*Julius Caesar*	1599
KJ	*King John*	1594-6
KL	*King Lear*	1605
LC	*A Lover's Complaint*	1609
LLL	*Love's Labour's Lost*	1594-6
Luc	*The Rape of Lucrece*	1593-4
MA	*Much Ado About Nothing*	1598-9

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Mac	*Macbeth*	1606
MM	*Measure for Measure*	1604
MND	*A Midsummer Night's Dream*	1595-6
MV	*The Merchant of Venice*	1596-7
MW	*The Merry Wives of Windsor*	1597
Oth	*Othello*	1604
Per	*Pericles*	1607-8
PP	*The Passionate Pilgrim*	1599
PT	*The Phoenix and the Turtle*	1601
R2	*Richard II*	1595
R3	*Richard III*	1592-3
RJ	*Romeo and Juliet*	1595-6
Son	*Sonnets*	1593-9
Tit	*Titus Andronicus*	1593-4
TC	*Troilus and Cressida*	1601-2
Tem	*The Tempest*	1611
TGV	*The Two Gentlemen of Verona*	1592-3
Tim	*Timon of Athens*	1607-8
TN	*Twelfth Night*	1601-2

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

TNK	*The Two Noble Kinsmen*	1613
TS	*The Taming of the Shrew*	1593-4
VA	*Venus and Adonis*	1592-3
WT	*The Winter's Tale*	1610-1

b) *Traducción*

CO	Cultura Original
CT	Cultura Término
LO	Lengua Original
LT	Lengua Término
SL	Source Language
ST	Source Text
TL	Target Language
TO	Texto Original
TT	Target Text / Texto Término

c) *Hamlet*

GER	Gertrude
GUILD	Guildenstern
HAM	Hamlet

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

HOR	Horatio
LAE	Laertes
OPH	Ophelia
POL	Polonius

d*) Textos Originales*

F1	First Folio (1623)
Q1	First Quarto (1603)
Q2	Second Quarto (1604-5)

e*) Diccionarios*

DAE1	*Diccionario de Argot Español* (Victor León)
DAE2	*Diccionario de Argot Español* (José María Iglesias)
DCPA	*Diccionari del Català Popular i d'Argot*
DEA	*Diccionario del Español Actual*
DIEC	*Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans*
DRAE	*Diccionario de la Real Academia Española*
DS	*Diccionario sohez* (Delfín Carbonell Basset)
DUE	*Diccionario del Uso del Español*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

DV	*Diccionari Valencià. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana*
EC	*Gran Diccionari de la Llengua Catalana de l'Enciclopedia Catalana*
NShOED	*New Shorter Oxford English Dictionary* (1993). Reprinted with revised etymologies and enlarged agenda.
OED	*Oxford English Dictionary*
OED1	*Oxford English Dictionary* (1933). 1ª Edición. 10 volúmenes.
OED2	*Oxford English Dictionary* (1989). 2ª Edición. 20 volúmenes.
ShOED	*The Shorter Oxford English Dictionary.* 1ª edición: 1933. 2ª edición: 1936.

f*) Términos gramaticales, morfológicos, sintácticos y otros*

adapt.	adaptación
adj.	adjetivo
CC	complemento circunstancial
CD	complemento directo
dir.	director, dirigido
ed.	edición, editor
estrat. edit.	estrategia editorial
intrans.	intransitivo
n.	nota a pie de página

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

p(p).	página(s)
RSC	Royal Shakespeare Company
s.f.	sin fecha
s.t.	sin traductor
sust.	sustantivo
trad.	traductor
trans.	transitivo
v.	verbo

g*) Signos*

>	Indica que lo situado a su izquierda corresponde al TO, mientras que lo que queda a su derecha corresponde al TT.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

PUNTO DE PARTIDA, DIVISIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Dado que en el contexto español, así como en el de los países en los que el inglés no es la lengua materna, la recepción de Shakespeare tiene lugar principalmente a través de las traducciones,[2] la hipótesis y punto de partida de esta tesis consiste en plantear desde un primer momento cómo el lenguaje de tipo sexual existente en el TO se percibe y se capta en los TT y cuáles son las estrategias utilizadas por los traductores en el proceso de traslación, teniendo en cuenta los instrumentos que tienen a su alcance para llevar a cabo su tarea en cada momento de la historia de su traducción.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La tesis que presentamos consta de seis capítulos. El **Capítulo 1** trata de **La sexualidad en el Renacimiento**, el **Capítulo 2** investiga **La sexualidad en Shakespeare,** el **Capítulo 3** analiza **La sexualidad en *Hamlet*.** El **Capítulo 4** revisa **Las traducciones de *Hamlet* en España**, mientras que el **Capítulo 5** profundiza en **Los juegos de palabras** o *puns* y los problemas que plantean al traductor que intenta desentrañarlos. Por último, en el **Capítulo 6** presentamos un **análisis contrastivo de los**

[2] "[…] we find Shakespeare as a canonical figure in literatures across the world, a situation that has come into existence through successful translation". Bassnett en Hoenselaars (2004:53).

juegos de palabras con connotación sexual en las cuatro traducciones de *Hamlet* elegidas como objeto de estudio en esta tesis doctoral.

Más detalladamente, el **Capítulo 1, La sexualidad en el Renacimiento,** se subdivide en diversos apartados que profundizan en temas como Cultura patriarcal y sexualidad, Mujer y sexualidad, Matrimonio y sexualidad, y Sexualidad marginal. Se indaga el modo cómo se articula la sexualidad en los comienzos de la Edad Moderna e incluye los cambios acaecidos a finales del siglo XVI y principios del XVII y que sin duda influenciaron y marcaron la sexualidad que hoy conocemos; investiga los conocimientos que sobre determinados temas de la esfera de la sexualidad existían en la época isabelina, unos conocimientos dispersos y que se remontan a veces hasta el periodo clásico, así como la aportación de otros, precursores y determinantes en el periodo objeto de estudio. La ideología patriarcal es el marco en el que se inserta el discurso de la sexualidad renacentista. Esa ideología delimita la manifestación más común de la práctica sexual: el matrimonio. Dentro de ese apartado, partimos de las relaciones que se establecían en el matrimonio para el conocimiento mutuo de las partes para llegar al estudio del matrimonio[3] en relación con el Estado y la Iglesia, y también la comunidad local. También se presta atención a las conductas sexuales marginales como la homosexualidad y todo el submundo de la prostitución.

[3] El matrimonio era un proceso ritual de transformación y un estado permanente de asuntos de diversa índole. La palabra "matrimonio" tenía dos significados que hacían referencia tanto a un acontecimiento como a una condición; tenía el significado de ceremonia especial en cuanto a sacramento (santo matrimonio) y, por otra parte, indicaba la relación permanente entre los casados. Cressy (1997/1999:285).

En el **Capítulo 2, La sexualidad en Shakespeare,** se estudia la condición de la mujer en la obra de Shakespeare, así como otros aspectos tales como el matrimonio, la homosexualidad y la prostitución y su incidencia en el teatro isabelino y jacobeo.

El **Capítulo 3**, **La sexualidad en *Hamlet*,** ahonda en los elementos de índole sexual que se observan en esta obra e investiga indicios relevantes en la relación de unos personajes con otros respecto a los temas objeto de estudio en los dos capítulos precedentes.

El **Capítulo 4, La traducciones de *Hamlet* en España,** se centra en la historia de la recepción de *Hamlet* en nuestro país y toda la problemática que conlleva la traslación de un TO a un TT. Se esboza una visión panorámica de las mismas, se subrayan sus características distintivas, los presupuestos traductológicos de los que parten los traductores, los múltiples y variados problemas que plantean las traducciones, y un análisis de las ediciones en las que se incidirá en el último capítulo, es decir, la del Instituto Shakespeare, la de Ángel-Luis Pujante, las de Salvador Oliva y la de Vicente Molina Foix. Creemos que la elección de estas traducciones se justifica por sí misma: se gestaron en el periodo democrático y todas son paradigmáticas por motivos diferentes. En los tres primeros casos se trata de traducciones completas, muy accesibles en la actualidad al público español y a cargo de traductores profesionales sobradamente conocidos en el mundo académico. En el caso Vicente Molina Foix —autor dramático, ex profesor universitario, crítico y director de cine, también es conocido en el panorama literario español desde su inclusión en la histórica antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles,* publicada por Barral Editores en 1970—, si bien su edición sólo se encuentra disponible en bibliotecas especializadas, su

traducción incompleta tuvo gran repercusión en 1989 por la puesta en escena de la mano de José Carlos Plaza para el Centro Dramático Nacional.

El **Capítulo 5, Los juegos de palabras**, es una aproximación teórica a este fenómeno lingüístico del teatro isabelino y jacobeo, del que Shakespeare hace un uso profuso y excepcional. Este capítulo resulta fundamental para entender el **Capítulo 6**, dedicado en toda su extensión a los *puns* sexuales, y en donde se profundiza en el estudio del elemento sexual en cuatro traducciones representativas de *Hamlet* —tres en castellano y una en catalán—, analizando e inquiriendo hasta qué punto las traducciones transmiten los problemas subyacentes y el lenguaje *bawdy* inherente del TO y que, en última instancia, resulta fundamental para entender la escritura del dramaturgo inglés en toda su complejidad. Este estudio será fundamental para alcanzar las conclusiones finales de nuestro trabajo. Para llevarlo a acabo hemos tenido en cuenta la larga tradición crítica y las publicaciones existentes en torno al tema.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Una vez hechas estas consideraciones hablemos de metodología. Los múltiples objetivos parciales apuntados nos han obligado a emplear diversos métodos, como veremos en las páginas que siguen a continuación. Hemos investigado las distintas manifestaciones de la sexualidad renacentista y los diferentes discursos que las constriñen, así como su manifestación en Shakespere, en general, y en *Hamlet,* en particular. La atención a los textos y el análisis de los mismos nos han guiado a lo largo de las hipótesis en torno al lenguaje sexual en las traducciones de *Hamlet* hasta alcanzar unas conclusiones. Hemos procurado ser rigurosos en todo momento con el fin de que el enunciado de nuestra teoría sea lo más objetivo posible. Aspiramos a que nuestros objetivos queden demostrados.

En el caso concreto de *Hamlet,* esta obra genera año tras año un ingente número de publicaciones[4] de diversa índole, de las que las traducciones[5] a otras lenguas ocupan un lugar destacado. Hablar de traducciones de Shakespeare en España significa hablar de Shakespeare en España y del destino del canon universal en culturas distintas a las que le dan origen. Profundizar, por tanto, en los mecanismos que rigen las traducciones shakesperianas —lectura para el lector y representación o puesta en escena para el espectador— significa contribuir al estudio de la recepción y apropiación en nuestro país de la obra del dramaturgo universal al tiempo que constituye el objetivo general de los

---

[4] Unas citas serán suficientes para ilustrar el número incesante de publicaciones tanto shakesperianas como hamletianas, que hacen prácticamente imposible estar al día en todos los aspectos de la obra del dramaturgo inglés. Lynch (2007/2008:285) apunta que, sólo de Shakespeare, "[t]he Folger Library in Washington, D.C. holds more than a quarter of a million volumes". Según George Steiner (1970/1982:195): "[H]aría falta una estantería de buen tamaño para contener todo cuanto se ha dicho sobre él en 1964". Veinticinco años después el mismo Steiner (1989/1991:39), centrándose en la obra que nos ocupa dice: "Se ha estimado que, desde la década de 1780, se han producido sobre los verdaderos significados de *Hamlet* veinticinco mil libros, ensayos, artículos, tesis doctorales y contribuciones a coloquios críticos y especializados". Al hilo de esta afirmación, no resulta, pues, extraño que Manuel Ángel Conejero (2009:50) en una reciente entrevista afirme sin sonrojarse: "Llevo 16 años con *Hamlet* y aún no lo comprendo". En la década de los noventa Gary Taylor (1990:369) escribe: "Even for hard-core Shakespearians, lifers, it is impossible to digest the hundreds of books and thousands of articles published on the subject in any year". Sobre el caso particular de *Hamlet*, A. Thompson en A. F. Kinney (ed.) (2002:196) añade: "Certainly, *Hamlet* is continuing to attract attention both inside and outside the scholarly community: since 1990, the average number of publications on the play listed in the *Shakespeare Quarterly Annual Bibliography* (which includes works in a wide range of categories […] is 423, while the average for *King Lear* is 175". Las categorías incluyen ediciones y textos, fuentes e influencias, producciones, películas, así como traducciones y adaptaciones. A. L. Pujante (2008:xi) señala: "La bibliografía shakespeariana es abrumadora: por hablar sólo de *Hamlet*, en 1991 el ritmo mundial de publicaciones sobre ella venía a ser de una por día". Lynch (2007/2008: 285) actualiza los datos al respecto: "A typical year now sees around 1.500 new articles, 650 new books, 200 new editions, and a 100 new doctoral dissertations devoted to Shakespeare". Esto significa que diariamente se publican 750 nuevas páginas, o lo que es lo mismo, 30 páginas por hora las 24 horas del día. Según A. Thompson (2002:197) *Hamlet* es además la única obra de Shakespeare que cuenta con una revista de dimensión internacional —*Hamlet Studies*—, publicada en la India desde hace veinte años. Desgraciadamente en 2003 se publicó el último número. Thompson & Taylor (2006:13), en su edición de *Hamlet* dicen en la Introducción: "We are also aware of an international readership who will rightly expect *Hamlet* to be treated as an international phenomenon, not as a play exclusively 'owned' by the Anglo-American tradition". Estas palabras se podrían entender como una invitación de los editores a explorar y a experimentar con su nuevo texto.

[5] "The cultural importance of Shakespearean translation could be measured in quantitative terms (Shakespeare being among the most widely translated writers and the most frequently performed playwrights in world literature) as well as in qualitative terms (with respect to the way in which his work has helped shape cultural identities, ideologies, and linguistic and literary traditions)". Delabastita (1998:222).

Capítulos 4, 5 y 6 de esta tesis. Esta tarea se puede convertir en ímproba y dispersa si, desde un principio, no se establecen claramente los límites de la investigación u objetivos específicos.

En nuestro caso los márgenes están delimitados por el objetivo último del **Capítulo 6**, que consiste en el análisis de un aspecto microtextual[6] del texto shakesperiano: los juegos de palabras de naturaleza sexual y cómo se trasladan éstos en algunas traducciones de *Hamlet* con el fin de entender mejor que este hecho ha determinado la forma particular de la recepción y apropiación de *Hamlet* en nuestro país. Los juegos de palabras[7] —no hay Shakespeare sin retruécanos—, son fuente de equívocos semánticos y anfibologías que inducen a la ambigüedad y a la ambivalencia —"Shakespeare created *Hamlet* to be ambivalent"[8]—. Si bien los *puns* son signos consustanciales del discurso shakesperiano y eran muy apreciados por el público isabelino y jacobeo,[9] hoy en día suelen pasar desapercibidos para el lector y para el espectador, sobre todo si tenemos en cuenta que estos matices generalmente se pierden en las traducciones o son origen de múltiples interpretaciones como vemos en el siguiente ejemplo:

---

[6] Nuestro trabajo, siguiendo las indicaciones de A. Thompson (1987:3): "many people who write about Shakespeare's works do so without paying very much explicit attention to the micro-level of language", trata de profundizar en un aspecto muy concreto del lenguaje shakesperiano como es el análisis de los juegos de palabras con connotación sexual y su traducción en nuestras lenguas

[7] "[N]ot a single one of his plays is entirely free from *puns* of one kind or another". Kökeritz (1953/1974: 56).

[8] Bloom (1998:387).

[9] "[P]unning as a stylistic artifice appears to have reached the zenith of its popularity during the Elizabethan period" (Kökeritz 1953/1974:54), mientras que hacia 1700 ya se había producido el declive de este fenómeno lingüístico

TO	TT
HAM.: To a **nunnery**, go, and quickly too. Farewell. *Ham* 3.1.139	HAM.: ¡A un **convento**, vete, y listo! ¡Adiós! Astrana (19221922/2003:132)
	HAM.: Hala, al **burdel**, y aprisa. Adiós. Buero Vallejo (1962:72)
	HAM.: A un **convent**! A un **prostíbul**! Cuita, cuita i adéu! Moix (1980:131)

Hamlet es una fuente inagotable de juegos verbales digna de estudio, y Hamlet, maniático del lenguaje, —su máximo creador—, "con su talento para la ambigüedad semántica",[10] los utiliza con frecuencia, ya que por sus "amplios conocimientos de oratoria, retórica, y sobre todo semántica, sabe hacer los más fascinantes *puns* para así desconcertar a sus contrincantes".[11] Quizás ése sea uno de sus rasgos más significativos

[10] Pérez Gállego (1982b:64). " No tiene rival con las palabras, algunas tan famosamente enigmáticas como los versos más metafísicos o surrealistas". Molina Foix (2005:8). "Hamlet's imagery, which thus calls things by their right names, acquires a peculiar freedom from his feigned madness. Hamlet needs images for his 'antic disposition'. He would betray himself if he used open, direct language. Hence he must speak ambiguously and cloak his real meaning under quibbles and puns, images and parables. The other characters do not understand him and continue to think he is mad, but the audience can gain an insight into the true situation". Clemen (1951/1969:110). Véase Wilson (1934/1969: xxxiii y siguientes) sobre la importancia de los juegos de palabras en *Ham*.

[11] Pérez Gállego (1988:350).

por la variedad de usos y la diversidad de intenciones: inteligencia, comicidad, vulgaridad, todo envuelto en un halo de "antic disposition", creando problemas y retando a futuros traductores en su tarea, sin duda, nada fácil de recrear la ambivalencia del TO:

> Shakespeare's texts are interwoven with inherent ambiguities and polysemous puns specific to English, with its network of homophones and semantic ambivalence. This presents the translator with seemingly insoluble difficulties. The lack of coincidence between the semantic and phonetic structures of two different languages often results in an impoverishment of the translated text, erasing the effect of irony and perspective which make up the very body of the text, its texture.[12]

En esta cita se esbozan, desde nuestro punto de vista, los problemas básicos a los que se enfrenta el traductor de juegos de palabras. Teniendo en cuenta que Shakespeare era muy proclive a acumular en una misma lexía distintas acepciones cuando se le presentaba la ocasión, el primer problema con que nos encontramos es el de la ambigüedad, al que ya se habían referido críticos de la talla de William Empson.[13] Así pues, si la ambigüedad en el TO es consecuencia de la polisemia o plurisignificación y de la homofonía de determinadas lexías, la pregunta que surge a continuación es obvia: ¿qué estrategias utilizan los traductores para (re)crear esa ambivalencia en los TT? Frente a estas premisas nada halagüeñas para el prospectivo traductor, sin embargo nos encontramos con propuestas polémicas y controvertidas como la de Bassnett[14] o de Wells[15]

---

[12] Déprats (2004:133).

[13] Empson (1970:1 y ss.) define *ambiguity* como "any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of language" y analiza las implicaciones de tal definición: "a word may have several distinct meanings; several meanings connected with one another; several meanings which need one another to complete their meaning; or several meanings which unite together so that the word means one relation or one process". La ambigüedad, por tanto, supone indecisión respecto a lo que se quiere decir así como decisión consciente de proponer diversos significados. El trabajo de Empson tendría una influencia decisiva en la obra de otra estudiosa del léxico shakesperiano como es Frankie Rubinstein (1989).

[14] Véase Basnett en Hoenselaars (2004:66-7) en donde se alude a la controversia sobre la traducción de Shakespeare al inglés moderno. Tras un largo debate —entre noviembre de 2001 y abril de 2002— en el

que exhortan a los mismos angloparlantes a traducir a Shakespeare en un inglés moderno[16] con el pleno convencimiento de que los extranjeros que poseen buenas traducciones "have easier access to the master than his compatriots"[17] o como la propuesta de Elsom:

> [...] modern audience may pick up one of the meanings to a Shakesperean line, not realizing that there may be others. If native English speakers have such problems with Shakespeare's language, then aren't non-English ones facing unsurmountable hurdles? And yet throughout Europe there are translations of Shakespeare which claim to be as good as the original.[18]

Estas posturas, que evidentemente tienen sus detractores, vienen a corroborar la dificultad intrínseca del texto shakesperiano y del hamletiano en particular. La dificultad del texto, no obstante, no ha menoscabado el gran número de traducciones de *Hamlet* en todo el mundo hasta el momento presente.

Metodológicamente el **Capítulo 4** de nuestra tesis parte de una aproximación global al mundo de la traducción de *Hamlet* en nuestro país desde finales del siglo XVIII hasta llegar a la investigación de los mecanismos que determinados traductores han utilizado en la traslación de los juegos de palabras que pueblan esa obra universal.

---

que particiciparon diversos estamentos, "[o]pinion was roughly split with some 40 per cent in favour of modern versions of Shakespeare and (the more vociferous) 60 per cent rejecting translation entirely".

[15] "Every so often it is suggested that the time has come for Shakespeare to be translated into modern English. Though it is true that those who read the plays in foreign translation have the advantage over modern readers in that part of work of comprehension has been done for them by the translator". Wells en Crystal & Crystal (2004: Preface).

[16] De hecho ya existen traducciones al inglés moderno no sólo de *Hamlet*, sino también de *Macbeth, A Midsummer Night's Dream, The Merchant of Venice, Romeo and Juliet, Henry IV Part One, Twelfth Night, The Tempest, Julius Caesar, King Lear, Othello, Henry V*, etc., en series como *Shakespeare Made Easy* (Ed. Alan Durband) en donde encontramos ambas versiones, es decir, la *Modern English Version Side-By-Side with Full Original Text*.

[17] Véase Hoenselaars (2004:19).

[18] Elsom (1989:35).

A continuación esbozamos la gran tradición traductora (4.1) en nuestro país de la obra objeto de análisis, que nace en 1792 con una traducción del sainetista Ramón de la Cruz a partir de una adaptación del dramaturgo francés Jean-François Ducis, que se basa a su vez en la traducción de Pierre-Antoine de La Place. No obstante, el primer *Hamlet* verdaderamente español —traducido a partir del inglés— es el de Leandro Fernández de Moratín[19] publicado en 1798. Las traducciones de Clark y de Macpherson, ambos de origen británico y, por tanto, bilingües, nos acercan al *Hamlet* romántico del siglo XIX, mientras que en la primera mitad del siglo XX sobresale la traducción en prosa de Astrana Marín (1922),[20] cuya relevancia perdura hasta el momento presente a juzgar por las contínuas reediciones. La adaptación en verso de José Mª Pemán (1949) marcará la mitad del siglo XX, y una década después verá la luz la traducción del dramaturgo español Antonio Buero Vallejo (1960), a la que seguirá la de José Mª Valverde (1967). En el año 1989 ven la luz las traducciones de Vicente Molina Foix y la primera del Instituto Shakespeare, que toma un mayor número de variantes de Q2. En 1992 aparece la segunda traducción del Instituto Shakespeare, ésta vez basada principalmente en F1, y en 1994 ve la luz la de Ángel-Luis Pujante. En el panorama catalán, con una tradición propia, merecen mención especial las traducciones de Terenci Moix (1980), Joan Sellent (2000) y Salvador Oliva (1986, 2003 y 2005), aunque la primera traducción completa al catalán es la de Magi Morera i Galicia (1920), si exceptuamos la de Celestino Barallat Folguera (1896), que sólo contiene fragmentos. La tradición traductora de

[19] Véanse Pujals (1985:78-9), Deacon en Pujante & Gregor (1996:299-308) y Zaro (1998:125 y 2007:31-48).

[20] En opinión de Pujante (en prensa) "they [Astrana's translations] look as if he had set out to translate *against* Macpherson, Clark and any other verse translators in general".

Hamlet en las lenguas peninsulares ya ha visto en el siglo XXI al menos una docena de nuevas traducciones.[21]

Los traductores parten de unos presupuestos traductológicos (4.2), entendidos éstos como la toma de decisiones encaminadas a la persecución de un fin, que determinan unos productos culturales finales que ocasionan un determinado impacto en la comunidad que los recibe y con unos rasgos distintivos particulares (4.3) que las hacen únicas; así, encontramos traducciones completas junto a adaptaciones y versiones, literales junto a literarias, unas prestan atención a la edición inglesa o texto base del que parten, mientras que para otras ese detalle es irrelevante; y muy pocas parten de los TO. Si observamos el producto final, la combinación del verso/prosa del TO da pie a múltiples combinaciones en los TT: prosa, verso, verso libre, verso / prosa, prosa poética, etc. Otra característica observable es la creciente presencia de paratextos en determinadas ediciones[22] recientes. Por último, también asistimos a una eclosión de traducciones para la escena que van dejando en un segundo plano las propuestas destinadas sólo para la lectura. Todas las traducciones luchan por sobrevivir, y entre ellas la de Astrana lo hace con especial ahinco, lo que nos hace suponer que, junto a los indudables valores literarios de la obra, existen otros valores muy distintos por los que se acude incansablemente a esta versión, como puede ser la ausencia de derechos de autor.

---

[21] *Véase APÉNDICE 1.*

[22] En un futuro próximo se tendrán en cuenta las ediciones de Tronch-Pérez (2002) en el ámbito español. En otros ámbitos serán las de Klein (1984); Baldini (1963/2002), Montale (1977/2001), D'Agostino (1984/2003), Squarzina (1990/2002), Lombardo (1995/2002), Serpieri (1997); Maguin (1995), Déprats (2002/2004), etc. En el ámbito internacional se acudirá a Thompson & Taylor (2006) como último referente.

La traslación de un TO a un TT plantea problemas de diversa índole (4.4); en el caso de *Hamlet* empiezan por los textuales,[23] con la existencia de tres textos autorizados diferentes que dan origen a ediciones diferentes; a su vez las ediciones inciden en las distintas apropiaciones que el mundo escénico-fílmico y artístico, en general, realiza y que, como consecuencia de ello, hace que recibamos *Hamlets* diferentes. Si en el mundo de la traducción la clásica noción de equivalencia (TO = TT) se ha ampliado dando lugar a múltiples TT con notables diferencias, aun partiendo todos de un mismo TO, el problema de la ambigüedad y la polisemia ha dado origen a una amplia literatura sobre el siempre candente tema de la (in)traducibilidad de los juegos de palabras, así como la elección de un sentido de entre los múltiples que encierra una lexía, con la consiguiente pérdida de otros. La distancia cultural, el objetivo que persigue la traducción y las estrategias entre domesticar o extranjerizar son otros problemas a los que se tendrá que enfrentar el traductor de *Hamlet.*

Prestaremos especial atención a cuatro traducciones de *Hamlet* (4.5) realizadas por Salvador Oliva[24], por Vicente Molina Foix[25] para el Centro Dramático Nacional, por el

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[23] No se puede obviar la repercusión que las aportaciones de la crítica textual han tenido en la fijación de un texto siempre sujeto a revisión crítica. Un buen ejemplo en nuestro país sería la edición sinóptica de *Hamlet* a cargo Jesús Tronch-Pérez (2002), y en el plano internacional Bernice W. Kliman (1991/2003 y 2004).

[24] Salvador Oliva (trad.) (1986), *Hamlet. William Shakespeare.* Barcelona: Ed. Vicens-Vives y TV3, Televisió de Catalunya. Salvador Oliva (trad.) (2003), *William Shakespeare. Tragèdies I: Hamlet, El Rei Lear, Macbeth.* Barcelona: Ediciones Destino – Biblioteca Pompeu Fabra. Salvador Oliva (trad.) (2005), *Hamlet. William Shakespeare.* Barcelona: Ed. Vicens-Vives. (Consultadas, por tanto, en tres ediciones diferentes).

[25] Vicente Molina Foix (trad. y adapt.) (1989), *Hamlet. William Shakespeare*. Madrid: Centro Dramático Nacional.

Instituto Shakespeare[26] de la Universidad de Valencia y por Ángel-Luis Pujante[27] — ejemplos recientes de la tradición española de apropiación de este texto y de la labor intensa de gran número de traductores— para entender mejor la forma en que se ha producido la recepción de la obra en nuestro país. Se explicará en primer lugar la justificación de la elección y a continuación se analizarán pormenorizadamente los elementos paratextuales que cada una presenta, el destinatario de las traducciones y el grado o nivel de atención a los problemas que plantean los juegos de palabras en tres traducciones en castellano y una en catalán, que creemos representativas en diversos ámbitos. En los casos de Molina Foix y del Instituto Shakespeare se trata de ediciones bilingües, mientras que en el caso de Oliva nos enfrentamos a tres (re)traducciones[28] del mismo autor, entre las que media un espacio de diecinueve años y en las que se observan diferencias notables. Traducciones todas ellas que indiscutiblemente han contribuido a que se conozca mejor *Hamlet* y que además han sido objeto de análisis y de debate en el mundo académico en nuestro país.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[26] Instituto Shakespeare (trad.), dirigido por Manuel Ángel Conejero (1992/2003), *Hamlet. William Shakespeare*. Madrid: Cátedra-Letras Universales. (Consultada en octava edición de 1999 y décima de 2003).

[27] Ángel–Luis Pujante (trad.) (1994/2002), *Hamlet. William Shakespeare.* Madrid: Espasa Calpe – Colección Austral, nº 350. (Consultada en la undécima edición, de 2001 y, sobre todo, la duodécima de 2002).

[28] Retraducción es la traducción total o parcial de un texto traducido anteriormente. Para el término ´retranslation` véase Shuttleworth & Cowie (1997/1999:146). Las retraducciones, según Venuti (2004:25) se originan por motivos como los siguientes: porque el lenguaje de la anterior traducción se ha quedado desfasado o anticuado y resulta incomprensible al lector contemporáneo; porque, como consecuencia de una nueva lectura crítica del TO, existe una necesidad de incorporar al TT una nueva interpretación; etc. Véase Pym (1998:82-4) para la diferencia entre retraducciones pasivas y activas. Para Salvador Oliva "todas la traducciones envejecen; pero los originales, si son buenos, no hacen más que mejorar con los años. Una de las causas de este fenómeno está en la diferencia de talento entre el autor original y el traductor. Ningún traductor tendrá jamás un talento semejante al de Shakespeare. Por consiguiente, los resultados siempre serán deficientes, siempre se dará la razón al famoso dicho traduttore/traditore. El traductor casi siempre es traidor porque casi siempre tiene menos talento que el autor. El abanico de sentidos se estrecha considerablemente. Todas las explicaciones tendrían que surgir de este hecho innegable". (Comunicación privada en fecha 4 de junio de 2009). No obstante, Salvador Oliva nos aporta ejemplos en los

Puesto que uno de los retos a los que se debe enfrentar cualquier traductor de Shakespeare es la traducción de los *puns*, es necesario trazar en nuestra aproximación metodológica unos presupuestos teóricos (5.1). Partiendo de definiciones y conceptos clave de los juegos de palabras (5.1.1), analizaremos sus funciones (5.1.2), los recursos utilizados para su creación (ambigüedad, polisemia, homonimia, homofonía, etc.), sus intentos de clasificación (5.1.3), etc. El tratamiento que reciben los juegos de palabras en el TT, así como los posibles mecanismos de traslación de una lengua a otra serán objeto de atención detallada (5.1.4) y acto seguido reflexionaremos sobre el tema de la intraducibilidad de los *puns* y sus causas (5.1.6).

La crítica lexicográfica shakespereana con las aportaciones de Delabastita (1993, 1996 y 1997), en un plano más teórico y experimental, y los estudios clásicos y aportaciones primordiales en el campo de la lexicografía realizados por Schmidt, Onions, Partridge, Kökeritz, Mahood, Colman, Rubinstein, Spears, J.B. Webb, G. Williams, D. & B. Crystal, etc. nos han guiado en nuestra investigación y forman parte esencial del apartado 5.2. No prestar atención adecuada al matiz libidinoso de muchos de los juegos verbales de *Hamlet* (5.3), como advirtieron Partridge y Kokëritz en su momento y continúan señalando muchos críticos actuales, Stanley Wells, Ann Thompson y Neil Taylor entre otros, y la literatura existente así lo atestigua, significaría menoscabar uno de los sentidos del TO shakesperiano, de ahí que sea motivo de reflexión continua y eje central de esta parte de la tesis.

---

que el traductor mejora al autor; así, Pavese lo hizo con Melville, Baudelaire con Poe y un traductor anónimo del siglo XIII mejoró a Laclos.

Por último en el **Capítulo 6** estableceremos una justificación teórica (6.1) para el análisis de las traducciones aplicando los conceptos analizados en el capítulo anterior, teniendo en cuenta, por una parte, la aportación de la crítica autorizada en los campos textual y lexicográfico y, por otra, la influencia que las ediciones en inglés, cuyo aparato crítico cada vez más sofisticado e interpretación de los *puns*, ha tenido en las traducciones de *Hamlet* en nuestro país. Hamlet es un *punster*[29] consumado desde sus primeras palabras: "A little more than kin and less than kind". Es su mecanismo característico de autodefensa, muy por delante de otras estrategias de supervivencia como su 'antic disposition' o su papel de 'fool.' Evidentemente este análisis no puede prestar atención a todos y cada uno de los juegos de palabras y dilogías que aparecen en la obra objeto de estudio, de ahí que hayamos elegido aquellos con connotación sexual, que desde nuestro punto de vista resultan más significativos y polémicos en el TO y en los TT.

El análisis exhaustivo de los once juegos de palabras estudiados revela a todas luces la influencia que han ejercido los estudios lexicográficos en las ediciones inglesas, así como la repercusión tanto de esos estudios lexicográficos y de las ediciones inglesas en las traducciones españolas. Los problemas planteados por los juegos de palabras en el TO van a tener una solución variopinta en los TT, pero en cualquier caso se debería apreciar el esfuerzo realizado para trasladar la ambigüedad mediante el uso de otras estrategias igualmente válidas en un intento de compensar el texto estilísticamente con el fin de producir un efecto lo más similar posible, en el plano del significado pero tam-

[29] "[Hamlet] suggests the modern, essentially Freudian perception that punning is compulsive with schizophrenics: their break from reality gives them a different orientation in language; they manipulate it.

bién del estilo, en los TT al producido en el TO. En este aspecto tendremos en cuenta la viabilidad de propuestas como las de Delabastita para dar solución a los problemas que plantea el TO y las aplicaremos en las traducciones estudiadas. Si el juego de palabras viene cultural, e incluso políticamente determinado[30] de modo y manera que dificulta su traducción, nuestro objetivo es analizar cómo los traductores han salvado ese escollo y hasta qué punto han invadido el campo marginal propio de los juegos de palabras en los TT.

El apartado 6.2 incluye el estudio de cada una de las lexías analizadas junto con una valoración personal sobre el grado de solución en el TT del *pun* existente en el TO en un intento de cuantificar objetivamente el nivel de éxito en las traslaciones de acuerdo con unos parámetros definidos. El estudio incluye la historia de las palabras que tienen un marcado matiz sexual en el texto hamletiano y contiene el corpus textual de las palabras analizadas como se explica detalladamente en la "Estructura del corpus". Los *puns* que hemos analizado presentan un componente principalmente semántico en el TO, mientras que el componenente fonológico (homonimia, homofonía, etc) apenas si se advierte. Los traductores prestan atención en sus TT principalmente a uno de los sentidos del TO y acuden a otras estrategias para trasladar los otros sentidos si es que las políticas editoriales se lo permiten. El componente fonológico se traslada de forma desigual en los TT dependiendo de traductores. Éstas son algunas de las conclusiones alcanzadas tras nuestro estudio junto a otras que aparecen en ese apartado final. El **APÉNDICE 1** presenta una relación completa de las (re)traducciones de *Hamlet* en

---

The world is not real to them, so they do not pursue the naïve notion that language reflects reality. By changing the meaning of words, they can change things". MacCary (1998:89).

[30] Delabastita (1997:12).

España e Hispanoamérica desde Ramón de la Cruz (1772) hasta las dos últimas ediciones de Astrana Marín (2009) en Alianza Editorial y Salvador Oliva (2009) en Ed. Vicens-Vives, S.A. En el **APÉNDICE 2** se relacionan las versiones cinematográficas de *Hamlet* desde 1900 hasta 2007.

Si el componente subjetivo de quien emprende una tarea traductora conlleva que la consecución de una traducción definitiva sea una utopía, de la misma manera quien emprende un análisis traductológico como el nuestro lo hace desde su propia perspectiva, consciente de que existen muchos otros enfoques y que todos ellos aspiran a interpretar o descodificar un mensaje que desde el TO se ha ido ampliando con el paso del tiempo con múltiples significados que ni siquiera el autor imaginó. Existen diferentes traducciones porque existen diferentes comportamientos traductores en diferentes culturas en diferentes momentos que determinan qué tipo de manipulación y recreación es adecuado en cada situación, y el objetivo de las evaluaciones traductológicas consiste en dilucidar esos múltiples significados que la cadena semiótica va generando.[31] Las nuevas producciones teatrales de *Hamlet*, así como las películas, las obras pictóricas, las recreaciones musicales, en una palabra, cualquier tipo de apropiación que el TO inspira en el mundo anglosajón, aportan nuevos significados a la larga tradición y acervo existentes; significados que ni siquiera surgen del texto, sino que sólo existen en la mente de directores y creadores[32] que exploran el texto shakespeariano con el legítimo derecho de atribuirle significados que reflejan las preocupaciones de nuestra sociedad.

[31] Los significados de la obra también emanan de la interacción entre el texto, que se encuentra en un cambio constante, y sus intérpretes y las circunstancias temporales en que se representa.

[32] Wells (2004:31) señala que "lewdness of interpretation in certain recent discussions of Shakespeare derives not from the text or from meanings that it might have held for Shakespeare´s contemporaries but from *the minds of interpreters,* […]". (La cursiva es nuestra).

Sin embargo, desde las culturas que están fuera de la órbita anglosajona el acceso a las obras de Shakespeare depende en última instancia de traducciones, que nos llegan mediatizadas por los enfoques y las lecturas que hacen las ediciones anglosajonas a través de las cuales se transmiten todo tipo de mensajes, inevitables, por otra parte, en un mundo global:

> What this means is that Shakespeare, as Jan Kott proposed, is not only our contemporary, but the contemporary of all those actors, directors and readers who have discovered and created their own version of his plays through translation.[33]

En nuestro último apunte metodológico sólo nos queda reseñar que hemos tenido en cuenta las principales aportaciones en distintos campos y que nuestro trabajo abarca una síntesis de lo publicado, desde estudios clásicos hasta publicaciones muy recientes. A partir de todo ello hemos esbozado nuestra propia aproximación para un análisis de las traducciones de los *puns* en *Hamlet*. Evidentemente, como cualquiera que escribe sobre Shakespeare, nos encontramos en deuda con una legión de estudiosos y críticos, y así hemos dejado constancia en las diferentes notas a pie de página. Compartimos con Levin el punto de partida:

> One is also obliged [...] to acknowledge a comprehensive, though not always conscious, debt to innumerable predecessors, to all of those who have engaged in the argument […]. So much has already been said, so many extremes have been reached, that we cannot do much further harm. Can we add anything helpful to the discussion?[34]

Pero disentimos de él en cuanto que aspiramos a arrojar cierta luz y a alcanzar determinadas conclusiones, con la ayuda de la metodología empleada, que nos ayuden a comprender mejor la lectura de determinados juegos de palabras, no sólo en las traduccio-

[33] Bassnett en Hoenselaars (2004:66).

[34] Levin (1959/1970:4).

nes que analizamos, sino también en otras, a las que podríamos aplicar estrategias similares.

Por último, queremos señalar que hemos procurado presentar un trabajo claro y comprensible, huyendo de artificios metalingüísticos y de teorías[35] al uso que enmarañaran el sentido de lo que finalmente se pretende. En la medida de lo posible hemos intentado permanecer fieles al apotegma de Ortega y Gasset de que la claridad es la cortesía del filósofo. Aspiramos a que este trabajo no quede en el mero ámbito universitario y aún en el más reducido de los especialistas shakesperianos, sino que trascienda a un público más amplio, con el deseo, en última instancia, de contribuir con su aportación al conocimiento de la obra del bardo desde otra perspectiva y a romper ese reconcomio español al que aludía Eduardo Julià Martínez cuando a comienzos del siglo pasado escribía:

> En España no se ha estudiado ni se estudia Shakespeare como su inmensa figura se merece, y es lo más sensible que semejante afirmación tiene una base cierta: en cantidad no son pocos los que han hablado del vate de Stratford; empero son escasos los que han producido cosa digna de tenerse en cuenta.[36]

Universidad de Alicante

[35] No hay que olvidar que cada corriente y escuela se encuentra inmersa y ocupada en una lucha por apropiarse de Shakespeare en beneficio de su propia ideología, teoría crítica con sus revistas o publicaciones periódicas propias, colecciones de libros en series de publicaciones editoriales, terminología particular y otros códigos de referencia, de tal manera que quienes no pertenecen a una corriente corren el riesgo de ser ignorados. Parafraseando a Kermode habría que decir que se admira a los críticos en la medida en que se les asocia con un determinado credo o método. (Véase Vickers 1993:x). En este sentido mi trabajo no se encuentra, al menos conscientemente, alineado con los presupuestos de ninguna escuela en concreto, si bien está en deuda con la crítica feminista principalmente, ya que ésta tiene interés en los temas relacionados con la sexualidad.

[36] Cit. en Serrano (1983:20) y en Buffery (2007:16, n. 26). Ciertamente la situación ha cambiado como se desprende de la relación de publicaciones españolas recogidas por Santoyo & Guardia (1982), Sánchez Escribano & Dañobeitia (1993:469-96) y, sobre todo, por González Fernández de Sevilla & Ferrándiz (2002:375-400).

INTRODUCCIÓN

Art not only mirrors society but also helps to construct it.[37]

Cualquier trabajo de investigación surge de la curiosidad,[38] a veces una curiosidad aletargada en el transcurso del tiempo, pero siempre presente y obsesiva. Sin la curiosidad personal e intelectual ni las ciencias ni las letras habrían avanzado. La curiosidad es el motor del arte. En nuestro caso la curiosidad surge, en un primer momento, al intentar averiguar las estrategias utilizadas por diferentes traductores al trasladar los *puns* de *Hamlet* a dos lenguas meta. El uso frecuente de juegos de palabras por parte de Shakespeare, en general, y concretamente el elevado número de ellos de naturaleza sexual[39] en esa obra nos ha llevado a explorar y a reflexionar acerca de la construcción de la sexualidad, teniendo en cuenta que, como dice Stanley Wells:

---

[37] Tallent (2001:39).

[38] "[…] leer e imaginar son dos de las tres puertas principales (*la curiosidad es* la tercera*) por donde se accede al conocimiento de las cosas*. Sin antes haber abierto de par en par las puertas de la imaginación, de la curiosidad y de la lectura (no olvidemos que quien dice lectura dice estudio, no se va muy lejos en la comprensión del mundo y de uno mismo", escribe José Saramago en "La falsa locura de Alonso Quijano". *El País*, domingo 22 de mayo de 2005, p. 15. (La cursiva es nuestra).

[39] Pilar Ezpeleta Piorno en su obra titulada *Teatro y Traducción: Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare* (2007:360) dice que "[l]os tabúes, que están directamente ligados a la cultura, son interiorizados por los miembros de las diferentes comunidades, quienes los colocan al margen de toda

> [...] as soon as one admits innuendo in words of doubtful meaning, or in secondary senses of words that have an innocent primary meaning, one opens the way to a great deal more allusiveness than Partridge acknowledges.[40]

Si bien no existía una teoría sistematizada y reglada sobre la sexualidad en los comienzos de la Inglaterra moderna, queremos al menos, y desde un primer momento, apuntar la aparición de ciertos mecanismos y elementos con connotación erótica que predicen un nuevo escenario, fruto no de la casualidad, sino como consecuencia de una serie de situaciones totalmente nuevas y de cambios que nos pueden ayudar a comprender los contextos del momento presente:

> despite the absence of a specific discourse of sexuality, within early modern culture there circulated signification that, however incommensurate, can be usefully brought in tension with modern meanings.[41]

Bloom nos lo advierte claramente: "one ought never to underestimate Shakespeare"[42] y David Bevington nos recuerda que "Shakespeare is wonderfully intelligent",[43] en el sentido de que es arriesgado menospreciar determinadas frases o palabras del dramaturgo por el hecho de resultarnos difíciles de entender. En efecto, a menudo escribe de una forma compleja, ambigua y ambivalente, a veces prácticamente

---

cuestión. Las áreas en los que se producen los tabúes varían, pero con frecuencia son la religión, el dinero, la muerte, etc. Pero donde parece haber más coincidencias es en torno a la violencia y el sexo". Resulta interesante observar la tendencia de todas las lenguas a utilizar un lenguaje críptico al tratar estos temas. Véase al respecto la interesante introducción de Spears a su obra *Slang and Euphemism* (1981: vii-xix).

[40] Wells (2004:69).

[41] Traub (1992:12).

[42] Bloom (1998:36).

[43] Bevington (2006: 9). Wales (2001:295) señala que el uso de *puns* era "a sign of cleverness".

incomprensible,[44] pero afortunadamente la crítica a lo largo del tiempo ha ido desvelando, principalmente en las ediciones individuales de sus obras,[45] muchos de los pasajes enigmáticos, de tal modo que no existe prácticamente una palabra suya que no haya sido escrutada.[46] Y eso es lo que precisamente ha sucedido con las palabras con connotación sexual.[47] Aunque sería muy arriesgado afirmar, parafraseando a Bloom, que Shakespeare crea la forma de expresar la sexualidad moderna, sí al menos podemos decir que se la apropia, la altera y tranforma. "Shakespeare's plays are living works of art",[48] capaces de generar nuevos significados a lo largo del tiempo en la crítica y en la imaginación teatral. Y en su caso, y a diferencia de otros escritores, sus personajes son universales, como ya Johnson observó: "In the writings of other poets a

---

[44] "Even professional Shakespearean scholars can never hope to arrive at a complete understanding of the plays". Cit. en Zaro (2007:25).

[45] A este respecto resultan reveladoras las palabras de Alan Sinfield (2006:3) "The historical context of a writer's work is not just that into which his or her texts were initially launched. Writing is mediated to readers through apparatuses of education, publishing and the media". En cuanto a las ediciones libres de prejuicios sexuales Maguire (2000:71) nos recuerda que: "[w]e need editions that are not coy nor brash but impudent […]. Impudence is not restricted to feminism (although it may sometimes be a by-product of it)".

[46] Debemos, en este sentido, agradecer el esfuerzo constante de los editores de *Hamlet* por escudriñar sentidos que se escapan al olfato del lector común: "the editor is a parasite on the text, and also the reason for that text's continuing existence; s/he is both guardian and maker of meaning". Maguire (2000:74).

[47] Un ejemplo sería la connotación soez de los dos últimos versos de Gratiano en *MV*: 'Well, while I live I'll fear no other thing / So sore, as keeping safe Nerissa's ring', que no recibe ninguna explicación en la edición de C. N. Pooler (1905) en Arden; sin embargo, en la edición de 1955, J. R. Brown señala que es 'a bawdy pun," haciendo referencia a Eric Partridge. En la edición de New Cambridge Shakespeare M. M. Mahood (1987) explica en lenguaje anatómicamente formal: 'Gratiano's last bit of bawdy, since 'ring' could mean 'vulva'. 'Vulva' certainly conveys the meaning, but whereas 'ring' was harmless sexual slang in the Renaissance, 'vulva', like 'pudenda,' is not a modern coloquialism". En líneas generales se observa una evolución a través del tiempo en el abandono de prejuicios a la hora de glosar términos *bawdy* por parte de los/las editores/editoras así como de los/las traductores/traductoras en el momento de traducirlos, utilizando connotaciones más arriesgadas mediante el uso de significados no literales sino figurados. Véase Maguire (2000:69).

[48] Garber (2004:18). Por otra parte, Conejero (1980:113) añade: "La de Shakespeare es una obra estructurada, planificada, pensada, aunque a veces se precipite y nos dé la impresión de que 'improvisa', de acuerdo con unos esquemas previstos. La suya es la obra del artista consciente de serlo; del que sabe que está haciendo arte".

character is too often an individual; in those of Shakespeare it is commonly a species".[49] Así pues, Shakespeare continúa resultando atractivo y fascinante por la ambigüedad[50] característica y distintiva de su discurso, por esa doble lectura que presenta y que le permite situarse en un lugar privilegiado frente a otros escritores que presentan sentidos monolíticos.[51] Es precisamente el carácter dilógico del texto shakesperiano, es decir, el uso de una palabra en dos sentidos, el aspecto, entre muchos otros existentes,[52] que en última instancia ha llamado nuestra atención.

Esta connotación erótica propició ataques por parte de puritanos o detractores del teatro. Philip Stubbes es un buen ejemplo y probablemente el mejor de los testigos. En su ataque sobre los 'Stage Plays and Interludes, with Their Wickedness" en *Anatomy of Abuses* (1583) no se anda con rodeos cuando afirma que el principal atractivo del teatro es incitar a la lujuria: "Do they not induce whoredom and uncleanness?" Y continúa: "Nay, are they not plain devourers of maidenly virginity and chastity?"[53] Y

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[49] Cit. en Garber (2004:15).

[50] Stephen Ullmann en el Capítulo 7 de su libro *Semántica. Introducción a la ciencia del significado* (1962/1991:176), al hablar de la ambigüedad, señala que "[e]l profesor Empson ha distinguido siete diferentes tipos de ella en literatura. Desde un punto de vista puramente lingüístico hay tres formas principales de ambigüedad: fonética, gramatical y léxica". Volveremos más adelante sobre estas tres formas de ambigüedad.

[51] En este sentido merecen destacarse las aportaciones realizadas por el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Extremadura en las monografías sobre Shakespeare: José Luis Oncins Martínez (1996) sobre *Timon of Athens*, Laura del Castillo Blanco (1998) sobre *Henry V*, Teresa Corchado Pascasio (2001) sobre *The Merry Wives of Windsor*, Manuel Sánchez García (1999) sobre *The Taming of the Shrew* y Luis Sánchez Rodríguez (2002) sobre *Henry IV, First Part*.

[52] Otros aspectos no menos importantes, pero no abordados en este trabajo, podrían ser la equivalencia y correspondencia textuales, el modelo prosódico o la estrofa rítmica adoptados por el traductor.

[53] "The growth of desire through the experience of theatre is a sinister progression: the play excites the spectator and sends him home to 'perform' himself; the result is sexual abandon with one's wife, or more often with any available woman (all women at the playhouse being considered available) or worst of all, the spectator begins by lusting after a female character, but ends by having sex with the man she 'really' is. Philip Stubbes gives a particularly clear statement of this anxiety: 'the fruits of plays and

refiriéndose a los dos primeros teatros construidos en la época, The Theatre (1576) y The Curtain (1577), los describe como lugares [w]here such wanton gestures, such bawdy speeches, such laughing and fleering, such kissing and bussing, such clipping and culling, such winking and glancing of wanton eyes and the like is used as is wonderful to behold.[54]

La preocupación de Stubbes, según se desprende de la cita siguiente, reside en que el teatro no conduce a otra cosa que no sea devorar la castidad y la virginidad de las jóvenes doncellas y a fomentar todo tipo de corrupción:

> If you will learn to become a bawd, unclean, and to devirginate maids, to deflower honest wives … to sing and talk of bawdy love and venery; … if you will learn to play the whoremaster, the glutton, drunkard, or incestuous person; you need to go to no other school, for all these good examples you may see printed before your eyes in interludes and plays.[55]

Con esta tesis doctoral pretendemos investigar algunos rasgos de la sexualidad en la obra de Shakespeare y hasta qué punto se transmiten en las traducciones. Se trata de un estudio de las relaciones humanas que no aspira a ser un catálogo de las posibles variantes que la sexualidad presenta en el dramaturgo, pero sí al menos un reflejo de la riqueza que en su obra existe, puesto que "[sexuality] consists of activity and interactions —active social relations— and not simply 'acts,' as if sexuality were the

---

interludes' are, he says, that after theatre, 'everyone brings another homeward of their way very friendly, and in their secrete conclaves, covertly, they play the sodomites or worse.' The sodomites in this case are probably not homoerotic, since Stubbes elsewhere in the tract uses sodomy to refer to heterosexual fornication — though this may be giving Stubbes too much credit for consistency, a quality not otherwise much in evidence in the work". Orgel (1996:29-30).

[54] Stubbes (1877-9:144-5).

[55] Stubbes (1877-9: 146).

enumeration and typology of an individual's orgasms […]; *only people, acting within specific relationships* create what we call sexuality".[56]

Creemos que Shakespeare, del mismo modo que para para la construcción de su obra parte de un legado anterior, igualmente para la creación de sus temas —incluido el de la sexualidad— se vale de unos conocimientos dispersos en el acervo cultural de la época que incorpora a su obra:

> For Shakespeare, himself coming of age as a dramatist in this period of consolidation and change, the prevailing beliefs of the time about marriage, virginity, chastity and child-rearing were essential materials for his art. In the history plays he deals vividly with the question of marriages arranged for political purposes and personal gain. The surrogate wooing of Suffolk, the cynical marital politics of Richard III, and Henry V's moving attempt to express his love for Katherine as a personal need over and above the needs of the state —all these are placed against the background of historical custom. The deep affection between Richard II and his queen is yet another evidence of Richard's primary identity as a private person rather than a public monarch— and it is useful to remember here that Shakespeare changes history in order to make the queen a grown woman.[57]

Así pues, existían nociones del tema en cuestión procedentes, bien de la legislación civil, del derecho canónico, de la sabiduría popular (proverbios); o bien en libros de medicina especializados, en libros de la antigüedad clásica, etc., todo ello a su alcance, como al alcance de todos los escritores de su época, que él incorpora a su obra. De este modo todo el acervo existente nos ayudaría a entender "the variety of ways that Shakespeare responded imaginatively to sex, gender and sexuality as crucial determinants of human identity and political power".[58]

---

[56] Padug (1989:88). La cursiva es nuestra.

[57] Garber (1981:127).

[58] Traub (2001:129).

Según Tallent Lenker, en el periodo comprendido entre 1576 y 1613 han sobrevivido más de ochocientas obras dramáticas.[59] Por otra parte, Daileader[60] afirma que entre 1595 y 1621 se pueden encontrar doscientas dieciséis obras que incluyen temática o actividad erótica de un total de doscientas veintiséis, lo que representa un 95.6 % del total. Los temas incluyen: *love, lover, lust, women, maids, whores, cuckolds, wooing*, etc. Por todo lo cual cabe suponer que el discurso erótico en sus diferentes manifestaciones es un tema candente en la escena inglesa en el periodo objeto de estudio.

Los personajes utilizan un lenguaje determinado con una finalidad específica y en función de algo y eso es lo que pretendemos analizar en última instancia, aunque agotar las connotaciones del lenguaje sexual shakesperiano es una tarea ímproba y prácticamente imposible; no obstante, intentamos esclarecerlas y ofrecer algunas directrices.

Así, en un pasaje de *Hamlet* que a primera vista parecería de lectura inocente, los autores de glosarios especializados[61] y los editores modernos de la obra han encontrado dobles sentidos[62] en las palabras transcritas en negrita en el siguiente fragmento en el que Laertes aconseja a Ophelia:

---

[59] Tallent (2001:41).

[60] Daileader (1998:143-54).

[61] Partridge (1947/1968), Colman (1974), Rubinstein (1984/1989), Williams (1994 y 1997), Crystal & Crystal (2002/2004), etc. Véase también Ezpeleta (2007:360-3).

[62] Ezpeleta (2007:324) cuando habla del léxico en Shakespeare habla del sentido manipulado: "[…] otro de los grandes problemas a los que se enfrenta el traductor es el del análisis del sentido manipulado. Esto es, de la ambigüedad, la plurisignificación, los dobles sentidos, los cambios semánticos y, en general, todos aquellos fenómenos relacionados con la manipulación y el juego con las palabras que afectan a los procesos de significación de las mismas".

Then weigh what **loss** your **honour** may sustain
If with too credent **ear** you list his songs
Or **lose** your **heart**, or your **chaste treasure** open 30
To his unmastered importunity.
Fear it, Ophelia , fear it, my **dear** sister,
And **keep** you in the **rear** of your **affection**
Out of the shot and danger of **desire**.
The chariest **maid** is prodigal enough 35
If she **unmask** her beauty to the moon.
Virtue itself scapes not calumnious strokes.
The canker galls the infants of the spring
Too oft before their buttons be disclosed,
And in the morn and liquid dew of **youth** 40
Contagious blastments are most imminent.
Be wary then: bets safety **lies** in fear,
Youth to itself rebels, though none else near.

Ham 1.1.28-43 [63]

Un texto, como vemos, con lenguaje *bawdy*, es decir, con palabras plurisignificativas que poseen doble o triple significado, una de ellas generalmente de carácter sexual, frente a un público atento, ávido y receptivo a las dobles interpretaciones de determinadas palabras, y éstas apoyadas por determinados gestos y actitudes en el escenario por parte de los interlocutores:

Universitat d'Alacant

> Cualquiera de las palabras *bawdy* tiene dos o más acepciones. Sólo un instinto de visualización de la escritura nos conducirá al sentido que deseamos. No olvidemos que la inclusión de este tipo de palabras es, en Shakespeare, absolutamente funcional dentro de una perspectiva dramática. La expresión grosera, la palabra subida de tono, están para producir la risa, provocar la náusea o, en último extremo, para atraer la atención del público.
>
> [...]
>
> La técnica que emplea Shakespeare es, repetimos, casi circense. Cualquier palabra, debidamente subrayada por un gesto, puede tener un significado grosero que ayuda a subir el tono de la representación, [...] se trata de hacer vibrar a los *groundlings*, a la masa que se apiña junto al escenario y que quiere diversión soez al precio que sea. [64]

[63] Ann Thompson & Neil Taylor (eds.) (2006), *Hamlet.* London: Methuen (The Arden Shakespeare – Third Series). Las subsiguientes referencias a la obra proceden de esta edición.

[64] Conejero (1980:52-4). Véase también Conejero (1975:17-8).

En Shakespeare abunda el lenguaje sexual en *Romeo and Juliet* (1595-6), *Hamlet* (1600-1), *Measure for Measure* (1604), *Othello* (1604), *King Lear* (1605), *Macbeth* (1606), *Antony and Cleopatra (1606), Timon of Athens* (1607-8*), The Winter's Tale* (1610-1), *The Sonnets* (1593-1609), etc.,[65] es decir, en un periodo que abarca casi veinte años, y más de treinta obras. Pero no sólo lenguaje sexual, en las obras y en los personajes de Shakespeare también encontramos un gran repertorio de actos, opciones y propuestas sexuales: desde el proyecto de academia de célibes en *LLL* y la reputada castidad de Hero en *MA* e Imogen en *Cym* hasta la sexualidad pasional de Cleopatra pasando por el matrimonio incestuoso de Claudius con Gertrude en *Ham*; la violación en *TC* y en *Luc.* Desde Leontes y Polixenes viviendo inocentemente juntos a las relaciones sospechosas de Hermione y Paulina en *WT*. Desde los finales felices que acaban en matrimonio en las comedias a las relaciones homoeróticas de Antonio y Sebastian en *TN*; la amistad ambivalente de Antonio y Bassanio en *MV*, los poderosos lazos eróticos de Enobarbus con Antony en *AC* y las palabras de alto contenido erótico de Aufidius a Coriolanus en *Cor*, así como la amistad de signo ambiguo de Coriolanus con Aufidius, héroe del campo de batalla del enemigo; el mundo de la prostitución en las dos partes de *H4, Per*, *MM* y *Tim*, y prostitutas como Bianca, Doll Tearsheet, Mistress Quickly, Mistress Overdone, Cressida, Marina, etc. De todo ello deducimos

[65] Somos totalmente conscientes de que la cronología de las obras de Shakespeare varía de un crítico a otro. Nosotros seguimos la cronología según Bloom (1998: xiii-v). "Desde *The Comedy of Errors* hasta *The Tempest* pueden ser detectados ejemplos de este tipo de lenguaje. Sin embargo, hay un periodo en la obra de Shakespeare que podría ir de *All's Well* hasta *King Lear*, pasando por *Measure for Measure, Troilus and Cressida, Hamlet* y *Othello*, en el que los ejemplos de tono *bawdy* no sólo son frecuentes, sino casi una norma". Conejero (1974:309). Por su parte, Ezpeleta (2007:360) nos apunta "dos tendencias a la hora de analizar el uso del lenguaje sexual en la obra shakesperiana: la primera coincidiría con las obras tempranas de Shakespeare hasta *Twelfth Night*, con un carácter entre amable, excitante, corrosivo, campo abonado para la chanza y la risa; la segunda iría desde *Hamlet* hacia las últimas obras del autor, donde el lenguaje sexual presentará, además, el carácter oscuro y destructor del sexo, 'eros que ya no será vida sino thanatos (Conejero 1975:109) .'"

que Shakespeare estaba interesado en la (re)presentación de las relaciones sexuales en el escenario del mismo modo que lo estaban otros dramaturgos como Marlowe, Jonson, Middleton y Beaumont & Fletcher. Shakespeare, por tanto, no era una excepción en su época al anticipar ideas modernas y contemporáneas progresistas en torno a la sexualidad.

Además de todo ello, los estudios monográficos y lexicográficos dedicados al *bawdy language*, *puns* e *innuendoes* por una parte y, por otra, los numerosos estudios sobre la sexualidad sobre el periodo, que bien parciamente o en su totalidad, conforman una bibliografía en contínuo crecimiento y, por tanto, inabarcable, nos llevan a la conclusión de que se trata de una cuestión de gran interés.

Alexander & Wells nos recuerdan que "[i]f sexuality is socially constructed, it is also, and necessarily on the English Renaissance stage, verbally constructed"[66] y, según Andrew Gurr, tal era la efervescencia y popularidad del teatro en el periodo 1567-1642 que hubo alrededor de cincuenta millones de expectadores en las representaciones.[67] Y cuando decimos "socially constructed" y "verbally constructed", hemos de reflexionar a través de qué instituciones y con qué instrumentos se construye y regula la sexualidad. Así, el Estado, la familia, la Iglesia y la comunidad local la moldean y tienen una influencia determinante en las relaciones interpersonales íntimas.

---

[66] Alexander & Wells (2001:9). En general, la crítica contemporánea shakespeareana muestra interés en temas tales como "gender, race and sexuality as concepts that are not only alive in the plays but important in the lives of those who read, teach, study or act Shakespeare". McEvoy (2000/2001:268). Smith (1991:8) ya lo había observado anteriormente: "[…] sexuality cannot exist apart from being talked about. *Sex* may be a biological given, but sexuality has to be verbalized".

[67] "[...] the playhouses in their seventy-five years probably entertained their customers with close to fifty million visits, [...]". Gurr (1987/1989:59).

Y, por supuesto, las obras teatrales de la época contribuyen de un modo especial a la construcción de la sexualidad entre el público isabelino y jacobeo.[68]

Y aunque resulta imposible la reconstrucción de las vidas pasadas dada la distancia y las diferencias que median entre la narración histórica que escribimos en el presente, y el pasado histórico que aspiramos a conocer, "[w]e look to the past to discover answers to the questions that trouble us here and now (…)".[69] O como dice Jean E. Howard: "Our view is always informed by our present position",[70] es decir, no miramos al pasado de una forma objetiva, sino desde nuestra posición actual y, por tanto, nuestras interpretaciones son en cierto modo interesadas en la medida en que buscamos respuestas a problemas que nos planteamos en el presente. Y esa dificultad es especialmente significativa, por ejemplo, en el caso de las mujeres por los pocos vestigios existentes, dada su posición poco privilegiada, casi siempre silenciada, marginada y sumisa al orden patriarcal en comparación con la de los hombres. Si el materialismo cultural, como dice Sinfield, "is committed to the recovery of subordinated voices",[71] no nos cabe la menor duda de que las buenas ediciones de la obra de Shakespeare con buen aparato crítico y otros paratextos contribuyen a este objetivo como también cabe suponer que las buenas traducciones aspiran a conseguir el mismo objetivo; otro asunto es que el objetivo siempre se alcance. Estos instrumentos —nos referimos a la ediciones anota-

[68] Masten (1997:5). Un periodo que abarcaría, según Rose (1988:1), desde 1580 hasta 1625, es decir, el último cuarto del siglo XVI y el primero del XVII.

[69] Rackin (2005:26).

[70] Howard (1986: 22) cit. en Rackin (2000:49).

[71] Sinfield (2006:25).

das y críticas— nos ayudan a recuperar la voz oprimida en términos de clase, género, raza y orientación sexual, a menudo silenciados.

El drama de la época es fiel reflejo de los conflictos culturales y los cambios del momento y actúa como agente de cambio cultural y social, es decir, el teatro isabelino en general y el shakesperiano en particular representan un elemento de cambio cultural y participan en él con toda la serie de conflictos que ello pueda generar, puesto que durante este periodo el teatro era accesible a ambos sexos[72] y a una variada y compleja mezcla de capas sociales, con sólo la probable exclusión de los muy pobres.[73]

Los periodos isabelino y jacobeo fueron testigos de grandes transformaciones en temas tales como la construcción social de género, el concepto y posición de las mujeres, y la ideología de la familia.[74] Las obras de la época reflejan las preocupaciones de la sociedad y entre ellas los nuevos valores y situaciones sexuales presentes en los discursos morales y religiosos —discursos escritos por hombres, para hombres y sobre

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[72] En *Playgoing in Shakespeare's London,* Andrew Gurr (1987/1989:59) concluye que las *ladies* en contraposición a las mujeres de los ciudadanos y a las prostitutas "went relatively rarely to common playhouses before 1600, but were in numbers at The Globe from 1599 to 1614". Véase también McNeill (2007:5).

[73] McNeill (2007:5) puntualiza: "Prostitutes were another kind of poor women who frequented playhouses not as playgoers but as workers".

[74] Algunos críticos nos recuerdan el poco conocimiento existente sobre la institución de la familia en este periodo y en el inmediatamente posterior: " […] it is worth remarking how little is known about the social and cultural history of families and communities in the period 1640-60. This from some perspectives is the most intensively studied period in English history, and certainly the most controversial". Cressy (1997/1999:482). Este hecho no deja de ser relevante si se tiene en cuenta que la familia es la institución principal a través de la cual se articula y canaliza la sexualidad en la dirección que conviene al Estado: "The institution of marriage is supposed to ensure that suitable and fit human beings will combine to secure the continuation of the social unit, maintaining not only the gene pool but also the class structure, racial hierarchy and above all the legitimate transmission of property from one generation on to the next". Sinfield (2005:li). La familia en la esfera doméstica es el espacio por excelencia donde se regula la sexualidad; es el lugar donde tiene lugar el amor y el sexo: el matrimonio, la homosexualidad, etc.

hombres—, tales como el deseo erótico, el amor, las mujeres, el matrimonio, el adulterio, la homosexualidad, etc., temas todos ellos que producirán grandes cambios en la escritura dramática. Esas transformaciones tendrían como objetivo:

> to illuminate the ways in which dramatic and moral languages combine to create, interpret, and transform a dominant sexual discourse; and, second, to trace a process of artistic change in the English dramatic tradition, by focusing on the parallel relationship between changing sexual values and altering dramatic forms.[75]

Al adentrarnos en un tema como el de la sexualidad resulta difícil, por no decir imposible, su tratamiento en un compartimento aislado sin tener en cuenta otras circunstancias, otros contextos y hechos que derivan y confluyen en una realidad que llega hasta nuestros días. Los humanistas, como también la Iglesia, contribuyeron a la construcción de la sexualidad con sus discursos, moldeándola, según sus intereses, en sus escritos, manuales de conducta, disposiciones canónicas, etc.[76] Así, de especial relevancia y transcendencia para la sociedad inglesa, una sociedad que se consideraba cristiana, es el ascenso del Puritanismo, como observamos en la reacción de Stubbes, a la que anteriormente nos hemos referido; una sociedad para la que el

> [p]uritanism was the last manifestation in England of that astounding concentration of intellectuals which created the Renaissance. Operating in a narrower sphere than the Humanists, the Puritans nevertheless embodied values upheld by Erasmus. […] Shakespeare took the best of the Puritan spirit —its freshness, its rethinking of old authorities, its passionate moral intensity— and discarded its partisanship, so evident in the plays of men like Dekker and Heywood.[77]

---

[75] Beth (1988:2).

[76] Véase Richards (1991/1994). De entre los manuales sobresalían los dedicados a las mujeres casadas como podemos ver en McNeill (2007:20-1), ya que ese estado era de vital importancia para el buen gobierno de un hogar.

[77] Dusinberre (1975/2003:307). El ascenso del puritanismo influyó en el declive del catolicismo. Alrededor de 1575 la representación de obras medievales, con un evidente contenido católico, quedan prohibidas por orden gubernativa. Esta fecha suele considerarse como la fecha del nacimiento del teatro renacentista inglés. Díaz Fernández (2006:8).

Durante los últimos treinta años un gran número de estudiosos,[78] especialmente feministas,[79] e historiadores, ha dedicado trabajos a la reflexión de diversas facetas del tema, explorando el papel y el deseo de la mujer en relación con los del hombre y la forma en que las ideologías del Estado, la religión, el matrimonio y la familia revelan un mundo en el que la mujer continúa subordinada al hombre como consecuencia de que las instituciones están regidas por el sexo masculino. Pero también han descubierto pruebas de los logros y de las iniciativas por parte de las mujeres tanto en las obras de Shakespeare como en la cultura de su tiempo. El feminismo se ha encargado de demostrar que la cultura patriarcal del momento no es estática, sino cambiante, "that ideology is never unified, and that the construction of gender and sexuality is fluid and heterogeneous".[80]

La indudable contribución de la crítica feminista, no obstante, no siguió como cabe suponer, en la misma dirección desde un primer momento. Lisa Jardine[81], por ejemplo se distanció de Juliet Dusinberre, que sostenía que la lucha por los derechos de

---

[78] Sin que la siguiente relación aspire a incluir todos los nombres, no podemos olvidar las aportaciones de Catherine Belsey, Alan Bray, Jonathan Dollimore, Marjorie Garber, Jonathan Goldberg, Margretta de Grazia, Stephen Greenblatt, Lisa Jardine, Thomas Laqueur, Stephen Orgel, Patricia Parker, Phyllis Rackin, Alan Sinfield, Valerie Traub, Susan Zimmerman, etc., así como las colecciones de ensayos *The Woman's Part* (1980); *The Matter of Difference. Materialist Feminist Criticism of Shakespeare (1991)*; *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage* (1992)*; A Feminist Companion to Shakespeare* (2000), etc.

[79] Parte de la crítica feminista ha visto en Shakespeare un protofemininista (Dusinberre, Dash) mientras que otra parte ha considerado que se enfatizaba significativamente la identidad masculina (Adelman, Kahn). Otros piensan que las feministas no deben tenerle en cuenta (McLuskie, Lerner). Para conocer la difusión de la teoría *queer* en España véase Mérida Jiménez (2007).

[80] Neely en Callaghan (2000:277).

[81] Jardine (1983:63) se distanció de muchos críticos femininistas, "so eager to see emerging emancipation in the seventeenth century".

la mujer ya existía en tiempos de Shakespeare. Linda Bamber[82] también rechazó la asimilación de Shakespeare "into the system of feminist ideas", manteniendo la indiferencia, independencia y distanciamiento de este sistema. Marianne Novy sostenía que podemos aprender mucho de Shakespeare y de su esfuerzo por entender a las mujeres; sin embargo, "[w]e cannot learn from him the new possibilities for being a woman in the nonsexist society that feminists hope to create". [83]

El estudio y la investigación de la sexualidad ha atraído la atención de un amplio espectro de estudiosos: freudianos, deconstruccionistas, historicistas y público en general, además de los feministas y materialistas culturales ya mencionados. Tampoco hay que olvidar la aportación y las lecturas particulares en el campo de la sexualidad por parte de compañías teatrales[84] y directores de cine. Las sexualidades disidentes y marginales, con un discurso históricamente silenciado y oculto, han encontrado en la *queer theory* [estudios sobre sexualidad alternativa] una salida a sus discursos:

> [T]he aim of a […] queer approach is not to find evidence that Shakespeare was […] homosexual. Rather, the analysis of gender and sexuality allows us to understand the variety of ways that Shakespeare responded imaginatively to sex, gender and sexuality as crucial determinants of human identity and political power.[85]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[82] Bamber (1982:2) sostenía que "only some plays, or some portions of some plays, can satisfy our desire as feminists to share common ground with this great writer".

[83] Novy (1981:26). Sin lugar a dudas la aportación del feminismo ha sido fundamental para corrientes críticas como el materialismo cultural, o como dice Sinfield (2006:27): "Cultural materialism is the outcome of a cross-fertilization with materialist feminism".

[84] "In the theatre, lewd meanings have been sought out, relationships once thought to be innocent have been trawled for sexual undertones, and both the comic and the serious aspects of sexual behaviour have been stressed in ways that shift the interpretative balance of the plays in which they occur". Wells (2004:1).

[85] Traub (2001:129). Véase también Sinfield (1994/2005a:xiii).

Por todo ello hoy ya no resulta novedoso ni sorprendente encontrarnos con las palabras *gay* y Shakespeare muy cerca una de la otra:

> In practice, [Shakespeare´s] plays are pervaded with erotic interactions that strike chords for lesbians and gay men today. Friendships are conducted with a passion that would now be considered suspicious; language of sexual flirtation is used between males and females; the social organisation gives support, as well as stigma, to same-gender liaisons; and all the parts may, legitimately, be played by boys. (I grant that this may not, immediately, be good news for women.) None of this tells us anything about Shakespeare´s sexuality, supposing he may be said to have possessed such an item.[86]

A lo largo de este trabajo hemos intentado citar las fuentes utilizadas así como otro tipo de materiales utilizados, aunque en modo alguno representan exclusivamente los libros y artículos consultados. Durante los últimos quince años ha habido una eclosión de materiales en este campo de tal magnitud que resulta prácticamente imposible conocerlo y leerlo todo. La sexualidad es un tema de interés creciente en las revistas especializadas, de modo que, la inclusión de artículos que tratan de los temas objeto de estudio en esta tesis resulta cada vez más habitual en cualquier revista especializada, desde las señeras *Shakespeare Survey* y *Shakespeare Quarterly* o la más reciente *Shakespeare*[87] hasta las de la crítica feminista.[88] La misma revista *Shakespeare Quarterly* en su bibliografía anual clasifica en estos momentos la crítica en diferentes categorías y, sin entrar en muchos detalles, podemos ver que determinados temas van poco a poco tomando carta de naturaleza y consistencia. Entre las nuevas *key-words* del

---

[86] Sinfield (2006:180).

[87] Nos referimos concretamente a la revista *Shakespeare* de la editorial Routledge, cuyo primer primer número vio la luz en el año 2005.

[88] Entre las revistas que tratan temas relacionados con la mujer en el pasado encontramos: *Women's Studies Abstracts, Feminist Studies, Frontiers, Hecate, Heresies, Internacional Journal of Women's Studies, Lilith, New Directions for Women, Quest, Psychology of Women Quarterly, Signs, Women and Politics, Women and History, Women and Literature*, etc.

índice anual podemos encontrar entre otras: *eroticism, female characteristics, feminism, gender, male characteristics, patriarchy, sexuality, transvestism*, etc., de donde se desprende, una vez más, la actualidad e interés por el tema objeto de estudio.

Con nuestro trabajo intentamos aportar parámetros con los que poder evaluar de forma objetiva las traslaciones de los juegos de palabras en *Hamlet*, procurando superar las consabidas generalizaciones respecto a la calidad de una traducción que nunca o casi nunca explicita los instrumentos e indicadores empleados o los criterios en los que se basa. No obstante, conviene no olvidar que existe otro parámetro —al que no hemos aludido en nuestro trabajo y que suele pasar desapercibido en los análisis de traducción— consistente en las *posibilidades reales de traducción* de los *puns* analizados, o de cualquier otro segmento plurisignificativo o ambiguo. Bajo este prisma, los análisis de traducciones de ese tipo de segmentos microtextuales o de cualquier otra naturaleza, a veces, deberían concluir que la traducción es imposible en vez de decir que determinado traductor o traducción "no llegan", puesto que habría que meterse en la piel del traductor literario o poético para conocer en toda su extensión los problemas a los que éste se tiene que enfrentar a cada paso.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CAPÍTULO 1

LA SEXUALIDAD EN EL RENACIMIENTO

Con el Renacimiento asistimos a una serie de cambios profundos en los campos artístico, intelectual, religioso, económico, político y científico. Esos cambios van a cristalizar en formas reconocibles de nuestro mundo moderno como:

> [T]he emergence of mercantile capitalism and a money economy; the emergence of the ideology of the atomized individual, to which the Protestant reformation, print culture, and expanding literacies gave rise; and the development of the New Science, with its medical, physical, and industrial revolution.[89]

El periodo isabelino (1558-1603) y jacobeo (1603-1625) se insertan en lo que los historiadores de los últimos cincuenta años llaman "early modern period",[90] que tiene su comienzo con el primer rey de la dinastía Tudor —Henry VII— y que llega hasta 1642 con el cierre de los teatros, puesto que con la Restauración —la vuelta de la monarquía con Charles II y la reapertura de los teatros londinenses— "there was both a different balance of power between king and Parliament and also a new approach to

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[89] Charnes (2006:17). Respecto a la transcendencia de la invención de la imprenta, véase la *Introduction* de Gordon Williams a su *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*: "The role of the printing press is crucial. It became a useful ploy to identify sexual repression with a Church controlled by celibates; and the prevailing attitude amongst the Roman Catholic hierarchy towards the printing press only helped to boost the Church's illiberal image. Its hostility is entirely understandable; freedom of expression and authority, religious and secular are never easy fellows". (1994:viii).

[90] "Many present-day historians avoid the term "the Renaissance" as a product of the nineteenth-century enthusiasm. They prefer the designation 'early modern'". Orlin (2009:3). Inglaterra no tuvo su propio Renacimiento hasta los siglos XVI y XVII y este hecho tiene una relación muy directa con el establecimiento de una iglesia nacional protestante en la década de 1530 y los orígenes últimos hay que buscarlos

dramatic performance".[91] Es un periodo histórico que se caracteriza por un extraordinario crecimiento demográfico, la aparición de las clases medias,[92] la inflación de los precios[93], el aumento del comercio exterior y otras actividades comerciales, así como la gran expansión en oportunidades educativas:

> The England of the Renaissance was an arena of change — religious change; economic change (the decline of feudalism and the beginning of a capitalist economy); the growth of print culture; and, intertwined with these, changes in gender relations. Such a climate opens a range of possibilities, and dramatic texts are alive to the conflicts between these.[94]

Para el objetivo de nuestra tesis, en este periodo se observa un interés creciente en el cuerpo humano, en representarlo artísticamente, en plasmarlo y diseccionarlo con el fin de entender su funcionamiento, etc.; en otras palabras, un interés por la forma en que el comienzo de la edad moderna entendió el suyo y el de los demás: "[t]hese are immensely complicated topics, subject to much dispute and constant modification of what we think we know".[95] Dado que una de las voces con mayor influencia en este discurso ha sido la del pensador francés Michel Foucault, resulta apropiado citar un párrafo de la primera página de su *Historia de la Sexualidad*:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

en el movimiento intelectual conocido como "humanismo", que buscaba la verdad en el conocimiento más que en la fe. Entre los humanistas prominentes cabe destacar a Desiderio Erasmo y a Tomás Moro.

[91] Orlin (2009:8).

[92] "It was also the time of rising capitalism, of the creation of the middle classes, growing rich and powerful —often through questionable business practices— and of an attitude of every man for himself". Kiernan (2006:14).

[93] "In 1600, the most basic foods were six times as expensive as they had been in 1500". Orlin (2009:44).

[94] Findlay (1999:7).

[95] McDonald (2004:652).

> Todavía a comienzos del siglo XVII era moneda corriente, se dice, cierta franqueza. Las prácticas no buscaban el secreto; las palabras se decían sin excesiva reticencia, y las cosas sin demasiado disfraz; se tenía una tolerante familiaridad con lo ilícito. Los códigos de lo grosero, de lo obsceno, de lo indecente, si se los compara con los del siglo XIX, eran muy laxos. Gestos directos, discursos sin vergüenza, trasgresiones visibles, anatomías exhibidas y fácilmente entremezcladas, niños desvergonzados vagabundeando sin molestia ni escándalo entre las risas de los adultos: los cuerpos se pavoneaban.[96]

Por otra parte, la Edad Moderna fue un tiempo "when sex as a moral preocupation was changing into a sex as a subject for self-reflection and intellectual analysis".[97] Es en este contexto de "vast array of erotic choices reported by early modern culture"[98] en el que surge la posibilidad de contacto sexual de cualquier tipo imaginable, como veremos en los diferentes apartados de este capítulo. Si bien aún nos encontramos inmersos en un tiempo de opresión patriarcal, hubo múltiples cambios que afectaron a la posición de las mujeres; cambios que tuvieron fiel reflejo en las obras dramáticas del periodo en cuestión, y cuya aportación contribuyó a la expresión del amor y de la sexualidad moderna.

El invento de la imprenta tuvo unas consecuencias profundas y extraordinarias en la expansión de la lengua.[99] Por tanto, cabe suponer que el lenguaje sexual, al igual

---

[96] Foucault (1977:9).

[97] Smith (1991:10).

[98] Traub (1992:164).

[99] Durante el periodo incunable "it has been estimated, the English language almost doubled itself with borrowings from foreign sources". Williams (1994: viii). Si hasta ese momento el único medio de comunicación de masas era el púlpito, controlado por la Iglesia, con la llegada de la imprenta hubo intentos de continuar manteniendo el control a través de la censura. No debe olvidarse que la iglesia parroquial era el centro alrededor del cual giraba la vida diaria, siendo fuente de noticias, de actos comunitarios, de disciplina social y de ayuda para los necesitados. También McNeill (2007:43) presta atención al aumento de vocabulario que tiene lugar en esos momentos: "During the sixteenth century the English language almost doubled in size. Early modern social structures generated a greater complexity of expression in the English language, as the vocabulary adopted the terms of trade, travel, colonization, currency, age-labor,

que el de otras categorías, también experimentó un crecimiento notable, aunque su discurso supuso un peligro para el discurso multisecular de la Iglesia:

> The multiple reproduction made possible by the printing press allowed, for the first time, the quick spread of ideas diverging from those held by the Church. By its means, family relationships were redefined and sexuality became a powerful weapon of subversion. For although Lutheran thinking, which took marriage rather than celibacy to be the natural state, still regarded sex as sinful, other sections of the Protestant wing came to identify the natural with the good.[100]

Si la Iglesia medieval había considerado el celibato y la vida monástica como camino ideal de perfección, con el protestantismo la idea monástica de castidad con la renuncia a la carne y a los valores del mundo terrenal fue reemplazada por el 'holy matrimony' como nuevo ideal.[101] Con el fin de integrar a la clerecía en la comunidad se pasó del celibato clerical medieval al matrimonio de los eclesiásticos, abogado por los reformadores protestantes.

Según Lynn White el periodo comprendido entre 1300-1650 es "[t]he most psychically disturbed in European history [,] an era of doubt, fear and uncertainty, war destruction and depopulation, decay and death".[102] Como consecuencia de la peste negra o bubónica[103] la población europea no recuperó su nivel numérico del siglo XIII hasta mediados del siglo XVI, tras un crecimiento lento a partir de la década de 1450. A finales del siglo XVI y comienzos del XVII se observa una gran movilidad

---

and commodities. The language of sex, gender, and sexuality grew correspondingly, adopting and improvising new terminologies from these new arenas".

[100] Williams (1994: viii).

[101] Recuérdese que el matrimonio medieval "was not condemned, but it was seen as second best, in line with St Paul's view that it is better to marry than to burn". Belsey (1999:19).

[102] Cit. en Richards (1991/1994:18).

social[104] digna de tenerse en cuenta,[105] un tiempo en el que la línea divisoria entre los nobles y la gente corriente se diluye y se pone en tela de juicio.[106] Esta movilidad social la observan historiadores y críticos contemporáneos como Smith y Harrison de la siguiente manera:

> During this period of particularly intense economic and demographic change, social movement went in both directions, downwards as well as upwards, leading to unrest and conflict in the social order. Precisely because this movement was particularly apparent and significant between the gentry and the rest of the society, making distinctions between the two became of pressing importance.[107]

El nuevo panorama que emerge, como ya hemos apuntado, nos resulta más familiar que el precedente, de modo que a mitad del siglo XVII , vemos una Inglaterra nueva, en la que

> Religion is no longer the natural language of science and politics. Ideas of microcosm, of the Great Chain of Being, and other expressions of divine order (…) disappear from all but (…). What replaces them is a far more familiar *milieu*: Newton's *Principia*, The Royal Society, a rational management of the economy, and the Mechanical conceptions of nature recognisably modern.[108]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[103] Esta plaga devastó Europa sucesivamente en 1347-9, 1361-2 y 1369. Véase Richards (1991/1994:14-5).

[104] Véase Laslett (1984:36-52), Wrightson (1982:26-30), Stone (1966) y Cressy (1997/1999).

[105] Un ejemplo de movilidad social ascendente se observa en obras dramáticas como *TN*.

[106] Masten (1997).

[107] Suzuki (2000:124).

[108] Bray (1982:110-1). Las aportaciones de Newton, por ejemplo, en los campos de la mecánica, la gravedad, las matemáticas y la óptica, son indicios claros de que estamos asistiendo al nacimiento de una época nueva. Las palabras de Galileo Galilei "Epur si muove", tras la lectura de la abjuración a que fue forzado por los inquisidores generales de la iglesia católica el 22 de junio de 1633, son un claro ejemplo de que las supersticiones seculares son suplantadas por la verdad científica del sistema copernicano, es decir, es la Tierra la que gira alrededor del Sol y no el Sol alrededor de la Tierra. Los escritos de intelectuales escépticos como el francés Michel de Montaigne (1533-92), que fueron leídos por Shakespeare, ponían en duda lo que hasta ese momento se consideraban verdades intocables; así, Hamlet en su famoso soliloquio de 1.3.55-87 pone en duda la idea cristiana de la vida después de la muerte.

Ahora bien, no todo resulta tan positivo. Con la movilidad social y también física en busca de mejores condiciones de vida una nueva generación de pobres[109] y marginados hace su aparición en escena, así como una legislación específica para su control.[110] El porcentaje de esta nueva clase social creció del 11% a mitad del siglo XVI al 40% a mediados del XVII, principalmente como consecuencia del nacimiento de los *enclosures* en la agricultura, que excluía a los pequeños propietarios, desplazando a miles de ellos a Londres:[111]

> While radical changes in England's economy and social organisation guaranteed that there was an explosion of mobile poor labor, many of whom gravitated toward the cities, fear of civil disturbance and unrest inspired a proliferation of legislation against the poor. Between 1530 and 1572, statutes requiring violent punishment of 'masterless men' were established, in some cases allowing for them to be whipped, chained, even branded, and made slaves for life. In 1572 some relief was offered by laws that distinguished between 'sturdy beggars' and 'respectable' poor. Later laws in 1597 and 1601 modified but did no substantially change these laws.[112]

Así, el periodo que siguió a los *land enclosures* durante el reinado de Henry VIII "was one of mass unemployment forcing many people outside the ordinary legal and moral restraints in order to survive".[113]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[109] Véase McNeill (2007:1-47).

[110] Por ejemplo, los gitanos son expulsados de Inglaterra en 1564, el año del nacimiento de William Shakespeare. McEvoy (2000/2001:269). En el invierno de 1603-4 según Dollimore (1991:76) la situación era la siguiente: "the continuance of the war with Spain, the treason trials and executions in Winchester, the slackness of trade in the capital", circunstancias a las que se podrían sumar otras como "the general social phenomena of growing numbers of poor and indigent during the economic and social displacements of the period". La exclamación de Mistress Overdone en *MM* es muy significativa: 'What shall become of me?' y viene a expresar "a generalised concern and awareness of the profession as being one of demand and supply". De modo que Mistress Overdone siente preocupación al encontrarse incluida en el número de 'unruly elements' a que el edicto contra los burdeles hacía referencia. Callaghan (1994:44).

[111] Callaghan (1994:25).

[112] Kamps & Raber (2004:256) y Callaghan (1994:25).

[113] Williams (1994:xi).

Asistimos también a un momento de intenso conflicto cultural y a la aparición de una sociedad jerarquizada en todos los ámbitos, desde la casa hasta la corte, con cambios visibles que afectan a las diferentes clases sociales, al status, a las definiciones de género, al potencial económico, etc.[114] Por lo que respecta al nivel de formación de la población, no hay que olvidar que solamente un tercio de la población masculina sabía leer y escribir:[115]

> The spread of literacy during the sixteenth century is undeniable, though the process seems to have been extremely unsteady, but certainly in the densest areas of population a brisk trade in street literature was developing. As well as providing entertainment, it might embody information, controversy, social advice and moral instruction; it was an important moulder of public opinion, and not only in the direction of orthodoxy.[116]

De cualquier modo en un momento en que la alfabetización estaba muy lejos de ser universal, apenas se percibe la voz de la clase baja, de ahí que se tenga que acudir a fuentes alternativas como cartas privadas, diarios, registros parroquiales y judicales, así como "reports of religious dissidence and popular protest".[117]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.1 Cultura patriarcal y sexualidad

> Authority exists only when it is exerted, and it must be exerted over someome — it must, that is, constantly create or identify its subjects. Its discourse is of necessity public, and most Renaissance public discourse is in some way implicated in it.[118]

---

[114] Rose (1988:1)

[115] Cressy (1997/1999:254).

[116] Williams (1994:viii).

[117] Orlin (2009:7).

[118] Orgel (1996:123-34).

Los críticos coinciden en que la Inglaterra renacentista estaba dominada por una cultura patriarcal opresiva que regulaba las relaciones sociales, una cultura en la que la ley isabelina estaba de parte de los hombres[119] y en la que las mujeres debían obediencia y sumisión a sus maridos —una variante de la sumisión al orden patriarcal—.[120] Es más, las mujeres crecían sabiendo que los hombres detentaban el poder: el padre, el hermano, el marido formaban un triángulo donde ellas no tenían cabida.[121] El marido gobernaba a su mujer y su casa, —no en balde la palabra 'husband' originalmente implicaba "mastery and control"[122]— y la mujer, en una extensión del poder patriarcal, mandaba sobre quienes estaban por debajo de ella.

En este sistema la ideología de la supremacía masculina se encuentra rígidamente estratificada, no sólo horizontalmente mediante el sistema de clases, sino también verticalmente mediante la primogenitura. La vida de los hijos más jóvenes —como las de las clases más bajas y las de los *otros*— está determinada;[123] si no poseen *entitlements* se ven abocados a forjar su futuro en las profesiones o en las alianzas matrimoniales. El patriarcado se manifestaba de diversas formas y abarcaba desde la familia a la corte. El patriarcado de la familia dependía del de la corona, que en última instancia dependía de Dios Padre. Es decir, en la cultura patriarcal, el lugar del *Big Other* puede ser ocupado por Dios, el rey, el papa u otra autoridad eclesiástica, el señor o el padre;

---

[119] Orgel (1996:138).

[120] Bevington (2006:94).

[121] Dusinberre (1975/2003:260).

[122] Cressy (1997:28)

[123] Sinfield (1996:132).

todos encierran una alegoría paterna. Bajo el colonialismo el papel del padre es asumido por el hombre blanco.[124] Consecuentemente "everyone in this culture was in some respects a woman, feminized in relation to someone".[125]

Ahora bien, definir la cultura del Renacimiento como exclusivamente patriarcal significa relegar a las mujeres a simples criaturas domésticas[126] y supone ignorar y silenciar a un gran número de mujeres que operó fuera del sistema familiar, así como las estructuras sociales y legales que les permitían actuar de esta manera.[127] Resulta evidente, por otra parte, que al ser la familia la forma clásica del patriarcado,[128] ésta tuviera una influencia fundamental en la vida sexual de los que vivían en ella, incluidos los criados, como ha observado Bray.[129] Esa familia patriarcal, como tentáculo del poder masculino, ejercía un enorme poder incluido el económico sobre los jóvenes de ambos sexos entre los 14 y los 24 años. La mayoría de estos jóvenes trabajaba al servicio de las clases más privilegiadas y pudientes. En el trabajo y en la escuela, como en la familia y en los gremios, existía un orden jerárquico y cada uno de sus miembros, empezando

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[124] Loomba (2000:172).

[125] Orgel (1996:124).

[126] Orgel (1996:125).

[127] "[…] women in Renaissance England constituted a significant part of the skilled labor force, and in various parts of the country until well into the seventeenth century enjoyed full rights within a a guild system that modern historians incorrectly but regularly represent as exclusively male. Women are engaged in practically every craft and trade, not as surrogates, wives or widows, but as fuly responsible guild members. And yet the patriarchal ideology of the culture is an undeniable fact. How can we account for the masons' and carpenters' "systeren and brethen," the women blacksmiths of Chester, the half of Southampton apprentices of women within a patriarchal structure?" Orgel (1996:123).

[128] "The seventeenth century patriarchal family had many of the characteristics of the patriarchal household". Zimmerman (1992:36, n. 16).

[129] Bray (1982:51).

por el *master*, que ocupaba una posición preeminente y actuaba *in loco parentis*, desempeñaba un puesto determinado y concreto.

La sociedad patriarcal es un constructo cultural y social,[130] como han mostrado los trabajos de Stone y otros historiadores, y "not a transcendent ideal inherent in human nature that has existed throughout recorded time".[131] Esta estructura jerárquica ha tenido una presencia casi generalizada en todas las culturas occidentales y una pervivencia asombrosamente larga, que en el caso de Inglaterra prevalece hasta finales del siglo XIX. Según Addison,[132] en este constructo histórico, que tiene su origen en el periodo clásico, que va tomando forma con el paso del tiempo y que aún tiene vestigios en nuestra cultura, el poder está institucionalizado y los valores masculinos predominan sobre los femeninos. El delito sexual se consideraba un daño y una ofensa causados no a la persona que lo sufría, sino a la propiedad del adulto masculino: su mujer, su hija casadera y sus hijos.[133] En el caso de la homosexualidad, ésta era una de la múltiples formas simbólicas en las que los hombres podían reafirmar su poder patriarcal y cuyos tentáculos alcanzaban todos recodos de la cultura:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[130] Vickers (1993:341). La sexualidad, según Foucault, al igual que la psiquiatría, la religión, la justicia, el lenguaje o la enseñanza han sido siempre, en el mundo occidental, una de las "estructuras de poder" "erigidas para reprimir y domesticar al cuerpo social, instalando sutiles pero muy eficaces formas de sometimiento y enajenación a fin de garantizar la perpetuación de los privilegios y el control del poder de los grupos sociales dominantes". Vargas Llosa (2009:35). Evidentemente en este discurso masculino siempre se ha pretendido hacer invisibles a las mujeres.

[131] Tallent (2001:20).

[132] Addison (1991:16).

[133] Smith (2003:434). Incluso en el seno de la actividad sexual lícita —el matrimonio—, las mujeres son propiedad sexual de los hombres y el valor de esta propiedad disminuía, si ya había sido utilizada o la utilizaba alguien además del propietario legal. Véase Stone (1977/1990:256).

> However vigorously English law may have proscribed acts of genital contact between men, English society encouraged the feelings that could lead to such acts. In a post-Freudian view, Shakespeare's plays seem to reveal a 'repressed' sexuality.[134]

Una estrategia de intervención adoptada por el movimiento feminista en la década de los ochenta y noventa fue investigar los lugares de acción femenina en los textos patriarcales. En este sentido, encontraron en las obras de Shakesperare un lugar ideal, ya que daban por sentado que eran "products of male imagination, centered in a male-defined conception of Culture".[135] En 1981, por ejemplo, Coppélia Kahn en *Man's State: Masculine Identity in Shakespeare* sostenía que el poder que los hombres ostentan sobre las mujeres a través del patriarcado, hacía vulnerables a éstas porque "a woman's subjugation to her husband's will was the measure of his patriarchal authority and thus of his manliness".[136]

La cultura patriarcal ya se encuentra presente en tratados de comienzos de la edad moderna como vemos en *Patriarcha* (1635) de Robert Filmer, donde queda patente que Adán y los sucesivos patriarcas, por el derecho de paternidad, tienen autoridad sobre los hijos. Su obra nos ofrece la documentación más completa de una teoría patriarcal del momento:

> In all kingdoms or commonwealths in the world, whether the prince be the supreme father of the people or but the true heir of such a father, or whether he come to the crown by usurpation, or by election of the nobles or of the people, or by any other way whatsoever, or whether some few or a multitude govern the commonwealth, yet still the authority that is in any one or in many, or in all of these, is the only right and natural authority of a supreme father. There is, and always shall be continued to the end of the

[134] Smith (1991:75).

[135] Addison (1991:15).

[136] Kahn (1981:15-7).

> world, a natural right of a supreme father over every multitude, although, by the secret will of God.[137]

O en el libro cortesano *The Flower of Friendship* (1568), donde su autor, Edmund Tilney, basándose en la religión, recalca la superioridad masculina y la subordinación de la mujer: "For indeed both divine and human laws in our religion giveth the man absolutely authority over the woman in all places".[138]

La mujer una vez casada con quien el padre deseara —aunque no siempre esto fuera así,— se esperaba que fuera casta, silenciosa[139] y obediente; no obstante, no resulta difícil encontrar en las obras de Shakespeare conexiones entre la ausencia del silencio femenino y la transgresión sexual femenina que evocan su poder: "Female sexuality in Shakespeare's plays is invariably articulated as linguistic transgression —that is, a verbal replication of female obliquity".[140] La mujer, no sólo tenía que ser casta, sino también parecerlo: el silencio, la humildad y la modestia eran los signos externos de la posesión de esta virtud.[141] La insistencia de los moralistas de la época en el silencio de las mujeres se contrapone a las lamentaciones del vicio correspondiente: la locuacidad del sexo. [142]

---

[137] Cit. en Tallent (2001:23).

[138] Cit. en Tallent (2001:18).

[139] Dusinberre señala que las mujeres instruidas son masculinas; que la sutileza y el ingenio, como frutos del aprendizaje, son atributos masculinos y van en contra del ideal masculino de la mujer sumisa y silenciosa: "[...] in women modesty and wit are incompatible". Dusinberre (1975/2003: 227-8).

[140] Rackin (2005:11).

[141] Rackin (2000:43).

[142] Neely (1985/1993:214).

El amor de la mujer por el marido se expresaba en términos de obediencia —por parte de ella pero no necesariamente por parte de él— como se observa en la ceremonia del matrimonio anglicano. Era una exigencia impuesta a la mujer por la literatura prescriptiva de la época, principalmente en los manuales de conducta, en la ceremonia del matrimonio anglicano y en las *homilies* sobre el matrimonio:

> But as for their husbands, them must they obbey, and cease from commanding, and performe subjection. For this surely doth nourish concord very much when the wife is ready at hand at her husbands commandement, when shee will apply her selfe to his will, when shee endehoureth her selfe to seek his contentation, and to doe him pleasure, when she will eschewe all things that might offend him.[143]

La existencia de un importante número de tratados contra el teatro[144] nos lleva a conjeturar que el teatro no era un fenómeno aislado, sino parte de un engranaje cultural y social capaz de generar cambios que podían perturbar el orden establecido, de ahí la obsesiva intervención discursiva de los *anti-theatricalists*[145] como garantes del orden patriarcal. Como espectadoras, por otra parte, a las mujeres se les abría un nuevo mundo en la medida en que podían ejercitar su autonomía opinando sobre lo que veían sobre el escenario, lo cual en última instancia venía a desestabilizar el orden establecido, que prescribía el silencio en las mujeres.

La literatura prescriptiva, al tiempo que urgía a los varones a casarse y les proporcionaba una serie detallada de instrucciones en cuanto a la elecciones de las esposas, apenas si se ocupa de las mujeres más allá de un vago consejo a la hora de

---

[143] Cit. en Neely (1985/1993:15).

[144] Entre los *anti-theatricalists* encontramos a John Rainolds, Barnabe Riche, George Gascoigne, Stephen Gosson, Philip Stubbes, William Prynne, William Rankins, etc. Thompson & Whelehan (2001:129).

[145] El análisis definitivo sobre los argumentos esgrimidos por los *anti-threatricalists* puede encontrarse en Howard (1994).

elegir esposo sabiamente[146] —otro signo más de la dominante ideología patriarcal de la época—. Esta falta de orientación respecto a la elección del marido implicaba que para las mujeres no existiera prácticamente otra elección fuera del matrimonio y que sus matrimonios estuvieran mucho más controlados por sus padres que el de los hombres,[147] además de que los hombres llevaran la iniciativa en el noviazgo, como probablemente sucediera en la época y como vemos, en general, en las obras de Shakespeare.

De cualquier forma, aun cuando los jóvenes de finales del siglo XVI, muchos más en número y mejor educados que sus predecesores, sufrieron los rigores de la moral calvinista,[148] se ha de admitir que tuvieron mejores oportunidades en una sociedad más rica y próspera. Además, tuvieron la inmensa suerte de observar los modelos alternativos que la poesía y las obras de Shakespeare y sus contemporáneos les ofrecían y la oportunidad de poder desafiar 'the blind obedience to paternal dictates' de los que habla Stone en su obra seminal.[149]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

No se puede hablar de sexualidad femenina en el Renacimiento inglés sin trazar previamente unas líneas de la posición y del papel de la mujer en un mundo eminentemente patriarcal. En 1523 Erasmo había escrito que la virginidad permanente

---

[146] Neely (1985:11).

[147] "Matrimonial engagement was a patriarchal matter concerning 'the young man's father' and 'the father of the maid', although in practice the couple may well have already established contact". Cressy (1997/1999:254).

[148] El calvinismo, que era la rama del protestantismo que se predicaba en la Iglesia anglicana durante la época de Shakespare, "emphasised the inability of the Christian individual to procure his or her own salvation, and its corollary, divine predestination." Sinfield (2005:xxxv).

[149] Stone (1977/1990).

Siguiente

era la flor que "hathe her bryghte beautye, her fayre fragancy, her grace and dignities in this world" — incorporando con este discurso al sacerdote, al monje y a la monja a la corriente ascética y virtuosa de entender la vida. No obstante, cien años después esa tendencia había cambiado. El teólogo y cardenal Bellarmine (1542-1621), contrario a las doctrinas protestantes de la Reforma, todavía se aferraba a la idea paulina de que el matrimonio estaba destinado para aquellos que no podían resistir la debilidad de la carne: "marriage is a thing humane, virginity is angelical". Pero el predicador protestante William Perkins adoptó una postura diferente pues consideraba que el matrimonio era 'a state in itself far more excellent than the condition of a single life.'[150]

Dentro del contexto patriarcal la virginidad era una virtud que se valoraba hasta el matrimonio, y sólo cuando existían garantías de matrimonio o éste era inminente y seguro, se podían hacer excepciones. La abstinencia sexual, la decencia y el respeto eran cualidades que se valoraban en una pareja. Las tentaciones y apetitos de la carne debían mantenerse bajo control.[151] En el sistema patriarcal el varón valoraba la virginidad femenina, que certificaba que la mujer estaba intacta y que era *su* posesión, extremos ambos importantes. Por último, y no menos importante, en este sistema el hombre dependía de la fecundidad de la mujer para la propagación de su especie.[152] En la lucha por la supervivencia patriarcal los hombres rivalizaban por las mujeres de una clase apropiada, y se esperaba que ellas, de la misma manera, se mostraran predispuestas pa-

[150] Cit. en Garber (1981:126).

[151] Cressy (1997/1999:281).

[152] Addison (1991:132).

ra esa estrategia.[153] El sistema prohibía otras relaciones, aunque extraoficialmente al marido se le permitieran las relaciones extramatrimoniales[154] dentro de esa doble moral propia de la época que discriminaba a las mujeres por ser ellas las garantes de la propagación de la especie y, ante todo, de quienes dependía la transmisión legítima de los bienes y de la riqueza de una generación a otra.[155]

Existía un temor especial a perder el control de la castidad[156] en las mujeres casadas. Esta posesión adquiría un valor excepcional en manos de los padres, que la consideraban una porción de su propiedad de la que podían disponer a su antojo:

> The fear of losing control of women's chastity, a very valuable possession that guaranteed the legitimacy of one's heirs, and specially valuable for fathers as a piece of disposable property, is a logical consequence of a patriarchal structure — as the figure of Prospero, for example, with his compulsive fears about preserving his marriageable daughter's virginity, makes clear.[157]

Según Lawrence Stone[158] la castidad matrimonial consistía en la moderación de la pasión sexual como habían recomendado primero los padres de la Iglesia católica y después Calvino (1509-1564) y los humanistas de principios del siglo XVI como Luis

---

[153] En *TN* Sir Toby Belch observa esta sagacidad en su sobrina Olivia: "She´ll not match above her degree, neither in state, years, nor wit". Saltarse las convenciones de la endogamia social del matrimonio con vistas a ascender en la escala social podía resultar una aventura peligrosa.

[154] Existen formas legítimas para asegurar estos planes. *Hamlet* trata de lo que sucede cuando se adoptan medios ilegales. Véase Sinfield (2005:liii-vi).

[155] Sinfield (2005:li-ii) y Kamps & Raber (2004:181).

[156] La castidad era entendida como "protection of one's hymen from *phallic* penetration". Traub (1992:160). Otro signo de la cultura patriarcal es la circuncisión femenina o clitoridectomía, que aparece en los tratados médicos de Crooke (1618) o Culpeper (1651) como medio de controlar la sexualidad femenina y regular su deseo sexual.

[157] Orgel (1996:36).

[158] Stone (1977/1990:254).

Vives (1492-1540).[159] En esa forma de comportamiento se esperaba que el marido ofreciera a la esposa suficiente satisfacción para evitar que ella, tras el despertar de su libido, se viera obligada a buscar satisfacción adicional en aventuras extramatrimoniales. Toda relación sexual apasionada era considerada pecaminosa incluso dentro del matrimonio. La sensualidad y la lujuria de la carne eran demoníacas. Se recordaba al marido que nada había más impuro que amar a su esposa como a una prostituta.

Por tanto, la castidad era el primer deber de las mujeres a lo largo de su vida bajo las formas de virginidad, fidelidad marital y abstinencia en las viudas. La mujer, no sólo tenía que permanecer fiel, a diferencia del marido,[160] sino que tenía que probar su fidelidad mediante una cualidad típicamente renacentista que consistía en ser recatada y sumisa[161] intentando evitar todo signo de vanidad o indecencia.

El adulterio, la fornicación, la bigamia y el incesto eran considerados como elementos disturbadores del patriarcado y atentaban contra la moralidad renacentista, pues suponían una violación de la estructura familiar. Los delitos sexuales mencionados, especialmente el incesto,[162] eran considerados un atentado contra el cabeza visible de la familia patriarcal, considerado guía y maestro moral y religioso. La relajación creciente

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[159] Vives en sus escritos abogó por la educación de las mujeres, pues creía en su capacidad intelectual. No era ningún protofeminista, puesto que estaba a favor de códigos restrictivos de comportamiento para las mujeres, como la mayoría de sus contemporáneos, especialmente en materia de castidad**.** Su ideal de virginidad para las mujeres solteras lo encontramos en el Capítulo 6: "The Instruction of Virginity" del libro *A Very Fruitful and Pleasant Book Called Instruction of a Christian Woman.* Vives (1592:52-60). No obstante, el humanista de origen valenciano es consciente de las debilidades a las que las mujeres están expuestas: "a man must be content with his wyfe, though she be a dronkarde, though she be ireful, though she be shrewde, a waster, a glotten, a vacabonde, a skoulder, a rayler, onely an adulterer is a mannes lybertie to forsake". Cit. en McNeill (2007:22).

[160] "'Chastity' and 'loyalty' are concepts that make sense only with reference to men". Smith (1996:99).

[161] Neely (1985/1993:14).

en el campo sexual trajo como consecuencia un repentino aumento del nacimiento de hijos ilegítimos, que llega a duplicarse en tiempos de Shakespeare.[163] La monogamia después del matrimonio en las mujeres se convirtió en la única garantía sobre la legitimidad de los herederos a la propiedad y el título.[164]

Se puso mucho énfasis en el control de las mujeres rebeldes, aquellas que lejos de ejercer su sexualidad bajo el control de un hombre la ejercían libremente, al tiempo que daban rienda suelta a su lengua, transgrediendo las normas, pues uno de los signos de la mujer virtuosa, como hemos mencionado, era su silencio y modestia.

La actitud de los teólogos del XVI y XVII hacia la sexualidad y el adulterio fue una actitud de suspicacia y hostilidad que sólo la Reforma matizó de forma lenta y reacia a través del rechazo a la virginidad y la sustitución por el 'sagrado matrimonio.' Se enfatizaba la importancia de la 'castidad matrimonial' y su violación representaba el adulterio.[165]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Kamps & Raber sostienen que la abundante existencia de tratados a comienzos de la edad moderna exhortando a las doncellas a la castidad y a las esposas a la fidelidad responde a la idea aristotélica de imperfección de la mujer en todo, y a una ansiedad

---

[162] "Incest, despite its prominence in the drama, was apparently rare". Ingram (2002/2004:84).

[163] Tallent (2001:30). "The illegitimate birth rate was low —around 2 to 4 per cent— and was mostly associated with broken betrothals". Cressy (1997/1999:277). "Williamson explains that while the English social scene was comparatively lax sexually, many illegitimate children of the time were due to depressed economic conditions which prevented or delayed marriage rather than to moral laxity alone". Tallent (2001:46, n. 26). No obstante, durante el reinado posterior cambió la tendencia: "Falling bastardy rates and lower bridal pregnancy during the reign of Charles I suggests a shift in the moral climate or more effective control". Cressy (1997/1999:277).

[164] Stome (1977/1990:255).

[165] Stone (1977/1990:253).

masculina en regular los actos femeninos en general, y en controlar la sexualidad femenina, en particular, ya que "controlling her lusts and desires is more difficult, since she presumably lacks that degree of internal self-discipline men can claim".[166]

1.2 Mujer y sexualidad

> [S]exual behaviour (perhaps more than religion) is the most highly symbolic activity of any society. To penetrate to the symbolic system implicit in any society's sexual behaviour is therefore to come closest to the heart of its uniqueness.[167]

En el siglo XVI y principios del XVII existieron dos arquetipos paralelos de conducta sexual: una conyugal, básicamente para la procreación del heredero varón y la transmisión de bienes; y otra extramarital, exclusivamente para el amor, la compañía y el placer sexual.[168] Thomas Laqueur afirma que "[s]ometime in the eighteenth century, sex as we know it was invented".[169] Esa "invención" o constructo, que tuvo sus orígenes en los siglos anteriores, estuvo mediatizado por una serie de discursos morales, religiosos, médicos, legales e incluso literarios, ya que el teatro también contribuyó a su creación. En otras palabras, la conducta de la mujer, en general, y la sexual, en particular, están constreñidas por los discursos que hemos apuntado, que tienen además una influencia decisiva. La sexualidad, por tanto, no es monolítica, sino que está determinada

[166] Kamps & Raber (2004:186).

[167] Trumbach cit. en Bray (1982:31-2).

[168] Stone (1977/1990:264).

[169] Laqueur (1990:149). Véanse también Thompson (1994:1) y Rackin (2005:125).

por una serie de presiones ideológicas;[170] no es una categoría estable, sino una producción cultural de cada circunstancia. El deseo sexual, en cualquier época, está social y culturalmente construido, y ambos sexos actúan conforme a las convenciones del momento. El comportamiento sexual no se encuentra encerrado en un compartimento estanco, sino que se regula a través de los discursos específicos que emanan del Estado, de las costumbres de la comunidad local, de los imperativos ideológicos cambiantes,[171] etc.

La sexualidad (heterosexualidad y homosexualidad) de comienzos de la edad moderna no existía en el sentido en que la entendemos actualmente.[172] La aparición de la sexualidad como forma de comportamiento humano es un fenómeno peculiarmente moderno[173] —tiene su nacimiento en un periodo comprendido entre la década de 1860 y los comienzos del siglo XX— y el vocabulario y las figuras o tipos que crea —bisexual, homosexual y heterosexual— tienen su influencia hasta el momento presente. En nuestra sociedad los lugares más significativos de la sexualidad tienen lugar en el ámbito de la vida privada y de la familia, y esto empieza a ser así durante el siglo XVI y comienzos del XVII, pero la sexualidad estaba más arraigada en instituciones sociales que hoy en día nos parecerían poco adecuadas, sobre todo en el ámbito de la estructura

[170] Neely (1985/1993: xv).

[171] Howard en Zimmerman (1992:172).

[172] Traub (1992:111). "As Jonathan Goldberg's *Sodometries* has recently argued in compelling detail, […] neither of these terms [homosexuality and heterosexuality] adequately accounts for the relation and representations we encounter in early modern texts". Masten (1997:5).

[173] Bristow (1997:6).

del poder masculino como "educational establishments", "festival occasions", "religion", y "social class". [174]

Si la tendencia del discurso medieval en el campo sexual había sido situar el objeto del deseo erótico fuera del matrimonio, de modo que las historias de amor medievales eran por regla general extramaritales, la Iglesia,[175] en un deseo de canalizar la sexualidad, la incluyó dentro del matrimonio siguiendo la doctrina de San Pablo que aconsejaba el matrimonio antes que arder. Sin embargo, el mensaje de los reformadores era "to extol desire as divinely endorsed, and marriage as the gift of God to further his creation".[176] Por tanto, el discurso sexual unía amor y matrimonio y le daba a éste un tratamiento especial al considerarlo "the foundation of the ordered society".[177] Esto suponía una superación de la conceptualización medieval de las relaciones heterosexuales —oficialmente articuladas por los teólogos, los predicadores con sus homilías y los poetas— que enfatizaban el valor del ascetismo como ya hemos apuntado. La creencia de que la sexualidad era superior al celibato y de que el placer sexual, tanto del hombre como de la mujer, se tenían que lograr en el seno del matrimonio, daban una nueva dimensión a la sexualidad de la mujer, ya que ésta dejaba de ser simplemente el receptáculo necesario para la procreación, adquiriendo el papel de activa compañera sexual:

---

[174] Smith (1991:21).

[175] Las formulaciones teológicas medievales idealizaron "asceticism and celibacy as the most prestigious forms of sexual behaviour; and Protestant sexual discourse explicitly and repeatedly abjured this idealization and replaced it with the glorification of marriage". Rose (1988/1991:3).

[176] Belsey (1999:42-3).

[177] Rose (1988:4).

> When God gave Adam a wife meet for him, made out of his rib, and thus flesh of his flesh, bone of his bone, he ordained in the process institution which would legitimise sexual pleasure. God made marriage, and he made it innocent.[178]

No obstante, la sexualidad, y en especial la sexualidad femenina, continuó asociándose con el pecado de Eva, la lascivia, la inconstancia y la fragilidad, vicios atribuidos y relacionados con las mujeres. [179]

No resulta fácil obtener información sobre las convenciones sexuales de comienzos de los tiempos modernos, ya sea dentro o fuera de los lazos matrimoniales, puesto que no es un asunto que los contemporáneos tuvieran la costumbre de llevar al papel. De ahí que en gran medida debamos deducirla a partir de los gustos por los clásicos greco-latinos, de los tratados médicos y anatómicos y de la literatura didáctica de los moralistas del momento.

Según Lawrence Stone los manuales sexuales de principios del periodo moderno eran escasos y acopiaban la sabiduría de los autores clásicos "y una mezcla de hechos fisiológicos y ficción".[180] Para los escritores y lectores de la época, Ovidio era el poeta del amor. Consideraban su *Ars amandi* o *Ars Amatoria* como el manual *how-to*, se deleitaban con los poemas amorosos de su obra *Amores* y con su enciclopedia de transformaciones causadas por la lujuria, *Metamorphoses*.[181] La *Obra maestra* de Aristóteles

---

[178] Belsey (1999:59-60).

[179] Nelly (1985/1993:13-4). Incluso ya en el siglo XIII la Iglesia estaba preocupada por la regulación de la sexualidad: campaña contra los homosexuales, la segregación de las prostitutas, la sacralización del matrimonio, etc. Richards (1991/1994:1).

[180] Stone (1977/1990:250).

[181] En 1567 Arthur Golding había publicado la traducción de los cuatro primero libros de Ovidio y en 1621 se publicaría la traducción completa a cargo de George Sandy.

o *Los secretos de la generación* era el manual más popular sobre sexo en occidente a principios de la era moderna con muchísimas ediciones (sólo en Inglaterra se encuentran ocho ediciones en el siglo XVIII). A diferencia de los manuales chinos, ni éste ni sus pocos rivales ofrecían ningún consejo sobre métodos y variedades del juego sexual, "la amplia opción de posturas para las relaciones, o formas para prolongar y sublimar el placer, asuntos que se dejaban en una decente oscuridad".[182]

Quienes buscaban información más técnica sobre posturas sexuales, etc., se veían obligados a hacerlo en la literatura pornográfica francesa, y más tarde en la inglesa, que comenzó en el siglo XVI con el famoso *Postures* de Aretino y Giuliano Romano. Un folleto pornográfico de 1660 recordaba a sus lectores que "son necesarias varias posturas, porque no todas [las mujeres] son afectas a la misma posición",[183] pero evitaba entrar en más detalles.

Para la fisiología renacentista la distinción entre los sexos no era clara. Se basaba en los discursos humorales tradicionales[184] de Aristóteles, Hipócrates y Galeno de Pérgamo (c. 130-200 AD). Los tratados ginecológicos hablan de un parecido relativo de los sexos masculino y femenino. El pensamiento médico y anatómico desde Galeno —que ya había sido propuesto por Aristóteles— había citado analogías en la estructura genital de los sexos que demostraban que los genitales femeninos eran simplemente una versión invertida, imperfecta y menos desarrollada de los genitales masculinos sólo que internamente, a diferencia de los masculinos que eran externos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[182] Stone (1977/1990:251).

[183] Stone (1977/1990:251).

Se tenía conciencia de que la experiencia sexual era la misma; así, durante el coito, ambos sexos experimentaban el orgasmo y eyaculaban, siendo la eyaculación femenina necesaria para la concepción al igual que la masculina.[185] La mujer sólo podía concebir si durante el acto sexual se generaba la cantidad adecuada de calor que se producía en la estimulación: cuanto más alto era el placer de la mujer, más calor se generaba. El semen de ambos estaba presente en cada feto; si el semen masculino era el dominante, el feto se convertía en hombre, generando calor suficiente para desarrollar los órganos genitales externamente. Es decir, cuanto más grande era el feto más calor desprendía[186] y más garantía de que fuera de sexo masculino. Por todas estas cuestiones se consideró como sexo débil al sexo femenino. La uniformidad de los manuales médicos franceses e ingleses es coincidente porque se basan en los mismos textos clásicos, sobre todo en la cuestión del calor.[187]

Uno de estos manuales médicos, *Mikrokosmographia* (1615) de Helkiah Crooke era el compendio en inglés por excelencia de los conocimientos anatómicos del Renacimiento y proporciona un testimonio interesante sobre las ambigüedades de la ciencia sobre género en la época. Según su tesis 'women are not inverted versions of men at all, but are genuilly different and have their own kind of perfection […]". Existe una gran autoridad tras esta teoría y su origen hay que buscarlo en última instancia en

---

[184] Véase Orlin (2009:10) para la idea de que el cuerpo estaba compuesto de cuatro sustancias.

[185] Véase Montañés (2009:15). Consúltense asimismo los tratados sexuales *Secretum secretorum* o *De coitu*, en los que se daban consejos, para que los maridos dieran satisfacción a sus mujeres en las relaciones sexuales.

[186] Orgel (1996:19-20), Kamps & Raber (2004:192) y Montañés (2009:15).

[187] Traub (1992:166, n. 8), Sachdev (2000:215), Bristow (1997:38), Laqueur (1990:25-8), Zimmerman (1992:40), Greenblatt (1988: 80-1) y Rackin (2005:12).

Aristóteles, 'though the homological argument was associated principally with Galen".[188]

En un capítulo dedicado a los genitales masculinos Crooke describe a las mujeres como hombres incompletos:

> The testicles in men are larger, and of a hotter nature than in women…; heat abounding in men thrusts them forth of the body, whereas in women they remain within, because their dull and sluggish heat is not sufficient to thrust them out; [...] the truth of this appeareth by manifolds stories of such Women, whose more active and more operative heat have thrust out their Testicles, and of Women made them Men. [189]

Más adelante, al hablar de los genitales femeninos dice:

> a woman is so much less perfect than a man by how much her heat is less and weaker than his; yet … is this imperfection turned unto perfection, because without the woman, mankind could not have been perfected by the perfecter sex.[190]

Así pues, aunque muchos escritores renacentistas argumentaron que los cuerpos de las mujeres eran esencialmente diferentes de los de los hombres, Thomas Laqueur[191] (1990) enfatizó las teorías de Galeno[192] en el sentido de que los parecidos entre las estructuras de los órganos genitales masculinos y femeninos mostraban que los genitales femeninos eran simplemente versiones inferiores de los de los hombres y que eran internos en vez de externos.

---

[188] Orgel (1996:21).

[189] Cit. en Orgel (1996:21).

[190] Cit. en Orgel (1996:21).

[191] Laqueur (1990: 32-5 y 63-148).

[192] Véase Orlin (2009:10).

Según Laqueur, los textos médicos de comienzos de la edad moderna —incluidos los de las comadronas— consideraban que el placer erótico masculino y femenino era un elemento vital para la fecundación.[193] Consideradas como una de las dos versiones del mismo modelo biológico; es decir, como hombres invertidos estructuralmente, se creía que las mujeres también eyaculaban en el zénit de su placer sexual. La concepción, supuestamente, empezaba con la unión del semen del hombre y de la mujer. Como eran consideradas más frías que los hombres, se creía que las mujeres sólo alcanzaban el orgasmo tras un adecuado calentamiento de sus genitales. Stone no pone en duda que el orgasmo femenino fuera considerado médicamente deseable o moralmente legítimo, del mismo modo que tampoco defiende la idea de que las mujeres fueran frígidas antes del siglo XVIII, puesto que "ni de la evidencia de la literatura médica, ni de los dichos y proverbios de la época sobre la lujuria natural de las mujeres",[194] se desprende que esto fuera así.

El comportamiento sexual del hombre occidental en los siglos XVI y XVII estuvo regulado por la religión cristiana, que se mostró siempre hostil al uso del sexo que no tuviera como objetivo la procreación.

La noción de sexualidad como la experiencia interna de deseos corporales es más reciente; nace con la publicación de la obra de Freud a comienzos del siglo XX. La palabra *sex* aparece en las obras de Shakespeare en veintiuna ocasiones y únicamente para referirse a la diferencia biológica entre hombres y mujeres. La palabra que Shakespeare y sus contemporáneos habrían aplicado al fenómeno que Stubbes y Meres descri-

[193] Findlay (1999:100). Véase también Montañés (2009:15).

ben en sus textos es *passion*. El concepto freudiano de deseo se basa en un "energy model derived ultimately from eighteenth-century ideas about the human body as a machine".[195]

Si los principios del periodo moderno fueron conservadores en su actitud hacia las relaciones de género, sin embargo resulta sorprendente lo imaginativos y versátiles que fueron en "its use of everyday vocabulary to describe sexual relations".[196] El teatro isabelino y jacobeo representó en sus obras de forma obsesiva al grupo social comprendido entre los quince años (edad de la madurez sexual) y los veintiséis (edad de la madurez social), puesto que constituía un número significativamente importante de la población que acudía a las representaciones:

> Civic officials, lawyers, preachers, and moralists joined dramatists in worrying chiefly about what Lawrence Stone in *The Family* … calls "potentially the most unruly element in any society, the floating mass of young unmarried males".[197]

Para las mujeres la edad fértil comenzaba a los catorce o quince años y la menopausia a los cuarenta y cuatro. Para los hombres la actividad sexual a los dieciséis o diecisiete años, "aumentaba en fuerza y calor" hasta los cuarenta y cinco y cincuenta y cinco y después desaparecía. Se describían los órganos sexuales del hombre y se identificaba con claridad el clítoris como el "lugar del placer venéreo" en las mujeres, sin el

---

[194] Stone (1977/1990:249).

[195] Smith (2003:431-42).

[196] Maguire (2000:68-9). Buena prueba de ello es la cantidad y versatilidad de estudios dedicados al tema, desde el pionero *Shakespeare's Bawdy* de Eric Partridge hasta el reciente *Shakespeare's Words* de Crystal & Crystal (2002/2004), pasando por los tres volúmenes del *Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature* de Gordon Williams (1994).

[197] Greenblatt (1990/1992:83).

cual "el sexo bello no desea los abrazos nupciales, ni tiene placer en ellos o los concibe".[198]

Con respecto a las actitudes sexuales de las clases altas, que en mayor o menor medida impusieron con éxito sus valores a las clases bajas, la sociedad inglesa pasó a través de varias fases: una de tolerancia moderada que duró hasta casi finales del siglo XVII; una de represión que fue de aproximadamente 1570 a 1670 y otra de permisividad, y hasta de libertinaje, que duró más de un siglo, de 1670 a 1810; una nueva ola de represión que comienza en 1770 y que se difunde con rapidez en 1810 y que llegó a su apogeo a mediados del periodo victoriano. Después de 1870 esta ola disminuyó a su vez, y le seguiría un periodo de permisividad, que alcanzaría su apogeo en la década de 1970. Parece que estas oscilaciones están relacionadas con fenómenos culturales y religiosos.

Los médicos de principios del periodo moderno "veían al sexo como una válvula de escape para dejar escapar el vapor psicológico".[199] Existen pruebas que sugieren que durante todo el principio de la edad moderna las actitudes de la sociedad inglesa hacia la sexualidad fueron más libres que en la mayor parte del resto de Europa. Prueba de ello es el elevado número de juicios celebrados en los tribunales eclesiásticos por delitos sexuales en el periodo isabelino.[200] Sólo en un condado[201] los casos instruidos entre

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[198] Stone (1977/1990:251).

[199] Stone (1977/1990:253). Stone caracteriza a la sociedad isabelina como "sexually lax".

[200] Conviene no olvidar que los historiadores del comportamiento sexual han utilizado el 'early modern church court material widely.' McLuskie en Zimmerman (1992:103).

[201] No se menciona el nombre del mismo: véase Stone (1977:519) cit. en Tallent (2001:30).

1558 and 1603 fueron más de 15.000. [202] La problemática sexual no se limitaba solamente a las clases bajas, sino que también era motivo de escándalo en la corte:

> Williamson brands the court of James I as 'notorious for its sexual corruption,' with references as early as 1603 to scandalous activity at Court involving the Queen and her ladies as well as James and his male favourites. This behaviour was apparently well-known in England and abroad; the French ambassador to James' court reported 'caricatures of the king and plays and sermons against him' shortly after James assumed the throne.[203]

Sir John Oglander nos cuenta que King James "loved young men, his favourites, better than women, loving them beyond the love of men to women. I never yet saw any fond husband make so much or so great dalliance over his beautiful spouse as I have seen King James over his favourites, especially Buckingham".[204]

Existe una larga tradición que consideraba a las mujeres más próximas que los hombres a los animales en la *Great Chain of Being,* apenas racionales y dominadas por la pasión y el apetito, pasivas, silenciosas, castas, obedientes, receptivas, ligadas repetidamente a la tierra, y transmisoras y vehículos de la fertilidad masculina.[205] Estaban excluidas de la esfera pública, del mundo de los negocios, de las universidades, de cualquier rama del saber, se les negaba la propiedad y estaban relegadas a la esfera doméstica.[206] Incluso en ámbitos tan aparentemente inocuos como el musical, según

---

[202] Tallent (2001:30).

[203] Tallent (2001:30).

[204] Cit. en Sinfield (2006:116).

[205] Addison (1991:25-6). Este "grotesque body" al que Stallybrass y Bakhtin hacen referencia, necesita de contínua vigilancia en tres áreas: "the mouth, chastity, the threshold of the house. […] Silence, the closed mouth, is made a sign of chastity. And silence and chastity are, in turn, homologous, to woman's enclosure within the house". Rackin (2005:7-8).

[206] Orgel (1996:128).

Linda Austern,[207] sobre todo el de los pequeños instrumentos de cuerda, se consideraba que eran eróticamente estimulantes para los hombres, con lo que la combinación de belleza femenina y de sonidos armoniosos actuaba conjuntamente para despertar una pasión incontrolable. De tal modo que si las mujeres tocaban instrumentos, debían hacerlo en la esfera privada, para su propia recreación o para el placer de su familia o de su marido[208] y nunca en público. Era un mundo en el que las mujeres casadas perdían sus propiedades así como sus derechos legales y económicos, y en el que el castigo corporal era el medio idóneo de solventar los problemas domésticos.[209]

Por su parte, las mujeres aristocráticas amasaron gran fortuna y poder "to that of the head of a large modern corporation", en un mundo en el que el poder patriarcal veía con temor los avances sustanciales de las mujeres y que son palpables en documentos como el libelo colectivo de John Knox *A First Blast of the Trumpet Against the Monstruous Regiment of Women* (1588).[210] El modelo de género de la época se recoge a la perfección por Sir Thomas Elyot en 1531:

> A man in his natural perfection is fierce, hardy, strong in opinion, covetous of glory, desirous of knowledge, appetiting by generation to bring forth his semblable [i.e. eager for offspring]. The good nature of a woman is to be mild, timorous, tractable, benign, of sure remembrance, and shamefast. [211]

---

[207] Austern (1989:427).

[208] Recuérdese el caso de Moll Frith en *The Roaring Girl*, tocando indecorosamente con las piernas *akimbo* la viola "with which she is so insistingly linked, the fingering of which seems to symbolize her skill at clitoral masturbation as well as her potential skill at manual stimulation of the male penis". Howard (1992:185).

[209] Un caso diferente era el de la mujer rebelde —la que pretendía ejercitar su propia sexualidad y su lengua libremente—, ya que el hombre debía invertir un mayor grado de energía para su control. Rackin (2000:43). También Dollimore (1991:40) nos lo recuerda: "[T]he period was fraught with anxiety about rebellious women and particularly their rebellion through language".

[210] Orgel (1996:107).

[211] Cit. en Orgel (1996:107).

Aun cuando la Inglaterra renacentista en la que Shakespeare (1564-1616) lleva a cabo su actividad teatral es una sociedad eminentemente patriarcal, no obstante, y sin olvidar ese contexto, las obras del bardo inglés ofrecen a sus contemporáneos modelos alternativos a la obediencia ciega a los dictados paternales de la moral calvinista imperantes hasta el momento. No se puede olvidar que el dramaturgo isabelino escribe sobre las mujeres en un momento en el que la cultura lleva un sello eminentemente masculino en todos los sentidos (físico y mental) y se anticipa cuatrocientos años a los actuales movimientos feministas[212] cuyo objetivo es, en última instancia, alterar el sistema patriarcal y colocar a la mujer en una posición dominante y central.

Aquí se debería ir con la precaución de no generalizar: los hechos, los personajes, las situaciones, los contextos, etc. varían de un lugar a otro. La construcción renacentista de las mujeres emana de una variedad de discursos diferentes y a veces contradictorios. El Renacimiento cambia con cada generación como dice Stephen Orgel.[213] Sin embargo hemos de admitir que a lo largo de la historia las mujeres han sido víctimas de la misoginia, de múltiples formas de opresión[214] y de la sumisión al orden patriarcal.

Aunque Shakespeare no habla como mujer ni actúa como su defensor, las representa en su obra y deja patente la tensión existente entre ambos sexos, en un momento

---

[212] Vickers (1993:330).

[213] Orgel (1996:64). Incluso en la época, debido a múltiples factores determinantes como clase social, género, zona geográfica, etc., el Renacimiento tuvo diferentes expresiones dependiendo del lugar y de las personas, y por este motivo "those who lived in the provinces as farmers and petty craftsmen seem scarcely to have had a 'Renaissance' at all". Orlin (2009:7).

histórico en que la tónica es marginarlas de la cultura[215] y silenciar su voz.[216] No obstante, durante este periodo las mujeres de la clase media empiezan a hacerse oir y a hacerse un poco más visibles, hechos impensables cincuenta años antes.[217] Podemos intuir en ello el papel influyente de los hombres que dominaron la vida espiritual del siglo XVI en Inglaterra —Lutero, Calvino, Erasmo, Tomás Moro y Luis Vives—, ya que todos se interesaron por cambiar la posición de la mujer.[218] Esa influencia se advierte en Shakespeare y también despierta la conciencia de muchas mujeres. Así, a finales del XVII las mujeres han alcanzado mayor presencia social y nos las encontramos escribiendo teatro, editando, actuando sobre el escenario y en profesiones como empresaria teatral; en una palabra, tomando por primera vez un papel activo en la cultura. Una figura fundamental la representa Margaret Cavendish[219] quien, a pesar de sostener que escribir hace a las mujeres más honradas y menos cotillas, aún piensa que éstas sólo pueden ejercer su capacidad racional bajo la estricta supervisión de sus maridos.

En una sociedad que subordinaba a las mujeres, existía, como cabe esperar, control sobre aquellas rebeldes sexualmente o de palabra —un claro ejemplo es Moll

---

[214] Rackin (2000:54).

[215] Romack (2000:24)

[216] Neely (1985/1993:21).

[217] Dusinberre (1975/2003:212).

[218] Dusimberre (1975/2003:305-6). Si las directrices educativas hasta el momento habían sido poner la aguja de coser en las manos de las mujeres y la pluma o la espada en las de los hombres, enfatizando la idea de que el saber es masculino y que encontrar placer en los libros es antifemenino, "More and Erasmus not only attacked the idea that only men could enjoy books, they attacked the system of segregating girls from boys so that they learnt their ideas about life from women whose education had been totally restricted, […]". Dusimberre (1975/2003:201-2). Erasmo se mofó de ideas como que el manejo de la aguja pudiera mejorar la mente, lo mismo que ir a la peluquería, ir a la iglesia para ser vista, los chismes, la lectura de temas frívolos, etc.

[219] Romack (2000:32).

Cutpurse en *The Roaring Girl* (1610) de Middleton y Dekker— que actuaban por su cuenta y no bajo el control masculino que las prefería obedientes, modestas, dóciles, sumisas y silenciosas[220] —la idea de que la mujer que abre la boca es una prostituta es bastante común en la época—.[221] De la vigilancia que actuaba en tres esferas o áreas —la boca, la castidad y el umbral de la casa—[222] la castidad era seguramente la más importante, pues la pérdida de su control por parte del hombre era sinónimo de pérdida de garantía legal sobre la legitimidad de los herederos a la propiedad y el título.[223] La ausencia de control de la castidad significaba el desmoronamiento de la estructura patriarcal opresiva sobre la que se sustentaba el poder. El poder no existe si no se ejerce sobre alguien, y una de sus expresiones es el poder para prohibir. El temor de Próspero por preservar la virginidad de su hija Miranda es un claro ejemplo. El poner en entredicho la castidad era el motivo por el cual se evitaba que las mujeres inglesas asumieran papeles teatrales; se tenía la firme convicción de que del escenario al prostíbulo sólo había un paso y en ninguno de los dos lugares podía el hombre ejercer ningún tipo de autoridad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Las actrices son un fenómeno nuevo en los teatros, en los que aparecen a mediados del XVI, aunque en Inglaterra son una novedad del teatro de la Restauración. Las

---

[220] Los pastores protestantes hicieron hincapié en la vuelta a estas virtudes por parte de las mujeres y, especialmente, las esposas. La idea luterana de que las mujeres deberían ocuparse de la casa y de criar a sus hijos tuvo una gran aceptación por parte de los teólogos protestantes en toda Inglaterra. Garber (1981:124). Esta idea es muy similar a la de Vives, que sostenía que "a middle-class woman only needed to understand her religion and the management of her home". Dusinberre (1975/2003:210).

[221] Howard (1992:179).

[222] Stallybrass (1986:126-7).

[223] Stone (1977/1990: 255). "The role of marriage and child- (son-) bearing in the transmission of property and authority is made to take priority". Sinfield (1996:138).

sociedades francesa, española e italiana estaban tan preocupadas con la virtud femenina como la inglesa, sin embargo ninguna de ellas las prohibió en los escenarios públicos:

> La presencia de las actrices [en los escenarios ingleses] estaba prohibida para salvaguardar el decoro; es por ello que los personajes femeninos eran interpretados por adolescentes aprendices que acababan de entrar a formar parte de la compañía y que todavía no habían cambiado de voz. No es por ello de extrañar la cantidad considerable de trasvestismo y cambios de sexo que se dan en estas obras.[224]

La misma palabra *actress*, refiriéndose a la mujer que representa un papel en una obra teatral, la acuña la reina Henrietta Maria, esposa de Charles I, para sus obras palaciegas cuando los teatros volvieron a abrir sus puertas en 1660.[225] La moral española respecto al comportamiento de las mujeres era incluso más estricta que la inglesa y, sin embargo, las autoridades eclesiáticas y civiles no las prohibieron. El único requisito era, como ocurría en Francia, que las actrices estuvieran casadas.[226]

Las mujeres paulatinamente adquieren una mayor presencia en las diferentes esferas sociales, incluso en las representaciones teatrales entre 1567 y 1642, como lo atestiguan los documentos oficiales, la correspondencia y los diarios de la época,[227] y es evidente que su presencia añadía nuevas perspectivas a la acción.[228] Parece ser que incluso actuaron sin problemas en producciones teatrales gremiales hasta la década de 1530.[229]

---

[224] Ballesteros González (1999:23).

[225] Orgel (1996).

[226] Orgel (1996:1-2).

[227] Gurr (1987/1989:55-63).

[228] Rackin (2000:54).

[229] Orgel (1996:6).

La religión era una de las pocos espacios donde la mujer tenía un lugar. Aunque no podían predicar en las iglesias, no obstante podían leer, opinar y escribir sobre temas religiosos.[230] También tenían derecho a hablar en sus propios juicios. Sin embargo, ir al teatro era considerado por los puritanos como un pasatiempo que ponía en peligro la salvaguardia de la castidad femenina, ya que la mujer se exponía a las miradas deseosas de tantos observadores al tiempo que ella misma podía observar a su alrededor. Un ejemplo de ello nos lo proporciona John Northbrooke:

> What safeguarde of chastitie can there be, where woman is desired with so many eyes, where so many faces looke upon hir, and again she upon so manye? She must needs fire some; and hir selfe also fired againe, and she be not a Stone.[231]

Existe de hecho un número importante de tratados escritos por Philip Stubbes,[232] John Raynolds, William Prynne,[233] Stephen Gosson,[234] John Northbrooke, etc., contra el teatro, lo cual nos lleva a entender que este fenómeno cultural emergente capaz de generar cambios en la sociedad, en la mente de los antiteatralistas era un territorio peligroso, propicio para los amores ilícitos y la desestabilización del sistema patriarcal dominante. El simple hecho de ir al teatro ponía en entredicho la sexualidad femenina y equiparaba a la mujer con una prostituta (*whore*), el peor nombre que se podía aplicar a una mujer

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[230] "Religious textbooks were prescribed reading for women; prefaces and dedications show they are addressed primarily to a female audience […]". Findlay (1999:11).

[231] Cit. en Findlay (1992:87).

[232] En *Anatomy of Abuses* Stubbes no duda en señalar que el atractivo fundamental de las obras teatrales es la incitación a la lujuria. Refiriéndose a teatros como The Theatre and The Curtain se pregunta: "Do they not induce whoredom and uncleanness? […] are they not rather plain devourers of maidenly virginity and chastity?", cit. en Smith (2003:431).

[233] Prynne sostiene en *Histrio-mastix* (1633) que el teatro es siempre pretexto para la homosexualidad masculina. En la misma obra ataca a las mujeres como "notorious whores".

en la Inglaterra shakesperiana.[235] No resulta extraño, por tanto, que los puritanos, entre otros grupos de presión, consiguieran la clausura de los teatros durante dieciocho años, de 1642 a 1660, año de la Restauración de Charles II.[236]

Tomás Moro (1478-1535), otro humanista, deseaba que sus hijas recibieran la misma educación que los hombres[237] simplemente por el hecho de ser seres humanos, que pensaran como hombres, aunque seguramente no le habría gustado que vistieran como hombres,[238] pues vestir como hombres significaba penetrar en la esfera masculina. Así, un personaje como Moll Cutpurse, con ropas de hombre y armada con espada, que no acepta la subordinación y la pérdida de libertad que supone el matrimonio, resulta subversivo, amenazador y peligroso[239] porque transgrede temas regulados y controlados por el sexo masculino y son un indicio de que las cosas están cambiando. Moll no está dispuesta a caer en las garras de la lujuria masculina y rechaza el matrimonio, porque supone obediencia y sumisión al macho. En relación con el tema de la vestimenta femenina parece ser que en el Londres renacentista hasta 1620 existió la moda

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[234] Gosson en *The Schoole of Abuse* (1579) concluye que las mujeres deberían quedarse en casa y no ir al teatro para evitar las miradas impúdicas y lujuriosas de los hombres y compromer así su castidad. También hace la observación de que el teatro "effeminated the mind".

[235] Callaghan (2000:xiii).

[236] Cabe recordar que los puritanos fueron los responsables de la demolición del segundo The Globe en 1644. Orlin (2009:xxv). El original resultó destruido por un incendio en 1613.

[237] Dusinberre (1975/2003:201). Merece la pena citar algunas palabras de More para hacernos una idea exacta de la importancia de sus ideas sobre la mujer para su tiempo y para las generaciones de finales del siglo XVI y comienzos del XVII: "The difference between the sexes has nothing to do with the matter, for in the time of harvest it all one whether the hand which sowed the seed belongs to a man or to a woman. Both possess the same reason which distinguishes men from animals. Both are therefore capable of those studies by which reason is perfected and fertilised, like a field over which the seed of good instructions has been sown". Cit. en Dusinberre (1975/2003:205).

[238] Dusinberre (1975/2003:234-4).

[239] Howard (1992:186).

entre las féminas de las clases sociales alta y media de vestir como los hombres, hecho que el mismo rey James I (1566-1625) denunció públicamente.[240] Los puritanos —acérrimos enemigos del teatro— llegaron a la conclusión de que llevar ropas de mujeres, así como hablar y caminar como las mujeres eran actos peligrosos precisamente porque podían transformar a los hombres en mujeres. Su temor a los espectáculos teatrales consistía en que los espectadores, una vez en casa, reprodujeran exactamente lo visto en el escenario: acostarse, casarse, etc; en una palabra, que el *ver* condujera inexorablemente a *hacer*.[241] La ropa apropiada para las mujeres de la clase alta no resulta apropiada para las de la clase media, lo que es apropiado para la reina no lo es para el resto de mujeres.

El siglo XVI tuvo mujeres notables. La primera fue, sin duda, la reina Elizabeth I (1533-1603), cuya capacidad como gobernante animaría al círculo del poder masculino a mirarlas con otros ojos teniendo en cuenta que algunas iban a entrar en la vida pública. Otra fue Maria Tudor (1553-8), que persiguió a los protestantes y cuya actuación provocó una respuesta del reformista escocés Knox contra las monarcas católicas. O mujeres no tan famosas, como es el caso de Anne Clifford, que se opuso a que su marido la obligara a poner su propiedad (de ella) a su nombre (de él) sin que ni el mismo rey James I pudiera hacer nada en su contra. O el caso de Elizabeth Cary, que tras desafiar a su marido y a su familia, persuadió a seis de sus hijos para que se convirtieran al catolicismo.[242] Lo cierto es que las mujeres tenían pocas opciones fuera del

---

[240] Findlay (1999:117).

[241] Levine (1994:10). "[T]he deepest fear in antitheatrical tracts far deeper than the fear in the audience will become whores, is the fear of a universal effemination". Orgel (1996:29).

[242] Orgel (1996:128). Véase Callaghan (2003:357-73).

matrimonio, controlado por sus padres, sobre todo en el anglicano en donde la mujer prometía obediencia al marido pero no al contrario.[243] Si bien es cierto que las mujeres adquirían respeto y reconocimiento por el hecho de "ponerse un anillo"[244], también hay que reconocer que perdían todas sus posesiones así como sus derechos legales y económicos.

Existe una larga tradición en la Iglesia que propicia con su discurso la opresión y marginación de la mujer. San Juan Crisóstomo (c. 347-407) habla de la inferioridad de la mujer en su *Homilía IX sobre la Epístola de San Pablo a Timoteo*:

> Man was formed first; and elsewhere Paul shows man's superiority: "Neither was the man created for the woman, but the woman for the man". Why does he say this? He wishes for the man to have the pre-eminence in every way; let man take precedence, he means, both for the reason already given [man's prior creation] and because of what happened afterwards. The woman taught the man once and made him guilty of disobedience, and ruined everything. Therefore, because she made bad use of her power over the man, or rather her equality with him, God made her subject to her husband. "Your desire shall be for your husband [and he shall rule over you]".[245]

Esa superioridad a la que San Juan Crisóstomo hace referencia es por razón de haber sido creado antes que la mujer. La subyugación de la mujer al hombre es consecuencia del pecado desobediencia al comer la fruta prohibida y alentar a su marido a hacer lo mismo. San Agustín también examina el mismo problema en su exégesis *El significado literal del Génesis*:

> We must give consideration to the statement, "And you shall be subject to your husband, and he shall rule over you", to see how it can be understood in the proper sense. For we must believe that even before her sin woman had been made to be ruled by her husband and to be submissive and subject to him. But we can with reason

[243] Neely (1985/1993:15).

[244] Cressy (1997/1999:287).

[245] Cit. en Kaplan (2000:242).

> understand that the servitude meant in these words is that in which there is a condition similar to that of slavery rather than a bond of love […]. St. Paul says, "Through love serve one another". But by no means would he say, "Have dominion over one another". Hence married persons through love can serve one another but St Paul does not permit a woman to rulr over a man [1 Tim. 2:12]. The sentence pronounced by God gave this power rather to man; and it is no by her nature but rather by her sin that woman deserved to have her husband for a master. But if this order is not maintained, nature will be corrupted still more, and sin will be increased.[246]

Para San Agustín el mantenimiento de la jerarquía entre hombre y mujer es necesario para el orden correcto del mundo. La idea de inferioridad de las mujeres, un tema recurrente a lo largo de la historia de la humanidad, era recordado periódicamente en todas las iglesias anglicanas desde 1562 en la homilía sobre el matrimonio:

> The woman is a weak creature not endued with like strength and constancy of mind; therefore, they be sooner disquieted, and they be the more prone to all weak affections and dispositions of mind, more than men be; and lighter they be, and more vain in their fantasies and opinions.[247]

Estas ideas teológicas tuvieron su influencia y trascendencia para las mujeres de comienzos del periodo moderno como podemos ver en *The Lawes Resolutions of Women's Rights* (1632), que son un compendio de leyes hasta el año 1597/8. El autor anónimo da dos razones de la inferioridad de la mujer en la ley común de comienzos del periodo moderno:

> [...] Return a little to Genesis, in the third chapter whereof is the declared our first parents transgression in eating the forbidden fruit… Eve because she had helped seduce her husband hath inflicted on her a special bane. *In sorrow shalt thou bring forth thy children, thy desires shall be subject to thy husband, and he shall rule over thee*. See here the reason of that which I touched before, that women have no voice in parliament. They make no laws, they consent to none, they abrogate none. All of them are understood either married or to be married and their desires are subject to their husband. I know no remedy, though some women can shift it well enough.[248]

---

[246] Cit. en Kaplan (2000:242-3).

[247] Cit. en Garber (1981:124).

[248] Véase Kamps & Raber (2004:205-9).

No resulta pues extraño que, ante tal persistencia histórica con el tema, las mujeres hayan llegado a estar plenamente convencidas de su inferioridad en la sociedad, teniendo en cuenta además la relevancia de la institución de donde emanaba la doctrina.

La Iglesia, los moralistas y los reformadores deploraban y condenaban la práctica de muchas parejas consistente en entablar relaciones sexuales prematrimoniales antes de formalizar el matrimonio,[249] pero no todas las parejas seguían su consejo. Un análisis de los registros parroquiales muestra que entre un 20 y un 30 % de las mujeres casadas daban a luz a los ocho meses de celebrarse el matrimonio[250] y que, a finales del siglo XVI, entre un 10 y un 20 % de las novias estaban embarazadas en el momento de la celebración del matrimonio. Las cifras de los estudiosos no coinciden. Stone nos habla de una declinación en la actividad sexual premarital y extramarital en el siglo XVI y principios del XVII y un aumento muy sorprendente a finales del XVII y en el XVIII.[251] Según Ingram, en los comienzos de la Inglaterra moderna al menos una quinta parte de la mujeres estaba embarazada en el momento de casarse. [252] Richard Adair observa que en la parroquia de Lamplugh (Cumberland) el 60% de las novias estaban embarazadas en los primeros años del siglo XVII.[253]

---

[249] MacFarlane (1986/1987:304).

[250] Cressy (1997/1999:277-8).

[251] Stone (1977/1990:308).

[252] Ingram (1987:219).

[253] Kamps & Raber (2004:189).

A pesar de la disparidad de las cifras de casos de embarazos prenupciales, son éstas muy inferiores a las de los casos por fornicación en los tribunales eclesiásticos según MacFarlane. [254] Lo cierto es que existía cierta tolerancia y una aceptación tácita de esta realidad, que se daba principalmente entre las clases más bajas:

> While early modern Englishmen and women should not be described as libertines, […] it seems fair to observe , […] , that many displayed tolerance for activities that felt short of 'blatant sexual immorality.' [255]

El tratado de Coverdale del siglo XVI sobre *The Christen State of Matrimonye* reprochaba a aquellas 'handfasted persons who were brought and laid together, yea, certain weeks afore they go to the church.' El puritano Richard Greenham aconsejaba a las parejas prometidas permanecer castas hasta la celebración del matrimonio en la Iglesia. William Gouge lo llamaba 'an unwarrantable and dishonest practice for couples to take liberties after a contract to know their spouse, as if they were married.' Daniel Rogers, asimismo, prevenía a las parejas prometidas "from audacious enterprises against the other's chastity". Un tratado estuardo posterior fijó los límites sobre el comportamiento de las parejas prometidas: "For now he has free access; he may kiss and play above board as much as he pleases; only there's a little shame and fear which cannot be forgotten, because they have not yet been to church". Pero lo cierto era que resultaba difícil escapar de la sabiduría popular que decía: "courting and wooing bring dallying and doing".[256]

---

[254] MacFarlane (1986/1987:305). Adair cit. en Kamps & Raber (2004:189). Rackin (2005:37).

[255] Ingram (1987:167).

[256] Cressy (1997/1999:277).

Parece ser que las relaciones heterosexuales entre dos personas que tenían intención de casarse no se consideraban fornicación. Según Swinburne en su *A Treatise of Spousals*, la violación de una mujer por su prometido convertía a los prometidos en matrimonio, ya que, según el derecho canónico, la consumación se había llevado a cabo.[257]

Los tribunales eclesiásticos cada vez con más frecuencia fueron testigos de explicaciones por parte de parejas que habían iniciado relaciones sexuales, anticipándose al santo matrimonio, con la excusa de que ya estaban "contracted together". En general, eran los hombres quienes insistían en mantener estas relaciones, mientras que las mujeres se dejaban arrastrar. [258]

A finales del siglo XVI y principios del XVII los tribunales eclesiásticos endurecieron las medidas respecto a los embarazos acontecidos al margen de los nupciales. [259] En la ley común un niño nacido de la violación de una mujer no casada era ilegítimo, pero si la mujer violada se casaba antes de que naciera el niño, éste se convertía en el heredero legal del marido.

Alrededor de los veinticinco o veintiséis años la mayoría de jóvenes empezaba el noviazgo. No existía ceremonia formal, ni ritual religioso ni civil. Evidentemente había una serie de pasos. El ritual del noviazgo incluía familiarización mutua, clarificación de intenciones, intercambio de regalos, etc. Dependiendo de la riqueza, posición,

---

[257] Kamps & Raber (2004:189).

[258] Cressy (1997/1999:279-9).

[259] Ingram (1987:221).

status de las familias se podía negociar la dote, es decir, el dinero o propiedades que la novia aportaba a su marido, "portions (the share of an inheritable estate given in marriage), and jointures (the estate reserved for the wife in the event of her widowhood)".[260] En cuanto a la duración del noviazgo podemos obtener datos literarios, pero no estadísticos; en cualquier caso lo normal sería lo mismo que en la Europa occidental o América de hoy en día: de seis meses a dos años: "If we add the period before the couple approached their parents, and between betrothal and marriage, nine months would be about right".[261]

El noviazgo ocupaba un tiempo entre la juventud y la madurez, entre el estado de soltero y el de casado. Los solteros se preparaban para convertirse en parte de una pareja y los previamente casados se preparaban para volver a ese estado otra vez. Era un periodo, a veces largo y elaborado, para asegurarse de que se había elegido a la persona correcta, máxime si se tenía en cuenta que la pareja estaba haciendo planes para una unión permanente, pero además de todo eso, "[c]ourtship combined the arousal and strengthening of passion with possibility of mutual physical and psychological exploration".[262] Además de la finalidad primordial de encontrar pareja adecuada para el matrimonio, el noviazgo ofrecía oportunidades al futuro matrimonio de lograr o consolidar su identidad social, de descubrir el carácter e incluso los recursos materiales del otro, etc.

---

[260] Cressy (1997/1999:234-5).

[261] MacFarlane (1986/1987:295).

[262] MacFarlane (1986/1987:292-4). Además, "[t]he courting couple may have initiated sexual relations, even to the point of 'incontinency', but it was all preparation for the pleasures and obligations of the marriage". Cressy (1997/1999:2).

Pero el intercambio de regalos, cuya lectura tradicional se interpretaba como signos de intenciones matrimoniales serias, quizás tuviera otra lectura mucho más atrevida como señala Cressy: "[C]ourtship gifts carried connotations of sexual and domestic intimacy, and may have been intended to enhance or to quicken the condition to which they referred".[263] El retrato que describe Brian Vickers en la cita que sigue a continuación sobre la situación de las personas en el periodo nos parece un poco exagerada, pero algo de verdad debe tener si permanecemos fieles a la creencia en la rigidez del sistema patriarcal, plenamente vigente hasta el siglo XVIII:

> As for marriages, they were loveless, on the whole, the father and husband forcing his family to obey his repressive wishes (such as attending the household prayers!), denying the wife any independence or status. Children were just disposed of in marriage by the father, whose only considerations were money and land. This whole repressive structure began to collapse in the eighteenth century, age of the enlightenment, when people suddenly learned to trust each other, discovered parental love and companionate marriage for the first time, and slaughtered the patriarch.[264]

Las actas de los tribunales eclesiásticos[265] —fuente importante de información para el historiador— mencionan docenas de casos en los que "courtship began in the fields or the streets and grew to finition in workshops or barns". Lo cierto es que los historiadores han descubierto diferencias notables entre el grado de libertad que gozaban los jóvenes de la clase baja con el fin de buscar y decidir su pareja, encauzar su propio noviazgo y tomar decisiones sobre su matrimonio, y los de la clase alta, en donde tantos asuntos estaban en juego para dejarse en manos de unos jovenzuelos inexpertos, al

[263] Cressy (1997/1999:266).

[264] Vickers (1993:333)

[265] La introducción de los registros de nacimientos, matrimonios y defunciones en la parroquias tienen lugar en 1538 y se debe a Thomas Cromwell (1485-1540), principal consejero del rey Henry VIII, aunque también sería decapitado por éste. Véanse Cressy (1997/1999:317) y Greenblatt (1990/1992: 141).

ser una clase social "constrained by the burdens of property or an exaggerated sense of honour". [266]

1.3 Matrimonio y sexualidad

> [C]arnal love, even for purposes of procreation, was usually conceptualised as tainted with some odor of sin.[267]
>
> Marriage for love is the remedy for desire. [268]

El matrimonio en el Renacimiento no era una mera institución social, sino que era la institución sobre la que todas las demás giraban, se fundamentaban y de la que dependían. Mediante el matrimonio se creaban lazos entre familias y el contrato permitía la consumación sexual religiosa que aseguraba, por otra parte, una descendencia legítima.

Los documentos de la época comparan una y otra vez el estado del matrimonio con la vida en el Jardín del Edén: "marriage based on true love is an earthly paradise, a glimpse in a fallen world of a happiness otherwise irretrievaly lost".[269] Mientras que el matrimonio venía a cumplir con el mandamiento bíblico de "creced y multiplicaos", el apóstol San Pablo, en 1 Corintios 7, declaraba que el matrimonio era un recurso para los mortales más débiles y ensalzaba el valor del celibato:

---

[266] Cressy (1997/1999:254). La transmisión de la riqueza y el título en muchos casos debió estar reñida con la concepción petrarquiana del amor: "love at first sight, 'falling in love' as it was popularized by Petrarch and depicted in Shakesperean comedy remained very much a minority experience, especially among the propertied classes". Garber (1981: 122).

[267] Rose (1988:15).

[268] Belsey (1999:75).

> Mi deseo sería que todos los hombres fueran como yo; mas cada cual tiene de Dios su gracia particular: unos de una manera, otros de otra. No obstante, digo a los no casados y a las viudas: bien les está quedarse como yo, pero si no pueden contenerse, que se casen; mejor es casarse que abrasarse.[270]

Sin embargo, el discurso teológico y las instrucciones homiléticas medievales, que idealizaban el ascetismo y el celibato como las formas más prestigiosas de comportamiento sexual, se vieron desplazados por el discurso sexual protestante, que repetida y explícitamente abjuró de esta idealización, reemplazándola con la glorificación del matrimonio. [271]

De entre las diferentes estados civiles que se refieren a las mujeres de la época — maid, wife, widow o punk[272]— la más importante era la de esposa, es decir, todas estaban en relación con el estado que le confería el matrimonio. Así pues, para el sistema patriarcal la mayor parte de las preocupaciones giraba en torno a ese estado civil, puesto que la mujeres que actuaban al margen de la sexualidad lícita ponían en entredicho la sumisión al orden patriarcal, del mismo modo que las mujeres que se resistían o se oponían a la concertación de los matrimonios por parte de sus progenitores, o las mujeres que huían con un hombre no adecuado a su status, o las mujeres que no engendra-

---

[269] Belsey (1999:59).

[270] 1 Corintios 7, 7-9. Biblia de Jerusalén (1967:1537).

[271] Rose (1988:3). " […] a study of moral, religious, and dramatic writing in the English Renaissance reveals that the Protestant gained a distant ascendancy as the predominant, authoritative sexual discourse". Rose (1988:5).

[272] En general, los manuales de conducta y matrimoniales de la época no incluyen a las "punks" en la división estática de las mujeres. Sin embargo, "some feminist scholars have added the category of "whore", [...]" (McNeill 2007:12 y 22), seguramente muy interesadas en recalcar este medio de subsistencia al que se verían abocadas mucha mujeres de la época. Esto no significa que este colectivo femenino eligiera con total libertad una nueva identidad o que se encontrara liberado de las rígidas estructuras autoritarias patriarcales, "[r]ather, they were continually constrained by court, church, guild, and family structures". McNeill (2007:14).

ban hijos (varones), o las que cometían adulterio, o quienes parían hijos bastardos, o las viudas que querían detentar el poder a pesar de su estado, etc. [273]

En el capítulo titulado "Of Wives and Marriages" Sir Thomas Smith[274] afirma que "wives in England [are] *in potestate maritorum*";[275] es decir, bajo el poder de sus maridos. Entiende que el matrimonio es un intercambio homosocial de la mujer que llevan a cabo y formalizan el padre y el marido: "For the woman at the Church dore was given of the father or some other man next to her kinne into the handes of the husbande, and he layde downe gold and silver for her upon the booke, as though he did buy her".[276] Con el matrimonio, así pues, considerado en cierto modo como una transacción comercial, la mujer pierde sus propiedades y su nombre:

> her goodes by marriage are streight made her husbandes, and she looseth all administration which she had of them; our daughters so soone as they be married loose loose the name of their father, and of the family and stocke whereof they doe come, and take the surname of their husbands, as transplanted from one family to another.[277]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El periodo muestra una preocupación especial por el matrimonio en una serie de tratados. Probablemente el más importante de ellos sea *The Flower of Friendshippe* de

---

[273] Sinfield (1996:132). Muchas mujeres viudas se mostraron particularmente activas, negociando todo tipo de matrimonios: "Early modern English women played central roles in arranging marriages, not only their own, but also those of their daughters, nieces, and granddaughters. Far more fathers than mothers had died by the time their children reached marriageable age; and even when both parents were alive, great numbers of women lived away from their parents' homes, often supporting themselves independently and negotiating their own marriages". Rackin (2005:20)

[274] Smith (1982: 130). Sir Thomas Smith fue embajador de Isabel I en Francia y promotor del matrimonio de la reina con el duque de Anjou, hijo de Catalina. También fue el primer "Regius Professor of Law" en Cambridge.

[275] Smith (1982: 130).

[276] Smith (1982: 132).

[277] Smith (1982: 131-2).

Edmund Tilney, que se basaba en *Courtier* de Castiglione, en los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján y en *Marriage colloquies* de Erasmo. El libro de Tilney es una obra dedicada a regular el comportamiento femenino, "a combination of instructive marriage treatise and witty dialogue".[278] Una de las ideas que sobresale en este tratado es que mientras el adulterio está prohibido tanto al hombre como a la mujer, "only the wife is counseled to maintain a perfectly chaste reputation".[279]

El matrimonio suponía una serie de actos rituales con fuertes connotaciones legales, culturales y religiosas que aunaban los tres componentes del mismo: amor, sexo y unión social, que nos retrotraen al corazón de la sociedad Tudor y Estuarda. Como otras ceremonias del ciclo de la vida la solemnización del matrimonio era el inicio de importantes cambios en la vida de los contrayentes, que pasaban de un estado a otro mediante un ritual en el que

> [a]t its completion the parties were no longer as they were before: Similar transitions were associated with the prayer-book ceremonies of baptism, churching, and burial. […] Contemporary observers were clearly aware that their life-cycle rituals involved transformation, and this awareness was particularly acute in the case of marriage.[…] Marriage assigned new privileges, advantages and obligations. It redifined social and sexual roles, rearranged patriarchal obligations, and conferred new duties of status, authority, and dependency. The process of ceremony converted men into householders and women into housekeepers. It made lads into masters and maids into dames.[280]

El matrimonio era una obligación permanente sin posibilidad de vuelta atrás. No obstante, todo el mundo era consciente de que el nuevo estado podía convertirse en un valle de lágrimas. Era para la bueno y lo malo, no tenía garantías de éxito, ya que podía

---

[278] Neely (1985:16).

[279] Neely (1985:16).

[280] Cressy (1997/1999:286-7).

desembocar en "disturbance and distraction", puesto que, como decimos, el estado de las cosas podía empeorar. Una de las finalidades del noviazgo, por tanto, era el conocimiento mutuo, con el fin de evitar sorpresas posteriores.

La idea, expuesta por Stone, de que el matrimonio de comienzos de la edad moderna estaba desprovisto de amor, ha sido rechazada recientemente tras el examen de diarios, cartas, baladas y casos de los tribunales eclesiásticos que han revelado que esto no siempre era así, mostrando la vida emocional de personas que unas veces nos parecen cercanas y otras lejanas y frías; así pues, "love seems to have been a common and expected ingredient in the majority of matches".[281]

En Inglaterra los matrimonios se regían por dos fuentes diferenciadas: la tradición y la ley, y cada uno de ellas había experimentado cambios notables y adaptaciones a lo largo de su historia:

> English common law, the code of civil practices and accepted contractual rules amassed over England's long history, was modified during the reign of Henry III in the thirteenth century to reject 'spousals' made merely by spoken vow between the parties marrying, a form of marriage that had been accepted in church law since the twelfth century[282].

La ley común ponía especial énfasis en la naturaleza pública de los contratos matrimoniales y las amonestaciones de manera que los matrimonios pudieran ser sancionados por el mayor número posible de gente; a este anuncio público le seguía una ceremonia con testigos para garantizar la legalidad de la unión. Diferentes formas de la ley inglesa reconocían diferentes formas de matrimonio y de ceremonias matrimoniales, de

---

[281] Cressy (1997/1999:261).

[282] Kamps & Raber (2004:182).

modo que existía una cierta confusión respecto a la legalidad de los mismos, así como a la legitimidad de los hijos. [283]

Durante el Renacimiento inglés, la lealtad y el afecto conyugales reemplazaron al celibato como modelo idealizado y oficial de conducta heterosexual. Sin embargo, como sucedió con otros aspectos del pensamiento medieval, gran parte de la conciencia del amor, el matrimonio y la sexualidad continuaron en el Renacimiento.[284] Así, las aproximaciones renacentistas al matrimonio se diferenciaron de las versiones medievales, al menos en teoría, debido a los efectos de la Reforma a comienzos del siglo XVI. El catolicismo valoraba altamente el matrimonio, incluyéndolo entre los sacramentos, sin embargo valoraba más el celibato.[285] Para la Iglesia anglicana, no obstante, el matrimonio no era un sacramento, aunque "it retained strong sacramental elements".[286]

Algunos reformadores eran defensores del matrimonio para todos, sin excepción alguna, basándose en el deseo de Dios de que no era bueno que el hombre estuviera solo. El predicador Nicholas Gibbens, siguiendo a Calvino, sostenía que el celibato era bueno para algunos, pero que el matrimonio era honorable para todos. Así, el Génesis 2:18 venía a ser un varapalo para la moral católica y el ideario monástico. El mismo Lutero sostenía que el celibato era una forma de autoengaño "even if you should make ten oaths, vows, covenants, and adamantine or ironclad pledges". Además de esto, sos-

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[283] Kamps & Raber (2004:181-2).

[284] Rose (1988:15).

[285] Kamps & Raber (2004:185).

[286] Cressy (1997/1999:294).

tenía que "no vow of any youth or maid is valid before God", [287] con lo que de alguna manera también se autojustificaba, dado que antes de casarse había sido monje.

William Gouge aprobaba la idea, procedente de San Pablo, de que el matrimonio era la forma legal de canalizar la energía sexual —especialmente la energía sexual masculina— para prevenir "inward burning and outward pollution". Griffith también estaba de acuerdo en que el matrimonio era una forma de evitar "uncleanness and sexual danger", un peligro que él describió con una precisión taxonómica nada corriente, distinguiendo entre adulterio, fornicación, incesto, violación, sodomía, etc:

> If it be with a married woman, it is called adultery; if with a single woman, it is called fornication; if with one's cousin, it is called incest; if with either married or single it be done with violence, it is called a rape; if it be the sin of Onan, it is called pollution; if between man and man, it is called sodometry, etc. But call it what you will, and be it what it can, marriage is a lawful and useful way of avoiding it. [288]

El matrimonio, según se desprende de los sermones protestantes y manuales de conducta, se explica en términos de acto heroico o "voyage on a dangerous sea"[289] y significaba un paso a la edad adulta y un signo de madurez social. Este cambio llevaba aparejadas una serie de obligaciones morales y religiosas de las que estaban exentos los solteros. Así,

> married people were expected to attend church regularly. In parishes that arranged church seating by family group according to the status of the husband, the newly established household was visually and physically made manifest. In others that maintained a degree of gender segregation, a newly wed woman moved from the company of daughters, maids, and servants to more privileged seating 'among married

[287] Cit. en Belsey (1999:52).

[288] Cit. en Cressy (1997/1999:296).

[289] Rose (1988:9). De hecho, "[a]round ten percent of marriages ended in desertion, up to forty percent of women were widowed at least once in their lifetime, and while widowhood was often satirized as a position of wealth and independence". McNeill (2007:24).

> wives'; […] parishoners who married […] were held to higher standards of respectability and became responsible for the conduct of their partners and dependants.[290]

Además de las obligaciones que conllevaba el nuevo estado, los casados disfrutaban de una serie de privilegios: podían tener criados, hijos y disfrutar de todas las ventajas derivadas del sistema patriarcal. El marido gobernaba su casa, y la esposa era dueña y señora de quienes estaban por debajo de ella en una prolongación del poder y jerarquía patriarcales.

A los antiguos motivos que hacían aconsejable contraer matrimonio —el evitar la fornicación y el engendrar hijos legítimos—[291] el arzobispo Cranmer había añadido un tercero a su *Prayer Book*: "mutual society, help and comfort",[292] es decir, la necesidad de compañía. La idea de "holy matrimony" iba emparejada con la idea de "matrimonial chastity", es decir, moderación de la pasión sexual. Ambas ideas suponían un choque frontal con las viejas prácticas de los matrimonios concertados y la obediencia filial, ya que la nueva doctrina, alentada por los teólogos protestantes, propugnaba la elección personal para el nuevo estado.

La nueva ceremonia del matrimonio en *The Book of Common Prayer*[293] —uno de los documentos oficiales y legales de la época junto con *A Treatise of Spousals* de

---

[290] Cressy (1997/1999:288).

[291] Rose (1988:25).

[292] Cit. en Garber (1981:126).

[293] Se trata del primer libro de oraciones escrito en lengua vernácula y utilizado tanto por el clero como los legos. Este libro fijó la liturgia anglicana, por lo que sus giros calaron en la lengua inglesa. Es el libro más importante después de la Biblia.

Henry Swinburne— subrayaba que el matrimonio había sido creado por Dios, bendecido por su Hijo y alabado por sus apóstoles:

> Dearly beloved, we are gathered together here in the sight of God, and in the face of this congregation, to join together this Man and this Woman in **holy Matrimony**; which is an **honourable estate**, **instituted of God in the time of man's innocency**, signifying unto us the mystical union that is betwixt Christ and his Church; which holy estate Christ adorned and beautified with his presence, and first miracle that he wrought, in Cana of Galilee; and is commended of Saint Paul to be Honourable among all men.[294]

Los sermones oficiales de la Iglesia anglicana recordaban que el matrimonio "is instituted of God to the intent that man and woman should live lawfully in perpetual friendly fellowship, to bring forth fruit, and to avoid fornication".[295] Una de las funciones de los tribunales eclesiásticos era regular la sexualidad en el seno del matrimonio, y su marco de maniobra marcaba los límites de las deposiciones o declaraciones que tenían que juzgar.[296] Los historiadores del comportamiento sexual han estudiado profusamente el material disponible en los tribunales eclesiásticos de comienzos de la edad moderna. Así, Ingram concluye:

> The single most important reason why unmarried women were prepared to commit fornication was with marriage in mind. Both in the 1580s and in the late 1610s between 30 and 40% in the better recorded cases before the bishop's court at Salisbury claimed some kind of promise of expectation of marriage; and the proportion rises even higher if cases involving married men are excludeded. […] The overall figures, considered in relation to the total population of these parishes are consistent with the assumption that sexual immorality was by no means rampant in this period.[297]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[294] *The Book of Common Prayer* (1559/1662/1968:355-6).

[295] Kamps & Raber (2004:185).

[296] McLuskie (1992:103-4).

[297] Ingram (1987:269).

Casi al principio del reinado de Elizabeth la Iglesia anglicana estableció la 'Table of Kindred and Affinity' que especificaba los grados de consanguinidad que prohibían el matrimonio. La tabla era una codificación revisada de las antiguas restricciones sobre el incesto. Todas las parroquias estaban obligadas a hacerla pública y en ella se identificaban

> a total of thirty relationships which barred marriage for either sex, ranging from grandparents, parents, and offspring to the siblings and spouses of such kin. It may have seemed obvious that a man could not marry such consanguinal relations as his mother, sister, or daughter; but marriage to such affinal relations as his father's brother's wife, his wife's sister, or his brother's son's wife were also regarded as incestuous. Marriage was prohibited between nephews and nieces, aunts and uncles, but there were no explicit restrictions on marriage between cousins.[298]

Para la Iglesia, el matrimonio era primordialmente un asunto entre Dios y las partes contrayentes. El consentimiento paterno, las amonestaciones públicas, etc., eran temas secundarios.[299] Como ya hemos apuntado, "marriage should be free and uncompelled, and a marriage contract could be invalidated if there was evidence of compulsion".[300]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Determinados arzobispos, como Edmund Grindal de York, dieron instrucciones claras a sus clérigos respecto a la prohibición de unir en santo matrimonio e incluso amonestar a quienes no recitaran de memoria el catecismo. Los obispos supervisaban el cumplimiento de los impedimentos para la celebración del matrimonio así como que la tabla de consanguinidad y afinidad estuvieran adecuadamente visibles a los feligreses, aunque, de hecho, las autoridades eclesiásticas podían encontrar que éstas faltaban en muchas parroquias. Existía un calendario que prohibía el matrimonio durante ciertas

---

[298] Cressy (1997/1999:314).

[299] Kamps & Raber (2004:183).

fechas. La Iglesia católica lo reformó en el Concilio de Trento de 1563,[301] mientras que la Iglesia anglicana continuó con las prohibiciones en determinados momentos (Cuaresma, Adviento, etc.). Existían almanaques que recordaban a los feligreses los "forbidden times". En total la Iglesia anglicana marcaba 144 días como no apropiados para las ceremonias matrimoniales, lo que suponía un 40% del año. Los reformistas puritanos ridiculizaron esas fechas como remanentes papistas y trataron de eliminarlas.

Aunque el cuarto concilio de Letrán (1215)[302] había regulado la lectura de las amonestaciones para los que desearan contraer matrimonio, así como la prohibición de los matrimonios clandestinos con el fin de asegurar el control eclesiástico de la ceremonia del matrimonio, son las disposiciones contenidas en *The Book of Common Prayer* y luego los cánones de 1604 los que establecen que antes del casamiento las amonestaciones "must be published in the Church three several Sundays, during the time of Morning Service, or of Evening Service".[303]

La lectura de las amonestaciones, la obtención de una licencia y la ausencia de impedimentos para la unión eran las condiciones para que una pareja pudiera ir "directly from courtship to marriage with no intervening ceremony".[304] La publicación de las amonestaciones se podía eximir con la compra de una bula o dispensa eclesiástica. El

---

[300] Cressy (1997/1999:256).

[301] En esta misma fecha la reina Elizabeth I reemprende la tarea comenzada por su hermano Edward VI en 1547—publicación de doce sermones u homilías autorizados con el fin de que se leyeran regularmente en las iglesias reformadas—. Elizabeth publicaría un segundo volumen de sermones, entre los que se incluía "An Homily of the State of Matrimony".

[302] Richards (1991/1994:9).

[303] *The Book of Common Prayer* (1559/1662/1968:355). Véase también Cressy (1997/1999:305).

[304] Cressy (1997/1999:271).

único requisito necesario era la solicitud a las autoridades episcopales, "present one's bona fides, and pay the requisite fee of 5s or 7s".[305] La dispensa certificaba que no existía ningún impedimento legal para contraer matrimonio y que éste contaba con el consentimiento expreso de los padres o tutores de un menor. Dada la cuantía de estas bulas, en la práctica sólo los ricos podían conseguirlas y mucha gente estaba totalmente convencida de que se trataba de un puro negocio eclesiástico. No obstante, ni incluso a los contrayentes que disponían de ellas se les eximía de otros dos requisitos: un sacerdote oficiante y la celebración solemne en la Iglesia. Orgel apunta que existió un número de casos en el siglo XVI de matrimonios bígamos como consecuencia de ello, pero que fueron considerados válidos.[306]

Desde los puritanos moderados hasta los ceremonialistas más estrictos, el sentir general era que el matrimonio pertenecía a Dios y debía de celebrarse con solemnidad en la Iglesia. John Donne lo explicaba perfectamente en un sermón de 1621 al contrastar los aspectos civiles y religiosos del mismo:

> As marriage is a civil contract, it must be done so in public, as that it may have the testimony of men. As marriage is a religious contract, it must be so done as it may have the benediction of the priest.[307]

La Iglesia era, por tanto, el lugar idóneo para legitimar el contrato, y el preste la persona apropiada para llevar a cabo la ceremonia. La costumbre, la conveniencia, la ley y la religión lo conducían al ámbito eclesiástico. Sin testimonio público y sin bendición

---

[305] Cressy (1997/1999:309).

[306] Orgel (1996:116).

[307] Cit. en Cressy (1997/1999:295).

religiosa, decía Donne, 'is but regulated adultery, it is not marriage.'[308] Con el fin de normalizar y controlar aquellos procedimientos matrimoniales que parecían alentar un comportamiento laxo, como los matrimonios clandestinos o secretos, los cánones anglicanos de 1604 implantaron normas estrictas sobre las horas y lugares de las bodas eclesiásticas. Estos cánones tenían como objetivo principal perseguir los matrimonios clandestinos que tenían lugar sin testigos y sin el consentimiento paterno. Así, las bodas celebradas en posadas o lugares similares y las que tenían lugar a horas intempestivas eran perseguidas, lo mismo que sus oficiantes.[309]

La bodas en las tabernas resultaban ofensivas al decoro eclesiástico, pero ofrecían una comodidad y una atmósfera más distendida para los sectores menos distinguidos de la población.[310] Aun cuando se utilizaran las palabras rituales de *The Book of Common Prayer* y estuvieran presididas por un sacerdote, las celebraciones matrimoniales en las tabernas acababan probablemente en juicios que litigaban sobre la validez de tales uniones. A pesar de lo impropio del lugar no cabía la menor duda de que, tras la ceremonia, la pareja estaba legalmente casada.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La Iglesia protestante desde un principio consideró que "a wedding was insufficient if not conducted by a priest". Y así continuó considerándose a lo largo del siglo XVI. Además, las leyes ponían énfasis especial en que el matrimonio debía solemnizarse en público:

---

[308] Cit. en Cressy (1997/1999:295).

[309] Garber (1981:118). El clérigo Sir Oliver Martext, en *AYL* 3.3.58-98, es el tipo de celebrante que los cánones deseaban disuadir.

[310] Cressy (1997/1999:322).

> The church wedding was not just a ceremony but a lesson. Weddings that took place at night time, in secret, in deserted churches or even in private houses, clearly feel short of these ideal conditions.[311]

La mejor forma de evitar fraudes, fornicación e hijos ilegítimos y bastardos era celebrar una boda legal en la iglesia durante las horas canónicas y oficiada por un sacerdote conocido por toda la comunidad. De ahí que se huyera de la celebración de bodas en graneros amparados en la oscuridad de la noche, presididas por alguien desconocido, ya que iba en contra de la disciplina eclesiástica. A pesar de los esfuerzos por que los matrimonios se celebraran presididos por un ministro de la Iglesia con los contrayentes haciendo las promesas de rigor, siempre se podían encontrar bodas que se celebraban en secreto en casas privadas, *alehouses* y otros lugares semejantes.[312]

Los cánones eclesiásticos de 1604 reiteraban la necesidad de que el matrimonio se solemnizara "only between the hours of eight and twelve in the forenoon"[313] en las parroquias de uno de los contrayentes. Las bodas que tenían lugar fuera de estas horas se consideraban "guilty of an irregularity, and their marriage may have been considered 'clandestine.'"[314] Debían tener lugar fuera de Adviento o de Cuaresma, a la luz del día con el fin de evitar irregularidades, matrimonios clandestinos o incestuosos. La celebración fuera de las épocas señaladas, de las horas canónicas y del control eclesiástico de la

---

[311] Cressy (1997/1999:320). "Protestant England (…) placed marriage indoors at the devotional centre of the church. However, the custom of paying a bride's dower at the church porch on the day of her wedding is said to have continued well into the seventeenth century, even though the actual marriage took place inside". Cressy (1997/1999:336).

[312] Según explica Williamson [cit. en Tallent (2001: 46, n. 26)], si bien la escena social inglesa era comparativamente laxa "many of the illegitimate children of the time were due to depressed economic conditions which prevented or delayed marriage rather than to moral laxity alone".

[313] Cit. en Cressy (1997/1999:318).

[314] Cressy (1997/1999:318).

ceremonia eran objeto de persecución. Entre quienes trataban de evitar la liturgia protestante se encontraban los recusantes católicos cuyas ceremonias, cabe suponer, eran presididas por "massing priests" con la intención de mantener viva la antigua religión. Las bodas clandestinas se apartaban de todo formalismo, incluido el gasto que suponía una celebración matrimonial. Para la población menos pudiente, humilde y marginada la alternativa a la liturgia oficial de la iglesia parroquial se encontraba en los *alehouses*, que no precisaban ningún tipo de documentación.

En 1628 la Cámara de Comunes estuvo a punto de aprobar una proposición de ley "to take away the prohibited times for matrimony and to allow free liberty to marry in any season of the year".[315] Celebrada la boda, los invitados acompañaban a la nueva pareja prácticamente hasta la cama, para asegurarse de la consumación, ya que "[n]o marriage was completed without consummation"[316] y, por tanto, declararse nulo. Las parejas nupciales y también los invitados sabían cuándo se acercaba el momento del 'acto de la desfloración', aunque en realidad un gran número de novias había perdido seguramente su virginidad antes de la noche de bodas. Teniendo en cuenta la doble moral existente, cabe suponer que un porcentaje alto de novias ya estaban sexualmente iniciadas, aunque no eran necesariamente expertas.

Siguiendo la tradición de la ya lejana Iglesia católica la cama era rociada con agua bendita. La pareja tomaba una bebida fortificante especial como la que tomaban

[315] Cressy (1997/1999:303)

[316] Cressy (1997/1999:374). Orgel relata el caso de Bess de Hardwick, de quince años, casada con Robert Barlow, de trece: "[h]er husband died a year and a half later — there were no children, since the marriage, as was common in such youthful matchess, had been unconsummated". Orgel (1996:134).

las madres que acababan de dar a luz: el "sack posset",[317] que se creía tenía efectos relajantes para la mujer y proporcionaba vigor al hombre. A diferencia de la costumbre actual de lanzar el ramo de flores, existía la costumbre de lanzar las medias a la pareja recién casada. Tras el ritual del desnudamiento la pareja aun podía ser molestada con tambores y violines y las risotadas y bromas de algún borracho, hasta que, a la mañana siguiente, los recién casados eran despertados con algún tipo de música.

A las dos funciones de la institución del matrimonio — procrear legítimamente y evitar la fornicación — auspiciados por el Estado y los sermones de la Iglesia sobre el matrimonio se les unió una nueva, "the loving amitie of the couple", la consideración de que el matrimonio es obra de Dios, con la intención de que el hombre y la mujer vivan en perpetua amistad y críen hijos. Los partidarios del *companionate marriage* —la asociación sexual amorosa de marido y mujer— ansiaban otros cambios actitudinales que tenían implicaciones beneficiosas para las mujeres. Si el amor en un momento era un alterador peligroso del matrimonio, ahora era decretado como esencial. Habiendo sido degradado el celibato por la Reforma, la sexualidad marital ya no era considerada como un mal necesario, sino como un bien positivo.

[317] " […] a kind of caudle, a potion made up of milk, wine, yolks of eggs, sugar, cinamon, nutmeg, etc.". Cressy (1997/1999:374). Por la información obtenida en la cocina de la casa-museo de Oliver Cromwell en Ely (Inglaterra), en una visita realizada a principios de mayo de 2009, podemos deducir que era una bebida habitual en la cocina del siglo XVII. La consistencia de la poción queda fuera de toda duda. Estos eran los ingredientes y forma de preparación: "A set posset: 8 fluid oz double cream, two large eggs well beaten, teasp. ground ginger, teasp. ground cinnamon, 3 fluid oz sweet sherry wine, 1 oz light muscovado sugar, pinch dried cloves. / Heat the cream with the spices stirring often. Beat the eggs, heat the sherry wine in a separate pan and then add it to the eggs. Stir the egg mixture into the cream and spice, off the heat. Pour into the upper part of a double boiler and cook gently while covered over a moderate heat until the posset has set. Serve with raspberries or fresh blackberries."

En el *companionate marriage* los esposos creían en la igualdad de los hombres y de las mujeres y que sus papeles eran intercambiables. Los individuos necesitaban autoconocimiento y autoconfianza para que la unión fuera exitosa. Sin confianza, amistad, responsabilidad, compromiso y demás valores compartidos, resultaba difícil su mantenimiento:

> At the core of a companionate marriage is friendship and trust and the belief that both partners have equal responsibility in all domains of the marriage. They share the economic burdens and child rearing, and they believe that both partners' sexual needs and wishes should be clearly articulated and fulfilled. They also recognize that when the children are young and career issues are pressing, their own needs as individuals have to be placed on the back burner. These couples know that people living side by side experience inevitable conflicts that must be confronted openly. They understand that mutual commitment is what holds the marriage together.[318]

Esta forma cultural emergente de matrimonio,[319] este ideal de matrimonio basado en "mutual society, help and comfort", que iba a alterar radicalmente las relaciones, ya existía en Inglaterra al menos desde Chaucer.[320] Se encontraba consagrado en los libros de rezos desde un principio y no fue un invento de los puritanos del siglo XVII. No obstante, hay que reconocer que los puritanos se mostraron a favor de este ideal en sus escritos: "[o]ne of the purposes of marriage" , escribió William Gouge, "was the mutual good, [...] comfort and happiness"[321] de las partes integrantes.

A pesar de la notable mejora de la posición de la mujer como consecuencia del concepto puritano del *companionate marriage,* según Tallent Lenker, el poder del pa-

---

[318] Wallerstein and Blakeslee (1996:155).

[319] Howard (1992:175).

[320] Callaghan (1994:67).

[321] Cit. en Cressy (1997/1999:297).

triarcado continuaba prácticamente intacto[322] y, en cualquier caso, se esperaba total sumisión de las mujeres a sus maridos.[323] La crítica feminista ha sostenido durante algún tiempo que los comienzos del teatro inglés, incluido el de Shakespeare, presentan el *companionate marriage*, la familia y la pareja heterosexual en términos que lo romantizan. Otros sugieren que el drama nos permite vislumbrar las coacciones y las injusticias a las que estaban abocadas estas nuevas familias. De todos modos, el crítico debe a menudo amplificar lo que las obras teatrales parecen relegar a sus márgenes. [324]

Belsey nos recuerda que, en la época, el lugar del eroticismo era el matrimonio heterosexual, no incestuoso y consentido al amparo del sistema patriarcal:

> Beginning in this period, eroticism was to find its proper and circumscribed place in marriage. Marriage was to be the remedy for absence. […] Marriage makes desire legitimate, brings it within the bounds of propriety and orthodoxy, on condition, of course, that is suitably heterosexual, non-incestuous and duly based on consent. The law of the Father, the order of meaning, backed by the law of land, comes to differentiate increasingly systematically, increasingly solemnly, between love and lust, propriety and licence, natural and unnatural passion, and in each case the privileged term becomes incorporated into the meaning of marriage.[325]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los contratos matrimoniales sin amor eran moneda corriente antes del siglo XVIII. Por conveniencia, eran concertados por los padres o supeditados en la mayoría de los casos pensando en la economía, todo lo cual no favorecía precisamente las rela-

---

[322] Véase Stone (1977: 202, 325-404).

[323] Tallent (2001:17-18).

[324] Loomba (2000:172). "Consider, for instance, the modern ideal of a loving, companionate marriage, an innovation by no means universally celebrated in Shakespeare's time, and certainly not in his plays. Although marriage constitutes the desired resolution in most of his comedies, he offers very few models of marital bliss; and the married couples he does depict are often troubling to modern assumptions that happy and successful marriages are the result of personal virtue and good mental health, since they are rarely associated with admirable characters". Rackin (2005:136).

[325] Belsey (1992:96).

ciones sexuales satisfactorias. Existía una jerarquía rígida de las relaciones sexuales propia del sistema patriarcal:

> The husband's and the wife's contributions to marital amity were distinct and assimetrical. The husband's duty was to govern his wife lovingly, firmly — untirannically but absolutely. Tolerating the frailties of the 'weaker vessel,' he was to ignore small faults and correct large ones, not brutally but subtly, a strategy recommended as being effective as well as humane.[326]

William Gouge insistía en que sin agrado mutuo ningún proyecto de matrimonio debería seguir adelante; sin este requisito no era aconsejable pasar a la fase siguiente, [327] pues no ofrecía ninguna garantía de éxito. Erasmo ya había adelantado que la sexualidad no tenía como única finalidad la progenie, sino "intrinsic fair pleasure".[328] El amor sexual se consideraba un componente básico del matrimonio, pero se debía llevar a cabo con moderación, dado que el matrimonio monógamo no era simplemente un estado para satisfacer el apetito carnal y la lujuria "like brute beasts that have no understanding; but reverently, discreetly, advisedly, soberly, and in the fear of God".[329] Belsey hace una comparación muy acertada al respecto: "Introducing desire into marriage is

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[326] Neely (1985/1993:15).

[327] Cressy (1997/1999:261).

[328] Neely (1997/1999:9).

[329] Cit. en Cressy (1997/1999:476). "Lust was unacceptable in marriage as out of it, but the claims of affection and preference were growing stronger. In the later seventeenth century the cause would be taken up by numbers of prominent Protestants and Puritans". Garber (1981:126). Jeremy Taylor (1613-1667) comparaba el amor marital con la pureza de la luz y con la santidad de un templo, mientras que Milton (1608-1674) defendía que la finalidad principal del matrimonio no era ni la procreación ni el orden civil, sino "the apt and cheerful conversation of man with woman, to comfort and refresh him against the solitary life". (Cit. en Garber 1981:126-7).

evidently a bit like inviting a bandit in as chief of police to defend law and order: it might work, but it's a risky strategy".[330]

La mitad de las parejas que se casaban había tenido relaciones sexuales previas, por tanto sólo la mitad de ellas era virgen llegada la noche de bodas.[331] Según Stone,[332] un médico francés había confirmado que el juego previo amoroso[333] era prácticamente desconocido entre los campesinos. En líneas generales se puede describir la actividad sexual de la clase baja a principios del periodo moderno como "el hombre encima, la mujer debajo, poco juego previo, eyaculación rápida, [y] despreocupación masculina por el orgasmo femenino".[334] Cabe concluir, así pues, que en este aspecto se observa una vez más hasta dónde llegan los tentáculos del poder patriarcal. Por otro parte, la higiene íntima femenina no era la más adecuada para propiciar el juego amoroso inicial.

Por lo que se refiere a las posturas sexuales, los teólogos rechazaron todas las posturas que no fuera la 'misionera' común, del hombre arriba y la mujer indolente abajo, ya que las otras se interpretaban como meras incitaciones a la lujuria pensadas para el placer y no para la procreación. El hombre debía ejercer su virilidad de manera que su poder quedara reafirmado. Cualquier penetración de la mujer por detrás era condenada, ya que hacía que el hombre imitara el comportamiento de los animales; se

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[330] Belsey (1999:82-3).

[331] Cressy (1997/1999:377-8).

[332] Stone (1977/1990).

[333] Algunas críticas feministas hablan con toda sinceridad: "I confess ignorance as to the specific erotic acts in which early modern women may have engaged; but, in the light of the fact that gynaecological texts encouraged men to arouse their wives by caressing their breasts and genitals, it seems implausible that women's pleasure was exclusively centred on penetration". Traub (1992:150-69). Véanse Laqueur (1990) y Johnson (1634).

reprobaba la postura con la mujer encima porque, por una parte, invertía los papeles sexuales, haciendo que la mujer fuera la parte dominante y activa —con lo cual se elegía el sometimiento al sexo femenino, lo que significaba la peligrosa inversión de los papeles—, y por otra, porque se creía que reducía la probabilidad de concepción, ya que el semen corría contra la gravedad. Por las mismas razones existía la prohibición total del uso de orificios "no naturales" en las relaciones sexuales, como la boca o el ano, y las prácticas anticonceptivas como el *coitus interruptus.* [335]

El matrimonio llevaba aparejada actividad sexual y desembocaba en la procreación legítima. De acuerdo con el relato bíblico los dos cuerpos se convertían en una sola carne, de modo que todo acto sexual fuera del matrimonio era fornicación; no obstante "within marriage it was pleasing to the Lord, so long as it did not run to excess. Children born out of wedlock were bastards, but those born in marriage were lawful offspring and potential heirs.[336]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Siguiendo el principio aristotélico de moderación en todas las cosas, se aconsejaba moderación también en la actividad sexual. Las teorías sobre la naturaleza del semen masculino aconsejaban gastar éste con moderación, puesto que era considerado como esencial para la buena salud física y mental. Por tanto, era poco aconsejable el matrimonio a edad temprana, ya que el esposo adolescente podría volverse "tan débil que toda su humedad vital se agotaría". Aun en la edad adulta "la eyaculación inmoderada debilita al hombre y gasta su espíritu". Del mismo modo que

---

[334] Stone (1977/1990)

[335] Stone (1977/1990:254-5).

[336] Cressy (1997/1999:290).

se recomendaba abstinencia total en el punto culminante del verano, ya que el "sexo recalienta la sangre"; también durante la menstruación, pues la relación probablemente daría como fruto hijos enfermos; y, por último, durante las últimas etapas del embarazo, ya que podría dañar el feto o provocar el aborto. Las relaciones sexuales no eran tampoco recomendables durante el periodo de lactancia después del nacimiento, puesto que la actividad sexual podría dañar la leche materna —la clase pudiente en los siglos XVI y XVII confiaba el cuidado de sus hijos a nodrizas y procuraban que el esposo de la nodriza no se acercara a ella.[337] Del mismo modo la relación sexual estaba prohibida cuando no podía haber concepción; es decir, los que en esos momentos se creían limitados a los nueve meses de embarazo, además de los cuarenta días de Cuaresma y los domingos para las parejas casadas.[338]

La continencia sexual era la característica distintiva, cabe suponer, de los solteros; de la misma manera que el de los casados era ponerla en práctica. De mantener este orden se encargaba la comunidad y, sobre todo, la Iglesia, que era la responsable de sancionar a los adúlteros y a los infractores en esta materia ante los tribunales eclesiásticos.

Las relaciones sexuales no eran recomendables durante el periodo de lactancia después del nacimiento, ya que la actividad sexual podría dañar la leche materna;[339] así,

---

[337] Stone (1977/1990:252).

[338] Stone (1977/1990:254).

[339] La lactancia producía además efectos estéticos negativos en los pechos, ya que éstos poseían un componente erótico importante para los hombres: "[…] in the Renaissance, although women's breasts were already eroticised as token of female sexuality, celebrated by poets as 'buds', 'strawberries', or 'hemispheres', and featured in erotic paintings that depicted women with a man's proprietary hand cupped on their breasts, […]". Rackin (2005:122).

los ricos de las clases media y alta en los siglos XVI y XVII confiaban sus vástagos en manos de nodrizas y procuraban que el esposo de éstas no se acercara a ellas.[340] Amamantar a los recién nacidos duraba por lo general de doce a dieciocho meses por lo que, como recuerda Stone,[341] es muy probable que aquellos que no pudieran permitirse una nodriza accedieran a sus esposas. Se procuraba distinguir entre dos funciones distintas: la maternidad y la lactancia, que correspondían a diferentes clases de mujeres.[342]

Dado que lactancia tenía un efecto contraceptivo, el uso de las nodrizas para alimentar a los niños de las mujeres ricas y aristocráticas "helped to produce significant differences in fertility, enabling wealthy families, in effect, to appropriate the fertility of the poor".[343] La creciente insistencia en que las mujeres criaran a sus propios hijos puede entenderse como una forma de regulación de la vida familiar de signo protestante, pero también puede entenderse como parte de un proyecto cultural más ambicioso de comienzos de la edad moderna de crear diferencias entre la gente y de confinar a las mujeres al hogar, que estaba siendo redefinido como un espacio doméstico privado, separado del espacio público, prácticamente en manos masculinas.

---

[340] Stone (1977/1990:252). "Maternal breastfeeding was exceptional but also because it was more often discouraged than celebrated. […] Husbands in particular often objected to maternal breasfeeding, for a number of reasons. Even if Galenic injunction that nursing women should abstain from sexual relations was ignored, other issues remained: the husband's interest in his wife's company and productive and reproductive labour and concerns about the preservation of the mother's health and beauty. The erotic ideal of small, high, rounded breasts was inconsistent with lactation: the tight corsets that were used to produce beautiful breasts could also produce inverted nipples, which made nursing difficult, and if the lady did manage to nurse, the appearance of her breast would be 'ruined.' The controversy persisted for hundred years". Rackin (2005:121).

[341] Stone (1977/1990:252).

[342] En 1592, Gervase Babington había aconsejado a las mujeres que decidieran por sí mismas si amamantar o no "according to [their] place and other true circumstance". Cit. en Rackin (2005:129).

Los puritanos, como también algunas voces de la aristocracia como Elizabeth Clinton, se mostraron contrarios al uso de las nodrizas.[344] Los escritores puritanos más populares y con más influencia de comienzos del siglo XVII en materia de *household management* —los consejeros domésticos Robert Cleaver, John Dod, Robert Cleaver[345], William Rouge[346] y William Perkins— todos estaban a favor de la alimentación con el pecho materno. Sus ideas, sin duda, produjeron sus efectos, aun cuando el uso de las nodrizas continuó —y de hecho incluso creció— durante el siglo XVII.[347] Los historiadores han observado que las mujeres que pertenecían a las sectas protestantes más estrictas eran, en principio, más propensas a amamantar a sus niños, sobre todo si se las compara con otras mujeres que ocupaban puestos similares en la estructura social. De cualquier forma, la costumbre materna de lactar a los propios hijos no se afianza en Inglaterra hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

La tradición del uso de las nodrizas estaba tan ampliamente aceptada en los siglos XVI y XVII y se consideraba un hecho extraordinario, cuando las mujeres ricas y aristocráticas decidían dar de mamar ellas mismas a sus retoños. En general existía al

---

[343] Rackin (2005:129-30).

[344] En 1580 Thomas Tusser "gives practical arguments for maternal nursing: children sent out to nurses are less likely to survive, and a husband is less likely to complain about a wife's extravagance if she provides free milk for the children". Rackin (2005:128).

[345] Véase Orlin (2009:73-4).

[346] "William Gouge, an advocate of maternal breastfeeding, believed that the obligation of maternal nursing should take precedence over economic expediency or a husband's desires because it was a 'special calling' ordained by God, but he nonetheless recognized that, as he wrote, 'a mother that hath a trade or that hath or that hath the care of an house will neglect much business by nursing her child: and her husband will save more by giving half a crown a week to a nurse, than if his wife gave the child suck.'" Rackin (2005:130).

[347] "By the time Shakespeare wrote *Macbeth*, there was already a growing chorus of authoritative voices urging Englishwomen to breastfeed their own children". Rackin (2005:128).

respecto una separación clara en las clases sociales: "Infants of the upper classes were routinely separated from their mothers after birth and sent out to wet-nurses, where they spent, on average, the first eighteen months to two years of life.[348]

En algunas familias ricas la nodriza se convertía en miembro permanente de la familia como vemos en *RJ*, dando lugar a una "intimate, physical relationship between child and nurse". Además, este hecho tenía implicaciones en la futura formación y educación de los niños, ya que la nodriza era la persona que con toda probabilidad se iba a responsabilizar de enseñar al pequeño su lengua materna. Tales eran los lazos que se creaban que muchos adultos recordaban a sus nodrizas en sus testamentos. Disponer de una nodriza era un signo de pertenencia a una clase social superior. Así, se establecía una clara división entre las familias pobres, cuyas mujeres trabajaban y criaban a sus hijos, y las superiores en la escala social, dedicadas a otros menesteres.[349] El nuevo requisito puritano de que todas las madres amamantaran a sus propios hijos enfatizaba aún más las diferencias entre hombres y mujeres: la división entre el dominio masculino en la esfera pública —los asuntos políticos y económicos— y el ámbito femenino, confinado a la esfera de los asuntos privados y domésticos.

Como se ha podido apreciar, con el Renacimiento asistimos a un cambio de actitud respecto a la sexualidad. En primer lugar, como Stone indica, en el comportamiento del matrimonio y la formación de la familia durante los siglos XVI y XVII existe un

---

[348] Garber (1981:122),

[349] "For the rich, wetnursing served the need to produce heirs. For the women who served as wetnurses, it acted as a restraint on fertility. For families of middling sort, wetnursing served an additional function, since it enabled mothers to continue performing work that increased the wealth of the family". Rackin (2005:130).

cambio gradual dentro de la aristocracia medieval en los matrimonios concertados, pasándose de alianzas basadas en la propiedad entre grupos cercanos, a un énfasis en la pareja conyugal y la familia. En segundo lugar, a pesar del ejemplo evangélico de la Virgen María y de la valoración de la castidad y del ascetismo medieval, los filósofos y teólogos de la época se van apartando paulatinamente del pensamiento y tradiciones medievales y se aproximan al concepto de *holy matrimony*, del matrimonio como una condición preferible a la vida célibe del claustro. La idea protestante del *santo matrimonio* se fundamentaba en la ayuda y soporte mutuos, siendo el medio idóneo de canalizar la lujuria y la procreación de hijos legítimos;[350] es decir, en la glorificación de este estado como el status sexual ideal en el Renacimiento inglés tras la Reforma. [351]

El camino para asegurarse el ascenso en la escala social era a través del matrimonio.[352] La sabiduría popular acopió una serie de proverbios que encierran el sentir de la sociedad renacentista respecto al tema: "Matching in marriage must be with equality", "Like blood, like good, and like age make the happiest marriage", "Equals to equals, good to good", "He that marries for wealth sells his liberty", "A great dowry is a bed full of brambles", etc. Cabe suponer que la inmensa mayoría de parejas se guiarían por esta serie de consejos y que, en general, los hombres encontrarían a sus esposas en el círculo social en el que vivían, con un nivel de riqueza y con carácter y temperamento parecidos. Algunos aforismos están cargados de misoginia y presentan el

[350] Stone (1977/1990:367).

[351] Rose (1988:2-3).

[352] Orgel (1996:136).

matrimonio como la desgracia y ruina del soltero, el final de su libertad y como el lugar del que uno se arrepiente de haber entrado.[353]

El periodo renacentista desarrolló también un vocabulario extenso en torno a la complejidad del matrimonio desconocido hasta entonces.[354]

1.4 Sexualidad marginal

1.4.1 Homosexualidad

> As Jonathan Dollimore observes, 'in the case of those who sexually transgressed in the early seventeenth century, what we recover may well tell us more about the society that the demonised themselves.[355]

Puesto que la sexualidad, según la doctrina cristiana, tenía como finalidad única y exclusiva la reproducción, cualquier otra actividad que no condujera a la reproducción se consideraba un pecado *contra natura*. Entre los pecados *contra natura* se incluían la bestialidad, la homosexualidad y la masturbación.[356]

---

[353] "Comedic dramatists assumed young men would rise to the occasion and embrace their domestic responsabilities, in the same way that the wayward Prince Hal took on the awesome responsabilities of the throne as Henry V". Cressy (1997/1999:289).

[354] Así, Thomas Eden, abogado de Cambridge, dirigiéndose al Parlamento en 1628 distinguía varios elementos y componentes: "There is *nuptiae* and *matrimonium*, usually confounded together; but *nuptiae* is the ceremony, *matrimonium* the substance". Los dramaturgos del momento utilizan expresiones como "nuptial vows", "Hymen's rites", "holy wed lock", "the conjugal estate"; los poetas prefieren la expresión "the language of epithalamiums", mientras que el pueblo llano habla de "knitting together" o "tying the knot". Cit. en Cressy (1997/1999:285).

[355] Thompson & Welehan (2001:132).

[356] Richards (1991/1994:132).

La Inglaterra de Shakespeare no dividía la sexualidad en heterosexual y homosexual como hacemos hoy en día.[357] Nadie se habría llamado a sí mismo homosexual en el Renacimiento inglés, " [t]he term itself is a clinical, scientific coinage of the nineteenth century. 'Bugger' and 'Sodomy' are the closest equivalents in early modern English".[358] Eso es así porque la sexualidad de un individuo no era el punto de partida para definir su identidad personal. Los isabelinos sabían que el deseo por el mismo sexo existía y la literatura y las artes plásticas del periodo ofrecen múltiples ejemplos de deseo homoerótico y lésbico. La gente de principios del periodo moderno experimentó deseos eróticos por los individuos del mismo sexo a lo largo de toda Europa. En el seno de la familia renacentista tuvieron lugar tanto los deseos homoeróticos como los heteroeróticos: "[t]he possibility that a husband might sexually desire other males instead of his wife is acknowledged in several late sixteenth-century texts…"[359]

Los críticos usan indistintamente los términos sodomía y homoerotismo, si bien este último término es más neutro. La sodomía puede incluir ciertas prácticas homoeróticas, pero no agota todas las posibilidades homoeróticas, es decir, existen formas no sodomíticas de homoerotismo durante el Renacimiento. Las alternativas homoeróticas reciben un tratamiento diferente según los críticos. Así, Alan Bray en *Homosexuality in Renaissance England* distingue la coexistencia de actos homosexuales sodomíticos y no sodomóticos. Bray señala que la figura del homosexual masculino moderno tienen su origen en el crecimiento de las *molly houses* a finales del siglo XVII.

---

[357] "[...] neither homosexuality nor heterosexuality existed as categories for the Renaissance mind". Orgel (1996:59).

[358] Smith (1991:11).

[359] DiGangi (1997:23).

En el Renacimiento el comportamiento homosexual apenas se identificaba con el pecado de sodomía y, por tanto, rara vez se perseguía por parte de los tribunales, cuando los actos tenían lugar dentro de las instituciones patriarcales como la familia o el sistema educativo. Existía una relativa relajación mientras no fuera fuente de escándalos y de desórdenes. Bray atribuye la aceptación generalizada de relaciones homosexuales jerárquicas no a la tolerancia del periodo sino a la incapacidad de interpretar tal comportamiento de acuerdo con los discursos legales y religiosos que vilipendiaban el comportamiento sodomita.[360]

La naturaleza contradictoria del homoerotismo renacentista identificado por Bray fue el punto de partida de otros trabajos como *Sodometries* (1992) de Jonathan Goldberg y *Sodomy and Interpretation* (1991) de Gregory Bredbeck, que venían a corregir las conclusiones de Bray. Ambos críticos se centraban principalmente en la sodomía y no entraban a analizar formas más ordenadas del homoerotismo. A Goldberg, cuya tesis consiste en que la amistad masculina era socialmente reconocida como un tipo superior de alianza al noviazgo heterosexual, le llamaba la atención que la sociedad renacentista condenara la sodomía y, sin embargo, permitiera otras relaciones —o las mismas relaciones en otros contextos— ya que "when brotherhood or shared beds replace sodomy, the act has not changed, but only what it is called".[361] En este contexto se podrían encuadrar las actividades homosexuales que tenían lugar en el sistema educativo —universidades, *grammar schools* y escuelas— en donde, además de estar tolerada, estaba de alguna manera institucionalizada, como en el caso de las

[360] Bray (1982:76).

[361] Goldberg (1992:205).

universidades, donde un "unmarried fellow" compartía habitación con varios "young men students".[362] O las actividades homosexuales en el seno de los gremios, en donde los aprendices se instruían en un oficio de la mano de los *masters*. O las actividades homosexuales ejercidas por los amos con los criados en el ámbito familiar. Todos los casos son signos inequívocos del poder ejercido por el sistema patriarcal: los profesores en el sistema educativo, los *masters* en los gremios y los amos en la *household* actuaban *in loco parentis.*

Bredbeck, como Bray, reconoce el impacto de las estigmatizaciones legales y morales de la sodomía, sin embargo está principalmente preocupado no con la práctica material del homoerotismo, sino con la práctica interpretativa y lingüística. Su libro comienza así: "Sodomy in the Renaissance was both done and written; perhaps it was written more interestingly than it was done".[363] Bruce Smith, en *Homosexual Desire in Shakespeare's England* (1991), descubre una contradicción entre la sodomía estigmatizada del discurso legal y religioso y el discurso, valorado positivamente, del homoerotismo que se encuentra en el discurso poético y en las relaciones sociales masculinas. Smith encuentra diversas manifestaciones del deseo homosexual en seis mitos culturales del Renacimiento relacionados con las vinculaciones afectivas homosociales masculinas.

Valerie Traub también reconoce, como Smith, diversos significados homo-eróticos en la cultura renacentista inglesa, pero distingue dentro de cada discurso moral, religioso o literario posiciones diferentes y contradictorias. Así, el deseo homoerótico

[362] Bray (1982:52).

masculino que encontramos en el discurso literario no es equivalente a la sodomía que se condena en el discurso legal. La sodomía no era incompatible con el matrimonio y seguramente era preferible a la infidelidad con el sexo opuesto. La preocupación de este periodo —extremo perceptible en la obra de Shakespeare y de sus contemporáneos— se centra en la mujer como elemento disturbador y amenazador del orden patriarcal y toma carta de naturaleza en la oposición a los matrimonios concertados por sus progenitores, la relación con el hombre no adecuado, el no engendrar vástagos varones, cometer adulterio, provocar deseos incestuosos, engendrar hijos ilegítimos, quedarse viuda, etc. La institución patriarcal, en su lucha por oprimir, marginar y silenciar a las mujeres, trató a éstas como objetos de consumo y de intercambio en beneficio de los esquemas establecidos de los hombres, tanto en las obras de Shakespeare como en la sociedad que las produjo.

Existe en la actualidad un debate considerable respecto a las actividades que se consideraban sodomía durante el Renacimiento. "Legal definitions vary and court records indicate comparatively few instances of prosecution for this crime, yet religious discourses inveigh heavily against it".[364] Los casos en los juzgados por el delito de sodomía son muy raros. Según Alan Bray,[365] en los sesenta y ocho años que abarcan los reinados de Elizabeth I y James I, sólo se registra una condena en los Home Counties por un delito contra un niño de 5 años. Según Orgel la sodomía era algo que los ingleses asociaban no consigo mismo, sino con los extranjeros: "Travelers observing it in the

---

[363] Bredbeck (1991:10).

[364] Zimmerman (1992:6).

[365] Bray (1994:40-42).

relatively tolerant climates of Italy, Turkey, North Africa and Russia use it as an index to the viciousness of Roman Catholic, Muslim or barbaric societies".[366] Baste observar que las diferentes sociedades tienen tratamientos diferentes con la sodomía; así, mientras Italia los ejecutaba, Inglaterra los ignoraba.[367]

No existe una historia lineal de la homosexualidad, como tampoco de la familia o de la sexualidad, ya que estos conceptos han ido cambiando con el paso del tiempo como lo ha hecho la sociedad que los ha ido moldeando.[368] Un ejemplo reciente sería el concepto actual de matrimonio y familia homosexual en el contexto español, que habría sido impensable unos años antes.[369] Aunque los actos eróticos entre el mismo sexo estaban oficiamente censurados y eran ilegales, [370] de hecho estaban muy extendidos e institucionalizados en los comienzos de la Inglaterra moderna, incluso eran considerados

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[366] Orgel (1996:39).

[367] Orgel (1996:106)

[368] "[…] if they change it is because these societies have changed". Bray (1982:103-4).

[369] Véase Ley Orgánica 2/2007, de 22 de marzo, para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres.

[370] Tallent (2001:31). Sin embargo, las cartas del rey James I a sus favoritos son un ejemplo de la institucionalización del homoerotismo durante su reinado; buena muestra de ello es que el rey expresaba en público su afecto por Buckingham y, entre otras cosas, "he fondled him and called him his wife". Traub (1992:106). Curiosamente en su obra *Basilicon Doron* James I menciona la sodomía, la brujería, el asesinato, el incesto, los envevenamientos, etc., como "horrible crimes that ye are bound in conscience never to forgive". Cit. en Smith (1991:14). "The love between men was open and public, in this case an index to the king's lavish beneficence towards Buckingham and to the favorite's enviable place in the royal favor". Orgel (1996:42).

normales,[371] y en cualquier caso no se les concedía demasiada importancia, [372] hasta el extremo de que para algunos estudiosos del tema la homosexualidad ni existía.[373]

Según Alan Bray[374] en la sociedad isabelina no existía la noción de una minoría homosexual distinta, de una especie de submundo como lo entendemos hoy, aun cuando la homosexualidad fuera considerada de la misma manera que lo eran el asesinato o la blasfemia y, por tanto, como si se tratara de un delito político (traición, felonía) y religioso (herejía). Para coetáneos como John Rainolds era no sólo "a monstruous sin against nature",[375] sino también un pecado por el que el vicio y la corrupción humanas se sienten inclinados por naturaleza. A menudo era consecuencia de la embriaguez, de tal manera que algunos se justificaban como si fuera un acto que había tenido lugar en sueños. Pero la sodomía isabelina, a diferencia de la homosexualidad de hoy en día

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[371] "[H]omoerotic practices were 'normal' aspects of even the most socially conventional relationships". DiGangi (1997:1-2).

[372] "An intriguing thought, therefore, is that in early modern England same-sex relations *were not terribly important"*. Sinfield (1996:130).

[373] "Alan Bray […] has shown persuasively that there is no homosexuality in the Renaissance England. Halperin argues that homosexuality as we conceptualise it did not exist for the Greeks either". Masten (1997:168, n. 26). "[T]o say that the modern form of homosexual identity did no exist before the word 'homosexual' was coined in 1869 is not necessarily to say that same-sex relationships or sexual practices had no cultural meaning before that time". Chedgzoy (2000:235). Thompson & Whelehan (2001:127) también recuerdan que "[d]uring the Renaissance the terms 'gay' and 'homosexual' had no currency".

[374] Bray (1994:40).

[375] Esta idea venía de la Edad Media. En el siglo XIII, por ejemplo, San Alberto Magno, divulgador de las teorías aristotélicas y maestro de Santo Tomás de Aquino, aclaró, para que no existieran dudas escolásticas, que "masculi cum masculo, vel foeminae cum foemina" constituyen dos de las variantes del pecado nefando". Véase Brundage (1987) y Bullough (1994). Francesc Eiximenis, en el capítulo 229 de *Lo llibre de les dones* (c. 1398) ofrece la misma definición: "sodomia [...] és quant mascle comet crim aytal ab mascle, o fembra ab fembra. Hoc encara, mascle pot aytal crim cometre ab fembra, e açò jaent ab ella desordenadament, fora dels térmens e usos de natura. [...]. Car aquest peccat porta ab si corrupció de natura humana, e és tan leig que no·s deu nomanar". Eiximenis (1981:339).

"covered more hazily a whole range of sexual acts, of which sexual acts between people of the same sex were only a part".[376]

Ahora bien, una aproximación al estudio de la homosexualidad en los comienzos de la Inglaterra moderna requiere aclarar en primer lugar que el concepto de homosexualidad en aquel periodo no se corresponde con el concepto actual, o en palabras de Traub: "[e]arly moderns simply did not essentialize homoeroticism in quite the way we do".[377] Esto es así porque la palabra 'homosexualidad' y el término 'homosexual' con sus definiciones correspondientes aparecen en la lengua inglesa a finales del siglo XIX[378] y tenían una categoría y una connotación psicológica, médica y moral, diferentes de la que tenían a comienzos de la edad moderna. Así, muchos críticos desde Foucault sostienen que el término 'homosexual' es anacrónico en el Renacimiento y que en realidad este concepto hacía referencia al acto de sodomía. La crítica utiliza indistintamente los términos homosexual y homoerótico para referirse al eroticismo del mismo sexo.[379] Nosotros los utilizaremos indistintamente. Alan Bray dice lo siguiente respecto al término "homosexual":

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[376] Bray (1994:41).

[377] Traub (1992:111).

[378] El *OED* cita el primer uso de la palabra homosexual como de 1892 en la traducción de C.G. Chaddocck de la obra *Psychopathia Sexualis* de Krafft-Ebing con el significado de "involving, related to, or characterised by a sexual propensity for one's sex (2nd ed. Vol. VII, 345)". Tallent (2001:46, n. 20).

[379] Dollimore (1991:237-8), por ejemplo, utiliza el término homoerótico. Paul Hammond hace una distinción entre los adjetivos 'homoerótico' y 'homosexual'. La primera podría utilizarse para describir sentimientos de deseo sexual hacia otros hombres o placer erótico al contemplar otros hombres, mientras que la segunda se reservaría para el contacto sexual físico entre hombres. Así, podríamos distinguir entre el deseo y la mirada, por una parte, y el acto y la posesión, por otro. Eve Kosofsky Sedgwick introdujo el término 'homosocial' para referirse a los lazos sociales que son muy intensos y muy afectivos, pero no eróticos y que pueden caracterizarse por una intensa homofobia, miedo y odio hacia la homosexualidad: "'Homosocial' is a word […] used [to describe] social bonds between persons of the same sex". Sedg-

> The term 'homosexual' did not exist in 1611, (and surely this is the crucial question) did its equivalent? Only two of the possible candidates, bugger and sodomite, were in general use and neither was synonymous with homosexuality alone. 'Buggery' could be used with as equal ease to mean bestiality as homosexuality. According to the jurist Edward Coke it was a sin committed 'by mankind with mankind or with brute beast or by womankind with brute beast. [380]

En su libro *Homosexual Desire* Bruce R. Smith explica que, mientras los discursos legales y religiosos contra la sodomía eran poco tolerantes, la actitud hacia la obra pictórica o literaria en donde se plasmaban tales actos es más positiva.[381] Según Sinfield[382] esto se debe al enorme prestigio de los discursos artístico e intelectual de las culturas griega y romana donde la pasión hacia el mismo sexo se daba por supuesta. Otros críticos como Masten prestan atención a los hombres de diferentes clases sociales entre las cuales tenía lugar este acto, subrayando que recibía el nombre de pederastia cuando tenía lugar entre hombres de diferentes edades. En la misma cita se adelanta el diferente tratamiento que recibía la amistad masculina:

> […] what we normatively now call *homosexuality* is in English Renaissance culture dispersed into a number of discourses, each of which differently negotiates power relations. *Pederasty*, like *sodomy*, described sexual relations between men of different social categories; *pederasty* emphasized an age difference, and *sodomy*, as Alan Bray has copiously documented, often suggested sexual relations between men of differing social class. […] alongside the condemned homoeroticism of sodomy […] there was the sanctioned homoeroticism of male friedship.[383]

---

wick (1985:1). Según Hammond (2002/2007:9) "[h]omosocial relationships may set themselves up in opposition to homoeroticism; and may be a repressed form of homoeroticism".

[380] Bray (1982:13-4).

[381] Smith (1991/1994:13-4 y 74-6). "Bray persuasively argues that the mythology of sodomy was so fantastic, that the sin itself was rarely even connected with homosexuality as it was practised". Levine (1994:23).

[382] Sinfield (1996:130).

[383] Masten (1997:36).

Traub, por su parte, tras afirmar que la homosexualidad no existía, recalca que lo que había era una serie de actos que tenían como denominador común la penetración en diferentes versiones, y que ninguno de ellos hacía referencia a actos entre mujeres:

> […] homosexuality […] did not exist. What did exist discursively, in the form of sodomy and buggery, were a number of dispersed acts, organised around penetration: anal intercourse with males, between males and females, intercourse with children, fellatio, and bestiality — none of which in England referred to specific acts between women.[384]

Los actos a los que Traub se refiere quedan explicitados por Kiernan:

> The word 'sodomy' [...] covered anal penetration by a penis, a finger, a dildo or other object involving men and women; but also masturbation, bestiality, rape, and child sexual abuse.[385]

'Buggery' y 'sodomy' eran actos que los hombres podian realizar con personas o con animales y que no ponían en entredicho la identidad sexual de la persona que los realizaban como podría suceder hoy en día. Las prácticas sodomíticas en los encuentros entre hombres del mismo sexo enfatizaban el acto y no lo que decía de la persona que lo llevaba a cabo.[386] 'Sodomy' y 'buggery' son términos que se solapan en ocasiones. En general la primera se utiliza en los círculos académicos, mientras que la segunda tiene una acepción vulgar.

En *Sodometries*, Jonathan Goldberg demuestra que la categoría renacentista de "sodomía" se utilizaba para estigmatizar a aquellos cuyos actos eran percibidos como

---

[384] Traub (1992:112).

[385] Kiernan (2006:20).

[386] Thompson & Welehan (2001:128).

una amenaza no sólo en el campo de la sexualidad, sino en el terreno de género, clase, religión o raza:

> "Sodomy" is not a political neutral term: it always signifies social disorder of a frightening magnitude, and as such occupies one end of the spectrum of practices signified by the neutral term "homoeroticism". Unlike "sodomy," concepts like "homoerotic" and "heteroerotic" usefully distinguish same-sex from different-sex relations, yet do not indicate in themselves — and may elide — the status configurations or the political significance of such practices.[387]

Por otra parte, Goldberg sostiene que el término 'sodomy' o la expression de Stubbes "playing the sodomite" no tienen por qué hacer referencia necesariamente al sexo masculino / masculino, pues el texto de Stubbes, según Goldberg, puede referirse a: 1) adulterio (entre un hombre y una mujer); 2) que "so little can Stubbes imagine the possibility of members of the same sex having sex together, that he proposes, as a solution to the incident to lust that dancing is said to offer, that men should dance with men, women with women". Esto se deduce de las palabras de Stubbes cuando se refieren a un hombre y a una mujer "playing the vile sodomites together, ya que "[a] sodomite need not be a man who sleeps with other men". [388]

Smith ha observado que la homosexualidad no existe en el mundo que nos retrata E.M.W. Tillyard en *Elizabethan World Picture*, simplemente por el hecho de que el término no existía:

---

[387] DiGangi (1997:6).

[388] Goldberg (1992:120-1).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> No one in England during the sixteenth or seventeenth centuries would have thought of himself as 'gay' or 'homosexual.' For the simple reason that those categories of self-definition did not exist". [389]

A lo largo del tiempo han existido múltiples términos anteriores a la aparición del término homosexual, muchos de los cuales no han sobrevivido: *androgyne*, *Ganymede,*[390] *pathic, cinaedus, catamite, bugger, ingle*[391]*, sodomite,*[392] *uranian*.[393] Cada época ha tenido nombres diferentes para referirse al acto homosexual masculino hasta llegar al contemporáneo *gay. Lechery* era otro término utilizado en Inglaterra en los comienzos

---

[389] Smith (1991:11-2). "However old or new the word may be (*gai* in Middle English could denote anyone, male or female, whose behaviour was morally unconventional), 'gay' is neither a physical act (recognized and named in the sixteenth and seventeenth centuries) nor a state of desire (recognized and acted upon in the sixteenth and seventeenth centuries) but a term of self-definition (current only since the nineteenth century). Smith (1991:18). "[…] Smith nevertheless finds same-sex desire in Shakespeare's time sufficiently recognisable to offer his own work as an attempt to 'consolidate gay identity in the last decade of the twentieth century' and to do by showing gay men that 'they have not only a present community but a past history' (p. 27)". Dollimore & Sinfield (1985/1994:134).

[390] "'Ganymede' —the commonest epithet in early modern English for homosexual male — refers to the passive partner, to the male who bends to the other's pleasure. The satirists leave no ambiguity about that. For the active partner, for the man who 'takes his pleasure', early modern English offered no cant term, presumably because no such term of opprobrium was needed. […] As the passive partner, does not Ganymede play the 'female'? And the active partner — does he not play the 'male'?". Smith (1991:195-6). "The word [Ganymede] is nearly always pejorative, and often refers to nothing more than a male prostitute or a servant kept for sexual purposes; and yet its original meaning, the beautiful boy who was loved by divine Zeus […]". Bray (1982:65). 'Ganymede'[…] was standard for a male same–sex love object". Sinfield (1996:130). "They [the satirists] apply that epithet, not to sodomites in general, but only to the younger, passive partner who serves another man's pleasure. For the older, active partner there was no similar piece of slang. The satirists had to invent terms of their own […]". Smith (1991:186). *Ganymede* era un término familiar en la época isabelina para referirse a "sodomite" como aparece en la primera escena de la obra *Dido* de Marlowe, en donde vemos a Ganymede sentado sobre las rodillas de Júpiter. También en su *Glossographia* (1670), Thomas Blount utiliza Ganymede como referencia cruzada de *catamite,* un muchacho alquilado para abusar de él *contra natura*, y lo define así: "The name of a Trojan boy, whom Jupiter so loved (say the Poets) as he took him to heaven, and made him his Cup-bearer. Hence any boy, loved for carnal abuse, or hired to be used contrary to Nature to commit the detestable sin of Sodomy, is called Ganymede or ingle". Cit. en Charney (2000:36).

[391] En *Poetaster* (1.2.15-6) de Jonson, el padre de Ovid, al enterarse de que su hijo se ha hecho dramaturgo, temiendo que a continuación se haga actor, exclama: "What, shall I have my son a stager now, /An ingle for players…?". *Ingle* es un ejemplo de *catamite*, y los dos términos son ejemplos de las múltiples asociaciones con la sodomía en la época.

[392] "[T]o call someone a sodomite was to do more than invite public censure on what was thought of as a private vice". Bray (1994:54).

de la edad moderna y hacía referencia a actos sexuales que no conducían a la procreación y que en el discurso puritano eran sinónimo de pecado. Gainsford en 1616 lo define de la siguiente manera:

> Lechery is a filthinesse of such beastly varietie, that men may sinne with men, women with women: man may sinne with himselfe, by and with his owne wife, with beasts in abhominable prostitutions: with their own blouds and kinred in incestuous manner: with other mens wives in adulterous copulation: with all sorts in filthy licenciousnesse: and in all, both abuse GOD, and confound themselves in body and soule.[394]

Por supuesto que había hombres que sentían inclinación sexual hacia otros hombres, pero en general la homosexualidad era una actividad ignorada y con la que nadie se entrometía, siempre que no disturbara la paz de la comunidad y fuera el origen de desorden social y, ante todo, que no contraviniera y atentara contra las costumbres patriarcales. Traub resalta un aspecto muy importante, adelantado por Sedgwick, que consiste en que, para la época, la homosexualidad no planteaba un problema relevante, con tal que no fuera un impedimento para ejercer la heterosexualidad, por la cantidad de intereses que estaban en juego; con lo cual asistiríamos al nacimiento de una sociedad bisexual:

> Eve Sedgwick argues that male homoeroticism was not perceived as threatening in early modern culture because it was not defined in opposition or as an impediment to heterosexuality; Trumbach and Salow emphasize that the general pattern of male homoeroticism was 'bisexual'. Exclusive male homoeroticism, however, homoeroticism that did not admit the need for women, would disrupt important early modern economic and social imperatives: inheritance of name, entitlement, and property.[395]

---

[393] Todos los términos aportados por Bray (1982:13), excepto *androgyne* y *uranian.*

[394] Gainsford (1616:82-3), cit. en Smith (1996:104).

[395] Traub (1992:140-1).

En cuanto a la apariencia externa, el sodomita era un hombre normal que podía salir a la calle "with his mistress on one arm and his 'catamite' on the other; he [was] indolent, extravagant and debauched".[396] Por tanto, los jóvenes 'catamites` representaban una alternativa a las mujeres por derecho propio. Por si todo esto no pudiera resultarnos curioso, algunos críticos han señalado que el término sodomía no sólo se refería al sexo entre hombres, sino también al sexo entre un hombre y una mujer, [397] como parece desprenderse del texto de Stubbes.

Por otra parte, esa homosexualidad, que desde nuestro punto de vista llevaría implícito un rechazo de la hombría, para aquella sociedad era un signo de poseerla,[398] pero más adelante volveremos sobre este tema. Lo cierto es que en muchos tratados no se establece una distinción clara entre homo y heteroeroticismo:

> Gendered object choice does not centrally define the boundary between acceptable and unacceptable sexuality, for reproductive sexuality is not valorized and gender and sexuality are detached. […] For men to love men is not represented as much different from their loving prostitutes, stepmothers, sisters, beasts, or disdainful maids. Women loving women, if no better, is also no worse.[399]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La cuestión incluso se complica cuando críticos como Orgel afirman que "[t]he basic, essential form of erotic excitement in men is homosexual — that indeed, women are only a cover for men".[400] O Smith cuando, tras afirmar que los actos homosexuales tie-

---

[396] Bray (1994:44).

[397] Hammond (2002/2007:8).

[398] Smith (1991:75).

[399] Neely (2004:111).

[400] Orgel (1996:30).

nen lugar en todas las culturas, concluye que para algunas personas el deseo sexual se encuentra única y exclusivamente en la homosexualidad:

> I assume (…) (1) that homosexual *acts* occur in all cultures and what varies is the interpretation that different cultures put on those acts; (2) that homosexual desire exists in all cultures, that people everywhere do, on some occasions, in some way or another, feel sexual desire for members of their own biological sex, and (3) that the intensity and frequency of homosexual desire may vary from individual to individual, but that in every culture there are some people whom sexual desire is exclusively homosexual.[401]

Según Digangi en la Inglaterra de comienzos del periodo moderno la heterosexualidad estaba considerada como "a shameful and dangerous practice; it was socially and legally proscribed. Laws and local customs punished those people who engaged in premarital sex, had illegitimate children, or committed adultery".[402] El predominio de *cuckoldry jokes* en las comedias nos hace pensar que los maridos no eran capaces de satisfacer o controlar a sus sexualmente promiscuas esposas.[403] Insultos como *whore*, *cuckold* y *bastard* revelan el oprobio atribuido a los actos heterosexuales. Así, las tragedias presentan relaciones que tienen como característica común la misoginia masculina y el problema de comunicación entre los sexos. Por otra parte, diversos discursos sostenían que las mujeres eran parejas sexuales problemáticas para los hombres y que las relaciones heterosexuales empujaban a actos sexuales no procreativos y antinaturales. Evidentemente de este discurso no se puede concluir que ésta fuera la norma que regía la heterosexualidad, puesto que había muchos ejemplos en los que las relaciones heterosexuales eran ordenadas y amorosas. Pero ya hemos mencionado que los discursos del homeroticismo

---

[401] Smith (1991:17).

[402] DiGangi (1997:16). "[T]he love of men for men in this culture appears less threatening than the love of men for women. Had it been possible for a Jacobean audience to acknowledge sodomy as an English vice, the play, and the allusion, would certainly have been treasonable". Orgel (1996:49).

de comienzos del periodo moderno ignoraban del mismo modo la sexualidad homoerótica ordenada.

Todo lo cual nos llevaría a recordar que las ideas renacentistas sobre la sexualidad eran, en general, falocéntricas y que los actos sexuales para la mayoría de hombres eran expresiones de poder, de manera que: "[i]n same-sex relations someone had to be the weaker partner. For a man to assume that role was to give up his male power — and hence his male identity".[404]

La idea de que el acto sexual es una expresión de poder queda patente y es una idea central en el trabajo de Berco (2007) sobre la sodomía en la Corona de Aragón en el mismo periodo que nos ocupa. Berco, basándose en la información recogida en las relaciones de causas (los sumarios de los juicios), escritas por los tribunales locales a la Suprema de Madrid, concluye que entre 1540 y 1776, al menos 626 hombres fueron juzgados por sodomía homosexual. 161 hombres fueron juzgados en Barcelona, 217 en Valencia y 248 en Zaragoza. Las sentencias fueron diversas: ejecuciones, galeras, exilio o destierro, flagelación o sanción económica, absolución o suspensión del caso y caso pendiente o se desconoce la resolución.[405]

De las investigaciones de Berco sobre los juicios por sodomía en esta Corona se desprende que la práctica cultural dominante consistía en un adulto dominador en el papel activo y en otro más joven como receptor pasivo. La forma en que los adultos y los

---

[403] DiGangi (1997:16).

[404] Smith (1991:186). Las relaciones de poder quedan manifiestas siempre con los inferiores y subordinados como son los esclavos, las mujeres, los jóvenes, etc.: "[A]n adult man might sexually enjoy a social subordinate of either sex". DiGangi (1997).

jóvenes hablaban sobre sexualidad durante la vista de las causas revela un hecho normal: los hombres encontraban a los jóvenes atractivos. Es decir, nadie se extrañaba cuando un hombre intentaba seducir a un joven, pues como criaturas sexuales que eran, se esperaba que los hombres desearan a los adolescentes, a pesar del pecado nefando que tal atracción suponía:

> The ease with which men of different backgrounds could meet, seduce, buy, coerce, and sometimes impose themselves on young boys meant that the diffuse world of male same-sex eroticism presented a constant potential and probability for sexual subversion through sexual misalliance.[406]

Según Michael Rocke,[407] en la Florencia del siglo XV la sodomía era una práctica bastante común y existía un organismo legal que lo penalizaba. Incluía a un adolescente y a un hombre adulto, siendo el primero el insertado.[408] A ninguna de las partes se le consideraba como parte femenina ni tampoco se tiene constancia de que tuviera lugar el travestismo, si bien se hablaba de los muchachos refiriéndose a ellos como esposas. La sociedad también desconocía los conceptos de "homosexual" y de "homosexualidad", aunque se tuviera conocimiento de la figura de Ganímedes como objeto amoroso del mismo género masculino.

La sodomía estaba asociada, como ya hemos apuntado, con lo que no era inglés, lo que no era cristiano, especialmente lo que no era protestante. Así pues, los

---

[405] Berco (2007:76).

[406] Berco (2007:74).

[407] Rocke (1996:148-91).

[408] "Being a man means taking the 'active' or inserter role in sexual practice; any receptor is regarded as passive". Sinfield (2006:126). Véase también Sinfield (2004).

católicos, los jesuitas,[409] los italianos,[410] los españoles, [411] los siameses, los papistas y los turcos estaban en el punto de mira de escritores de la época como William Perkins, Robert Milles, Thomas Dekker, Thomas Nashe, Lewis Lewkenor, Paul Rycaut, William Atkins, Samuel Purchas, etc., que los asociaban con la sodomía.[412]

En el discurso popular el término sodomía hacía referencia a toda una serie de pecados horribles, no todos los cuales incluían la homosexualidad; precisamente por esa razón la sodomía estaba construida de tal manera que apenas si podía ser condenada. Las formas sociales del deseo homosexual tenían lugar en la comunidad local, en el sistema educativo, en los teatros, en los lugares de prostitución y sobre todo en el hogar, en la familia. Fuera de estos lugares que propiciaban los contactos, "[t]here was little or no reason for homosexual relations to influence people's lives". [413]

1.4.2 Lesbianismo

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Como hemos apuntado en el apartado titulado "Matrimonio y sexualidad" (1.3), la cultura patriarcal renacentista definía a la mujer según su estado civil como 'maid, wife, widow or punk', es decir, en relación con los hombres, generalmente el padre o el marido. Puesto que el poder político, doméstico, cultural y económico estaba en gran medi-

---

[409] Los jesuitas son desterrados en 1604.

[410] "Such was the identification of Italians with sodomy that Italy itself was transformed into an imaginary pit of sodomitical desire, the home of the nefarious sin". Berco (2007:118).

[411] "The Spanish too are accused of sodomy in Lewis Lewkenor's *A Discourse of the Usage of the English Fugitives*". Hammond (2002/2007:22-3).

[412] Hammond (2002/2007:21 y ss.).

da en manos masculinas, la situación favorecía las relaciones eróticas entre los hombres, de modo que no resulta sorprendente que las relaciones homoeróticas masculinas queden reflejadas en los textos literarios con mayor frecuencia que las femeninas. Así, la lesbianas quedan invisibles, relegadas a pie de página y a referencias marginales.[414] Por otra parte, las definiciones legales de sodomía en Inglaterra no mencionan el homoerotismo femenino, porque la sexualidad femenina estaba controlada por "an already well-established set of precepts, practices, and discursive conventions at both the elite and popular levels", como ha observado Margaret Hunt.[415]

A pesar de la presencia de una mujer en el trono inglés, los dramaturgos de finales del siglo XVI tienden a representar no las relaciones homoeróticas femeninas, sino las relaciones eróticas entre monarcas masculinos y favoritos masculinos (*Edward II*), entre guerreros (*Tamburlaine*), y ocasionalmente entre gobernantes femeninas y sus compañeros masculinos (*Henry VI*), aunque, por supuesto, hay excepciones como las obras cortesanas de John Lily. De este modo no sorprende que el apenas significativo homoerotismo femenino, según Traub, no recibiera la misma atención oficial que el masculino y no estuviera estigmatizado, a menos que las mujeres implicadas violaran los imperativos de la sexualidad reproductiva.

Las pocas obras shakesperianas y no shakesperianas que representan el homoerotismo femenino han recibido cuidadosa atención por parte de Valerie Traub y

---

[413] Bray (1982:69).

[414] De hecho Boswell (1980:220-1 y 265-6) apenas aporta referencias en su monumental obra porque la abundancia comparativa de testimonios disponibles sobre la homosexualidad masculina supera las noticias documentales de la prácticas homosexuales femeninas.

[415] Hunt (1994:373).

Teodora Jankowski, por ejemplo. En el Renacimiento, lo que hoy llamamos lesbianismo se entendía como *woman to woman desire* o *woman to woman eroticism*. La palabra 'lesbian' no adquiere su uso actual hasta el siglo XIX. Jankowski sugiere que, de haber existido lesbianas en los comienzos del periodo moderno, habrían existido en un lugar inconcebible y de esa forma invisible como lo hace Hermione en *WT* durante dieciséis años, de ahí que se pregunte si permanecer escondida significa realmente ser lesbiana:

> Few obvious 'lesbian' characters appear in early modern texts. But perhaps the reason there are so few is that we do not know exactly where to look for them.[…] Early modern 'lesbians' may be invisible simply because we have not yet become competently trained observers. […] Part of this closeting has come about as a result of the fears of modern critics —those who want bedfellows to be non-sexual friends and figs to remain solely fruit. Part has resulted simply from a lack of knowledge about where to go to find early modern 'lesbians'. […] What I have discovered is not so much a 'closet' as a 'void', but a void that is, paradoxically, full of possibilities.[416]

Algunos teóricos del lesbianismo del siglo XXI sugieren que las relaciones eróticas entre mujeres eran preferibles a las relaciones entre hombre y mujer, ya que eran, necesariamente, más igualitarias. Otros sugieren que un poder diferencial es necesario para despertar el interés sexual. Dejando aparte el tema de las relaciones eróticas igualitarias, seguramente algunas mujeres desearían amantes de su propio rango y personalidad, mientras que otras desearían dominar a sus amantes o ser dominadas. La sociedad patriarcal sólo veía amenazadoras y disturbadoras las relaciones sexuales entre mujeres, cuando resultaban amenazadoras para los objetivos reproductivos del matrimonio heterosexual, como ya hemos señalado.

[416] Jankowski (2000:314-5).

Los discursos teológico y legal actuaron de árbitros de las relaciones sociales, dado que regulaban prácticamente todas las actividades humanas, pero no podemos concluir que si no se encuentran vestigios de mujeres juzgadas bajo el estatuto de sodomía se debe al hecho de que las mujeres no incurrían en estos comportamientos, ya que "[i]f we look for the inscription of Englishwomen within the confines of the category of sodomy, we will find only absence, hear only silence".[417] Pero si apartamos nuestra mirada de los tratados teológicos, de los estatutos legales y de las causas en los tribunales, y la dirigimos hacia otros discursos preocupados por la representación y regulación de la sexualidad femenina —la ginecología y las obras teatrales, por ejemplo—, descubrimos un mundo de deseos y de actos que no solamente pueden articularse, sino correlacionarse con nuestra visión de diversas prácticas eróticas entre las mujeres. Ese discurso, por supuesto, no es producido por mujeres, sino que está en gran medida mediatizado por los tentáculos y el control del poder patriarcal. Al mismo tiempo, en su particular representación del deseo femenino y en su expresión de ansiedad —o, quizás más significativamente, la falta de ansiedad— sobre el deseo entre las mujeres, ese deseo dramatiza las convenciones particulares según las cuales tal deseo fue culturalmente escenificado.

Algunos críticos como Jankowsky sugieren también la posibilidad de que las criadas compartieran lecho con sus señoras.[418] W.T. Thompson incluso señala espacios concretos en donde podrían tener lugar esas actividades homosexuales femeninas; una de ellas era el *closet* que define como:

---

[417] Traub (1992:152).

[418] "Servants probably also slept in the same bed with their mistresses". Jankowski (2000:302).

> a room to which the occupant of the bedchamber could retire and where he or she could normally expect to enjoy *complete* privacy to rest, read, study, write letters, or entertain intimate friends…[C]losets… formed the innermost and therefore more secluded room of the apartment concerned…. [C]losets by their nature were separate and therefore freed from the conventions that governed the principal rooms. One could… behave in them in a more relaxed manner, […]. All formality was thrown to the winds.[419]

A este respecto Jankowsky sugiere que

> the closet represented a secure, private place where a woman could engage in erotic interludes with another woman without arousing suspicion. I would go even further and suggest that an upper-class woman could also use her closet as a space in which to engage in erotic interludes with a lady-in-waiting or a servant. Entrance into the closet by a servant would be even less remarked, and the widespread practice of early modern men being erotically involved with their (male and female) servants (see Bray, Smith, Orgel, DiGangi, Stewart, etc.) suggests that such a possibility existed for women as well. It would be especially possible given the fact that a woman servant often lived in the same house as their mistress for many years — hence allowing long-term relationships, perhaps one sin which the older of the two women initiated the younger into woman-woman sex.[420]

Así, pues, debemos entender el *closet* como un lugar de acceso restringido, de modo que cualquier intrusión en el mismo se debería considerar, bien como un irrupción ilegal en la intimidad de una persona, o como una invitación a penetrar en un entorno íntimo, no abierto a cualquiera.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.4.3 Fornicación y adulterio

> [S]tudies of sixteenth-century eclesiastical courts in Essex and York […] reveal that most of the defamation suits were prompted by three insulting terms: cuckold, whore and whoremaster[421]

---

[419] Thompson (1979:296), cit. en Jankowski (2000:301).

[420] Jankowski (2000:302).

[421] Orgel (1996:36).

Si la copulación matrimonial y el alumbramiento de hijos legítimos eran la máxima expresión de la feminidad, la copulación por parte de una mujer al margen del matrimonio se consideraba el peor de los delitos. Fornicación era el término utilizado para referirse tanto al adulterio como a las relaciones sexuales entre personas no casadas.[422] Bajo el reinado de Elizabeth I, la ley se aplicaba mucho más estrictamente en los casos de fornicación entre hombre y mujer —por lo que había en juego— que entre hombres; [423] es decir, las mujeres planteaban problemas más preocupantes en este periodo que el que pudiera plantear la sodomía masculina:

> In fact, again, women are felt to pose the more serious problem: heterosexual fornication was much more energetically prosecuted. Magistrates took an interest in such cases because they resulted in illegitimate births, which increased the poor rolls, whereas, unless the activity involved coercion or malfeasance, there was rarely anything in homosexuality worth bothering about.[424]

Ya hemos comentado que una de las funciones de los tribunales eclesiásticos era la regulación de la sexualidad en el seno del matrimonio y, por consiguiente, la persecución de la sexualidad femenina al margen del matrimonio, [425] que a menudo tenía como objetivo asegurarse un marido por medios ilícitos. Así, Ingram concluye:

> The single most important reason why unmarried women were prepared to commit fornication was with marriage in mind. Both in the 1580s and in the late 1610s between 30 and 40% in the better recorded cases before the bishop's court at Salisbury claimed some kind of promise of expectation of marriage; and the proportion rises even higher if cases involving married men are excluded. […] The overall figures, considered in

[422] MacFarlane (1986/1987:240).

[423] Grazia (1994:48).

[424] Orgel (1996:38).

[425] McLuskie (1992:103).

> relation to the total population of these parishes are consistent with the assumption that sexual immorality was by no means rampant in this period.[426]

Thomas Becon en su conocida *An Homely against whordom* (1560), define el adulterio como un encuentro sexual entre "a maried man with a woman beside his wife, or a wife, with any man beside her husband". Becon restringe toda actividad sexual a los fines reproductivos y prohibe "al unlawfull use of those partes which be ordained for generation".[427] Uno de los ataques más virulentos contra la fornicación y sus frutos se encuentra en *Anatomy of Abuses* (1583) de Philip Stubbes, en donde se sugiere que las mujeres que llevan vestidos extravagantes son potencialmente prostitutas, y también se relaciona el "horryble vice" de la prostitución con una letanía de otros pecados que debilitan "Ailgna" —Anglia deletreado al revés—. Stubbes se lamenta de la falta de castigos adecuados y aleccionadores para los adúlteros y las prostitutas. En *The Foundation of Christian Religion* (1616), William Perkins escribe que "to commit adultery, signifieth as much, as to doe any thing, what way soever, whereby the chastity of our selves, or our neighbors may be stained".[428]

A pesar de los tratados morales y sermones oficiales de la época, en general, existía una actitud relajada hacia el adulterio. Mientras a ambos cónyuges se les prohibían las relaciones adúlteras, sólo a la mujer se le aconsejaba mantener una reputación casta. Por tanto, el adulterio cometido por una mujer se consideraba peor que el come-

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[426] Ingram (1987:269).

[427] Cit. en Singh (1994:17).

[428] Cit. en DiGangi (1997:18).

tido por un hombre. [429] Se enfatizaba el agrado mutuo para sentar unas bases sólidas matrimoniales; así, para evitar el adulterio, "it was essential that the young couple not only found each other mentally, morally or spiritually attractive, but also physically so".[430]

Con frecuencia el adulterio era castigado en otros países con la pena de muerte, pero en Inglaterra tenía la consideración de delito moral y su enjuiciamiento correspondía a los tribunales eclesiásticos. El castigo más habitual era la confesión pública y el arrepentimiento, pero se podía eludir con una aportación pecuniaria. Si, como resultado de una relación adúltera, una mujer soltera paría un niño, los tribunales civiles intervenían. Si se encontraba al padre putativo, se le obligaba a hacerse cargo de su sustento, mientras que a la madre generalmente se la azotaba por las calles medio desnuda —el mismo tratamiento que recibían "whores", "whoremongers" y "bawds"[431]— y se la confinaba en un correccional durante un año. Su delito principal consistía en que dar a luz a un hijo bastardo suponía una carga extra a la comunidad, que debía hacerse cargo del retoño.

En el apartado Matrimonio y sexualidad (1.3) hemos apuntado que para aquellas parejas que se habían prometido mediante contrato resultaba aceptable tener escarceos eróticos: besos, caricias, tocamientos, etc., hasta llegar incluso al acto sexual completo. La ley, no obstante, consideraba fornicación esa incontinencia prematrimonial,

---

[429] Tallent (2001:30). MacFarlane (1986/1987:242).

[430] McFarlane (1986/1987:304).

[431] El castigo para todos ellos consitía en "[being] paraded around the town in an open wagon with basins ringing before them to attract the crowds". Ingram (2002/2004:84).

que era castigada en caso de ser descubierta. No obstante, existía una corriente cultural emergente que permitía a las parejas 'betrothed' arriesgar su castidad anticipándose al matrimonio.[432]

El adulterio demostrado era causa de separación. Durante los siglos XVI y XVII existió la costumbre en Inglaterra de colgar unos cuernos en la fachada de las casas de los maridos engañados. Hubo frecuentes exhortaciones a que se endurecieran las penas contra los adúlteros, hasta el extremo de que a los acusados se les sacaran los ojos o fueran castigados a morir en la horca. Durante un corto periodo del siglo XVII fue declarado delito capital.[433]

Los contemporáneos distinguían entre adulterio 'single' y 'double'. El primero tenía lugar cuando sólo una de las partes estaba casada, mientras que en el segundo ambos transgresores estaban casados. También existía una distinción entre los casos en que una mujer soltera se quedaba embarazada y tenía un niño, y los casos en los que no había niños como resultado de una relación. Según Mcfarlane, del análisis de los archivos de los tribunales eclesiásticos y de los civiles locales, se desprende que en general el tratamiento del delito solía ser suave.

El aduterio era una válvula de escape para los que no eran felices en el seno del matrimonio. Era inevitable y tolerado.[434] Se cree que era un vicio bastante corriente y

---

[432] Cressy (1997/1999:277).

[433] McFarlane (1986/1987:240).

[434] Según la ley inglesa, todos los niños nacidos de un matrimonio eran automáticamente hijos legítimos de la pareja, aun cuando todo el mundo supiera que hubieran sido procreados por otro padre. Esto es una prueba evidente de la actitud tolerante hacia el adulterio. MacFarlane (1986/1987:242).

que sobresalía entre otros.[435] La ley común era mucho más flexible que la eclesiástica en casos de enjuiciamiento por este tipo de delito. En Inglaterra era considerado como una especie de robo, particularmente un robo de los derechos exclusivos por los servicios sexuales de alguien. La frecuencia y tolerancia del adulterio se puede observar en los clásicos diarios del siglo XVII, particularmente en el diario de Samuel Pepys.

Según Orgel, la ley prestaba poca atención a las mujeres que mediante el adulterio quebrantaban el vínculo matrimonial, tanto antes como después de 1604 —fecha de la aprobación de las leyes canónicas anglicanas—, pues se consideraba competencia de la Iglesia:

> [A]dultery was a spiritual matter, which remained in the jurisdiction of the ecclesiastical courts, and was not prosecutable under the common law. Under canon law it constituted, at most, grounds upon which a husband could repudiate his wife and obtain a legal separation.[436]

El comportamiento adúltero no constituía motivo para lo que en términos modernos llamamos divorcio. Las partes no eran libres para volverse a casar, y el marido continuaba siendo responsable del mantenimiento de la esposa. La ley en este sentido no beneficiaba al marido en esta situación particular, y los estatutos no proporcionaban ningún alivio para esa figura universal de regodeo que era el *cuckold.* Muchos de los casos de fornicación se daban entre criados y criadas de la casa y sus amos. El apiñamiento en los dormitorios propiciaba los contactos sexuales, ya que no era raro que la criada durmiera en el mismo cuarto que los amos de la casa.

---

[435] "This seems to be a continuation of an earlier tradition, for England seems to have had something of a reputation for adultery". McFarlane (1986/1987:241).

[436] Orgel (1996:116).

Según Stone, existió durante casi todo el principio del periodo moderno entre las clases altas la doble moral de comportamiento según la cual el esposo gozaba de totales derechos monopólicos sobre los servicios sexuales de su esposa, quien debía ser virgen en la noche de bodas. Se esperaba, por otra parte, que el hombre tuviera cierta experiencia sexual antes del matrimonio, que se supone habría adquirido en algún prostíbulo, y se consideraba pecado venial cualquier infidelidad suya después del matrimonio, que cualquier esposa sensata debía pasar por alto. Así, tanto la fornicación como el adulterio eran prerrogativas exclusivamente masculinas en este nivel social. A las mujeres se les suponía castidad prematrimonial y monogamia después del matrimonio, sintiéndose obligadas a cumplir todas las presiones legales, morales y religiosas que la sociedad fue capaz de idear. Curiosamente la doble moral no se siguió fuera de la corte por parte de las esposas de los nobles y la aristocracia rural en los siglos XVI, XVII y XVIII.[437]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.4.4 Prostitución

My lord, she may be a punk for many of them are neither maid, widow, nor wife.

MM 5.1.177-9

Una de las causas del alto porcentaje de prostitución y adulterio desde el siglo XVI al XIX sea quizás consecuencia de la rigidez canónica del matrimonio.[438] Si el silencio era una cualidad de la mujer virtuosa, la mujer que abría la boca era

[437] Stone (1977/1990:255-6).

[438] Véase McFarlane (1986/1987:244).

considerada una prostituta.[439] De todos modos en la cultura patriarcal la sumisión se daba por supuesta sin tener en cuenta el sexo del subordinado. No importaba que fuera "an ingle, a wife, or a whore".[440] Si decíamos que el deseo sexual de la mujer resultaba amenazador, es de suponer que el de la prostituta fuera considerado "as one of the most evil of all threats to good order (insatiable tempress)".[441] En este contexto el discurso de las prostitutas en Shakespeare tiene cierta relevancia, aunque aparece de un modo casi invisible, de manera que casi nunca se oyen sus voces reales y sus quejas, entre otras cosas, porque a nadie les interesan.[442]

Existió una actitud inconsistente hacia la prostitución durante la época medieval y renacentista que fluctuó desde la tolerancia a la persecución, legalizada por el Estado unas veces y prohibida otras. Y si había que culpar y castigar a alguien en algún momento se culpaba a la prostituta por su deseo desenfranado y lujurioso antes que al cliente, pues en el mundo patriarcal no se concebía que la mujer pudiera tomar la iniciativa de disponer de su cuerpo como deseara, como nos recuerda Bruce R. Smith:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> When a man engages in sexual behaviour that somehow compromises patriarchal power-structure, he becomes a sodomite. When a woman assumes power over her own body, she becomes a whore.[443]

---

[439] Stallybrass (1986:126).

[440] Howard (1992:179).

[441] Dollimore & Sinfield (1985:138).

[442] Callaghan (1994:24).

[443] Smith (1996:99).

Existe un extenso y variado discurso sobre la prostitución y las prostitutas que aparece repetidamente en obras dramáticas, baladas, *broadsides*, tratados morales, tratados médicos de la época, etc., que suponen un retrato de la vida de las mismas:[444]

> […] social and literary texts of the period, ranking from numerous city comedies to diatribes against the trade by Stubbes. Renaissance boy actors playing the parts of Mistress Quickly and Doll Tearshet would have been familiar with the stock of stereotypical cultural images of such women. In dramatizing the tavern scenes in *1* and *2 Henry IV* Shakespeare draws on the humourous tradition and the historical settings of Southwark, rather than the dogmatically moral perspectives of his contemporaries such as Stubbes. Thus Mistress Quickly and Doll are dramatically appealing figures who draw our empathy as they entertain us in the comic subplot.[445]

Un buen ejemplo lo encontramos en *MM* en donde observamos que la identidad de las mujeres viene determinada por su estado civil como se desprende del diálogo del acto 5 entre el Duke y Mariana:

> DUKE: What, are you married?
> MARIANA: No, my lord.
> DUKE: Are you a maid?
> MARIANA: No, my lord.
> DUKE: A widow, then?
> MARIANA: No, my lord.
> DUKE: Why, you are nothing, then, neither maid, widow, nor wife?
>
> *MM* 5.1.170-79.

Lucio le recuerda al Duke que además de "maid", "widow" o "wife", existe en las mujeres una cuarta posibilidad al margen de la ley: "My Lord, she may be a punk for many of them are neither maid, widow nor wife".

---

[444] Véase, por ejemplo, *The Court of Conscience* (1607) de Richard West.

[445] Callaghan (1994:41).

Las mujeres que entraban en el mundo de la prostitución en la Edad Media o en el Renacimiento no formaban un grupo homogéneo. Estaban acuciadas por diferentes tipos de circunstancia o necesidad: pobreza, desempleo, movilidad y desplazamientos de la población, inclinación natural al oficio, pérdida de status, procedencia familiar desarraigada, falta de escrúpulos morales, etc. Así se refleja también en las obras dramáticas de la época:

> Poor women in the early drama do not follow a linear but rather follow a cyclical trajectory into and out of households, marriages, courtrooms, and prisons. Shifted out of the household into the streets and highways, they struggle to evade the criminal categories of lewd mother, prostitute and cutpurse. They live and work in tenements, brothels, alehouses, and back alleys, often finding themselves on the streets, as they move from subplot to to main plot, household to household, brothel to jail to parlor, with an ease that was impossible —and inadvisable— for their higher class sisters. Some appear as vagrants, crossing fields, streets, and highways. Others appear in cartings, whippings, penances, and cuckings.[446]

En el siglo XVII el aumento creciente de la prostitución, según Callaghan, [447] está intimanente relacionado con otros dos factores: el número creciente de vagabundos y mendigos —muchos de los cuales eran mujeres—, y la repercusión económica en el colectivo femenino.

La prostitución era una forma de vida y de hacer frente a las acuciantes necesidades materiales del día a día, si bien la economía apenas se menciona en los discursos de la sexualidad que regulaban el comportamiento humano. De hecho las mujeres tenían pocas profesiones ortodoxas donde elegir en los comienzos de la edad moderna inglesa.

[446] McNeill (2007:46).

[447] Callaghan (1994:31).

La clausura de los conventos y monasterios[448] bajo el reinado de Henry VIII[449] había dejado a un ingente número de ellas sin ocupación y sin perspectivas a la vista, ya que los desequilibrios demográficos les impedían casarse, sobre todo a las jóvenes.[450]

Como consecuencia de esta circunstancia, un gran número se vió inexorablemente abocado a la profesión más antigua del mundo y también al robo, como medios de supervivencia en números muy superiores a épocas anteriores. Una vez instaurada la nueva profesión no resulta extraño que empiecen a proliferar profesiones paralelas como los proxenetas o las "brothel madams".

Según McMullan[451] existían al menos tres tipos de prostitutas. En primer lugar, se encontraban "the wandering whores as bawdy baskets and doxies who sometimes combined prostitution with other forms of cozenage and crime". Este grupo, protegido por proxenetas, ejercía la profesión en tabernas y muelles. Después estaban las "housed whores and courtesans", con clientes fijos y con una posición e ingresos más estables. En este grupo más selecto era corriente la presencia de la figura de la *mistress* de un único hombre rico. Solían ser discretas y se esforzaban por imitar los ademanes de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[448] "The dissolution of the monasteries put unmarried maids on the highways and demolished the nunnery as a femenine form of household". McNeill (2007:39). Véase también Youings (1991).

[449] "[...] who among other financial disasters, dissolved monasteries and nunneries, sending priests and nuns, out on the streets where they swelled the numbers of masterless. [...] For these humanist writers [Juan-Luis Vives and Thomas More] the consequence of Henry VIII's disastrous economic policies was 'idleness' — the term they used for homelessness and poverty. [...] Vives condemned female idleness, placing it in opposition to industrious housewifery". McNeill (2007:27). Vives siente una gran preocupación por la inactividad de las mujeres, sobre todo de las más jóvenes, ya que en la mayoría de casos es la antesala de vicios mayores. De hecho, los escritores de economía doméstica de la época ponen énfasis en el trabajo manual femenino como correctivo para erradicar su pobreza y contribuir a la economía: hilar y coser, sobre todo.

[450] Kamps & Raber (2004:261).

[451] McMullan (1984).

las mujeres aristocráticas: bailaban y tocaban algún instrumento musical. Por último, el grupo más precario lo formaban las "[p]ennyrent whores and streetwalkers", que compartían con otras prostitutas el hospedaje, a donde traían a sus clientes o simplemente ejercían la profesión en la calle. Había prostitutas que se vestían como hombres para resultar más seductoras al sexo masculino, de modo que en 1587 William Harrison escribió: "I have met some of these trulls in London so disguised that it hath passed my skill to discover whether they were men or women,"[452] de donde se deduce que la ambigüedad sexual se consideraba eróticamente seductora.

También existían burdeles regentados por mujeres extranjeras, que evidentemente no se encontraban a la vista de los ciudadanos respetables con el fin de no herir su sensibilidad.[453] Ivo Kamps nos retrata *Holland House* como un burdel elitista de mediados del siglo XVII; dirigido por Elizabeth Holland, "[it] provided a secluded place for high-class whores to entertain their clients — it was surrounded by a moat, and guarded by an armed marshal".[454] En este burdel en concreto la *madam* era la responsable de la educación de las prostitutas en todos los aspectos. Como prostitutas de lujo que eran, tenían doncellas, sirvientes y otras comodidades a su disposición. Los clientes

[452] Rackin (2005:77). La jerarquía de actividades relacionadas con el negocio de la prostitución nace a finales de la Edad Media. En ese momento en la parte superior de esta escala nos encontramos con el "municipal brothel," cuyos residentes prestan juramento a las autoridades, pagan una renta semanal a la *madam*, contribuyendo de este modo a los gastos de la calefacción y de la protección de un vigilante. Siguiendo en la escala tenemos los pequeños burdeles privados, dirigidos por mujeres y que cuentan con personal residente —las 'servant girls'—. Existían también prostitutas que trabajaban por cuenta propia en las murallas de la ciudad, en los campos al aire libre, en los jardines públicos, en las orillas del río, debajo de los puentes, en las callejuelas; en pocas palabras, en cualquier sitio en donde la prostituta pudiera atrapar a un cliente solaz; ni que decir tiene que la privacidad no era precisamente una de las características del oficio en el entorno urbano, ya que a menudo esta actividad tenía lugar a la luz pública. Richards (1991/1994:117).

[453] Richards (1991/1994:129).

[454] Kamps & Raber (2004:258).

podían elegir las mujeres a partir de dibujos tallados en madera que se encontraban en la entrada. Una vez acordado el precio, la prostituta paseaba con su cliente por los jardines y le amenizaba con canciones o con conversación antes de pasar a una habitación "for the ultimate pleasures she had to offer. In its organisation and its extensive rules governing its inhabitants' appearance, behaviour, and remuneration, Holland House resembles nothing quite so much as a convent — or even a prison".[455]

Existía una estrecha relación entre la prostitución y el mundo criminal a comienzos de la edad moderna, y su control, por los intereses en juego, no resultaba del todo satisfactorio a los ojos de muchos:

> John Stow's list of rules for the Stews in his *Survey* [*of London]* indicates that the Bankside brothels became established and acknowledged houses of resort, advertising through signage and probably also through the women who lingered in windows or on doorsteps. Prostitution was always presumably illegal, yet many women in the profession were preserved from the law's long arm. In part this was because they provided a service in much demand. [456]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Teatro y prostitución, como cabe esperar, también estaban íntimamente relacionados. El teatro era un lugar de encuentro de la clase alta y la baja. Los lugares donde se ejercía la prostitución no solían estar lejos de donde se ubicaban los teatros y otros pasatiempos. Había un trasiego constante de un sitio a otro y era habitual el encuentro de diferentes clases sociales. Cuando se cerraba uno por orden gobernativa, como consecuencia de alguna plaga, también se cerraba el otro. Debido a las contínuas plagas hubo restricciones teatrales en 1593, 1594, 1596 y 1603 y, dado que los teatros se asociaban en las

---

[455] Kamps & Raber (2004:258-60). Todo el entramado recuerda las localizaciones de Isabella y Mariana en *MM* y parece que tengan algo en común con las prostitutas invisibles y sin nombre como las de Mistress Overdone.

mentes de muchos con cosas tan diferentes como "license, sinfulness, and the fomenting of rebellion",[457] hubo muchos otros cierres a lo largo del siglo XVII. Los propietarios de los prostíbulos solían ser los mismos que los de los teatros. Así, empresarios como Edward Alleyn (1566-1626) y Philip Henslowe (m. 1616) encontraban igualmente lucrativos ambos negocios.

Existía una geografía de la prostitución que ocupaba la misma parte de Londres que la de los teatros. Además de tener empresarios comunes, el teatro era el lugar donde las prostitutas contactaban con la clientela, de manera que "the theatre was often thought of in terms of, indeed as a kind of, prostitution".[458] La prostitución estaba ampliamente extendida en las "bath-houses". En los "stews" ingleses se llevaban a cabo las actividades de las "bath-houses" y de los burdeles, si bien las normas de las "bath-houses" excluían generalmente a las prostitutas. [459]

Probablemente el grupo más numeroso de clientes de la prostitutas eran jóvenes y hombres solteros. Con independencia de los consejos de la Iglesia, existía un amplio grado de tolerancia de la actividad sexual prematrimonial y extramatrimonial que procedía del mundo medieval. Un predicador se quejaba a los padres de la congregación: 'You give your sons money and permission to go to the brothel, to the bath-houses and to the taverns.'[460] Pero la prostitución era vista como un medio práctico de condescen-

---

[456] Kamps & Raber (2004:257-8).

[457] Kamps & Raber (2004:267).

[458] Dollimore & Sinfield (1985/1994:140).

[459] Richards (1991/1994:117).

[460] Cit. en Richards (1991/1994:117).

dencia y beneplácito para con los jóvenes de cualquier clase social, de afirmación de su masculinidad y de desahogo solaz de sus necesidades sexuales, disuadiéndoles de otros subterfugios como la violación o la homosexualidad.

Por regla general los burdeles se surtían de una variada clientela cuyo denominador común era el encontrarse lejos de casa y de la familia: granjeros de viaje, mercaderes, peregrinos, trabajadores migrantes, soldados, etc. Dado que los aprendices, los viajeros, los universitarios, etc., deseaban completar su formación o sus carreras, existía una tendencia a posponer el matrimonio hasta casi los treinta años; evidentemente en otros casos eran las dotes y los gastos derivados de las bodas lo que les hacía desistir de tal decisión, de modo que a partir de los 16-18 a los jóvenes se les permitía el uso de los burdeles.

Al grupo compuesto por clérigos, casados, judíos y leprosos no se les permitía su uso; para estos grupos sociales existía una legislación específica, lo cual no significa que no los frecuentaran, pues "all unmarried men were expected to fornicate and husbands and fathers preferred handsome young clerics to use prostitutes rather than their women-folk".[461] Las emergentes monarquías nacionales se habían interesado en la regulación de la prostitución en un deseo de proteger las vidas de sus súbditos. Ya en 1161 el rey Henry II de Inglaterra había regulado normas para los burdeles de Southwark, fuera de las murallas de la ciudad, cerca de las extensas posesiones del obispo de Winchester, de tal manera que se conocía a las prostitutas como las "Winchester Geese". Dado que las prostitutas alteraban la tranquilidad y la moral tras un

[461] Richards (1991/1994:118).

prolongado periodo de guerra civil que había desembocado en el entronamiento del actual rey Charles II, se decretó que los burdeles permanecieran cerrados durante las festividades religiosas, durante las sesiones parlamentarias o cuando el monarca celebraba plenos municipales.

En su afán por reformar la conducta licenciosa de las prostitutas, a la labor de los humanistas[462] y moralistas[463] se les unió el discurso de la Iglesia. Según Jeffrey Richards[464] existen muy pocas referencias a la prostitución en los actos penitenciales de comienzos de la Edad Media. La prostitución era en esencia un producto de las ciudades y, puesto que las ciudades se desarrollaron y se expandieron a partir de los siglos XI y XII, es entonces cuando comienza a considerarse como un fenómeno social que necesitaba una regulación. No resulta extraño, pues, que la Iglesia, las emergentes monarquías nacionales y las autoridades locales quisieran tomar medidas para su regulación y control. La Iglesia, sobre todo, era el estamento más interesado, por motivos obvios, en regular el marco dentro del cual se debía contemplar esta actividad. La Iglesia consideraba la lujuria como el pecado por excelencia de la mujer y a las prostitutas como las peores pecadoras. Los padres de la Iglesia, como San Agustín, afirmaban que era preferible que un hombre que sólo buscara placer sexual tuviera sexo con una prostituta antes que con su propia mujer, ya que al menos de esta forma no se corrompía a una mujer honrada. La definición fundamental de prostituta, según la Iglesia, fue acuñada por San

---

[462] El deseo de Erasmo de reformar a las prostitutas está en la línea de una tradición medieval que enfatizaba su reforma y que se remonta al canonista del siglo XII Gratian, que permitía que un hombre se pudiera casar con una prostituta con este fin. Callaghan (1994:17).

[463] Un ejemplo sería el ataque contra la prostitución de Thomas Becon titulado *An Homely Against Whoredom* (1560). Callaghan (1994:17).

[464] Richards (1991/1994:118).

Jerónimo a principios del siglo V: "A whore is one who is available for the lusts of many men".[465] Este concepto fue incorporado al derecho canónico que consideró la promiscuidad un factor clave. Más tarde Santo Tomás de Aquino, en la línea de San Agustín, declararía que "prostitution in towns is like the cesspool in the palace: take away the cesspool and the palace will become an unclean and evil-smelling palace".[466]

Con el fin de reformarlas la Iglesia alentó a las prostitutas a cambiar de vida y a casarse. El papa Inocencio III animó a redimirlas ofreciendo el perdón de los pecados a quienes se casaran con ellas. Se crearon conventos para todas aquellas que decidieran cambiar de vida. En la mayor parte de los pueblos de Languedoc, por ejemplo, a finales del siglo XIII se fundaron casas religiosas con este propósito. En 1227 el papa Gregorio IX aprobó la Orden de Santa María Magdalena, creada con el fin de fundar casas para prostitutas arrepentidas. Se fomentó el culto a varias santas como modelos de prostitutas reformadas.[467]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Prestigiosos teólogos como Santo Tomás de Aquino y Tomás de Chobham sostenían que la prostitución prevenía males mayores tales como la sodomía y el crimen. Tomás de Chobham sostenía incluso que:

> prostitutes should be counted amongst the wage earners. In effect they hire out their bodies and provide labour. If they repent, they may keep the profits from prostitution for charitable purposes. But if they prostitute themselves for pleasure and hire out their bodies so that they may gain enjoyment, then this is not work and the wage is as shameful as the act.[468]

---

[465] Cit. en Richards (1991/1994:118).

[466] Cit. en Dollimore & Sinfield (1985:138).

[467] Por ejemplo: Santa María Magdalena, Santa Thais, Santa Pelagia, Santa Afra y, particularmente, Santa María Egipcíaca.

[468] Cit. en Richards (1991/1994:118).

Con estas palabras venía a recalcar la hostilidad cristiana hacia la actividad sexual como fuente de placer, si bien reconocía la existencia de una creciente actividad económica de una clase social. La Iglesia se esforzó en segregarlas de la sociedad y en distinguirlas por su indumentaria. El derecho canónico diferenciaba entre prostitución (sexo con muchos hombres) y concubinaje (sexo con una sola persona pero fuera del matrimonio formal). Los canonistas denunciaron la prostitución pero, siguiendo las enseñanzas de San Agustín, la consideraron como un mal necesario, algo cuya existencia hacía posible mantener modelos sociales y sexuales para el resto de la sociedad. San Agustín llegó a escribir: "If you expel prostitutes from society, you will unsettle everything on account of lusts".[469]

La posición de las prostitutas se asemajaba a la de los judíos o los leprosos. Los tres grupos debían llevar una indumentaria especial que les identificara. Con el paso del tiempo los tres grupos sufrieron una segregación ascendente. Santo Tomás de Aquino, en un capítulo de la *Summa Teologica,* en el que trataba de la tolerancia hacia los judíos, defendía la necesidad de la prostitución. Ambos grupos llevaban a cabo funciones, aunque desagradables, necesarias: la usura (los judíos) y el sexo (las prostitutas). La Iglesia luchó por que las prostitutas no tuvieran la posibilidad de acusar de delitos a otros estamentos sociales excepto en el caso de simonía, ni de declarar en juicios. No tenían derecho a heredar ningún tipo de propiedad, ni tampoco podían ser víctimas de una violación. Por tanto, según el derecho canónico, la práctica sexual con una prostituta contra su voluntad, no era punible. La Iglesia no estaba a favor del castigo de las

[469] Cit. en Richards (1991/1994:118).

prostitutas en el ejercicio de su oficio. No obstante, a pesar del derecho canónico, hay muestras evidentes de una mejora en su posición legal. Excepcionalmente se encuentran casos de prostitutas llamadas a atestiguar o a presentar acusaciones en los juzgados. También se las puede encontrar haciendo testamentos o contrayendo matrimonio. [470]

Estaba regulado hasta quién podía ejercer el oficio; en este sentido les estaba vetado a las mujeres embarazadas, a las casadas y a las monjas. Las prostitutas no podían cobrar a los clientes a menos que hubieran pasado con ellos toda la noche, ni podían servir comida ni bebidas alcohólicas a los clientes. Podían abandonar su oficio en el momento en que lo deseasen. Tampoco podían residir en el lugar donde ejercían la prostitución y no se les podía cobrar más de 14 peniques a la semana por habitación. También se reguló un control sanitario con una frecuencia determinada. Con todo ello se pretendía crear unos centros de relax sexual que ofrecieran unas garantía sanitarias mínimas e hirieran lo menos posible la decencia y sensibilidad públicas. La corona y las autoridades municipales, así pues, se esforzaron en mantener la prostitución fuera de las murallas de la ciudad en los conocidos como distritos *red light*. Existió una tendencia a que estos distritos proliferasen, pero siempre fuera de los confines de la ciudad y bajo la jurisdicción del alcalde y los *aldermen.* En 1285 el rey Eduardo I ordenó que las prostitutas residieran fuera de la ciudad, de lo contrario se arriesgaban a penas de prisión de cuarenta días. La orden se repitió sucesivamente en 1307, 1383 y 1483, lo que da una idea de la dificultad de llevar a la práctica tal medida.

[470] Richards (1991/1994: 129)

Este deseo de segregación de las prostitutas, como ya hemos apuntado, afectó hasta su indumentaria. En 1345 Edward III restablece el decreto de 1161 de Henry II y estipula la obligación de que las prostitutas lleven una insignia distintiva. Posteriormente en 1351 los *City Fathers*, habiendo observado la tendencia por parte de las prostitutas a vestir como las damas nobles, ordenan que lleven "a hood of striped cloth and plain vestments" como señales identificativas de la profesión. Esta disposiciones se repitieron en 1382 y 1437, año en que la capucha pasó a ser roja.[471]

Las prostitutas y los prostíbulos fueron paulatinamente considerados como un atentado a la moral y orden públicos. Con el respaldo de la corona, las autoridades londinenses impusieron un toque de queda en 1393, prohibiendo la circulación de cualquier persona por la ciudad o las afueras a partir de las nueve de la noche. Si una prostitituta infringía la norma, corría el riesgo de ser multada y encarcelada; se le retiraba el atuendo identificativo y la insignia de la profesión; en términos modernos equivaldría a dejarla en el paro. La ordenanza tenía como punto de mira los burdeles y a las prostitutas como origen del desorden:

> Whereas many and divers frays, broils and dissensions have arisen in times past, and many men have been slain and murdered, by reason of the frequent resort to, and consorting with, common harlots, at taverns, brew-houses of hucksters, and other places of ill-fame, within the said city, and the suburbs thereof; and more specially through Flemish women, who profess and follow such shameful and dolorous life — we dop by our command forbid, on behalf of our Lord the King, and the Mayor and Aldermen of the City of London, that any such women shall go about or lodge in the said city, or in the suburbs thereof, by night or by day; but they are to keep themselves in the places there-

[471] Existió la costumbre de distinguir las diferentes comunidades marginadas: judíos, leprosos, prostitutas. La inspiración para tales distinciones tenía su origen en la *red cord* que colgaba de la ventana de Rahab, la prostituta del *Libro de Josué*. Cada país europeo adoptó diferentes atuendos para la identificación de estas comunidades marginales: "Whatever form it took, some kind of distinctive dress was deemed crucial as a way of distinguishing the prostitute from respectable women and thus saving the latter from embarrassment".

> unto assigned, that is to say, the Stews on the other side of the Thames and Cokkeslane [Cock Lane, Smithfield].[472]

En 1417 y 1422 las autoridades londinenses se vieron obligadas al cierre de los burdeles de la ciudad ante el peligro de desorden público: disturbios, asesinatos, etc.

> and what is even worse, from one day to another, the wives, sons, daughters, apprentices and servants, of the reputable men of the City are oftentimes... drawn and enticed thereto; and there they, as well as other persons, both regular and secular, are permitted to do and carry on the illicit works of their lewd flesh, to the great abomination and displeasure of God and to the great dishonour and damage of all the City.[473]

En 1460 el rey Henry VI, preocupado por el número de homicidios en la zona de Southwark, debido al elevado número de prostitutas, nombró una comisión para desalojarlas y encarcelar a sus cómplices. La continua repetición de estas medidas puede dar una idea de la magnitud del problema y de su difícil solución. No en balde Callaghan nos advierte de que la historia de la prostitución en el Londres renacentista es la historia de los intentos infructuosos por extirparla.[474]

En Francia, el rey Louis IX (1226-70), como correspondía a un hombre que sería canonizado en 1297, hizo un gran esfuerzo por moralizar su reino y eliminar la prostitución. Curiosamente, su abuelo, el rey Philip Augustus (1180-1223) parece ser que apoyó la prostitución en París con el fin de desalentar la creciente práctica de la homosexualidad entre los estudiantes. El rey Louis, sin embargo, llevó a cabo un programa de reforma moral como se desprende de su ordenanza de 1254 por la que decretaba la expul-

---

[472] Cit. en Richards (1991/1994:121).

[473] Cit. en Richards (1991/1994:121-2).

[474] Callaghan (1994:31).

sión de las prostitutas de los pueblos y ciudades así como de sus alrededores. También ordenó la confiscación de las casas alquiladas para estos menesteres. Como la orden no causó ningún efecto, en 1256 se ordenó que residieran fuera de la murallas, lejos de los lugares sagrados. En 1269, en la víspera de su partida a la cruzada, de nuevo ordenó el cierre de los burdeles dentro y fuera de las ciudades como medida purificadora ante tal sagrada empresa. Fundó retiros para las prostitutas reformadas y les prometió una pensión; solamente unas 200 se acogieron a la orden real.

A medida que avanza el siglo XV asistimos a un cambio positivo de actitud hacia las prostitutas en el sentido de que se van integrando paulatinamente en la sociedad y nos las encontramos participando en actos cívicos como bautizos, bodas y funerales. Además, las horas de trabajo se amplían a medida que decae la tradición de cierre de la actividad en época de festividades religiosas. La indumentaria, lugares y horarios sufren variaciones desde su introducción, aunque los jóvenes apenas varían su actitud hacia la fornicación que se observa desde comienzos de la Edad Media. La posición de las prostitutas mejora y tras las epidemias de peste negra, como cualquier otro trabajador en época de crisis, sufre una recesión ante la escasez de clientela, lo que conlleva una mejora de las condiciones de trabajo. Como consecuencia de esta pandemia se acrecienta el interés por el matrimonio y los nacimientos, y emerge una nueva filosofía que propugna el goce de la vida: "eat, drink, and be merry, for tomorrow we die" que, en algunos casos, desembocó en una especie de culto al placer. Tras la peste negra surge un estímulo de moralidad, pero el cambio decisivo no se produce hasta el siglo XVI, con el cierre de un gran número de burdeles:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> Otis rules out the popular view that this was due to reaction to the syphilis epidemic that swept Europe in the early sixteenth century. She says the closure would have happened earlier than 1561 if this were the cause.[475]

Pero en realidad esa presión moral procedía del protestantismo, que exigía castidad antes del matrimonio y auguraba una sexualidad activa al amparo del matrimonio, pero que no deseaba consentir en absoluto la fornicación entre los jóvenes.

Marcar a las prostitutas y a los malhechores con un "blister" en la frente con un hierro candente era un castigo común en la época. No obstante, Philip Edwards apunta que la frente es el lugar que denota la inocencia y que el acto de marcar a las prostitutas no tuvo lugar durante la Inglaterra isabelina, aunque sí hubo amenazas de hacerlo bajo el reinado de Henry VIII en 1513 y, más tarde, por la Commonwealth en 1650.

En general, el campo semántico de la sexualidad y, en particular el de la prostitución, son campos altamente productivos. Desde la expresión medieval 'good house' hasta las renacentistas 'leaping-house,' o 'stews'[476] ambas para referirse a burdel, o 'to pluck a rose' para copular con una prostituta, encontramos muchas palabras para referirnos a la profesión más antigua del mundo; unas han caído en desuso como 'callet', 'drab', 'stale', 'strumpet', 'harlot' y 'minion',[477] y otras que gozan de plena vitalidad como 'whore'.[478] Unas más frecuentes en los textos como 'bawd', 'strumpet', 'callet', 'courtezan', 'drab', 'harlot', 'punk' y 'stale', y otras menos frecuentes o que aparecen

---

[475] Richards (1991/1994:130-1).

[476] "People called the brothels 'stews', named after the vapour baths customers sweated through in the hope of steaming venereal disease from their bodies". Kiernan (2006:17).

[477] "'Minion' is a parallel, but no exact synonym, for whore, as it suggests at least an affectionate relationship, thus more loyalty and devotion for the man in her favour, [...]". Stanton (2000:86).

una sola vez como 'public componer', 'fitchew', 'flirt-gills', 'skains-mates', 'galled goose of Winchester', 'quean', 'amazonian trull' o 'housewife'.[479] O palabras muy plásticas como 'daughters of Whitefriars' que aparece en *Epicoene* de Ben Jonson.[480]

El *OED* presenta las siguientes definiciones del sustantivo "whore": (1) "A woman who prostitutes herself for hire; a prostitute, harlot […]". La cita más antigua es de 1100, la última de 1894; la cita de 1597 procede de *2H4* (3.3.338). (b) Más generalmente: "An anchaste or lewd woman; a fornicatress or adulteress. *To play the whore* (of a woman) to commit fornication or adultery". Como verbo (1) *intr*. "To have to do with a whore or whores; to commit whoredom, fornicate; (of a woman) to play the whore. […]". (b) *trans.* "To spend in whoring; (with adv) to get or bring by whoring […]". 2. *trans.* "To make a whore of; to corrupt by illicit intercourse; to debauch (a woman). […]". La cita más antigua, de 1602, procede de *Hamlet.*[481]

Otras entradas relacionadas con "whore" son las siguientes: *whore-call, whor[e]cop, whoredom, whoredomer, whore-haunter, whore-house, whore-hunt, whore-hunter, whore-hunting, whore keeper, whore-like, whoremaster, whoremasterly, whoremastery, whoremonger, whoremonging, whore-play, whorer, whore's bird, whoreship, whoreson, whore-toll, whor[e]y, whoring, whorish, whorishly, whorishness, whorism* y *whorester*, muchas de ellas con definiciones y citas de obras de Shakespeare.

---

[478] Smith (1996:99) y Callaghan (2000:xvii).

[479] Dollimore & Sinfield (1985:136).

[480] Findlay (1999:109).

En el suplemento al *OED*, publicado en 1986, aparece una addenda en el sustantivo "whore": (1.c) "A male prostitute; any promiscuous or unprincipled person" (especialmente con connotación de abuso). Otros términos relacionados que se han incorporado son: *whoremistress, whore's egg*, y *whore-shop*, mientras que *whore-like, whore-hunt, whore-house, whoreson, whorish, whorishly* y *whor[e]y* presentan nuevos ejemplos.

Según Stanton[482] el sustantivo singular "whore" aparece cuarenta y cinco veces en el canon shakespeariano, el plural "whores" ocho veces, el posesivo singular "whore's" dos veces, el adjetivo "whorish" una vez, el gerundio "whoring" una vez, y las formas verbales "whored" y "bewhored" una vez, con un total de cincuenta y nueve. Estas formas se encuentran en dieciséis obras: *1 Henry VI* (1), *Titus Andronicus* (1), *Romeo and Juliet* (1), *Macbeth* (1), *The Merry Wives of Windsor* (1), *Cymbeline* (1), *The Tempest* (1), *Henry V* (1), *Hamlet* (2), *2 Henry IV* (3), *Measure for Measure* (3), *Antony and Cleopatra* (4), *King Lear* (5), *Timon of Athens* (9), *Troilus and Cressida* (11) y *Othello* (14). Una forma de la palabra "whore" aparece en todas las tragedias con la excepción de *Julius Caesar* and *Coriolanus*, tres obras históricas y cinco comedias. Ninguna forma de la palabra *whore* se encuentra en los poemas narrativos ni en los sonetos. Una acepción de *whore* aparece en un total de cincuenta y una ocasiones en boca de veintiún personajes masculinos y un total de ocho ocasiones en boca de cinco personajes femeninos.

---

[481] "He that hath killed my King and whored my mother" (5.2.63), palabras con las que Hamlet se refiere a Claudius.

[482] Stanton (2000:84).

"Whore" es una palabra injuriosa pues en la larga historia de su uso ha ido adquiriendo la violencia creciente que el sistema patriarcal le ha ido otorgando, tanto en boca de hombres como de mujeres que pretenden difamar o calumniar a otras mujeres en los comienzos de la edad moderna. La connotación hiriente es parecida a la que poseen palabras como "nigger" para referirnos a los negros o "queer" para los homosexuales con el fin de estigmatizar y recordar el origen vulgar, bajo y degradado del que proceden y del que seguramente nunca podrán escapar.[483]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[483] Stanton (2000:81).

CAPÍTULO 2

LA SEXUALIDAD EN SHAKESPEARE

La sexualidad tal y como Shakespeare la representa no es algo coherente y continuo sino fracturado y a veces contradictorio.[484] En su obra los encuentros sexuales empiezan con los actos premaritales y extramaritales cargados de miedo y de repugnancia que aparecen en las primeras escenas de *VA* y *TA*; siguen con las aproximaciones sexuales ambiguas de las "forest comedies", *TGV, MND, MW y AYL;* se adentran en los "sterile landscapes" de *KL, Mac y TA*, donde se destierra la presencia femenina, volviendo a reaparecer en los "green worlds" de *Cym, Tem y TNK*, pero en todas estas obras, el mundo shakesperiano está dominado por la autoridad masculina. [485]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En las comedias shakesperianas las mujeres generalmente consiguen lo que se proponen como vemos en los finales felices de *AYL* o *MV*, aun cuando Orlando, Bassanio y Lorenzo salen más beneficiados que sus esposas[486] con los vínculos matrimoniales que se establecen. En las tragedias casi todas las mujeres mueren como consecuencia del amor hacia los hombres (Juliet, Ophelia y Gertrude, Desdemona y Emilia, Goneril,

---

[484] Traub (1992:146).

[485] Addison Roberts (1991:52).

[486] Orgel (1996:14).

Regan y Cordelia, Lady Macbeth y Lady Macduff) y Shakespeare las presenta como seres superiores a los hombres en su fidelidad, amor, fortaleza, sufrimiento. [487]

Mientras las referencias a la sexualidad masculina son más bien escasas, las que se refieren a la sexualidad femenina son muy abundantes. A juzgar por la cantidad de sinónimos que Shakespeare emplea para denominar el sexo femenino[488] podemos deducir que mostró especial interés por ella. Resulta muy interesante el nivel simbólico de los términos utilizados. Mucho menos abundantes son los sinónimos para referirse al sexo masculino. Si las imágenes masculinas hacen referencia a la idea de potencia y penetración (*lance, thorn, colt, sword, needle*), las femeninas hablan de orificio (*hole, breach, wound*).

2.1 La condición de la mujer en la obra de Shakespeare

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La obra de Shakespeare es la obra por excelencia a la que el colectivo feminista ha acudido con el fin de encontrar ideas útiles para su cometido, consistente en hacer visible la voz y los derechos de las mujeres y equipararlas con las de los hombres. En este sentido, han escrutado milimétricamente su actitud hacia las mujeres, los personajes femeninos, su condición como hombre y su relación con su momento histórico. Eviden-

[487] Neely (1985/1993:7).

[488] Véanse en Partridge (1947/1968) los siguientes términos: "another thing", "baldrick", "belly", "bird's nest", "blackness", "bossom", "box unseen", "breach", "buckles", "case", "charged chambers", "chaste treasure", "circle", "city", "dearest bodily part", "den", "dial", "et cetera", "flower", "hole", "lap", "low countries", "medlar", "place", "gate", "naked seeing self", "Netherlands", "O", "peculiar river", "plum",

temente no les ha resultado difícil encontrar y reconocer la figura del padre tirano, defensor del patriarcado y del patrimonio en su obra, desde Egeus hasta Shylock; mujeres que son intercambiadas por intereses mercantiles, o mensajes como que las mujeres deberían ser controladas dentro de la familia, como modelo de institución patriarcal, como se desprende de obras como *MA* y *TN*.

El patriarcado supone un orden y un control: obediencia, sumisión, poder y supremacías masculinos, respeto a la jerarquía social etc., que cuando se transgreden, como en el caso de *Duchess of Malfi* (1616) de Webster y de *The Changeling* (1623) de Middleton y Rowley, castiga a las mujeres como la Duchess y Beatrice-Joanna por vincularse a la servidumbre, es decir, a una clase que no les corresponde. Incluso mujeres fuertes, centrales y con una personalidad propia, como Lady Macbeth y Cleopatra, están socialmente encorsetadas por las estructuras del patriarcado.

Las heroínas de las comedias están delimitadas por los matrimonios con los que concluyen sus historias tras su sometimiento y opresión, y en las tragedias vemos el destino de las hijas que infringen el decoro de la época no casándose según los cánones establecidos: Juliet en *RJ*, Desdemona en *Oth* etc., es decir, todo aquello que en el sistema patriarcal supone una rebelión y un desacato contra la figura del padre. El rechazo de Cordelia por parte de Lear al principio de *KL* ilustra la tiranía del patriarcado. [489] En *Luc* la única voz que le queda a Lucrece es su silencio como prueba de su castidad tanto en su emplazamiento original romano como en la ideología patriarcal que rige en la

---

"ring", "rose", "rudder", "ruff", "salmon's tail", "secret parts", "secret things", "Spain", "thing", "treasury", "Venus' glove", "wound".

[489] Vickers (1993:367).

Inglaterra de Shakespeare. Próspero muestra su preocupación por la virginidad de su hija como garante de su descendencia legítima.

La virginidad es vista como virtud, pero también como un artículo de consumo que se intercambia. Ophelia es aconsejada diligentemente sobre la necesidad de permanecer vigilante ante la suya. Isabella en *MM* la valora también por encima de la vida de su hermano. Y mientras Hamlet recomienda abstinencia a Gertrude incluso en el matrimonio, Parolles sostiene que Helen debería perder la suya, y ella y Cressida así lo hacen.

Si bien Shakespeare no habla como mujer o en su defensa, sin embargo las representa en su totalidad, incluso en las contradicciones de su status. La creación de sus personajes refleja las tensiones existentes entre hombres y mujeres "sometimes perhaps more clearly than does the historical record, with its persistent tendency to erase female voices", [490] de ahí que algunas feministas vean en él a un protofeminista.

A lo largo de la historia ha existido una tendencia inexorable a retratarlas como víctimas de la opresión, de la misoginia y, en definitiva, del poder y del sistema patriarcales.[491] En el estudio de la obra de Shakespeare se identifican con claridad la opresión y los conflictos como norma de la vida real. Así, en 1994 McLuskie, refiriéndose a *MM*, escribió: "Feminist criticism is restricted to exposing its own exclusion from the text. It has no point of entry into it, for the dilemas of the narrative and the sexuality under dis-

[490] Neely (1985/1993:21).

[491] Callagahan (2000:54).

cussion are constructed in completely male terms".[492] Sin embargo, Shakespeare ha animado a generaciones de mujeres a buscar un lugar propio:

> [g]enerations of women have found a source for their own empowerment in the power of Shakespeare's writing and in the actual authority it carried.[493]

Por otra parte, las mujeres, históricamente y hasta la actualidad, se han apropiado de Shakespeare para llevar a cabo sus propios compromisos culturales, a pesar del hecho de que para algunas "Shakespeare stands as a monument to the historical exclusion of women from culture", un punto de vista cuya defensa ha rechazado el feminismo. De cualquier modo, quien se acerque a la historia inglesa de los siglos XVI y XVII podrá observar que las mujeres eran tratadas con respeto y se las asociaba con las cualidades del amor y de la maternidad y la crianza; por lo que cabe concluir que también existen feministas que prefieren enfatizar las cualidades positivas y dejar en un segundo plano el odio, la opresión y la violencia a los que muchas fueron sometidas.[494]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Puesto que las obras del Renacimiento se enmarcan dentro de un discurso predominantemente patriarcal,[495] una de cuyas señas de identidad es la misoginia,[496] no resulta extraño que en el teatro de Shakespeare encontremos multitud de ejemplos para ilustrar una historia de la misma, además de encontrarse íntimamente ligada a la histo-

---

[492] McLuskie (1994:97)

[493] Rackin (2005:71).

[494] Vickers (1993:541).

[495] Findlay (1999:7).

[496] Neely (1985/1993:19).

ria de la opresión de la mujer.[497] Además, las obras con contenido misógino tuvieron una respuesta tremendamente popular y las historias que cuentan "are held up as historically accurate expressions of beliefs generally endorsed in Shakespeare's time". [498]

En un sistema que infravalora y somete a las mujeres no resulta nada extraño la animadversión hacia ellas en la época.[499] Esa aversión generalizada se basa en la idea de que el sexo femenino es proclive al vicio y de que sus deseos desordenados y subversivos las arrastran a la prostitución.[500] Ahora bien, en aquellos casos en que había una idealización de la mujer, la misoginia desaparecía,[501] como podemos ver en *RJ.* Por lo general, la mujer reponden con la infidelidad y el engaño al marido cuando la aversión hacia ella es patente.[502] La misoginia puede, por otra parte, desembocar en la formación de lazos homosociales masculinos.[503]

Si bien Virginia Wolf sostenía que resultaría imposible "to say what Shakespeare thought of women",[504] en determinadas obras del dramaturgo se observa una acentuada dominación femenina como es el caso de *MW* y muchos personajes shakesperianos, entre ellos Petruchio, Benedick, Othello y Leontes manifiestan su deseo de con-

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[497] Rackin (2005:17).

[498] Rackin (2000:44).

[499] Vickers (1993:337).

[500] Kamps & Raber (2004:262).

[501] Rose (1988:21).

[502] Neely (1985/1993:6).

[503] Neely (1985/1993:xiii).

[504] Cit. en Dusinberre (1975/2003:308).

trolar el deseo de sus esposas.[505] En *TN* todos los personajes femeninos conquistan los objetos de sus deseos: Maria se casa con Toby, Viola con Orsino y Olivia con Sebastián. De esta forma:

> *Twelfth Night* represses and displaces its anxiety concerning women, its avoidance of blaming or punishing them may even indicate a deeper anxiety toward transgressive women than do the domestic tragedies, […] [506]

Valerie Traub observa la frecuencia con que aparecen en teatro shakesperiano los temas relacionados con la sexualidad femenina:

> It is by now a commonplace that Shakespeare was preoccupied with the uncontrability of women's sexuality; witness the many plots concerning the need to prove female chastity, the threat of adultery, and, even when female fidelity is not a major theme of the play, the many references to cuckoldry in songs, jokes, and passing remarks.[507]

La cúspide de la representación de la misoginia en los escenarios tiene lugar entre los últimos años del reinado isabelino y los primeros del jacobeo.[508] Neely afirma que las obras de Shakespeare reflejan este odio y que su tratamiento de las mujeres fuertes refleja las ansiedades patriarcales y "his admirable heroines fit the 'saving stereotypes' which the period created of patient, chaste long suffering, self martyring women".[509]

---

[505] Neely (1985/1993:15).

[506] Hendricks (2000:141).

[507] Traub (1995:121).

[508] Mullaney (1994:144).

[509] Neely (1985/1993:21).

Callaghan observa que la misoginia del Renacimiento ha llevado a una masiva relectura de las obras de Shakespeare. Las heroínas de las comedias del periodo intermedio de Shakespeare resultaron especialmente atractivas a las feministas de los años setenta, cuando pareció importante movilizar la autoridad de Shakespeare al servicio de sus ideales e intereses políticos. En la década de los ochenta los críticos presentaron una lectura diferente a la del feminismo de la década de los setenta al calificarlas de *unhistorical.*[510] Ante la pregunta "What did women enjoy about a theatre we find misogynistic?", Orgel contesta:

> [P]lays about love matches are specially powerful fantasies of freedom in a patriarchal society for women even more than for men; and the positive side of cuckoldry plots from the woman´s perspective is the conviction that her sexuality is powerful and attractive, threatening to husbands, and under her own control: the point is made explicitly in Portia and Nerisas's ring trick at the end of the *Merchant of Venice*.[511]

En el canon shakespereano encontramos muchas obras y personajes con efluvios misóginos. Encontramos rasgos misóginos en *MW*, [512] *TS, TGV, CE, LLL,*[513] *MV,*[514] *KL,* etc. y en personajes como Posthumus en *Cym*, Iago[515] en *Oth*, Bertram en

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[510] Rackin (2000:44).

[511] Orgel (1996:74).

[512] Bamber (1982:51).

[513] Rackin (2005:54).

[514] Reinterpretación de obras como *MV* que "instructs its audience that daughters who submit, who know their place, will ultimately fare better than daughters who rebel". Leventen (1991:75), cit. en Rackin (2000:44).

[515] "[…] Iago, whose resentment of women (an irrational suspicion of Emilia constantly betraying him, which makes him well qualified to arouse similar fears in Othello) is equalled by his dislike of men, apart from himself". Vickers (1993:338).

AW, Benedick en *MA*, Enobarbus en *AC*, y Leontes en *WT*.[516] También Lear, Hamlet, Antony y Othello se vuelven contra las mujeres mostrando su odio hasta el extremo de que, según Leslie Fiedler, en las tragedias "hatred and fear of the female sexuality pass over into hysteria". La misoginia y la comicidad se mezclan y se confunden en personajes como es el caso de Master / Mistress Ford en *MW*, a quienes Shakespeare les endosa una serie de soliloquios ridículos, como vemos en 2.2.277 ss, 3.5.41 ss y 4.2.158 ss.

El lenguaje utilizado por Posthumus o Lear contra las mujeres es degradante y ofensivo, producto del estado violento de un hombre. El misógino surge como resultado de una experiencia infeliz como sucede en el caso de Hamlet: "[E]s la conducta de su madre lo que empieza a volverle misógino".[517] El estado en que se encuentra le lleva a sacar unas conclusiones siempre equivocadas, ya que actúa obcecado y herido como víctima de una calumnia contra él, pero "[Shakespeare's] plays conform to the general pattern in which misogynists are discredited".[518] La misoginia de Lear —"Down from the waist they are Centaurs" *KL* (4.6.124-30)— forma parte de una tradición que presenta a las mujeres como fuente de lascivia junto con la amenaza que supone para la familia la insubordinación femenina.[519]

---

[516] "[...] characterized and rendered comic by their misogyny, convert to become defenders of women. But Iago instead converts Othello". Neely (1985/1993:xiii).

[517] Pujante (1994/2001:26).

[518] Vickers (1993:340).

[519] Chedgzoy (2001:44).

En los *Son* el retrato de un joven hermoso e inalcanzable y una promiscua Dark Lady "can easily be read as expressions of the deepest misogyny".[520] Esa misoginia de los sonetos de la Dark Lady procede de una larga tradición medieval y renacentista que define la pasión sexual del hombre por la mujer como peligrosa y degradante, al tiempo que "it is also fuelled by the biological capacity of the dark, promiscuous woman to produce mongrel children".[521]

¿De dónde procede esa tradición de odio hacia las mujeres? Madelon Gohlke sostiene que la violencia contra las mujeres como un aspecto de la estructura del poder y dominio masculinos indica un conflicto más profundo en el que las mujeres en general, como amantes y madres, son "perceived as radically untrustworthy".[522] Linda Barber encuentra misoginia con frecuencia en Shakespeare, pero lo explica convenientemente con la teoría psicoanalítica de la proyección. Según ella la misoginia de Hamlet, Lear, Antony y Othello es una

> projection onto women… of incoherence within the men. It is only when his sense of his own identity is threatened that the hero projects onto women what he refuses to acknowledge in himself. Only when he finds cowardly, appetitive, shifty, and disloyal doses the sexuality of women disgust him.[523]

Críticos como Fiedler[524] sostienen que la representación de la animadversión hacia las mujeres en las comedias de Shakespeare en los escenarios se debe a una con-

---

[520] Rackin (2005:100).

[521] Rackin (2005:104).

[522] Gohlke (1980:161).

[523] Lamber (1986:14).

[524] Fiedler (1973:30).

vención del género en ese momento. Brian Vickers coincide en cierto modo con la postura de Fiedler al sostener que la misoginia existente en Shakespeare "derives from casual plot structures, not from diseased psyches". [525] En la misma línea, Linda Woodbridge afirma que apenas se da esa aversión en la cultura patriarcal renacentista; así, en su estudio sobre las mujeres en Inglaterra entre 1540 y 1620 concluye que se encuentran más defensas que ataques contra ellas, y que ese debate se da más como una convención literaria que como una reflexión de la vida diaria, y este hecho no ha contribuido precisamente a la causa de las mujeres de una forma positiva, puesto que desviaba la atención de los temas reales, tales como "financial and legal bondage", a los literarios. No obstante, como ella observa: "Renaissance attacks on women are more congenial to modern feminist than are Renaissance defense of women".[526]

2.2 El matrimonio en la obra de Shakespeare

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El creciente prestigio que el matrimonio adquiere en la Inglaterra renacentista, sobre todo tras la Reforma,[527] influye de forma decisiva en el desarrollo de la comedia y la tragedia, y es un elemento central de ellas:

> Movements toward marriage constitute the subject of the comedies; disrupted marriages are prominent in many of the tragedies; the establishment or reestablishment of marriage in one or two generations is the symbol of harmony in the late romances.[528]

---

[525] Vickers (1993/1996:34).

[526] Woodbridge (1984:8).

[527] Rose (1988:14).

A medida que Shakespeare afianza su carrera de dramaturgo descubre que temas como "marriage, virginity, chastity and child-rearing were essential materials for his art",[529] y no duda en ir incorporándolos a su quehacer dramático.

Mientras que el matrimonio, como sabemos, es el tema central de sus comedias, que concluyen en bodas "celebrated, recelebrated, or consumated", [530] en los dramas históricos asistimos al tratamiento de los matrimonios amañados que persiguen objetivos políticos y beneficio personal como se observa con claridad en la relación interesada de Henry V por Katherine o en la cínica política matrimonial de Richard III.

En *MV* se perciben pocas muestras de amor antes del matrimonio tanto en el caso de Portia y Bassanio como en el de Nerissa y Graziano. El matrimonio de Bassanio es por interés puramente crematístico: "In Belmont is a lady richly left, / And she is fair [...]". *MV* (1.1.161-2). Portia misma es el regalo que su padre muerto ofrece al pretendiente que acierte en qué cofre se encuentra su retrato. Esta especie de transacción comercial es analizada por Gayle Rubin de la siguiente manera:

> The exchange of "women" is a seductive and powerful concept. Moreover, it suggests that we look for the ultimate locus of women's oppression within the traffic in women, rather than in traffic in merchandise… Women are given in marriage, taken in battle, exchanged for favors, sent as tribute, traded, bought, and sold.[531]

---

[528] Neely (1985/1993:1).

[529] Garber (1981:127).

[530] Neely (1985:24).

[531] Rubin (1975:175).

Con la Reforma[532] la definición de matrimonio cambia. Si el matrimonio siempre se había entendido en la ley canónica como un contrato que requería el consentimiento de ambas partes, la doctrina protestante resta importancia a su naturaleza sacramental y se centra más bien en la relación: "the primacy of the mutual help in marriage is tied to the [Puritans'] conception of marriage as based on an essential covenantal model".[533] Entendido como sacramento, el matrimonio era indisoluble; entendido como un pacto, las dos partes debían llevar a cabo sus obligaciones o ser castigadas por no hacerlo. Portia entiende el matrimonio en su aspecto contractual y lo aplica en beneficio propio. Parece reconocer su subordinación a su marido cuando ella misma se ofrece junto con sus posesiones a Bassanio tras ganar la lotería de los cofres:

> Myself and what is mine, to you and yours
> Is now converted. But now I was the lord
> Of this fair mansion, master of my servants,
> Queen o'er myself: and even now, but now
> This house, these servants, and this same myself
> Are yours, —my lord's— I give them with this ring,
> Which when you part from, lose, or give away,
> Let it presage the ruin of your love,
> And be my vantage to exclaim on you.
>
> *MV* 3.2.166-74

Garber observa que, para un dramaturgo de su tiempo, Shakespeare,

> is unusually interested in the whole cycle of marital behavior, but perhaps particularly in the fruits of marriage. […] The bearing of children and their nurture is uniformly described in the plays as a fulfilment of life's promise, and the imagery surrounding pregnancy and childbirth is, as we should expect closely associated with fruitfulness in nature.[534]

---

[532] Véase Orlin (2009:11) para las consecuencias de la Reforma en otros órdenes de la vida diaria inglesa.

[533] Johnson (1971:109)

[534] Garber (1981:148).

Olivia está a favor del matrimonio permanente cuando persuade a Sebastian de que vaya con ella 'and with this holy man / Into the chantry by' (4.2.23-4). La ceremonia que allí se lleva a cabo es probablemenete un contrato *per verba de praesenti*, 'a contract of eternal bond of love,' (5.1.155), dada la impaciencia de Olivia. A diferencia de las tragedias domésticas y *MA*, en donde se enfatiza la división de clases y géneros, en *TN* asistimos a los matrimonios entre clases diferentes. [535] Maria y Olivia, ambas inscritas en el círculo de la familia patriarcal, traspasan las líneas divisorias entre clases. La nueva situación permite incluso que Olivia se case con Sebastian dando lugar a situaciones transgresoras como que ésta no esté bajo el control de un marido que procede de la clase baja, ya que es él quien asciende de clase social al casarse con ella.

Tanto en *WT* como en *Tem*, encontramos contratos *per verba de futuro*.[536] En *WT* Florizel habla de 'that nuptial, which / We two have sworn shall come' (4.4.50-1), y afirma su castidad resoluta, mientras que Prospero advierte a Ferdinand sobre ella:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[535] Hendricks (2000:139-40).

[536] Existían dos tipos de contrato matrimonial: el contrato *per verba de futuro* y el contrato *per verba de praesenti.* Como sus nombres indican el contrato *per verba de futuro* implicaba una promesa de casarse en el futuro, y el contrato *per verba de praesenti* una promesa expresada en el tiempo presente, del tipo "I *N.* take thee *N.* to my wedded wife" —Véase "Solemnization of Matrimony" en *The Book of Common Prayer* (1662/1968:355-66)— o quizás una fórmula más simple como "I do take thee for my wife". Esta última fórmula tenía rango de ley eclesiástica y era legalmente vinculante para las partes, de tal manera que invalidaba un matrimonio posterior con otra persona. El contrato *per verba de futuro* también tenía carácter vinculante si acto seguido el matrimonio se consumaba. Garber (1981:117). Ésas eran las reminiscencias de la ley matrimonial medieval vigente en Inglaterra hasta el Marriage Act de 1753 de manos de Lord Hardwicke**.** Cressy (1997/1999:317). Con anterioridad a la promulgación de dicha ley, el rito del matrimonio en Inglaterra era más bien ambiguo y constaba al menos de cinco pasos: "(1) a written financial contract between parents; (2) the spousals, or contract, a formal exchange of oral promises; (3) the proclamation of banns three times in the local church of one of the parties; (4) the wedding ceremony in church; and (5) the sexual consummation". Garber (1981:116-7). La Ley matrimonial de 1753 regularizó, por tanto, finalmente la forma de los matrimonios legales, aunque anteriormente los solapamientos y las diferencias entre la ley civil y la eclesiástica continuaron considerando dudosa la base legal de determinados matrimonios. Kamps & Raber (2004:184).

> [not] break [Miranda's] virgin-knot before
> All sanctimonious ceremonies may
> With full and holy rite be ministered'.
>
> *Temp* 4.1.15-7

Las mujeres de comienzos de la edad moderna jugaron un papel importante concertando no sólo sus matrimonios sino también los de sus hijas, sobrinas e incluso nietas, puesto que la mayoría de padres habían muerto en el momento en que sus hijos alcanzaban la edad de casarse.[537] Por otra parte, incluso cuando ambos padres aún vivían, muchas mujeres se habían independizado, "often supporting themselves independently and negotiating their own marriages".[538] Así, en *AYL*, cuatro parejas de amantes que se cortejan, discuten y se casan, ocupan la mayor parte de una obra que transcurre en el bosque. En esta obra es Rosalind quien negocia su propio matrimonio:

> Most important, Rosalind's marriage to Orlando is motivated not by her father's wishes but by her own long–standing desire. She falls in love with Orlando the first time she sees him (…). Moreover, when they finally do prepare to marry, it is Rosalind, not her father who tells Orlando 'To you I give myself' (5.4.106). In fact, none of the marriages in the play is arranged by a father. The only marriage that can be said to be arranged is that of Silvius and Phoebe, which Rosalind herself arranges. Nonetheless, Montrose's argument that the play 'is a structure for her containment' (p. 52) has been widely influential in subsequent criticism.[539]

En *MND* las guerreras amazonas, las esposas rebeldes y las hijas tercas son finalmente dominadas y controladas por los maridos.[540] La lectura de Montrose de *MND* incluye el tema de las mujeres y el matrimonio y especialmente la "pervasive cultural

---

[537] Ezell (1987:8).

[538] Rackin (2000:50).

[539] Rackin (2005:15).

[540] Montrose (1996:111-2).

presence of the Queen", tratada como "unattainable virgin", "intractable wife and dominating mother" todo lo cual lleva a la afirmación de la "masculine authority in a state, the family and the theater".[541]

MM es claramente una obra preocupada por lo sexual, el matrimonio, la naturaleza de la inmoralidad, la prohibición de los burdeles y la doble moral. Claudius va a la cárcel por mantener relaciones prematrimoniales con su prometida tras un juicio con reminiscencias de condena por parte de la Iglesia y, sin embargo, de acuerdo con la ley eclesiástica, mediante ese acto, queda legalmente casado con Juliet. En la misma obra, Angelo parece ser que ha realizado un contrato matrimonial *per verba de futuro* con Mariana y, sin embargo, prefiere una unión sexual con Isabella. Mariana, por su parte, pierde no sólo a su hermano y su dote, sino también a su 'combinate husband' (*MM* 3.1.222), pues Angelo abandona su compromiso y la acusa falsamente de deshonor. En el desenlace, "[t]he 'bed trick' arranged by the duke adds sexual consummmation to the oral contract, and neatly completes the marriage. It is from this tangled ambiguity of terms and steps that Mariana derives the riddle of her status as 'neither maid, widow, nor wife'" (*MM* 5.1.177-8). En este caso nos encontramos con que

> the focus is on the ways in which sexual desire or its absence interrupts and defers marriage rather than promotes it. So the play is not just about how legal marriages are made, but about what human nature does to the process of finding and securing a spouse.[542]

[541] Montrose (1996:160,176 y 203). Loomba (2000:114).

[542] Garber (1981:119).

En la primera escena de *KL* asistimos no sólo a la abdicación y división de un reino, sino a un compromiso matrimonial con connotaciones de transacción comercial: "Cordelia is courted by two men of noble lineage, who are significantly described by epithets property: vines of France and milk of Burgundy".[543]

En los romances de Shakespeare el matrimonio se salva por meras coincidencias, por milagros o por la intervención divina: "The reunions of Imogen and Posthumus in *Cymbeline* and of Leontes and Hermione in *The Winter's Tale* are an integral part of the happy endings of these plays".[544] Si en las comedias shakesperianas los matrimonios son emblemas de la reconciliación de la sexualidad con el amor, la familia y la procreación, en el caso del matrimonio simbólico de Antony y Cleopatra supone una liberación; es un paso hacia la muerte "[b]ecause it is divorced from the family, sexuality can be more fully admitted into the play and can withstand more extravagant degradation than in the comedies."[545]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El volverse a casar podría parecer en principio la solución ideal a la amenaza que suponía la independencia femenina, reconduciendo de nuevo a la mujer al sometimiento patriarcal pero, como algunos criticos[546] han señalado, en la última parte del siglo XVI encontramos ejemplos de lo contrario: "remarriage raised fears of greater independence, and of a kind where economic and sexual hierarchies are difficult to disen-

---

[543] Garber (1981:121).

[544] Belsey (1999: 83).

[545] Neely (1985:163).

[546] Por ejemplo, Barbara Todd (1985).

tangle".[547] Con posterioridad a 1570, se observa en los testamentos una tendencia a restringir el acceso de las viudas a las propiedades heredadas si se volvían a casar. Según Todd "[t]he remarriage of any widow confronted every man with the threatening prospect of his own death and the entry of another into his place".[548]

Mientras que las primeras obras de Shakespeare tratan de "the mating of young lovers" las últimas se centran en problemas de "unbridled lust", infidelidad, infertilidad, incesto, y sobre todo "the menace of women who are not primarily sex objects but cronelike reminders of death",[549] como se puede apreciar en las *witches*, Lady Macbeth, Goneril y Regan, Volumnia, la reina en Cymbeline, Paulina y Sycorax. En este sentido, el paisaje de las últimas obras no son los bosques fértiles, sino las islas desiertas y los mares traicioneros como nos recuerda Addison.[550] Las comedias, por su parte, presentan "a continuous low-grade anxiety about cuckoldry located mostly in the margins of the drama, in jokes and songs".[551]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La infidelidad se encuentra presente en la obra de Shakespeare. Observamos el temor por parte de los hombres a la infidelidad femenina en diferentes obras: *Cym, Oth* y *WT,* etc. La mujeres infieles, como Lady Faulconbridge[552] en *KJ*, Goneril en *KL*,

---

[547] Rackin (2000:55).

[548] Todd (1985).

[549] Addison (1991:18).

[550] Addison (1991).

[551] Bamber (1982:110).

[552] El adulterio de Lady Faulconbridge se describe en términos humorísticos y el vástago resultante de la relación adúltera con Richard Cordelion es un "sympathetic character" que asciende en la escala social. Rackin (2000: 51-2)

Margaret en las distintas partes de *Henry VI:* " […] in neither case is the woman's infidelity her only, or even her chief offence; and neither husband is wracked by jealousy".[553] En otros casos este tema va íntimamente unido al tema de los celos masculinos como en *CE* y en *MND*. Othello, Leontes y Master Ford sospechan de la infidelidad de sus esposas:

> Othello's jealousy of Desdemona is the source tragedy, Leonte's jealousy of Hermione is the source of near-tragedy, Ford's jealousy of his wife is the subject of comic debunking. And all are mistaken. To be sure Shakespeare does depict unfaithful wives. […] In other plays of the period, unfaithful wives are forgiven.[554]

La conexión de *deer horns* y *cuckoldry* aparece en *LLL*, *AYL, AW, MW,* etc., siendo en muchas de ellas fuente de humor "in part because of the tensions associated with sexual behaviour, but the outcome determines the tone".[555] Orgel sugiere que tendríamos que tener estadísticas de países como España, Francia e Italia para saber

> how much explanatory value the defamation records have; certainly cuckoldry seems to have been very much on the Italian in the Renaissance too. But these figures help to indicate the extent to which theatre served as a means of managing specifically sexual anxieties. [556]

Universidad de Alicante

[553] Rackin (2005:23).

[554] Rackin (2000:52).

[555] Addison (1991:90).

[556] Orgel (1996:36).

El Londres de la clase media era un lugar de inusual libertad para las mujeres y esto se refleja en la popularidad del teatro entre ellas y su libertad para disfrutarlo. Los temas[557] de las obras eran un reclamo para la libertad sexual:

> It also probably accounts for the proliferation of plays about both love matches and cuckoldry, the two sides of the notion of liberty for women. That liberating theatrical freedom, however could also be viewed as dangerous and anarchic, and the source of the danger was, as we have seen, assumed to be specifically sexual.[558]

A pesar de todo lo apuntado, sería un error sostener que sólo existía un único punto de vista en torno a los temas de la sexualidad o que el mismo Shakespeare tuviera una posición consistente respecto a los mismos:

> In order to suggest the wide variety of opinions and attitudes toward sex and marriage —and the ubiquity of public argument about both topics— we set against the official and legal documents of the *Book of Common Prayer* and Henry Swinburne's *Treatise of Spousals* some actual cases of adultery and fornication prosecuted in court…"[559]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[557] "Asuntos de la tragedia son la altanería, la arrogancia, la ambición, el orgullo, la injuria, la ira, la cólera, la envidia, el odio, la disputa, la guerra, el asesinato, la crueldad, la violación, el incesto, las riñas, las privaciones, los actos de piratería, las prebendas, los asaltos, la muerte, las mutilaciones, los apuñalamientos, la pelea a espada, la confrontación, la traición, la infamia, además de todos los males heroicos que concebirse puedan, […]". Ésta es la definición de la tragedia por parte del crítico John Green (1615), cit. en Díaz Fernández (2006:7).

[558] Orgel (1996).

[559] Kamps & Raber (2004:viii).

2.3 La homosexualidad en la obra de Shakespeare

La literatura de comienzos de la edad moderna está cargada de deseo homoerótico, de lazos entre hombres, lo que Eve Kosofsky Sedgwick llama "homosocial". También hemos mencionado en el capítulo anterior que el término homosexualidad no existió hasta el siglo XIX y que Shakespeare y sus contemporáneos tenían posicionamientos diferentes a los nuestros respecto al deseo sexual masculino para con el mismo sexo. La obra de Shakespeare presenta múltiples ejemplos de homoeroticismo masculino, desde los *Son* hasta personajes como Coriolanus, Mercutio o Hotspur, pasando por la potencialidad erótica de los *boy actors* interpretando papeles femeninos.[560] Resulta curioso observar cómo ese potencial homoerótico desaparece ante la aparición en escena de la mujer, como sucede con los jóvenes del principio de *LLL* o con Mercutio,[561] cuya muerte deja vía libre a la pasión amorosa entre Romeo y Juliet, o Benedick, dispuesto a matar a Claudius a petición de su prometida en *MA*.[562] En el caso *WT*, según Bloom, Leontes es "partly a study in repressed homosexuality".[563] *TN* y *TC* presentan parejas abiertamente homosexuales: Antonio y Sebastian y Achiles y Patroclus. En *TN* los hombres se cortejan y se enamoran entre ellos, y Sebastian no puede ser más explícito cuando le dice a Olivia: "You are bethrothed both to a maid and man" recordándo-

---

[560] McDonald (2004:653).

[561] "His [Mercutio's] cynicism, as well as his sexual predilection for men and and his kinship with the Prince rather than the warring feudal houses, enables him to articulate the social construction of desire in which his companions are too fully invested. No maidens weep for Mercutio when he is killed. Rather, Escalus and Romeo are the characters who bear the loss of the master of the phallic pun". Callaghan (1994:73).

[562] "*Much Ado* more severely expresses homosexuality by transforming it into homosociality […]". Hendricks (2000:139).

nos al *master-mistress* de la pasión de Shakespeare en los *Son.* Lo mismo sucede al dar a Rosalind el nombre de Ganymede.[564]

Otros casos que muestran una actitud homoerótica son los de Enobarbus con Anthony,[565] y también Iago y Othello.[566] Aufidius se dirige a Coriolanus con expresiones cargadas de erotismo y esto porque

> [i]n Shakespeare's plays, as presumably in early modern English society, a man can say without shame that he desires to conjoin his body with the body of another male. Achiles does, Aufidius does, the Antonio of *Twelfth Night* does. What a man cannot say without shame is that he wants to be so desired. […] It is significant that contemptuous slang words existed only for the supposedly passive object of male homoerotic desire —'minion', 'ganymede', 'ingle'—and not for the desiring subject. Early modern English had still another name for this erotic object: 'boy'.[567]

Juliet Dusinberre, en su libro pionero *Shakespeare and the Nature of Women*, reeditado en 2003, afirma:

> There is little overt homosexuality in Elizabethan drama outside Marlowe's *Edward II*. Nor it would arguably have been politic for the dramatists, despite their capacity for evasion, to nurture on stage propensities for which moralists condemned the theatre.[568]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Es el amor de Edward por Gaveston y la ascensión de Gaveston al poder lo que provocan la rebelión de los nobles y su subsiguiente tragedia y muerte. Con lo cual el men-

---

[563] Bloom (1998:448).

[564] Orgel (1996:51).

[565] Neely (1985/1993: xv).

[566] "Latent homosexuality has become a cliché in the way modern actors approach the part of Iago in *Othello.* Regarded from a sixteenth-century point of view, Iago embodies not 'sublimated' homosexuality but militant maleness and a virulent contempt for women". Dollimore & Sinfield (1985:134).

[567] Smith (1991/1994).

[568] Dusinberre (1975/2003).

saje de lo que entraña la homosexualidad queda suficientemente claro. Otras publicaciones, sobre todo feministas, propugnan una visión diferente:

> Literary scholars such as Stephen Greenblatt (1988:66-93, especially 92) have referred to Laqueur's work in suggesting 'an apparent homoeroticism in all sexuality' in the early modern period. I would argue that there *are* many representations of homoeroticism in early modern texts, representations which a heterosexist criticism has often been unable to acknowledge. On the other hand, there are many cultural reasons for this besides the existence of Galenic biological models, including the relatively late age of most marriages and the existence of many exclusively male institutions such as universities; Inn of Court, etc. In addition as Greenblatt also acknowledges, much effort was expended in early modern England to secure gender difference and to promote heterosexual passion and its institutionalisation in marriage. I therefore find it more useful, rather than stressing that at some level all sexuality was homoerotic, to emphasize the mixture of erotic interpellations operating on individual subjects, especially male subjects. The drama at times represents the negotiations of these competing interpellations as untroubled and at times as vexed and contestatory.[569]

2.4 La prostitución en la obra de Shakespeare

El catálogo de prostitutas shakesperianas —Mistress Overdone, Mistress Quickly, Doll Tearsheet, Bianca— supone un conocimiento por parte de Shakespeare de las condiciones económicas y sociales de este grupo social,[570] al que utiliza con frecuencia como fuente humorística. La taberna Boar's Head es la imagen de las numerosas posadas de Southwark "that provided cover for the flourishing prostitution trade",[571] y que servirían de inspiración a Shakespeare. En las comedias la prostituta sufre bajo el yugo

---

[569] Howard (1992:878, n. 9).

[570] " [...] turn away from the center stage, scratch the surface of most early modern plays, and the *dramatis personae* includes at least one such character. Sempsters, maidservants, milkmaids, kitchenwenches, women working in fairs, and in the 'housewife trades" selling food, pregnant maiservants, 'lewd mothers' accused of bastardy, female vagrants, prostitutes, and witches all represent the potential eruption of poor unmarried women into that 'threatening space' outside the marital order". McNeill (2007:18).

[571] Callaghan (1994:40).

de la degradación, la doble moral, el sexismo y la justicia cruel que le impone la sociedad. [572]

La presencia frecuente de la palabra "whore", sobre todo en las tragedias, está asociada con la guerra y la violencia. "Whore", referido a una mujer que 'threatens men's ethics and the institution of marriage as the foundation of social and moral order,'[573] es, como hemos señalado, probablemente lo peor que se le puede decir a una mujer en la Inglaterra de Shakespeare por la capacidad de herir profundamente su sensibilidad y por la marginación social y económica a que está expuesta: desheredadas por sus familiares por haber puesto en venta su castidad y sin acceso a otro trabajo. Ninguna forma de la palabra "whore" aparece en *CE*, que incluye una cortesana entre sus personajes, ni tampoco se encuentra en *Per*, que presenta un burdel como uno de sus escenarios y tres *bawds*[574] entre sus personajes. Este término hiriente y degradante apenas aparece en las comedias en contraste con las tragedias.[575]

La palabra "whore" no es la única palabra del canon shakespeariano utilizada para denigrar la sexualidad femenina,[576] pero es una palabra interesante porque, mientras "strumpet", "harlot" y "minion", aunque consideradas anticuadas, todavía son reco-

---

[572] Dollimore & Sinfield (1985:151, n. 24). Anne Haselkorn en su estudio sobre la prostitución en las comedias llega a esa conclusión.

[573] Callaghan (1994:17).

[574] La lexía *bawd* se encuentra en trece de las obras y en dos poemas de Shakespeare. Un personaje de *Per* se llama Bawd. Diecisiete de las cuarenta y una ocurrencias de la palabra aparecen en *MM,* obra centrada en la naturaleza de la inmoralidad. Véase Crystal & Crystal (2005:69).

[575] Stanton (2000:100).

[576] Véanse Rubinstein (1984/1989) y Williams (1997).

nocidas, otras como "callet", "drab" y "stale" son prácticamente desconocidas entre el público general. "Whore" es la única que perdura, y entre los muchos sinónimos encontrados en Shakespeare, es, sin duda, la más lacerante. Es probablemente la palabra con definición más escurridiza, ya que tiene la misma vigencia en la lengua de Shakespeare y en el leguaje actual:

> Professional prostitute; promiscuous woman; woman who has had sexual relations with more than one man, woman who has had or seems to want sexual relations with a man other than the one laying claim to her, woman who has had, or is believed to have had, sexual relations with men, or even only one man, without marriage; woman who consciously or unconsciously, provokes sexual desire in men; woman who has, or attempts to take or maintain, control over her own sexuality, integrity or life; and woman who has gone, or has expressed a desire to go, into territories, geographical and /or professional, claimed exclusively for men.[577]

La reforma de las prostitutas, a quienes se les busca trabajo o marido, es la materia de muchas *city comedies*. [578] La necesidad de controlar la desmesurada lujuria femenina como la de Sycorax en *Tem,* contrapuesta a la de la castidad de Miranda, justifica la presencia de los primeros textos médicos modernos sobre la clitoridectomía o circuncisión femenina como forma de control de la prostitución.[579]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[577] Stanton (2000:81).

[578] Callaghan (1994:33). Obras como *A Trick to Catch the Old One* (Middleton), *A Mad World, My Masters* (Middleton) y *The Woman Hater* (Beaumont) son buenos ejemplos. *The Conversion of an English Courtizen* (1592) de Robert Greene narra la conversión de una prostituta mediante la intervención de un hombre virtuoso con quien finalmente se casa.[578] Callaghan (1994:19).

[579] Un gran número de manuales médicos utilizados a lo largo y ancho de Europa desde la Edad Media en adelante había incluido versiones árabes de los textos clásicos griegos de medicina de Soranus de Éfeso, Aetius de Amida y Paulus Aginata, todos los cuales habían recomendado la escisión del clítoris desmesurado. Existía el temor o la creencia de que, como un comentarista del siglo XVI sostenía, el clítoris "gradually increases in bulk and finally rises up into a penis that is fully formed in every respect". Cit. en Callaghan (2000:xx). Así pues, los tratados médicos ingleses de la época, como *Directory for Midwives* de Nicholas Culpeper y *The Midwives Book* de Jane Sharp recogieron las instrucciones para llevar a cabo la extirpación de dicho órgano femenino. Estos manuales médicos habían latinizado los textos médicos islámicos, como el *Canon de Medicina* de Avicena, los trabajos de Averroes (m. 1198) y Albucasis (m. 1122), de modo que los conocimientos médicos de comienzos de la Europa moderna eran la medicina

MM nos presenta un mundo lleno de pecado y de comportamiento criminal que va desde las celdas de la cárcel a los burdeles. Mistress Overdone, que lamenta la ruina de su profesión por las estrictas leyes contra la inmoralidad impuestas por Angelo, nos revela que la práctica de la prostitución en Viena (Londres)[580] no es un mal moral abstracto, sino que viene determinado por "social, political, and economic factors within a specific historical moment".[581] Demonizadas en su tiempo, "possessed both sexually and politically",[582] el tratamiento que reciben las prostitutas en *MM* resulta sintomático del que reciben otras minorías durante el periodo en cuestión, incluido su silencio: "the prostitutes seemed invisible representative of the broken, the powerless and then silenced".[583] Hablar de ellas suponía hacer visible su triste destino, símbolo de otras minorías

---

clásica filtrada por el mundo islámico. Albucasis había seguido a Aginata al pie de la letra, y Avicena (937-1037) había recomendado el uso de medicinas o el cuchillo para extirpar este miembro femenino. Del siglo II en adelante, la circuncisión femenina era conocida por los expertos médicos europeos, puesto que Soranus, Aetius y Aginata, todos habían mencionado métodos de extirpación mediante procedimientos relativamente poco dolorosos. (Véase Shachdev 2000:211-4).

Este procedimiento de control de la sexualidad femenina, desde el sexo premarital hasta la prostitución, es otro signo de la autoridad de la cultura patriarcal. En *Directory for Midwives* (1653), una obra reeditada varias veces a finales del siglo XVII, Nicholas Culpeper describe el clítoris de la siguiente manera: "a sinewy and hard body, full of spungy and black matter within, as the side-ligaments of a yard are, in form it represents the Yard of a man, and suffers erection and falling as that doth; this is that which causteh lust in women and gives delight in copulation; for without this a woman neither desires copulation, or hath any pleasure in it, or conceives by it …The bigger the clitoris is in a woman, the more lustful they are". Cit. en Sachdev (2000:216). La presencia de instrumental médico para practicar la circuncisión femenina y las ilustraciones indican la presteza con que las autoridades médicas europeas adaptaron y tradujeron las normas culturales africanas a un contexto médico civilizado. Dieciocho años más tarde, Jane Sharp en *The Midwives Book* (1671) reproduce la mayor parte del conocimiento médico y creencias culturales sobre el clítoris citadas por sus antecesores masculinos.

[580] Las audiencias originales habrían reconocido no un "foreign world of crime, prostitution, and punishment, but their local surroundings", es decir, el mismo entorno que ocupaba el teatro Globe de Shakespeare "and many other ways of entertainment, such as bear-bating, cock-fighting, bull-baiting, or fencing was also the neigborhood occupied by brothels, taverns, thieves, pickpockets, bawds, johns, and not a few prisons". Kamps & Raber (2004:255).

[581] Callaghan (1994:42).

[582] Dollimore & Sinfield (1985:135).

[583] Dollimore & Sinfield ((1985:137).

sexualmente marginadas. El silencio observado en las prostitutas de *MM* resulta revelador: ninguna habla, lo que indica el grado de explotación al que se encuentran sometidas y las pocas expectativas de salir del submundo marginal en el que viven. No obstante, como dicen Dollimore & Sinfield: "If Shakespeare had needed the prostitutes for his conception of the play, he would have given them a voice, as he did with Doll Tearsheet.[584]

Doll Tearsheet en *2H4* también provoca la risa[585] de los espectadores desmitificando el concepto romántico de sexualidad femenina. Su discurso no aspira a mejorar en la escala social mediante el matrimonio, pues su destino consiste en ser "a poor whore … in a bawdy house". Su lenguaje la delata como un ser perteneciente a un mundo sórdido carente de cualquier distinción social y de clase: "If Doll perceives herself as 'meat' in a place where pleasures of the flesh are bought, then she views her clients as none other than whoreson[s]".[586] De ahí que no resulte sorprendente su vision cínica del honor y del valor masculinos. En su representación de Doll Tearsheet[587] and Mistress Quickly —en *1H4, 2H4, H5 y MWW* —Shakespeare nos ofrece en versión paródica, cómica y satírica el retrato del submundo renacentista londinense. Y si bien el oficio de prostituta es un modo de subsistencia para las que lo ejercen, trunca todas las aspiraciones de promoción social que pudiera ofrecer un matrimonio adecuado y respetable.

---

[584] Dollimore & Sinfield (1985:136).

[585] "On the Elizabethan stage, the humor was heightened, no doubt, by the boy actors who probably drew laughs by exaggerating the prostitute's sexuality". Callaghan (1994:34).

[586] Callaghan (1994:39).

En el mundo de las tabernas las mujeres deben entender bien la distinción entre *bawd* y *wife.* En las dos partes de *Henry IV*, aunque la dueña de la taberna es Mistress Quickly, quien realmente parece dueño y señor es Falstaff, en una extensión de segundo orden del poder patriarcal. Dicho de otro modo, Falstaff con su comportamiento no hace otra cosa que denigrarla y rebajarla como a una prostituta: "There's no more faith in thee than in a stew'd prune". *2H4* (3.3-112). En estas obras "Falstaff is able to appropriate the 'woman's part.'" [588] El discurso *out of the margins,* irreverente y bajo de las tabernas y de sus moradores, con las carcajadas que generan entre el público, contrasta con el discurso oficial del poder y de la autoridad, la cultura carnavalesca contrasta con la cultura oficial.

En *Per* Marina convierte con su virtud, pureza y sus 'holie words' a los clientes de un burdel. Así, Lysimachus, gobernador de Mytilene, en vez de gozar del sexo del lugar, se avergüenza, se regenera y se casa con ella: "It is in fact Marina's conversion of Lysimachus, and her fame as a speaker of the rhetoric of chastity, that causes her to meet her father in what the criticism labels "the recognition scene".[589]

Es Moll Cutpurse en *The Roaring Girl* quien pone voz a la prostitución, describidose la manera en que las mujeres son coaccionadas para prostituirse a causa de la pobreza y cómo ella se niega a hacerlo:

Distressed needlewomen and trade-fallen wives —

---

[587] Jean Howard dice que "[Doll] uses men's sexual desire for her profit. When Doll is carted off at play's end, what is partly being acted out is the violent reimposition of patriarchal control over female sexuality". Cit. en Callaghan (1994:40).

[588] Rackin (2005:68).

[589] Masten (1997:86-7).

> *Fish* that must needs bite, or themselves be bitten —
> Such hungry things as these may soon be took
> With a *worm fastened on a golden hook:*
> Those are the lecher's food, his prey. He watches
> For quarrelling wedlocks and poor shifting sisters:
> 'Tis the best *fish* he takes. But why, good *fisherman*,
> Am I though *meat* for you, that never yet
> Had angling rod cast toward me? — 'Cause you´ll say
> I´m given to sport, I´m often merry; jest;
> […]
> I scorn to prostitute myself to a man,
> I that can prostitute a man to me! —
>
> (*The Roaring Girl* 3.1.95-112) [590]

En donde "fish" significa prostituta[591] y "fisherman" nos recuerda a "fishmonger" de *Ham* 2.2.171; "meat", de nuevo hace referencia a "the flesh of a whore",[592] además del posible juego de palabras homofónico con *meet* con el significado de "suitable, fit, proper". En cuanto a "worm fastened on a golden hook" se trata de una imagen recurrente de Dekker. [593]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[590] Middleton & Dekker (1611/1987/1997). Véase también Dollimore & Sinfield (1985:151, n. 27).

[591] Partridge (1947/1968:106).

[592] Partridge (1947/1968:147).

[593] Middleton & Dekker (1611/1987/1997:139).

CAPÍTULO 3

LA SEXUALIDAD EN *HAMLET*

Hamlet, cronológicamente, ocupa el puesto veintitrés de las treinta y ocho obras dramáticas de Shakespeare. Escrita en 1600-1, es una de las obras más representadas y una de las que más comentarios y crítica ha generado, muy por delante de cualquier otra. Hamlet es una figura tan compleja que cada generación se ve obligada a reinterpretarla; así, tenemos la interpretación clásica de Hamlet *procrastinator*, que duda y no se decide a actuar ante el mandato del espectro de su padre, no muy seguro de su naturaleza; también encontramos la lectura freudiana en la primera mitad del siglo XX con el diagnóstico de que Hamlet padece el complejo de Edipo, es decir, "el problema es que el niño Hamlet estuvo enamorado de su madre, consideraba a su padre como un rival y siempre deseó en secreto su muerte. Ahora que Claudio se había ocupado de matar a su padre, los recuerdos reprimidos aparecían mezclados con la culpa y le impedían hacer lo que tenía que hacer"[594] Las interpretaciones se suceden hasta nuestros días. Así, en la película de Almereyda (2000), el cambio de escenario es notable, ya que del familiar castillo de Elsinore nos trasladamos al Nueva York actual; Hamlet se convierte en un rapero ataviado con un gorro de lana, y Ophelia nos muestra su ombligo como una adolescente actual. El espectro ya no deambula por las almenas del castillo, sino que ahora se esconde en una máquina automática expendedora de Pepsi; Hamlet se ha convertido

[594] Zschirnt (2004:206)

en director de cine y la BSO es de música *chill-out*. Un cambio más acorde con los tiempos que corren.[595]

Hamlet ha sido fuente de inspiración de treinta y seis óperas,[596] de incontables obras pictóricas[597] y de muchísimas películas entre las que caben destacar las de Grigori Kosintsev —con música de Shostakovitch—, Laurence Olivier y Kenneth Brannagh. El personaje de Hamlet comparte con Falstaff, Don Quijote y Sancho el lugar reservado a los mitos. Considerada como una pieza clave de la historia del teatro universal, esta obra enigmática continúa abierta a múltiples y variadas interpretaciones, ninguna de las cuales aspira a ser la final, puesto que esta obra siempre queda inexplicada.

La visión del espectro en las primeras escenas cambia su vida y le convierte en otro. Con el disfraz de "antic disposition" Hamlet demora la acción, porque es un ser reflexivo que avanza, muerte tras muerte, hacia su propia destrucción.

A pesar de que fue escrita en el *dirty period* —primera década del siglo XVII—, *Hamlet* no es una obra en la que el elemento sexual sea determinante, como puede serlo en el caso de *MM* o *AC,* por ejemplo; no obstante encontramos indicios interesantes de los temas abordados en los capítulos precedentes, tales como el noviazgo o la ruptura de

[595] Véase Rowe (2003:37-55) en Burt and Boose (2003). En la portada de este libro vemos al rapero Hamlet en la lectura más contemporánea.

[596] Entre ellas cabe destacar las compuestas por Ambroise Thomas (1868) y Humphrey Searle (1968). *Hamlet* ha sido fuente de inspiración de piezas musicales de la mano de Tchaikovsky, Berlioz y Liszt, así como de un balet creado por Robert Helpmann.

[597] Entre las más famosas se encuentran *Hamlet en el cementerio* (1843) y *La mort de Ophélie* (1844) de Eugène Delacroix y *Ophelia* (1851-1852) de John Everett Millais.

relaciones, el incesto, la homosexualidad, la tiranía del patriarcado, etc., que en este capítulo estudiamos en la relación de unos personajes con otros.

Desgraciadamente, para empezar, no tenemos oportunidad de asistir a ninguna de las fases preliminares de los matrimonios en *Hamlet*, como es la etapa del noviazgo, ni los rituales y las ceremonias que enmarcan su celebración. Sólo sabemos, por las palabras del príncipe, que apenas ha trancurrido un mes desde la muerte de su padre y la boda: "A little month [...]. Why, she [...] married with my uncle". (*Ham* 1.2.147-51). Llegamos a los "baked meats" (*Ham* 1.2.179) del matrimonio incestuoso de Claudius y Gertrude, seguido de su "honeying and making love", (*Ham* 3.4.91) siempre en palabras de Hamlet; vemos la cara más amarga de la relación de Hamlet y Ophelia, los consejos patriarcales de Polonius a Laertes, las órdenes de Polonius a Reynaldo para espiar los movimientos de su hijo en Paris, los consejos patriarcales de Polonius y Laertes a Ophelia alertándola por diferentes motivos sobre su relación con Hamlet, la escena del *closet* entre Gertrude y Hamlet, etc. En todos estos pasajes se vislumbran ejemplos con connotación erótica en mayor o menor grado.

Hamlet es una obra eminentemente patriarcal,[598] y el patriarcado es, junto con la monarquía y el imperio, el fundamento político e ideológico de la Inglaterra de Shakespeare.[599] La autoridad patriarcal es evidente en la familia de Polonius: el deseo de Laer-

[598] Si bien al final de las comedias las mujeres se entregan de buen grado a matrimonios que vienen a solidificar el patriarcado, en el caso de *Hamlet*, cuando empieza la obra, "women are already involuntarily subordinate". Neely (1985/1993:103).

[599] Charney (2000:54).

tes de volver a Francia es concedido por su padre y por el Rey.[600] Sin embargo, quedamos sorprendidos al final de *Ham*, cuando Gertrude desobedece las órdenes de Claudius y finalmente, sin saberlo o sabiéndolo muy bien —para salvar la vida de su hijo—, bebe de la copa envenenada —"I will, my lord, I pray you pardon me" (*Ham* 5.2.274)— en una cultura como la isabelina en la que las esposas son proclives a obedecer ciegamente los mandatos de los maridos.

La representación de la sexualidad en los escenarios isabelinos y jacobeos revestía las dificultades propias de los escenarios abiertos a la luz del día y estaba supeditada a esas circunstancias. Para salvar esas dificultades los actores tenían a su disposición como instrumento más sutil la palabra. El discurso del deseo sexual pasó por un aprendizaje y una depuración de destrezas con el fin de encontrar los términos adecuados, de manera que los actores pudieran transmitir de manera efectiva la pasión, el deseo y el lenguaje sexuales. Si bien, como hemos dicho, la sexualidad y la pasión sexual no son temas centrales en *Ham, KL* o *Mac*, cualquiera que desee estudiarlas a fondo o representarlas "needs to ask how Shakespeare dealt with these subjects and the means he expected to enact them",[601] puesto que la comprensión de las obras mencionadas depende "to a large extent upon Shakespeare's portrayal of female sexuality as degenerate, predatory, or even demonic".[602]

---

[600] Laertes pide permiso a Polonius; Polonius al rey; y el rey finalmente lo concede: LAE: My thoughts and wishes bend again toward France / And bow them to your gracious leave and pardon. KING: Have you your father's leave? What says Polonius? POL: He hath, my lord, [...] I do beseech you give him leave to go. LAE: Take thy fair hour, Laertes, [...] (*Ham* 1.2.55-62).

[601] Brown (2001:169).

[602] McDonald (1994:92). Véanse Kahn (1981) y Adelman (1991) para un estudio de la representación de la sexualidad femenina en esta última etapa de la obra de Shakespeare.

Tras el arrebato "O horrible, O horrible, most horrible!" (*Ham* 1.5.80) el espectro incide en el elemento sexual: la lujuria y el incesto. Si el espectro es el motor de la acción en esta obra, entonces debemos creer sus palabras: Gertrude es adúltera y Claudius es incestuoso. Debemos prestar atención ahora a lo que piensa Hamlet de ella. ¿Por qué habría de mentir el espectro? ¿O quizás el espectro es "evil" como teme el príncipe?

El espectro y Hamlet son conocedores del fratricidio cometido y persisten en calificar de incestuosa la relación entre Claudius y Gertrude aunque la reina "has married in innocence and good faith",[603] pero la premura con que se ha vuelto a casar explica la ira de Hamlet. El espectro se centra, conviene no olvidarlo, más que en el crimen pasado —el regicidio—, en la transgresión sexual que tiene lugar en el presente: "Let not the royal bed of Denmark be / A couch for luxury and damned incest" (*Ham* 1.5.82-3). Desde el primer instante el público que asiste a la representación es consciente de la naturaleza incestuosa del matrimonio y de los celos[604] del padre de Hamlet por la relación entre Claudius y Gertrude, que podría haber empezado en vida del rey, como determinadas producciones sugieren.[605]

El difunto rey Hamlet no insiste en ningún momento en el tema del derecho a la sucesión del príncipe a la corona, dando a entender que podría tratarse de un hijo ilegítimo, ya que "the dead king left no provision for Hamlet, and does not insist that he

[603] Vickers (1993:35).

[604] Charney (2006:67).

[605] Por ejemplo, *Hamlet* (1996) de Kenneth Branagh.

claim the throne".[606] Por otra parte, el rey Hamlet en ninguna de sus apariciones se dirige a Hamlet con el tratamiento de hijo, puesto que la única finalidad de las distintas apariciones es recordarle que su muerte debe ser vengada.

Una de las primeras referencias a Claudius procede del espectro del rey Hamlet, que se refiere a él como "serpent": "The serpent that did sting thy father's life / Now wears his crown" (*Ham* 1.5.38-9). En el mundo del simbolismo las serpientes poseen "erotic and sexual connotations" y suponen "a fall from innocence of a special kind".[607] "Crown", por otra parte, simboliza tanto el poder del reino como los genitales de la reina[608] ambos ahora en manos de Claudius, con lo cual el rey Hamlet nos da a entender que, además de haber sido asesinado y desposeído de la corona por su hermano, éste ahora —¿quién sabe si también antes del asesinato?[609]— goza sexualmente de la que era su esposa. De la vehemencia del parlamento se podría deducir que sí.

La idea del incesto, que va a ser una nota dominante y obsesiva en la mente del joven Hamlet, aparece por primera vez en boca del espectro refiriéndose a Claudius: "Ay, that incestuous, that adulterate beast, [...]" (*Ham* 1.5.42). Por si el sustantivo "beast"—otra referencia al mundo animal— no fuera suficiente, el adjetivo "adulterate"

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[606] Charney (2000:63).

[607] Garber (2004:489).

[608] Valerie Traub se refiere a "crown" como "symbolizing both his kingship and his wife's genitalia". (1992:30). Sin embargo, este sentido no es recogido, curiosamente, por Gordon Williams (1994 y 1997).

[609] En la película *Hamlet* de Kenneth Branagh se observan indicios afirmativos de esa relación; sin embargo es en el texto, concretamente en 1.5.84-8 —cuando el espectro aconseja a Hamlet que no intente ningún daño contra su madre— y en 3.4.108-11 —cuando le pide que hable con su madre e interceda entre ella y su atormentada alma—, donde las palabras del rey sobre Gertrude indican una actitud más indulgente. Por otra parte, el comportamiento de Gertrude en el transcurso de la representación del *dumb-*

aporta más indicios al comportamiento de su hermano desde el punto de vista del difunto rey Hamlet. La imagen de una bestia "defiled or stained by adultery"[610] no cabe la menor duda de que va creando en Hamlet una especie de *sex nausea*, una aversión a lo sexual ya desde el primer acto.

En los apartados que siguen a continuación presentamos las relaciones entre los personaje más representativos de la obra bajo el prisma sexual, incidiendo en los aspectos en los que hemos profundizado en la parte teórica.

3.1 Hamlet y la sexualidad

> […] Hamlet is tormented by his own lewd thoughts about his mother and Claudius. It is against this corrupted background of "a mother stained" (4.4.56) that we have to understand Hamlet's relation with Ophelia. It is already clear from his first soliloquy (1.2) that his mother's hasty marriage has disillusioned him about women.[611]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Hamlet se encuentra en el centro de los dos delitos cometidos en Dinamarca: asesinato e incesto. Respecto al primero Hamlet, no muy seguro de la naturaleza del espectro, trama lentamente e indeciso la venganza que le ordena el espectro de su padre y cuando mata a su tío parece más bien "forced into it by circumstance".[612] En cuanto al segundo nos sorprende que, sintiéndose ofendido, no exprese su malestar y su queja

---

show y en *The Murder of Gonzago* en 3.2 no producen en ella ningún efecto especial, todo lo contrario de lo que le sucede a Claudius, que se siente directamente aludido.

[610] Thompson & Taylor (2006:214, n. 42).

[611] Charney (2000:75).

presentando cargos ante los tribunales, puesto que el nuevo matrimonio de su madre le deja en un segundo lugar en la línea sucesoria, cuando legalmente él es el heredero. Pero como observamos en uno de los soliloquios, Hamlet "[m]ust like a whore unpack [his] heart with words / And fall a-cursing like a very drab, /A stallion […]." *(Ham* 2.2.520-2). Así pues, Hamlet queda cegado y alterado desde el primer soliloquio ante un nuevo hecho: la relación lujuriosa entre Claudius y Gertrude que le impide actuar ante los sucesivos problemas que se le plantean.[613] Hamlet queda paralizado para la acción y él mismo se compara con una prostituta que sólo es capaz de recurrir a las palabras. Los delitos ante los que se enfrenta Hamlet, como son el asesinato y el incesto, eran permisibles si se realizaban con una *licence*

> with ceremonial purification by the state operating under what are claimed to be divine sanctions (Henry VIII married his brother's legal wife). The state (or its military or judicial agents) may kill those called enemies or criminals, and may even praise its own acts. Copulation is permitted in marriage (and tolerated in men who use women who have been isolated and segregated in a special class designed precisely for this purpose —demimondaines and prostitutes). Murder is the extreme of the masculine principle; copulation is the foundation of giving birth, the extreme of the feminine principle. Of the two, copulation without sanctification, by a woman, is the worse crime. This is suggested in *Much Ado*, and is explicit in both the design and the plot of *Hamlet*. In *Measure for Measure*, the subject is debated by Angelo and Isabel. They disagree on most things, but agree on this.[614]

Volviendo a las palabras de Hamlet en 2.2.520-2, tanto "whore" como "drab" significan "prostituta", mientras que "stallion" significa "prostituto", aunque también tiene el sen-

---

[612] "When he actually kills his uncle, it is not in vengeance for his uncle's having killed his father, but rather for his uncle's having plotted to kill Hamlet himself". MacCary (1998:xii).

[613] "[…] somehow the hero's inability to avenge his father's murder is tied up with his hatred of his mother. It is almost as if nothing is worth doing in the world now that he knows his mother is unfaithful". MacCary (1998:xiii).

[614] French (1992:107).

tido de criado de bajo rango.[615] La palabra "whore" aparece dos veces en *Hamlet* y en ambas ocasiones se refiere al comportamiento de personajes masculinos. La primera vez Hamlet utiliza "whore", junto con "drab" y "stallion", para describir su propio comportamiento. La segunda aparece como verbo en *Ham* 5.2.62-6, como veremos más adelante. En la primera ocurrencia Hamlet compara su incapacidad para matar al rey actual con su comportamiento "like a whore". A lo largo de la obra la sexualidad de Hamlet sufre un cambio: si su sexualidad antes del viaje a Inglaterra es agresiva, antinatural y negativa, su sexualidad a la vuelta, tras la experiencia que ha tenido lugar fuera del escenario,[616] es inexistente, ha desaparecido.

El comportamiento verbalmente agresivo —obsceno en ocasiones— del príncipe hacia Ophelia tendrán un efecto negativo y serán la causa de su dolor, locura y autodestrucción.[617] Para Hamlet no existen términos medios entre castidad y depravación en las mujeres. Ha creído lo que le enseñaron, lo mismo que enseñaron a Ophelia y a Laertes: las mujeres son castas y fieles, los hombres son legítimos y nobles; sin embargo, la verdad que descubre es otra: "that all humans are depraved. And this belief, conveyed to Hamlet by the ghost's information, becomes a self-fulfilling prophecy".[618]

---

[615] En la traducción del Instituto Shakespeare (1992/1999/2003:333) las tres palabras son traducidas por "ramera", "casquivana" y "fregona", mientras que Pujante (1994/2001/2002:121) las traslada como "puta", "golfa" y "fregona".

[616] "The sex nausea is here, as in other tragedies, a corollary to the hero's psychological and spiritual suffering. […] And it is notable that after a certain moment in *Hamlet* the sex nausea vanishes. After Act IV, scene iv, Hamlet's last scene before going to England, we hear no more about the frailty women. The sexuality of the play, violent and disgusted up to this point, suddenly becomes clear and elegiac. […] The play seems not to know that up to now sexuality has been perverse and loathsome". Bamber (1982:72).

[617] Traub (1992:30-1).

[618] French (1992:102).

Hamlet es un ser sin alegría, melancólico, con un poso de resentimiento desde su primera aparición en escena. ¿Las causas? Son muchas: la muerte de su padre, el segundo casamiento de su madre y el cambio de actitud de Ophelia —que Hamlet considera como una traición—, y de la que no se mostrará propicio a hablar con Rosencrantz y Guildenstern, a quienes considera meros espías de Claudius. Según Freud, la melancolía se produce por una incapacidad de admitir o sentir adecuadamente la muerte.[619] Sin embargo, la melancolía de Hamlet es de una naturaleza diferente —al descubrimiento del asesinato de su padre se le une otro descubrimiento no menos sorprendente: la vitalidad sexual de su madre—, y en opinión de algunos críticos "[h]e suffered […] from an excess of one of the 'four humours' —black bile— which was supposed to manifest itself by the symptoms of sullenness and burst of anger".[620]

Si bien los años de estudio en Wittenberg han preparado a Hamlet en el uso de la semántica y la retórica, sin embargo no le han preparado para los compromisos de la vida activa en la corte palaciega, de ahí que su salida natural sea "the embrace of a childhood friend of the same sex rather than risking the uncertainties of commitment to a member of the opposite sex"[621] abocado por las circunstancias —un príncipe cuya madre, la reina Gertrude, se ha casado con el asesino de su padre y se ha convertido en rey, abortando así su esperanza de heredar un reino—. Su lealtad a Horatio contrasta con la hipocresía que representan Rosencrantz y Guildenstern:

[619] Mullaney (1994:152).

[620] Bell (2000:64).

[621] MacCary (1998).

> Since my dear soul was mistress of her choice
> And could of men distinguish her election
> Sh'ath sealed thee for herself.
>
> *Ham* 3.2.59-61.

De este modo, Hamlet siendo capaz de amar a alguien, Ophelia es sustituida por Horatio, a quien considera parte de sí mismo, quizás porque posea las virtudes ausentes en él tales como la compasión y la fidelidad. Horatio se describe ante Hamlet como 'your poor servant ever", pero el príncipe le corrige diciendo: "Sir, my good friend, I'll change that name with you" (*Ham* 1.2.162-3), que podrían interpretarse como signos palpables de homoerotismo en la relación entre ambos.

¿Cuál es en este contexto la acepción de 'friend"? ¿Es, tal vez, la de 'sexual partner', como algunos críticos sugieren?[622] Thompson & Taylor, no obstante, consideran que se trata de la acepción normal de "friend" en contraposición con la del verso anterior.[623]

Showalter sostiene que la idealización de su amistad con Horatio —y también de su padre —, a quien idolatra, "show a hunger for male closeness", llegando incluso a concluir que "[p]oisoning in the ear may unconsciously evoke anal intercourse",[624] en el caso del padre, una interpretación que consideramos, en cualquier caso, excesiva.

---

[622] Recordemos que en la época "friend" podía tener connotación sexual. Véase la acepción número 6 del *NShOED* (1993: 1028): "[a] romantic or sexual partner; a lover "; Williams (1994: 553-4) y Williams (1997: 134): "lover of either sex" y , sobre todo, Bray (2003).

[623] Thompson & Taylor (2006:179, n. 163).

[624] Showalter (1992:135).

En el transcurso del relato de Hamlet a Horatio sobre la forma en que escapó del abordaje de los piratas en su viaje a Inglaterra y cómo cambió la carta que llevaban Rosencrantz y Guildenstern, escribiendo una nueva que terminaría con la vida de ambos, de nuevo aparece la idea de que Claudius prostituyó a Gertrude:

> Does it not, think thee, stand me upon?
> He that hath killed my king and whored my mother,
> Popped in between th'election and my hopes,
> Thrown out his angle for my proper life
> And with such cozenage.
> Is't not perfect conscience?
>
> *Ham* 5.2.62-6.

Es la segunda ocurrencia de la lexía "whore", esta vez como verbo. Hamlet describe a Claudius como el hombre que prostituyó a su madre y con la frase "whored my mother" parece indicar que su madre es víctima de la estrategia de Claudius por apoderarse de la "crown" (*Ham* 1.5.39) en el doble sentido que ya hemos apuntado.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La unión de Hamlet con Horatio, como si fuera su propio yo, queda patente al final de la obra cuando, en su deseo de permanecer en la memoria —es decir, continuar vivo para las futuras generaciones— le pide que cuente al mundo su historia.

Hamlet describe a su madre asiéndose al rey Hamlet "[a]s if increase of appetite had grown / By what it fed on" (*Ham* 1.2.144-5). La descripción de Gertrude por parte de Hamlet es suficientemente gráfica: como si su deseo por el rey Hamlet aumentara tras haber sido satisfecho.[625] Thompson & Taylor[626] señalan que "appetite" en

[625] La traducción del Instituto Shakespeare transmite perfectamente el sentido del TO: "Ella se aferraba a él, / y su ansia de amor crecía con el pasto / que la iba manteniendo...". (1992/1999/2003:129).

Shakespeare frecuentemente tiene el sentido de deseo sexual. El primer soliloquio revela la repugnancia de Hamlet por el rápido y lujurioso matrimonio de su madre con su tío. Por tanto, para él, las mujeres personifican la infidelidad, la "frailty" o "lack of constancy" cuando se refiere a su madre y por extensión a todas las mujeres: "Frailty, thy name is Woman" (*Ham* 1.2.146). Se trata de una idea misógina, muy arraigada en la época de Shakespeare.

En 1.2.150-1 Hamlet lamenta la rapidez del nuevo matrimonio con Claudius y el comportamiento incestuoso de su madre. No parece, a juzgar por la ausencia de denuncia ante los tribunales competentes en el delito, que el incesto sea la preocupación principal en la mente de Hamlet; más bien da la sensación de que éste se escuda en la premura en la que han sucedido las cosas, de modo que expone su disgusto con toda claridad:

> O God, a beast that wants discourse of reason
> Would have mourned longer — married with my uncle,
> My father's brother (but no more like my father
> Than I to Hercules). Within a month,
> Ere yet the salt of most unrighteous tears
> Had left the the flushing in her galled eyes,
> She married. O most wicked speed! To post
> With such dexterity to incestuous sheets.
>
> *Ham* 1.2.150-7.

Si en 1.5.38-9 el espectro del rey Hamlet comparaba a Claudius con una serpiente, ahora Hamlet compara a su madre con una bestia sin razón por no haber llevado luto más tiempo de acuerdo con la norma tradicional. El simbolismo animal con

[626] Thompson & Taylor (2006:177).

connotaciones negativas se encuentra firmemente arraigado en la mente de Hamlet.[627] En la ley judeo-cristiana estaba prohibido que un hombre se casara con la mujer de su hermano aunque éste hubiera muerto,[628] y así venía regulado también en *The Book Of Common Prayer.*

Tras matar a Polonius Hamlet acusa a su madre de incesto en 3.4: "A bloody deed — almost as bad, good mother, / As kill a king and marry with his brother" (*Ham* 3.4.26-7). A Hamlet parecen sobrarle razones para odiar el sexo y sentir aversión hacia él, para considerar incestuosa la boda de su madre con su tío, y "para identificar a Ophelia con Gertrude y —con ella— a todas las mujeres".[629] La insistencia obsesiva sobre el comportamiento incestuoso de su madre sumen a ésta en una espiral de destrucción y degradación hasta anularla como sucede con Ophelia. Nadie en Elsinore, sin embargo, habla de incesto, a nadie en la corte parece preocuparle lo más mínimo, como nos recuerda el profesor Conejero: "¿Le preocupa a Hamlet el grado de consanguinidad de Claudius y Gertrude? ¿O es quizá su propia pasión por su madre lo que le preocupa?"[630] Jardine también incide en el mismo tema desde el mismo momento en que Hamlet penetra en la esfera del *closet:* "For an adult son, intimations of erotic possibility are almost inevitable; the son crosses into the enclosure of his mother's

[627] Véase Spurgeon (1935/1965) para otras imágenes recurrentes en *Ham* y otras obras del canon shakes-periano.

[628] En *Leviticus* 18:16 podemos leer: "Do not have sexual relations with your brother's wife; that would dishonest your brother" y en 20:21 se dice: "If a man marries his brother's wife, it is an act of impurity; he has dishonoured his brother. They will be childless".

[629] Conejero (1980:63).

[630] Conejero (1980:67-8).

privacy to encounter her as a sexualised object".[631] Hamlet continúa atacando a su madre:

> Such an act
> That blurs the grace and blush of modesty,
> Calls virtue hypocrite, takes off the rose
> From the fair forhead of an innocent love
> And sets a blister there, makes marriage vows
> As false as dicers' oaths.
>
> *Ham* 3.4.38-43.

El príncipe considera que su madre es demasiado mayor para experimentar el deseo y el placer sexual: "You cannot call it love, for at your age /The heyday in the blood is tame, it's humble / And waits upon the judgement, […]" (*Ham* 3.4.66-8). "The heyday in the blood" indica excitación sexual y esa idea se encuentra muy arraigada en la mente de Hamlet. El tono de 3.4.81-6 recuerda al de los consejos de Laertes y Polonius a Ophelia sobre la castidad. En la mente de Hamlet todo el mundo está infectado y así hace saber a su madre lo sucio y corrupto de su nueva relación, no aprobando su actividad sexual:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> Nay, but to live
> In the rank sweat of an enseamed bed
> Stewed in corruption, honeying and making love
> Over the nasty sty.
>
> *Ham* 3.4.89-92

"Rank" podría tener el significado de "stained with semen".[632] Rubinstein hace la siguiente interpretación: "Her bed is permeated by the obscene seam [...] of bestial

[631] Jardine (1996:151).

[632] Thompson & Taylor (2006:343, n. 90).

love-making over the "nasty pig-sty", and she lives "stewed in corruption", […]".[633] En "pig-sty" encontramos un nuevo símbolo animal que, unido a los de "serpent" y "beast", todos transmiten connotaciones sucias, repulsivas, de *sex nausea*. "Stewed" significa "empapado", "impregnado"; recordemos que los burdeles se llamaban "the stews" por los baños de vapor a los que los clientes se sometían con el fin de curar sus enfermedades venéreas.[634] En cuanto a "honeying"[635] tiene el sentido de "decir palabras dulces o acarameladas", zalamerías, decirse mutuamente "honey".

En su relación con Hamlet Gertrude preocupa más por su silencio y por su falta de reacción ante la fustigación verbal del príncipe que por sus palabras pidiendo, al menos, explicaciones por la actitud de su hijo. La petición por parte de Hamlet de que la reina se abstenga de mantener relaciones sexuales con Claudius es obsesiva:

> Confess yourself to heaven,
> Repent what's past, avoid what is to come;
> And do not spread the compost on the weeds
> To make them ranker.
>
> *Ham* 3.4.148-150

así como su insistencia en la práctica del celibato

> Let the bloat King tempt you again to bed,
> Pinch wanton on your cheek, call you his mouse,

[633] Rubinstein (1984/1989:345).

[634] Kiernan (2006:17).

[635] Kermode (2000:123) apunta que esta palabra "occurs nowhere else in Shakespeare and rarely anywhere else; they are doing it with loverlike endearments in a bed soaked in sweat, in a place made filthy by their acts". La traducción del Instituto Shakespeare (1992/1999/2003: 463) transmite perfectamente el sentido de acto sucio del TO: "Sin embargo vivís en el hedor / de un lecho de sudor infecto; / en una ciénaga de corrupción, gozándoos y haciendo el amor entre inmundicias".

> And let him, for a pair of reechy kisses,
> Or paddling in your neck with his damn'd fingers,
> Make you to ravel all this matter out.
>
> *Ham* 3.4.180-4

ponen a Gertrude en una situación comprometida. De hecho las palabras "O Hamlet, thou hast cleft my heart in twain" (*Hamlet* 3.4.158) dan a entender que, tras la confrontación de ambos, Gertrude se convence finalmente de su culpabilidad: el hijo es totalmente explícito sobre la actividad sexual de su madre, en un emplazamiento tan íntimo como es el *closet*. No sabemos si ésta revela al rey Claudius el comportamiento de Hamlet —al menos en el texto no aparece ni en ésta ni en otras ocasiones—, ni sabemos si, contrariando los deseos de Hamlet, ella permite que el rey haga el amor con ella. Alan Sinfield observa que el rey acude a ella un poco más adelante de forma insistente, en el transcurso de la investigación por la muerte de Polonius y en el momento en que Hamlet es enviado a Inglaterra, — 'O Gertrude, come away'; 'Come, Gertrude'; 'O come away' (*Ham* 4.1.28, 38 y 44)— y se pregunta:

> Is he insisting because she is so complicit with his desires, or because she is showing reluctance? Does she respond supportively, or shrink away (perhaps she has a headache)? Claudius appeals for her support over the madness of Ophelia: 'O Gertrude, Gertrude'; 'O my dear Gertrude' (4.5.77, 94); the text gives her no reply. [636]

Sólo conocemos la interioridad de Gertrude en su relación y en sus diálogos con Hamlet. El texto no nos revela ni una sola palabra de su relación sexual con Claudius. Tampoco las acotaciones son más explícitas al respecto, de modo que en las representacio-

[636] Sinfield (2006:25-6).

nes y en las películas los directores, en un legítimo deseo de apropiarse la obra, hacerla suya y reescribirla, hacen sus propias lecturas del TO.[637]

Lo que sí resulta evidente a partir del texto y desde el momento en que Hamlet aparece en escena es que no soporta el nuevo matrimonio de su madre, de ahí que parezca que preste más atención al comportamiento de ésta que a averiguar y a resolver las circunstancias e incertidumbres que rodean la muerte de su padre. Es la rapidez, más que el hecho en sí, lo que le desagrada y podría incomodar a una persona que respeta las formas sociales propias de una corte: plazos, ceremonias, rituales, etc. La urgencia en el matrimonio de Gertrude vulnera la sensibilidad de Hamlet. Por otra parte, el deseo sexual de su madre ignora incluso las formas sociales aconsejables —"with such dexterity to incestuous sheets" (*Ham* 1.2.157)— e incomoda al príncipe. Las frases que utiliza para describir los actos sexuales denotan la misma repugnancia que observamos en la descripción del sexo entre Desdemona y Othello y entre Desdemona y Cassio por parte de Iago. La rapidez de la nueva boda hace sospechar que la pasión, el deseo sexual de Gertrude existían con antelación a la muerte del rey Hamlet. Cualquier nuevo matrimonio de Gertrude la muestra como veleidosa y sugiere también falta de castidad.

Y esa obsesión por la sexualidad de su madre hace que Hamlet se olvide de la tarea de vengar a su padre, o al menos lo deje en un segundo plano, de ahí que, al final de la obra, las últimas palabras dirigidas a Claudius por parte de Hamlet, no sean para recordar que esa tarea finalmente se ha llevado a cabo, sino una vez más en relación con su madre: "Follow my mother" (*Ham* 5.2.311). Para él el matrimonio de Gertrude con-

[637] Recuérdense a este respecto las escenas sexuales entre Hamlet y Ophelia que aparecen en la película

vierte a todas las mujeres en prostitutas y a todos los hombres en potenciales cornudos, en monstruos. Desde "Something is rotten in the state of Denmark" (*Ham* 1.4.90) hasta "'tis an unweeded garden / That grows to seed, things rank and gross in nature / possess it merely" (*Ham* 1.2.135-7), todo es visto desde un prisma negativo; incluso la sexualidad se convierte en algo peligroso, algo que crece cuanto más se alimenta: desde sus pensamientos sobre Gertrude — "O most pernicious woman" (*Ham* 1.5.105)— hasta sus palabras a Ophelia —"Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners?" (*Ham* 3.1.120-1)—. No resulta extraño, pues, que la abstinencia sexual se considere por su parte como una virtud: "Hamlet urges abstinence upon Gertrude even in marriage".[638] Ésa es la tónica que observamos en el acto central de la obra en el transcurso de la representación de *The Mousetrap,* en donde Hamlet empieza atacando salvajemente a Ophelia y acaba atacando a su madre y, por extensión, a todas las mujeres:

> The placing of so much moral weight on the state of a vagina is rationally absurd, and charges of insufficient objective correlatives to Hamlet's emotional state are understandable. But chaste constancy is the cornerstone of Shakespeare's moral universe throughout his work. Hamlet's feelings are understandable only in the context of this fact, understandable perhaps only through immersion in the entire canon. For Shakespeare, without chaste constancy, nothing is real except death, because only death endures when women are not constant, and in a world of appearances, only what endures is real.[639]

Algunos críticos ven en los sentimientos de Hamlet por la sexualidad de su madre celos edípicos: "it lies in a sense of humankind as vicious, and of sex as disgusting, loath-

---

de Kenneth Brannagh.

[638] Neely (1985/1993:63).

[639] French (1992:107).

some, and bestial, as giving up of the control necessary to distinguish man from animal".[640] Compartimos totalmente la postura de que en la mente de Hamlet lo sexual se asocia con lo sucio, como resultado de una experiencia que él considera repugnante, como consecuencia de la rapidez con que tiene lugar el nuevo matrimonio.

El amor de Hamlet es, así pues, frustrado y amargo. Su abortada relación con Ophelia

> is placed off against his perception of his mother's incestuous marriage to Claudius, his father's brother. This relation is endowed by Hamlet with a torrid and disgusting sexuality, especially in the Closet Scene (3.4) between Hamlet and Gertrude. […] We have no doubt that Hamlet intends to be cruel to his mother and to 'speak daggers to her.' His attack is predominantly sexual: she is incestuous, adulterous, a creature of loathsome lust. […] Hamlet cannot understand how the menopausal Gertrude can conjure up sexual pleasure.[641]

La visión que Hamlet tiene de su madre es peor de lo que en realidad ella es: una cosa es lo que Gertrude ha hecho y otra, muy distinta, lo que él cree que ha hecho. ¿Cometió Gertrude adulterio antes de la muerte de su esposo? ¿Tenía ella conocimiento del asesinato? Hamlet está plenamente convencido de que el incesto y el fratricidio son consecuencia de su insaciable lujuria. Pero en realidad Gertrude no es ni Goneril, ni Regan, ni Lady Macbeth, ni la madre dominante que descubrimos en Volumnia.

En la relación de Hamlet con Ophelia nos encontramos en un momento determinado al príncipe en su *closet*. ¿Qué hace Hamlet en el *closet* de Ophelia "with his doublet all unbraced" (*Ham* 2.1.75), siendo como es un espacio para la intimidad?

---

[640] French (1992:106).

[641] Charney (2000:73).

¿Es un momento de desvarío o debemos percibir "an erotic entanglement"[642] entre ellos? De la frustrada relación de Hamlet con Ophelia surge un ataque constante hacia ella. "No es precisamente amor lo que une a esta pareja", nos recuerda Manuel Ángel Conejero. "No hay amor entre estas parejas de Shakespeare, sino odio y muerte".[643] Parece que se traten de unas palabras duras e injustas, pero ésa es la realidad. El primer ejemplo lo encontramos en el diálogo sobre la castidad y belleza de Ophelia:

> HAM: That if you be honest and fair you should admit no discourse
> to your beauty.
> OPH: Could Beauty, my lord, have better commerce than with
> Honesty?
> HAM: Ay, truly. For the power of Beauty will sooner
> transform Honesty from what it is to a bawd than the
> force of Honesty can translate Beauty into his likeness.
> This was sometime a paradox, but now the time gives it
> Proof. I did love you once.
>
> *Ham* 3.1.106-114

En la respuesta de Hamlet se intuye una consideración de lo sexual como si de una transacción comercial se tratara.[644] El amor, fuera del lenguaje del sexo, queda cada vez más alejado de la esfera que comparten el hombre y la mujer. Hamlet rechaza a Ophelia como si de una *whore* se tratara, equiparándola con su madre. En la mente de Hamlet todas las mujeres tienen la misma consideración. Para él el comportamiento de su madre es el reflejo del comportamiento de las mujeres, en general, y del de Ophelia en particular.

---

[642] Jardine (1996:151).

[643] Conejero (1980:67).

[644] Véase Jenkins (1982/2001:281, n. 108-9) y también su LN en p. 493, en donde se comenta la proverbial incompatibilidad de la belleza y la castidad.

En el exabrupto de Hamlet a Ophelia: "Get thee to a nunnery" (*Ham* 3.1.20)[645] se percibe que el odio que el príncipe siente por su madre alcanza a Ophelia. Puesto que considera a su madre una *whore*, todas las mujeres son *whores*. Existe una larga tradición lexicográfica que considera que "nunnery" en el argot isabelino significaba "brothel". Thompson & Taylor lo consideran irrelevante dado que "Hamlet is trying to deter Ophelia from 'breeding'".[646] Hamlet pretende insultar, herir y anular a Ophelia. El lenguaje brusco y fustigante de Hamlet, es decir, el lenguaje de odio empleado, proyecta en ella su ansiedad por la sexualidad de su madre y parece no encontrar un final. Su mensaje persigue quitarla de en medio, anularla con el fin de que no contagie a los hombres: "[...] for wise men know well enough what monsters you make of them. To a nunnery go, and quickly too. Farewell" (*Ham* 3.1.137-9).[647]

"Monsters" se refiere a "cornudos", es decir, víctimas de la infidelidad de las mujeres, que adoptan múltiples estrategias para el engaño:

> I have heard of your paintings well enough. God hath given you one face and you make yourselves another. You jig and amble and you lisp, you nickname God's creatures and make your wantonness ignorance.
>
> *Ham* 3.1.141-4.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[645] Así la invectiva de Hamlet a Ophelia "get thee to a nunnery," además de ser sinónimo de lugar improductivo, toma la acepción de *brothel* en el slang isabelino, también con la consiguiente falta de reproducción de las prostitutas en ese lugar.

[646] Thompson & Taylor (2006:290).

[647] "The aphorism 'Frailty, thy name is woman" (*Ham* 1.2.146) allows him to include Ophelia in the misogyny centered on Gertrude. The long stare he gives her in her closet may be his way of looking for signs of Gertrude in her. He is compulsive about both women: the 'nunnery' and closet scenes are marked by the same device, a series of false endings as Hamlet, seemingly finished with the woman, comes back and attacks her again". Leggat (2005:69).

Con "paintings" Hamlet quiere revelar la estrategia de ocultación empleada por las mujeres para disimular su identidad real. La crítica del uso del maquillaje es una convención de la misoginia isabelina y jacobea. Ése es el sentido del resto del texto: aparentar una cosa cuando en realidad se es otra. Hamlet deja de particularizar su hostigamiento hacia Ophelia para generalizarla en todas las mujeres.

En la escena siguiente —3.2—, el tono sexual es incluso más hiriente, procaz y degradante. El tono de la burla contra Ophelia antes de la representación de los actores que llegan a palacio es cruel y tiene lugar en presencia de todos:

> HAM: Lady, shall I lie in your lap?
> OPH: No, my lord.
> HAM: Do you think I meant country matters?
> OPH: I think nothing, my lord.
>
> *Ham* 3.2.108-11

Bajo el disfraz de la locura se esconde el lenguaje burdamente sexual y misógino de Hamlet con el uso de palabras que pueden tener dos acepciones (grosera o inocente): "lie", "lap" (sexo femenino), "head" (pene). Ophelia da a entender que intuye el sentido sexual de "lie in your lap", sentido que Hamlet se apresura a desmentir con "Do you think I meant country matters?", una referencia vulgar a asuntos "suitable for rustics" con el *pun* en "*count*ry" (=cunt). En cuanto a "nothing" en "I think nothing" puede significar "I am not thinking about anything" o "I am thinking about nothing". En el lenguaje *bawdy* de Shakespeare "a woman's thing is no thing", es decir, hace referencia a la vagina —"not a penis"— de la mujer en contraposición a "thing", es

decir, pene. La intención de Hamlet es continuar hiriendo y degradando a Ophelia[648] delante de toda la corte. No resulta extraño, pues, que esta inocente doncella acabe desvariando y cantando canciones groseras y soeces.

En el *dumb-show* continúa el diálogo:

> OPH: Will 'a tell us what this show meant?
> HAM: Ay, or any show that you will show him. Be not you ashamed
> to show, he'll not shame to tell you what it means.
>
> *Ham* 3.2.136-9

En "any show that you will show him" se intuye que "what Ophelia might show is intimate or sexual",[649] mientras que Jenkins señala que la indecencia que Ophelia advierte "may be heightened by a pun on 'shoe', referring to the woman's sexual part".[650]

Tras el *dumb-show* Hamlet le explica a Ophelia el significado de *The Mousetrap*:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> HAM: I could interpret between you and your love if I could see the
> puppets dallying.
> OPH: You are keen, my lord, you are keen.
>
> *Ham* 3.2.239-41.

---

[648] La aversión por lo sexual es una nota dominante en los diálogos entre Hamlet y Ophelia. Es como si el tema tomara carta de naturaleza y se adueñara de la mente de Shakespeare en los años sucesivos hasta alcanzar su máxima expresión en *Timon of Athens*.

[649] Thompson & Taylor (2006:308, n. 137).

[650] Jenkins (1982/2001:297 n.140).

Según Hulme "puppets" posiblemente posea un sentido sexual pues "poop" significa "vagina".[651] "Keen" puede tener el sentido de "sharp, incisive" para Ophelia, mientras que para Hamlet podría significar "sexually sharp-set".[652]

La crítica continúa insinuando connotaciones sexuales en las siguientes palabras de Hamlet: "It would cost you a groaning to take off mine edge" (*Ham* 3.2.242-3). Jenkins, Hibbard y Partridge coinciden en que "groaning" se refiere al grito proferido por una mujer al perder la virginidad. "To take off mine edge" según Thompson & Taylor significa "blunt the edge of my sexual desire".[653] Para el Instituto Shakespeare "edge" equivale a deseo sexual.

Desde nuestro punto de vista, en vez de centrar su energía en la persona de Claudius, la obsesión de Hamlet por la sexualidad de su madre y de Ophelia supera cualquier otro cometido, ya que, de lo contrario, la orden de venganza del difunto rey a su hijo no se pospondría tanto tiempo. La misoginia que siente hacia su madre, la traslada a su relación con Ophelia. Puede que dude de las palabras del espectro,[654] pero en ningún momento duda del comportamiento de su madre y de Ophelia.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[651] Hulme (1962/ 1977:141). Rubinstein (1984/1989:198) la recoge en su glosario con ese sentido y Williams (1997:249-50) analiza el "bawdy colouring" de la expresión "puppets dallying", captada también por Hibbard (1987/1998).

[652] Instituto Shakespeare (1992/1999/2003:406, n. 243).

[653] Thompson & Taylor (2006:315, n. 242-3).

[654] Muchos de los personajes de la literatura universal continúan vivos. Hamlet, a quien se le aparece el espíritu de su difunto padre y lo incita a la venganza, sigue luchando con la cuestión de la que don Quijote fue víctima: ¿era un fantasma o era real? Hamlet, como cualquiera de nosostros, a partir de sus propias observaciones y de la reflexión contínua, descubre el mundo interior, la subjetividad, el *self-fashioning*, y se convierte en el primer intelectual escéptico (Montaigne) y dubitativo; "rico en ideas y pobre en acciones, y en el arquetipo del hombre romántico que se debate con el delirio febril de sus pensamientos y las alucinaciones en las que lo sume la duda de sí mismo". Schwanitz (1999/2007:219).

Ophelia es el objeto del deseo de Hamlet, quien nos da la impresión de tener sexo con Ophelia en su imaginación y de verbalizar sus fantasías sexuales en voz alta.[655] Como corresponde en el sistema patriarcal Ophelia responde a insinuaciones sexuales, pero a ella no se le permite proponerlas. Ella nunca hace propuestas. Es receptora de las instrucciones y de las agresiones de los que la rodean, de manera que, si nos fijamos bien, Ophelia siempre es objeto, nunca sujeto; no en balde según Lacan, "[t]he etymology of Ophelia [...] , is 'O-phallus'".[656]

Desde un principio la misoginia de Hamlet se materializa en la hostilidad y repugnancia hacia Ophelia. Como observa Vickers, en el drama isabelino muchos misóginos —un claro ejemplo de ello es Hamlet— se vuelven

> woman-haters out of one unhappy experience. […] misogynistic utterances are the consequence of men thinking that they have been deceived or betrayed by women they love. There is no unmotivated misogyny in Shakespeare, and it is difficult to recall any men who 'fear women's sexuality', or who 'have doubts about their own masculinity'.[657]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ante la pregunta "What is rotten in the state of Denmark?", Sinfield no duda en afirmar: "The persistent answer is: female sexuality".[658] Hamlet lo ha intuido en el primer soliloquio: "Frailty, thy name is Woman" (*Ham* 1.2.146), mucho antes de recibir el mensaje del espectro: Pero en realidad la podredumbre de Dinamarca no procede del comportamiento de las mujeres, más bien

---

[655] Véase Leggat (2005:69), quien pone de relieve el autocontrol mostrado por Ophelia ante el incesante ataque verbal de Hamlet.

[656] Showalter (1994: 220).

[657] Vickers (1993).

> they are pretexts in the attempts of the men to gain advantage and control within a corrupt political elite. Diverse social disturbances are displayed onto gender and sexuality, obscuring the contradictions and injustices in the social and political system.[659]

Hamlet odia a las mujeres porque las asocia con los cambios, los engaños y las apariencias: "they paint their faces, they say one thing and mean another and they pretend to love their husbands but then seek sexual satisfaction wherever they can find it".[660] Sexualmente insaciables, el deseo las aboca a decir o hacer cualquier cosa, de ahí que para escapar de ese mundo de hipocresía y apetito, entre otras motivos, no resulta extraño que Hamlet barrunte ideas suicidas en los soliloquios.

La comparación que hace Hamlet de su padre y de Claudius como de "Hyperion to a satyr" (*Ham* 1.2.140) contrasta con la del hombre parecido a un dios, radiante como el sol y colmado de virtudes y la del sátiro que se asocia con la embriaguez y la lascivia. En uno de sus soliloquios, Hamlet, refiriéndose a Claudius, dice: "[...] bloody, bawdy villain./ Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain". (*Ham* 2.2.515-6). "Bawdy" tiene el sentido de inmoral y lascivo. Tras haber recibido el mensaje del espectro en 1.5 nada nos resulta sorprendente en el príncipe cuando piensa en Claudius. A Hamlet no le preocupa el pasado y lo que no tiene solución; es decir, que Claudius sea el asesino que ha acabado con la vida de su padre. Si a Hamlet le preocupa primordialmente la relación sexual de Claudius con su madre, a Claudius lo que parece importarle más es el aspecto político de esa relación, es decir, el poder que adquiere

---

[658] Sinfield (2005:lv).

[659] Sinfield (2005:lvi).

mediante el matrimonio con Gertrude, sin importarle los medios para alcanzar la "crown". Sin embargo, a Hamlet parece importarle más lo sexual de esa relación, que él ve como algo enfermizo y que extrapola a su entorno próximo: primero a Ophelia y luego a todas las mujeres. Hamlet no llega a plantearse la dimensión política de la muerte de su padre, ni tampoco parece importarle que él es el heredero legítimo. Y sólo cuando Hamlet hiere de muerte a Claudius es cuando por primera vez tiene la valentía de decírselo a la cara, acusándole de incestuoso:

> Here, thou incestuous, damned Dane!
> Drink of this potion. Is the union here?
> Follow my mother.
> [King dies.]
>
> *Ham* 5.2.309-11.

La idea de incesto había sido mencionada por primera vez en el transcurso del primer soliloquio en 1.2.157, cuando Hamlet aún no poseía la información de Horatio y de los centinelas que habían visto la aparición del espectro de su padre. La consideración de Claudius como usurpador de los derechos dinásticos de Hamlet no aparece tampoco aquí, por lo que se puede concluir que la preocupación sexual supera la política.

El diálogo de Hamlet con Polonius en 2.2 contiene el tema del "attack on the fragility of female chaste constancy".[661] En 2.2.171 Hamlet, al preguntarle Polonius si le conoce, le contesta: "Excellent well, you are a fishmonger". A partir de aquí comienzan los desvaríos de Hamlet bajo el disfraz de "antic disposition", con la máscara de ac-

---

[660] Macari (1998:xiii).

[661] French (1992:103).

titud lunática tras la que se esconde y actúa. Además de "pescadero", desde Malone los editores han visto la connotación de "fleshmonger", es decir, "alcahuete". Así lo recogen Eric Partridge y Gordon Williams en sus glosarios, pero no Frankie Rubinstein. Justo antes de preguntarle a Polonius si tiene una hija, Hamlet dice: "For if the sun breed maggots in a dead dog, being a good kissing carrion" (*Ham* 2.2.178-9). Thompson & Taylor glosan "carrion", de uso corriente en Shakespeare, para denotar corrupción sexual.[662] A continuación, Hamlet, refiriéndose a Ophelia, le dice: "Let her not walk i'th' sun: conception is a blessing but as your daughter may conceive, friend — look to't" (*Ham* 2.2.181-3). Algunos críticos aluden al juego de palabras "son / sun", indicando que, además de la fuente de vida que supone el sol, "a son (-in-law) will make Ophelia pregnant",[663] es decir, que las relaciones con Hamlet pueden conducir a la procreación. Tanto Polonius como Laertes se interponen en el deseo de Hamlet por Ophelia y, finalmente, Hamlet acabará con la vida de ambos.

En el encuentro propiciado por Claudius y Gertrude entre Hamlet y Rosencrantz y Guildenstern con el fin de averiguar los motivos de la transformación que Hamlet ha sufrido nos encontramos con el siguiente diálogo:

> GUILD: Faith, her privates we.
> HAM: In the secret parts of Fortune? O, most true — She' s a strumpet.
> What news?
>
> *Ham* 2.2.229-30.

[662] Thompson & Taylor (2006: 251, n. 179).

[663] Thompson & Taylor (2006: 251, n. 181).

"Privates" hace referencia a las partes íntimas del cuerpo y "strumpet" a la prostituta que ofrece sus favores. Observamos que Rosencrantz y Guildenstern atribuyen indicios de homosexualidad a Hamlet cuando malinterpretan sus inocentes palabras que hacen referencia a la humanidad, y no a los hombres como ellos dan a entender: "Man delights not me — nor women neither, thou by your smiling you seem to say so" (*Ham* 2.2.274-5).

Cuando llega al palacio un grupo de cómicos para ofrecer una representación, Hamlet, dirigiéndose a un niño de la compañía hace la siguiente observación: "Pray God your voice, like piece of uncurrent gold, be no cracked within the ring" (*Ham* 2.2.365-6). Otra referencia a la sexualidad por parte de Hamlet la encontramos en la palabra "cracked" refiriéndose a una moneda que perdía el valor legal cuando estaba en esas condiciones. Si bien Hamlet utiliza el símil para referirse a los actores jóvenes cuya voz está cambiando, los editores y los autores de glosarios especializados en lexicografía shakesperiana insinúan que el cambio de voz en un actor joven se asemeja a la pérdida de la virginidad en una doncella.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.2 La sexualidad femenina

3.2.1 Gertrude

Gertrude, como esposa, está obligada a mostrar deferencia y respeto a su marido; de hecho guarda silencio y sumisión cuando Claudius la presenta en 1.2.10-4 co-

mo consorte —"Have we [...] taken to wife"—, pero como reina ostenta ciertos poderes, ya que como viuda del rey, Gertrude tiene una presencia política en Dinamarca. También para Hamlet el nuevo matrimonio tiene implicaciones políticas: si su madre tuviera un hijo con Claudius, ese descendiente se convertiría en heredero al trono.

El deseo sexual parece estar implícito en las palabras del espectro sobre el comportamiento actual de Gertrude: "The will of my most seeming-virtuous queen", en donde "will" más que "voluntad", según la crítica lexicográfica, significa "deseo sexual".[664]

Luis Vives en su tratado sobre el matrimonio aconsejaba no volverse a casar, aunque legalmente no estuviera prohibido. Volver a casarse después de la muerte de un esposo o de una esposa se conocía como bigamia; así, el matrimonio con un viudo o una viuda era bigamia. Se pensaba que existía adulterio o solapamiento de sexualidad, aun cuando el primer esposo o la primera esposa estuvieran muertos. Algunos creían que el útero de la mujer era como un molde de arcilla que adquiría la forma con el primer embarazo, de manera que los subsiguientes llevarían la huella, el sello del primero. Esta teoría de la "telegonía" fue adoptada por el gran médico inglés William Harvey,[665] que tuvo su impronta en la sociedad y en el pensamiento de la época.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[664] Partridge (1947/1958).

[665] MacFarlane (1986/1987:232).

En *Ham* se dice muy poco sobre Gertrude —como también de Ophelia, otra mujer—,[666] pero deducimos por su actuación que se trata de una mujer dependiente e incapaz de tomar decisiones por ella misma. Quizás el momento político que vive —la amenaza de invasión por parte de Noruega— le aconsejan dejarse llevar en todo por el marido actual. Ni incluso se la podría acusar de una libidinosidad consciente. Tampoco la inocencia o culpabilidad de Gertrude son temas centrales en la obra:

> She […] is a character of ambiguous morality whom we can never know; […]. Although Hamlet sees his mother as a disgustingly sensual creature, the relationship that we see between Gertrude and Claudius is domestic and ceremonial, never sexual at all. […] The Gertrude that we see — as opposed to the one that Hamlet imagines— is her son's mother and a worried, affectionate partner to her husband, who happens to be going through a period of political danger.[667]

Como muchos críticos han observado, en *Ham* el adulterio e incesto de Gertrude —la incontrolabilidad de su sexualidad— son, a los ojos de Hamlet, "projected outward to encompass the potential of such contamination in all heterosexual liaisons". [668]

Si bien Gertrude no es adúltera, su relación con Claudius mediante el matrimonio hace que la veamos de una forma nada inocente, puesto que los crímenes y engaños de Claudius la han contaminado, de manera que también ella es culpable de incesto. Al estudiar los impedimentos para la celebración del matrimonio, examinábamos los impedimentos por cuales no se podía celebrar un matrimonio, y decíamos que casi al principio del reinado de Elizabeth la Iglesia anglicana estableció

[666] "Ophelia and Gertrude can superficially be seen as representatives of the two archetypes of woman in early modern drama: the virgin and the whore. This conception of women in the play is significantly complicated by an understanding of their role in property transfer and inheritance". McEvoy (2006:13).

[667] Bamber (1982:75)

[668] Traub (1992:29).

'A Table of Kindred and Affinity' que regulaba el matrimonio en casos de consanguinidad. Según esa tabla, que era una codificación revisada de las antiguas restricciones sobre el incesto,[669] un hombre no se podía casar con la mujer de su hermano. Para casarse, Claudius y Gertrude tendrían que haber obtenido una dispensa eclesiástica que contrarrestara su consanguinidad o afinidad canónica. De este modo los monarcas, además de respetar y cumplir la legislación vigente, habrían sido un buen ejemplo para sus súbditos. Por tanto, como dice Alexander Leggatt: "Her marriage is technichally an offense".[670]

Según Charnes, es el adulterio y no el espectro del rey Hamlet, lo que resulta amenazador para el matrimonio y la legitimidad de los descendientes:

> Adultery brings exogenous sexual politics into a marriage, thereby threatening the static biological arrangements that marriage is supposed to guarantee and the property relations based on bloodline that is meant to secure.[671]

Algunos críticos han prestado atención al escaso parecido de Hamlet con el difunto rey, insinuando de este modo la infidelidad y el adulterio de Gertrude antes del asesinato del rey Hamlet. Gertrude, en su posición de madre, viuda y esposa, pero también de reina, se ve forzada a elegir entre varias alternativas, entre varias lealtades conflictivas: el marido, el hijo y el difunto marido que todavía mueve sus hilos en Elsinore. [672]

---

[669] Cressy (1997/1999:313).

[670] Leggatt (2005:70).

[671] Charney (2006:68-9).

[672] Dash (1997:111).

Resulta interesante la coincidencia de Rackin[673] y de Orgel en poner de manifiesto la pasión que aún despierta para nosotros el matrimonio de Claudius y Gertrude a su edad premenopáusica, hasta el punto de que para Orgel es el único matrimonio sexualmente feliz en Shakespeare:

> "[T]he only Shakesperean marriage that is presented specifically as sexually happy is that of Claudius and Gertrude, the incestuous union of a murderer and an adulteress. This is the dark side of the culture's institutionalization of marriage and patriarchy — what is striking is how little of the bright side of Shakespeare includes. All the fun is in the wooing; what happens after marriage, between husbands and wives, parents and children, is a subject for tragedy. [674]

Sin embargo, el punto de vista de Hamlet, desengañado de su relación con Ophelia y firmemente convencido de que todas las mujeres son iguales, no es el mismo y considera a su madre demasiado mayor para enamorarse: "You cannot call it love, for at your age…" (*Ham* 3.4.66).

Al final de la obra, cuando Gertrude habla sobre la tumba de Ophelia, la referencia de la reina a la sexualidad de Hamlet y Ophelia es muy natural: Gertrude, como cualquier otra madre, habría deseado que el desarrollo de los acontecimientos hubieran seguido otro cauce en lo referente a la relación entre su hijo y Ophelia: "Sweets to the sweet. Farewell / I hoped thou shouldst have been my Hamlet's wife" (*Ham* 5.1.232-3).

Las palabras de Gertrude expresan los deseos lógicos de cualquier madre de perpetuación familiar como observa Linda Bamber:

---

[673] "[P]erhaps the best marriage of all in modern terms is the adulterous union between Gertrude and the villainous usurper who murdered her former husband, because even in middle age they seem to enjoy the shared sexual passion which is now regarded as a healthy achievement of a successful marriage". Rackin (2005:136).

> She sees herself participating in a fertility rite honouring the sexuality of the next generation. That the next generation has thought *her* sexuality bestial; that she has been an accomplice to the disruption of 'her' Hamlet's love affair; that there has been something dark and ambiguous between her and her son — none of this is present to her consciousness here, nor should be to ours.[675]

Shakespeare nos presenta a Claudius como un hombre con decisión política y sexual, —"the man who is strong enough to satisfy the woman has the right to rule in the land"—, mientras que la imagen ambivalente de un joven indeciso como la del príncipe Hamlet no parecen encaminadas a continuar los proyectos de su padre, ni política ni sexualmente.

A juzgar por la enumeración de pecados en su frustrado intento de oración (*Ham* 3.3), Claudius no considera en ningún momento que su matrimonio con Gertrude sea incestuoso: no figura en la enumeración de los pecados por los que debe arrepentirse durante su plegaria. También Claudius, como anteriormente Hamlet en 2.2.520-2, en un *aside*, se compara con una "harlot" cuando reflexiona sobre sus actos, lo cual pone de manifiesto la repugnancia que siente hacia sí mismo:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> The harlot's cheek beautied with plastering art
> Is not more ugly to the thing that helps it
> Than is my deed to my most painted word.
>
> *Ham* 3.1.50

---

[674] Orgel (1996:18).

[675] Bamber (1982:74).

Thompson & Taylor[676] apuntan que en la comparación de Claudius la cara de la prostituta, acicalada con su capa de maquillaje, es tan fea como sus actos maquillados con sus engañosas palabras.

Sorprende que, ante las palabras de Claudius sobre Gertrude "our sometime sister" (*Ham* 1.2.8), nadie ponga en duda, —ni en público, ni en privado—, como ya hemos apuntado, ni muestre preocupación por la validez de ese matrimonio incestuoso, que contraviene lo legalmente regulado,[677] siendo, por tanto, un matrimonio *unlawful* según hemos estudiado en el apartado correspondiente a la validez del matrimonio (1.3) y que priva al heredero legítimo de la sucesión al trono. Tampoco a Gertrude parece importarle demasiado. No obstante, la irresponsabilidad de su acto no beneficia a Hamlet, quien, por otra parte, tampoco actúa ante el delito flagrante de que es objeto: la usurpación de sus derechos dinásticos.

La justificación de Claudius por el "hasty marriage" (*Ham* 2.2.57) con Gertrude es el deseo de mantener unida a Dinamarca ante la amenaza de invasión por parte de Noruega como advertimos en 1.1, amenaza que se materializa al final de la obra con la toma de Dinamarca por parte de Fortinbras.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[676] Thompson & Taylor (2006:283, n. 50-2).

[677] Véase *The Book of Common Prayer* (1559/1662/1968:704). Asimismo en *Leviticus* 18:16 y 20:21 se decía respectivamente: "You shall not have intercourse with your brother's wife: that is to bring shame upon him" y también "If a man takes his brother's wife, it is impurity: He has brought shame upon his brother; they shall be proscribed".

3.2.2 Ophelia

Female sexual desire leads to marriage or to madness[678]

La historia de Ophelia es la historia de un ser traicionado a manos de su padre, de su hermano, de su prometido, de la corte y de la sociedad. Existe también una marginalización por parte de los críticos de Shakespeare hacia su figura. Shakespeare nos ofrece poca información para imaginar un pasado para Ophelia, es decir, es imposible reconstruir la biografía de Ophelia a partir del texto, ya que Ophelia sólo aparece en cinco de las veinte escenas de la obra.

El cambio que se observa en Ophelia, de hija sumisa a cualquier deseo de su padre a un ser perturbado, revela la combinación de:

> powerlessness and freedom that women in the tragedies achieve by virtue of their isolation from men and their position partly implicated in, partly outside of the violent conflicts of patriarchy.[679]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los consejos patriarcales por parte de Polonius y de Laertes persiguen su manipulación y control en un clima social que presagia un mantenimiento tradicional de las normas sexuales.[680] Por tanto, la preocupación primordial de su padre y hermano con respecto a su relación con Hamlet es la salvaguardia de su castidad, de ahí que ambos

---

[678] Garber (2004:494).

[679] Neely (1985/1993: 103).

[680] En una sociedad en la que la mayor parte de la propiedad era tradicionalmente heredada por el primogénito legítimo, la virginidad prematrimonial entre la clase alta "was supposed to ensure the husband's paternity of the first son. Laertes warns his sister of the danger she is in in language which eroticizes her at the same time as insisting on her chastity (1.3.29-44). An early modern audience would probably not have the sentimental attitude to the affair between Hamlet and Ophelia that is evident in some modern productions". McEvoy (2006:13).

pretendan regular su comportamiento con el príncipe. También Claudius y Polonius la utilizan como un señuelo para sonsacarle el tipo de información que les interesa, sin importales para nada sus sentimientos. Hasta el momento de su locura Ophelia apenas existe fuera del marco y uso interesados que los hombres hacen de ella.[681] Su locura es consecuencia de la muerte de su padre, la ausencia de Hamlet y la indiferencia de Claudius: "The madness incorporates and allows expression of the earlier pressures on her: the desired and forbidden loss of chastity, the virtues hypocritically enjoined, the corruption perceived".[682] Y la locura de Ophelia afecta a los otros personajes en mayor o menor medida, como a Laertes en su obsesión de venganza, que le conduce a convertirse en instrumento de Claudius. El shock causado por la muerte de su padre ha hecho que Ophelia pierda la razón y después muera ahogada, aun cuando todo apunta a que se trate de un suicidio. Sus palabras están repletas de metáforas extravagantes, de asociaciones líricas libres y baladas soeces con "explosive sexual imagery"[683] Todas estas convenciones conllevan mensajes sexuales implícitos: el blanco virginal de Ophelia contrasta con los "suits of solemn black" de Hamlet y

> [h]er flowers suggest the discordant double images of female sexuality as both innocent blossoming and whorish contamination; she is the 'green girl' of pastoral, the virginal 'Rose of May', and the sexually explicit madwoman who, in giving away her wildflowers and herbs, is symbolically deflowering herself.[684]

---

[681] "In a play in which everyone knows what they want (except Ophelia, whose desires are sacrificed to the agendas of father, brother, and king), whether it is sex, status, money, land, or authority, Hamlet will have none of it […]". Charnes (2006: s.p.).

[682] Neely (1985/1993: 103).

[683] Charney (2000:457).

[684] Showalter (1994:224).

Ophelia, así pues, al repartir las flores silvestres, está simbólicamente perdiendo la virginidad. En el drama isabelino y jacobeo, la acotación mediante la cual una mujer aparece en el escenario con el pelo descuidado indicaba que o bien podría estar loca o haber sido violada.[685] Ophelia es un personaje *distracted* en la terminología de Neely, es decir, con indicios de locura. Y no le faltan motivos: "[d]aughter, sister, beloved, and then rejected woman, Ophelia faces a more searing moral choice—between obedience to father and honesty to loved one".[686] La subordinación a la que muchas mujeres están expuestas las aboca a la locura y la muerte. Ése es el caso de Ophelia.

Resulta interesante, por otra parte, al hablar de ella, apuntar que los críticos se refieren a su tumba como un escenario de pugna masculina, un lugar que se convierte en "the only 'bed' upon which Hamlet is able to express his sexual desire […]. Laertes and Hamlet fight over the right to Ophelia's chastity […]. The conflict between Hamlet and Laertes is over the right and rite of sexual possession". [687]

Tras el largo consejo de Laertes a Ophelia sobre su relación con Hamlet en 1.3, especialmente en los versos 31-4 —sobre la castidad—, Ophelia contesta a su hermano de una forma que no lo haría con su padre:

> Do not as some ungracious pastors do
> Show me the steep and thorny way to heaven
> Whiles a puffed and reckless libertine,
> Himself the primrose path of dalliance treads
> And recks not his own rede.
>
> *Ham* 1.3.46-50

[685] Showalter (1992:117).

[686] Dash (1997:111).

Éste es uno de los escasos momentos en que Ophelia se rebela ante la sumisión del dictado patriarcal a la que la subyugan su padre y hermano.

Laertes, en sus consejos a su hermana sobre Hamlet, le indica que esa relación sólo se trata de "a toy in blood" (*Ham* 1.3.6), es decir, de un capricho o de una apetencia juvenil. Algunos críticos consideran que se trata de una "superficial sensual attraction".[688] El verso siguiente "A violet in the youth of primy nature", es decir, una precoz violeta de primavera, podría tener el sentido lascivo del despertar de la libido. Los dos versos siguientes: "Forward, not permanent, sweet, not lasting, /The perfume and suppliance of a minute" (*Ham* 1.3.8-9), trasmiten la idea de lo fugaz, efímero e intranscendente —simbolizado con la imagen del perfume—.

Partridge se fija en las connotaciones sexuales de "will" como miembro viril —una acepción corriente en la época— en los versos: "The virtue of his will; but you must fear, / His greatness weighed, his will is not his own" (*Ham* 1.3.16-7). Es decir, que según Laertes, Hamlet, por su jerarquía, no es dueño de su voluntad, encarnada por su miembro viril. Los consejos de Laertes, como vemos, están repletos de carga y connotaciones sexuales y son una anticipación a los consejos de Polonius. Laertes, presumiendo que Ophelia todavía es virgen, le advierte del peligro de perder la honra si "your chaste treasure open / To his unmastered opportunity" (*Ham* 1.3.30), refiriéndose al tesoro de su castidad. La imagen del tesoro posee la connotación de algo valioso, pero

---

[687] Traub (1992:32).

[688] Thompson & Taylor (2006:189, n. 6) .

también, por el hecho estar cerrado, el cofre del tesoro simboliza el útero, de modo que quien lo abre —lo desflora— se convierte en un usurpador, en un ladrón.

Si bien nada en el texto nos puede llevar a pensar que Ophelia ya ha perdido la virginidad, algunas representaciones y películas[689] nos dan a entender que existe una relación sexual entre ambos, como también lo podemos deducir de las *bawdy songs* de 4.5.23-40. Los directores de teatro y de cine, al igual que los críticos, contribuyen con su lectura a la creación de un texto nuevo, en una constante y permanente revisión y lectura del TO.

La luna simboliza la castidad en los siguientes versos de Laertes: "The chariest maid is prodigal enough / If she unmask her beauty to the moon" (*Ham* 1.3.35-6), que también indican que la naturaleza en sí misma es peligrosa. Thompson & Taylor apuntan que en el contexto de estas palabras seguramente "a fuller 'unmasking' in the bedchamber is [...] implied".[690]

Para Polonius y Laertes, guardianes de la sexualidad de Ophelia, la naturaleza humana es lujuriosa y engañosa, y así se lo hacen saber y, para no deshonrar a su padre, ella debe de olvidarse de su amor y guardar su castidad, pues los hombres son veleidosos, "Giving more light than heat, extinct in both / Even in their promise as it is a-making, / You must not take for fire" (*Ham* 1.3.117-9).

---

[689] En un *flash back* de *Hamlet* de Kenneth Branagh (1996), por ejemplo, vemos a Hamlet y Ophelia manteniendo relaciones sexuales.

[690] Véase *Ham* 1.3, n. 36.

Dado el interés demostrado por Polonius sobre el contenido de la conversación entre Laertes y Ophelia, ésta última responde así a su padre: "He hath, my lord, of late made me many tenders / Of his affection to me" (*Ham* 1.3.98). Es decir, Hamlet le ha dado muestras de afecto. Polonius retoma la palabra y, en las líneas versales 102 y 105-8, introduce un posible matiz sexual en "you have ta'en these tenders for true pay" (*Ham* 1.3.105) y en "Tender yourself more dearly" (*Ham* 1.3.106). En cualquier caso, la respuesta de Ophelia a su padre es más bien tímida y controlada, como corresponde a una hija de la clase alta de la que no se espera ninguna iniciativa propia en materia de política matrimonial. Polonius sabe perfectamente, por el puesto que ocupa en la corte, que los príncipes se casan no por amor sino por alianzas políticas y, por tanto, permitir que su hija pierda la virginidad con Hamlet es sinónimo de dejarla sin casar y condenarla a la soltería durante el resto de sus días.

La devolución de los regalos por parte de Ophelia a Hamlet (*Ham* 3.1.92) simboliza la ruptura del compromiso matrimonial, ya que los regalos en el periodo isabelino "were taken to demonstrate the progress of courthip and to corroborate other evidence of matrimonial intent". [691] Por si el significado de este acto no quedara suficientemente claro, las palabras de Hamlet "I say we will have no more marriage" (*Ham* 3.1.146), certifican la ruptura definitiva también por su parte.

En el diálogo que entabla con la reina en 4.5.23-40 Ophelia canta desvaríos como consecuencia de la muerte de su padre. La represión sexual a la que su padre y hermano la han sometido se desata compulsivamente. La locura es una máscara bajo la

[691] Cressy (1997/1999:263).

que se esconde una especie de licencia para que el desvariado pueda decir verdades.[692] Thompson & Taylor apuntan que no existe consenso sobre el uso del laúd en Q1. Jenkins sostiene que su uso sería incongruente, mientras que para Hibbard resulta a todas luces pertinente, lo que parece más convincente, ya que el uso del laúd en los escenarios, unido al aspecto desaliñado de quien lo tocaba, se asociaba con la locura o incluso con la sexualidad.[693]

Tras el diálogo con la reina, Ophelia continúa cantando despropósitos en su diálogo con el rey Claudius:

> Young men will do't if they come to't:
> *By Cock they are to blame.*
>
> *Quoth she, 'Before you tumbled me*
> *You promised me to wed.'*
>
> *Ham* 4.5.60-3.
>
> […]
> For bonny sweet *Robin* is all my joy"
>
> *Ham* 4.5.179.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los editores coinciden en atribuir deseos sensuales a las canciones de Ophelia. Así, intuyen un sentido sicalíptico en "cock" equiparándolo con "pene". "Tumbled"

[692] Recordemos también el papel del *fool* en el canon shakesperiano.

[693] Véase la imagen de Ophelia 'playing on a Lute, and her haire downe, singing" en Thompson & Taylor (2006a:13).

significa "had sex with".[694] "Robin" también es otro término coloquial isabelino para aludir a "pene".[695] Tras las canciones desvariadas de Ophelia en 4.5 apenas aparecen referencias sexuales en *Hamlet.*[696]

3.3 La relación paterno-filial

Sólo al espectro del rey Hamlet y a Hamlet parecen importarles el incesto y la lujuria entre Claudius y Gertrude, entre otras cosas porque sólo el espectro y Hamlet son conocedores de esa circunstancia escandalosa: "Let not the royal bed of Denmark be / A couch for luxury and damned incest" (*Ham* 1.5.82-3).

Hamlet es presa de la angustia por el pensamiento obsesivo de que su madre no ha respetado la muerte de su primer marido, no ha guardado el luto, ni ha guardado las formas y ha sucumbido al placer incestuoso, según palabras del espectro. Si en el pasado la crítica[697] se centraba en el deseo incestuoso de Hamlet hacia su madre, la crítica actual se fija en el incesto como consecuencia de la nueva boda de Gertrude con

---

[694] Thompson & Taylor (2006: 378, n. 62).

[695] Véanse Williams (1997:261-2) y Rubinstein (1984/1989:22-3).

[696] Sólo advertimos connotaciones sexuales en 5.2.62, 5.2.274 y 5.2.309.

[697] Un clásico ejemplo sería el artículo de 1919 de T.S. Eliot sobre la obra: "Hamlet is up against the difficulty that his disgust is occasioned by his mother, but that his mother is not an adequate equivalent for it; his disgust envelops and exceeds her". Eliot (1932:145).

el hermano de su marido.[698] En términos legales se ha infringido una norma, pero al no existir una denuncia o queja por parte de alguien contra alguien en los tribunales es como si no se hubiera transgredido ley alguna.[699] El texto de *Hamlet* no presenta una demanda por parte de nadie en la corte. Según Watts: "By accident or design, the play [...] exhibits an ideological disarray; a conflict between religious, political and dramatic conceptions of sexual order and transgression".[700]

Polonius ha interiorizado los preceptos de More y de Vives y los pone en práctica en Ophelia, quien está encadenada a la feminidad por los preceptos patriarcales de su progenitor. La virtud femenina es sinónimo de castidad femenina; así, Polonius, que ha educado con sumo cuidado a su hija a ser obediente, casta y silenciosa, no duda en poder utilizarla como cebo para sus propios objetivos y los de Claudius en el momento de espiar a Hamlet, "after all her hymen is still intact".[701] El comportamiento de Polonius con respecto a su hija discurre, por tanto, dentro del más estricto clima de mantenimiento de la moral (amor casto y fidelidad), y las costumbres tradicionales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Tanto la crítica como las representaciones escénicas más recientes nos muestran a una Ophelia víctima del poder masculino. Primero su padre y su hermano la obligan a

---

[698] "In marrying Claudius, Gertrude was marrying her brother-in-law; and, according to [canon law], such a marriage was indeed incestuous and prohibited". Watts (1988:31).

[699] "Certainly the Bible forbade such unions; it was just such a marriage that King Henry VIII argued was sinful when he set out to divorce Catherine of Aragon. However as Lisa Jardine points out, Church courts only prosecuted such 'unlawful' marriages if a complaint was brought by someone." McEvoy (2006:14).

[700] Watts (1988:32).

[701] French (1992:100).

renunciar a las muestras de afecto que Hamlet le ha manifestado, y luego Hamlet la maltrata psicológicamente por traicionarle al aliarse con sus enemigos contra él.

Polonius se interesa por los consejos que Laertes le ha dado a su hermana en 1.3.1-51 antes de embarcar rumbo a París y transmite a su hija un mensaje claro: detrás del afecto que le muestra Hamlet se esconde el deseo sexual del príncipe:

> I do know
> When the blood burns how prodigal the soul
> Lends the tongue vows.
>
> *Ham* 1.3.114-6

Y en el mismo tono transcurren las palabras que resumen sus consejos:

> Do not believe his vows, for they are brokers
> Not of that dye which their investments show
> But mere implorators of unholy suits
> Breathing like sanctified and pious bonds
> The better to beguile.
>
> *Ham* 1.3.126-30

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para Polonius —y también para Laertes— Ophelia es una propiedad patriarcal a la que desean reprimir su deseo sexual, de ahí que se entienda perfectamente su discurso para conseguirlo; discurso que, por cierto, recuerda al mensaje de Hamlet a la inversa: todos los hombres son iguales; por tanto, las promesas de Hamlet son "brokers", es decir, propuestas deshonestas. En la acepción 3 de esta palabra, significa "[a] go-between in love affairs, a pimp, a bawd",[702] es decir, un intermediario en asuntos sexuales

[702] *NShOED* (1993:287).

irregulares, un alcahuete. La glosa de Thompson & Taylor no puede ser más explícita: "Hamlet's vows are personified as *brokers* acting on behalf of his *suits* — his requests for sexual favours".[703]

En *Ham* 2.1.25-6, Polonius propone a Claudius y Gertrude un encuentro entre Ophelia y Hamlet: "At such time I'll loose my daughter to him". Ese encuentro también podría tener evocación sexual.[704] Por supuesto que el sentido granjero de "loose" (soltar animales para el apareamiento) no sería propio de Polonius, muy preocupado por castidad de su hija, sino más bien una imagen subconsciente y subliminal de Shakespeare.[705]

Al consejero de Estado y también en asuntos íntimos, Polonius, nos lo encontramos en el *closet* de Gertrude transgrediendo el lugar de la intimidad al que sólo tienen acceso los maridos y los amantes, de la misma manera que ya habíamos visto a Hamlet en el *closet* de Ophelia en 2.1.72-97. De hecho existen críticos como Alan Stewart[706] que sugieren incluso que los encuentros y el libre acceso de Polonius al *closet* de Claudius evoca *innuendo* y no descartan que existiera algún tipo de relación erótica entre ellos. ¿Qué hace Polonius en ese espacio privado, además de espiar? La invasión de

---

[703] Thompson & Taylor (2006:200, n. 126-30). Merece la pena reseñar que el TT del Instituto Shakespeare (1992/1999/2003:169) transmite a la perfección el sentido del TO: "Ofelia, no fíes en sus promesas, pues ni son / del color de su ropaje ni son lo que muestran, / sino que encubren los deseos más pecaminosos / susurrantes como piadosas alcahuetas / para mejor embaucarte".

[704] Véase Thompson & Taylor (2006:249 n.159) y Hibbard (1987/1998:211 n.162).

[705] En la traducción del Instituto Shakespeare (1992/1999/2003:261) no queda suficientemente explícito el sentido del TO: "Cuando vuelva a hacerlo, haré que mi hija / se le aproxime". Pujante consigue mejor el sentido de soltar animales con el objetivo de que se apareen: "La próxima vez le suelto a mi hija". (1994/2002:104).

[706] Stewart (1995). Véase también Ingram (2002/2004:84).

espacios que no le corresponden lo pagará el intruso con su vida; es la moneda que paga por confundir el ámbito privado y el público, por mezclar asuntos de estado con asuntos íntimos, por invadir un espacio que no le es lícito:

> When the intimacies of the early modern closet are interpreted from a public perspective, the intimate transaction is perceived as erotically charged. Just as Hamlet's uncomprehending buffoonery in Ophelia's closet was readily interpreted as thwarted eroticism, so Hamlet's retreat from his mother's closet — backwards in disorder, dragging a dead body — implies an erotic situation he has been unable to deal with.[707]

La relación de Polonius con su hijo se encuentra limitada por el mantenimiento y control tradicional de la conducta sexual. Polonius no admite que su hijo se salte las normas morales de conducta, de ahí que ordene a Reynaldo que indague acerca de las actividades de ocio y la vida privada de su hijo en París: "Ay, or drinking, fencing, swearing, / Quarrelling, drabbing — you may go so far" (*Ham* 2.1.25-6). Una de las acepciones de "to drab" según el *OED* es "to whore". Thompson & Taylor glosan "drabbing" como "patronizing prostitutes (drabs)".[708] La actitud de Polonius respecto al comportamiento sexual de su hijo contrasta con el que se observa hacia su hija en 1.3, es decir, la doble moral vigente en el Renacimiento consistente en permitir determinadas licencias en materia sexual a los hombres y negarlas a las mujeres. Sin embargo, en sus pesquisas, Reynaldo no debe comprometer la honorabilidad de su hijo: "You must not put another scandal on him, / That he is open to incontinency" (*Ham* 2.1.29-30), dando a entender que es un hombre licencioso y que sólo se tratan de faltas propias de la fogosidad juvenil.

---

[707] Jardine (1996:153)

[708] Thompson & Taylor (2006:229-30, n. 26).

CAPÍTULO 4

LAS TRADUCCIONES DE *HAMLET* EN ESPAÑA

> Translation, it has been argued, is a highly complex activity that takes place on several levels and involves much more than language. Any consideration of translation across time exposes great differences in translation practice, as well as similarities. For if translation is indeed the means whereby the survival of a text is ensured, it is also important to remember that what survives can never be the same as its source. Textual survival through translation means that changes have to be made to the text, and this is particularly clear in the case of theatre texts.[709]

4.1 Visión panorámica de las traducciones de *Hamlet* en España

La visión panorámica de las traducciones de *Hamlet*[710] que sigue a continuación tiene las limitaciones propias de las antologías poéticas. El antólogo incluye aquellos autores que considera más representativos o los poemas más relevantes del antologado, plenamente consciente que su (s)elección es subjetiva y que evidentemente no coincidiría con la de otros antólogos. No obstante, creemos que los nombres que se incluyen

[709] Bassnett en Hoenselaars (2004:66).

[710] Para la redacción de este apartado hemos uso de las siguientes referencias y organismos: A. Serrano (1992), J. Tronch-Pérez (1996), J. J. Zaro (2001), R. Portillo & M. Salvador (2003), B. Kliman & R. J. Santos (2005), H. Buffery (2007), D. Pujol (2007) la Agencia Española de ISBN (www.mcu.es/bases/spa/isbn/ISBN.html.) y la Biblioteca Nacional (www.bne.es)

son representativos en la historia de la traducción de *Hamlet* en España,[711] e Hispanoamérica

En 1983 Ángeles Serrano en su *Bibliografía Shakesperiana*[712] identificaba treinta y dos traducciones de *Hamlet* editadas en España de la mano de diferentes autores. En el momento de redactar el presente trabajo contabilizamos un total de cincuenta y seis sólo en España, es decir, veinticuatro nuevas traducciones,[713] sin tener en cuenta las continuas reediciones, reimpresiones de determinados traductores y ediciones sin traductor. Se trata, por tanto, de un número considerable y nada desdeñable comparado, por ejemplo, con el número de traducciones de *Don Quijote* al inglés, que cuenta con catorce,[714] a pesar de la fecha tardía de recepción de la obra shakesperiana en nuestro país, pues como dice Esteban Pujals:

> If Cervantes was lucky enough to be translated into English nearly as soon as *Don Quixote* was published, Shakespeare had to wait long years before some of his works were rendered into Spanish.[715]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[711] Véase el APÉNDICE 1 para una relación exhaustiva de los (re)traductores de esta obra en España e Hispanoamérica.

[712] El trabajo de A. Serrano Ripoll (1983) es de documentación y de recopilación de datos, no de valoración. En 1995 J. C. Santoyo señalaba que existían 35 traducciones de *Hamlet*, lo que significaba una nueva traducción cada seis años por término medio en aquellos momentos.

[713] Véase el APÉNDICE 1: "(Re)traducciones de *Hamlet* en España e Hispanoamérica". Para las producciones de *Hamlet* en nuestro país pueden consultarse A. L. Pujante & T. Hoenselaars (2003:180-195); para representaciones shakesperianas véase J. M. González Fernández de Sevilla (1993: 301-405); y H. Buffery (2007:257-77) para las producciones en catalán desde 1873 a 2005.

[714] "Yet another *Quixote* translation? Isn't it an act of quixotry to write the thirteenth English version of the great Spanish novel?" (Rutherford 2003:xxv). La traducción de Edith Grossman (2004) viene a engrosar la lista de traducciones del Quijote.

[715] Pujals (1975:16). Por otra parte, J. M. González Fernández de Sevilla (2002:2) también alude a ese retraso en la recepción de la obra shakespereana en España: "The first translation of *Hamlet* into Spanish by Ramón de la Cruz in 1772 and the first critical study by Manuel Herrera Bustamante —written between 1823 and 1834 when he was exiled in London— give an idea of the lateness of Shakespeare's arrival in Spain as well as the scarcity and paucity of publications, […]".

En cualquier caso si la importancia y trascendencia de una obra se refleja en el número de representaciones, plasmaciones artísticas, ediciones, estudios críticos y traducciones de una obra determinada, no cabe la menor duda de que *Hamlet* ocupa un lugar prominente no sólo en España, sino también en el resto del mundo[716] y, sin lugar a dudas, se trata de la obra más popular del dramaturgo inglés en España y también la más traducida.[717] En opinión de Portillo & Salvador (2003:193) la explicación de las permanentes traducciones de *Hamlet* en nuestro país quizás se deba al hecho de que, dado que la trama y los personajes de dicha tragedia continúan siendo extraños[718] al gusto del público español, se repitan continuamente los esfuerzos de apropiación del clásico universal. Lo cierto es que en muchas de las producciones nos encontramos con traducciones *ad hoc* comisionadas por los directores, que ni siguen el texto ni se adaptan a la acción original.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[716] Thompson & Taylor (1996:2).

[717] Hoenslaars & Pujante (2003:22).

[718] A este respecto véanse los comentarios de Zaro (2001:75) en torno al pensamiento central de Alfonso Par acerca de que "Shakespeare es por naturaleza un *extraño* en el polisistema español", ya que el comportamiento "fatalista" de sus personajes contraviene la ética religiosa (católica romana) patente en los personajes centrales del teatro clásico español del Siglo de Oro".

Siglo XVIII

La primera traducción al español —*Hamleto, rey de Dinamarca*— tiene lugar en 1772 y es obra de Ramón de la Cruz. Se trata de una traducción indirecta,[719] es decir, no se basa en el texto inglés sino en una traducción al español a partir de la versión libre en francés de Jean–François Ducis de 1769, quien a su vez se había basado en una traducción previa de Pierre-Antoine de la Place publicada en 1745. En la versión de Ducis, mediatizada por la de La Place, que sólo había traducido determinadas escenas, encontramos cambio de nombres y reducción del número de los personajes con respecto al original; así, por ejemplo, Ophelia no es hija de Polonius, sino del rey Claudius. "Tampoco en el número de escenas correspondientes a cada acto hay coincidencia con la división tradicional de actos y escenas [...]".[720] Esta versión sigue las convenciones de decoro propias de la época neoclásica de ahí que se eliminen aquellos fragmentos que la época considera no adecuados. A partir de ese momento vamos a asistir a una alternancia de traducciones íntegras y versiones más o menos libres que llega hasta nuestros días. Existen otras traducciones en este periodo que siguen el modelo de Ducis.

El primer *Hamlet,* sin embargo, realmente español traducido a partir del texto inglés es el de Leandro Fernández de Moratín quien, aprovechando su estancia en Lon-

[719] Los comienzos de la historia de la recepción de Shakespeare en prácticamente toda Europa (España, Polonia, Italia, Suecia, Holanda, Rusia, etc.) siguen en general lo que podría llamar la política de la traducción indirecta o "traducciones falsas" muy en boga en los siglos XVIII y XIX y que consistía en traducir a partir de traducciones francesas (véase Delabastita 2003:118), dado el carácter del francés como lengua cultural y de prestigio en esos siglos. Véase también "Conservatism and Liberalism in the Four Spanish Renderings of Ducis's *Hamlet*" en Pujante & Gregor (2008:304-17).

[720] Véase "Las traducciones de *Hamlet* en España" en Instituto Shakespeare (1992/1999:55).

dres en los años 1792 y 1793, huyendo de la Revolución Francesa, "estudió bien el inglés y tradujo el *Hamlet* de veras".[721] La traducción de Moratín, con el pseudónimo de Inarco Celenio, se publica en 1798 y las notas a pie de página contienen comentarios negativos[722] sobre la obra de Shakespeare. Las convenciones de la época en pro de la decencia y del decoro, siguiendo el dictado francés,[723] condicionan esta traducción, como también habían marcado unos años antes la adaptación de Ramón de la Cruz, pero la traducción directa, precisa y respetuosa con el TO de Moratín se aparta de las pautas francesas impuestas por Ducis o La Place en toda Europa.[724] Moratín no sigue la división verso / prosa del TO y traduce la obra en prosa. Tampoco la división de actos y escenas se corresponde con la división tradicional del texto original, ciñiéndose al modelo neoclásico francés por lo que respecta a las unidades de acción, tiempo y lugar. Como señala Zaro, nos encontramos ante "un ejemplo perfecto de traducción para ser leída",[725] ya que esta traducción apenas si ha sido representada, aun cuando ha servido de inspiración para otras traducciones destinadas a la escena.[726] Si es cierto que cada traducción se beneficia de las anteriores, ésta ocupa un lugar único en ese sentido, co-

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[721] Par (1935:112). También Pujals (1985:79) hace una valoración positiva al señalar que "su traducción de *Hamlet* debe considerarse entre las primeras, y, ciertamente, entre las mejores realizadas en la Europa de la época".

[722] Véase Pujante (2007:35).

[723] Como señala Zaro (1998:125) "it is an example of non-acculturated translation which adheres to the codes of the source culture; […]".

[724] En este sentido podemos decir que la traducción de Moratín tiene lugar un año después de la traducción alemana de Schlegel (1797) y bastantes años antes que la italiana de Leoni (1819) y la rusa de Vronchenko (1828).

[725] Zaro (2001:73).

[726] Un buen ejemplo de ello fue la puesta en escena de *Hamlet* en versión de Moratín a cargo de Eduardo Vasco, Director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en el XXVII Festival Internacional de

mo más adelante sucederá con la de Astrana Marín. Los ecos de la traducción de Fernández Moratín son perceptibles aún hoy en día.

Siglo XIX

En esta visión panorámica nos centraremos en las traducciones completas y sólo mencionaremos las versiones y adaptaciones, que durante este siglo serían las de José Mª de Carnerero (1825), Pablo Avecilla (1856) y Carlos Coello (1872).

Jaime Clark, nacido en Nápoles, de origen británico, traduce diez obras de Shakespeare, entre ellas *Hamlet* en 1870, respetando el verso / prosa del original e imitando el verso blanco shakesperiano. Para llevar a cabo su trabajo parte de la edición inglesa The Globe Edition, así como de las alemanas de Schlegel[727] y Tieck y de la francesa de Letourneur. Clark traduce en verso endecasílabo por lo que frecuentemente recurre a la amplificación.[728]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El gibraltareño Guillermo Macpherson traduce veintidós obras. Su traducción de *Hamlet* en 1873 es también respetuosa con la alternancia verso / prosa del original y se observa un esfuerzo especial por ajustar las palabras más adecuadas en cada verso. Macpherson se basa en la edición de A. Dyce y adopta el verso endecasílabo con gran

---

Teatro Clásico de Almagro, estrenada el 8 de Julio de 2004. Véase también la crítica teatral en El Cultural (*El Mundo*) de 3 de febrero 2005, pág. 42.

[727] Sobre la influencia del modelo de Schlegel en las traducciones españolas véase Pujante (en prensa) en Marisa Fernández et al. (en prensa).

[728] Pujals (1985:81).

precisión métrica.[729] Las traducciones de Macpherson, a pesar de las "durezas de estilo",[730] según Esteban Pujals, "merecen ser alabadas, y se debe admitir que entendió a Shakespeare mejor que otros traductores",[731] aunque las convenciones de la época le llevaran a suprimir el lenguaje indecoroso del texto.[732] En su intento de acoplar el TO al verso endecasílabo español, Macpherson se vale de la reducción. Ambas traducciones, que se sirvieron del modelo de la traducción de Moratín,[733] no poseen características formales aptas para la representación. En nuestra opinión, la lengua de las traducciones de Clark y de Macpherson suena artificiosa y se resiente hoy en día, por una parte, de la cantidad de arcaísmos que presenta y, por otra, del hipérbaton, que suena extraño a nuestro oído. No obstante, desde el punto de vista traductológico, ambas traducciones siguen concitando gran interés.

Siglo XX

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

De entre las adaptaciones y versiones de *Hamlet* durante el siglo XX merecen mencionarse las siguientes: López Ballesteros y González Llama (1903), Rafael Martí-

---

[729] En opinión de Conejero (1980: 252-4), su traducción no resulta apta para la escena por su rigidez, ya que se produce un divorcio entre lo que él llama *theatrical phrase* y *poetic phase:* "The result, however, seems too rigid, much more so than the original […] and its flexibility on a text vanishes. […] It would be very difficult to make a model constructed of hendecasyllables irrevocably accented on the penultimate syllable work on stage".

[730] Par (1930:23).

[731] Pujals (1975:16).

[732] Ruppert y Ujaravi (1920:58) señala que Macpherson "halla que el lenguaje de Shakespeare es a veces rastrero, hasta el punto de rayar en grosería", cit. en Zaro (2001:79).

nez Lafuente (1915)[734], Gregorio Martínez Sierra (1918), la versión libre en prosa de Fernando de la Milla (1928), que de nuevo tenía ecos franceses, la versión de José Mª Pemán (1949), que merece un comentario especial, y la adaptación de Vicente Molina Foix (1989) en la que no nos detendremos ahora, ya que forma parte central del apartado 4.5.2.

Por lo que se refiere a las traducciones propiamente dichas, en 1905 José Roviralta Borrell publica su traducción en prosa de *Hamlet*, para lo cual se vale de "Glosarios" y "Léxicos", además de las ediciones inglesas de Dyce, Knight, Stevens y Malone, Campbell, Clark y Wright, etc., eligiendo de cada una de ellas según sus propios intereses. También tiene en cuenta las ediciones francesas, italianas y alemanas anteriores. La traducción catalana de Antoni Bulbena i Tussell, publicada en Barcelona en 1910, es en prosa y va destinada a la escena. Bulbena conoce la traducción de Roviralta y coincide con él en el carácter intraducible de la obra. Ángeles Serrano se refiere a este trabajo en los términos siguientes:

> [...] queremos dejar constancia de él [trabajo] por ser uno de los primeros, si no el primero, que se hace en este país pensando no tanto en el lector como en el actor que va a representar dicha tragedia, [...].[735]

Otra traducción en prosa digna de mención aparte es la de Luis Astrana Marín que, publicada por primera vez en 1922, continúa reeditándose hoy en día.[736] Su con-

---

[733] Así lo advierte Ruppert y Ujaravi (1920:44-47), cit. en Zaro (2001:79).

[734] Su traducción es un calco de la de Moratín como ya observó Astrana, cit. en Sanderson (2002:180), y más recientemente Tronch-Pérez (1996).

[735] Serrano (1992/1999:60-1).

tribución a la recepción de Shakespeare en España es incuestionable y marca directrices para los posteriores traductores, además de ser punto de partida de todo director de escena interesado en el TO. Astrana parte de la edición de W.J. Craig, pero a diferencia de la traducción de Bulbena, su traducción adolece de dramatismo escénico.[737] Quizás los rasgos generales más destacables de sus traducciones sean "el absoluto predominio del contenido sobre la forma",[738] su literalidad,[739] su casi nula simetría fónica entre TT y el TO, su tendencia a la grandilocuencia y amplificación, la preferencia de los significados denotativos sobre los connotativos y, en consecuencia, su aversión a traducir todo lenguaje con susceptibilidad erótico-sexual como advertía Conejero: "[E]l traductor ha evitado sistemáticamente la traducción de acepciones con evidente matiz sexual".[740] Refiriéndose a Astrana, otros críticos fueron más explícitos y contundentes al respecto, como Ricardo Baeza en la Nota preliminar a su traducción de *Shakespeare* de Benedetto Croce, que hablaba del hecho de que

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[736] La última reedición (Alianza Editorial, El libro de bolsillo, L 5668) ha aparecido en nuestro país en febrero de 2009 con prólogo de Vicente Molina Foix, que se ha convertido en el prologuista de Astrana en las seis obras de Shakespeare que se pueden encontrar en estos momentos en el fondo del catálogo: *El sueño de una noche de verano* (marzo de 2008), *La tempestad* (mayo de 2008), *Romeo y Julieta* (diciembre de 2008), *El mercader de Venecia* (julio de 2005) y *Otelo* (julio de 2005). Sorprende que una editorial del prestigio de Alianza tenga que recurrir en pleno siglo XXI a traducciones de Astrana, lo que indica a todas luces que existen motivos ajenos a los literarios para acudir a este traductor. Las traducciones individuales, originalmente editadas por Aguilar, están actualmente descatalogadas, pero no resulta difícil conseguir en kioskos de prensa los dos mismos tomos de sus obras completas en Santillana Ediciones Generales, S.L. a un precio muy asequible.

[737] A este respecto José Carlos Plaza apunta que "[...] sus traducciones son literariamente perfectas, pero no son dramáticas". González Fernández de Sevilla (1993:435).

[738] Zaro (2001:81).

[739] Sanderson (2002:183) resalta "el hecho de que se utilicen sus textos para tener una visión 'literal' de la obra".

[740] Conejero Tomás (1975:s.p.).

> las traducciones castellanas de Shakespeare hayan escaseado y que hasta hace poco no haya habido una completa: la del señor Marín, de la que por otra parte habríamos podido prescindir sin mayor inconveniente.[741]

La admirable labor de este traductor conquense, que culmina su intensa labor traductora en 1930, a diferencia de los anteriores, consiste en que se enfrenta "una por una con todas las dificultades, innumerables, del texto shakesperiano".[742] A pesar del rechazo que sus traducciones han sufrido en el mundo académico y entre los traductores por su limitada representabilidad y por su alejamiento desde el punto de vista formal del TO, la trascendencia de las traducciones de Astrana es patente aún hoy en día, incluso en la escena, puesto que es el autor preferido al que se acude cuando se quieren escurrir problemas relacionados con los derechos de traducción.

No valorar en una aproximación como la presente su aportación al conocimiento de Shakespeare, su erudición y labor traductora sería injusto a todas luces.[743] Basta revisar el estudio preliminar de sus *Obras Completas* de William Shakespeare —que, entre otros méritos tiene el de ser la primera edición íntegra en lengua castellana— para darse cuenta inmediatamente de que nos encontramos ante un trabajo concienzudo y riguroso en el campo de la traducción.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[741] Croce (1955:9).

[742] Siles Ratés (1964:235).

[743] Haro Tecglen (1985:89) reconoce su labor y lamenta que sus traducciones se estén comercializando sin incluso hacer mención a su nombre. Véase tambien Pujals (1985:82-3).

Astrana es consciente de la dificultad que entraña la traducción de *Hamlet,*[744] describe los problemas textuales de la obra e incluye una relación exhaustiva de ediciones y diccionarios lexicográficos consultados. Identifica la edición de la que parte, las fuentes bibliográficas, así como todas las expresiones españolas aparecidas en sus obras; enjuicia críticamente la labor de otros traductores anteriores a él como Macpherson y Martínez Lafuente. Presenta las traducciones por el orden cronológico en que fueron escritas sin seguir la división tradicional en comedias, tragedias e historias. Globalmente su trabajo marca la mayor parte del siglo XX, puesto que el siguiente intento de traducción de la obra completa no ve la luz hasta José Mª Valverde casi cuarenta años después.

Astrana continúa siendo el traductor shakesperiano más popular en España y si en los hogares españoles existía hasta hace poco —antes de las traducciones del Instituto Shakespeare en la colección Letras Universales de Cátedra y las de A. L. Pujante en la colección Austral de la editorial Espasa Calpe— alguna obra de Shakespeare, casi con toda seguridad se trataba de una traducción de Astrana. Para muchos críticos y estudiosos como Sanderson, la traducción de Astrana Marín de las "*Obras Completas de William Shakespeare* (1932) constituyen setenta años después el texto canónico todavía utilizado por distintos agentes de la cadena semiótica de producción teatral, incluidos algunos traductores".[745]

---

[744] Para dar cuenta de la magnitud de la empresa cita a Fray Luis de León cuando dice: "El que traslada ha de ser fiel y cabal, y si fuese posible contar las palabras, para dar otras tantas, y no más, de la misma manera, cualidad y condición y variedad de significaciones que las originales tienen, sin limitallas a su propio sonido y parecer [...]". Véase Astrana Marín (1922/1974: I, 13).

[745] Sanderson (2002:350).

La adaptación en verso en 1949 de José María Pemán[746] debe su relevancia al hecho de que, desde la andadura de *Hamlet* entre nuestras lenguas, por primera vez "preserved all the episodes in their original sequence. Many elements of which had traditionally been cut in previous renderings […]".[747] Pemán tiene en cuenta las traducciones de Moratín, Macpherson y Astrana y, aunque también suaviza toda connotación sexual en su TT, debido a la censura imperante bajo el franquismo, la crítica alabó la cualidad de su verso.[748] Su traducción, como luego sucedería con la de Vallejo, primero se representó y luego fue publicada.

Buero Vallejo (1960) también partió del texto inglés, en este caso siguiendo la edición americana de Edward Hubler para The Signet Classic Shakespeare. Su traducción en prosa, al menos para el lector, es completa, pues inserta entre corchetes aquellos fragmentos que no considera aptos para el escenario. Elabora y aumenta acotaciones libremente. Coteja "diversas traducciones anteriores provistas de excelentes notas"[749] y, consciente de la dificultad en la traslación de los juegos de palabras y de que pierden valor en la traducción literal, no los suprime sino que "busca otros que pudiesen sustituirlos en castellano al servicio de su principal intención".[750] Presenta la obra en dos partes en lugar de la división tradicional en cinco actos. Es el único traductor español de

---

[746] "The entire plot of *Hamlet* was shown for the first time in 1949". Portillo & Salvador (2003:193) en Pujante & Hoenselaars (2003).

[747] Portillo & Salvador (2003:186).

[748] Ver Zaro (1999 y 2007:87-100). Para Zaro "constituye un interesante ejemplo de aculturación creativa que inscribe el texto shakesperiano en el propio proyecto artístico del traductor-autor y en el contexto ideológico en que éste se sitúa. La recepción es favorable y considera la versificación empleada como un logro de Pemán que supera a versiones anteriores". (2007:99).

[749] Buero Vallejo (1960/1962:10).

que tengamos constancia, junto con Terenci Moix que traduce "nunnery" por "prostíbulo" y pide "disculpa a quienes la encuentren excesiva".[751] Nos presenta a Hamlet como un ser de "privilegiada inteligencia" y a Ophelia "no tan pura y virginal como suele decirse, sino una muchacha algo ligera y frívola".[752]

En 1967 aparece la traducción en prosa de José Mª Valverde,[753] que se basa en la edición de George B. Harrison quien, a su vez, partiendo de F1 como texto base, añade entre corchetes aquellos fragmentos de Q2 que no aparecen en F1. Valverde no tiene en cuenta ese detalle, al menos en la edición que hemos manejado, y traduce como si se tratara de un mismo TO. En opinión de Rabadán su traducción de *Hamlet* "[e]s un TM excepcionalmente riguroso con los contenidos del TO. [...] El resultado es una excelente interpretación donde no hay lugar para las pérdidas semánticas",[754] en detrimento de las formas, lo que supone una merma del TO en donde forma y contenidos forman una unidad; el TT de Valverde se convierte así en un texto apto para la lectura, pero no para la representación.[755]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[750] Buero Vallejo (1960/1962:5).

[751] BueroVallejo (1960/1962:8).

[752] Buero Vallejo (1960/1962:7).

[753] Este traductor admite que su "traducción también es una traducción fracasada porque está en prosa. Esto la mata ". Valverde (1984:18). Es totalmente consciente de la dificultad de la empresa: "El verso tenía que ser endecasílabo blanco: el alejandrino sería una traición, y, por otra parte, no resolvería el problema de que las once sílabas del *iambic pentameter* producen unas quince o dieciséis al verterse en nuestra lengua. [...] fórmula difícil pero no imposible". Valverde (1993:187). El gran traductor shakespereano finalmente abandonaría la empresa de la traducción en verso no por la dificultad que entrañaba, sino ante la falta de subvención económica del proyecto por parte de una fundación.

[754] Rabadán (1991:249-50).

[755] Para Salvador Oliva, además, la traducción de Valverde "tiene una cualidad impresionante: a base de ser muy literal, enriquece el castellano con expresiones nuevas, que la lengua misma acepta sin problemas, y con las cuales se enriquece mucho. Yo usaba las traducciones de Valverde, cuando vivía en Ingla-

Otro traductor de *Hamlet* es Álvaro Custodio, republicano exiliado de 1939 a 1974, que en 1977 presenta su traducción en verso en un momento crucial para la historia de España: el periodo de la transición a la democracia.

Terenci Moix, seguidor del gran traductor catalán Josep Mª de Sagarra,[756] traduce *Hamlet* al catalán en 1980 en una traducción para la escena. Consciente de la dificultad que entraña la traducción en verso, Moix se decanta por la prosa poética como él la llama. Para llevar a cabo su trabajo consulta ediciones catalanas, castellanas, francesas, italianas y alemanas. Presta atención a los juegos de palabras y se le aprecia un interés especial por traducir los dos sentidos de las palabras ambivalentes; así "nunnery" lo traduce por "A un convent! A un prostíbul!".

Las traducciones de Salvador Oliva (1986, 2003 y 2005), la versión de Vicente Molina Foix (1989), las traducciones del Instituto Shakespeare (1992) y de Pujante (1994), que seguirían en esta secuencia cronológica, se analizan con más detenimiento en el apartado 4.5. Este apartado concluye con algunas características paratextuales de las ediciones analizadas.

La traducción catalana en verso y prosa de *Hamlet* por Joan Sellent para el Teatre Lliure, estrenado en el Teatre Grec de Barcelona dentro del Festival Grec '99, se publica en 2000, por lo que se podría considerar como la última producción del siglo XX

---

terra, para leérmelas antes de las representaciones que iba a ver a Stratford (vivía en Nottingham, que está muy cerca y creo que las ví todas)". (Comunicación privada de fecha 4 de junio de 2009).

[756] Josep Maria de Sagarra, que tradujo 28 obras del dramaturgo inglés entre 1945 i 1953 (Buffery 2007:57, n. 53), cobraba sus emolumentos por libro traducido con independencia de su longitud; suponemos que por este motivo pospondría su traducción de *Hamlet*. Sea cual fuere la razón, es de lamentar que no dispongamos de su traducción, puesto que, en opinión de Pujals (1985:83), sus traducciones sha-

y la primera traducción del siglo XXI. Sellent "aposta per buscar sobre l'escena un efecte equivalent al de l'original i facilitar la recepció immediata de tots els aspectes textuals, des dels recursos més poètics fins als jocs de paraules més anecdòtics.[757]

Existen otras traducciones recientes como las de José Perea (1998), Olga Martín (1998), Carmen Cienfuegos (1998), Cristina Borrego (1998), Francisco Márquez Cabrera (2000), Tomás Segovia (2002/2008), José Luis Alonso Saura (2007), etc., que aún no hemos podido examinar adecuadamente, pero de las que nos ocuparemos en el futuro. De entre ellas destacaríamos la de Tomás Segovia, que presta atención especial a las cuestiones de métrica "muy desatendidas en la traducción moderna".[758] Este poeta, dramaturgo y novelista español, que ha residido la mayor parte de su vida en México, no es un traductor novel; se curtió antes con la traducción de las 862 páginas de *Shakespeare: la invención de lo humano* de Harold Bloom. Segovia se preocupa por el lenguaje utilizado en la traducción.[759] Traduce la prosa en prosa y "en verso blanco todo el verso blanco y en verso rimado todo el verso rimado".[760] Confiesa que es un texto pensado primordialmente para la escena y también está atento a los juegos de palabras in-

---

kesperianas eran las mejores que en aquellos momentos existían en España. Para el deleite de las 28 traducciones de Shakespeare de la mano de este traductor véase Sagarra (1986).

[757] Sellent (2000:12).

[758] Segovia (2002/2008:11-9).

[759] "Intentar escribir de veras en español del siglo XVII es a la vez imposible y absurdo, pero tampoco quería yo hacer una 'transposición' de *Hamlet* al mundo moderno. [...] Hay cosas que que una traducción no puede dar, sino sólo sugerir. [...] Así, soy fiel hasta casi hasta el fanatismo a ese texto. [...] Si alguna vez mi texto es ligeramente más explicativo o "correcto" que el original, es porque una traducción es siempre necesariamente más informativa y explícita que el original, aunque mucha gente crea, sin reflexión, lo contrario". Segovia (2002/2008:20-1).

[760] Segovia (2002/2008:21).

tentando "encontrar equivalentes [...] en lugar de detener la lectura con notas explicativas".[761]

Tomás Segovia propone su equivalencia magistral "De eso se trata" donde traductores tradicionalmente han traducido como "He ahí el dilema" o "Ésa es la cuestión".[762] Conseguir una traducción de la editorial Norma no es precisamente una empresa fácil. El mismo traductor nos lo advirtió.[763] En su traducción se advierte una musicalidad especial: el endecasílabo seguido de un heptasílabo que suena como un endecasílabo a medias con el fin de sonar como el inglés de Shakespeare:

> Ser o no ser, de eso se trata:
> Si para nuestro espíritu es más noble sufrir
> Las pedradas y dardos de la atroz Fortuna
> O levantarse en armas contra un mar de aflicciones
> Y oponiéndose a ellas darles fin.
> Morir para dormir; no más; ¿y con dormirnos
> Decir que damos fin a la congoja
> Y a los mil choques naturales
> De que la carne es heredera?[764]

Preocupado por las cuestiones textuales nos aclara que sigue la edición de G.H. Harrison (London: Peguin Books, 1944), que se basa principalmente en F1 y que ocasionalmente completa con Q2.

---

[761] Segovia (2002/2008:21).

[762] Véase "El rey duerme. Crónica hacia *Hamlet*" en Villoro (2008:13-38).

[763] "Querido Bartolomé: Ojalá lo supiera [cómo conseguir un ejemplar de *Hamlet*]. Yo mismo no tengo más que un ejemplar de ese libro y jamás he podido conseguir otro. Algunos amigos lo han conseguido heroicamente al parecer. Se publicó en Bogotá, pero ni allí se encuentra. [...] Temo que no te va a ser fácil encontrar ni siquiera una fotocopia de mi [traducción de] *Hamlet,* así que te mando el archivo electrónico. Tendrás que tener en cuenta que puede haber algunas discrepancias con la edición impresa, porque este archivo es anterior a las correcciones de pruebas. Además falta el prólogo, que tiene su importancia para entender la prosodia de esta traducción". (Comunicación privada de fecha 4 de noviembre de 2008).

[764] Segovia (2002/2008:124).

Además de las traducciones castellanas y catalanas que hemos mencionado, existen otras traducciones de *Hamlet* en euskera (Bingen Ametzaga, 1952 y Juan García Garmendía, 2002) y gallego (Miguel Pérez Romero, 1993). También hemos observado una tendencia, que ignoramos si existe en otras lenguas extranjeras, consistente en presentar nuevas traducciones a partir de otras existentes como, por ejemplo, Carlos Milla Soler (2003) a partir de Martínez Lafuente; Àlex Broch (1999) a partir de Jaime Clark; Isaac Miller (1999) a partir de Menéndez Pelayo[765] y muchas más a partir de Astrana, aunque no las hemos tenido en cuenta en este trabajo.

Finalmente, queremos resaltar el hecho —como ya habíamos apuntado en el caso de Astrana Marín— de que la abundancia y popularidad de las traducciones shakesperianas se debe a que los textos de Shakespeare "are out of copyright, and consequently initiate a discussion about the status of the increasing number of Shakespearean adaptations by aspiring authors".[766] Quizás sea ésta la explicación por la que encontremos tantas traducciones nuevas de *Hamlet* conviviendo con las antiguas, que no dejan de reeditarse una y otra vez, junto a otro hecho incuestionable que tiene que ver con la formación variopinta y las diferentes intenciones con que los lectores se acercan a este texto shakesperiano en concreto: público en general, estudiantes de secundaria, estudiantes de Filología Inglesa, estudiantes de traducción, compañías teatrales, investigadores del teatro isabelino, etc.

---

[765] Sin embargo, según Serrano (1983:36), Marcelino Menéndez y Pelayo sólo tradujo *Romeo y Julieta, El mercader de Venecia, Macbeth y Otelo* (1881).

[766] Hoenselaars (2004:24).

Establecer una división por periodos de las traducciones a partir de sus rasgos lingüísticos es prácticamente imposible;[767] buena prueba de ello es que, a partir del análisis de las traducciones de un fragmento con efluvios sexuales a través del tiempo, no podríamos identificar diferencias notables y características identificativas de un momento dado. Hemos escogido el fragmento "Lady, shall I lie in your lap…" (*Ham* 3.2.106-114). No obstante, proponemos una división provisional por periodos basándonos en los momentos clave de la recepción del texto así como en los acontecimientos que marcan el devenir histórico de nuestro país (Guerra Civil, advenimiento de la democracia, etc.). Vemos que no todos los TT revelan tan claramente como cabría suponer el periodo en que se originan, a pesar de la idea tan generalizada de que las traducciones son producto de un momento determinado y que los rasgos lingüísticos, estilísticos, etc., las delatan, puesto que los traductores utilizan diferentes estrategias dependiendo de los presupuestos traductológicos de los que parten y que dan lugar a unos productos finales con características diferenciables.

Cada momento histórico demanda que una traducción se modifique en beneficio de la capacidad comprensiva de los lectores. Cada nueva traducción, por tanto, aporta —en teoría— un lenguaje que en cierto modo viene a colmar las expectativas de los lectores o el deseo de ver renovado el lenguaje con la nueva propuesta. Existen nuevas traducciones en la medida que el público siente necesidad de textos más acordes con su tiempo. Si esto no fuese así continuaríamos leyendo la traducción de *Hamlet* de Leandro Fernández de Moratín realizada en 1798. No obstante, hay que reconocer que continúan

[767] Zaro (2001:76) señala la dificultad que entraña una división de las traducciones de Shakespeare en España "en épocas homogéneas".

reeditándose traducciones como la de Astrana Marín, cuando existen ediciones de mayor calidad y que, además, incluyen propuestas didácticas más acordes con nuestro tiempo y abren nuevos horizontes para su estudio junto con otro tipo de información, como en el caso de Pujante (2002), la edición del Grupo Santillana para Punto de Lectura (2001) o la traducción para el doblaje en castellano de *Hamlet* de Kenneth Branagh. Así pues, debe existir algún motivo oculto o interés comercial que explique convincentemente la situación.

Alfonso Par[768] propone una división de las traducciones de Shakespeare al español en cuatro periodos: (1) la galoclásica (primeros *Hamlets* españoles), (2) la romántica (primera mitad del siglo XIX), (3) la realista (hasta finales de ese siglo) y (4) las escuelas modernas (hasta 1935). Se trata de una división basada única y exclusivamente en criterios cronológicos. Tronch-Pérez[769] propone una división de las traducciones de *Hamlet* clasificándolas en traducciones completas (fieles al TO), por una parte, y en versiones y adaptaciones libres,[770] por otra, como resultado de las diferentes interpretaciones que los traductores han hecho a lo largo del tiempo, teniendo en cuenta aspectos lingüísticos, escénicos, culturales y políticos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[768] Cit. en Zaro (2001:75).

[769] Tronch-Pérez (1996:310-1).

[770] Zaro (2001:87) apunta que "some translations are not true translations but adaptations" y este hecho, creemos, es consecuencia del sentimiento de resistencia a todo lo extranjero tan característico en España según el cual aceptar lo extranjero suponía poner en peligro la esencia misma de lo español y sus valores, de ahí que la tendencia general haya sido la de aculturar las traducciones, es decir, nacionalizarlas, como vemos en el caso de las traducciones catalanas, ya que mediante ese proceso se prestigia y revitaliza la LT.

A pesar de esos intentos de clasificación creemos que resulta prácticamente imposible establecer una división por periodos si nos fijamos, por ejemplo, en determinados rasgos lingüísticos (léxicos, morfológicos, sintácticos), uso de arcaísmos o modernicismos, hipérbaton, grado de evolución de la lengua, etc., observables en las traducciones, puesto que los traductores a menudo utilizan unas estrategias determinadas con el fin de producir efectos determinados con sus TT de acuerdo con los presupuestos traductológicos de los que parten. Los traductores, con independencia del momento en que traducen, tienden a entender la práctica traductora en dos posibilidades diferentes: (a) aquella en la que se nos propone un TT en un lenguaje contemporáneo al del original con uso de arcaísmos[771] y (b) otra propuesta consistente en el uso de un lenguaje más acorde con el momento en que se traduce, pues, si como hemos apuntado anteriormente, un escritor escribe para sus coetáneos, el traductor, por regla general, tiende a hacer lo mismo; de ahí que partiendo de un mismo TO nos encontremos a lo largo del tiempo con diferentes propuestas más o menos acordes con el tiempo en que se produce el TT. El objetivo del primer tipo de traducciones, según Steiner, es producir la impresión de que el TT está profundamente enraizado en la CT, como si formara parte de esa tradición y cultura. Steiner cita el ejemplo de la *King James Bible* como "probably the most successful domestication"[772] y en la que los traductores utilizan un lenguaje propio de dos o tres generaciones anteriores:

[771] Shuttleworth (1997:10) define Archaism (or Archaicicism) como "[a] term which refers to the use of obsolete language in a translation (or alternatively, a single instance of such usage). […] [A] deliberate archaizing strategy is sometimes employed to translate an ST which dates from an earlier historical period; its purpose is to attempt to create the illusion that the translation, like its original, is not a product of modern culture".

[772] Steiner (1975: 347).

> By choosing or achieving almost fortuitously a dating some two to three generations earlier than their own, the translators of the Authorised Version made of a foreign, many-layered original a life-form so utterly appropriated, so vividly out of an English rather than out of a Hebraic, Hellenic, or Ciceronian past, that the Bible became a new pivot of English self-consciousness.[773]

En otras palabras, los traductores de la *Bible Authorised Version* de 1611[774], mediante el mecanismo de la domesticación, convirtieron un texto que originalmente era ajeno a su tradición cultural en un texto fluido y transparente, es decir, en algo familiar y natural para sus coetáneos. Esta estrategia persigue crear la ilusión de que el TT, del mismo modo que el TO, no es un producto de la cultura moderna. Por lo que se refiere a la segunda propuesta de traducciones hay que tener presente que la ausencia de una traducción clásica[775] de *Hamlet*, hace que sucesivas generaciones sientan la necesidad de retraducir el TO, ya que los TT más que el TO tienden a reflejar los valores de un mundo cambiante y en evolución, en general adoptando estrategias de modernización[776] pro-

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[773] Steiner (1975: 347-348).

[774] La Biblia inglesa es el resultado de una conferencia eclesiástica convocada por James I. En palabras de Trevelyan es "[l]a única obra maestra de la literatura escrita por una comisión. De cada inglés que había leído a Sidney o a Spenser o que había asistido a una representación de Shakespeare en el Teatro del Globo, había cientos que habían leído o escuchado con mayor atención la Biblia en tanto que Palabra de Dios. La influencia de la lectura de este libro en el carácter, la imaginación y la inteligencia del país durante casi trescientos años fue mayor que cualquier otro movimiento literario". Cit. en Schwanitz (1999/2007:508).

[775] Tal vez la traducción de Astrana pudiera ocupar ese lugar por méritos propios sobre todo a juzgar por las contínuas reediciones. No obstante, compartimos el sentir de Pujals (1985: 82): "No puede considerarse un trabajo sobresaliente, pero es digno de elogio por su intencionada fidelidad y el esfuerzo realizado para penetrar en el texto inglés y verterlo a un español que resultara un adecuado hilo conductor del sentido original". En nuestra opinión, para que una traducción sea clásica y además canónica, el TT debe aspirar a conservar el mayor número de indicios del TO como sea posible, tales como la alternancia verso / prosa, las figuras retóricas y la ambigüedad polisémica del TO, por poner unos ejemplos.

[776] Eco (2001:22) habla de "modernizing". Véase también Venuti (1998:240-4).

pias de la traducción intertemporal, término éste que puede entenderse como "including the simple modernizing of a text dating from an earlier stage of a language".[777]

Nuestra propuesta provisional de división temporal se basa en los momentos clave de la recepción de *Hamlet* en nuestro país, así como en razones históricas que han determinado su transmisión hasta nuestros días, sin perder de vista el papel determinante que han jugado los traductores como editores de un texto clásico. Serían los siguientes:

1 Primer Periodo—Siglo XVIII: los *Hamlet* del modelo Ducis y el *Hamlet* de Fernán dez de Moratín.

2 Segundo Periodo—Siglo XIX: los *Hamlets* de Clark y Macpherson.

3 Tercer periodo—Siglo XX hasta 1934: de López-Ballesteros a Barroso-Bonzón.

4 Cuarto periodo—La Guerra Civil española y la posguerra. La guerra fratricida sin duda alguna marcó el final de una época en el drama español[778] y también tuvo su repercusión en las traducciones que nos ocupan. La intelectualidad española siguió traduciendo a Shakespeare en el exilio (Salvador de Madariaga, Luis Cernuda, León Felipe, Álvaro Custodio, etc.), pero *Hamlet* sufre un paréntesis:

> Desde la traducción de *Hamlet* de Barroso-Bonzón en 1934 a la de Méndez Herrera, publicada por Aguilar en 1956, transcurren unos veinte años en los que las traducciones de Shakespeare al español, debido a la guerra civil y a sus consecuencias, son escasas.[779]

---

[777] Shuttleworth (1997/1999:86-7).

[778] Véanse Portillo & Salvador (2003:186).

[779] Zaro (2001:83).

En efecto, sólo encontramos tres traducciones en este periodo: la de Pemán (1949), la de Madariaga[780] (1949) y la ya mencionada de Méndez Herrera (1956).

5 Quinto periodo—Siglo XX – XXI: de 1960 hasta nuestros días, es decir de Buero Vallejo a María Duque (2008), Javier Medrano Chivite (2008) y Antoni Dalmases (2008).

4.2 Presupuestos traductológicos

Cualquier traductor que afronte la traslación de un TO a un contexto lingüístico, literario y sociocultural diferente lo hace condicionado por una serie de presupuestos traductológicos. Los presupuestos traductológicos son un conjunto de variables que determinan el TT. Podemos distinguir entre dos tipos de presupuestos: internos y externos. Los internos consisten en decisiones conscientes y deliberadas que toma el traductor a la hora de afrontar su traducción, mientras que los externos son ajenos a su voluntad y le vienen impuestos desde el sistema imperante y las instituciones.

Entre los presupuestos traductológicos internos se encuentran aquellas decisiones previas de carácter global o general que el traductor toma, bien libremente o bien supeditado por la poética o por las normas vigentes en un momento concreto, que determinan qué se considera adecuado y aceptable en una cultura en un momento dado. Se pueden considerar presupuestos traductológicos:

[780] La que posiblemente sea la primera edición bilingüe de *Hamlet* (Zaro 2001:83) nunca se publicó en España, sino en Argentina (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1949).

a) La elección de la tipología textual como TT, es decir, la elección entre traducción en verso (Pemán), en prosa (Moratín, Roviralta, Astrana, Vallejo, Valverde), en verso libre (Pujante), respeto a la alternancia verso / prosa del TO (Clark, Macpherson, Instituto Shakespeare, Oliva, Pujante) o prosa poética (Moix). Cada traductor tiene diferentes motivos para la elección formal de un tipo u otro de traducción. En general los traductores suelen explicar en los paratextos los motivos por los cuales se decantan por una u otra forma de traslación, así como las dificultades específicas que presenta el TO de Shakespeare. Los traductores en verso revelan una preocupación por lo formal que a veces repercute en la pérdida semántica de sus TT, mientras que la traducción en prosa aspira a ser fiel al significado denotativo en perjuicio del verso. Como tantos otros rasgos del TO, la alternancia verso / prosa puede ser necesaria o no dependiendo de las intenciones del traductor y del destinatario de la traducción.

b) La elección entre traducción literal (word-for-word translation) o libre (sense-for-sense translation); la primera supondrá menos provocación en el lector o espectador (Moratín, Clark, Macpherson, Astrana, Valverde), mientras que la segunda incidirá en la producción de una lectura natural en aras del sentido (Navarra Farré).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

c) La traducción fiel[781] al TO, en cuyo caso, si el TO está muy ligado a la CO, el traductor necesitará reflexionar sobre la conveniencia o no de introducir determinados elementos para hacer el TT más accesible.

d) La traducción literaria pensada para la lectura, como en los casos de Moratín, Clark, Macpherson, Astrana, Valverde, etc., cuyos TT adolecen de dramatismo escénico como resultado de esa elección de opción formal, consciente o inconsciente del traductor.

e) La traducción teatral con vistas a la puesta en escena o representación, como en los ejemplos de Bulbena, Pemán, Vallejo, Molina Foix, Oliva, Instituto Shakespeare, Pujante, Sellent, etc. Esta opción puede incidir en la duración de las producciones actuales como en el caso de Molina Foix.[782]

f) La elección de un tipo de traducción que tenga en consideración al destinatario del TT o lector potencial; así podemos distinguir entre traducciones académicas cuyo objetivo responde principalmente a la decisión de ofrecer unos textos con una base filológica consistente (Instituto Shakespeare) y traducciones para escolares, para el lector medio, etc. Este tipo de decisiones supone reflexionar sobre el nivel de formación del destinatario, ya que no es lo mismo una traducción para un público especialista, que harían aconsejable también la presencia del TO, una serie de notas explicativas y la inclusión de determinados paratextos, que la

[781] Es decir aquélla que "evokes in a receptor essentially the same response as that displayed by the receptors of the original message". Nida & Taber (1969/1982:201), cit. en Shuttleworth (1997/1999:57).

[782] Haro Tecglen (1989:35).

traducción para estudiantes de educación secundaria que requeriría una adaptación a su nivel lingüístico, o para el público en general. Por otro lado el hecho de que la obra sea muy conocida y estudiada constituye una ayuda inestimable para el traductor por la profusión de anotaciones que acompañan a cualquiera de las ediciones fiables del TO. Además, el traductor dispone de todo un acervo crítico: estudiosos, críticos, historiadores, periodistas, etc., implicados en la cadena de la reescritura que le facilitan la resolución de cualquier tipo de problema y representan una ayuda inestimable en el proceso de reescritura de la obra, entendida ésta como una reinterpretación o manipulación del TO. No en balde una de las tesis de Lefevere consiste en que los lectores ordinarios están más expuestos a las reescrituras que a los originales, de ahí la transcendencia de las reescrituras en la supervivencia de una obra literaria.

g) Las traducciones que aspiran a resaltar el contenido sobre la forma (Moratín, Clark, Macpherson, Astrana, Valverde).

h) Las traducciones que enfatizan la trama (Pemán) por encima de la naturaleza dramática del texto.

i) Las traducciones que inciden en los problemas textuales que presentan los TO, o que mencionan la edición inglesa de la que parten, ya que no se puede traducir adecuadamente un texto sin editarlo previamente, o que, con el fin de emprender una traducción crítica reflexionan sobre traducciones anteriores, ya sea en la misma lengua o en lenguas diferentes, dado que (re)traducir supone aportar un juicio de valor acerca de las traducciones precedentes.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

j) Las traducciones que tienen como objetivo la aculturación,[783] es decir, que persiguen nacionalizar un TO determinado de una cultura,[784] eliminando todo aquello que se perciba como un obstáculo para la integración en la CT.

k) Las omisiones, las adiciones y las alteraciones, que dan a entender la voluntad del traductor de intervenir en el producto final, se pueden entender también como presupuestos traductológicos. ¿Quién concede la licencia para llevar a cabo esas modificaciones: el editor, el traductor?¿Es posible trasladar *Hamlet* a nuestra lengua teniendo en cuenta las estrategias que Rutherford utiliza para traducir *El Quijote* al inglés?[785]¿Va el traductor de *Hamlet*, como en el caso de *El Quijote,* a conservar algún elemento extranjero tomado del TO[786] con el fin de aclarar al lector, por ejemplo, su perfil intelectual? ¿Va el traductor a dejar determinadas palabras sin traducir sin ninguna explicación? Teniendo en cuenta que cada lengua posee unos recursos estilísticos propios, ¿Se va a respetar en la medida

Universitat d'Alacant

[783] *Acculturation* según *NShOED* (1993:I,16) es "Adoption of or adaptation to an alien culture", es decir, el proceso mediante el cual un texto se incorpora a otra cultura. La aculturación es un rasgo distintivo de la traducción teatral y ésta tiende a enfatizar a través de aquélla factores relevantes para la sociedad en un momento dado. (Véase Bassnett en Hoenselaars 2004:66). Así, resulta interesante destacar cómo Romy Heylen (1993) estudió las normas que rigieron las traducciones francesas de *Hamlet* durante un periodo de 200 años, normas que se apartaban de la fidelidad al TO y daban prioridad a la CT, con lo cual las "French translations of *Hamlet* tended to be strongly acculturated". Este hecho tiene importancia en la medida que dichas traducciones no sólo influyeron en otras traducciones francesas, sino también en las de otros países, entre ellos España, ya que la primera traducción de *Hamlet* al español se realiza, como ya hemos señalado, a partir de traducciones francesas. Así pues, el polisistema teatral francés tuvo su influencia en el español.

[784] Las traducciones catalanas de *Hamlet* son un buen ejemplo de aculturación. Bassnett (2004:62) señala que las teorías que se centran " […] on the translation of theatre texts have come to stress the inevitability of acculturation, something that distinguishes theatre translation of other genres". Véase también a este respecto González Fernández de Sevilla (2002:7).

[785] Rutherford (2002:224).

[786] Rutherford (2002:224) al comienzo de su traducción de *El Quijote* nos ofrece un rasgo de españolismo en el TT con "one of those country gentlemen or hidalgos" cuando el TO simplemente presenta "un hidalgo".

de lo posible la estructura, el léxico, la sintaxis, ritmo, prosodia, símbolos, metáforas, la plurisignificación de los juegos de palabras y paremias originales, así como la atmósfera general de la obra y la idiosincrasia de los personajes con el fin de que el TT posea un efecto estético análogo al que poseía el TO? ¿Cómo van a afectar tales decisiones al ritmo y a la retórica del TT?

l) Entre los presupuestos traductológicos se encuentran la modernización del lenguaje y la domesticación. Dado que los gustos y, consecuentemente, también las normas, vienen determinadas por la evolución[787] de la audiencia de cada época y que las retraducciones van ligadas a la noción de actualidad y puesta al día —por ejemplo, las estrategias que se entendían como artísticas en 1798 han perdido su vigor actualmente—, no es de extrañar que nos encontremos con un gran número de (re)traducciones[788] que consciente o inconscientemente consideran el contexto y las normas del momento sociohistórico.[789] Esto conlleva que el traductor se acerque al TO con nuevos presupuestos y nuevas soluciones, puesto que un TO "does not have a correct or best translation only".[790] Además, los TT, al volverse obsoletos con el paso del tiempo, no transmiten ni comunican de la manera que lo hacen los TO, de ahí la necesidad de nuevos textos que nos sean significativos y nos transmitan sentimientos a través de un lenguaje

[787] Susam-Sarajeva (2003:4-5).

[788] Susam-Sarajeva (2003:2-5) señala que las retraducciones "will be more suitable for the needs and competence of modern readers: in short, they will be, in one way or another, 'better' than the previous translations".

[789] Cada época, así pues, hace una lectura y una apropiación diferentes como se observa de manera muy clara en las constantes adaptaciones cinematográficas y escénicas.

[790] Vermeer (1989:182).

más acorde con los tiempos actuales, que se lean con fluidez y sin interferencias lingüísticas procedentes de la CO, ya que el TT debe producir en los lectores / espectadores el mismo efecto que produjo en los lectores / espectadores del TO. Esta estrategia supone domesticar el texto, es decir, acercarlo a los valores culturales de nuestro país, traduciendo con un estilo claro, fluido y aceptable en la CT, eliminando las dificultades propias de su carácter extranjero. En la práctica significa, por ejemplo, el uso de arcaísmos reconocibles por los lectores contemporáneos,[791] o la supresión de palabras con connotación sexual explícita en un momento dado, etc. En la estrategia de la domesticación el uso del léxico utilizado resulta inteligible para los contemporáneos, así como los arcaísmos y la métrica procedentes de la tradición de la CT, y se crea la ilusión de un texto equivalente al TO, aunque basado en los valores canónicos del TT. En este sentido el empleo del castellano del siglo XVII resulta perfectamente válido en las traducciones shakesperianas, si lo que se persigue es la canonicidad del TT.

m) La extranjerización o exotización, que consiste en trasladar características lingüísticas y culturales del TO al TT sin apenas o sin ninguna adaptación con el fin de que el TT tenga aspecto y clima foráneos y resulte atractivo a los lectores / espectadores de la LT, aunque ello suponga la adopción de un estilo opaco, poco claro y de difícil comprensión para el receptor de la CT. Este modo de traducir obliga al traductor a huir de su propio idioma, de modo que el lector / espectador reciben el texto de una forma que no lo recibió el lector / espectador del

[791] Eco (2001:22-8) aclara que la diferencia entre modernizar un texto versus mantenerlo arcaico no es la misma que existe entre extranjerizarlo y domesticarlo; se puede extranjerizar y mantenerlo arcaico al

TO, para quienes el texto nunca tuvo un cariz foráneo. Mediante la extranjerización recibimos el TT con el léxico propio de un momento dado con arcaísmos, coloquialismos, palabras extranjeras, etc., es decir, pecibimos la musicalidad procedente del TO y tenemos la sensación de que el TT descansa sobre valores que nos resultan marginales, al tiempo que se nos invita a reconocer que el TT es una traducción producida en una cultura diferente, en un momento diferente.

n) La naturalización, cuyo objetivo consiste en facilitar la comprensión en la LT del mensaje producido en el TO. La naturalización intenta borrar en mayor o menor medida vestigios foráneos en el TT reescribiéndolo con sus propias estructuras, estilo y forma de expresión idiosincráticas, ya que no resultaría natural aplicar en el TT las propias del TO.[792] Un ejemplo sería la versión de Molina Foix, que basándose en esta estrategia, huye de la verbosidad y retórica de muchos pasajes, ya que "[e]l castellano rehúsa explicar hasta la saciedad y pintar los detalles de la experiencia como lo practica el inglés".[793]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por lo que se refiere al objeto de nuestro trabajo se podrían considerar presupuestos traductológicos las decisiones específicas que el traductor deberá adoptar en el momento de afrontar la traslación de determinadas figuras retóricas cuya dificultad intrínseca hará que se decante por estrategias concretas y determinadas en cada situación; por ejemplo: compensación mediante el uso de otras figuras retóricas, el resumen,

---

mismo tiempo.

[792] Para la diferencia entre los términos 'correspondencia' y 'equivalencia' en traducción véase Shuttleworth & Cowie (1997/1999:31-2 y 49-51).

[793] Vázquez Ayora (1977:161).

la paráfrasis, la omisión, el ajuste, la elección de un sentido en detrimento de otros, la traslación de la ambigüedad polisémica, etc.:

> For if translation is indeed the means whereby the survival of a text is ensured, it is also important to remember that what survives can never be the same as its source. Textual survival through translation means that changes have to be made to the text, and this is particularly clear in the case of theatre texts.[794]

Entre las decisiones específicas el problema de los juegos de palabras ocupa un lugar especial y de algún modo exigirá al traductor que se incline por el uso de recursos lingüísticos parecidos con el fin de lograr unos efectos similares en el TT; por ejemplo, el empleo de notas explicativas a pie de página con el fin de compensar las pérdidas ocasionadas en la traslación. Trasladar juegos de palabras significa desequilibrar un texto, por tanto será necesario introducir un contrapeso de algún tipo con el fin de nivelar ese desequilibrio, cuestión que el traductor deberá incluir en algún apartado de sus presupuestos traductológicos. También se podrían considerar presupuestos traductológicos las distintas estrategias que el traductor va a poner en práctica en el momento de trasladar los *puns* del TO al TT, como se verá en el apartado 5.1.2.

Por último entre los presupuestos traductológicos de índole externa encontraríamos las restricciones que las políticas editoriales y teatrales imponen a los traductores sobre todo las relacionadas con la mayor o menor presencia de paratextos o la frecuencia de las omisiones, de ahí que nos encontremos con ediciones que presentan única y exclusivamente el TT, como las de J. Perea Ramírez (1998), M. Morera i Galícia

[794] Bassnett en Hoenselaars (2004:66).

(1997), etc., junto a otras que presentan todo lujo de detalles e información paratextual como el Instituto Shakespeare (1999) o A. L. Pujante (2002), etc.

4.3 Características distintivas

> Translations are seen as representations (produced in and for a specific historical context) of the original text (which was produced in and for a different historical context) and as such they have to negotiate differences (without ever being able to erase them) between at least two linguistic, textual, and cultural systems. Insofar as this negotiation takes place at the point of reception, the scholar has to direct his/her attention to the conditions and constraints in the receptor culture that create the terms in which this reconstruction of the foreign text takes place. This involves the consideration of the translators' individual situation […].[795]

A partir de la visión panorámica de las traducciones en España y teniendo en cuenta el elevado número de (re)traducciones existentes podemos establecer, aunque sea de una forma provisional, una serie de características distintivas de las traducciones de *Hamlet*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Si atendemos al producto final, se distinguen entre traducciones completas (Moratín, Clark, Macpherson, Bulbena i Tossell, Buero Vallejo, Valverde, Moix, Instituto Shakespeare, Pujante, Oliva, Sellent, etc.) y adaptaciones / versiones libres (Ramón de la Cruz, Carnerero, Avecilla, Pemán, Molina Foix, etc.). En el primer caso tenemos un primer subgrupo de traductores que, conscientes de la importancia de la obra, acometen la empresa de trasladarla a nuestro idioma prestando atención sólo al contenido (Moratín, Clark, Macpherson, Astrana, Valverde), sin tener en cuenta que se trata de un texto teatral, de ahí que su TT se deba entender como una obra destinada a la lectura, muy

respetuosa con el TO, muy literal en algunos casos, pero que las incapacita para la representación por su falta de dramatismo escénico. En el segundo subgrupo se encuentran los traductores que, también conscientes de la relevancia de la obra universal, presentan, sin embargo, un TT adecuado para la puesta en escena (Bulbena i Tossell, Buero Vallejo, Moix, Instituto Shakespeare, Pujante, Oliva, Sellent).

El grupo de versiones y adaptaciones libres tiene sus características propias: están supeditadas, por ejemplo, al texto del que parten para su traslación —como en los casos de la versión de Ramón de la Cruz a través de una traducción indirecta del francés o la traducción de José Mª de Carnerero a partir de la segunda versión de Ducis—; están supeditadas a su intención de "imitar" —como en el caso de Pablo Avecilla, a partir del texto de Moratín—; supeditadas al destinatario —como la versión para la escena en verso de Pemán—; o están supeditadas a la duración de la representación de una puesta en escena —como en el caso de la versión de Molina Foix—; etc.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En cuanto al texto base como punto de partida para la traducción vemos que unas parten de ediciones inglesas (Clark, Macpherson, Roviralta, Astrana, Buero Vallejo, Valverde, Moix, Molina Foix, Segovia, etc.), otras tienen en cuenta diversas traducciones anteriores (Clark Roviralta, Astrana, Pemán, Álvaro Custodio, Moix, Sellent) y otras parten de los TO, además de tener en cuenta traducciones anteriores (Instituto Shakespeare, Oliva, Pujante). En algunos casos resulta imposible averiguar de dónde parte el traductor —de qué TO o de qué edición—, todo lo cual puede revelarnos "el

[795] Delabastita en Pujante & Hoenselaars (2003:117).

grado de preocupación por la cuestión textual de la obra que tuvo el traductor".[796] La diversidad, por tanto, en el punto de partida conlleva disparidad interpretativa y productos finales heterogéneos.

Por lo que se refiere a la tipología textual de los TT nos encontramos con cuatro soluciones. La primera corresponde a aquellos traductores que respetan formalmente la alternancia del verso/prosa del TO y nos presentan un TT de las mismas características (Clark, Macpherson, Instituto Shakespeare, Oliva, Pujante, etc.); la segunda solución es la de aquellos traductores que ofrecen el TT en verso (Pemán, Álvaro Custodio, etc); en tercer lugar encontramos a los traductores que presentan el TT en prosa (Moratín, Roviralta, Bulbena, Astrana, Vallejo, Valverde, etc) y, por último, la propuesta en prosa poética (Moix).

Si nos fijamos en los paratextos, se observa su presencia progresiva tanto más detallada y depurada cuanto más reciente es la traducción. Así, en las ediciones de las traducciones que hemos consultado observamos: ausencia total de paratextos en Morera i Galicia (1997); paratextos con prólogos a cargo de críticos no conocidos en Clark (1999); paratextos con prólogos a cargo de críticos relevantes en Martínez Lafuente (2003), en Oliva (2003 y 2005); paratextos que inciden en la vida y obra de Shakespeare: Juan Alarcón Benito (1999); paratextos con una breve introducción: Pemán (1949), Macpherson (1964), Isaac Miller (1994); paratextos diferentes a los de una edición / traducción anterior;[797] paratextos con retratos biográficos, el marco histórico de la épo-

[796] Tronch-Pérez (1996:313).

[797] Como es el caso de la edición de *Hamlet* Ballesteros González (1999) a partir de la traducción original del Instituto Shakespeare (1992).

ca, Shakespeare en la pantalla, Shakespeare en España y otros países, ediciones y bibliografía: Moratín (1963), Barroso Bonzón (1963); paratextos con estudio preliminar muy completo a cargo del mismo traductor o editor: Astrana (2003), Buero Vallejo (1962), Valverde (1980), Terenci Moix (1980), Oliva (1986 y 2005), Molina Foix (1989), Sellent (2000), Pujante (2002) y Conejero (2003). Sin lugar a dudas los paratextos más elaborados y sofisticados los encontramos en las ediciones del Instituto Shakespeare (1992/2003) y de Pujante (1994/2002).

El problema de los paratextos reside en que pierden vigencia con el paso del tiempo; así, en la edición de EDAF (1963), que incluye entre otras obras la traducción de *Hamlet* de Moratín, apenas si ofrece en la actualidad otro interés que no sea el histórico, aunque no ponemos en duda su relevancia en su momento para los estudiosos de Shakespeare por la información nada desdeñable que incluye: biografía, semblanza de Shakespeare, marco histórico de la época de Shakespeare, revalorización de la obra de Shakespeare, obras dramáticas de Shakespeare, actores de las obras de Shakespeare, ediciones de las obras de Shakespeare, Shakespeare en la pantalla y Shakespeare en la literatura española.

En cuanto a la finalidad de la traducción, básicamente encontramos dos: la lectura (Moratín, Clark, Macpherson, Astrana, Valverde, etc) o la representación escénica (Bulbena, Pemán, Vallejo, Moix, Molina Foix, Oliva, Instituto Shakespeare, Pujante, Sellent, Segovia, etc.).

En el panorama español existen muy pocas traducciones que combinen el TO y el TT en la misma edición. La inmensa mayoría son monolingües, siendo una excep-

ción las bilingües: la de Vicente Molina Foix y la del Instituto Shakespeare. Algunas ediciones presentan "dos procesos editoriales distintos"[798] como la de la Fundación Instituto Shakespeare (1989: Q2 y 1992: F1), adelantándose en el tiempo a las propuestas de Thompson & Taylor (2006), y otras revisan su propia traducción introduciendo cambios como Salvador Oliva (1986, 2003 y 2005).

No obstante, a pesar de la disparidad de propuestas traductoras, las traducciones de un mismo texto se pueden considerar igualmente válidas, siempre que se adapten a las normas del periodo histórico. Bajo esta óptica el estudio de las normas de traducción de *Hamlet* se lleva a acabo a partir de textos traducidos, comparando los fenómenos que ocurren en la LT con los de la LO, teniendo en cuenta las observaciones realizadas por traductores, editores, comentarios críticos de traducciones, etc., lo que nos lleva a deducir las estrategias socialmente preferibles en un momento dado.

En cualquier caso cabría preguntarnos si es posible modernizar *Hamlet* completamente. La respuesta nos llevaría a reflexionar sobre la posibilidad de respetar y conservar la *alteridad histórica*, pues el uso de un lenguaje arcaico, en verso, con hipérbaton, con figuras retóricas que nos resultan ajenas, —dado que no disponemos ni del vocabulario ni del perfil retórico de la época de Shakespeare, etc.,— aun cuando ofrecen muchas posibilidades al traductor, puede resultar, además de incomprensible, tedioso para el lector de hoy en día. Se puede modernizar ligeramente *Hamlet*, pero no

[798] Tronch-Pérez (1996:314) distingue entre la edición de 1989 (con el Q2 como texto base) y la de 1992 (basada en el F1). Nosotros sólo prestamos atención a la edición de 1992/1999, puesto que la edición de 1989 no presenta paratextos de ninguna índole y, en cualquier caso, la traducción de los juegos de palabras coincide en ambos procesos editoriales

totalmente, como si de personajes de hoy en día se tratara, trasladando los elementos barrocos del TO al TT, de tal manera que no se dificulte la comprensión.

El traductor ha de tener muy claro el objetivo que persigue su traducción; si persigue la claridad con el uso de vocabulario moderno se verá forzado a prescindir no sólo de palabras, sino también de fragmentos y quizás tenga necesidad o se vea obligado a explicar esas decisiones en el prólogo, como hace Molina Foix, o en notas a pie de página, como hacen muchos traductores. Jaime Clark resulta arcaizante al lector actual, no acostumbrado a los giros lingüísticos propios del Romanticismo. La versión del Instituto Shakespeare de Valencia resulta demasiado filológica[799] y académica para el lector medio actual y la profusión de notas a pie de página, aunque se pueda prescindir de ellas, no facilita la lectura. La traducción de Pujante resulta la más cómoda para aquel lector centrado en la secuencia de la acción, pues sólo cuenta con seis notas complementarias en el apéndice.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.4 Problemas que plantean las traducciones

Existe una gran discrepancia y polemicidad en torno a cualquier tema y aspecto que rodea a *Hamlet.* La falta de unidad de criterios tiene su origen en los múltiples sen-

[799] Al plantear a Jesús Tronch esta cuestión, en comparación con las otras traducciones y ediciones analizadas, nos puntualiza lo siguiente: "La comparació amb altres [traduccions i edicions] que no tenen tantes notes pot dur a qualificar la [edició] de Càtedra com a 'filológica' o 'académica', però no 'demasiado'. Si les notes no faciliten la lectura, la qüestió és quina 'lectura', quin tipus de lectura: per a qui l'interessa només el diàleg de l'obra no ho facilita, però aquest tipus de lectura no és l'únic". (Comunicación privada de fecha 22 de julio de 2009). A este respecto, Pilar Ezpeleta, por su parte, puntualiza: "Verás, no estoy de acuerdo con tu apreciación; creo al contrario que nuestros textos son fundamental y esencialmente 'teatrales'. [...] Creo que no sería adecuado hablar de 'versiones', aunque sea como supongo en el sentido de 'traducciones'. La colocación 'traducción filológica' en traductología hace referencia al método traductor empleado y éste a su vez a la finalidad de la traducción. En general se emplea para las traducciones

tidos de las palabras mismas y en las diferentes lecturas que generan los TO shakespereanos y que afectan a las interpretaciones que tienen su reflejo en las contínuas ediciones críticas y estudios monográficos desde los planteamientos más heterogéneos (psicoanálisis, historicismo, materialismo cultural, feminismo, desconstructivismo, etc.), que tienen su incidencia, en última instancia, en la traducibilidad del TO.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

críticas y eruditas. (Vid. Hurtado, *Traducción y traductología*, 2001: 53-4, 94)". (Comunicación privada de fecha 7 de septiembre de 2009).

4.4.1 El problema textual, editorial y escénico-fílmico

El primer problema que debe afrontar cualquier estudioso de *Hamlet* es el problema textual[800] que plantean los diferentes TO. No contamos ni con manuscritos de Shakespeare ni con ediciones autorizadas de sus obras y, por tanto, hay que acudir en última instancia a las tres ediciones de *Hamlet* cuyos textos difieren entre sí: el Q1[801] de 1603, el Q2[802] de 1604-5 y el F1[803] de 1623. La controversia editorial respecto a cual de ellos es el auténtico llega hasta nuestros días.[804] En general ha habido tendencia a imprimir uno de ellos o a combinarlos en lo que se ha llamado "eclectic text" o "conflated text", pero la mayoría de los editores todavía sueña con un manuscrito que hasta la fecha no ha aparecido.[805] Básicamente el Q2 difiere de Q1 en que después de lo que ahora llamamos Act I el texto aumenta en 3.674 versos, lo que redunda en el número de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[800] Entre ellos no se puede olvidar el carácter de texto *inacabado* y, por tanto, lejos un *Hamlet* único y completo.

[801] Según los estudiosos de *Hamlet* el Q1 —con 2.154 líneas— debe considerarse como una reconstrucción de unos actores a partir de una representación: "an imperfect memorial reconstruction of the play such as it was actually played at one time". Delabastita (1993:162).

[802] El Q2 "derives from the author's foul papers and […] it forms the basis of many modern editions [...]". Delabastita (1993:162).

[803] El F1 parece que se derive de un texto preparado para la representación, con lo que tenemos "perhaps Shakespeare's considered and adjusted version of the play". Delabastita (1993:162). La historia de *Hamlet* es la historia del vaivén de los tres textos a lo largo de cuatrocientos años. Véase también Tronch-Pérez (2002 y 2004:vii-viii).

[804] Véanse Pujante (1994:49-55), Thompson & Taylor (1996:20) y Tronch-Pérez (2002:19-52).

[805] "[...] a pesar de los avances en los estudios de bibliografía y crítica textual, no se ha podido llegar a un texto unívoco y definitivo de Hamlet, y la situación textual de la obra queda marcada por una enigmática incertidumbre". Tronch-Pérez (1996:310).

escenas;[806] algunos personajes cambian de nombre como Corambis que se convierte en Polonius, así como otros personajes menores; y muchos parlamentos sufren transformaciones como en el caso del famoso soliloquio "To be, or not to be, I there's the point" que se transforma en "To be or not to be, that is the question". En 1623 aparece el tercer texto, el F1, que omite 222 versos del Q2 y añade 83 nuevos versos.[807]

Los editores a lo largo del tiempo se han inclinado por uno de los tres textos base y este hecho ha tenido su repercusión en las traducciones. La edición de Thompson & Taylor (2006) supone una revolución en el mundo editorial anglosajón, ya que presentan por primera vez los tres textos independientemente en dos volúmenes y no amalgamas de diferentes textos.[808] Por regla general las traducciones recientes se basan en F1.[809]

El problema textual ha incidido a lo largo del tiempo en el problema editorial, y éste a su vez en las traducciones, que raramente proceden de una única fuente:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[806] Las ediciones originales no presentan la división en Actos y Escenas, ni los "Aside" ni "To", que son aportaciones de las diferentes ediciones a lo largo de los siglos con el fin de facilitar la comprensión del TO.

[807] Thompson & Taylor (1996:19-20).

[808] Véase el apartado *Why a three-text edition?* en Thompson & Taylor (2006:91-4). Anteriormente Kermode (2000:313), entre otros, ya había observado la complejidad textual de *Hamlet*: "The relations between Quarto and Folio texts are sometimes extremely complicated. Editors of *Hamlet*, for instance, still have to make the difficult choice between Q2 and F, which differ quite substantially, as the basis of their texts; and they cannot quite ignore Q1".

[809] No obstante, para la edición de *Hamlet* (Arden Third Series), prevista en un principio para 2002 y que finalmente saldría a la luz en febrero de 2006, Ann Thompson & Neil Taylor "are editing all three texts [...], but aiming to present them as independently meaningful. We shall not feel obliged to argue that the Folio is better (or more canonical) than the "good" Quarto. Even if we come to agree that it represents Shakespeare's second thoughts, we need not accept that every change must be one for the better; there are certainly enough examples extant of authors revising their work and making it worse. But in offering not one but three Arden Hamlets are we contributing to a diminution of its status as preminent within the

> [...] every translation of Shakespeare is willy-nilly (like every Shakesperearean "original," for that matter) a profoundly hybrid text, depending as it does on a multitude of past and contemporary texts and discourses to which it refers through imitation, critique, or avoidance.[810]

Esto se observa claramente en los paratextos de las traducciones modernas más representativas en donde, por regla general, se mencionan las ediciones inglesas de las que se parte o se consultan, así como las traducciones nacionales o extranjeras tenidas en cuenta a la hora de plasmar el TT, como veremos en el apartado 4.5. De esta manera se empieza a superar la fobia a todo lo que procede de Inglaterra que había incidido de forma negativa en el proceso de recepción y apropiación de Shakespeare en nuestro país.[811]

Al problema editorial se le une el problema escénico y fílmico dado que el texto ha sufrido diversas manipulaciones a lo largo del tiempo por parte de los directores y actores que han cortado, han adaptado y se han apropiado del texto según sus necesidades, que suponían incluso la desaparición de personajes.[812] Por todo lo cual cada uno de nosotros, en general, recibe un *Hamlet* totalmente diferente.[813]

---

canon?". Thompson (2002:202). Se observa, por tanto, un cambio de orientación en la consideración del texto base, con lo que ello puede suponer para las traducciones futuras.

[810] Delabastita (2003:118).

[811] González Fernández de Sevilla (2002:3).

[812] Véase Thompson & Taylor (1996:51-61).

[813] Véase el capítulo "*Hamlet* on Stage and Screen" en Thompson & Taylor (2006: 95-122). Véase asimismo nuestro APÉNDICE 2 para una relación de las reescrituras y apropiaciones fílmicas de la obra a lo largo del tiempo.

4.4.2 El problema de la equivalencia TO = TT

Otro problema que se observa en las traducciones es el abandono paulatino de la clásica equivalencia de TO=TT que buscaba la equivalencia perfecta, entre otros motivos por la ampliación del concepto de recepción del texto shakesperiano que supera el concepto de texto escrito y que incluye, por ejemplo, el escénico y el fílmico:

> […] modern translation theory is ready to envisage many different kinds and degrees of interlingual mediation. Not surprisingly, translation scholars are seen taking an active interest in phenomena like subtitling and dubbing for film and television (to be sure, a major application of translation application nowadays!).[814]

Este nuevo concepto de traducción viene a acrecentar el número de equivalencias que el TO es capaz de originar. En este sentido asistimos a un creciente y renovado interés como puede observarse en la bibliografía de estos campos. Lo que nos lleva a concluir que también el llamado séptimo arte lucha por apropiarse de Shakespeare. [815]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[814] Delabastita (2003:118). En este sentido el doblaje de versiones cinematográficas como, por ejemplo, el *Hamlet* de Kenneth Branagh merece el mismo tipo de atención desde el punto de vista traductológico que cualquier traducción en formato tradicional en papel, dado que la calidad literaria de éstas últimas queda a menudo superada por la calidad de la traducción fílmica.

[815] El número de publicaciones en el campo fílmico es realmente sorprendente. Empezando por Ball (1968), —experto en películas mudas shakesperianas— encontramos a Manvell (1971), Jorgens (1977), Kliman (1988), Davies (1988/1994), Rothwell (1990), Kenneth & Melzer (1990), Davies & Wells (1994/1997), Shaughnessy (1998), Cartmell & Whelehan (1999), Cartmell (2000), Burnett & Wray (2000), Rosenthal (2000), Burt & Boose (2003), Rosenthal (2007), Jackson (2007), etc.

4.4.3 El problema de los juegos de palabras

Los problemas apuntados encuentran una solución más o menos acertada en los TT, pero el problema se agrava cuando se intenta dar solución en el TT a la acumulación semántica del *pun* existente en el TO, máxime si se tiene en cuenta el anisomorfismo[816] existente entre la LO y nuestras LT. La crítica en general es unánime ante el problema: "[...] it is widely accepted that examples of intentional ambiguity and significant wordplay are very difficult if not impossible to translate"[817] y consecuentemente "[…] translation and wordplay form an impossible match".[818] No obstante, tal y como observa la crítica, estos problemas no han contribuido a una disminución de las traducciones, sino más bien al contrario, las traducciones se siguen multiplicando hasta el día de hoy; un buen ejemplo son las retraducciones de Oliva (2003 y 2005), revisión de su primera propuesta (1986), que presentan notables diferencias en el momento de contrastarlas.[819]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[816] Ezpeleta (2007:327) señala que "[d]esde el punto de vista semiótico, el juego de palabras pone de manifiesto ciertas relaciones paradigmáticas que están ausentes o que no son percibidas en determinado contexto y que son siempre posibles en la lengua. Además, llama la atención sobre el grado de isomorfismo entre significantes y significados y pone de manifiesto la disparidad entre el bajo grado de isomorfismo que realmente existe en la lengua y el alto grado de isomorfismo que los hablantes le presuponen". Por su parte, Pujante (en prensa) abundando en el mismo problema apunta que "if because of 'the nature of the language' it is not possible to recreate a full Shakesperean play in Spanish in the same metre and and as economically as in the original, the translator using free verse has all the more reason to pay attention, and apply 'strigency' to the number of syllables per line".

[817] Delabastita (1993:153).

[818] Delabastita (1993:153).

[819] Hay que señalar que los traductores suscriben una opinión clásica consistente en que cada generación debe hacer su propia traducción de los clásicos. En este sentido, Rodríguez Marcos (2008:46) sostiene que "[s]i no cada generación, sí cada 50 años, porque el original no envejece, la traducción sí". Por su

El complejo problema de la traducción de los juegos de palabras lo identifica perfectamente Déprats:

> Shakespeare's texts are interwoven with inherent ambiguities and polysemous puns specific to English, with its network of homophones and semantic ambivalence. This presents the translator with seemingly insoluble difficulties. The lack of coincidence between the semantic and phonetic structures of two different languages often results in an impoverishment of the translated text, erasing the effects of irony and perspective which make up the very body of the text, its texture.[820]

Así pues, la equivalencia TO=TT quedará mermada, en principio, ante la falta de coincidencia de estructuras semánticas y fonéticas y redundará en el empobrecimiento de TT del que inevitablemente desaparecerán rasgos distintivos del TO tales como la ironía, la ambigüedad o la idiomaticidad. Ante la dificultad que entraña la plurisignificación o presencia los dos o más sentidos de determinadas palabras o grupos de palabras en el TO los traductores se van a decantar, en general, por uno de ellos, relegando, en el mejor de los casos, a notas a pie de página o mediante el uso de otras estrategias los otros sentidos que no se pueden trasladar en el texto principal:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> The translation into the second language basically aims to select one of the two readings of the S.T. ambiguity (which requires of course that the original form-meaning discrepancy should not be repeatable in the T. ling. code, so that the translation does indeed entail a selection). Usually the translation will single out that reading which is least appropriate to the context, so that the anomalous character of the resulting T.T. phrase will act as a wordplay signal to the text receiver.[821]

---

parte, Tomás Segovia (2002/2008:3) afirma: "Toda generación, se dice, debería traducir a los clásicos para alumbrarlos desde su propia experiencia y las palabras de su época. Si esto es cierto, son los escritores de cada lengua los más interesados en renovar periódicamente aquello de la literatura occidental cuya influencia perdura; y acaso sean los más aptos".

[820] Déprats (2004:133).

[821] Delabastita (1993:157).

Por tanto, como las LT —al menos castellano y catalán— no cuentan siempre con unidades léxicas que acumulen los dos o tres significados en un mismo significante, los traductores habrán de decantarse por una de las acepciones entre sus valores semánticos potenciales, lo cual significará, en principio, pérdida en el TT. Podemos encontrar excepciones cuando las palabras del TO son de origen grecolatino, como: *offend, offence, privates, parts,* etc.

4.4.4 El problema de la distancia cultural

Otro problema al que se deben enfrentar los traductores es el de la *distancia cultural*. En el caso español, cuando *Hamlet* se traduce por primera vez a nuestro idioma, además de traducirse a partir del francés, como regían los cánones neoclasicistas franceses de la época, y de realizarse 172 años después, va dirigida al público español que vive un contexto diferente al de la CO. Así pues, la propuesta de Nord de que "[t]he target receiver should understand the text world in translation in the same way as the source receivers understood the text world of the original", [822] resulta una quimera, puesto que en la práctica resultará imposible ver / leer /entender *Hamlet* de la misma manera que lo hizo el público isabelino hace más de cuatrocientos años.[823] Hay que tener en cuenta, por tanto, la distancia cultural existente y el contexto siempre cambiante en que se va a

[822] Véase Nord (1997:90).

[823] Según Hilda Hume (1962/1977:89-150) "[i]t is assumed that he [Shakespeare] was obliged to write as he did to suit an audience totally lacking in taste and judgement". Evidentemente, cuatrocientos años después, el nivel cultural de los lectores y espectadores no es el mismo y, por tanto, los lectores y espectadores no reciben a través de traducciones el texto de la misma manera que en la época isabelina.

recibir el TT, puesto que los significados que encontramos en las obras vienen socio-culturalmente determinados y cada época descubre unos diferentes. Los motivos de esa distancia, que a menudo dificultan la traducibilidad, residen en la ausencia en la CT de rasgos que son relevantes en la LO, pero en cualquier caso el proceso de traducir siempre supone un esfuerzo por ajustarse a la estética del teatro receptor y al discurso social de la sociedad en la que se inserta.[824]

4.4.5 El problema del escopo o finalidad de la traducción

Al problema de la distancia cultural habría que añadir otros problemas tales como los tipos de traducción, forma y efecto, etc., que resultan fundamentales para entender, desde un punto de vista práctico, la teoría de escopo.[825] Cualquier escopo es igualmente legítimo y adecuado, ya que "a given source text does not have one correct or best translation only"—.[826] Por tanto, al no no existir una única forma de realizar una traducción, los TT variarán dependiendo de la finalidad que se persiga, ya que, como señalan Reiss y Vermeer, en este caso concreto "the end justifies the means", lo que significa que cuestiones tales como la literalidad o la fidelidad del TT con respecto al TO serán pertinentes en cuanto contribuyan a determinar su función.

---

[824] Aaltonen (2000:8).

[825] Para los teóricos funcionalistas de la traducción (K. Reiss, H. Vermeer y C. Nord) el pricipio dominante de toda traducción es la función, finalidad o escopo que debe cumplir en la CT. Véanse además los *equivalence requirements* y los *skopos suggestions* que propone Nord (1997: 89-93).

[826] Vermeer (1989:182). Véanse además Muir (1995:155-159), Pujals (1975:16-37) y Tronch-Pérez (1996:309-322).

En cualquier caso resulta necesario conocer los receptores finales (lector infantil, lector juvenil, lector medio, lector especialista, etc.) a quienes va dirigida la traducción, es decir, no se puede traducir *Hamlet* de una forma adecuada sin conocer el receptor potencial, su cultura y su circunstancia pues "one of the most important factors determining the purpose of a translation is the addressee".[827] Vermeer no hace ninguna referencia al TO, pues al fin y al cabo "[a] text is made meaningful by its receiver and for its receiver"[828] y evidentemente habrá tantos textos como lectores o receptores. Otro problema que hay que tener en cuenta es la consideración de la traducción como comparación de culturas, lo que significa que el traductor no puede ofrecer el mismo tipo de información que el productor del TO, ya que lo que en realidad hace es ofertar otro tipo de información de una manera diferente. Incluso en este contexto es el escopo el que determina la forma de equivalencia más adecuada en una traducción. Esta equivalencia o adecuación puede darse a nivel de palabras, de frases, de oraciones, de estructuras sintácticas, de paremias o de juegos de palabras con el fin de que el TT tenga la misma función comunicativa que el TO.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.4.6 Las normas

Otro problema básico que deben afrontar los traductores consiste en que no sólo deben transportar el TO a otro contexto lingüístico, sino a un texto literario y a una

[827] Vermeer (1987a:29), cit. en Nord (1997:12).

[828] Nord (1997:31).

situación socio-cultural diferentes. Es entonces cuando un traductor debe tomar decisiones entre exotizar o naturalizar, entre historizar o modernizar:

> Either translators try to evoke both the historical flavor of the setting and the time-bound language usage of the original in the translated text by selecting comparable historical solutions on the linguistic, literary, and socio-historical levels or they render the original more up to date in terms of the period in which they work. The two axes basically indicate choices of time and space involved in the translation process.[829]

Resulta, por tanto, de vital importancia identificar las normas por las que se rigió un determinado traductor a la hora de enfrentarse con un TO. Así, en la traducción de *Hamlet* al catalán realizada por Morera i Galícia[830] en 1920 se acentúa Hàmlet con el fin de catalanizarlo (una de las múltiples formas de apropiación), siguiendo las normas de acentuación del catalán, y curiosamente el acento continúa en la traducción revisada por Josep Vallverdú,[831] aun cuando hoy en día nadie lo acentuaría. Salvador Oliva (1986) o Joan Sellent (2000) han catalanizado aquellos nombres propios que se pueden catalanizar: Claudi, Poloni, Horaci, Bernat, Marcel, Francesc, Reinald y Gertrudis, pero ninguno de los dos acentúa Hamlet, mientras que sí acentúan Ofèlia. No existe unidad de criterios entre los traductores a la hora de traducir los nombres propios al catalán como se puede observar en el cuadro siguiente:

[829] Heylen (1993:17).

[830] Según Oliva (1986:17) se trata de la primera traducción al catalán, aunque Serrano (1983:64-65) presenta a Celestino Barallat Folguera como el primer traductor de *Hamlet* al catalán, si bien sólo traduce determinados fragmentos.

[831] Véase Morera i Galicia (1982 /1997).

Shakespeare	**Hamlet**	**Claudius**	**Polonius**	**Horatio**	**Cornelius**	**Marcellus** **Barnardo** **Francisco**	**Reynoldo**	**Fortinbras**	**Ophelia**
Morera i Galícia (1920)	Hàmlet	Claudi	Polònius	Horaci	Corneli	Marcel Bernat Francesc	Reinald	Fortimbràs	Ofèlia
Oliva (1986)	Hamlet		Poloni				Reinard		
Sellent (2000)							Reinald		

Podemos deducir que, por lo que respecta a la traducción de los nombres propios, los traductores catalanes tienden a domesticarlos y cuanto más alejados en el tiempo más signos arcaizantes presentan, como en el caso de Morera i Galícia cuando acentúa Hàmlet según las normas del catalán, según hemos señalado. Leandro Fernández de Moratín nos presenta Elsingor (en castellano) mientras que Morera i Galícia nos ofrece Elsenor. Otras traducciones de nuestro entorno, por ejemplo, las traducciones de *Hamlet* al italiano que conocemos, [832] bilingües todas, nos presentan *Amleto* y no *Hamlet*, como cabría esperar. Resulta difícil entender, por tanto, por qué nos encontramos con *Amleto* en italiano y no *Jámlet, Jamleto* o *Hamleto* en castellano. El francés[833] sólo

[832] Traducciones de Eugenio Montale, Nemi D'Agostino, Luigi Squarzina, Alessandro Serpieri, Gabriele Baldini y Agostino Lombardo.

[833] Desgraciadamente sólo podemos dar constancia de la edición de François Maguin para GF-Flammarion. Se trata de una edición bilingüe con paratextos que muy pocas traducciones presentan.

domestica Ophélie, Laërte y Cornélius y acultura[834] los demás nombres. Incluso cuando se trata de personajes, puede que éstos se resistan al intento de domesticación, por lo que no quedará más remedio que extranjerizarlos, con lo cual se produce una *distancia cultural* que provoca el mismo grado de *expectedness* o *unexpectedness* para los lectores tanto del TO como los del TT.[835]

De lo anterior no se puede deducir que haya una única traducción correcta, sino que traducción es todo aquello que la CT considere traducción, con lo cual el concepto tradicional de equivalencia de Toury, consistente en una relación dinámica y funcional entre TO y el TT con independencia de la calidad de ésta última, queda superado. Así, teniendo en cuenta que las (re)traducciones de *Hamlet* en España a lo largo del tiempo han sido muchas,[836] lleva a asumir el hecho de que la traducción única y definitiva es imposible,[837] pues cada traducción considera el contexto y el momento histórico en el

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[834] Es decir, nacionaliza Hamlet, Claudius, Gertrude, Polonius, Horatio, Rosencrantz y Guildenstern, Marcellus, Francisco, etc.

[835] Nord (1997:98).

[836] Serrano (1983:64-65) señala que la primera traducción de *Hamlet* en España en castellano tiene lugar en 1772 y se debe a una "traducción falsa" pues se hizo a partir de una traducción francesa, como era habitual en aquel momento, la de Jean-François Ducis en 1769, quien a su vez se había basado en la sinopsis de La Place de 1745. La traducción de Ducis tiene su importancia ya que "it was the basis for the first Italian (1772), Spanish, (1772), Dutch (1777), Swedish, and Russian translations of the play". Romy Heylen (1993:29). La traducción de Ducis también lo fue para las traducciones portuguesa y turca (Delabastita 1998:224). La primera en catalán (solamente fragmentos) se debe a Celestino Barallat Folguera y data de 1896.

[837] A este respecto Gentzler (1993:128) afirma que "no translation is ever entirely 'acceptable' to the target culture because it will always introduce new information and forms defamiliarizing to that system, nor is any translation entirely 'adequate' to the original version, because the cultural norms cause shifts from the source text structures". Por tanto, "in terms of translation, in order to distinguish regular tendencies, it is necessary to study not just single texts, but rather multiple translations of the same original text as they occur in one receiving culture at different times in history". Gentzler (1993:130). Véase también Barstone (1984).

que se realizó; en una palabra, cada traducción es hija de su época[838] y se encuentra sujeta a la tradición y gustos de esa época. Dado que la tradición y los gustos cambian de generación en generación, el tiempo demandará que nuevos traductores produzcan nuevas versiones de modo que el acto de traducir una obra no es nunca definitivo:

> Each new translation, like each new production, involves a unique set of artistic and pragmatic choices; the result need not claim to be definitive, as long as it finds a choice in which to speak with resonance to its target audience, and at least aspire to "an enrichment of the human spirit". [839]

De lo dicho anteriormente se desprende "la importancia de estudiar las traducciones a lo largo de la historia como forma de comprender la evolución del concepto de traducción y su realidad actual en los distintos espacios o comunidades culturales".[840] El estudio de las normas de traducción —término entendido como las reglas o las pautas que sigue el traductor para producir una traducción aceptable o como dice Baker "strategies of translation which are repeataedly opted for, in preference to other available strategies, in a

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[838] Un claro ejemplo de lo que decimos es el tratamiento que recibe el lenguaje sexual (*bawdy*) en la traducción de Astrana Marín al castellano realizada en 1922, así como en sus múltiples reediciones y en la que se observa una clara aversión a la acepción sexual que las lexías *bawdy* presentan. Así, la expresión grosera y la palabra subida de tono, el *innuendo* ("a remark with a double meaning" según el *NShOED* en su acepción B2), con el fin de producir la risa y atraer la atención del público —uno de los múltiples recursos del teatro isabelino— desaparece en el TT, pues Shakespeare en España ha estado supeditado al contexto histórico y político, que lo ha mediatizado. Por tanto, en un momento histórico en el que se le considera objeto de reverencia, no parece apropiada la acepción *bawdy* en las traducciones, máxime cuando estamos hablando de un personaje al que se le considera no humano, sino divino, con estatus de mito; de ahí que no nos sorprenda el título de la biografía del mismo traductor: *"Vida inmortal de William Shakespeare"*. Ducis en su traducción al francés actuó de una forma más drástica, ya que "Shakespeare's duality and punning were totally eliminated, along with any words deemed common or vulgar in tone". Romy Heylen (1993:33).

[839] Hale & Upton en Upton (2000:9).

[840] Franco (2000:34-35).

given culture or textual system"[841]— se hace a partir de los textos traducidos, comparando varias traducciones de un texto a través de periodos, viendo los fenómenos que ocurren en la LT y comparándolos con los de la LO, analizando los comentarios de los traductores, editores, estudios críticos de las traducciones, etc. La *equivalencia,*[842] bajo esta perspectiva, se da por supuesta, pero se trata de averiguar qué tipo de relación existe y de explicar por qué existe esa relación y no otra. Su concepto de lo que constituye una *norma* se basa en la investigación llevada a cabo por sociólogos y psicólogos sociales, según la cual se consideran normas:

> [...] the translation of general values or ideas shared by a certain community – as to what is right and wrong, adequate and inadequate – into specific performance – instructions appropriate for and applicable to specific situations, providing they are not (yet) formulated as laws.[843]

Así, *Hamlet* traducido en el siglo XIX por Jaime Clark o por Guillermo Macpherson, por poner unos ejemplos, resultará tan inaccesible o más que el original dada la obsesión de la época por el uso de arcaísmos;[844] lo cual nos lleva a entender que las normas poéticas nunca son fijas ni estáticas: "no poetics remains dominant in a given system for

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[841] Baker (1993:240).

[842] Según este concepto tradicional, el objetivo primordial del traductor consiste en que el TT debe producir en los receptores el mismo efecto que el TO, de tal modo que el receptor pueda reaccionar ante el TT del mismo modo que los primeros receptores reaccionaron ante el TO, lo que supone un esfuerzo por parte del traductor por conservar el sentido original aun adaptando y adoptando estructuras formales de la LT. La equivalencia absoluta no existe, ya que toda traducción es manipulación como reconocen hoy en día muchos estudiosos y, por supuesto, queda superada la idea de Catford (1965:20) de que "[t]he central problem of translation is that of finding TL translation equivalents", aun consciente del problema de la intraducibilidad lingüística (1965:32-7). En cualquier caso los problemas lingüísticos que plantean las traducciones serán triviales si se comparan, por una parte, con los problemas históricos y socioculturales y, por otra, con los diferentes códigos literarios propios de la literatura receptora.

[843] Toury (1980:51).

[844] Bassnett (1980:10).

ever".[845] Existe una tendencia inconsciente a traducir según la poética de la época: Voltaire tradujo a Shakespeare en alejandrinos de manera que *sonara* a Racine; Víctor Hugo lo hizo en prosa y su traducción no tenía que sonar a Racine. Por último, Shakespeare como creador de nuevas palabras[846] plantea problemas al traductor, puesto que pone la gramática y la sintaxis al servicio de sus objetivos poéticos y dramáticos que no coinciden siempre con los de la LT. El inglés, con una mezcla de léxico de procedencia germánica y latina, plantea asimismo dificultades por los múltiples significados de las palabras, que en última instancia confluyen y trascienden a los juegos de palabras, paremias, etc.

4.4.7 Aplicaciones prácticas: diferentes propuestas

A continuación y con el fin de comparar los TT con el TO y de observar el tratamiento de determinados rasgos lingüísticos a través de las traducciones de *Hamlet* presentamos las diferentes propuestas de un fragmento *bawdy*. Quien trate de identificar fragmentos de estas características en *Hamlet* con toda seguridad los encontrará en *The Mousetrap* (3.2.108-118) y en la *Closet Scene* (3.4), los dos momentos más "highly embarrassing" [847] en el TO. Escogemos el fragmento a partir de "Lady, shall I lie in your lap? [...] (3.2.110-119).

---

[845] Lefevere (1985:235) en Hermans (1985).

[846] Véase Ezpeleta (1998).

[847] Taylor & Thompson (1996:486).

Según los TT analizados todos los traductores parten de F1 o al menos de una edición que toma como texto base el F1, puesto que nadie omite las dos líneas versales que no aparecen en Q2.

Desgraciadamente a partir del análisis del léxico, la sintaxis, el orden de las palabras, los *idioms*, el ritmo, la longitud de las frases,[848] etc., resulta imposible concluir que esos rasgos sean una característica determinante de los periodos de los que proceden los TT y que señalábamos en nuestra "Introducción". Por tanto, el axioma de que cada traducción es hija de su época no es totalmente cierto.

En 1798 Moratín traduce "country matters" por "alguna indecencia". En 2007 Alonso Saura lo traduce por el explícito "relaciones sexuales". En el transcurso de los doscientos nueve años que median entre ambas traducciones el matiz procaz de las propuestas de los traductores oscilan entre las correspondencias más o menos literales hasta las equivalencias libres más crudas, como vemos en el cuadro siguiente:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[848] Sobre la longitud, no ya de las frases, sino de los TT en su conjunto, los expertos teóricos suelen coincidir: "Todos los que han practicado la traducción anglo-española tienen la experiencia de que la versión española tiende a ser mucho más larga que en el caso inverso". Vázquez Ayora (1977:336). "There is a tendency for all good translations to be somewhat longer than the originals". Nida & Taber (1969/1982:163).

Traducciones de *country matters*[849]		
Traductor	**Fecha**	**Correspondencias y equivalencias**
Fernández de Moratín	1798	"alguna indecencia"
Clark	1870	"en sentido rústico"
Macpherson	1873	"ofenderos"
Astrana	1922	"alguna cosa fea"
Barroso-Bonzón	1934	"otras intenciones"
Buero	1960	"indecencias"
Valverde	1967	"algo malo"
Navarra Farré	1970	"alguna cosa malintencionada"
Moix	1980	"alguna brutícia"
Oliva	1986	"alguna cosa lletja"
Instituto Shakespeare	1989	"¿Qué otra cosa pensasteis que tenía en la cabeza?"
Molina Foix	1989	"mis ideas eran tan bajas"
Instituto Shakespeare	1992	"¿Qué otra cosa pensasteis que tenía en la cabeza?"

[849] "Even though the semantic bandwidth of the original is not limitless, almost every translator will produce surprising new variants". Hoenselaars (2004:10). Comparing a number of professional translations, even from the same period, one is struck much more by the differences than the similarities. It is surprising how many equivalents may be constructed out of one foreign-language text. Each rendering is an individualized piece of art, albeit based on one and the same source". Hamburger (2004:152-3).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Miller	1992	"algo malo"
Pérez Romero	1993	"de follaxe"
Pujante	1994	"el asunto"
Martín Vázquez	1998	"alguna indecencia"
Perea Ramírez	1998	"alguna indecencia"
Cienfuegos	1998	"usar modales descomedidos"
Sellent	2000	"coses baixes"
S.t.	2001	"alguna rudeza"
Segovia	2002	"cosas bajas"
Oliva	2003 y 2005	"una cosa lletja"
Alonso Saura	2007	"relaciones sexuales"

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¿Podemos sacar conclusiones de las decisiones adoptadas por los traductores? Sinceramente creemos que no. El traductor toma unas decisiones que vienen determinadas por otros presupuestos anteriores y a lo sumo lo único que podemos constatar es el grado de consistencia de esa toma de decisiones que a su vez se basan en unos presupuestos traductológicos, pero poco más; y en ningún caso podemos concluir que determinado rasgo es propio de un determinado periodo. Podemos constatar la presencia de determinado léxico extemporáneo al TO en un afán de modernizar el TT y aproximarlo así a sus contemporáneos, como hace Alonso Saura con el uso del explícito "relaciones sexuales", en este caso, pero no lo podemos considerar un rasgo que caracteriza a un

periodo, ya que junto a este traductor encontraremos a otros del mismo periodo con otras propuestas distintas, como consecuencia de sus propios presupuestos traductológicos. Veamos a continuación la traducción del fragmento "Lady, shall I lie in your lap? [...] (3.2.110-119) a lo largo del tiempo:

ACTO. ESCENA. VERSO: **3.2.106-114**

CONTEXTO: Antes del comienzo de la *play scene,* Hamlet hace una propuesta deshonesta a Ophelia.

HAM: *L*ady, shall I *l*ie in your *l*ap?
OPH: No, my lord.
HAM: I mean my head upon your lap.
OPH: Ay, my lord.
HAM: Do you think I *m*eant country *m*atters? 110
OPH: I think nothing, my lord.
HAM: That's a fair thought to *l*ie between maids' *l*egs.
OPH: What is, my lord?
HAM: Nothing.

(46 palabras)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Observaciones:

1. El TO que presentamos pertenece a la edición de Q2 de Thompson & Taylor (2006).[850] Los versos en negrita sólo aparecen en F1.[851] La mejor forma de comparar los TO es seguir la edición sinóptica de Tronch-Pérez (2002:211-212), que presenta paralelamente las diferencias entre el Q2 y el F1, o también las de Kliman (1991/2003 y 2004).

2. El fragmento escogido no ofrece dificultades especiales al traductor; no obstante, las soluciones son variopintas si prestamos atención a la traducción de las palabras o expresiones de naturaleza sexual.

3. Los *sexual innuendos* de Hamlet en este fragmento superan en intensidad a los pronunciados por cualquier otro personaje masculino a su amada.[852]

---

[850] La mayor parte de editores modernos sigue F1 o bien se inclinan por el *conflated text*, que en este caso sería lo mismo. Así, Furness (1877/1863:238) sigue el F1 e introduce una acotación después del verso 106: "[Lying down at Ophelia's feet]", Wilson (1934/1969:68) sigue el F1 e introduce una acotación después del verso 106: "[he lies at her feet]"; Spencer (1980/1987:132) sigue el F1 y no introduce acotación alguna; Lott (1968/1984:111) introduce la misma acotación que Furness. Jenkins (1982/2001:294) sigue el F1, y su acotación, antes del verso 106, es la misma de Furness y Lott. Edwards (1985/2003:169) y Hibbard (1987/1998:254) siguen el F1 sin introducir acotaciones. La edición de Tronch-Pérez (2002: 219-20), presenta con puntos la omisión de versos —en este caso de Q2—, sin ninguna acotación. Sólo Valverde, entre los traductores que aquí presentamos, toma el Q2 como texto base.

[851] Comparados los dos textos de las dos últimas ediciones de The Arden Shakespeare, entre las que median 24 años, se observa que Jenkins amalgama textos, tomando variantes de F1, mientras que Thompson & Taylor siguen el Q2. En la edición de Thompson & Taylor el F1 se presenta en un volumen diferente. Las traducciones a nuestras lenguas presentan el texto completo, como generalmente encontramos en las ediciones modernas de los TO, es decir, se sigue el F1.

[852] Otros personajes shakesperianos que tienen que soportar indirectas procaces son Helena, por parte de Parolles, en *AW*, 1.1.109-61 y Desdemona, por parte de Iago, en *Oth*, 2.1.100-61. Véase Sinfield (2005:243), en cuya edición de *Ham* incluye, al final, el *Commentary* que aparecía en la edición de Spencer (1980/1987:173-320). Comparadas tres ediciones modermas del TO —Wilson (1934/1969), Spencer (1980/1987) y Thompson & Taylor (2006)— entre las que media un periodo de más de 70 años, hay que reconocer que, por lo que se refiere a los comentarios *bawdy* del fragmento, Spencer y Thompson & Taylor, así como prácticamente todas las ediciones del TO, se encuentran en deuda con Wilson, ya que prácticamente existe una coincidencia con los que se encuentran en la edición de *Hamlet* (1934/1969) de este estudioso.

4. Analizaremos las diferentes soluciones de los traductores a las expresiones siguientes:

   a) **Lady, shall I lie in your lap?**

   b) **country matters**

   c) **to lie between maids' legs**

   d) **nothing** (v. 114)

   e) El efecto sonoro mediante el **uso de la aliteración** —señalada en cursiva en el TO — en las líneas versales 106, 110 y 112.[853]

   f) Otras cuestiones a las que se podría prestar atención en un análisis de este tipo serían: traducción de la metáforas, cambios en los signos de puntuación, ¿se trata de una traducción interlineal?, ¿qué tratamiento reciben los conectores del texto?, ¿existen palabras culturales?, ¿encontramos neologismos?, ¿existen casos de traslacionismo?, ¿cómo se solucionan los problemas de las palabras intraducibles?, etc. Comparado con otros pasajes canónicos de *Hamlet*[854] el TO objeto de análisis en este apartado es aparentemente tan simple que la única solución a los problemas de traducción es la explicación en los paratextos.

[853] No es infrecuente encontrar este recurso literario junto a otros, como *puns*, en un mismo fragmento: "Alliteration is almost always used concomitantly with other literary devices which renders the process of translation all the more a course of action that demands the complex choices be seen and made". Von Schwering-High (2004:109).

[854] Podrían considerarse pasajes canónicos hamletianos los siguientes: "Angels and ministers" (1.4.38-57), "Thus was I, sleeping" (1.5.74-90), "To be or not to be" (3.1.56-69), "Speak the speech" (3.2.1-14) o "That skull had" (5.1.77-110).

TRADUCCIONES:

a) FERNÁNDEZ DE MORATÍN (1798/1963: 109)

HAMLET: ¿Permitiréis que me ponga sobre vuestra rodilla?
OPHELIA: No, señor.
HAMLET: Quiero decir, ¿apoyar mi cabeza sobre vuestra rodilla?
OPHELIA: Sí, señor.
HAMLET: ¿Pensáis que yo quería cometer alguna indecencia?
OPHELIA: No, no pienso nada de eso.
HAMLET: ¡Qué dulce cosa es!…
OPHELIA: ¿Qué decís, señor?
HAMLET: Nada.

(40 palabras)

Observaciones:

1. Moratín sigue F1.
2. Traslada el TO al TT con seis palabras menos.
3. Traduce el sentido de "country matters" por "¿Pensáis que yo quería cometer alguna indecencia?"
4. Es de los pocos traductores que traduce *lap* por *rodilla.*
5. Omisión en "¡Qué dulce cosa es!…", que compensa con los puntos suspensivos.
6. Traslada parcialmente la aliteración de las líneas versales 106 y 110, omitiendo cinco palabras del verso 112 y sustituyéndolas por el signo de admiración y tres puntos supensivos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

b) CLARK (1870-6?/1999:124-5)

HAMLET: Señora, ¿puedo reposar en vuestra falda? (Sentándose a los pies de Ofelia.)
OPHELIA: No, señor.
HAMLET: Quiero decir, mi cabeza en vuestra falda.
OPHELIA: Sí, señor.
HAMLET: ¿Pensabais acaso que hablaba en sentido rústico.
OPHELIA: No pienso nada, señor.
HAMLET: ¡Qué dulce, sin embargo, es el pensamiento de reposar entre las piernas de una doncella!
OPHELIA: ¿Decís, señor?
HAMLET: Nada.

(52 palabras)

Observaciones:

1. Clark sigue F1.
2. A juzgar por la acotación de la línea 106, Clark podría haber seguido la edición de Furness.
3. Traslada el TO al TT con cinco palabras más.
3. Es el único traductor que traduce "country matters" por "en sentido rústico".
4. Es el primer traductor en traducir "lap" por "falda".
5. Se observa una ligera connotación soez en "¡Qué dulce, sin embargo, es el pensamiento de reposar entre las piernas de una doncella!", solución mucho más atrevida que la de Macpherson.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6. No se traslada la aliteración de la líneas versales 106 y 110, pero sí la de la línea 112.

c) MACPHERSON (1873/1964:74)

HAMLET: ¿Me permitiréis, señora, que me recline en vuestro regazo? (Sentándose a los pies de Ofelia.)
OPHELIA: No, señor.
HAMLET: Digo, reclinar mi cabeza.
OPHELIA: Sí, señor.
HAMLET: ¿Pensasteis que quería ofenderos?
OPHELIA: Nada pienso.
HAMLET: Dulce es pensar a los pies de una dama.
OPHELIA: ¿Qué decís, señor?
HAMLET: Nada.

(42 palabras)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Observaciones:

1. Macpherson sigue F1.

2. A juzgar por la acotación, podría haber seguido la edición de Furness.

3. Traslada el TO al TT con tres palabras menos.

4. Es el primer traductor en traducir "lap" por "regazo".

5. No se observa ninguna connotación soez en "¿Pensasteis que quería ofenderos?" ni en "Dulce es pensar a los pies de una dama", sino más bien todo lo contrario.

6. Se traslada la aliteración de la líneas versales 106, 110 y 112.

d) MARTÍNEZ LAFUENTE (1915/2003:153)

HAMLET: ¿Permitiréis que me ponga sobre vuestra falda?
OPHELIA: No, señor.
HAMLET: Quiero decir, apoyar mi cabeza sobre vuestra rodilla.
OPHELIA: Sí, señor.
HAMLET: ¿Pensáis que yo he querido cometer alguna indecencia?
OPHELIA: No, no pienso nada de eso.
HAMLET: Dulce cosa es… pensar a los pies de una dama.[855]
OPHELIA: ¿Qué decís, señor?
HAMLET: Nada.

(47 palabras)

Observaciones:

1. No merece la pena prestar atención a la traducción de Martínez Lafuente, puesto que es prácticamente un plagio del texto de Moratín. Moratín: *rodilla*. Martínez Lafuente: *falda.* Cambia algún signo de puntuación, tiempo verbal, y pule formalmente la traslación de Moratín.

2. Martínez Lafuente sigue F1.

3. Traslada el TO al TT con una palabras más.

4. Los éxitos de esta traducción se deben a la combinación de la traducción de Moratín y la de Macpherson; buen ejemplo de ello son las soluciones felices de aliteración en los versos objeto de análisis.

[855] Combina la traducción de Moratín y la de Macpherson en esta línea versal.

e) MORERA I GALÍCIA (1920:1999:82)

HAMLET: (Als peus d'Ofèlia.) Puc posar-me a la vostra falda?
OPHELIA: No, mon senyor.
HAMLET: Vull dir, recolzar-hi el cap.
OPHELIA: Sí, mon senyor. (Ho fa.)
HAMLET: Penseu que volia dir coses de rústec?
OPHELIA: No penso res, mon senyor.
HAMLET: És un bell pensament, de trobar-se entre les cames d'una donzella.
OPHELIA: Què dieu, senyor?
HAMLET: Res.

(49 palabras)

Observaciones:

1. Morera i Galícia sigue el F1.
2. Traslada el TO al TT con tres palabras más.
3. A juzgar por la acotación, podría haber seguido la edición de Furness.
4. Traduce "lap" por "falda".
5. Apenas si se observa connotación soez alguna en "Penseu que volia dir coses de rústec?" y muy ligera en "És un bell pensament, de trobar-se entre les cames d'una donzella".
6. Se traslada la aliteración de la línea versal 106: "*P*uc *p*osar-me a la vostra falda?".

f) ASTRANA MARÍN (1922/2004:134)

HAM.— (A OFELIA) Señora: ¿me permitís reposar en vuestra falda? (Sentándose en el suelo a los pies de OFELIA.)

OFEL. — No, señor.
HAM.— Quiero decir, reposar la cabeza en vuestra falda.
OFEL. — Sí, señor.
HAM.— ¿Pensáis que quería decir alguna cosa fea?
OFEL. — No pienso nada, señor.
HAM.— ¡Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella!
OFEL. — ¿Qué decís, señor?
HAM.— Nada.

(58 palabras)

Observaciones:

1. Astrana sigue F1.
2. A juzgar por la acotación, podría haber seguido también la edición de Furness.
3. Traslada el TO al TT con doce palabras más.
4. Sigue a Clark en la traducción de "lap" por "falda".
5. Astrana rehuye de las connotaciones soeces señaladas con su traslación por "¿Pensáis que quería decir alguna cosa fea?" y "¡Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella!"
6. No se traslada la aliteración de las líneas versales 106 106 y 112, pero sí la de la 110.

g) BARROSO-BONZÓN (1934/1963: 173)

HAM.—¿Me permitís, señora: reposar en vuestro brial?

(Siéntase a los pies de OFELIA)

OFEL. — No, mi señor.

HAM.— Quiero decir mi cabeza sobre vuestro brial.

OFEL. — Sí, mi señor.

HAM.— ¿Pensáis que abrigaba otras intenciones?

OFEL. — No pienso nada, mi señor.

HAM.— ¡Oh, qué cosa más buena pensar que reposamos entre las piernas de una doncella!

OFEL. — ¡Qué decís, mi señor!

HAM.— Nada.

HAM: (58 palabras)

Observaciones:

1. Barroso-Bonzón sigue F1.

2. Por la inclusión de la acotación, podría haber seguido la edición de Furness.

3. Traslada el TO al TT con doce palabras más.

4. Traduce "lap" por "brial", —el único traductor que utiliza esta lexía, que hoy suena extraña a nuestros oídos—.

5. Traducción muy literaria en "¿Pensáis que abrigaba otras intenciones?" en la que no subyace connotación soez alguna, lo mismo que en "¡Oh, qué cosa más buena pensar que reposamos entre las piernas de una doncella!"

6. Barroso rehuye de las connotaciones soeces señaladas con su traslación por "¿Pensáis que quería decir alguna cosa fea?" y "¡Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella!"

7. No se traslada la aliteración de la línea versal 106, pero sí las de las líneas versales 110 y 112.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

h) PEMÁN (1949:73-4)

HAMLET: [...] Niña, ¿se avendrán
A ser a mi dulce almohada esas rodillas?
[...]

(Se sienta a los pies de OFELIA,
en el suelo, desde donde puede
observar, bien , a los Reyes.)

(24 palabras)

Observaciones:

1. Omisión de la mayor parte del fragmento.
2. Solución muy poética del TO, como si lo considerara indecoroso y fuera de tono.
3. Desconocemos el texto que sigue Pemán, pues en su traducción libre en verso omite la mayor parte del texto.
4. Esta traducción no se puede tener en consideración para los objetivos que perseguimos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

i) BUERO VALLEJO (1960/1962:78)

HAMLET.— (A OFELIA) Señora ¿puedo yacer en vuestro regazo?
OFELIA.— ¡No, alteza! (HAMLET *se sienta a los pies de* OFELIA.)
HAMLET.— Me refiero a poner a poner la cabeza en vuestro regazo.
OFELIA.— Sí, alteza... ***(Y mira recatadamente a la corte, que los mira.)***
HAMLET.— *(Lo hace.)* ¿Pensásteis que os proponía indecencias?

OFELIA.— *(Sonríe)* Nada pienso, alteza.
HAMLET.— Buen pensamiento para yacer entre las piernas de una doncella.
OFELIA.— *(Ladina)* ¿Cuál, alteza?
HAMLET.— No pensar nada.

(67 palabras)

Observaciones:

1. Buero sigue F1. Como dramaturgo, piensa y recrea cada verso que traduce con las acotaciones que cree pertinentes y que no vienen recogidas en el TO.

2. Por la inclusión de las acotaciones y también por el espíritu de su traducción, Buero podría haber seguido la edición de Furness o de Wilson o ambas.

3. Traslada el TO al TT con veintiuna palabras más.

4. Buero sigue a Macpherson en la traducción de "lap" por "regazo".

5. Su traducción "Me refiero a poner a poner la cabeza en vuestro regazo" y "Buen pensamiento para yacer entre las piernas de una doncella" transmiten ciertos matices soeces.

6. No se traslada la aliteración de la línea versal 106, pero sí las de las líneas versales 110 y 112.

j) VALVERDE (1967/1980:59)

HAMLET.— Señora: ¿puedo echarme en vuestro regazo?
OFELIA.— ¡Sí, mi señor.

HAMLET.— ¿Creéis que pensaba algo malo?[856]
OFELIA.— No creo nada, señor.
HAMLET.— Buena idea, echarse entre la piernas de las muchachas.
OFELIA.— ¿Qué, señor?
HAMLET.— Nada.

(30 palabras)

Observaciones:

1. Valverde es el único traductor de esta amplia selección que sigue Q2. No introduce ninguna acotación en su traducción.[857]

2. Traslada el TO al TT con 30 palabras frente a las 36 existentes en el Q2.

3. De nuevo, siguiendo a Macpherson y a Buero, Valverde traduce "lap" por "regazo".

4. Su traducción por "Buena idea, echarse entre la piernas de las muchachas", así como la nota a pie de página, dos líneas más arriba, transmiten la connotación del elemento sexual del fragmento.

5. No se traslada la aliteración de las líneas versales 106 y 112. Se omite la de la línea versal 110, ya que Valverde es el único traductor que sigue Q2.

k) NAVARRA FARRÉ (1970/1973:157)

[856] En la traducción de Valverde (1980:59) hay una nota a pie de página, la número 4, que dice lo siguiente: "*Country matters*, "cosas de campo", "cosas rústicas", también en sentido malintencionado".

[857] Su traducción de *Hamlet* es alabada por estudiosos de la traducción como Sanderson (2002:186-7) y Rabadán (1991:249).

HAMLET: ¿Permitiréis, señora, que me eche en vuestro regazo?

Se sienta a los pies de Ofelia

OPHELIA: De ningún modo, señor.

HAMLET: Sólo quería apoyar mi cabeza en vuestra falda

OPHELIA: Así sí, señor.

HAMLET: ¿Pensabais que quería decir alguna cosa malintencionada?

OPHELIA: No, no; yo no pensaba nada, señor.

HAMLET: Es una gran idea eso de descansar junto a las piernas de una doncella.

OPHELIA: ¿Qué decís, señor?

HAMLET: Nada; no digo nada.

(65 palabras)

Observaciones:

1. Navarra Farré sigue F1.

2. Por la inclusión de las acotaciones y por la fecha de su traducción, este traductor podría haber seguido las ediciones de Furness, Wilson o Lott.

3. Traslada el TO al TT con diecinueve palabras más —sólo le supera Buero—. En general, Navarra tiende a la recreación y a la adición en su forma de traducir. Se trata de un ejemplo perfecto de lo que técnicamente se conoce como sobretraducción, es decir, una traducción que partiendo del sentido original del texto nos ofrece un TT muy libre, muy literario y con más detalles que su unidad correspondiente en el TO. Esa tendencia, si bien no se observa apenas en este pequeño fragmento, se puede comprobar en cualquier fragmento canónico de *Hamlet*. Navarra Farré, en general, sigue una técnica consistente en apropiarse del sentido de cada frase y ofrecernos a continuación su versión aumentada con todo lujo de detalles. Es una traducción a la que habría que prestar más atención por la forma de resolver los problemas que plantea el TO y por el deseo consciente del traductor de explicar el signi-

ficado al lector del TT mediante redundancias que sin duda ayudan a descodificar el mensaje.

4. Su traducción "Es una gran idea eso de descansar junto a las piernas de una doncella" transmite cierto matiz soez.

5. No se traslada la aliteración de la línea versal 106, pero sí la de las líneas versales 110 y 112.

l) ALARCÓN BENITO (1977/2000:237-8)

HAMLET: ¿Permitiréis que me ponga sobre vuestra falda?
OPHELIA: No, señor.
HAMLET: Quiero decir, ¿apoyar mi cabeza sobre vuestra falda?
OPHELIA: Sí, señor.
HAMLET: ¿Pensáis que he querido cometer alguna indecencia?
OPHELIA: No, no pienso nada de eso.
HAMLET: Dulce cosa es... pensar a los pies de una dama.
OPHELIA: ¿Qué decís, señor?
HAMLET: Nada

(54 palabras)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Observaciones:

1. Su traducción tiene resonancias a la de Fernández Moratin; sustituye "rodilla" por "falda" y algún otro pequeño detalle insignificante, de modo que se puede considerar como un plagio.

2. Alarcón Benito sigue F1.

3. Traslada el TO al TT con ocho palabras más.

4. Traduce *lap* por *falda*, siguiendo a Clark, Astrana y Navarra Farré.

5. Su traducción por "Quiero decir, ¿apoyar mi cabeza sobre vuestra falda?" y "Dulce cosa es... pensar a los pies de una dama", apenas transmiten connotación soez alguna.

6. Traslada la aliteración de las tres líneas versales analizadas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

m) MOIX (1980:137-8)

HÀMLET (a OFÈLIA): Senyora, em deixeu descansar a la vostra falda?
OFÈLIA: No, missenyor.
HÀMLET: Volia dir descansar el cap a la vostra falda.
OFÈLIA: Això sí, missenyor.
HÀMLET: Pensàveu que us demanava alguna brutícia?
OFÈLIA: No pensava res, missenyor.
HÀMLET: A fe que, reposar entre les cuixes d'una doncella, fora una idea ben bonica.
OFÈLIA: ¿Què voleu dir, missenyor?
HÀMLET: No res.

(53 palabras)

Observaciones:

1. Moix sigue F1.
2. Traslada el TO al TT con siete palabras más.
3. Traduce el sentido de *country matters* por *alguna brutícia.*
4. Siguiendo a Morera i Galícia traduce "lap" por "falda".
5. Transmite un tono alegre sin apenas connotación sexual en "Volia dir descansar el cap a la vostra falda" y "A fe que, reposar entre les cuixes d'una doncella, fora una idea ben bonica".
6. Se traslada la aliteración de las líneas versales 106 y 110, pero no la de la 112.

n) OLIVA (1986:92)

HAMLET: Senyora, ¿puc reposar a la vostra falda?
(S'ajeu als peus d'Ofèlia.)
OPHELIA: No, milord.
HAMLET: Vull dir, amb el cap a la vostra falda
OPHELIA: Sí, milord.
HAMLET: ¿Us pensàveu que volia fer alguna cosa lletja?
OPHELIA: No em pensava res, milord.
HAMLET: És una bona idea ajeure's entre les cames de les noies.
OPHELIA: ¿Què dieu, milord?
HAMLET: Res.

(52 palabras)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Observaciones:

1. Oliva sigue F1.
2. A juzgar por la acotación, debe haber seguido la edición de Furness, Wilson o Lott.
3. Traslada el TO al TT con seis palabras más.
4. Como los traductores catalanes anteriores —Morera i Galicia i Moix— Oliva traduce "lap" por "falda".
5. Traduce el sentido de "country matters" por "alguna cosa lletja".
6. No se observa connotación soez en su traslación por "Vull dir, amb el cap a la vostra falda" y "És una bona idea ajeure's entre les cames de les noies".
7. No se traslada la aliteración de las líneas versales 106 y 112, pero sí la de la línea 110.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ñ) MOLINA FOIX (1989:191-3)

HAMLET: (Tendiéndose a los pies de Ofelia)
¿Señora, puedo echarme en tus rodillas?
OPHELIA: No, mi señor.
HAMLET: Quiero decir reposando la cabeza sobre tus rodillas.
OPHELIA: Sí, mi señor.
HAMLET: Pensaste que mis ideas eran tan bajas.
OPHELIA: No pienso en cosa alguna, mi señor.
HAMLET: Bello pensamiento para posarse entre la piernas de una doncella.
OPHELIA: ¿Cuál, mi señor?
HAMLET: La cosa alguna.

(56 palabras)

Observaciones:

1. Molina Foix sigue F1.
2. A juzgar por la acotación, debe haber seguido la edición de Furness, Wilson, Lott o Jenkins.
3. Traslada el TO al TT con diez palabras más.
4. Traduce "lap" por "rodilla" siguiendo a Fernández de Moratín.
5. Traduce el sentido de "country matters" por "mis ideas eran tan bajas".
6. No se observa connotación soez en su traslación por "Quiero decir reposando la cabeza sobre tus rodillas" y "Bello pensamiento para posarse entre la piernas de una doncella".
7. No se traslada la aliteración de la línea versal 106, pero sí la de las líneas versales 110 y 112.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

o) INSTITUTO SHAKESPEARE (1989:82) (1992/1999/: 385 y 387)

HAMLET: ¿Me dejáis poner la cabeza en vuestro regazo?
OPHELIA: No, mi señor.
HAMLET: Tan sólo he dicho la cabeza... en el regazo.
OPHELIA: Sí, mi señor.
HAMLET: ¿Qué otra cosa pensasteis que tenía en la cabeza?
OPHELIA: No pensé nada, mi señor.
HAMLET: Bello pensamiento entre las piernas de una doncella.
OPHELIA: ¿Cómo, mi señor?

HAMLET: Nada

(49 palabras)

Observaciones:

1. A pesar de sostener que las traducciones de 1989 y 1992 responden a dos proyectos distintos —el primero siguiendo el Q2 y el segundo el F1— no se observa absolutamente ninguna diferencia en las dos traducciones del Instituto Shakespeare. La única diferencia estriba en la ausencia de notas a pie de página en la traducción de 1989, con lo que es la traducción de 1992 la que realmente contribuye a una mejor recepción de *Hamlet* en nuestro país.

2. Las dos traducciones de hecho siguen F1.

3. Se traslada el TO al TT con tres palabras más.

4. Siguiendo la tradición de Macpherson, Buero Valverde y Navarra Farré, el Instituto Shakespeare traduce "lap" por "regazo".

5. Traduce el sentido de "Do you think I *m*eant country *m*atters?" por "¿Qué otra *c*osa pensasteis que tenía en la *c*abeza?", con lo cual se traslada también la aliteración.

6. Se traslada la connotación soez en "Tan sólo he dicho la cabeza... en el regazo" y "Bello pensamiento entre las piernas de una doncella", a lo que sin duda contribuyen las notas paratextuales a pie de página.

7. No se traslada la aliteración de la línea versal 106, pero sí la de las líneas 110 y 112.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

p) MILLER (1992/1994:104-5)

HAMLET: (A OFELIA) Señora: ¿me permitís reposar en vuestra falda?
(Sentándose en el suelo a los pies de OFELIA.)
OPHELIA: No, señor
HAMLET: Quiero decir, reposar la cabeza en vuestra falda.
OPHELIA: Sí, señor.
HAMLET: ¿Pensáis que quería decir algo malo?
OPHELIA: No pienso nada, señor.
HAMLET: ¡Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella!
OPHELIA: ¿Qué decís, señor?
HAMLET: Nada.

(55 palabras)

Observaciones:

1. La traducción de Miller es un plagio casi total de la traducción de Astrana.
2. Miller sigue el F1.
3. A juzgar por la acotación, podría haber seguido la edición de Furness o de cualquiera de los editores que las introducen en sus ediciones (Wilson, Lott y Jenkins).
4. Traslada el TO al TT con nueve palabras más.
5. Sigue a Clark y a Astrana en la traducción de "lap" por "falda".
6. Se rehuye de las connotaciones soeces señaladas con su traslación por "¿Pensáis que quería decir alguna algo malo?"[858] y "¡Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella!" (copia literal de Astrana).

[858] Astrana Marín traduce por "cosa fea".

7. No se traslada la aliteración de las líneas versales 106 y 112, pero sí la de la 110.

q) PÉREZ ROMERO (1993:179)

HAMLET: ¿Podo deitarme no voso regazo, señora?
OPHELIA: Non, meu señor.
HAMLET: Quero dicir, poñe-la cabeza no voso regazo.
OPHELIA: Si, meu señor.
HAMLET: ¿Pensas que falaba da follaxe?[859]
OPHELIA: No creo nada, señor.
HAMLET: No está mal lo de echarse entre las piernas de una dama.
OPHELIA: ¿Cómo, señor?
HAMLET: Nada

(43 palabras)

Observaciones:

1. Pérez Romero sigue F1.

2. Traslada el TO al TT con tres palabras menos.

3. Traduce el sentido de "country matters" por el explícito de "da follaxe".

4. Se observa cierta connotación soez en su traslación por "Quero dicir, poñe-la cabeza no voso regazo" y "No está mal lo de echarse entre las piernas de una dama".

5. No se traslada la aliteración de ninguna de las líneas versales objeto de estudio.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

r) PUJANTE (1994/ 2002:133-4)

HAMLET: Señora, ¿puedo echarme en vuestra falda?
OPHELIA: No, mi señor.
HAMLET: Quiero decir apoyando la cabeza.
OPHELIA: Sí, mi señor.
HAMLET: ¿Creéis que pensaba en el asunto?
OPHELIA: No creo nada, señor.
HAMLET: No está mal lo de echarse entre las piernas de una dama.
OPHELIA: ¿Cómo, señor?
HAMLET: Nada

(42 palabras)

Observaciones:

1. Pujante sigue el F1.
2. Traslada el TO al TT con cuatro palabras menos.
3. Siguiendo la tradición de Clark y Astrana, Pujante traduce "lap" por "falda".
4. Traduce el sentido de "Do you think I *m*eant country *m*atters?" por " ¿Creéis que pensaba en el asunto?", en donde "asunto" tiene clara connotación sexual.
5. Se traslada parcialmente connotación soez en "Quiero decir apoyando la cabeza" y "No está mal lo de echarse entre las piernas de una dama".

[859] En la traducción de Pérez Romero (1993:179) encontramos un asterisco a pie de página que dice: "Country matters. Cruda alusión ó acto sexual".

6. No se traslada la aliteración en niguna de las tres líneas versales en que aparece en el TO.

s) MARTÍN VÁZQUEZ (1998:111-2)

HAMLET: ¿Permitiréis que me ponga sobre vuestra rodilla?
OPHELIA: No, señor.
HAMLET: Quiero decir, ¿apoyar mi cabeza sobre vuestra rodilla?
OPHELIA: Sí, señor.
HAMLET: ¿Pensáis que yo quería cometer alguna indecencia?
OPHELIA: No, no pienso nada de eso.
HAMLET: Bello pensamiento reposar entre las piernas de una doncella.
OPHELIA: ¿Qué decís, señor?
HAMLET: Nada

(45 palabras)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Observaciones:

1. Martín Vázquez sigue F1.

2. Sigue a Fernández Moratín en todo el pasaje excepto en "Bello pensamiento reposar entre la piernas de una doncella" tomado de Moix o del Instituto Shakespeare.

3. Traslada el TO al TT con una palabra menos.

4. Traduce "lap" por "rodilla" como Moratín y Molina Foix.

5. Traduce el sentido de "Do you think I *m*eant country *m*atters?" por "¿Pensáis que yo quería cometer alguna indecencia?" (plagio de Fernández de Moratín) sin apenas trasladar la connotación sexual.

6. Se traslada la aliteración de las líneas versales 106 y 112, pero no la de la 110.

t) CIENFUEGOS (1998:113)

HAMLET: Damita, ¿puedo recostarme en vuestro regazo?
OPHELIA: No, mi señor.
HAMLET: Quiero decir, ¿la cabeza sobre vuestras rodillas?
OPHELIA: Sí, mi señor.
HAMLET: ¿Creéis que me proponía usar modales descomedidos?
OPHELIA: No creo nada, mi señor.
HAMLET: Es buena idea, esa de reclinarse entre las piernas de las doncellas.
OPHELIA: ¿Qué lo es, mi señor?
HAMLET: Nada.

(49 palabras)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Observaciones:

1. Cienfuegos sigue el F1.

2. Traslada el TO al TT con tres palabras más.

3. Traduce "lap" por "regazo" como Macpherson, Buero, Valverde, Navarra Farré, Instituto Shakespeare y Pérez Romero.

4. Traduce el sentido de "Do you think I *m*eant country *m*atters?" por "¿Creéis que me proponía usar modales descomedidos? sin apenas trasladar la connotación sexual.

5. Se traslada la aliteración de las tres líneas versales analizadas.

u) PEREA RAMÍREZ (1998:60-1)

HAMLET: ¿Permitiréis que me ponga sobre vuestra rodilla?
OPHELIA: No, señor.
HAMLET: Quiero decir, ¿apoyar mi cabeza sobre vuestra rodilla?
OPHELIA: Sí, señor.
HAMLET: ¿Pensáis que yo quería cometer alguna indecencia?
OPHELIA: No, no pienso nada de eso.
HAMLET: ¡Qué dulce cosa es!…
OPHELIA: ¿Qué decís, señor?
HAMLET: Nada

(40 palabras)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Observaciones:

1. Plagio exacto de Fernández Moratín y, por tanto, no merece ninguna atención.

v) SELLENT (2000:148-9)

HAMLET: Senyora, ¿puc ajeure'm a la vostra falda?
OFÈLIA: No, senyor.
HAMLET: Vull dir si puc recolzar el cap sobre la teva falda?

OFÈLIA: Sí, senyor.
HAMLET: Penses que em referia a coses baixes?
OFÈLIA: Jo no penso res, senyor.
HAMLET: Això és el que convé que hi hagi entre les cames d'una donzella.
OFÈLIA: Què, senyor?
HAMLET: Res

(53 palabras)

Observaciones:

1. Sellent sigue el F1.
2. Traslada el TO al TT con siete palabra más.
3. No hay consistencia en la traducción del fragmento, ya que de "la vostra falda" (l. 106) pasa a "la teva falda" (l. 108).
4. Traduce "lap" por "falda" como Clark, Astrana, Morera i Galicia, Navarra Farré, Alarcón Benito, Moix, Miller, Oliva, Pujante, etc.
5. Traduce el sentido de "Do you think I *m*eant country *m*atters?" por "Penses que em referia a coses baixes?".
6. No se traslada la aliteración de las líneas versales 106 y 110, pero sí la de la 112.

w) SIN NOMBRE DEL TRADUCTOR (2001:149-50)

HAMLET: Señora, ¿permitís que me apoye en vuestro regazo?
(Sentándose a los pies de OPHELIA.)

OPHELIA: No, señor.[860]
HAMLET: Quise decir, la cabeza en vuestra falda.
OPHELIA: Sí, señor.
HAMLET: ¿Pensasteis que era alguna rudeza?
OPHELIA: No pienso nada mi señor.
HAMLET: ¡Bonita idea la de yacer entre las piernas de una doncella!
OPHELIA: ¿Cómo, señor?
HAMLET: Nada.

(49 palabras)

Observaciones:

1. Se sigue el F1.
2. Por la inclusión de las acotaciones se debe seguir la edición de Furness, Wilson o Lott.
3. Traslada el TO al TT con tres palabras más.
4. Siguiendo a Macpherson , Buero, Valverde, Navarra Farré e Instituto Shakespeare, se traduce "lap" por "regazo".
5. Traduce "country matters" por "alguna rudeza".
6. Su traducción por "¡Bonita idea la de yacer entre las piernas de una doncella!", así como su nota a pie de página número 60, cuatro líneas más arriba, transmiten la connotación del elemento sexual del fragmento.
7. No se traslada la aliteración de las líneas versales 106 y 112, pero sí la de la línea 110.

[860] La nota 60 a pie de página (S.T. 2001:149) dice lo siguiente: "La reacción de Ofelia se explica porque

x) OLIVA (2003:144-5; 2005:100).

HAMLET: (Estirant-se als peus d'Ofèlia).
Senyora, puc reposar a la teva falda?
OPHELIA: No, milord.
HAMLET: Vull dir amb el cap a la teva falda
OPHELIA: Sí, milord.
HAMLET: Et pensaves que volia fer una cosa lletja?
OPHELIA: No em pensava res, milord.
HAMLET: És una bona idea ajeure's entre les cames de les noies.
OPHELIA: Què dieu, milord?
HAMLET: Res.

(52 palabras)

Observaciones:

1. Oliva repite prácticamente la traducción de 1986. En las revisiones de 2003 y de 2005, no obstante, Hamlet tutea a Ophelia.

2. A juzgar por la acotación, Oliva debe tener a la vista la edición de Furness, Wilson o Lott.

3. Traslada el TO al TT con seis palabras más, exactamente las mismas que en su traducción de 1986

4. Como los traductores catalanes anteriores —Morera i Galicia, Moix i Sellent— Oliva traduce "lap" por "falda".

5. Traduce el sentido de "country matters" por "alguna cosa lletja".

"regazo" podía tener también una significación obscena".

6. No se observa connotación soez en su traslación por "Vull dir, amb el cap a la vostra falda" (ahora con la introducción de una coma) y "És una bona idea ajeure's entre les cames de les noies".

7. No se traslada la aliteración de ninguna de las líneas versales.

y) SEGOVIA, TOMÁS (2002/2008:137-8)

HAMLET: Señora, ¿puedo echarme en vuestro regazo?
OPHELIA: No, señor.
HAMLET: Quiero decir: mi cabeza en vuestro regazo.
OPHELIA: Sí, mi señor.
HAMLET: ¿Pensáis que me refería a cosas bajas?
OPHELIA: No pienso nada, señor.
HAMLET: Vaya lindo pensamiento, echarse entre las piernas de una doncella.
OPHELIA: ¿Cuál, señor?
HAMLET: Ninguno.

(47 palabras)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Observaciones:

1. Segovia sigue la edición de Harrison (1937/1979), que parte de F1 como texto base.

2. Traslada el TO al TT prácticamente con el mismo número de palabras.

3. Siguiendo la tradición de Macpherson, Buero, Valverde, Navarra Farré, el Instituto Shakespeare, Pérez Romero y Cienfuegos, Segovia traduce "lap" por "regazo".

4. Traduce el sentido de "country matters" por "cosas bajas".

5. No se observa connotación soez en su traslación por "Quiero decir: mi cabeza en vuestro regazo", sin embargo, sí que se advierte una ligera connotación sexual en "Vaya lindo pensamiento, echarse entre las piernas de una doncella".
6. Se traslada parcialmente la aliteración de la línea versal 106, y totalmente las de las líneas 110 y 112.

z) ALONSO SAURA, JOSÉ LUIS (2007: 92-3)

HAMLET: Doncella, ¿yaceré en tu regazo?
OPHELIA: No, mi señor.
HAMLET: Quiero decir, mi cabeza sobre vuestro regazo.
OPHELIA: Sí, mi señor.
HAMLET: ¿Pensáis que quiero decir relaciones sexuales?
OPHELIA: Yo no pienso nada.
HAMLET: Es un bonito pensamiento yacer entre las piernas de doncellas.
OPHELIA: ¿Cuál es, mi señor?
HAMLET: Ninguna.

(43 palabras)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Observaciones

1. Se sigue el F1.
2. Llama la atención que en la primera línea le hable a Ophelia de tú y, sin embargo en la tercera le hable de vos, al contrario de lo que hacía Sellent (2000:148-9).
3. Traslada el TO al TT con tres palabras menos.

4. Siguiendo a Macpherson, Buero, Valverde, Navarra Farré, Instituto Shakespeare, Pérez Romero, Cienfuegos y Segovia, Saura traduce "lap" por "regazo".

5. Traduce "country matters" por el muy explícito "relaciones sexuales" .

6. Su traducción por "¿Yaceré en tu regazo?" y "Es un bonito pensamiento yacer entre las piernas de doncellas" apenas transmiten la connotación soez del TO.

7. No se traslada la aliteración de la línea versal 106, pero sí las de las líneas 110 y 112.

En este apartado hemos contrastado veinticinco traducciones representativas de *Hamlet* de las cincuenta y seis que tenemos identificadas lo que supone un 44´64% de las existentes en el panorama español. De las analizadas detectamos cuatro traducciones que o bien son plagios totales (Martínez Lafuente, Alarcón Benito, Perea Martínez y Martín Vázquez, que plagian a Fernández de Moratín) o bien parciales (Miller, que tiene muchas deudas contraídas con Astrana) por lo que no las tenemos en cuenta a la hora de las observaciones. Así pues, de las veinte traducciones restantes objeto de análisis observamos que sólo Valverde sigue el Q2, mientras que el resto de traductores se inclina por el F1 o amalgama los dos TO. Entre los cuatro traductores objeto de análisis especial (apartado 4.5) se constata la preferencia del F1 como texto base en las traducciones. Ahora bien, ¿podemos realmente afirmar que los traductores, en general, parten de los TO Q2 y F1? Lamentablemente no, ya que que lo máximo que podemos constatar —y no siempre sucede así— es una tendencia entre los traductores, tanto españoles como extranjeros, a traducir a partir de ediciones críticas y anotadas en inglés como

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

texto base, tanto más acusada cuanto más reciente es la traducción. Esto se constata por la presencia de acotaciones en los TT, que ya aparecían en las ediciones de Furness, Wilson, Lott y Jenkins.

Los TT superan en general el número de palabras del pasaje escogido del TO; así, el término medio en los TT es de 48´77 palabras frente a las 46 del TO (F1). Pemán necesita sólo 24 palabras para su adaptación frente a Buero que lo hace con 65: una diferencia considerable si se tiene en cuenta que se parte del mismo TO. Sólo Valverde, como ya hemos apuntado, parte de las 36 del TO de Q2, que reduce a 30 en su TT.

Creemos que, a partir del extenso corpus analítico-comparativo del fragmento de naturaleza sexual escogido, no podemos ofrecer características distintivas con el fin de establecer diferentes periodos de las traducciones de *Hamlet* en España. Podemos, a lo sumo, reseñar rasgos generales observables en las traducciones, pero es casi imposible afirmar que un determinado TT pertenece a una época determinada a menos que el rasgo lingüístico, sintáctico morfológico lo delate claramente. A lo largo de la historia de las traducciones de *Hamlet* los diferentes traductores básicamente han historizado o han modernizado el TT (véanse apartados 4.4.6 y 4.4.7).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.5 Análisis de cuatro traducciones de *Hamlet* y sus paratextos

> By studying translators' prefaces we can learn a great deal not only about the criteria selected by an individual translator, but about the ways in which those criteria reflect views on the task of translation held within the community at large.[861]

Las traducciones del Instituto Shakespeare (1989 y 1992), de Vicente Molina Foix (1989), de Ángel-Luis Pujante (1994) y de Salvador Oliva (1996, 2003 y 2005) que se recogen en este apartado son suficientemente representativas dentro el panorama editorial español reciente. En tres casos proceden de traductores con formación académica reconocida, pues se trata de profesores universitarios que además cuentan con publicaciones relacionadas con el teatro isabelino y jacobeo. Tres traductores han reflexionado sobre el quehacer traductor en diversos trabajos teóricos. En el caso de Molina Foix su versión significó un hito dentro del panorama teatral español por su puesta en escena de la mano de José Carlos Plaza. En las traducciones del Instituto Shakespeare y de Salvador Oliva nos encontramos ante dos y tres procesos editoriales distintos respectivamente. En los cuatro casos se trata de las primeras traducciones que partiendo del texto original están pensadas para la representación escénica.[862] También hay que tener en cuenta que las traducciones objeto de análisis han sido centro de atención de la crítica especializada y del debate académico reciente.

---

[861] Bassnett (1994:xiii).

[862] "But it was only in the last quarter of the century that real translations from the English were actually used for the stage (Molina Foix's, Pujante's and so on)". Portillo & Salvador (2003:193).

El advenimiento de la democracia en España[863] contribuyó de forma extraordinaria y decisiva a una eclosión sin precedentes en la historia de la recepción y apropiación de Shakespeare, y buena prueba de ello es la selección de traducciones que conforman este apartado, cuya característica común quizás sea la presencia de paratextos, entendidos como textos que acompañan y envuelven a la traducción propiamente dicha y que explican las estrategias utilizadas por los traductores para contribuir a la recepción de un texto particular entre nosotros, es decir, prólogos, introducciones, notas, epílogos, etc., que sitúan cada una de las traducciones en un lugar único. En sentido amplio también entendemos por paratextos todas aquellas aportaciones realizadas por estudiosos tales como Alfonso Par o Salvador de Madariaga y que en los últimos cuarenta años han tenido como figuras destacadas a Esteban Pujals (1965), Cándido Pérez Gállego (1974, 1976), Manuel Ángel Conejero (1975, 1980, 1982, 1983, 1988, 1991, 1992 y 1993), José Manuel González (1987, 1993, 1998, 2000, 2002, 2006 y 2006a), Salvador Oliva (2001) y Ángel Luis Pujante (1993,1996, 2007 y 2008). También tendrían cabida aquí aquellas publicaciones en donde los traductores mismos ofrecen sus teorías con el fin de explicar su labor traductora y contribuir de esta forma a una mejor comprensión de sus TT entre lectores y espectadores: Conejero (1980, 1982, 1983 y 1987), Pujante (1989 y 2003) y Oliva (1993) sobre todo.

Otro aspecto perceptible en los TT objeto de estudio ha sido la influencia y reflejo determinante que las ediciones inglesas han tenido en las traducciones españolas más representativas y de mayor calidad desde la edición de John Dover Wilson (1934)

[863] "The arrival of democracy brought about a new cultural consciousness and sensibility which made possible an unprecedented boom of criticism, translations and performances in Spain […]". González

hasta las más recientes y que marcan la década de los ochenta: Spencer (1980), Jenkins (1982), Edwards (1985), Hibbard (1987), etc. Así, la preferencia del Q2 como texto base es perceptible en la mayor parte de las traducciones, y apenas si se aprecia la influencia del F1 en los TT, aun a pesar de la repercusión de ediciones inglesas, como la de The Oxford Shakespeare, que preconizaban la vuelta al F1. Por otra parte, también el formato general de las ediciones inglesas y la estructura de los paratextos han tenido fiel reflejo en las traducciones españolas, que han ido incorporando progresivamente introducciones, problemas textuales, notas, glosarios, representaciones escénicas, bibliografías, fotografías, etc, siguiendo el ejemplo de ediciones más modernas como la de Harold Jenkins —con introducción que incluye fecha de *Hamlet*, publicación, los diferentes textos, el problema editorial, las fuentes, introducción crítica, etc. —, la de Philip Edwards —con introducción que contiene fuentes y fecha, los actores y *Hamlet*, representaciones escénicas, películas, interpretaciones críticas, la obra y los críticos, la acción, etc.— o la de G.R. Hibbard —con introducción general, introducción textual, fotografías, etc.—. Evidentemente, la edición de Thompson & Taylor (2006), aún no ha producido sus efectos en este sentido, pero indudablemente será el texto base del que partan futuras traducciones de *Hamlet* en nuestro país.

Creemos que las traducciones de este apartado han contribuido de una forma destacada a la recepción[864] de Shakespeare en España y cada traductor se ha convertido en un nuevo intérprete de *Hamlet.* Recibimos a Shakespeare desde los ámbitos más di-

---

Fernández de Sevilla (2002:2).

[864] "Reception is a useful term because it suggests less passivity on our part than influence —perhaps the kind of politeness we show to an honoured guest. It also suggests less violence than the notion of appropriation, which suggests kidnapping rather than welcoming, […]". Engler (2003:27-28).

versos: desde el académico, donde año tras año se generan nuevas interpretaciones que contribuyen a esa recepción, desde las representaciones escénicas con nuevas lecturas a veces influidas por las interpretaciones y aproximaciones académicas; también el séptimo arte contribuye a esa recepción sobre todo a un nivel más popular, y en el caso de los países no anglófonos se recibe a Shakespeare principalmente desde las traducciones.

Según Portillo & Salvador [865] hasta la aparición de estas traducciones en el último cuarto del siglo XX las traducciones con las que contaban las compañías teatrales eran en prosa, casi nunca partían del inglés y tampoco trataban la acción del drama shakesperiano con fidelidad; por tanto, estas nuevas traducciones aportan el gusto y la sensibilidad propias de nuestro tiempo, gustos que han sufrido una evolución desde que Ramón de la Cruz la reescribiera de acuerdo con la tradición propia de su tiempo,[866] de tal manera que el acto de traducir se renueva continuamente y nunca es definitivo. Resulta estimulante constatar en obras como *The Oxford Companion to Shakespeare* de Dobson & Wells (2001) una entrada dedicada a la traducción entendida como "inalienably part of the process whereby Shakespeare has been, and is being, received in non-English-speaking-countries"[867] y que en el apartado titulado "Translators and Translations" incluye nombres españoles como: Luis Astrana Marín, Jaime Clark, Manuel Ángel Conejero, Ramón de la Cruz, Instituto Shakespeare, Guillermo Macpherson, Le-

[865] Portillo & Salvador (2003:193).

[866] "Consequently, when studying translations one should also analyse translation criticism, reflective essays on translation, prefaces to translations, or any material which expresses the commonly accepted "good" taste or the translational norms operating in a given literature at a certain moment in time". Heylen (1993:10).

andro Fernández de Moratín, Salvador Oliva, Ángel-Luis Pujante, Josep Maria de Sagarra y José María Valverde, cuya contribución a la recepción de Shakespeare en nuestro país nadie pone en duda hoy en día.

Curiosamente en ninguna de las cuatro traducciones se presta atención en los paratextos a los nuevos enfoques e interpretaciones que la obra ha recibido por parte de los nuevos historicistas, materialistas culturales, feministas, desconstructivistas, etc.

4.5.1 La traducción del Instituto Shakespeare de Valencia

El Instituto Shakespeare presenta dos traducciones diferentes (1989 y 1992), aunque en realidad corresponden a "dos procesos editoriales distintos" como señala Jesús Tronch-Pérez, miembro del colectivo responsable de las traducciones.[868] En la traducción de 1989[869] —una edición de bibliófilo, no venal— se han tomado más variantes de Q2, mientras que la de 1992/1999 (octava edición) se basa principalmente en F1, aunque también tiene en cuenta el Q2. Contrastadas las dos ediciones, observamos que las traducciones no afectan a los juegos que palabras. No obstante, la segunda edi-

---

[867] Dobson & Wells (2001:482).

[868] Tronch-Pérez en Pujante & Gregor (1996:314) se refiere a "dos procesos editoriales distintos, publicados en 1989 y 1992" a cargo del colectivo Instituto Shakespeare compuesto por profesores bajo la coordinación y dirección de M. A. Conejero (Valencia, 1943). Del primer proceso editorial, publicado por el Instituto Shakespeare "se han impreso 200 ejemplares numerados del 1 al 200 y 100 ejemplares no venales numerados del I al C sobre papel hilo verjurado Castillo", todo lo cual nos puede dar una idea de la exquisitez de la edición.

[869] Según Tronch-Pérez (1996:315) la edición del TO —no publicado— corre "a cargo de J. V. Martínez Luciano".

ción contribuye a una mejor recepción de la obra si atendemos a los paratextos y aparato crítico, inexistentes en la edición de 1989. De la edición de 1992 destacamos los siguientes datos relevantes e identificativos:

1) Se trata de una edición bilingüe[870] a cargo del Instituto Shakespeare dirigida por el profesor Manuel Ángel Conejero.

2) Existe una ilustración en la cubierta: *Hamlet en el cementerio*, por E. Delacroix, una de las múltiples imágenes icónicas con que identificamos inmediatamente la obra y que pertenece al legado de las artes visuales.

3) Encontramos un índice de los contenidos en la última página: Introducción, Bibliografía, Agradecimientos y *Hamlet*.

4) Los responsables de la versión definitiva son, además de Manuel Ángel Conejero, el poeta Jenaro Talens, también profesor de la Universidad de Valencia. No obstante, el editor quiere poner de relieve que existe un colectivo que ha trabajado en este proyecto y que no se trata, por tanto, de un trabajo individual.

[870] El Instituto Shakespeare presenta una edición bilingüe en el caso de *Hamlet* y otras obras, aunque no siempre esto es así. Preguntado por qué unas ediciones son bilingües y otras no, Jesús Trronch responde lo siguiente: "Poden ser moltes raons. Pensaria que per qüestions econòmiques (més paper fa el llibre més car) o que en les primeres edicions no es contemplava el text bilingüe fins que es proposaria en un moment." (Comunicació personal de Jesús Tronch-Pérez de fecha 22 de juliol de 2009). Por su parte, Pilar Ezpeleta nos dice lo siguiente: "A mi entender nosotros presentamos con nuestras ediciones bilingües, sobre todo a partir de *Hamle*t, un doble producto. Por un lado, el texto inglés anotado que sería similar en su naturaleza a cualquiera de las ediciones críticas inglesas que el lector inglés puede consultar (Series de Arden, Oxford, Cambridge, etc.). Por otro, un texto traducido que sigue un método *traductor interpretativo-comunicativo*, y cuyo fin último es ofrecer un texto dramático listo para el potencial director, un texto que pretende no tanto dar soluciones interpretativas como presentar un texto tan rico en matices y posibles interpretaciones como lo era el original (o al menos tantas como nos sea posible!?). Esto da lugar a textos complejos (estamos hablando de Shakespeare) que intentan recuperar, traducir y/o reescribir la naturaleza plurisignificativa, ambigua, marcada por la connotación, el juego de palabras y el uso llevado al límite de sus posibilidades de la imaginería y el léxico". (Comunicación privada de fecha 7 de septiembre de 2009).

5) Existe una introducción a cargo de Cándido Pérez Gállego, profesor de la Universidad Complutense de Madrid cuyo título es "Hamletología. Palabras. Palabras. Palabras" con una nota a pie de la página 9 que dice: "Este trabajo es una puesta al día del estudio que, bajo el mismo título, se publicó en 1976, [...]".[871] El estudio ocupa 33 páginas.

6) Los apartados "Las fuentes de *Hamlet"* y "Fecha de composición" ocupan hoja y media cada una (páginas 43-45), mientras que se dedican dos hojas y media al "Texto de *Hamlet*" (páginas 46-48). En este último apartado se pone de manifiesto que la edición de 1992 se basa en F1: "Nosotros hemos optado por partir del Folio como texto base de la edición, [...]".[872]

7) A "La edición y traducción de *Hamlet*" se dedican cinco hojas (páginas 48-54).

8) El artículo de Ángeles Serrano Ripoll, "Las traducciones de *Hamlet* en España", ocupa diez páginas. Comienza con la traducción o versión de Ramón de la Cruz —*El Hamleto*— de 1772 y acaba con los dos procesos editoriales llevados a cabo por el Instituto Shakespeare: el de 1989, que se basa en Q2, y el de 1992, del que adelanta: "Este volumen que ahora presentamos es una edición crítica que incluye el texto inglés anotado, y la traducción revisada".[873]

---

[871] Este apartado ocupa las pp. 9-26 de las 205 que componen el libro publicado en 1976 por Fernando Torres-Editor, aunque el capítulo ya había aparecido anteriormente en *Cuadernos de Investigación*, Logroño: Colegio Universitario, como señala el mismo Pérez Gállego (1976:26).

[872] Instituto Shakespeare (1992/1999: 48).

[873] Instituto Shakespeare (1992/1999 y 1992/2003:64). Respecto a las ediciones críticas del Instituto Shakespeare, Pilar Ezpeleta, en comunicación privada de fecha 7 de septiembre de 2009, matiza lo siguiente:

9) La Bibliografía ocupa ocho páginas (pp. 65-72) y se divide en apartados y subapartados: I "Ediciones de *Hamlet*": "a) Ediciones facsímil" y "b) Otras ediciones", II. "Fuentes, concordancias y glosarios", III "Estudios críticos sobre las tragedias de Shakespeare", IV. "Estudios monográficos sobre *Hamlet"* y V. "Traducciones y versiones españolas de *Hamlet"*.

10) En el apartado de "Agradecimientos" se cita a Vicente Forés, Purificación Ribes, Ángeles Serrano y Joan Ripoll "por sus sugerencias y trabajo básico de investigación", así como a Miguel Teruel, Carmen Campello, Pilar Ezpeleta, Vicent Montalt, Jesús Tronch-Pérez y María F. Peña, como responsables del proceso de anotación y revisión del texto final.

11) La obra en sí (texto original y traducción) se extiende de la página 74 a la 717, es decir, 643 páginas.

12) Existen 1.771 notas a pie de página que se desglosan de la manera siguiente:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

"Es cierto que nuestras ediciones son ediciones críticas, pero también es cierto que el objetivo último del 'texto dramático traducido' que presentamos persigue poseer una naturaleza totalmente independiente de las notas a pie de página. De hecho habrás observado que en la edición de *Hamlet*, anotamos el texto inglés y no la traducción".

Actos	Nº de notas a pie de página
I	317
II	337
III	433
IV	370
V	314
TOTAL	1.771

Las notas que encontramos son de tres tipos: (a) textuales, sobre todo aquellas que se apartan de la lectura de F1, que es el "texto base de la edición"[874]; por tanto, hay profusión de notas que hacen referencia a Q2 que no aparecen en F1. Existen referencias puntuales a Q1, Q3, Q5, F2, etc., así como a ediciones modernas: desde John Dover Wilson (1934/1969) hasta Hibbard (1987/1998). Los corchetes [ ] indican otras posibilidades que no aparecen en las tres ediciones originales. (b) notas léxicas con definiciones que hacen referencia a fuentes diversas: *OED*, Schmidt, Onions, Partridge, etc., así como referencias a proverbios (índices de Dent y Tilley) y citas bíblicas entre "". (c) notas generales que abarcan explicaciones mitológicas, socioculturales, gramaticales, comentarios estilísticos; cuando se trata de citas, éstas van entre comillas.

[874] Instituto Shakespeare (1992/1999:49).

13) Aparece una relación de 28 ediciones utilizadas (páginas 50-51), además de las citadas en la Bibliografía.

14) Con el fin de subrayar la importancia que el Instituto Shakespeare concede a la "traducción teatral" se nos remite a otras publicaciones de Manuel Ángel Conejero, responsable último de la traducción (p. 52).

15) Se explican pormenores de las traducciones de este colectivo, como por ejemplo la traducción de proverbios, o aquellos que vienen impuestos por la "teatralidad del texto", ya que "los textos dramáticos de Shakespeare fueron elaborados para ser dichos sobre el escenario" (p. 52). Esto explicaría el que en ocasiones se traduzca la "situación dramática", y no las palabras literales, con el fin de trasladar y provocar "el mismo efecto dramático que provoca el original" (p. 54). Las traducciones, en resumen, aspiran a "reconstruir el espectáculo verbal y teatral, por lo que los aspectos tenidos en cuenta han sido diversos: hacer una propuesta prosódica; hacer funcionar teatralmente los cambios de prosa a verso, y viceversa; intentar recrear el ritmo del original; reconstruir el texto escénico; etc". (p. 54).

16) Encontramos siete ilustraciones en el interior:

    a) El *engraving* de William Shakespeare a cargo de Martin Droeshout (National Gallery de Londres) en la p. 8.

    b) La portada de la edición príncipe (First Quarto) en la p. 15.

    c) La primera página de la edición príncipe en la p. 19.

d) Una foto de John Barrymore como Hamlet en 1925 en la p. 25.

e) Henry Irving como Hamlet en la p. 33.

f) Sarah Bernhardt como Hamlet en 1899 en la p. 41.

g) Edmund Kean como Hamlet en la p. 53.

Juicio crítico

Teniendo en cuenta, además, que este colectivo parte de las fuentes originales y que estudia "las ediciones críticas",[875] nos encontramos ante una edición muy especial de *Hamlet*, muy difícil de superar. Se trata de una buena traducción desde el punto de vista filológico, que tiene en cuenta las ediciones inglesas y aspira a que sea representable. Es una edición para especialistas por todo el aparato crítico, anotaciones y demás paratextos que presenta que presenta; ideal tanto para alumnos de Filología Inglesa como para alumnos de Traducción e Interpretación. Los responsables —ya lo hemos señalado— son un extenso grupo de profesores expertos en teatro isabelino y jacobeo, que también han colaborado en otras traducciones y que han ido cambiando a lo largo del tiempo.[876] Evidentemente también se trata de una edición para el lector no especialista,

[875] Conejero (1980:251).

[876] Hasta el momento presente la Fundación Shakespeare de España ha publicado las siguientes traducciones de Shakespeare: *El rey Lear* (1979), *Macbeth* (1980), *El mercader de Venecia* (1981), *Como gustéis* (1983), *Othello* (1985), *Romeo y Julieta* (1988) , *Hamlet* (1989 y 1992), *Noche de Reyes* (1991), *La tempestad* (1997) , *Ricardo II* (1997), *Antonio y Cleopatra* (2001), *Coriolano* (2003) y *La comedia de los errores* (2008, en edición venal), algunas de ellas en versión bilingüe. "[...] nuestras ediciones próximas serán *The Comedy of Errors* y *All's Well That Ends Well* (ya traducidas) y a todos nos gustaría

en la medida en que éste se centre en el hilo de la acción, haciendo caso omiso de las múltiples notas a pie de página.

Hay que señalar que formalmente la traducción respeta el verso y la prosa del texto original inglés "manteniendo el mismo número de líneas versales".[877] Por otra parte, el Instituto Shakespeare enfatiza como objetivo fundamental, no sólo de ésta, sino de otras traducciones del colectivo, "su teatralidad, su capacidad de puesta en escena".[878] En cuanto a la vuelta al F1 en boga en la década de los ochenta por parte de los editores ingleses, la traducción del Instituto Shakespeare de 1992 también refleja esa tendencia, si bien no se olvida completamente de la amalgama de ambos textos, en determinadas ocasiones,

Por lo que se refiere al objeto de nuestro trabajo —el juego de palabras[879] con connotación sexual en algunas traducciones de *Hamlet*—, esta edición señala que un pa-

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

que la próxima fuera *A Midsummer Night's Dream*". (Comunicación privada de Miguel Teruel de fecha 3 de agosto de 2009).

[877] Instituto Shakespeare (1999 y 2003: 64).

[878] Instituto Shakespeare (1999 y 2003: 64). Comparada con las otras traducciones analizadas, posiblemente este TT superaría excesivamente la duración de la puesta en escena del TO, un dato importante que no se debería perder de vista.

[879] Hemos preguntado a Miguel Teruel sobre la dificultad que plantean los juegos de palabras en ésta y otras traducciones de Shakespeare y nos ha manifestado lo que sigue a continuación: "Si el juego de palabras es recuperable en castellano, aunque suponga un leve alejamiento de los sentidos originales, merece la pena sopesar si conviene rehacer la frase donde aparece para recuperarlo. Si no lo es, la solución más sencilla es optar por uno de los sentidos, seguramente el más connotado; de contar con la ayuda de una nota, o en el proceso de ensayo, se podría confiar en la intervención del actor para dar color e intención a una opción menos obvia. Es también posible (recuerdo parlamentos de Feste en *Noche de Reyes*) que determinado juego de palabras no se solucione, pero se genere otro (quizás inexistente en el original, pero posible en castellano) en las inmediaciones: sobre todo en intervenciones más largas o en secuencias cómicas, donde el objetivo principal es hacer ver que el personaje está jugando con los sentidos de las palabras, y quizá secundario que juegue con ésta o aquélla ...". (Comunicación privada de fecha 3 de agosto de 2009). Véase también Von Schwering-High (2004:110).

so previo a la edición de *Hamlet* supone una "depuración y fijación del texto"[880] y que entre los escollos que se tendrá que afrontar uno tiene que ver con "que la lengua inglesa es especialmente apta para la anfibología —por sus ambivalencias y dobles sentidos—"[881].

En el ámbito formal, lamentamos decir que la edición no es nada práctica para la localización de citas, ya que no se incluye en cada página ni el número de acto, ni el número de escena, aunque sí el número de verso tanto en inglés como en castellano, como sí encontramos en las ediciones inglesas de Spencer, Lott, Jenkins, Hibbard, Edwards o Thompson & Taylor, siendo las dos últimas ediciones las que más facilitan la búsqueda de las muestras lingüísticas en que uno pueda estar interesado. También creemos que habría sido de agradecer que la introducción del profesor Pérez Gállego, quien puso al día para esta edición su estudio publicado diecisiete años antes, hubiera incluido las referencias bibliográficas de las 18 notas finales, que no aparecen en la edición del Instituto Shakespeare (Cátedra - Letras Universales, nº 175).[882] Tampoco incorpora imágenes de la tradición escénica española,[883] frente a las muchas que ofrece

[880] Instituto Shakespeare (1999 y 2003:46).

[881] Instituto Shakespeare (1999 y 2003:46).

[882] Respecto al cambio de editoriales observado en la edición de las obras de Shakespeare (de Alianza Editorial a Cátedra), Tronch-Pérez nos aclara que "són interessos distints de dues empreses distintes. A una editorial li interessa publicar un títol i la traducció concreta d'un grup i arriba a un acord amb la primera editorial per a publicar el text del qual posseeix els drets". (Comunicación privada de Jesús Tronch-Pérez de fecha 22 de julio de 2009).

[883] La inclusión de imágenes de la tradición escénica británica en ediciones, estudios críticos y publicaciones periódicas —*Shakespeare Survey*, por ejemplo— es una constante en ese país; sin embargo son una excepción en España; la única edición española que tenemos constancia de que las incorpora es la de Terenci Moix (1980:128), con "escenes de les representacions a la Plaça del Rei (juny de 1979)". Sobre la influencia de Shakespeare en el arte español véase Portús (2002:214-40) y Aznar (2002:241-66) en J. M. González Fernández de Sevilla & H. Klein (ed.) S*hakespeare and Spain* (2002).

del panorama teatral británico. Creemos que esta traducción es también una traducción para ser leída en la medida en que el lector haga uso de las múltiples notas explicativas y paratextos[884], porque ¿qué sentido tiene tal profusión de notas a pie de página si el objetivo último es su representación escénica? Por lo demás, repetimos que, de momento, en nuestra opinión, difícilmente se pueda superar esta completa edición gracias al colectivo de especialistas implicados en el proyecto.

4.5.2 La traducción de Vicente Molina Foix

> Me gustaría que mi traducción fuese al mismo tiempo literal y atrevida —¿y quién más atrevido en su contexto, que el Shakespeare de los neologismos, de los saltos semánticos, de las metáforas de sentido múltiple, de las aliteraciones malabares? No haber intentado ciertos atrevimientos —como por ejemplo, poner en boca de Hamlet, nuestro contemporáneo, vocablos modernos como "síntesis", "realismo" o "cuerpo social" — me parecería la verdadera traición al autor.[885]

En 1989 Vicente Molina Foix (Elche, 1946)[886] presenta una traducción no completa. Su adaptación de *Hamlet* para el Centro Dramático Nacional, cuyo Departamento de Dramaturgia junto con el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

[884] Al preguntarle a Jesús Tronch-Pérez el motivo por el cual esta edición, comparada con otras del Instituto Shakespeare, como *Macbeth* o *King Lear* en Alianza Editorial y en Cátedra, posee un número tan elevado de notas a pie de página, nos aclara lo que sigue: "Perquè la sèrie 'Letras Universales' i l'editor o responsable de la sèrie ho permeten (és una característica de la sèrie) i els 'autors' de l'edició (l'Institut Shakespeare) van proposar una edició amb més notes que de costum i es va acceptar. En altres ocasions, hi ha limitacions de l'editorial que imposen, per exemple, una introducció no superior a 20.000 paraules, etc.". (Comunicación personal de fecha 22 de julio de 2009).

[885] Molina Foix (1989:41).

[886] El escritor ilicitano y residente en Madrid, de sobra conocido en el panorama literario de nuestro país, ha traducido también *El rey Lear* (Editorial Norma) y *El mercader de Venecia* (Editorial Anagrama y Círculo de Lectores), en el volumen colectivo de las obras completas editado por Pujante. Ambas obras se presentan en edición bilingüe, según comunicación privada de fecha 11 de julio de 2009.

(Ministerio de Cultura) editan esta obra. Los datos relevantes de esta edición son los siguientes:

1) La edición está coordinada por Carla Matteini.

2) El diseño de la portada corre a cargo de Roberto Turégano.

3) En el índice de esta edición se distinguen dos apartados: I. El montaje (p. 9-34) y II. El texto (p.35-41).

4) La traducción "está dedicada a Jaime Gil de Biedma, con quien da gusto hablar de Shakespeare" (p. 43).

5) Esta versión de *Hamlet* bajo la dirección de José Carlos Plaza se estrena en el Teatro María Guerrero el 20 de octubre de 1989.[887]

6) En el apartado "Escenografía y Vestuario" Gerardo Vera nos da pautas y pinceladas escénicas para entender este *Hamlet*: "El espacio escénico no intenta representar los diferentes ambientes en los que se desarrolla la acción [...]" (p.10), uso de "empalizadas de madera con diferentes texturas" así como "presencia real del agua", "repetición obsesiva de materiales", "espacio arquitectónico abstracto", aunque en continuo movimiento, como queriendo indicar el constante cambio emocional de los actores. Por lo que respecta al vestuario sigue "el ambiente general de los trajes del XVI". A continuación (p. 11-25) encontramos di-

[887] Mas Congost (1993:515). Ver también reseñas en *El País* de 20 y 22 de octubre de 1989 a cargo de Haro Tecglen. También apareció información más completa en la desaparecida revista *El Público*.

ferentes bocetos en colores que corresponden a las diferentes escenas de la obra así como los trajes de los diferentes personajes.

7) Las partituras de la música compuesta por Mariano Díaz para los sepultureros (p. 27), Hamlet (p. 28), y Ofelia (p. 29).

8) Un numeroso equipo artístico y técnico (p. 30).

9) El reparto por orden de aparición (p. 31), en el que destacan los nombres de Alberto Closas, Ana Belén y José Luis Gómez, así como el reparto en la reposición del 5 de septiembre de 1990.

10) El artículo de José Carlos Plaza (p. 33-4) nos recuerda que "*Hamlet* no se ha representado en castellano desde hace más de 25 años"[888] y su concepción de Hamlet como "pivote central [...] alrededor del cual los demás giran, recibiendo sus influencias" y concluye: "Escribir más sobre *Hamlet* sería una irresponsabilidad y una pedantería porque si hay una obra en la que todo, absolutamente todo esté en el texto de los personajes, es ésta".

11) Se trata de una edición bilingüe con el TO a la izquierda: los versos que no se traducen van en color gris; a la derecha aparece "la traducción castellana de lo que, en nuestra opinión, constituye la adaptación escénica idónea". (p. 36).

[888] A este respecto Portillo & Salvador (2003:191) apuntan que se trata de un error: "He erroneously argued that *Hamlet* had not been staged in Spain for thirty years", error que ya había aparecido en la entrevista incluida en González Fernández (1993:224). El error también se reflejó en la reseña publicada en *El País* de 20 de octubre de 1989, en donde, con el título "José Luis Gómez, ante Hamlet", Andrés F. Rubio escribía: "Hace casi 30 años que la obra no se representaba en España en castellano, desde que Nuria Espert y Adolfo Marsillach se atrevieron".

12) El traductor nos explica el objetivo particular de su traducción:

> Quiero añadir como final, que mi propósito de traductor ha sido mantener —por medio de la utilización de un verso castellano de medida irregular y amplia flexibilidad— el respeto al sentido y la palabra shakesperiana y no tanto a la peculiaridad de la métrica inglesa (aunque sí me pareció necesario traducir en pareado los "rhyming couplets" finales de los parlamentos y usar el endecasílabo rimado en la presentación de los actores, rimada también por Shakespeare. [889]

13) Molina Foix se basa en la edición de Harold Jenkins (The Arden Shakespeare)[890] y de G. R. Hibbard (The Oxford Shakespeare)[891] y añade que consulta en "todo momento las clásicas de Furness, Kittredge y Dover Wilson [...] [y] si bien no me he atrevido a adoptar las más drásticas soluciones de la edición Folio sí la he seguido en numerosos pormenores de puntuación y atribución de versos y en algunas supresiones del texto".[892] A partir de estas ediciones el traductor fija su propio texto siguiendo una estructura muy particular que consiste en presentar el TO completo en inglés en las hojas pares —alternando fragmentos en caracteres normales y otros en color gris— y en las hojas impares su versión de los fragmentos escogidos en caracteres normales. Hay que reseñar que, teniendo en cuenta el destinatario de su texto —el CDN—, su versión será, en principio, predominantemente teatral.[893]

---

[889] Molina Foix (1989:41).

[890] Recordemos que la edición de Harold Jenkins se basa en Q2.

[891] La edición de Hibbard se basa en F1.

[892] Molina Foix (1989:41).

[893] Véase Portillo & Salvador (2003) sobre la producción de José Carlos Plaza para el CDN.

14) Molina Foix persigue una traducción "literal y atrevida" lo cual supone enfrentarse a problemas de difícil solución como son las dilogías, las metáforas plurisemánticas, las aliteraciones, etc.

15) Su traducción y adaptación, sin ninguna nota a pie de página, se extiende de la p. 46 a la 341.

Juicio crítico

Se trata de una edición bilingüe muy cuidada. Evidentemente si se compara con la edición del Instituto Shakespeare presenta muchas lagunas en los paratextos que la edición del colectivo universitario valenciano cuidó hasta el último detalle. En el caso de la edición de Molina Foix todos los paratextos giran en torno a la puesta en escena de la obra y prácticamente se ignoran otros aspectos que son centrales en las ediciones del Instituto Shakespeare o de Pujante. Bien es cierto que los destinatarios de la traducción eran totalmente distintos, buena prueba de ello es que en el caso del escritor ilicitano su versión se vendía a los espectadores que acudían a las representaciones de la obra, de donde se deduce que el texto iba dirigido a los amantes del teatro y más concretamente a quienes quisieran entender mejor aquella puesta en escena como se colige de los paratextos.

Dado que las traducciones existentes hasta ese momento no ofrecían un lenguaje dramático sino literario —en opinión de José Carlos Plaza—, la propuesta de Molina

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Foix fue pionera en este sentido, aun consciente de la dificultad que entrañaba dicho lenguaje.[894] En cuanto a la relevancia que tuvo en su día basta mencionar lo siguiente:

> [t]he most luxurious, expensive, and ambitious production to date has undoubtedly been a heavily subsidized project undertaken by the "Centro Dramático Nacional" […]. It was promoted by José Carlos Plaza, who had just been appointed director of that institution. Plaza had commissioned Vicente Molina Foix to translate Shakespeare´s drama, adapting it to his own artistic requirements, and the resulting text —a free-verse rendering— was published as a bilingual edition [...].[895]

La puesta en escena, que a pesar de los recortes —entre ellos la desaparición de algún personaje menor— se acercaba a las cuatro horas, contó con grandes actores de aquel momento como José Luis Gómez (Hamlet), Albert Closas (Claudius) y Ana Belén (Ophelia) en los papeles principales, pero la producción, en palabras de Portillo & Salvador "did not contribute to making Shakespeare's drama popular but discouraged prospective theatergoers".[896] La traducción se presenta en un lenguaje moderno y

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[894] Véase la transcripción de la entrevista realizada a José Carlos Plaza en el Hotel Astoria Palace de Valencia el 14 de Junio de 1992 en González Fernández (1993: 434-42). Véase también la reseña de Haro Tecglen (1989:35), donde escribe: "Molina Foix [...] utiliza otro lenguaje propio y contemporáneo. [...] le importa el buen sonido, la calidad poética y el ajuste al original. Los coloquialismos abundan [...]".

[895] Portillo & Salvador (2003:191).

[896] Portillo & Salvador (2003:192). Molina Foix se muestra muy crítico con las apreciaciones de estos profesores: "Es lamentable que un texto así salga en inglés como 'autoridad', sin tener ninguna. He sido casi veinte años profesor universitario y conozco el percal: profesores que se dedican a darle jabón al superior (en este caso el coeditor del libro), sesgando la información y los juicios sobre los que podrían hacerles sombra. La información que me atribuyen [...] es incompleta [véanse Portillo & Salvador (2003:191)], pues yo decía que era la primera vez en castellano y profesional, con alguna relevancia, lo que es rigurosamente cierto, y tendencioso, aparte de frívolo, hablar de 'obvious mistakes when translating significant passages'. La traducción tiene mucho de ciencia exacta, y para tal afirmación en un volumen que se pretende académico hay que dar ejemplos de tales errores míos. La evitan cobardemente. Y es ridículo, hasta el punto de hacer reir a carcajadas a los escritores y directores de teatro a quienes se los mostré, atacar el montaje (que ha quedado, y no lo digo yo, como uno de los referentes más señalados de la historia reciente de nuestro teatro) por 'grand, costly, spectacular'. Debe ser que Portillo & Salvador no han visto nunca un montaje de la RSC o del NT". (Comunicación privada de fecha 11 de julio de 2009).

los recortes practicados[897] la hacen mucho más ágil que las otras tres traducciones objeto de análisis. Para el objetivo de nuestro trabajo la adaptación de Molina Foix es la que más incide en el problema de los juegos de palabras analizados, y es de resaltar que lo hace con menos instrumentos en comparación con las otras traducciones, pues, al no tratarse de un texto crítico ni anotado y no emplear notas explicativas a pie de página,[898] se enfrenta a los problemas y les da solución única y exclusivamente con el TT. No obstante, dudamos que el lector común llegue a captar las estrategias que utiliza para dar solución a los problemas que los *puns* plantean en esta obra. Hay que reconocer que, si se tiene en cuenta la peculiar naturaleza de la edición, es decir, el presentar sólo el texto para la escena, despojado de aparato crítico y anotaciones, el producto final sale muy exitoso de la empresa.[899]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[897] A este respecto Mª José Coperías (1996:344) señala: "Una traducción varía de estar orientada solamente para su publicación o para su representación por una compañía, ya que mientras en el primer caso no tenemos ni por qué plantearnos su longitud, en el segundo es una cuestión que no podemos olvidar".

[898] En cualquier caso, Molina Foix, en comunicación privada de fecha 12 de junio de 2009, puntualiza que "las notas ayudan o aclaran [en una traducción]. Pero el texto ha de hablar por sí mismo. En inglés y en castellano".

[899] Hay que resaltar, por otra parte, que a juzgar por la información obtenida en el Centro de Documentación Teatral, con sede en Madrid, la repercusión en la prensa de esta puesta en escena supera con creces a la de las otras traducciones objeto de análisis, ya que las críticas se repiten en diferentes periódicos desde septiembre de 1989 hasta mediados de 1992. Agradecemos la información facilitada por Pedro Ocaña del Departamento de Usuarios de la Biblioteca de dicho organismo, durante los meses de julio y agosto de 2009.

4.5.3 La traducción de Ángel-Luis Pujante

En 1994 Ángel-Luis Pujante[900] (Murcia, 1944) publica su traducción en verso libre,[901] basándose principalmente en F1 con variantes puntuales del Q2 que recoge en un apéndice. Su traducción, publicada en la colección Austral nº 350 de la Editorial Espasa Calpe, presenta las siguientes características paratextuales en las dos ediciones (undécima, de 2001 y duodécima, de 2002) que hemos manejado:

1) Índice con los diferentes apartados: Introducción, Bibliografía selecta, Nota preliminar, *Hamlet*, Apéndice y Apéndice didáctico.

2) De la Introducción de 30 páginas (pp. 11-41) destacamos que "en 1991 el ritmo de publicaciones sobre *Hamlet* venía a ser de una por día"[902] y que la obra ha sido analizada desde todos los puntos de vista. Se hace referencia a los distintos textos autorizados, a las fuentes y al análisis de la obra por parte del traductor.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[900] Hasta la fecha A. L. Pujante ha publicado en la colección Austral las siguientes traducciones de Shakespeare: *Julio César, Otelo, El rey Lear, Romeo y Julieta, Hamlet, Macbeth, Sueño de una noche de verano, Noche de Reyes, La tempestad, El cuento de invierno, Ricardo II, Enrique IV (Partes I y II), Antonio y Cleopatra, Troilo y Crésida, Medida por medida* y *Ricardo III.* Preguntado por sus últimas traducciones, nos comunica lo siguiente: "Para el reciente volumen de *Teatro Selecto* (2008) traduje también *Mucho ruido por nada* y mi parte de *Los dos nobles parientes*". (Comunicación privada de fecha 30 de abril de 2009). El mismo traductor nos informa de que la editorial no se ha planteado nunca ediciones bilingües, ni cree que vaya a hacerlo. Véase también Geli (2008:38) y Rodríguez Marcos (2008:46).

[901] "[E]mpleo el verso libre por parecerme el medio más idóneo para reproducir el verso suelto no rimado del original, ya que permite trasladar el sentido sin desatender los recursos estilísticos ni prescindir de la andadura rítmica". Pujante (1994/2002:55). El mismo traductor, no obstante, es consciente de los riesgos y limitaciones que entraña el verso libre: "Free verse has risks of its own, not least that of not being verse, but if used competently, it makes it possible to translate meaning without damage to style and imagery and without giving up rhythm that is sufficiently steady and measured". Pujante (en prensa).

[902] Según datos de *Shakespeare Quarterly Annual Bibliography* (1991: 5, 43 y 1992).

3) Bibliografía selecta (Ediciones y Estudios, p. 43-7). Entre las ediciones se encuentran las habituales en inglés desde la de Furness hasta la de Kliman & Bertram (1991), como más reciente. Presenta 56 referencias de estudios, de los cuales los más recientes son el de P.N. Siegel: "'Hamlet, Revenge!': The Uses and Abuses of Historical Criticism" y el de L. Danson: "Gazing at Hamlet, or the Danish Cabaret" que se incluyen en el *Shakespeare Survey 45* correspondiente al año 1993.

4) Nota preliminar con:

   a) El problema textual (p. 49-53) de los tres textos de *Hamlet*:

      > Desde el siglo XVIII hasta 1986 las ediciones inglesas de *Hamlet* han venido combinando los textos de 1604-1605 y 1623. Esta práctica se basa en un principio editorial muy arraigado en el mundo anglosajón según el cual en una edición moderna no debe perderse un solo verso escrito por Shakespeare.[903]

   b) La traducción propiamente dicha (p. 54-5) parte del F1 y del Q2 y de "alguna edición moderna".[904] Los pasajes tomados del Q2 aparecen en el Apéndice, siguiendo las pautas de ediciones como la de The Oxford Shakespeare a cargo de Hibbard. Los asteriscos en el texto principal conducen al Apéndice con las adiciones correspondientes al Q2. Existen acotaciones —como en las ediciones modernas— unas veces entre cor-

[903] Pujante (2002:51). Preguntado por los problemas específicos que plantean al traductor los juegos de palabras que las ediciones inglesas identifican, especialmente los sexuales, nos dice lo siguiente: "[...] no siempre creo lo que dicen esos editores que ven fantasmas sexuales donde no los hay o donde no se puede estar seguro de que los haya. A este respecto creo que te mencioné [en el transcurso del 20 Congreso SEDERI celebrado en la Universidad de Valencia del 22 al 24 de abril de 2009] una de *The Winter's Tale*, donde cada objeto es un símbolo fálico y cosas así". (Comunicación privada de fecha 30 de abril de 2009).

[904] "[L]a serie de traducciones emprendida por Ángel-Luis Pujante en 1990, tampoco no se conforma con adoptar una edición ya realizada, sino que acude directamente a los testimonios "originales", en el caso de

chetes y otras sin ellos y generalmente se refieren a la tradición escénica. Se omite la localización escénica —como en las primeras ediciones—, pero no la división de actos y escenas. Esta traducción "aspira a ser fiel a la naturaleza dramática de la obra, a la lengua de Shakespeare y al idioma del lector".[905] Por lo que se refiere a nuestra investigación, Pujante, muy consciente del problema que plantean los juegos de palabras en la traducción y de los que sólo se puede dar una explicación detallada en las notas a pie de página, dice:

> [...] la lengua de Hamlet es tan rica en juegos de palabras, recursos retóricos, efectos paródicos y contrastes estilísticos que sería prolijo dar cuenta de todos ellos en las notas a pie de página.[906]

Su edición sólo presenta seis notas complementarias en el Apéndice (p. 229-34), ninguna de las cuales hace referencia a los juegos de palabras.[907]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Hamlet, al texto Infolio, corregido ocasionalmente con lecciones puntuales del Segundo Cuarto". Tronch-Pérez (1996:314-5).

[905] Aspiración del traductor que también destacan Portillo & Salvador (2003:192) al señalar que esta traducción "reproduce(s) the spirit and rhythm of Shakespeare's original text".

[906] Pujante (1994: 55).

[907] Respecto a la restricción de notas a pie de página que las políticas editoriales imponen, el traductor nos comunica que "[e]n las cuatro primeras ediciones de la Universidad de Murcia había más notas y eran más largas, pero esto hubo que reducirlo en las de Austral". (Comunicación privada de fecha 30 de abril de 2009). En cuanto a su grado de concienciación en relación con los problemas que la traducción de los juegos de palabras acarrean nos dice lo siguiente: "Cuando traduzco un juego de palabras sexual o de cualquier tipo, intento reproducirlo si es posible, de modo que se conserven los elementos semánticos del juego. Esto es muy difícil y no siempre posible, pero, si lo es, aporta más fidelidad que si se hace de otro modo. El riesgo de traducir así es que la solución no funcione bien en la lengua receptora, y yo lo tengo muy presente. Lo que siempre busco es un equivalente dinámico, es decir, que mi solución produzca un efecto igual o semejante al del original. Por lo mismo, creo que hay que juzgar estos resultados (no sólo los míos) con mucha flexibilidad. Ciertos análisis de traducciones parece que dan por supuesto que siem-

c) Aunque no se explicita claramente, a juzgar por los agradecimientos que encontramos en la p. 55, deducimos que detrás de esta traducción —como sucedía con el Instituto Shakespeare— existe también un amplio colectivo,[908] ya que para la preparación de esta edición se citan los nombres de Verónica Maher, Keith Gregor, Francisco Ruiz Ramón, Eloy Sánchez Rosillo, Pedro García Montalvo, Mariano de Paco y Miguel Ángel Centenero.

5) La traducción de *Hamlet* (p. 58-212).

6) Existen 110 notas pie de página distribuidas de la siguiente manera:

Actos	Nº de notas a pie de página
I	19
II	25
III	22
IV	21
V	23
TOTAL	110

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

pre es posible el calco. [...] entiendo que al juzgar las traducciones de estos juegos también hay que ser flexible". (Comunicación privada de fecha 30 de abril de 2009).

[908] Preguntado al respecto, el Dr Pujante nos explica su metodología de trabajo: " [...] detrás de mí como traductor no hay ningún equipo de investigadores. Los borradores de traducciones me los leen primero dos angloparlantes, y después dos escritores amigos. Pero su colaboración consiste en hacer sugerencias generalmente muy concretas. Es decir, que no forman parte de ningún equipo y me lo hacen como favor". (Comunicación privada de fecha 30 de abril de 2009).

De esas notas tan sólo cuatro hacen referencia o explican juegos de palabras: la 5 (*kin/kind),* la 6 (*son/sun*), la 25 (*fishmonger*) y la 70 (*worms/Worms*).

7) Apéndice con los siguientes subapartados: (p. 213-40)

   a) Texto exclusivo de Q2.

   b) Una escena de Q1.

   c) Notas complementarias.

   d) Canciones

La edición de 2002 (duodécima) consta además de:

-*Apéndice Didáctico* (p. 241-99) a cargo de Clara Calvo con un completo "Cuadro Cronológico" que se extiende de 1513 a 1623 e incluye datos de la vida de William Shakespeare, acontecimientos históricos, sociales y culturales, así como acontecimientos literarios y teatrales.

- *Documentación complementaria* (p. 261-73) con los siguientes apartados: 1. El *Hamlet* de Shakespeare. 2. Hamlet, Freud, Jones y Lacan. 3. Locura y melancolía. 4. Venganza y justicia. 5. Hamlet el personaje y "Hamlet" la obra. 6. Hamletismo. Dentro de estos apartados encontramos citas tomadas de Salvador de Madariaga, Jacques Lacan, Ernest Jones, Kenneth Muir, *Shakespeare Survey* 45 (1992), A. C. Bradley, T.S. Eliot,

R.A. Foakes, junto a otros testimonios de coetáneos de Shakespeare tales como Timothy Bright y Francis Bacon.

- *Taller de lectura* (p. 275-99) con los siguientes apartados: 1. Hamlet, ¿Detective o asesino? 2. Las prisiones de Hamlet: Hamlet y Segismundo 3. Espíritus malvados, espíritus benignos. 4. Dinamarca: cárcel, disimulo, locura, espionaje, corrupción. 5. "Telmah" y la estructura temporal de "Hamlet" 6. El teatro dentro de "Hamlet": *La Ratonera*. 7. Mujer, te llamas flaqueza: mujeres y hombres en "Hamlet". 8. El rey Claudio. 9. Humor y solemnidad: burla del cortesano. 10. Riqueza retórica y tejido textual. 11. Hamlet y el cine. 12. El poder icónico de Hamlet.

Juicio crítico

La traducción de Pujante aspira a conectar con el lenguaje del lector[909] y a reflejar el lenguaje de Shakespeare siendo fiel a su naturaleza dramática. En el plano formal se observa en su TT un esfuerzo por respetar el pentámetro yámbico inglés en líneas versales de entre diez y un máximo de quince sílabas.[910] A juzgar por la cantidad de propuestas que se ofrecen al lector tras la lectura de la obra, esta edición tiene un perfil

[909] En ese sentido sus traducciones siguen los mismos postulados que las de Valverde, en el sentido de que pretenden que el lenguaje utilizado sea comprensible, alejándose de la verbosidad ampulosa de Astrana.

[910] Pujante (en prensa). En el transcurso del 20 Congreso SEDERI celebrado en la Universidad de Valencia entre los día 22 y 24 de abril de 2009, el profesor Pujante nos comunica que para él cuenta mucho no alargar la traducción y, siempre que sea posible, traducir verso a verso. En su opinión "parece que el verso equivalente al pentámetro yámbico inglés sería el endecasílabo castellano y que, por tanto el *blank verse* hallaría correspondencia en nuestro verso suelto, utilizado ocasionalmente en el Teatro del Siglo de Oro y con frecuencia en la traducción de poemas clásicos". Pujante (1989:149). Es consciente de que no se puede alargar la obra de manera que su representación pueda durar ocho horas.

claramente didáctico: propuestas que van desde el estudio psicológico de los personajes hasta diversas aproximaciones críticas pasando por las artes plásticas, la música y el cine. En opinión de Tronch-Pérez [911] lo relevante de esta traducción reside en que "es la única versión que se ciñe a la singular disposición de *uno* de los testimonios, el Infolio, por lo que el lector en castellano no encontrará aquellos pasajes o líneas ausentes en el Infolio directamente en el texto de la obra [...] sino relegados a un apéndice" siguiendo de alguna manera las directrices de Wells & Taylor,[912] con lo que se refleja la convicción de que el F1 es una revisión del autor y, por tanto, se observan omisiones en comparación con el Q2.

Junto con la del Instituto Shakespeare, esta traducción y esta edición se encuentran entre las mejores que en estos momentos nos ofrece el panorama español, por delante de las otras dos analizadas en este apartado.[913] Las últimas ediciones —cada vez más cuidadas— presentan una progresiva información complementaria en los paratextos con propuestas para la reflexión sobre diversos aspectos de la obra. No se incluyen imágenes de la tradición escénica británica ni española. Pujante es un traductor consciente de los problemas que plantean los juegos de palabras en el TO y se esfuerza por darles una solución en el TT.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[911] Tronch-Pérez (1996:312).

[912] Wells & Taylor (1986).

[913] Salvador Oliva, en comunicación privada de 4 de junio de 2009, nos confiesa: "Mis traducciones, desde el primer momento, no pretendieron jamás perseguir el valor filológico que sin duda tienen las de Ángel Luis Pujante". Ambos traductores han colaborado en la traducción de *Los dos nobles parientes*, la última obra que Shakespeare escribió para la escena, junto con John Fletcher. La obra apareció a finales de 2008 en el segundo tomo del *Teatro Selecto*, recopilado por Espasa. Véase Geli (2008:38).

Esta traducción se encuentra entre las que ofrecen una solución más satisfactoria a la traslación de los juegos de palabras,[914] máxime si se tienen en cuenta las restricciones editoriales a las que habrá estado supeditada.

4.5.4 Las traducciones de Salvador Oliva

Hamlet, como nos recuerda Helena Buffery,[915] tiene su propia historia en Cataluña y en catalán. Salvador Oliva (Banyoles, 1942) es el último traductor catalán que aspira traducir la obra completa de Shakespeare. Por lo que respecta a *Hamlet* Oliva presenta cuatro procesos editoriales distintos (1986, 2003, 2005 y 2009), no haciendo referencia alguna en sus paratextos ni a los textos base de los que parte ni a las ediciones manejadas para los tres TT de *Hamlet* al catalán que analizamos;[916] tampoco se alude al problema textual. Es consciente del problema de la ambigüedad lingüística que el texto presenta: "ninguna traducción puede sistemáticamente capturar todos los sentidos de la ambigüedad de la frase. Muchas veces habrá que elegir una entre varias".[917] Esta

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[914] En sus publicaciones, Pujante (1995:15) presta a tención al problema de los juegos de palabras: "En efecto, en mis traducciones intento recrear el lenguaje figurado del autor, sus juegos de palabras, el modo de expresión y los contrastes de prosa y verso y de verso blanco con verso rimado, sus canciones (de modo que sean cantables en traducción con su melodía original), su variedad estilística y, hasta donde es posible, sus aciertos expresivos". Pujante es consciente y sopesa los problemas que el TO plantea: "En mi caso, puedo decir que, tanto en *Hamlet* como en las demás obras que he traducido, siempre he dado una solución (buena o mala) a las alusiones sexuales o a los juegos de palabras que he visto claros. Si algunos de los supuestamente indecentes no los he traducido como tales, será porque no siempre me han convencido quienes afirman que lo son, no por ignorancia. Lectores de mi *Hamlet* me han dicho que es muy indecente, [...]". (Comunicación privada en fecha 14 de mayo de 2009).

[915] Buffery (2007:28-30).

[916] En comunicación privada de fecha 4 de junio de 2009, Salvador Oliva nos informa de que sigue normalmente la edición de Alexander "y no pon[e] nada en duda". El traductor catalán también afirma que no presta atención a otras ediciones inglesas.

[917] Oliva (1993:205).

decisión debería, en principio, ponernos en guardia contra el sentido único no sólo de palabras y frases aisladas, sino también de la obra en su conjunto.

Salvador Oliva es un traductor[918] de reconocido prestigio que empieza a publicar sus traducciones en 1984.[919] Por lo que respecta a la traducción de *Hamlet* (1986) se trata de una edición conjunta de TV3 – Televisió de Catalunya y Editorial Vicens-Vives. El prólogo corre a cargo del mismo traductor y ocupa 13 páginas (pp. 5-18) y se divide en seis apartados (I-VI). En el apartado I reconoce que "no es cap exageració afirmar que aviat es necessitarà tota una vida per poder llegir tots els estudis dedicats a aquesta tragèdia".[920] En el apartado II presta atención al ensayo de T.S. Eliot (1919) en donde se refiere a *Hamlet* como "un fracaso artístico",[921] mientras que en el IV trata de las fuentes de *Hamlet* y en el V de la fecha de composición. En el apartado VI nos informa de que "[l]a primera traducció de *Hamlet* al català va ser realitzada per Morera i

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[918] Resultan muy aclaratorias las circunstancias en las que se gestó su traducción y las presiones externas a las que estuvo expuesto: "Mis primeras traducciones tenían que servir para el doblaje de la serie: *The BBC TV Shakespeare*. El contrato me obligaba a traducir dos actos mensuales en verso. Además me obligaron a vender mis traducciones (cosa que hoy está prohibida). Creo que jamás ningún traductor se ha visto maltratado así. […] El poder ha perseguido siempre a los intelectuales y a los escritores, desde Verdaguer hasta nuestros días, pasando por el mejor poeta que ha tenido Cataluña: Josep Carner, de quien los nacionalistas se aprovecharon cuando les convino. El nacionalismo catalán ha hecho más daño a Cataluña que el mismo Franco, puedes estar seguro". A continuación Oliva nos explica que su traducción de la obra dramática de Shakespeare no estuvo exenta de dificultades, —el destinatario del producto final desconoce a menudo las circunstancias que rodearon su gestación—: "Pasé no pocas noches en vela y sufriendo porque no podía hacerlo tal como yo hubiera deseado. Quede claro que no te digo esto para excusarme. Acepté el contrato y, por consiguiente, tengo que aceptar la responsabilidad". (Comunicación privada en fecha 4 de junio de 2009).

[919] Buffery (2007:43)

[920] Oliva (1986:5).

[921] Véase Eliot (1932/1980:143).

Galicia"[922] en 1920 y se detiene a explicar sus criterios de acentuación y traducción de nombres propios en catalán. En las notas a pie de página del prólogo nos remite a las ediciones de Penguin Books, New Arden (Methuen) y New Shakespeare (CUP) en donde el lector puede encontrar bibliografía adicional; hace referencia a la antología crítica de John Jump (1968) titulada *Shakespeare: Hamlet* que incluye un apartado de *earlier critics*, el más reciente de los cuales es Granville-Barker con un extracto de *Prefaces to Shakespeare: Third Series, Hamlet*, de 1937. El apartado de *recent studies* comienza con *Hamlet and Oedipus* (1949) de Ernest Jones e incluye extractos de Wolfgang H. Clemen (1951/1969), Harry Levin (1959/1970), y Jan Kott (1967/1972). Nos parece que la información bibliográfica de los paratextos es muy anacrónica para tratarse de una edición de 1986. En cuanto a las notas a pie de página encontramos 145, divididas de la siguiente manera:

ACTOS	Nº de notas a pie de página
I	40
II	27
III	24
IV	28
V	26
TOTAL	145

[922] Oliva (1986:17). Este dato no coincide con Serrano (1983:64-5), que con anterioridad a la traducción de Morera i Galicia, señala otros tres traductores catalanes de *Hamlet*: Celestino Barallat Folguera (1896), Artur Masriera (1898) y Antoni Bulbena Tussell (1910).

Las notas a pie de página son, por regla general, explicativas y pertenecen a diferentes ámbitos: léxico, morfo-sintáctico, socio-cultural, mitológico, histórico, religioso, aclaratorias de la acción, interpretativas del texto, espacio cosmológico, etc. Hay profusión de notas relativas a los juegos de palabras o palabras que presentan cierta ambigüedad como podemos ver en: Acto I (notas: 5, 6, 7, 8, 16, 17, 18, 19), Acto II (notas: 14, 23, 24, 25), Acto III (notas 5, 8, 12, 13, 15), Acto IV (3,6) y Acto V (5, 6, 7, 8, 16, 21), lo cual denota un grado de interés para el tema de nuestro trabajo.

En la actualidad Salvador Oliva está revisando[923] sus traducciones para su publicación en la Universitat Pompeu Fabra conjuntamente con Ediciones Destino; así, la traducción de 2003 —diferente de la de 1986[924]— forma parte del volumen *Tragèdies I: Hamlet · El Rei Lear · Macbeth*. Esta nueva traducción de *Hamlet* ocupa 221 páginas. La introducción (págs 11-38), tomada de una obra Northrop Frye (trad. Albert Torrescasana), no incluye el prólogo de la edición de 1986. En la edición de 2005 (207 págs.) los paratextos (págs. v-xxxii) son totalmente nuevos. El número de notas a pie de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[923] Al preguntar a Salvador Oliva el motivo por el cual está revisando en la actualidad sus traducciones nos explica que las circunstancias que rodearon la primera traducción no fueron las apropiadas, puesto que la finalidad de sus traducciones era de servir de *ancilla* para el doblaje de la serie *The BBC TV Shakespeare*. Éstas son sus palabras: "[…] no podía impedir la publicación, puesto que al haber sido obligado a vender las traducciones, ya no eran mías. TV-3 negoció la publicación con Vicens-Vives, y era TV-3 quien cobraba los derechos, no yo. De ahí que yo quisiera retraducir las obras. Pero la Editorial Destino tenía un director de colección un poco vago. No se cuidaba de nada. Y lo que fue a la imprenta fue el "disquet" que no pasó por corrección. El que tenía el texto corregido se perdió en la editorial. Naturalmente, un nacionalista impelido sin control, atribuyó a mí el desastre y publicó algunos artículos contra la traducción en una revista nacionalista valenciana que me considera un traidor a la patria". Nos parece importante recalcar que "[…] en [sus] segundas traducciones, piens[a] siempre en el teatro", lo cual nos da a entender la relevancia de la dimensión prosódica en su traducción: "Para mí es muy importante que cada verso tenga un ritmo. Difícilmente verás en mi traducción un acento primario sintagma sobre la quinta sílaba. Ni sobre la séptima, a no ser que se trate de un endecasílabo de gaita gallega. Traduzco, pues, según lo que ahora se llama métrica compleja, que consiste en versos heterosilábicos, pero con ritmos binarios o ternarios o mezclados, aunque no al azar". (Comunicación privada de fecha 4 de junio de 2009).

página, que varía en cada edición, se distribuyen de la manera siguiente en las dos últimas:

	2003	2005
Actos	Nº de notas a pie de página	Nº de notas a pie de página
I	27	28
II	20	23
III	17	18
IV	17	21
V	21	24
TOTAL	102	114

En estos momentos asistimos a una eclosión de traducciones de Salvador Oliva en diferentes editoriales y en diferentes formatos. Además de la ya mencionada de la Universitat Pompeu Fabra & Edicions Destino ("Biblioteca Pompeu Fabra"), cuyos volúmenes contienen varias obras, se pueden encontrar las obras individuales en la Editorial Vicens Vives. Así pues, cuanto más reciente es una edición, más revisiones contiene. En ambos casos, además de la traducción, las ediciones presentan introducción y notas del propio autor.

[924] En la versión de 2003, por ejemplo, Hamlet tutea a Ophelia, como sucede en las versiones de Molina Foix y de Pujante, mientras que en la versión de 1986 le habla de "vos", como en la propuesta del Instituto Shakespeare.

Juicio crítico

Nos sorprende que el traductor no haga referencia en los paratextos a los motivos que le han llevado a ofrecernos en 2003 y 2005 revisiones del texto de 1986. La reducción significativa de notas aclaratorias pie de página dificulta la comprensión del TT, sobre todo por lo que se refiere a los juegos de palabras.[925] En las ediciones de 2003 y 2005 observamos que Hamlet tutea a Ophelia, mientras que en la traducción de 1986 le hablaba de vos, y también han desaparecido los signos de interrogación al comienzo de las frases interrogativas. No obstante, lae ediciones de 2003 y 2005 facilitan la búsqueda de las citas, ya que en la parte superior de las páginas se indica claramente el número de acto y número de escena, aunque no el número de verso, detalles que se omitían en la edición de 1986.

Comparada con las traducciones del Instituto Shakespeare y de Pujante, los paratextos de las ediciones de Oliva no están a la altura de los que ofrecen aquellas dos ediciones y el aparato crítico ha disminuido ostensiblemente. Los prólogos van variando con cada nueva edición, eligiéndose para la edición de 2003 un texto de Frye, uno de los críticos actuales favoritos de Oliva junto con W. H. Auden, Harold Bloom, William Empson, Frank Kermode y Stanley Wells. El texto de Northrop Frye originalmente apa-

[925] "Por lo que se refiere a los dobles sentidos, te diré que me importan poco. De ahí que *nunnery* fuera traducido por mí por "convent". El otro sentido no me interesa mucho porque no le va al contexto. Y, si para recoger dos sentidos, se me va la métrica, prefiero salvar la métrica, porque pienso en lo que llega al oído del espectador y no en lo que llega a los académicos". (Comunicación privada en fecha 4 de junio de 2009).

recía en *Northrop Frye on Shakespeare*[926] y es la clase de prólogo atemporal que podría preceder a cualquier traducción en cualquier momento.

Dos años más tarde, en 2005, aparece una nueva edición de *Hamlet* en un volumen individual [Editorial Vicens Vives], hecho que contribuye, en nuestra opinión, a una mejor difusión y recepción del dramaturgo inglés en catalán. Ésta edición, con prólogo totalmente nuevo, ha mejorado ostensiblemente y presenta una introducción (pp. v-xxxiii) diferente de las anteriores. Los paratextos están más actualizados, prueba de ello es que se alude a los críticos del resentimiento[927] y al estudio lingüístico de Frank Kermode (2000), *Shakespeare's Language.* Sus 32 páginas incluyen apartados tales como: 'Biografia', 'El canon de Shakespeare', 'El teatre en temps de Shakespeare', etc. Las dedicadas a *Hamlet* (pp. xiv-xxx) presentan los siguientes subapartados: 'La millor obra teatral de la història', 'La presència del més enllà', 'La follia de Hamlet', 'L'estructura de *Hamlet*', 'La grandesa de Hamlet', 'Les fonts de Hamlet', 'La màgia del llenguatge', etc., que aportan una frescura de la que adolecían sus ediciones anteriores. De nuevo se echa en falta una bibliografía como la que encontramos en las ediciones del Instituto Shakespeare o la de A. L. Pujante.

En ninguna de las tres ediciones de Oliva se presta atención alguna a la tradición escénica española ni catalana; nos inclinamos a pensar que habrá sido por motivos puramente de política editorial. El esfuerzo realizado por poner el TT al día no se vió acompañado por la mejora y actualización de los paratextos en la edición de 2003, si

[926] Robert Sandler (ed.) (1986:82-100).

[927] Sobre la Escuela del Resentimiento véase la entrevista realizada por Gurpegui (1996:165-81) a Bloom.

bien se debe reconocer que la situación ha mejorado en la de 2005. Por último, en el caso de *Hamlet* (2003), su inclusión en un volumen, muy manejable, junto a otras dos obras —*El Rey Lear* y *Macbeth*— creemos que no facilita su difusión en catalán, puesto que el lector común también tiene en cuenta el valor económico. Hay que valorar positivamente, no obstante, la dignidad, la manejabilidad y la belleza del nuevo producto final.

El traductor continúa sin desvelarnos el motivo último de su nueva propuesta traductora. Se incide prácticamente en los mismos juegos de palabras de la edición original, que de nuevo varían en número y se echan en falta referencias bibliográficas puestas al día y destinadas a aquellos lectores interesados en ampliar conocimientos. No se hace mención a la larga tradición traductora de Shakespeare al catalán, ni a las representaciones escénicas en Cataluña.

Tras la edición de 2005 ha aparecido otra nueva en 2009, que no hemos tenido tiempo de revisar.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ALGUNAS *CARACTERÍSTICAS PARATEXTUALES* DE LAS EDICIONES ESTUDIADAS DE *HAMLET* EN CASTELLANO Y CATALÁN

Traductor	**S. OLIVA**			**V. MOLINA FOIX**	**INSTITUTO SHAKESPEARE**	**A. L. PUJANTE**
Año edición original	1986	2003	2005	1989	1992	1994
Año edición consultada	1986	2003	2005	1989	1999 (8ª ed.)	2002 (12ª ed.)
Editorial	Vicens Vives y TV3	Edicions Destino	Vicens Vives	Ministerio de Cultura y CDN	Cátedra	Espasa Calpe
Colección / número	12	1	2	—	Letras Universales, 175	Austral, 350
Lugar	Barcelona	Barcelona	Barcelona	Madrid	Madrid	Madrid
Número de páginas	173	249	207	341	719	299
Formato (ancho x alto en cms.)	12.50 x 19.50	9.50 x 15.50	12 x 18	12.50 x 19	11 x 18	17 x 11
Dedicatoria	NO	NO	NO	SÍ	NO	SÍ
Ilustraciones	NO	NO	NO	SI	SI	NO
Introducción a cargo del mismo traductor	(14)	NO	(27)	NO	NO	(31)
Introducción a cargo de otros especialistas	NO	(28)	NO	(2)	(34)	NO
Bibliografía	NO	NO	NO	NO	(8)	(4.5)
Nota preliminar	NO	NO	NO	NO	NO	(6)
Problema textual	NO	NO	NO	(2)	(2.5)	(5)
La traducción	NO	NO	NO	NO	(5)	(1.5)
Bilingüe	NO	NO	NO	SÍ	SÍ	NO
El montaje: escenografía y vestuario	NO	NO	NO	(1)	NO	NO
Notas complementarias. Estudios de *Hamlet*	NO	SÍ	SÍ	SÍ	(3.5)	(6)
Canciones - Música	NO	NO	NO	SÍ	NO	SÍ
Cuadro cronológico	NO	NO	NO	NO	NO	(16)
Cronología obras	NO	NO	NO	NO	NO	SI
Documentación complementaria varia	NO	NO	NO	SÍ	SÍ	(13)
Taller de lectura	NO	NO	NO	NO	NO	(25)
Las fuentes de *Hamlet*	SÍ	NO	SÍ	NO	(1.5)	SÍ
Fecha de composición	SÍ	NO	SÍ	NO	(1.5)	SÍ
La edición	NO	NO	NO	NO	(5)	NO
Las traducciones de *Hamlet* en España	SÍ	NO	NO	NO	(11)	NO
Notas (a pie de pág. o complementarias)	SÍ	SÍ	SÍ	NO	SÍ	SÍ
Apéndice	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ
Texto exclusivo de Q2	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ
Una escena de Q1	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ

Nota: Los números entre paréntesis hacen referencia al número de páginas dedicadas a cada apartado.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CAPÍTULO 5

LOS JUEGOS DE PALABRAS

5.1 Aproximación teórica a los juegos de palabras.

Partimos del hecho de que la lengua de Shakespeare presenta dificultades,[928] sobre todo de tipo retórico, pues no en balde han transcurrido cuatrocientos años, y algunas de las palabras han dejado de tener el significado que hoy en día les otorgamos. Al encontrarse con juegos de palabras —o una figura retórica como la metáfora, pongamos por caso—, los espectadores / lectores[929] tienen una doble tarea: (a) reconocer que la palabra o expresión en cuestión es un juego de palabras —o una metáfora— y (b) tratar de entenderlos.[930] Para averiguar su significado son de gran ayuda, al menos en la lectura, la labor que editores y otros comentaristas con sus glosas y paráfrasis ofrecen de los pasajes más oscuros, aunque no siempre se encuentra la solución al problema planteado. En las traducciones raramente encontramos equivalentes con la suficiente carga semántica explícita y con la ambigüedad que encierra el TO y, si alguna vez des-

[928] Thompson (2001:6).

[929] Walter Nash (2001:79) presta atención a una distinción importante "*between puns as heard* and *puns as read.* Shakespeare's jokes were *scripted* to be *spoken* to be *heard*".

[930] Para McDonald (2001:141) "It [the pun] requires the reader or listener to hesitate, to look in two directions at once, enforcing a momentary shift into another context and thus muddling and/or enriching the meaning of the verbal text".

cubrimos alguna explicación convincente, hemos de acudir a las glosas o a las notas a pie de página.

5.1.1 Definiciones y conceptos clave

5.1.1.1 Traducción

La traducción —traslación de una lengua a otra— es una actividad muy compleja que tiene lugar a varios niveles y que supone más de una lengua. Por tanto, la traducción de los juegos de palabras sería, en principio, la traslación de juegos de palabras de la LO a las LT. Ahora bien, si nuestro punto de partida es el TT, la identificación de un *pun* puede que quede difuminada o incluso que no llegue a reconocerse. Así pues, la traducción del juego de palabras no se puede abordar sin unos presupuestos teóricos mínimos en torno a lo que entendemos por traducción con el fin de entender mejor los mecanismos que entran en juego y, más concretamente, sin una aproximación teórica al concepto de juego de palabras. Si examinamos las diferentes definiciones de traducción,[931] nos daremos cuenta de que todas se plantean desde unos términos tan absolutos que apenas si se pueden establecer objeciones en torno a su validez.

Empecemos cronológicamente con la de Catford: "[Translation is] the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent textual material in another

[931] Véase Shuttleworth (1997/1999:181-2) para entender las diferentes formas de aproximación a este término: traducción como proceso, traducción como producto, traducción técnica, traducción literaria, interpretación, domesticación, extranjerización, etc.

language (TL)".[932] La de Nida & Taber dice: "[T]ranslating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style".[933] Para Toury: "Translation in the strict sense is the replacement of one message, encoded in one natural language, by an equivalent message, encoded in another language".[934] Para Bassnett: "What is generally understood as translation involves the rendering of a source language (SL) text into the target language (TL) so as to ensure that (1) the surface meaning of the two will be approximately similar and (2) the structures of the SL will be preserved as closely as possible but not so closely that the TL structures will be seriously distorted".[935] Para Vermeer la traducción consiste en " 'information' about a source text in another language".[936] Se trata de definiciones, como podemos ver, que van desde lo normativo hasta lo no normativo. No cabe la menor duda de que el concepto de traducción que cada traductor tenga va a determinar su forma de traducir e inclinarse por un significado u otro de los múltiples que las palabras ofrecen y ello tendrá implicaciones para la traducción de los *puns*, pues traducir supone elegir entre varias opciones, tras sopesar pros y contras y evaluar pérdidas y ganancias, dada la ausencia de equivalencia total entre las lenguas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[932] Catford (1965/1974:20).

[933] Nida & Taber (1969/192:12).

[934] Toury (1980:63).

[935] Bassnett (1980:2).

[936] Vermeer (1982:97).

Como hemos apuntado anteriormente, la traducción de los textos de Shakespeare a otras lenguas forma parte del proceso de su recepción en los países de habla no inglesa y contribuye a enriquecer su bagaje cultural. Traducir a Shakespeare significa tener en cuenta dos componentes igualmente importantes: el lingüístico y el teatral, transferidos a un medio foráneo. Cada lengua y cada traductor presentan estrategias diferentes que van desde la resistencia a la adaptabilidad a la lengua del dramaturgo inglés y se insertan en una historia de la traducción de Shakespeare en ese país e incluso de una obra determinada como sucede en nuestro caso. Así pues, cada traductor se convierte en intérprete de los textos de Shakespeare con diferentes resultados.

5.1.1.2 Correspondencia y equivalencia

Correspondencia y equivalencia son dos conceptos clave en el mundo de la traducción como veremos a continuación. El modelo teórico de traducción más antiguo es el comparativo en el que el TO es equivalente al TT, es decir TO = TT. Desgraciadamente casi nunca se puede hablar de "identidad perfecta" en traducción, sino más bien de una "igualdad aproximada" o "semejanza", es decir, TO ≈ TT. En las traducciones normalmente se alternan ambas variantes.

El modelo de equivalencia se utiliza, por tanto, para describir la naturaleza de las relaciones existentes entre unidades lingüísticas del TO y del TT. No todos los autores entienden de la misma manera este concepto controvertido[937] y considerado co-

[937] Bassnett en Hoenselaars (2004:61) señala que "[o]ne of the central and most problematic questions in Translation Studies concerns the concept of equivalence. Definitions of equivalence abound, some

mo condición necesaria para la traducción; muchos lo ven como un obstáculo para el progreso para los estudios de traducción, mientras que otros lo consideran como una categoría útil para describir las traducciones. Si volvemos a la definición de traducción de Catford nos daremos cuenta de la forma en que incide en la cuestión de la equivalencia, además de enfatizar que una de las tareas de la teoría de la traducción consiste en "defining the nature and conditions of translation equivalence",[938] lo que según algunos críticos supone reducir la traducción a una mera "symetry between languages",[939] es decir, a puro ejercicio lingüístico sin tener en cuenta factores de tipo cultural, por ejemplo, cuando la realidad es que la traducción supone una confrontación de sistemas lingüísticos y literarios fruto de la asimetría resultante de dos tradiciones lingüísticas distintas.

Así, determinadas palabras o expresiones del TO difícilmente encuentran equivalentes formales en los TT, pues muchos equivalentes aparentes, en realidad se refieren a otros objetos distintos, y también muchas palabras y expresiones se refieren a aspectos culturales o geográficos que no tienen equivalentes en otras lenguas. Si se opta por una *equivalencia formal* (con características ortográficas y fonológicas similares en ambos polos) en vez de una *equivalencia dinámica*, las traducciones difícilmente serán comprensibles para el lector y se tendrá que acudir a explicaciones en notas a pie de

---

premised on a belief in sameness —meaning that whatever appears in the source text can be transferred into its direct equivalent in the target language— but most assuming that equivalence must be based on a more dynamic model of equivalence function". Algunos críticos llegan a entenderlo como un concepto matemático, según el cual TO = TT y, por tanto, TT = TO. Véase también este concepto en Baker (1998:77-80).

[938] Catford (1965/1974:21).

[939] Snell Hornby (1988/1995:22).

página. Los juegos de palabras no deberían incluirse, en principio, en el apartado de equivalencia formal, si aspiran a producir el mismo efecto que producen en la LO.

Los juegos de palabras y las paremias son dos ejemplos de problemas específicos a los que se debe enfrentar el traductor en su tarea de traslación del TO al TT. Esquemáticamente y mediante dos ejemplos estos conceptos quedan mucho más claros. El primer ejemplo está tomado de las palabras que el centinela saliente Francisco intercambia con el centinela entrante Bernardo en el relevo de la guardia al comienzo de la obra.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

TO	TT	
	CORRESPONDENCIA (literal)	EQUIVALENCIA (libre)
´Tis bitter cold […] *Ham* 1.1.6.	Hace un frío amargo [...]	Hace un frío que penetra [...][940] Hace un frío horrible [...][941] Hace un frío cruel [...][942] Hace un frío de muerte [...][943] Hace un frío ingrato [...][944] El frío es crudo [...][945] Hace un frío que corta.[946] [...] porque hace un frío terrible que se cala hasta los huesos [...][947] Fa un fred estremidor [...][948] El frío es tan recio que [...][949] [...] hiela el aire [...][950] [...] el frío intenso me [...][951] Está nevando [...][952] Hace un frío que pela [...][953]

[940] Fernández de Moratín (1798/1963:45), Martínez Lafuente (1915/2003:72), Perea Ramírez (1998:7), Alarcón (1977/2000:185), Martín Vázquez (1998:46).

[941] Barroso-Bonzón (1934/1963:121).

[942] Astrana Marín (1922/2003:107), Miller (1994:29).

[943] Instituto Shakespeare (1992/1999/2003:83).

[944] Pujante (1994/2001:59).

[945] Clark (1870/1999:51).

[946] Valverde (1967/1980:5).

[947] Navarra Farré (1970/1973:123).

[948] Moix (1980:52).

[949] Buero (1960/1962:19).

[950] Macpherson (1873/1964:13).

[951] Cienfuegos (1998:33).

[952] Pemán (1949:11).

[953] Segovia (2002/2008:27).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Como puede observarse, ante un sencillo fragmento de tres palabras del TO, sin problemas aparentes, en principio, nos encontramos con una gran variedad de soluciones traductoras en el TT.[954] La correspondencia —traducción literal, para entendernos— no plantea ningún problema, si bien Nida afirma que "there can no be absolute correspondence between languages".[955] Veamos ahora un segundo ejemplo. En este caso se trata de un fragmento *bawdy* tomado de la *Closet Scene* (*Ham* 3.4.), en la que Hamlet desaprueba la actividad sexual de su madre con Claudius.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[954] "Even though the semantic bandwidth of the original is not limitless, almost every translator will produce surprising new variants". Hoenselaars (2004:10). "Comparing a number of professional translations, even from the same period, one is struck much more by the differences than the similarities. It is surprising how many equivalents may be constructed out of one foreign-language text. Each rendering is an individualized piece of art, albeit based on one and the same source". Hamburger (2004:152-3)

[955] Nida (1964:156). En la misma línea, Turk (1990:79) entiende la correspondencia como una relación "symmetrical or complementary" y para Koller (1979/1992:223) se trata una "formal similarity".

TO	**TT**	
	CORRESPONDENCIA (literal)	EQUIVALENCIA (libre)
Nay, but to live In the rank sweat of an enseamed bed Stewed in corruption, honeying and making love Over the nasty sty — *Ham* 3.4.89-92 (23 palabras)	¡Y permanecer así entre el pestilente sudor de un lecho incestuoso, envilecida en corrupción, prodigando caricias de amor en aquella sentina impura! Fernández de Moratín (1963:128) (22 palabras) ---------- ¡Y todo no más que para vivir entre el hediondo sudor de un lecho infecto, encenegado en la corrupción, gando halagos y amorosos mimos en una inmunda sentina![956] Astrana (1922/2003: 141) (28 palabras) ---------- No, pero vivir en el pútrido sudor de un lecho grasiento, guisado en la corrupción melosa, y haciendo el amor en la hedionda pocilga... Valverde (1967/1980:73) (23 palabras)	I mentrestant viviu en la suor podrida d'un llit [engreixinat inmers dins la corrupció, i festegeu i [feu l'amor en una cort de porcs. Oliva (1986:109) (24 palabras) ---------- Sí, però viure en la suor podrida d'un llit [engreixinat, cuit en la corrupció, festejar i fer l'amor en una cort de porcs....! Oliva (2003:171 y 2005:125) (23 palabras) ---------- ¡Y todo por vivir entre los sudores fétidos de un lecho [mugriento, chapoteando en vicios, amándose [con dulces palabras sobre el estiércol! Molina Foix (1989:229) (22 palabras) ---------- Sin embargo vivís en el hedor de un lecho de sudor infecto; en una ciénaga de corrupción, go- [zándoos y haciendo el amor entre [inmundicias. Inst. Shak. (1992/1999/2003:463) (25 palabras) ---------- No, vivirán en la náusea y el sudor de una cama [pringosa, cociéndose en el vicio y la [inmundicia entre arrullos y ternezas. Pujante (1994/2001/2002):153) (25 palabras)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Como puede observarse sin demasiada dificultad por las traducciones anteriores, la distancia existente entre la equivalencia del TT y el TO es mucho mayor que la existente entre la correspondencia entre TT y TO, de ahí que las soluciones aportadas por los traductores en las equivalencias en los TT resulten más interesantes para los estudiosos de la traducción que las correspondencias, aunque en muchos casos la diferencia entre ambas no resulte clara a primera vista, puesto que a menudo encontramos una combinación de ambas en los TT.

5.1.2 Los juegos de palabras y sus funciones

> Shakespere's puns do not, or just do not, function by way of mere amplification or decoration, but they are used for deliberate poetic and / or dramatic effect. Summarising these functions is not an easy task, as Shakespeare's work contains several thousands of puns in the most diverse textual environments. Fortunately, there is some useful criticism that readers can turn for more detailed analyses.[957]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los juegos de palabras forman parte del lenguaje humano y han estado presentes en múltiples manifestaciones lingüísticas a lo largo de la historia. Podemos decir, por tanto, que son consustanciales al hombre. Por su naturaleza dependen de un doble contexto cuya función consiste en activar sus varias lecturas: unas son comprensibles a primera vista, pero otras requieren de un esfuerzo adicional o tal vez no lleguen a comprenderse, dada su complejidad.

[957] Delabastita (1993:136).

Durante la época isabelina —así se refleja en el *OED*— el número de lexías nuevas que se introducen en el inglés asciende como mínimo a 1.988,[958] datos aproximados, puesto que algunos términos menos frecuentes podrían haber desaparecido. Conviene recordar que durante la Edad Media las posibilidades de los juegos de palabras habían aumentado gracias a la importación de préstamos de las lenguas romances, sobre todo del francés, a lo que también contribuyó la latinización del vocabulario durante el Renacimiento:

> The consequent wealth of synonyms, which from then on became a permanent characteristic of English, brought with it an unceasing differentiation in usage as well as in meaning and connotation, which was eminently favorable to punning and other forms of conscious and unconscious verbal ambiguity, [...]. No less is this true of the revolutionary changes in pronunciation that English underwent at the beginning of the 15th century and through which it acquired many new homonyms.[959]

Esta situación propició la fascinación de los isabelinos[960] ante los múltiples significados de las palabras y también por la gran cantidad de homónimos que la lengua les ofrecía y que los dramaturgos de la época supieron explotar; así, los dobles sentidos, los *innuendoes*, las ambigüedades, las ambivalencias, etc., fueron fuente de deleite, aunque en grado diferente, tanto para los *groundlings* como para los *wits* en los teatros de la época. Kökeritz (1953/1974), muy atento a la dimensión oral de la lengua, nos recuerda que para entender el contexto hoy en día en toda su amplitud no basta con tener la mente

---

[958] Barber (1976:166-7).

[959] Kökeritz (1953/1974:54). Véase también Delabastita (1993:116).

[960] "Hasta ese momento," dice Ezpeleta (2007:359) "el juego de palabras no había pasado de ser un divertimento, un adorno poético o una técnica retórica; de hecho, en sus propias obras puede observarse una evolución por la cual el uso del juego de palabras, del lenguaje sexual (Conejero, 1975) y otras formas de lenguaje figurativo y metafórico (Clemen, 1951; Hussey, 1982) es cada vez más un recurso dramático".

abierta, un gran sentido del humor y la capacidad de encontrar la acepción adecuada en el *OED*, sino que "we must know the phonology of Elizabethan English lest we mistakenly base our interpretations on the printed word instead of the 16th-century pronunciation".[961]

El *NShOED* define *pun* como

> [t]he humorous use of a word in such a way as to suggest two or more meanings, or of words of similar sound with different meanings; an instance of this; a play on words. [962]

Se trata de una definición escueta, pero que incide en los elementos básicos de este recurso lingüístico: (1) palabra con dos o más significados, como *nunnery* y (2) palabras con sonido semejante y significados diferentes, como *kin – kind*. Vemos, pues, que la definición de *pun* —palabra que, por cierto, no aparece hasta 1662 de la mano del poeta y dramaturgo Dryden[963]— incide en el problema de la polisemia ("two or more meanings") y el de la paronimia ("words of similar sound"), es decir, en un doble plano que tiene en cuenta formas lingüísticas y significados.[964] Esa discrepancia existente entre lo oral y lo escrito da lugar también al fenómeno de la homografía[965] [*lead*

[961] Kökeritz (1953/1974:55).

[962] *NShOED* (1993:2413). McDonald (2001:140), refiriéndose al origen oscuro de la palabra, observa que los editores del *OED*, consideran que este término "might originally be an abbreviation of the Italian *puntiglio*, small or fine point... but nothing has been found in the early history of *pun*, or in the English uses of *punctilio*, to confirm the conjecture".

[963] Wales (2001:294).

[964] Sin embargo, Delabastita observa que una definición de tales características "through its insistence on the word-level it seems to ignore the potential role of grammar". Delabastita (1997:57).

[965] Fenómeno consistente en que determinadas palabras o grupos de palabras tienen diferente pronunciación pero idéntica ortografía.

(verbo) - *lead* (metal)]. Por otro lado, la falta de estabilidad gráfica[966] en el periodo isabelino dificulta la fijación de las lexías con lo cual podemos encontrarnos una palabra escrita de varias formas —la misma palabra "Shakespeare" la encontramos escrita de seis formas diferentes en la época—.[967] Un aspecto que no incluye la definición de *pun* en el *NShOED* y al que Shakespeare recurre con frecuencia es el de la homofonía,[968] como en *air–heir, mettle–metal*, *son–sun.*

Existen otros equivalentes modernos como *equivoque* y *double entendre.* El *NShOED* también recoge términos análogos como *quibble* que define como "[a] play on words, a pun*",*[969] y *wordplay* como " (a) witty use of words (esp. of verbal ambiguities), a pun; (an instance of) playing with words".[970] En nuestro trabajo las usamos como sinónimos, pues apenas si existe diferencia entre ellas. Los críticos también las utilizan indistintamente: Mahood, por ejemplo, en el título de su estudio presenta "wordplay", Kökeritz utiliza "puns" a lo largo de su estudio, mientras que Partridge, Colman, Rubinstein, Webb y Williams se centran en la connotación sexual o *bawdy* de los juegos de palabras.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[966] "[I]n the 15th and 16th centuries people still spelled very much as they pleased". Kökeritz (1953/1974:20)

[967] Véase Wells (1998:167).

[968] Fenómeno consistente en que determinadas palabras o grupos de palabras tienen diferente ortografía, pero idéntica pronunciación.

[969] *NShOED* (1993:2448).

[970] *NShOED* (1993:3717).

Un matiz de suma importancia que no aparece en estas definiciones es el de los juegos de palabras como portadores de "una estrategia comunicativa deliberada",[971] es decir, usados con una determinada intención transmisora de ambigüedad. Así, para Russ McDonald,

> Wordplay serves to colour the verbal text, offering the rewards of diversion and ornament, but such delights interfere with semantic transparency or certainty of meaning. The pun is a subversive agent, a figure of fun that disrupts the clear passage from signifier to signified.[972]

Cuando Hamlet utiliza *nunnery, lap, brokers* o *country matters* lo hace con esa "ambigüedad intencional"[973] que ha hecho que la crítica se debata hasta nuestros días entre los sentidos (1) y (2),[974] de tal manera que cada generación de lectores será más proclive a entender un sentido u otro, de la misma manera que los traductores se inclinarán por uno de los sentidos o aportarán otros sentidos aún por descubrir que ni siquiera pasaron por la mente del dramaturgo, o una nueva edición quizás marque nuevas directrices que ayuden a entender un determinado *pun* o zanje definitivamente cuestiones de interpretación que han sido objeto de controversia durante siglos, pues no cabe duda de que los "puns have a history and that history depends on reading strategies".[975] La (in)estabilidad semántica de un texto depende en gran medida de los productores y

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[971] Delabastita (1997:1).

[972] McDonald (2001:141).

[973] Rabadán (1991:119).

[974] Sentido (1) es el "significado literal" o "significado general" de una lexía, mientras que sentido (2) es el "significado figurado", "significado metafórico", "significado transferido" o "significado especializado". Véanse Newmark (1988:217) y Delabastita (1993:89 y 98).

los receptores de textos; en este sentido las (re)traducciones constituyen un excelente campo para el estudio de estrategias lectoras en relación con los *puns*.

Delabastita propone la siguiente definición de juego de palabras:

> Wordplay is the general name for the various *textual* phenomena in which *structural features* of the language(s) used are exploited in order to bring about a *communicatively significant confrontation* of two (or more) linguistic structures *with more or less similar forms* and *more or less different meanings*.[976]

Según esta definición, el juego de palabras posee un doble componente que es necesario distinguir desde un principio: forma y significado. Así, el *pun*, partiendo de la similitud formal de las palabras, presenta diferentes significados con un objetivo comunicativo deliberado. La similitud formal se basa en la homonimia (ortografía y sonidos idénticos), homofonía (pares de palabras con sonidos idénticos, pero grafía y significados diferentes), homografía (diferentes sonidos pero idéntica grafía) y paronimia (ligeras diferencias tanto en la grafía como en la pronunciación), mientras que los significados son diferentes propuestas del autor al lector / espectador con una intención determinada. Leech observa en los juegos de palabras "a foregrounded lexical ambiguity which may have its origin either in homonymy or polisemy".[977]

Definiciones de este tipo nos llevarían a examinar los fenómenos de la polisemia y la homonimia, que ya hemos apuntado, y a los que críticos como Grivelet,[978]

---

[975] Delabastita (1997:7). Véanse también Conejero (1975:17-8) y Ezpeleta (2007:324).

[976] Delabastita (1996:128).

[977] Leech (1976:209).

[978] Según Grivelet (1963:73) el juego de palabras en Shakespeare "irradiates meanings".

Green,[979] Calderwood[980] y Hainman[981] prestarían atención. Desgraciadamente, como señala Patricia Parker, [982] muchas aproximaciones al estudio de este recurso estilístico han quedado reducidas al "purely decorative *quibble*" que denotan un cierto grado de rechazo al que contribuyeron, ya desde un principio en el siglo XVIII, críticos con una visión puritana del *pun* como el Dr Johnson,[983] ("A quibble was to [Shakespeare] the fatal Cleopatra for which he lost the world, and was content to lose it"), que consideró los *puns* como algo trivial, si bien el final de ese siglo y durante el siglo XIX, sobre todo con el auge del Romanticismo —un buen ejemplo sería William Hazzlitt— serían más favorables[984] a este recurso retórico que pretendía activar, mediante los diferentes significados de una palabra, cuestiones contradictorias cuyos efectos se pretendía que no pasaran desapercibidos a los espectadores / lectores.

En la época isabelina los juegos de palabras no sólo eran motivo de comicidad, sino que también suponían un profundo ejercicio intelectual:[985]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> Possible functions include adding to the thematic coherence of the text, producing humour, forcing the reader/listener into greater attention, adding persuasive force to the

---

[979] Green (1974).

[980] Calderwood (1983:80-4).

[981] Hainman (1985:26).

[982] Parker (1996:1).

[983] Conocidas son sus enmiendas del tipo '*country matters'* por '*manners*' (cit. en Williams 1997:5). Véase tambien su *Preface* a su edición de 1765 de las obras de Shakespeare. No obstante, su actitud sirvió para identificar un gran número de *puns* que de otro modo habrían pasado desapercibidos, de modo que "he deserves our thanks for his quick response to Shakespeare's wordplay instead of the blame he sometimes gets for failing to appreciate it". Mahood (1957/1965:10-1).

[984] Delabastita (1993:265).

[985] Kökeritz (1953/1974:54). Según Katie Wales (2001:295) los *puns* constituían "a sign of cleverness".

> statement, deceiving our socially conditioned reflex against sexual and other taboo themes, and so forth.[986]

5.1.2.1 Ambigüedad y polisemia o plurisignificación

En la definición de wordplay el *NShOED* incluye un concepto importante para nuestra aproximación teórica; se trata de la ambigüedad. William Empson[987] en *Seven Types of Ambiguity* (1930/1970) se refería al término ambigüedad como "any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of language".[988] En efecto, los juegos de palabras tienen generalmente un componente de ambigüedad que activa diversas lecturas como consecuencia directa de la polisemia o plurisignificación del inglés —otra fuente a la que Shakespeare acude para acuñar sus juegos de palabras—; es decir, de una acumulación intencionada de dos o más significados relacionados en un mismo significante —*honest*, por ejemplo—, y a su vez esa acumulación semántica por un efecto retroactivo produce ambigüedad.[989]

Es probable, por tanto, que se capte un primer significado[990] —sentido (1)— inmediatamente, mientras que el segundo o tercero[991] —sentido (2), (3)— requieran más

---

[986] Delabastita (1996:129-130).

[987] Empson representaría el paradigma de lo que Delabastita (1993:161) llama *over-reading*, es decir, "close scrutiny of ambiguities" en los textos. En este sentido los empsonianos se han distinguido por ver *puns* por todas partes.

[988] Empson (1930/1970:1).

[989] Además de la ambigüedad, los juegos de palabras dan pie a la ambivalencia, a la dualidad, a la equivocación y a la duplicidad con múltiples significados que surgen a partir de las estrategias de la homofonía y la homonimia principalmente. Nash (2001:80).

[990] A este primer significado nos referiremos como "significado literal" o "significado general".

tiempo y esfuerzo en reconocerse o pasen totalmente desapercibidos, lo cual, en última instancia, dificultará la comprensión del lector o del espectador. Ejemplos de juegos de palabras polisémicos: *fishmonger, honest*, *nunnery, matter, parts, privates,* etc. El problema que se plantea en el TO tiene, así pues, *a priori*, difícil solución en el TT. Katie Wales también incide en el origen de la ambigüedad:

> Lexical or word ambiguity arises because of what linguists term polysemy (words having more than one meaning), or homonimy (words having the same form, but different origins), and this gives rise to punning or different kinds of wordplay.[992]

Hay que añadir, no obstante, que sólo la polisemia intencionada da lugar a la ambigüedad léxica;[993] es decir, sólo en aquellos casos en que se proponen dos o más significados a partir de un significante que, como puede suponerse, presentará notables dificultades de transferencia en el momento en que el traductor tenga que decantarse por una u otra acepción, de modo que

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> [a]ny efforts on the part of the translators to achieve a corresponding polysemous effect in the target language will be in vain at best, and may even result in a misleading or downright erroneous translation.[994]

---

[991] A estos significados los llamaremos "significados figurados", "significados especializados" o "significados transferidos".

[992] Wales (2001:276).

[993] Sin embargo, en nuestra sociedad freudiana, que otorga un gran valor al subconsciente, el juego de palabras no necesita ser intencionado.

[994] Malone (1979:208), cit. en Rabadán (1991:121).

La mayoría de los críticos, pues, coincide en afirmar que el doble sentido o lectura que conlleva la "ambigüedad léxica" tiene su origen en lo que los lingüistas llaman polisemia o plurisignificación (reunión de varios significados en una misma palabra) y homonimia (palabras que tienen el mismo sonido y la misma grafía, pero diferentes orígenes), fenómenos en los que tienen su origen los juegos de palabras, *puns* o *quibbles,* como veremos en el apartado siguiente con más detenimiento.

5.1.2.2 Homonimia, homofonía, paronimia, homografía

> [M]any puns are based on either **homonymy** (i.e. different words have an identical form) or **polysemy** (i.e. one word has different but related senses).[995]

La naturaleza polisémica de las lenguas explotada de una forma deliberada y consciente conduce a la ambigüedad lingüística, pero los juegos de palabras se basan en otras relaciones lingüísticas para producir ambigüedad, alguna de las cuales ya hemos apuntado. Otras relaciones que se pueden establecer entre los juegos de palabras son las siguientes:

[995] Delabastita (1997:5).

a) La homonimia

Consiste en que dos o más palabras idénticas tanto en la escritura como en la pronunciación tienen significados y etimología diferentes, además de poder ser también partes diferentes de la oración; en otras palabras, un mismo significante posee varios significados, por ejemplo, "bear" (v. y sust.), "play" (v. y sust.), "grave" (sust. y adj.), "stick" (v. y sust.), "pupil" ("alumno" y "pupila del ojo"), "file" ("fila" y "cola"), "bank" ("banco" y "lecho de un río"), "tender" (con diferentes lexemas según sea sust., adj. o v.), etc.

La explotación de este recurso en la LO difícilmente encuentre un equivalente en la LT, de ahí que se deba acudir a la explicación, a la paráfrasis o a las notas a pie de página. Shakespeare recurre con frecuencia a la homonimia con el fin de contrastar sentidos que desemboquen en juegos de palabras homonímicos. La hominimia es el fenómeno contrario a la polisemia con el que en ocasiones se confunde:

> When we refer to the difficulty in recognizing polysemy we are dealing with the relationship between polysemy (i.e. one word with several meanings) and homonymy (i.e. several words with the same shape — spelling and / or pronunciation). The problem is to decide when we have polysemy and when we have homonymy. In other words, assuming that we have a written form with two meanings, should we consider it as one word with different meanings (polysemy), or as two different words with the same shape (homonymy)? Dictionaries have to decide whether a particular item is to be handled in terms of polysemy or homonymy, because a polysemous word will be treated as a single entry, while a homonymous one will have a separate entry for each of the homonyms.[996]

[996] Jackson & Amvela (2000:60-1). Véase también Delabastita (1993:89).

A nivel práctico podemos distinguir las palabras homónimas y las polisémicas mediante dos estrategias:

- *Analizar los significados*. Si tienen alguna relación entre ellos, entonces la palabra es polisémica. En caso contrario, se trata de homónimos.

- *Buscar la palabra en un diccionario*. Los homónimos aparecen en diferentes entradas, mientras que todos los significados de una palabra polisémica aparecen bajo la misma entrada.

b) La homofonía

Consiste en que dos o más palabras con una misma realización fonética poseen diferentes grafías y significados. Los diferentes significados quedan reflejados en las distintas grafías. Por ejemplo: "fair" / "fare"; "right" / "write" / "rite"; "flour" / "flower"; "know" / "no"; "knew" / "new"; "meet" / "meat "; "threw / "through"; etc. La obra de Shakespeare está plagada de juegos homofónicos (*sun / son*), algunos de ellos con connotación sexual (*count*ry).

De nuevo resulta muy difícil encontrar en la LT una secuencia fónica que reproduzca el mismo juego homofónico, y se deba, por tanto, acudir a estrategias como las apuntadas anteriormente en busca de equivalentes aproximados. ¿Cómo se puede dar solución en la LT a los juegos homofónicos *sun / son* o *mettle / metal*?

c) La paronimia

Consiste en la presencia de palabras o grupos de palabras parecidas, aunque no idénticas, en la grafía y en la pronunciación; es decir, con significantes aproximados pero con distinto significado. Ejemplos: "court" / "cart" ; "kin" / "kind" (*kin*: sust. se asemeja en la pronunciación a *kind*: sust. y adj.). Su reproducción en las LT resulta a primera vista prácticamente imposible.

d) La homografía

Consiste en la grafía idéntica para palabras de diferente significado y distinta pronunciación. Ejemplos: "transfer" (v. y sust.), "use" (v. y sust.), "lead" (v. y sust.), etc. Shakespeare no recurre a este procedimiento, puesto que escribía pensando en la representación en el escenario y no en la publicación de sus obras.

A partir de los recursos lingüísticos apuntados se puede concluir que los juegos de palabras tienen como denominador común la ambigüedad[997] y constituyen, *a priori,* ejemplos de intraducibilidad. Las causas de la ausencia de equivalencias entre ambos polos tienen su origen en el anisomorfismo lingüístico entre el inglés y el castellano y el catalán;[998] es decir, en el bajo grado de equivalencia entre significantes y significa-

---

[997] "Linguistic untranslatability occurs typically in cases where an ambiguity peculiar to the SL text is a functionally relevant feature —e.g., in SL puns—". Catford (1965/1974:94).

[998] "Puns are most common in English and Chinese, since they are most easily made with monosyllables". Newmark (1988/1995:217). Según este principio, el catalán encontraría menos dificultades en la traslación de los juegos de palabras, al ser una lengua que cuenta con más monosílabos que el castellano.

dos en las lenguas mencionadas, que encuentran en la traducción semántica[999] la solución más adecuada. Este tipo de traducción, puesto que tiene más en cuenta el valor estético del TO, tendrá que contemporizar con cierta flexibilidad con el significado de modo que ni la asonancia, ni las aliteraciones, ni las anáforas, ni las repeticiones, ni los juegos de palabras, etc., produzcan un efecto desagradable en el TT. Todo lo apuntado hasta ahora, no obstante, no ha sido óbice para que los traductores ensayen los múltiples procedimientos de transferencia que sugieren las teorías normativas de la traducción: adaptación, compensación, omisión, notas a pie de página, etc.

	Sonido	Escritura	Significados	Etimología
Homonimia	=	=	"different and not closely related"	Diferente, pero evolucionan y llegan a ser idénticas accidentalmente: *bear* (OE *bera*, sust. y *beran*, v.)
Homofonía	=	≠	≠	Diferentes
Paronimia	≠	≠	≠	Diferentes
Homografía	≠	=	≠	Diferentes

[999] "[A] semantic translation will therefore treat the original words as sacred, even if this requires reproducing inconsistencies, ambiguities and errors". Shuttleworth (1997/1999:151). Mediante este tipo de traducción se procura reproducir el significado del TO con las mínimas alteraciones posibles derivadas de las normas específicas de la LT.

5.1.3 Clasificación

A lo largo de la historia ha habido varios intentos de clasificar los juegos de palabras shakesperianos. Leopold Wurth, a finales del siglo XIX, analizó y clasificó todos los *puns* conocidos hasta ese momento, sobre todo los "homonymic puns", que analizamos a continuación. Según Kökeritz existen dos tipos principales de *puns*,[1000] que él llama "semantic puns" y "homonymic puns". Los primeros —sin valor fonológico— consisten en un juego de dos o más significados de una misma palabra como, por ejemplo, *right* con el significado de "correcto" y con el significado de "derecho". Los segundos consisten en un juego sobre dos palabras diferentes que generalmente no tienen ninguna relación etimológica entre sí, pero que como resultado de un cambio lingüístico, se pronuncian idénticamente, como *right* / *write*. Normalmente existe una diferencia ortográfica entre ellas que puede ser arbitraria como en *son / sun*.

Kökeritz propone el "jingle" como una subdivisión de los "homonymic puns" y lo define como "a wordplay in which neither meaning nor identity of sound, but rather the effective balancing of like-sounding words is of primary concern".[1001] Este tercer grupo, a diferencia de los "homonymic puns", apenas si tiene valor fonológico. De los juegos de palabras que hemos analizado tan sólo *kin / kind* y *tender / tender* aparecen como ejemplos de "jingles" en su clasificación. Con el paso del tiempo las diversas ediciones críticas han ido desentrañando los "homonymic puns" que existen en la obra

[1000] Kökeritz (1953/1974:57-8).

de Shakespeare, aunque muchos de ellos todavía se resisten a la identificación, a lo que contribuyó el mismo Shakespeare omitiendo notas explicativas, pues nunca llegaría a pensar que sus obras, dirigidas a sus coetáneos atentos a los juegos verbales, serían objeto de estudio y análisis en épocas posteriores.

Si la homonimia se basa en la igualdad de pronunciación de palabras con diferente etimología y significado, el "homonymic pun" sigue las mismas convenciones, además de aparecer más o menos contextualizado y proclive a recibir atención por parte del que lee / escucha, por ejemplo, mediante la repetición[1002] de palabras.

Mahood[1003] abandonó la idea de clasificar los *puns* ya fuera por personajes, por obras, por periodos, etc., aunque apuntó que quizás resultara válida para establecer unas generalizaciones sobre la distribución y el desarrollo de los juegos de palabras en Shakespeare. No obstante, investigó el tema y observó detalles curiosos como que en veintitrés de las treinta y siete obras —entonces— más de la mitad de los juegos de palabras aparecen en los dos primeros actos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Críticos como Calderwood[1004] distinguen entre dos tipos de juegos de palabras. En primer lugar, los "juegos de palabras homófonos" (del tipo *sun / son; air / heir)*, es decir, aquellos que se crean accidentalmente,[1005] que no poseen ninguna conexión

---

[1001] Kökeritz (1953/1974:58).

[1002] Sobre la importancia de las repeticiones en los textos shakesperianos véase Palfrey (2005:58-71).

[1003] Mahood (1957/1965: 164-5).

[1004] Calderwood (1983:80).

[1005] "Puns are accidents in language, *objets trouvés*, passively received". Redfern (1984:71).

semántica y que en un momento de la historia de la lengua adquieren la misma pronunciación y a los que el rey Claudius, por ejemplo, no presta demasiada atención: "These words are not mine" (*Ham* 3.2.92-3). En segundo lugar, los "juegos de palabras polisémicos" (del tipo *kin / kind),* en donde existe una cercanía semántica entre los múltiples significados que *kin* y *kind* generan: familia, relaciones, parentesco, clase, natural, bien nacido, etc.

El espacio que dista entre lo que se dice y su significado es menor que en el caso de los juegos de palabras homófonos. Los insultos polisémicos de Hamlet poseen toda una carga de intención y esconden un alto grado de inteligencia y agudeza como observa Polonius: "How pregnant sometimes his replies are — a happiness that often madness hits on, which reason and sanity could not so prosperously be delivered of" (*Ham* 2.2.205-208). El mejor ejemplo de juego de palabras polisémico sería "The Mousetrap", que adquiere una nueva dimensión semántica para todos con las palabras de Hamlet: "This is one Lucianus, nephew to the king" (*Ham* 3.2.237). Es decir, en el mismo momento en que Hamlet identifica a Lucianus como sobrino del rey, Claudius siente la amenaza de Hamlet en su propia carne.

Walter Nash distingue entre "puns as heard and puns as read".[1006] Según Nash los juegos de palabras de Shakespeare tenían como objetivo último ser pronunciados por los actores para ser oídos por los espectadores con el fin de producir un efecto determinado en cada momento. Cabe pensar que Shakespeare elegiría con detenimiento

[1006] Nash (2001:79).

determinadas palabras que a menudo se repetían[1007] con el fin de que no pasaran desapercibidas. Por lo que respecta a los juegos de palabras escritos, las diferentes ediciones con su gran profusión de explicaciones han contribuido a que no pasaran inadvertidas para el lector. En ambos casos se incidiría en último extremo en los mecanismos ya apuntados de homofonía, homonimia, etc.

Simon Palfrey,[1008] en *Doing Shakespeare*, divide los *puns* entre "spoken" y "heard": los primeros, para ser reconocidos y disfrutados como tales en las representaciones escénicas, mientras que los segundos, sin destinatario concreto, actuarían a modo de reflexión interna o privada por parte de quien los pronuncia.

La división tipológica[1009] que propone Delabastita (hominimia, homofonía, homografía y paronimia) resulta clarificadora en el ámbito formal —y útil también para nuestro objetivo—, aunque también él es consciente de que los juegos de palabras desafían cualquier intento de definición y clasificación.

Según Palfrey el *pun* se desvanece en el mismo momento de su ejecución, contribuyendo, por ejemplo, a la construcción de un personaje o simplemente a producir una carcajada. Sin lugar a dudas una de las funciones de los *puns* es el de la comicidad,[1010] como consecuencia de la activación de un segundo significado inesperado. Ya habíamos observado en la definición del *NShOED* el efecto humorístico de los juegos

---

[1007] Palfrey (2005:58-71).

[1008] Palfrey (2005:137).

[1009] Delabastita (1996:128).

[1010] Sanderson (2002: 292) y Calderwood (1983:83).

de palabras. No obstante, junto a ese efecto cómico, al que recurren *fools, clowns* y otros personajes de baja condición, coexiste lo que Kenneth Muir llamó "uncomic pun", es decir, el *pun* con dimensión trágica, dramática o patética, propio de los personajes nobles, puesto que el efecto del juego de palabras no es el mismo en las comedias que en las tragedias, en donde, en todo caso, tendría un efecto tragicómico.

En cualquier caso el valor polisémico de los *puns* contribuye a la función dramática dominante en cada obra y, en el caso de *Hamlet,* a acentuar su deseo de venganza y su estado de desesperación. También nos lo recuerda Palfrey: "Shakespeare's tragedies are full of puns that neither seek nor get laughter".[1011] Y es la lucha y la confrontación entre estos dos aspectos lo que puede arrojar cierta luz que facilite la comprensión del juego de palabras en las obras de Shakespeare por una parte y, por otra, dé claves para entender mejor la cultura en un momento en que, como hemos señalado, la escritura no está estandarizada y, en consecuencia, las combinaciones homofónicas juegan un papel decisivo en la comprensión de los mensajes.[1012] Así, además del efecto cómico, Delabastita insiste en la necesidad de "some communicative significance"[1013] entre las funciones del juego de palabras que en último extremo formaría parte del estudio de la comunicación en la traducción y sus funciones en las lenguas, las literaturas y la cultura en general.

[1011] Palfrey (2005:157).

[1012] En el momento en que Shakespeare compone su obra las posibilidades de crear juegos de palabras se encuentra en un momento boyante debido a la creciente importación de préstamos lingüísticos procedentes de las lenguas romances, así como la latinización del inglés a través del francés durante los siglos anteriores. Esta situación crea un caldo de cultivo favorable para la aparición de sinónimos portadores de significados y connotaciones que favorecían los juegos de palabras y otras formas de ambigüedad verbal. Véase Kökeritz (1953:54-5).

Los juegos de palabras son un instrumento de protección, un ropaje bajo el que se oculta Hamlet en un entorno que le es hostil y que le permiten seguir vivo, pero al mismo tiempo son un arma arrojadiza, en la medida en que inventa nuevos significados, a menudo hostiles:[1014]

> KING: How *fares* our cousin Hamlet?
> HAM: Excellent, i'faith; of the chameleon's dish. I eat the *air*, promise-crammed.
> You cannot feed capons so.
> KING: I have nothing with this answer, Hamlet. These words are not mine.
>
> *Ham* 3.2.88-93

En efecto, el primer "fares" equivale a "does", pero Hamlet lo interpreta con la acepción de "feeds", "eats", para posteriormente sustituir "heir" por "air", pretendiendo desarmar al contrincante con la retórica, que es su mejor arma. Así pues, Hamlet,

> the rightful heir to his father's throne is, like the supposedly air-eating chamaleon, obliged to keep his royalty in self-protective concealment, in part because like the capon, the rooster whose nature and destiny have been altered by castration (= the "uncrowning" of Hamlet), he may find himself invited to a dinner where he does not feed but is fed upon. With this answer the King can either make nothing or prefers not to, since what it implies is not merely a partially disclosed second meaning but also a partially disclosed second self.[1015]

Sin la inclusión de notas a pie de página con las explicaciones de los sentidos de los juegos de palabras en las ediciones inglesas resulta más que probable que el lector inglés no capte los diferentes sentidos que Shakespeare tenía *in mente* a la hora de es-

---

[1013] Véase Delabastita (1993:58).

[1014] "Hamlet es un enamorado de la semántica y él mismo verá con agrado la libertad lingüística que se concede a sus palabras". Véase Pérez Gállego en Martínez Luciano (1988:5-6).

cribir. Shakespeare escribe en un contexto muy concreto para los espectadores de su época. Resulta, por tanto, fácil comprender que para el espectador de hoy gran parte de lo que lee / oye le resulte descontextualizado, entre otras cosas por el diferente valor otorgado a las palabras.[1016]

Por otra parte tampoco existe, en general, paralelismo alguno entre los significados de las palabras en el TO y en las de los TT, perdiéndose, por tanto, en muchos casos, no sólo el sentido implícito, sino también el explícito con lo que desaparece el efecto que se perseguía originalmente. Estos detalles e información no pasan desapercibidos en determinadas ediciones inglesas paradigmáticas en un intento de facilitar al lector la comprensión de ciertas connotaciones que se le escaparían hoy en día. Desgraciadamente en los TT la situación se agrava dado que el traductor no puede ofrecer, y de hecho no ofrece en la mayoría de los casos, más de un significado en su propuesta de traducción.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En la traducción, además de las notas a pie de página, y con el fin de buscar el máximo equilibrio en ambos polos, se deberán buscar estrategias y mecanismos de compensación tales como sustitución, repetición, omisión[1017] (que dará lugar a adaptación), adición y permutación,[1018] mecanismos todos ellos que se han utilizado a lo largo

---

[1015] Calderwood (1983:81-2).

[1016] Estamos plenamente convencidos de que la gestualidad, es decir, el lenguaje corporal y los gestos que los directores de escena otorgan a los personajes, facilitan la comprensión del texto y forman parte de la cadena semiótica en la búsqueda permanente de significados.

[1017] Según Delabastita (1993:35-36) "deletions are for a large variety of reasons very frequent in the actual reality of translation".

[1018] Véase Delabastita (1993:33-39).

de la historia de la traducción, ya que, debido a la complejidad organizativa del TO, resulta a menudo dificultoso lograr un grado elevado de equivalencia, de ahí que no quede más remedio que sacrificar determinados ítems o información del TO. Y ante la dificultad especial que los juegos de palabras plantea con la duplicidad o multiplicidad de sentidos que una misma palabra pueda generar y que no se pueden reproducir en la traducción, al traductor no le queda otra alternativa que priorizar y sacrificar:

> [...] what makes the case of translating puns special is that here *so many* different and usually *such conflicting* constraints (formal ones as well as semantic and pragmatic ones) crowd in on the translator in the narrow textual space of a few words that the need to prioritise becomes much more acute than in 'ordinary' translation.[1019]

Estas restricciones obstaculizan el proceso traductor y abocan, a menudo, a un resultado insatisfactorio, puesto que el traductor ha de optar por una de ellas, lo cual representa el sacrificio de las restantes. El traductor que aspire a una equivalencia máxima intentará por todos los medios a su alcance la compensación mediante la aportación de detalles de lo que se ha omitido. No obstante, los traductores son plenamente conscientes de que todo TT conlleva cierta pérdida semántica de la que el TO era portador.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1019] Véase Delabastita (1997:11).

5.1.4 Los juegos de palabras en los TT

Nuestro grado de conciencia de la existencia de juegos de palabras en un texto es limitado y prácticamente desaparece en el momento en que nuestro acceso queda supeditado y mediatizado exclusivamente a través de los TT; es decir, una traducción sin el respaldo del TO resulta *a priori* un fracaso porque el TT *per se* nunca va a reflejar los entresijos y las ambigüedades polisémicas que presenta el TO:

> Shakespeare's texts are interwoven with inherent ambiguities and polysemous *puns* specific to English, with its network of homophones and semantic ambivalence. This presents the translator with seemingly insoluble difficulties. The lack of coincidence between the semantic and phonetic structures of two different languages often results in an impoverishment of the translated text, erasing the effects of irony and perspective which make up the very body of the text, its texture.[1020]

Una traducción, así pues, que no vaya acompañada del TO y de indicaciones sobre la existencia de *puns* mediante notas explicativas estará descuidando un aspecto de suma importancia para la comprensión total del texto. La presencia o no de este tipo de notas va a ser un indicador sobre el grado de concienciación del traductor sobre este problema. Si contrastamos diferentes traducciones observaremos de inmediato que una solución aportada por los traductores preocupados por la traducción de los *puns* consiste en partir de una o varias ediciones inglesas, en donde se presta atención puntual a los mismos. Un claro ejemplo de lo que decimos es la traducción de *Hamlet* del Instituto Shakespeare, muy atenta a las múltiples interpretaciones de los *puns*. Estos indicios nos llevan al convencimiento de que toda una tradición de crítica sobre una obra, *Hamlet* en

[1020] Déprats (2004:133).

nuestro caso, condiciona las traducciones y sobre todo si los responsables últimos de estas traducciones pertenecen en última instancia al mundo académico.

5.1.5 Aproximaciones a la traducción de los juegos de palabras

Todo código lingüístico origen es portador de unas características particulares que determinan o deberían determinar, en principio, la traducción de los juegos de palabras en el código lingüístico término. Estas características pueden ser: (a) fonológicas (homonimia y homofonía), (b) léxicas (polisemia, idiomaticidad) y (c) gramaticales (morfológicas, sintácticas) y deben ser objeto de atención por la forma en que se les ha dado solución en los TT. Por otro lado, en toda traducción existirá una merma de significado, como apunta Susan Bassnett:

> Textual transfer, will, of course, involve loss, since what can be said in one language cannot be rendered in exactly the same way in another, but it also involves gain, not only on account of new readers but also because each language context adds something unique to itself.[1021]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Si la pérdida, así pues, significa ganancia, tendremos que averiguar cuáles son las estrategias que se aplican para que esa compensación tenga lugar. Si partimos del principio de que todo juego de palabras significativo en el TO se ha de preservar en el TT, en la práctica traductora —siguiendo a Delabastita[1022]— la traducibilidad de los juegos de

[1021] Bassnett (2004:54).

[1022] Delabastita (1993:192 y ss, 1996:134 y ss.).

palabras se afronta mediante unas estrategias traductoras que esquemáticamente podríamos resumir de la siguiente manera:

TO	***TT***
1. *PUN*	*PUN* (lingüístico, formal, semántico)
2. *PUN*	NON *PUN* (selección de un sentido: (1), (2) o ninguno entre varios; paráfrasis)
3. *PUN*	COMPENSACIÓN RETÓRICA (repetición de una palabra, imagen, aliteración, ironía, alusión, etc.)
4. *PUN*	∅ (OMISIÓN)
5. *PUN*	*PUN* (COPIA DIRECTA)
6. *PUN*	*PUN* (TRANSFERENCIA)
7. NON *PUN*	*PUN* (ADICIÓN)
8. ∅	*PUN* (ADICIÓN DE MATERIAL TEXTUAL NUEVO)
9. *PUN*	ESTRATEGIAS EDITORIALES PARATEXTUALES

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Según el gráfico anterior un *pun* en el TO presenta diferentes posibilidades de traslación en el TT:

1. El *pun* del TO se traduce por un *pun* en el TT mediante la adopción de diferentes estrategias:

a) *Lingüísticas*: dependiendo de las diferentes formas de agrupación de las características fonológicas (homonimia, homofonía), léxicas (polisemia, idiomaticidad) y gramaticales (morfológicas, sintácticas) se pueden dar al menos veinticinco combinaciones. Por ejemplo: fonología > idiomaticidad, polisemia > fonología, idiomaticidad > sintaxis, morfología > polisemia, etc.

b) *Formales*: la agrupación de la homonimia, la homografía, la homofonía y la paronimia puede originar dieciséis combinaciones posibles; así, por ejemplo, podemos encontrarnos con paronimia > homonimia, homofonía > paronimia, etc.

c) *Semánticas*: el *pun* del TO y el *pun* del TT comparten todos los sentidos, es decir, el sentido (1), el sentido (2), etc., o bien comparten un solo sentido o no comparten ninguno; así: sentido (1), (2) > sentido (1), (2); sentido (1), (2) > sentido (1); etc. En nuestro *corpus,* por lo general, el sentido (1) hace referencia al sentido general o literal, mientras que el sentido (2) se refiere al sentido especializado, figurado o metafórico (connotación erótico-sexual, en nuestro caso); cuando el sentido (1) y (2) son generales, entonces el sentido (3) es el especializado o metafórico, etc.

2. La traducción del *pun* del TT no se corresponde con el *pun* del TO, ya que, o bien se han traducido los dos sentidos, pero no se advierte el juego de palabras en el TT, o bien se ha seleccionado uno de los sentidos del *pun* y se han eliminado otros, o bien no llega a reconocerse el *pun* en ninguna palabra o palabras que se aportan en el TT. La solución que se ofrece en el TT es habitualmente la paráfra-

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

sis. La aplicación de esta estrategia supone una solución parcial del problema planteado en el TO.

3. El *pun* del TO se recrea en el TT mediante un mecanismo de compensación[1023] retórica, es decir, el traductor, consciente de la dificultad o imposibilidad de traslación del significado del *pun* del TO, intenta contrarrestar esta pérdida introduciendo algún elemento nuevo en TT (repetición, aliteración, ritmo, ironía, paradoja, referencia vaga, imagen, etc.).

4. Omisión completa en el TT del *pun* que existía en el TO mediante la supresión del *pun* en cuestión, o de la oración o fragmento de diálogo en que se insertaba, etc.

5. El *pun* existente en el TO se copia idénticamente sin necesidad de traducción alguna en el TT (por ejemplo, unas palabras en latín o en otra lengua).

6. Se crea un *pun* en el TT que resulta aceptable fonológica y/o grafológicamente sin necesidad de traducir el *pun* existente en el TO.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1023] Véase Shuttleworth (1997/1999:25) en donde la compensación viene definida como "the technique of making up for the translation loss of important ST features by approximating their effects in the TT through means other than those used in the ST". Es decir, un procedimiento consistente en que cualquier pérdida semántica —*puns*, metáforas, aliteraciones, etc.— de una parte del TO se subsana en otra parte del TT. Hervey and Higgins, cit. en Shuttleworth (1997/1999:25) proponen cuatro tipos diferentes de compensación, uno de los cuales es la "compensación en lugar" por el que se recrea en el TT la pérdida de un determinado efecto —un *pun*, en su ejemplo— existente en el TO. Véase también Baker (1998:37-40), donde de nuevo surge el problema que plantea la traducción de los *puns*. "The translators abandon the attempt to relay the puns as such and, instead, compensate by inserting puns of their own which are not part of the source text. But equivalence of intention has been maintained". Hatim & Mason (1990:202), cit. en Baker (1998:37). Esta estrategia, evidentemente, supone cierto grado de pérdida. También Newmark (1991:144) sugiere que "puns, alliteration, rhyme, slang, metaphor, pregnant words —all these can be compensated, if the game is worth the candle— sometimes it isn´t ".

7. Se crea un *pun* en el TT que no existía en el TO como compensación con otros fragmentos que el traductor no ha podido trasladar de una manera satisfactoria.

8. Se crea una frase o serie de frases que contienen un *pun* en el TT imposible de identificar en el fragmento correspondiente del TO con el fin de compensar pérdidas de otro *pun* en otros fragmentos en los que resultaba imposible su inclusión. Este mecanismo no suele ser frecuente.

9. El *pun* del TO queda compensado en el TT con el uso de estrategias editoriales mediante las que el traductor reflexiona sobre la pérdida semántica en la traslación, o los procedimientos empleados para pasar del TO al TT, así como otros aspectos del TO o del TT. En este apartado tienen cabida procedimientos que no guardan relación aparente entre sí, tales como introducciones, prólogos, capítulos en otros libros, apartados en el mismo libro donde aparece la traducción, artículos en revistas, notas explicativas a pie de página o notas finales, epílogos, etc., que proporcionan información adicional y que actúan como mecanismos de compensación y en los que el traductor puede ofrecernos comentarios y explicaciones sobre los *puns* tanto en TO como en el TT con el fin de que no pasen desapercibidos al receptor; también podemos encontrar explicaciones sobre la supuesta intraducibilidad de los *puns* en el TT. Estas notas pueden incluso contener comentarios sobre el modo en que otras traducciones —incluso de otros idiomas— han abordado el problema de la traducción de los *puns*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.1.6 Sobre la intraducibilidad de los *puns* y sus causas

Hablar de intraducibilidad significa hablar de imposibilidad de encontrar equivalentes en las soluciones anteriormente propuestas en un contexto en que la única forma de permanecer fiel al TO, y en concreto a los juegos de palabras, es paradójicamente ser infiel a él, es decir, a su léxico y a su sintaxis principalmente. Y si bien es cierto que muchos juegos de palabras no pueden ser trasladados sin modificaciones sustanciales, también es cierto que no siempre ocurre así y determinados *puns* tienen cierta garantía de éxito al reproducirse en otras lenguas, como por ejemplo: (1) cuando el juego de palabras se basa en sonidos semejantes en ambas lenguas, (2) cuando el juego de palabras se basa en la polisemia o plurisignificación, en cuyo caso apenas si existe pérdida entre las lenguas y (3) cuando existen préstamos comunes a ambas lenguas, sobre todo en aquéllas con un importante substrato latino. Este último caso es de suma importancia para nuestras LT (castellano, catalán y gallego), puesto que, debido al gran número de palabras de raíz latina que se incorporan al inglés como consecuencia de la conquista normanda a partir de 1066, compartimos muchas palabras con la misma forma aunque, a veces, con distinto significado. Este hecho va a facilitar en muchos casos los mecanismos de traslación de los *puns* como en los casos de *honest, parts, offence, privates*, etc.

La traducción de los *puns,* así pues, supone un serio obstáculo a la tarea del traductor. Traductores de la talla de Schlegel en Alemania ya habían observado que era

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

prácticamente imposible hacer justicia a los juegos de palabras de Shakespeare en alemán.[1024]

Los juegos de palabras, por otra parte, son una constante en autores como Chaucer, Shakespeare, Carroll, Joyce, Cervantes, Rabelais, Quevedo, Lope de Vega, Beckett, Genet, etc., y otros más lejanos como Ovidio, Marcial, Cicerón, Horacio, Quintiliano, etc., hasta remontarnos a la *Biblia*;[1025] autores y obras traducidos una y otra vez a varias lenguas, por lo que el principio de intraducibilidad del juego de palabras se pone en tela de juicio dado que, aun tratándose de una tarea ardua, es posible. Más allá del principio o axioma de la intraducibilidad,[1026] "[s]peech plays have always been regarded as representing special challenges to both translators and translation studies as a scientific discipline".[1027]

Con todo, y a pesar del grado de dificultad planteada por la inmensa mayoría de los críticos, que va desde "not easy" a "impracticable", lo cierto es que la realidad nos demuestra que contamos con un número considerable de traducciones y que, de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1024] Una lengua que, según el traductor alemán, "always wants to work, never to play". Cit. por Inga-Stina Ewbank en "Shakespeare Translation as Cultural Exchange" en *Shakespeare Survey* 48 (1996:5).

[1025] Mateo 16:18: "Tu es *Petrus* et super hanc *petram*...".; "Tu sei *Pietro*, e su questa *pietra*...".; "Tú eres *Pedro*, y sobre esta *piedra*..."., pero "You are Peter, the Rock, and on this rock...".

[1026] "The drift of most quotations is that the translation of wordplay is impossible, with certain theorists being more categorical than others. Some actually see the untranslatability of wordplay as one of its primary distinctive features, i.e. as a criterion that is necessary and sufficient to distinguish it from other forms of verbal humour such as the *mot d'esprit* or the *Gedankenwitz*". Delabastita (1993:177). Véase además Shuttleworth & Cowie (1997/1999:179-81).

[1027] Toury (1986:211) cit. en Delabastita (1993:176).

hecho, los traductores han utilizado diversas estrategias para solucionar el problema;[1028] estrategias que desafían las normas tradicionales de traducción aplicables a los textos pragmáticos (textos científicos y técnicos, folletos comerciales, documentos administrativos) y que de alguna forma vienen a sustituirlas, aunque por regla general los críticos coinciden en destacar que "success in wordplay translation must be considered an exceptional stroke of luck".[1029]

Ciertamente determinados tipos de *puns* se resisten a ser traducidos. Además, no es lo mismo traducir un *pun* en el discurso escrito que en una interpretación simultánea, en un texto pragmático que en uno no pragmático, en teatro para ser leído que en teatro para ser representado, etc.

El motivo por el cual los *puns* son en principio intraducibles reside en la carga plurisignificativa que conllevan en la LO y en la idiosincrasia misma de las LT, que limitan las posibilidades que ofrece el TO. Así, teóricos como Catford[1030] señalan que el intento de traducción de los juegos de palabras desaparece en el proceso de transferencia de una lengua a otra, ya que la relación entre formas y significados de las palabras en las lenguas es arbitraria y, o bien nos decantamos por las formas o bien por los significados. En las traducciones españolas observamos que existe una predominancia de las formas sobre los significados; por tanto, aquellos traductores preocupados por los significados utilizarán como primer recurso las notas a pie de página. Esta decision

[1028] "[...] translations of (punning) texts do exist, so that the translatability of puns and texts can be (and has to be) accepted as a matter of fact". Delabastita (1993:172).

[1029] Delabastita (1993:178).

[1030] Catford (1965:94).

obligará a los traductores y receptores textuales a seleccionar la lectura más apropiada de una frase potencialmente ambigua en un segmento determinado, aun totalmente conscientes de la admisibilidad de otras posibles que el TO ofrece.

Conviene recordar que el juego de palabras no es un texto, sino que forma parte de un texto cuya información resulta compleja debido a la compleja carga referencial que, como texto artístico,[1031] encierra en contraposición con los textos pragmáticos, desprovistos de esa complejidad en cuanto a la información que presentan. Esta información posee una función textual que creemos ha de reproducirse en el TT mediante la adopción de alguna estrategia con el fin de superar el principio de intraducibilidad que propugnan determinadas teorías tradicionales de la traducción por el que los traductores de juegos de palabras

> often turn out to resort to allegedly dubious translational relationships such as low-equivalence substitution (the *pun* is 'adapted'), deletion (the *pun* is dropped in the TT), addition (new *pun*s are introduced), permutation (the TT contains wordplay but in different textual positions), or repetition (the ST *pun* is simply quoted in a footnote).[1032]

Cada traducción, en principio, aspira a aportar nuevos significados[1033] a una obra como *Hamlet*, que en opinión de críticos como Harold Bloom, resulta imposible de entender en su totalidad.[1034] Traducciones todas ellas diferentes debido a diversos facto-

---

[1031] Jakobson (1959:238), por ejemplo, señala que la intraducibilidad del juego de palabras reside en su función poética y la poesía es por definición intraducible.

[1032] Delabastita (1993:188).

[1033] "Even though the semantic bandwidth of the original is not limitless, almost every translator will produce surprising new variants". Hoenselaars (2004:10).

[1034] En el contexto español, también los grandes estudiosos de la obra coinciden en esa apreciación de dificultad que la obra entraña: "Llevo 16 años con *Hamlet* y aún no lo entiendo". Conejero (2009:50).

res[1035] y en las que cada traductor aporta su propia idiosincrasia y estilo personal, con lo que su producto final refleja, en principio, el momento histórico en que la realiza, así como el estado evolutivo de la lengua, pues una traducción no es sólo una actividad filológica sino que es una recreación en la que las diferencias culturales presentan rasgos gramaticales y sintácticos peculiares y la historia transmite el significado incluso de palabras individuales.[1036] En general, las primeras traducciones presentan rasgos lingüísticos perfectamente diferenciables de las últimas como la transición de un lenguaje arcaico a otro más moderno[1037] o de textos más acordes para la representación escénica actual.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1035] Según Hamburger (2004:154) se trata de factores tales como la percepción y la impronta artística de cada traductor, el momento en que desarrollan su actividad que, a su vez, se refleja en la LT, la consideración que el lenguaje escénico pueda tener en un momento determinado, etc.

[1036] Como por ejemplo "síntesis", "realismo" o "cuerpo social", vocablos modernos que propone Molina Foix (1989:41).

[1037] "The diachronic accumulation that we witness here brings into focus the continual task and endeavour of the translator to present the verse in the language of his own contemporary audience or readership". Hoenselaars (2004:11).

5.2 Los juegos de palabras y la crítica shakespereana

Además de los paratextos contenidos en las ediciones inglesas más representativas, desde John Dover Wilson (1934/1969) hasta Ann Thompson & Neil Taylor (2006), existe una extensa literatura que ha prestado atención al tema que nos ocupa en forma de estudios monográficos y lexicográficos a los que vamos a prestar atención por orden cronológico.

Se trata de obras que son citadas no sólo en cualquiera de las ediciones inglesas más representativas, sino también en cualquier traducción con un mínimo de calidad en las anotaciones y atención hacia el aparato crítico. Ni que decir tiene que para contrastar los diferentes significados de las palabras en Shakespeare se debe acudir al *OED* en última instancia —"the *Oxford English Dictionary* is made in [Shakespeare's] image", nos dice Harold Bloom,—[1038] o al menos a alguna de las versiones más manejables como el *NShOED*. Desde su publicación el *OED* ha ido creciendo con numerosos volúmenes complementarios. Respecto a la relevancia de este diccionario, señalaremos que, aunque concebido en 1857, no se empieza a publicar hasta 1884 —publicación del primer fascículo— y se completa en 1928 —publicación del décimo volumen—.[1039] Para hacerse una idea de lo que Shakespeare representa para el *OED* bastan unos datos significativos: (1) las 32.868 citas de Shakespeare que aparecen en el *OED1* suponen un 2%

[1038] Bloom (1998:10).

[1039] Véase Willinsky (1994:3) para datos relativos al *OED*. El capítulo 4 de su estudio *The Empire of Words* se titula "Shakespeare's Dictionary" y resulta interesante para conocer la relevancia de la obra de Shakespeare en dicho diccionario. Véase también John Dover Wilson (1934/1969:xxxiii).

de las 1.827.306 citas que se encuentran en la primera edición del diccionario;[1040] (2) con 32.868 citas[1041] Shakespeare es el autor más citado, seguido de Walter Scott, John Milton, John Wyclif y Geoffrey Chaucer; (3) *Hamlet* aparece como la obra más citada con 1.580 citas.[1042]

Además del *OED,* un estudio de los juegos de palabras no se puede abordar sin tener en cuenta los siguientes estudios representativos de los juegos de palabras shakesperianos:

5.2.1 Alexander Schmidt (1874/1902/1971), *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary.*

La presencia de Shakespeare en el *OED* se debe a la contribución de Alexander Schmidt a través de su *Lexicon*. Los dos volúmenes, con un total de 1854 páginas y 50.000 citas, van destinados al público en general, a los estudiosos y a los críticos. Al primer grupo quiere servir de ayuda en las definiciones y explicaciones, mientras que intenta satisfacer a los segundos por la exactitud de las citas. Se trata de una obra, hija de su tiempo, que no pudo tener en cuenta al *OED*. El subtítulo del *Lexicon* es "A Complete Dictionary of all English Words, Phrases and Constructions in the Works of the Poet".

[1040] Willinsky (1994:58).

[1041] Willinsky (1994:210).

[1042] Willinsky (1994:211).

La tercera edición ha sido revisada y aumentada por Gregor Sarrazin. No se incluyen las acotaciones que hoy encontramos en las ediciones de las obras de Shakespeare ante la duda de que éstas no fueran escritas por el dramaturgo inglés. Existen tres prefacios. En el prefacio al primer volumen de la primera edición menciona la "excellent Shakespearian Grammar of Mr Abbot, published in the meantime, together with Sydney Walker's Critical Examination of the Text of Sh.", obras que facilitaron enormemente su trabajo. La finalidad del diccionario es "to make the poet better understood than before", "to lay a firmer foundation for the criticism of his text" y "to furnish reliable materials for English lexicography". En el prefacio a la segunda edición se nos informa de que se trata de una mera reimpresión de la primera. El texto del prefacio de la tercera edición, firmada por Gregor Sarrazin, publicada tras la muerte del autor, no ha sufrido variaciones dignas de mención.

Al final del segundo volumen encontramos: *I. Grammatical Observations* de las cuales la número 10 *Ambiguity caused by using the word in two different senses* que, en principio podría resultar interesante para nuestro trabajo, sólo presta atención a las palabras que pueden resultar confusas por el doble significado que tienen. *II*. Provincialisms. *III. Words and sentences taken from foreign languages* (latín, griego, español, italiano, francés, irlandés y holandés). *IV. List of the words forming the alter part in compositions*. La obra acaba con un *Suplemento* de 30 páginas con "A selection of new renderings and interpretations", que incluye los puntos de vista y las opiniones de muchos estudiosos. Los dos volúmenes suman un total de 1484 páginas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Su última reimpresión es de 1987 y todavía se edita hoy en día. De las once palabras estudiadas en nuestro Capítulo 6, este autor recoge dos en su trabajo.

5.2.2 C.T. Onions (1911/1986), *A Shakespeare Glossary.*

Este glosario vió la luz antes que el *OED,* en el que Onions (1873-1965) trabajó de compilador. Señala Onions en su prefacio que los años que nos separan de la época isabelina obstaculizan el entendimiento de Shakespeare y la riqueza de sus obras, máxime cuando "many words and phrases have [...] undergone important shifts in meaning since Shakespeare wrote".[1043] El glosario está orientado a la resolución de los problemas que plantean las palabras dificultosas y confusas. En la tercera edición hay una notable mejora de la presentación de las lexías, ya que

> the publication of two computer-generated concordances, […] has provided a valuable support to the close reading and and related investigations undertaken in preparing this edition by making readily available for comparison all the occurrences and variants of a particular word.[1044]

El glosario va precedido de una bibliografía que cubre: (a) Ediciones de Shakespeare, (b) Concordancias y c) Otras obras. Las ediciones modernas en inglés de Shakespeare continúan haciendo referencia a esta obra, así como las numerosísimas traducciones bilingües en cualquier idioma con un mínimo aparato crítico. Esta obra de 326 páginas fue revisada por Robert D. Eagleson en 1986.

[1043] Onions (1911/1986:v).

De las once palabras que nosostros analizamos este lexicógrafo recoge dos en su trabajo.

5.2.3 Eric Partridge (1947/1968), *Shakespeare's Bawdy.*

Como reconoce el mismo Partridge en el prefacio, un libro de esas características se podría haber escrito en el siglo XVIII, pero no en la época victoriana; en otras palabras, hasta 1930 no habría resultado fácil su publicación. Perfectamente habría podido aparecer a partir de 1918 si la crítica shakesperiana no hubiera estado durante tanto tiempo en manos de "académicos y maniáticos". De esta perorata tan sólo se libran John Dover Wilson y Wilson Knight. El autor, bajo el título *Shakespeare's Bawdy, A Literary & Psychological Essay and A Comprehensive Glossary*, esconde otro más explícito como es "Sexuality, Homosexuality, and Bawdiness in the Works of William Shakespeare", que es único al expresar "his views on love and passion and sex".[1045] Presta atención al lenguaje con diferentes connotaciones: *non-sexual bawdy, homosexual, sexual, general* y *valedictory* (pp. 8-48) demostrando que

> at no period of his life was Shakespeare uninterested in sex, although there is one in which he suffered from sex-nausea: the period of *Hamlet, Troilus and Cressida, All's Well's That Ends Well, Measure for Measure, Othello, Macbeth, Lear, Antony and Cleopatra, Coriolanus, Timon, Pericles, Cymbeline,* and *The Winter's Tale* […],[1046]

[1044] Onions (1911/1986:v).

[1045] Partridge (1947/1968:6).

[1046] Partridge (1947/1968:44). La crítica suele referirse a este periodo como 'dirty period´.

es decir, un periodo de tiempo que abarcaría de 1600 a 1610. En términos de *bawdiness* Partridge hace una comparación entre las grandes tragedias: "*Hamlet*: though rather less bawdy than *Othello*, it is much bawdier than *Macbeth* and approximately as bawdy as *Lear*".[1047] Estudiosos como Kökeritz, no obtante, se muestran críticos cuando ejuician el trabajo de Partridge:

> Despite its sensational title this glossary of obscene allusions in Shakespeare's plays and poems has little new to offer; it is a casual piece of work, obviously carried out in great haste and very incomplete.[1048]

Asimismo lamenta el hecho de que no incluyera muchos otros *puns* y de que no consultara el *OED,* aunque reconoce su contribución por ofrecernos una visión "of Elizabethan broadmindedness".

El glosario de Partridge abarca las pp. 55-223, es decir, 168 páginas en lo que en palabras más positivas de Stanley Wells es "the first attempt to a systematic, alphabetically arranged study".[1049] El sucesor de Partridge en este campo lexicográfico, Gordon Williams, se refería a él como quien, más que pionero, estableció una línea divisoria al ofrecer un listado de vocabulario soez "in comparatively forthright terms".[1050]

[1047] Partridge (1947/1968:45).

[1048] Kökeritz (1953/1974:61).

[1049] Wells (2004:25).

[1050] Williams (1997:10).

De las once palabras estudiadas por nosotros este autor recoge seis en su trabajo.

5.2.4 Helge Kökeritz (1953/1974), *Shakespeare's Pronunciation.*

El estudio de Kökeritz se centra en la fonología de los siglos XVI y XVII, fonología que no difiere ostensiblemente de la pronunciación del inglés en Irlanda del Norte[1051] hoy en día. En el prefacio a su obra Kökeritz dice:

> The main purpose of the book is to provide the student of Shakespeare with an up-to-date, comprehensive account of Shakespeare's pronunciation and to […] satisfy a natural curiosity about the phonetics of Shakespeare's language.[1052]

Se trata de un estudio de 521 páginas que presta atención a los aspectos fonológicos que en última instancia pueden ayudarnos a encontrar explicación satisfactoria a los problemas que plantean las diferentes formas ortográficas, las peculiaridades métricas y los posibles juegos de palabras. El estudio no ofrece dificultades especiales en las dos primeras partes del libro ("Introduction" y "Shakespeare's Homonymic Puns"). La tercera parte ("Phonology") se centra en el análisis pormenorizado de las vocales, los diptongos, las consonantes, el acento y en la transcripción fonética de determinados pasajes canónicos ('To be or not to be" y "Speak the speech...", en el caso de *Hamlet*). El

[1051] Véase la tesina de licenciatura de Raquel Royo García (sin fecha), *Pervivencia del léxico isabelino en los dialectos actuales del Ulster*. Valencia: Universidad de Valencia. (s.f.)

[1052] Kökeritz (1953/1974: v).

índice de palabras resulta útil, ya que presenta información precisa sobre los *puns* identificados por él.

Para el objeto de nuestro trabajo la parte más relevante de su estudio es el que se refiere al aspecto histórico y teórico de los *homonymic puns*, al igual que los conceptos teóricos que aporta, como por ejemplo:

> Since complete identity of pronunciation with another word of a different etymology and meaning is the *sine qua non* of the homonym, it must be the basis of the genuine homonymic *pun* as well.[1053]

Ninguno de los juegos de palabras que analiza Kökeritz coincide con los de nuestra elección.

5.2.5 M. M. Mahood (1957/1965), *Shakespeare's Wordplay.*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En el prefacio a su estudio sobre los juegos de palabras shakesperianas Mahood muestra su agradecimiento a aquellos que la ayudaron a averiguar "what the psychologists have to say about puns" o aspectos de la pronunciación isabelina "in order to verify the handful of homonymic puns […] disentangling the meanings of semantic wordplay".[1054] El Capítulo V lo dedica a *Hamlet* (pp. 111-29), obra a la que se refiere como

[1053] Kökeritz (1953/1974: 65).

[1054] Mahood (1965:7).

"a detective story"[1055] o de espías, como diría Branagh, refiriéndose a la película del mismo título. Mahood subraya que los juegos de palabras en boca de los personajes shakesperianos son un signo indudable de su vitalidad y añade:

> A lot could be said about the *pun*s and ambiguities of *Hamlet*, which has more quibbles than any other of Shakespeare's tragedies. Here however I am ignoring many aspects of the wordplay in order to show how it contributes to the dramatic realisation of a psychological conflict: the conflict between the demands of an accepted ethical code and Hamlet's particular vision of evil.[1056]

En el capítulo VIII, "A World of Words" (pp. 164-88), Mahood analiza los juegos de palabras de diferentes obras, mientras que en el Índice (pp. 189-92) encontramos la relación de palabras y frases estudiadas a lo largo de su trabajo.

Mahood analiza las palabras que revisten ambigüedad: *kin, kind, sun, vailed,* y todas aquellas susceptibles de sugerir "an assumed disguise as web as the outer manifestation of genuine qualities".[1057] No ofrece ninguna teoría especial de los juegos de palabras y, a la manera tradicional, los va analizando a medida que aparecen en el texto. No sólo Hamlet juega con las palabras, también Polonius, aunque con distinta finalidad: "Whereas Hamlet's wordplay releases his deepest feelings, Polonius's is largely a rhetorical affectation of the court".[1058] Esa "supercharged mental energy" y esa vitalidad que irradian los personajes, como consecuencia del uso inteligente de los juegos de palabras, no se encuentra uniformemente distribuida en sus obras. Así, junto a obras

---

[1055] Mahood (1965:111).

[1056] Mahood (1965:112-3).

[1057] Mahood (1965:115).

[1058] Mahood (1965:119).

como *Julius Caesar*, donde la presencia del juego de palabras es muy limitada, encontramos personajes que prácticamente se construyen con juegos de palabras, como Hamlet y Falstaff:

> After Hamlet, no one has a greater share of this vitality than Falstaff, who speaks about a triad of the puns in each of the plays in which he figures.[1059]

De nuestro análisis de once juegos de palabras hamletianos esta autora recoge dos en su trabajo.

5.2.6 E. A. M. Colman (1974), *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare.*

La liberación sexual de la década de los sesenta preparó el terreno para una eclosión de publicaciones cuyo foco era, sin lugar a dudas, la obra de Partridge. El libro de Adrian Colman es el primer intento de ofrecer un estudio crítico (con un tono moderado) y un glosario en el que censura lo que él llama "inadequately supported attributions of indecencies to Shakespeare"[1060] por parte de Partridge y otros críticos.

En el prefacio a su obra Colman observa que el uso del diálogo "salacious, licentious, scurrilous or lewd"[1061] en Shakespeare ha permanecido tradicionalmente marginado por parte de los críticos literarios al tiempo que se hace eco de dos estudios

---

[1059] Mahood (1965:168). Además de Hamlet y Falstaff, en Shakespeare encontramos otros *punsters* famosos como Richard III, Iago, Cleopatra, etc., y obras como *R3, LLL,* y *RJ* presagian el talento de Shakespeare para los juegos de palabras.

[1060] Colman (1974:13).

[1061] Colman (1974:ix).

fundamentales hasta ese momento: *Shakespeare's Bawdy* (1947) de Eric Partridge y *Shakespeare's Pronunciation* (1953) de Helge Kökeritz.

Colman destaca asimismo el papel que la psicología moderna ha jugado en detrimento de los prejuicios sexuales, lo cual ha redundado en la edición de textos isabelinos con profusión de notas explicativas alusivas a los matices libidinosos. La tesis de Colman consiste en que "Shakespeare, as his career developed, quickly became a discriminating user of bawdy, and eventually made it one of the most potent weapons in his dramatic armoury".[1062] Así, las primeras comedias son las únicas obras en las que lo soez sólo tiene como objetivo la risa y la comicidad, mientras que en *Hamlet*, las indecencias con sus tonos grotescos denotan una amargura profunda que los personajes transmiten y que se percibe en las obras de los primeros años el siglo XVII — el *dirty period*—. Colman también observa que, a diferencia de las fuentes originales, muchas de las cuales no contienen connotaciones obscenas, Shakespeare los incorpora según sus necesidades, como en *Antony and Cleopatra*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En sus diez capítulos, con títulos tales como "What is Indecency?", "Bawdy as Simple Farce", "Verbal Gymnastics", etc., Colman reflexiona sobre el uso dramático del lenguaje soez en las obras de Shakespeare. En el capítulo titulado "The Language of Sexual Revulsion" señala que los dos momentos más "bawdy" de *Hamlet* se encuentran en The Mousetrap (3.2.108-116) y en la Closet Scene (3.2.120).[1063]

[1062] Colman (1974:x).

[1063] Colman (1974:113).

El estudio de Colman se cierra con un glosario final que incluye los términos con "indecent connotation" o que pudieran plantear problemas de significado al lector moderno.

De las once palabras que estudiamos en el Capítulo 6 este autor recoge cuatro en su estudio.

5.2.7 Richard A. Spears (1981), *Slang and Euphemism*.

Se trata de un diccionario muy útil y muy claro sobre todo para indagar los significados de términos argot y tabú. El subtítulo resulta muy significativo para hacernos una idea del contenido: "A dictionary of oaths, curses, insults, sexual slang and metaphor, racial slurs, drug talk, homosexual lingo, and related matters", de donde se deduce que no es, en principio, un diccionario de vocabulario isabelino. La introducción contiene secciones como: "What is Slang?", "What is Euphemism?", "What is Taboo?", "What is Standard English?", etc., todos ellos muy interesantes para entender mejor su contenido. Existe asimismo una *Guide to the Dictionary* y un listado de términos y abreviaturas utilizados en el mismo. Cubre nueve siglos y abarca las regiones de habla inglesa más importantes. Entre corchetes se indica el lugar y año / siglo aproximado en que aparece una determinada lexía. Junto a entradas muy corteses y eufemísticas, so-

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

bre todo del periodo victoriano, encontramos un elevado número de palabras procedentes del "bawdy male-to-male talk".[1064]

De las once palabras estudiadas en nuestro Capítulo 6 este autor recoge cinco en su trabajo.

5.2.8 Frankie Rubinstein (1984/1989), *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*.

Rubinstein reconoce la contribución y aportación de Partridge y de Colman al campo de los juegos de palabras con connotación sexual y erótica. En la segunda edición incluye, además de nuevos juegos de palabras, un suplemento con palabras procedentes de los *Son* y con juegos de palabras utilizados por los contemporáneos de Shakespeare, con amplificaciones y correcciones de las antiguas entradas. Existe un índice con todos los *puns*. Merece destacar de su introducción los siguientes aspectos justificativos:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1. El diccionario es fruto de una "virtual explosion in free expresion on sexual subjects"[1065] en todos los campos: crítica, teatro, cine y televisión.

2. Se trata de un libro que pretende contribuir a la comprensión y el goce de Shakespeare mediante la identificación de muchos de los cientos de *puns* que aún quedan por descubrir, sus connotaciones y sus significados:

[1064] Spears (1981:xix).

> One could go on and on to show how the modern non-specialist reader, even a well educated one, is left in total ignorance of the fun. It is such gaps as these that this dictionary seeks to fill.[1066]

3. También persigue ampliar aspectos sexuales frecuentemente ignorados en las notas a pie de página: prácticas heterosexuales y homosexuales; los perversos, los castrados y los impotentes.

4. Inclusión de lo escatológico como tema en estrecha relación con lo *bawdy*.

5. El deseo de dar a conocer los sentidos de los *puns*:

> Puns have many levels of meaning. Vulgar punning on the subject of fucking and buggering, name-calling such as 'whoreson' (son-of-a-bitch), is sometimes intended literally; more frequently it is figurative speech. [1067]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6. "The emphasis in this dictionary is on literary interpretation, not phonetics or etymology". [1068]

El diccionario concluye con una Bibliografía y un *Index to characters* con las lexías representativas de cada personaje. Esta obra es la más arriesgada de cuantas se han escrito en torno a los juegos de palabras con connotación sexual, pues el autor des-

---

[1065] Rubinstein (1989: xi).

[1066] Rubinstein (1989: xvii).

[1067] Rubinstein (1989: xvii).

[1068] Rubinstein (1989: xvii).

cubre *puns* en los sitios más insólitos a partir de combinaciones ortográficas y fonológicas que habían pasado desapercibidas por otros críticos; se trata del complemento ideal a las notas explicativas de las buenas ediciones en inglés.

De las once palabras estudiadas por nosotros esta autora recoge cinco en su trabajo.

5.2.9 J. Barry Webb (1989), *Shakespeare's Erotic Word Usage.*

Shakespeare's Erotic Word Usage es el segundo volumen de la obra del mismo autor titulada *Dictionary of Shakespeare's Erotic Language*, cuya primera parte se titula *Shakespeare's Animal (and related) Imagery* (1988). La obra de la que nos ocupamos se centra única y exclusivamente en términos corporales, muchos de ellos en sentido figurativo. Unos ejemplos serán más que suficientes: *balls, carrot, cock, forefinger, instrument, thing*, etc., (sexo masculino); *box, chamber, circle, fort, gate, hole, nothing,* etc., (sexo femenino) y *climb a bird's nest, climb a plumtree,* etc., (copulación). Los términos son en su mayor parte sustantivos y el autor tenía proyectada una ampliación dedicada sólo a los verbos, que no se ha publicado hasta la fecha.

Al leer el prefacio de su estudio una vez más surge el nombre de Partridge (1947) como iniciador de los estudios de lexicografía *bawdy*, "a good deal of it very

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

welcome to the patient reader who one had to put up with notes no more explicit than 'an equivoque' or 'an improper suggestion.'"[1069]

El autor reconoce, no sin cierta ironía, que desgraciadamente tal eclosión de estudios ha propiciado que se vean connotaciones sexuales incluso en palabras como "and" y "the". Su aproximación es tradicional y apenas si aporta nada nuevo a la literatura de este campo, aunque ciertamente reinterpreta varias de las palabras ya estudiadas por los autores predecesores. Curiosamente no cita en ninguna ocasión a Onions, a Mahood, ni a Rubinstein y, al ser su trabajo tan específico, apenas si aparecen palabras a las que nosotros hemos prestado atención. Se dedican 130 a páginas al estudio del vocabulario y 20 páginas a autores y obras de la época isabelina o anteriores que utilizan este vocabulario así como a varios críticos que han reflexionado el tema.

De las once palabras que nosotros estudiamos este autor recoge cuatro en su trabajo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.10 Gordon Williams (1997), *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language.*

En la introducción Gordon Williams señala que este trabajo es suplementario a su *Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakesperean and Stuart Literature* (1994) en el que se prestaba más atención a los contemporáneos de Shakespeare. En la

[1069] Webb (1989:4).

obra que nos ocupa "it is Shakesperean practice that is the object of attention"[1070] y así hace una revisión exhaustiva desde el siglo XVIII a cuantos han investigado el tema: desde Johnson a Rubinstein pasando por Partridge y Colman, con profusión de ejemplos. Nos recuerda que hubo tiempos más puritanos en el que los niños leían textos como *The College Shakespeare,* un texto en el que se omitían palabras y expresiones no adecuadas para los jóvenes lectores. Esta moda estuvo en boga desde la mitad del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX, pues existía el pleno convencimiento de que un gran autor que era prácticamente objeto de veneración debía estar exento de vulgaridades. Pero los tiempos cambian; y ahora resulta casi imprescindinble encontrar alusiones sexuales por todas partes para demostrar que Shakespeare realmente es uno de nosotros, pero "[o]f course he is not. Ours is a world where sexuality dominates amongst the public images with which we are bombarded: modern advertising could hardly survive shorn of erotic content".[1071]

El glosario de Williams se cierra con una bibliografía selecta que, junto a autores contemporáneos de Shakespeare, presenta como más reciente el famoso artículo de Margretta de Grazia "The Scandal of Shakespeare's Sonnets" incluido en *Shakespeare Survey* 46 (1994).

De las once palabras estudiadas por nosotros en el Capítulo 6 este autor recoge diez en su trabajo. Gordon Williams es el autor que más ha profundizado en los distintos significados de las lexías del periodo isabelino y jacobeo.

[1070] Williams (1997:1).

[1071] Williams (1997:13).

5.2.11 David Crystal & Ben Crystal (2002/2004), *Shakespeare's Words. A Glossary & Language Companion*

En el prefacio a esta obra Stanley Wells repasa los hitos principales de la lexicografía shakesperiana desde Alexander Schmidt hasta Gordon Williams para acabar glosando esta obra:

> [T]he ambitious scope of the present study should not cause readers to suppose that all Shakespeare is a closed book to all but readers who have undertaken laborious study of the language in which he wrote and of his particular use of it.[1072]

Evidentemente en una representación teatral el lenguaje gestual de los actores puede facilitar la comprensión de las obras pero, para quienes las lean, un diccionario de estas características puede facilitar enormemente la tarea. El diccionario incluye palabras procedentes de obras en colaboración tales como *The Two Noble Kinsmen*[1073] y *Edward III*,[1074] parte de las cuales se supone que fueron escritas por Shakespeare y que no aparecen en el diccionario de Onions. Posee diferentes apéndices dedicados a nombres geográficos, plantas, etc., aunque nos previene:

[1072] Crystal & Crystal (2002/2004:VI).

[1073] Traducida por primera vez al castellano por A. L. Pujante y Salvador Oliva en 2008. Véase Pujante (2008).

[1074] Aunque no incluida en la edición de las obras completas de Wells & Taylor (1986), ni de Bate & Rasmussen (2007), ni tampoco considerada por Bloom (1998) como obra perteneciente al canon shakesperiano, en estos momentos se admite casi unánimemente como creación shakesperiana. *King Edward III* fue incluida en la serie The New Cambridge Shakespeare (Ed. Giorgio Melchiori) en 1998 donde recibió la consideración de "a major new addition to the Shakesperean canon" y fue representada por la RSC en

> [...] a dictionary is not a substitute for editorial notes, which focus on extracting the full meaning of a word in its individual context, and examining its resonance for the passage or text as a whole. Dictionaries do not particularize in this way; rather, they attempt to make generalizations about the meaning of words. They therefore have to ignore many of the sense associations, ***plays on words***, etymological echoes, ***quibbles***, and other effects that comprise the linguistic identity of a word in its full context.[1075]

En efecto, este diccionario no presta atención adecuada a los juegos de palabras como nosotros mismos hemos podido comprobar, y mucho menos a aquellos con connotación sexual. Tras la introducción encontramos abreviaturas, símbolos y otras convenciones útiles para poder manejar cómodamente el diccionario, una de ellas en relación con los *puns* (p. VIII). También encontramos un listado de cien "Frequently Encountered Words" de enorme utilidad para el principiante (pp. XVII-XIV).

El glosario ocupa 509 páginas, tiene 21.263 entradas y va seguido de unos *Shakespearian Circles* muy didácticos, que incluyen sinopsis de cada una de las obras y los *Dramatis Personae*. *Hamlet* aparece en las pp. 528-9. A modo de resumen gráfico de esa obra se distribuyen siete círculos de la manera siguiente: en el círculo central —más grande — aparece la corte danesa y luego, en el sentido de las agujas del reloj, y en círculos más pequeños encontramos: (1) el ejército noruego, (2) los embajadores ingleses, (3) el cementerio, (4) los actores, (5) los marineros y (6) los soldados. En las entradas —unas 3.500 aproximadamente— se incluyen lexías que tienen de 2 a 22 acepciones. Tras los círculos dedicados a las obras se encuentra la cronología de las obras (1589-1615) y los poemas (1593-1601).

2002. Véase la edición de esta obra traducida por primera vez al castellano por Ballesteros González (2005:9-100).

[1075] Crystal & Crystal (2002/2004:VIII). El énfasis es nuestro.

Con el fin de hacernos una idea de la vigencia de los autores que hemos reseñado en este apartado, el diccionario de Crystal & Crystal menciona los siguientes diccionarios y lexicógrafos: *OED*, Schmidt, Onions, Partridge y Williams. Se trata de un diccionario más general que los anteriormente reseñados, pero resulta útil para el principiante y se echa en falta una Bibliografía Selecta.

De las once palabras estudiadas en el Capítulo 6 estos lexicógrafos recogen cuatro en su trabajo.

5.3 Los juegos de palabras con connotación sexual

Sex is a profoundly semantic art. [1076]

En la época isabelina[1077] se referían al sexo de una manera que hoy en día nos resulta distante y extraña. Por otra parte, Stanley Wells nos recuerda que "[v]irtually each play is shot through with sexual puns".[1078] La naturaleza escabrosa y soez del lenguaje de Shakespeare,[1079] en general, y de muchos de sus juegos de palabras, en particular, pone de relieve la claridad con que los isabelinos abordaban estos temas y su proclividad a llamar las cosas por su nombre como nos recuerda Kökeritz:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1076] Steiner (1975:38).

[1077] Russell Brown (1993/1995:27).

[1078] Wells (2004:1).

[1079] Véase el capítulo titulado "The Less Decent Language of the Time" de Hilda Hulme (1965/1977:89-150).

> [the] Elizabethans were wont to call a spade a spade, and they evinced no squeamishness in matters of sex or bodily hygiene. On the contrary, they relished a risqué innuendo or a salacious jest—and so did Shakespeare.[1080]

Shakespeare convierte a menudo en sicalíptico lo que parece / es inocente a través de múltiples juegos de palabras con sentido doble para referirse a diversos aspectos tanto de la sexualidad masculina como de la femenina en un campo que, como dice Ann Thompson, "has generated a great deal of language, both spoken and written, witty and serious".[1081] A pesar de que la actitud hacia este tipo de vocabulario ha sufrido cambios sustanciales a lo largo de la historia —baste recordar el caso del Dr Bowdler en el siglo XIX[1082]—, sólo hay que revisar la literatura existente sobre los juegos de palabras que hemos analizado en 5.2.1 – 5.2.11 para darnos cuenta inmediatamente del considerable número de críticos que ha profundizado en el análisis de los juegos de palabras con connotación sexual en muchos estudios monográficos prestando atención a "the less decent language of Shakespeare's time". Esos estudios abarcan aspectos tan diversos como "infant sexuality, female relationships, the formation of sexual identity, male bonding, misoginy, the fear of cuckoldry and other related issues".[1083]

[1080] Kökeritz (1953/1974:56).

[1081] Thompson (2001a:11) se refiere al volumen monográfico de *Shakespeare Survey* 46 (1994) titulado *Shakespeare and Sexuality.*

[1082] El Dr Bowdler editó unas veinte obras de Shakespeare a principios del siglo XIX eliminando toda escabrosidad que pudiera producir escándalo; su forma de proceder quedó plasmada en el término "bowdlerize": "[f. Thomas Bowdler 1754-1825, Eng. editor, who published an expurgated edition of Shakespeare] Expurgate (a book, etc.) by removing or altering material considered improper or offensive". *NShOED* (1993: I, 269). El punto de vista de Bowdler era el siguiente: "I acknowledge Shakespeare to be the world's greatest dramatist, but regret that no parent could place the uncorrected book in the hands of his daughter, and therefore I have prepared *The Family Shakespeare*". Cit. En Crystal & Crystal (2005:152).

[1083] Thompson (2001:3).

Hamlet es una obra relativamente rica en este tipo de vocabulario[1084] y, en principio, las traducciones habrán de intentar dar solución de algún modo al vocabulario de naturaleza sexual, de lo contrario los TT presentarán un falseamiento, fruto del desequilibrio al que el TO se ve sometido en el proceso de traslación. Por tanto se ha de analizar la forma en que los traductores han afrontado el problema de los dobles sentidos, de los *double entendres*, de los *sexual innuendos* en sus TT, problema que de entrada tiene difícil solución.

Se podrían citar múltiples ejemplos de este tipo de literatura además de los diccionarios que prestan atención al tema, pero baste hacer referencia a dos pequeños estudios de los responsables de la edición de *Hamlet* para Arden Shakespeare (Third Series): Ann Thompson (1994*), Sexuality and Textuality in the Editing of Shakespeare* y Neil Taylor & Ann Thompson (1996*), Obscenity in* Hamlet III.ii: *"Country Matters"*.

En el artículo titulado "Shakespeare and Sexuality" que daba título al monográfico de *Shakespeare Survey* 46 (1994), Ann Thompson concluía que los artículos contenidos en aquel volumen eran "unlikely to be the last word on it".[1085] Efectivamen-

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1084] "A count made by McCall (1977) confirms the established critical view that the play marks the beginning of Shakespeare's `dirty period´". Delabastita (1993:307). Por tanto, cualquier análisis de obras comprendidas en este periodo que abarca aproximadamente los diez primeros años del siglo XVII, con obras como *Othello, Measure for Measure, Troilus and Cressida, Timon of Athens,* etc., inevitablemente tendrá que hacer referencia al elemento sexual. Ejemplos: para Cressida no existe el amor más allá del acto sexual (véase Conejero 1975:120); la mujer es utilizada por Timón de Atenas como foco de infección para propagar enfermedades; todo lo que Hamlet ve en Elsinore está podrido, corrupto o es incestuoso; *MM* trata de la naturaleza de la inmoralidad, de la prohibición de los burdeles y de la doble moral, etc.

[1085] El volumen *Shakespeare Survey* 46 (1994:8) sería reeditado más tarde en formato de libro por C. M. S. Alexander & S. Wells (2001) con el mismo título y la adición de dos nuevos artículos que originalmente no aparecían: uno a cargo de John Russell Brown "Representing sexuality in Shakespeare's plays", y otro de la mano de Celia R. Daileader "Nude Shakespeare in Film and nineties popular feminism", éste último especialmente comisionado para esta ocasión.

te, el prolífico Stanley Wells publicaba, diez años después, en 2004, un opúsculo titulado *Looking for Sex in Shakespeare,* [1086] en el que reflexionaba hasta qué punto actores, directores y críticos son responsables de los significados sexuales en la obra de Shakespeare atribuyendo a algunos de sus personajes connotaciones sexuales de las que éstos, seguramente, se horrorizarían si tuvieran la posibilidad de reaccionar. Los significados, en última instancia, existen en la mentes de los lectores y de los espectadores, y vienen determinados por las condiciones culturales bajo las cuales se lee o se representa una obra determinada. En cualquier caso Wells no tiene nada que objetar al derecho del teatro

> to reappropriate the plays as documents that can reflect the concerns of modern society even if, doing so, it attributes to them meanings that Shakespeare could not have envisaged. [1087]

No hay que olvidar, por último, que Shakespeare apenas si transgrede el decoro sexual de su época de una forma directa, ya que la ambigüedad en su uso magistral del doble lenguaje escapa a la censura, pues en realidad "four letter words or explicit description of sexual acts are conspicuously absent from Shakespeare".[1088] Sin embargo, la traducción a otra lengua, que supone a menudo la selección de uno de los sentidos (1) o (2) de la ambigüedad existente en el TO, elimina generalmente el sentido que se considera menos adecuado en cada contexto, de modo que, curiosamente, el carácter anómalo del TT resultante actúa como indicio de la presencia del juego de palabras para el receptor; en otras palabras: la ausencia de un *pun* frecuentemente delata su presencia.

[1086] Wells (2004).

[1087] Wells (2004:2).

La presencia del elemento sexual en Shakespeare es, por tanto, evidente y los traductores habrán de estar atentos a esa connotación en el TO con el fin de introducir mecanismos que los hagan reconocibles de algún modo en los TT mediante la puesta en práctica de diferentes estrategias a las que ya hemos aludido en varias ocasiones a lo largo de este trabajo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1088] Delabastita (1993:150).

CAPÍTULO 6

ANÁLISIS CONTRASTIVO DE LOS JUEGOS DE PALABRAS CON CONNOTACIÓN SEXUAL EN ALGUNAS TRADUCCIONES DE *HAMLET*

6.1 Justificación teórica para el análisis de las traducciones de los *puns*

La palabra es la unidad mínima que posee un significado propio y, por tanto, que es susceptible de análisis. Por supuesto, existen unidades inferiores a la palabra que transmiten significado, pero también podemos afirmar que una palabra no es portadora de significado completo hasta que no se la considera contextualizada; es decir, junto a otras palabras. Estas consideraciones son importantes para la traducción. Según Delabastita[1089] existen unas normas que rigen y regulan la traducción de los juegos de palabras en cada sistema cultural y que llevan al traductor al límite de lo que es técnicamente posible, por un lado, y a lo que resulta adecuado en un momento dado, por otro; de ahí que resulte importante establecer relaciones entre la traducción de los juegos de palabras y otras aproximaciones y soluciones al mismo fenómeno, como pueden ser las ediciones, la crítica, las adaptaciones escénicas y cinematográficas, etc., con el fin de alcanzar conclusiones que arrojen luz sobre el fenómeno —aspecto que no abordamos en este trabajo— y que no deben reducirse a principios y a conclusiones rígidas, pero que

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

pueden ayudarnos a comprender mejor los TT. Para afrontar este reto intentaremos aplicar los presupuestos teóricos en los que se basan los *puns*, es decir, los mecanismos empleados en los juegos homofónicos, homonímicos, paronímicos, etc. —conceptos estudiados en el apartado 5.1.2.2— a las diferentes posibilidades de traslación de los *puns* del TO a los TT —analizados en 5.1.4 y 5.1.5—, objeto de estudio con el fin de sacar conclusiones sobre las estrategias utilizadas y el grado de consecución alcanzado.

6.2 Estudio de los *puns* sexuales más relevantes en las cuatro traducciones

> Comparing a number of professional translations, even from the same period, one is struck much more by the differences than the similarities. It is surprising how many equivalents may be constructed out of one foreign-language text. Each rendering is an individualized piece of art, albeit based on one and the same source.[1090]

La perspicaz idea de la profesora Phyllis Rackin de que en las investigaciones uno generalmente encuentra lo que busca[1091] nos lleva a reflexionar que la presencia de un discurso general de la sexualidad en la sociedad renacentista tiene su reflejo en las obras literarias del momento y que, sin embargo, ese reflejo queda diluido, por su especial idiosincrasia, en las traducciones de los juegos de palabras.

Se sobreentiende que un escritor como Shakespeare escribió para sus coetáneos sin prever ni presagiar los problemas que sus TO pudieran plantear en los futuros TT. Los lectores modernos, por tanto, se encuentran en clara desventaja a la hora de desco-

---

[1089] Véase Delabastita (1993:341-4).

[1090] Hamburger (2004:152-3).

[1091] Rackin (2005:22).

dificar el mensaje original a menos que estén familiarizados con los cambios[1092] que la lengua ha sufrido a lo largo de cuatrocientos años, los recursos retóricos utilizados y, en particular, con la dificultad puntual que los juegos de palabras plantean en el TO. El problema fundamental al que se enfrentan los traductores a la hora de traducir reside en la dificultad que entraña que una determinada palabra consiga mantener todos sus significados en la LT, teniendo en cuenta la naturaleza polisémica intrínseca de las palabras en el TO. No se puede pasar por alto la maestría con que Shakespeare utiliza los diferentes significados de un mismo término. Así, no es de extrañar que ante diferentes significados surjan diferentes interpretaciones en las ediciones en inglés y, por tanto, diferentes traducciones, con lo que cada reescritura, cada lectura y cada representación,[1093] en la medida que son recreaciones, aportan nuevas interpretaciones a la intención original del dramaturgo.

La obra de Shakespeare abunda en juegos de palabras[1094] y doble lenguaje[1095] como han advertido muchos críticos y estudiosos.[1096] Por otra parte, las ediciones[1097]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1092] Cambios que incluyen "the meaning and usage of many individual words" en las que, aun cuando "the gist may be graspable, the detail can be obscure or impenetrable". Thompson (2002:6).

[1093] Wells (2004) observa que los significados de la obra de Shakespeare residen en la interpretación que actores, directores y críticos aportan. Se sobreeentiende que los traductores con su lectura y reescritura aportan una nueva interpretación del TO de la misma manera.

[1094] "The average number of puns in a play by Shakespeare is seventy-eight". Mahood (1957:164). "[…] a list headed, as one might expect, by Hamlet, who quibbles some ninety times in the course of the play". "[…] Claudius stand(s) second in the list of punning characters in the play in which (he) appears". Mahood (1957:167).

[1095] "*[D]ouble-entendre* which the Elizabethan audience would have recognised". Mahood (1957: 121).

[1096] Véanse Mahood (1957/1965:164), Hussey (1982:139), Thompson & Taylor (1996: 37) y Wells (2004:10).

[1097] La edición de *Hamlet* a cargo de John Dover Wilson (1934/1969) es pionera entre las ediciones modernas, y los traductores deberían de tenerla en cuenta como punto de partida por la atención que presta al

—hayan éstas influido o no en la traducción de los juegos de palabras y en la transferencia de la ambigüedad — han jugado un papel decisivo en los TT resultantes:

> Translators usually prefer to start from the current critical editions of Shakespeare's plays texts rather than from the original quartos and folios. This means that many translations somewhat belatedly reflect trends in English text editing.[1098]

Así pues, el traductor confía en general en una edición crítica, que unas veces explicita y otras no, y se embarca en su traducción, con lo que los "[p]uns that are not clearly signalled within the dialogues and that are not glossed by the text editors simply *do not exist* as such for the users of the edition, […]".[1099] Las traducciones quedan supeditadas, por tanto, a las ediciones en inglés de las que se parte en la mayoría de las ocasiones. Otros críticos son más drásticos en el planteamiento y presuponen que no puede existir traducción sin una edición previa.[1100] Esto supone que se deba tener cierta experiencia en problemas textuales y editoriales como paso previo a la traducción crítica que se vaya a emprender.[1101]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

tema de nuestro análisis y que marcará el camino de todas las que le siguen: Harrison (1937/1966), Lott (1968), Spencer (1980/1987), Jenkins (1982/2001), Edwards (1985/2003), Hibbard (1987/1998), Tronch-Pérez (2002) y Thompson & Taylor (2006), por dejar constancia de las más representativas.

[1098] Delabastita (1998:224).

[1099] Delabastita (1993:164).

[1100] "Translating any play by Shakespeare necessarily implies editing it, whether or not one is aware of the philological problems involved". Serpieri (2004:167).

[1101] "Hemos de entender, pues, que la traducción, bien para la representación o para el libro impreso, es parte de la transmisión y recepción del clásico, que los traductores son también "transmisores" o editores del texto de un clásico, así, por tanto, las traducciones de Moratín, Roviralta, Astrana, Valverde, el Instituto Shakespeare o Pujante son ediciones al tiempo que traducciones, ya que no se corresponden con ninguna edición crítica inglesa". Tronch-Pérez (1996:317).

Lo cierto es que rara vez nos encontramos con estudios que profundicen sistemáticamente en el análisis conjunto de la edición y traducción de una obra determinada, cuando de hecho comparten un campo común.[1102] También existen traductores de Shakespeare que acuden a otras traducciones como fuentes fidedignas en vez de acudir al TO,[1103] del mismo modo que ciertas obras de Shakespeare han requerido un gran esfuerzo de crítica textual que se ha reflejado en las ediciones y luego en las traducciones.[1104] Resultan significativas a este respecto las palabras de Tronch-Pérez en relación con los problemas textuales y editoriales que envuelven las traducciones de *Hamlet*:

> Por lo que respecta a *Hamlet* en castellano, son pocos los traductores que han ejercido una mínima crítica textual con rigor, o al menos han demostrado interés por la cuestión textual, y menos aún las casas editoriales que suelen encargar las traducciones –no olvidemos que éstas son las responsables del modo y manera de recepción, en libro impreso, de un clásico.[1105]

Existe, por tanto, una variopinta gama de aproximaciones a la traducción, la mayoría de las cuales, si tiene en cuenta la traducción de los juegos de palabras, lo hace en la medida en que las ediciones en inglés prestan atención al problema. Así, observamos que rara vez se incide en un *pun* que no posea una larga tradición editorial o lexicográfica.

Con el fin de observar la incidencia de un *pun* en los *TT* nuestro estudio tiene en cuenta las ediciones inglesas más significativas a partir de Dover Wilson, que se basa

---

[1102] Hoenslaars & Pujante (2003:21).

[1103] Peeters en Delabastita & D'hulst (1993:238).

[1104] Pujante (1993:239).

[1105] Tronch-Pérez (1996:317-8).

en Q2 —como la mayoría de las ediciones del XX— y este hecho va a repercutir en las traducciones españolas. Los críticos observan una vuelta al F1 en los años ochenta[1106] en ediciones como las de Wells & Taylor (1986) y Hibbard (1987) que consideran el F1 como un texto revisado por el autor, pero este hecho no tiene un reflejo acusado en las traducciones, que continúan amalgamando los textos Q2 y F1, salvo excepciones claras como Pujante. Thompson & Taylor (2006) consideran los tres textos de *Hamlet* —Q1, Q2 y F1— igualmente *authorial*, si bien presentan el Q2 en un volumen aparte y le prestan más atención (613 págs.). Los textos de 1603 y 1623 constituyen el segundo volumen (386 págs.) de su edición. La edición de Thompson & Taylor (2006) será el referente obligado que los futuros traductores de *Hamlet* a nuestras lenguas habrán de tener en cuenta durante muchos años.

Los problemas textuales que Q2 y F1 presentan han hecho que los editores se fijaran en los múltiples juegos de palabras. La edición sinóptica de Tronch-Pérez (2002)[1107] y las de Kliman (1991/2004 y 2004) son unas guía magníficas para seguir el rastro de las variantes que en muchos casos esconden detrás un juego de palabras (*son* en Q2 frente a *sun* en F1, por ejemplo).

Hemos subrayado varias veces la trascendencia de la edición de John Dover Wilson, que tardaría diecisiete años en prepararla, de 1917 a 1934; pues bien, uno de sus aspectos destacables es la atención especial que presta a los juegos de palabras en el glosario al final de su edición, en donde señala: "[w]here a pun or quibble is intended,

---

[1106] Tronch-Pérez (1996:315).

[1107] Véase también el *Preface* de Tronch-Pérez a la edición de Kliman *The Enfolded Hamlets* (2004:vii-viii).

the meanings are distinguished as (a) and (b)". Esa focalización en los diferentes valores semánticos que poseen las palabras en el TO no encuentra correspondencia generalmente en los TT; es decir, las traducciones, al no poder acumular el mismo número de sentidos en determinadas lexías del TO encuentran dificultades insoslayables e insalvables en el intento de transmitir la ambigüedad y la anfibología del que son portadores los juegos de palabras. Ante esta coyuntura los TT se decantan, en general, por una acepción en detrimento de las otras, y la acepción sexual, por ejemplo, si está presente en TO, desaparece en el TT por regla general.

El análisis pormenorizado sobre los juegos de palabras que sigue a continuación ofrece la valoración personal sobre grado de solución semántica que los traductores han dado a los *puns* con matiz sexual identificados en el TO. Su estructura es la siguiente:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ESTRUCTURA DEL CORPUS TEXTUAL ANALIZADO

1. Identificación del *pun* en la lexía o expresión correspondiente.

2. Localización del *pun* en la obra (Acto. Escena. Verso).

3. Personaje o personajes implicados en el *pun.*

4. Contexto en el que aparece el *pun.*

5. Cita del *pun* según la edición de *Hamlet* de Ann Thompson & Neil Taylor (2006).

6. Sentidos del *pun* según *NShOED* (1993). Por lo general el sentido (1) corresponde al significado general o literal; el sentido (2) al significado figurado, especializado o metafórico. En el caso de que existan dos sentidos generales (1) y (2), entonces el sentido (3) corresponderá al significado figurado, especializado o metafórico con connotación sexual, y así sucesivamente.

7. Relación de las ediciones inglesas más representativas en las que se glosa el *pun*, seguida de la cita correspondiente, desde la *Variorum Edition* de Furness (1877/1963) a la de Ann Thompson & Neil Taylor (2006).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

8. El apartado "Otros estudios / Diccionarios" recoge extractos o citas en los que se alude al sobre el *pun* en cuestión en estudios monográficos y/o lexicográficos.

9. En el apartado "Traducciones" se encuentran las diferentes propuestas de los traductores estudiados según la cita del apartado 5 de la presente estructura.

10. Finalmente aparece un comentario traductológico y contrastivo sobre la forma en que los traductores han dado solución al problema que planteaba el *pun*, teniendo en cuenta el acervo editorial, lexicográfico y crítico al alcance de los traductores en el momento de emprender su tarea. Evidentemente las traducciones analizadas no han podido beneficiarse de las explicaciones contenidas en la edición de Thompson & Taylor (2006); no obstante, resulta interesante observar las aclaraciones de esta edición en torno a los *puns* con connotación sexual, puesto que será el texto base y herramienta indispensables de donde partan nuevas traducciones y también para analizar la evolución o la repetición de los esclarecimientos que los *puns* reciben a lo largo del texto, en este caso, *Hamlet.*

Finalmente, una tabla resumen señala la estrategia utilizada por cada traductor. La valoración que se encuentra en la columna "Grado de solución semántica del *pun* polisémico, homonímico, homofónico, etc.", tiene en cuenta los aspectos teóricos tratados en el Capítulo 5, es decir, los formales (apartado 5.1.2.2), los léxico-semánticos —polisemia, idiomaticidad— (apartado 5.1.2.1) y los gramaticales —morfología, sintaxis— (apartado 5.1.5) y trata de evaluar

el grado de consecución obtenido en la traslación semántica de cada uno de los *puns* estudiados, según la valoración siguiente:

"No satisfactoria" (cuando sólo se traslada uno de los sentidos recogidos en el *NShOED*).

"Satisfactoria" (cuando se traslada un solo sentido al TT y el otro se incluye en una nota a pie de página, por ejemplo).

"Muy satisfactoria" (cuando en el TT se detecta la ambigüedad que existía en el TO, o bien se aplica la estrategia *PUN* > *PUN*, o bien a esta última estrategia se suma otra).

Puesto que en nuestra selección de juegos de palabras no se observan casos significativos de traslación de *puns* con rasgos gramaticales y fonológicos,[1108] incidentalmente nos referimos a ellos en el supuesto caso de que se observen. El anisomorfismo existente entre el inglés y el castellano / catalán —al contrario del isomorfismo perceptible entre, por ejemplo, entre el inglés y el alemán / holandés, con un origen común—, la consideración de lo que es técnicamente posible y adecuado en cada momento, la actitud —generalmente negativa— de los traductores hacia determinadas estrategias (morfológicas, sintácticas, idiomáticas) etc., determinan que los traductores se inclinen por la semantización[1109] de los *puns* fonéticos del TO, en detrimento de otras estrategias a su alcance, en sus propuestas de traslación.

[1108] Aunque no se trata de un *pun* sexual, podemos advertir claramente el rasgo fonológico en el segmento canónico donde se inserta *kin / kind* —véanse las traducciones de Oliva (1986:30); sin embargo, desaparece en Oliva (2003:54), en Molina Foix (1989:67) y en Pujante (1994/2002:68)—.

[1109] Véase Newmark (1988:71).

JUEGOS VERBALES SEXUALES ANALIZADOS

LEXÍA / EXPRESIÓN: **TENDERS**
ACTO. ESCENA. VERSO: **1.3.98-110**
PERSONAJE: **OPHELIA / POLONIUS**

VERSO / CONTEXTO: Ophelia informa a su padre de su conversación con su hermano sobre su relación afectiva con Hamlet.

OPH.:	**He hath, my lord, of late made many *tenders***	**1**	
	Of his affection to me.		
POL.:	Affection? […]		l. 100
	Do you believe his *tenders*, as you call them?	**2**	
OPH.:	I do not know, my lord, what I should think.		
POL.:	Marry, I will teach you. Think yourself a baby		
	That you have ta'en these *tenders* for true pay	**3**	l. 105
	Which are not sterling. ***Tender* yourself more dearly**	**4**	
	Or—not to crack the wind of the poor phrase,		
	Wronging[1110] it thus — **you'll *tender* me a fool.**	**5**	
OPH.:	My lord, he hath importun'd me with love		
	In honourable fashion.		l. 110

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

NShOED (1993:II, 3247)

(1) 1.2.3. "an offer of anything for acceptance" (desde 1577) y aquí concretamente: "offer of expression of feeling".

(2) 3.4.5. "money that may be legally offered in payment (in a comercial transaction)" (desde 1542-3).

(3) 4. "to show tender consideration; to be affected with pity"

[1110] Los demás editores toman "Running" de F1. Los traductores siguen F1.

EDICIONES INGLESAS:

FURNESS (1877/1963:I,71): MOBERLY, MALONE, CALDECOTT, etc., prestan atención a la lexía en diferentes segmentos.

WILSON (1934/1969:136 y 287) *tender me a fool* i.e. make a fool of yourself in my eyes, or (as DOWDEN suggests) present me with a baby. TENDER: show, offer.

LOTT (1968/1984:30) *tenders of his affections:* "offers of his love".— Polonius takes her word *affection*, using it as she does, to mean 'love'. There is no evidence that Ophelia might be using the word as a weaker one than *love*, like 'friendship'. He takes up her word *tenders*, too. *Tender ...dearly*: "look after yourself more carefully".— The play on *tender* goes on, and lowers the pitch of intensity in his speech; it is this flippancy which reduces Polonius's character or something rather foolish, but his advice to his son was not marred in this way. *you´ll tender ... a fool* — This means either, 'you'll show yourself to be a fool in my eyes', or, 'you´ll make look a fool (for allowing you to go with the prince)'.

SPENCER (1980/1987:231-2) *Tender* Polonius puns on *tenders* meaning 'offers' (versos 103 y 106, y verso 99) and to *Tender* (verso 107) meaning 'look after' or 'have a proper esteem for'. *Tender me a fool* (as the father of a girl who is intriguing with the heir to the throne, or who has been seduced; or perhaps 'exhibit yourself to me as a fool, a girl who has been seduced'. Ophelia's reply shows that she understands her father to think she might be seduced.

JENKINS (1982/2001:204) *Tender* es (a) un ofrecimiento de afecto, (b) una transacción comercial. Ophelia la utiliza en el contexto (a) (l. 99), Polonius la usa en el contexto (b) (.l 103), con el efecto de que lo que para ella es un asunto amoroso para su padre se reduce a una transacción comercial. *Tender yourself more clearly* significa (a) ofrece un valor más alto por ti (sentido comercial), con Ophelia como objeto de intercambio, que combina un nuevo sentido de tender: 'sentir estima hacia', además de (b) 'mostrar más estima por uno mismo'.

EDWARDS (1985/2003: 111) 107 *Tender yourself* Look after yourself. 109 tender me a fool present me as a fool. (Other interpretations include 'present yourself as a fool to me' and Dowden's ingenious idea, 'present me with an illegitimate baby'). Polonius's

concern is here for himself. He is thinking what a fool he will look at court if Ophelia is involved in a scandal.

HIBBARD (1987/1998:177-8) *Do you ... them?* Polonius´s disapproval of and scepticism about Ophelia´s use of *tender* is of some linguistic and social interest. […] For Polonius, and for all men of position in Shakespeare´s day, the only reliable 'tender of marriage' is a legal document, concerning dowries and the like. To him Hamlet´s *tender* of *affection* is highly suspect. As it says nothing about the money, it is not *true pay* (l. 106) and not *sterling*[1111] (l. 107). *Tender yourself more clearly* (1) offer yourself at a higher rate (2) show a more tender concern for yourself. *tender me a fool* show yourself a fool in my eyes (Onions).

BEVINGTON & KASTAN (1988/2005:42-4) 100 **tenders** offers 108 **Tender … dearly** (1) Bargain for your favors at a higher rate—i.e., hold out for marriage (2) Show greater care of yourself 110 **tender … fool** (1) make a fool of me (2) present me with a *fool* or baby.

MOWAT & WERSTINE (1992:44-6) 108-9 **tenders… to me**: offers to me of his affections. 115 **tenders**: coins that should be "legal tender" but are not because they are not **sterling.** 116 **Tender yourself more clearly**: regard yourself at a higher rate. 118 **tender me a fool**: (1) show yourself to me as a fool; (2) make me look like a fool; (3) present me with a grandchild (The word "fool" was used as a term of endearment for a child.)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

TRONCH-PÉREZ (2002:120) "An offer of anything for acceptance".

THOMPSON & TAYLOR (2006:198) 98 **tenders** offers. Polonius picks the word up and mocks it at 102 and 105-8, apparently questioning whether Hamlet's offers have any legal or financial backing. There may be a suppressed pun on 'tender' as a synonym of *green* in 100. 99 **affection** passion (stronger than the modern sense). 106 **Tender** (1) take better care of yourself (2) offer yourself at a higher rate. 108 **tender** (1) make a fool of me (2) present yourself to me as a fool. Ophelia defends herself against the latter accusation in her reply.

[1111] *Sterling* 'real' English money and therefore, 'genuine', 'legal tender'.

OTROS ESTUDIOS / DICCIONARIOS

- SCHMIDT (1874/1902/1971:1190) 1. an offer for acceptance 2. a thing offered
- ONIONS (1911/1986: 281) "An offer (of anything) for acceptance"
- PARTRIDGE (1947/1968: —)
- KÖKERITZ (1953/1974: —)
- MAHOOD (1957/1965: —)
- COLMAN (1974: —)
- SPEARS (1981: —)
- RUBINSTEIN (1984/1989:271) 3. offer sexually.
- WEBB (1989: —)
- WILLIAMS 1997: —)
- CRYSTAL & CRYSTAL (2002/2004:446): 1. offer, offering

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

TRADUCCIONES

- OLIVA (1986:40-1)

1 "Senyor, darrerement m'ha fet **ofertes** / de tendresa i afecte"
2 "¿Te les creus, les **ofertes**, com tu les anomenes?
3 "que confon les **ofertes** amb moneda corrent / sense que ho siguin.."
4 "**Posa't preu** a tu mateixa,..."
5 "t'arribarà l'**oferta** de fer una criatura" (siguiendo a Wilson y a Edwards)

Notas a pie de página números 16,17 y 18. En la nota 16 Oliva explica los dos sentidos de "ofertes": "propostes de tendresa" y "lliurament de diners en una transacció comercial". La ambigüedad adquiere pleno sentido en el uso de la misma palabra por parte de Polonius. En la nota 17 diferencia los dos sentidos de tender (v.): el comercial y el moral.

- OLIVA (2003: 70-1)

1 "Últimament, senyor, m´ha fet **ofertes** / de tendresa i afecte". En la nota 16 distingue los dos sentidos de "tenders": "amor/amistat" y "ofertes de diners". En la nota 17 "tender yourself": verbo con sentido comercial.
2 "I tu , t'ho creus, això que em dius **"ofertes"** ?"
3 "que confon les **ofertes** amb moneda corrent / i no són pas **ofertes** en metàlic..".
4 "**Posa't un preu** més alt a tu mateixa,..."
5 "t'arribarà l'**oferta** de fer una criatura" (siguiendo a Wilson y a Edwards)

Notas a pie de página números 16 y 17 con el mismo tipo de explicación que en la versión de 1986. Adición de material nuevo no existente en el TO: " i no són pas **ofertes** en metàlic..". (Adición de "i no són pas **ofertes** en metàlic...")

- OLIVA (2005: 30-1)

1 "Últimament, senyor, m´ha fet **ofertes** / de tendresa i afecte".

En la nota 12 distingue los dos sentidos de "tenders": "propostes de tendresa, de simpatia, i sobretot d'amoramor/amistat" y "el lliurament de diners en una transacció comercial. A partir de les rèpliques següents de Poloni es juga amb aquesta ambigüitat."

2 "I tu , t'ho creus, això que em dius **"ofertes"** ?"
3 "que confon les **ofertes** amb moneda corrent / i no són pas **ofertes** en metàlic..".
4 "**Posa't un preu** més alt a tu mateixa,..."
5 "t'arribarà l'**oferta** de fer una criatura" (siguiendo a Wilson y a Edwards)

- MOLINA FOIX (1989:89-91)

1 "Me ha dado últimamente muchas **muestras** / de su cariño por mí."
2 "Y crees en sus **muestras**, como las has llamado?"
3 "si crees que esas **muestras** son de valor,..."
4 "**Muéstrale** lo que vales..."
5 "como necia te **muestras** ante mí."

- INSTITUTO SHAKESPEARE (1992/1999: 163-5)

1 "Últimamente, mi señor, él me ha dado / **pruebas** de su afecto"
2 "¿Crees en sus **"pruebas"** como tú las llamas?"
3 "que ha tomado esas **"pruebas"** por moneda legal"
4 "**Prueba** que vales más .."
5 "o la **prueba** ha de ser de la risa del vulgo"

Notas a pie de página números 99 (*OED* y Jenkins), 103 (sentido monetario y comercial) y 107 (*OED*). "Es indudable que Polonio disfruta con su retórica".

En la edición de Ballesteros (1999:104, n. 28) encontramos la siguiente explicación: "*"pruebas"*: el envanecido Polonio, con sus no demasiado agudos juegos de palabras y su elocuencia artificiosa, es arquetipo del consejero prolijo de una corte corrompida, que no se fía de nadie —ni siquiera de sus propios hijos— porque él mismo se engolfa en el engaño y el circunloquio."

- PUJANTE (1994/2002:80)

1 "Señor, últimamente me ha dado / muchas **muestras** de su afecto"
2 "¿Crees en sus **muestras**, como tú las llamas?"
3 "al haber dado por valiosas unas **muestras** / que no son de ley"
4 "**Muéstrate** más cauta"
5 "harás que yo sea **muestra** de idiotez"

COMENTARIO DE *TENDER(S)*

Se trata de una de las palabras más interesantes por la cantidad de significados que irradia en Polonius a partir de la respuesta inocente de Ophelia: "He hath, my lord, of late made many *tenders* / Of his affection to me". Prácticamente todos los editores

han prestado atención a alguno de los segmentos en los que se inserta *tender* en los once versos objeto de análisis. No obstante, del repaso a las glosas en las ediciones inglesas se concluye que ningún editor ha tenido en cuenta todos los sentidos y que no existe coincidencia en la interpretación.

Lott y Thompson & Taylor son los editores que más sentidos han analizado y prácticamente coinciden en su interpretación. Así, por ejemplo, si nos fijamos en el verso 108 (*tender* como verbo), sus análisis no coinciden con el de Wilson o de Edwards.[1112] Lott y Thompson & Taylor lo interpretan como: 'you'll show yourself to be a fool in my eyes', or, 'you´ll make look a fool (for allowing you to go with the prince)', mientras que Wilson propone "you´ll make a fool of yourself in my eyes, or present me with a baby" en la misma línea que lo hace Edwards: 'present yourself as a fool to me' o 'present me with an illegitimate baby'.

Curiosamente el *NShOED* no recoge el sentido de "hacerme el regalo de un niño", sino los siguientes: (1) "an offer of anything for acceptance", (2) "money that may be legally offered in payment (in a comercial transaction)" y (3) "to show tender consideration; to be affected with pity". En el campo de la lexicografía, *tender* apenas si ha concitado atención por parte de los críticos. Sólo Schmidt y Onions se han fijado

[1112] Ambos siguen la sugerencia ingeniosa de Dowden que tiene fiel reflejo, por ejemplo, en la traducción de Oliva (1986 y 2003). Sanderson, por su parte, en su versión, da la siguiente solución a este fragmento: OFELIA.-Últimamente me ha dado muchas muestras de cariño... POLONIO.- ¡Cariño! ¿Y tú das crédito a esas muestras? OFELIA.- Yo, señor, no sé qué pensar. POLONIO.- Yo te enseñaré. Piensa que eres una niña que se toma esas muestras que le dan como si fueran reales, y no lo son. Valórate más, pues si te dejas menospreciar, me dejarás a mí por tonto si te dejan... ***(hace gestos de embarazo).*** OFELIA.- Me ha declarado su amor guardando las formas. POLONIO.- ¡Las formas! **(Gestos de curvas femeninas con las manos)**.

en uno de los sentidos: "An offer (of anything) for acceptance". Así, pues, cada editor escoge diferentes sentidos que tienen su reflejo en las distintas traducciones, como podemos ver en los TT del mismo verso 109: Oliva (1986, 2003 y 2005): "t'arribarà l'*oferta* de fer una criatura" (siguiendo a Wilson y a Edwards), Molina Foix (1989): "como necia te *muestras* ante mí", el Instituto Shakespeare (1992): "o la *prueba* ha de ser de la risa del vulgo" y Pujante (1994): "harás que yo sea *muestra* de idiotez". Todos los traductores ven en el verso 107 el sentido comercial del verbo menos Pujante, que lo traduce por "*Muéstrate* más cauta".

El fragmento analizado ofrece un juego de palabras polisémico en el TO (los sustantivos de los versos 98, 102 y 105 por una parte, y los verbos de los versos 106 y 108 por otra), pero también al mismo tiempo juego de palabras homonímico (de los versos 98, 102 y 105 con respecto a los versos 106 y 108). Todos los traductores, excepto Oliva, han resuelto perfectamente en los TT los juegos de palabras sin apartarse de la raíz de la lexía escogida desde el primer momento, aunque cada traductor se ha basado para su traslación en diferentes ediciones o estudios lexicográficos. Oliva (2003 y 2005) soluciona el *pun* del verso 105 con adición de material nuevo que no incluía en la versión de 1986.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

tender(s)

TRADUCTOR	**TO**	**TT**	**Grado de solución semántica del *pun* polisémico y homonímico**
Oliva (1986)	*Pun*	Non *pun*: (1) + Estrat. Edit. —nota a pie de página (muy completa)—	Satisfactorio
Oliva (2003 y 2005)	*Pun*	Non *pun*: (1) + Estrat. Edit. —nota a pie de página (muy completa) + Adición—	Satisfactorio
Molina Foix (1989)	*Pun*	*Pun* (polisemia > polisemia)	Muy satisfactorio
Instituto Shakespeare (1992)	*Pun*	*Pun* (uso de “ ”) + Estrat. Edit. — nota a pie de página + pensación retórica (ironía)—[1113]	Muy satisfactorio
Pujante (1994)	*Pun*	*Pun* (polisemia > polisemia)	Muy satisfactorio

[1113] Véase Newmark (1981/1988:171).

LEXÍA / EXPRESIÓN: **BROKERS**
ACTO. ESCENA. VERSO: **1.3.126-7**
PERSONAJE: **POLONIUS**

VERSO / CONTEXTO: Polonius aconseja a Ophelia sobre su relación con Hamlet.

POL.: Do not believe his vows; for they are *brokers*
Not of that dye which their investments show.

NShOED (1993:I, 287)

(1) a retailer, comercial agent, middleman, retail dealer

(2) go-between in love affairs, bawd, pander, pimp.

(3) a dealer in second-hand clothing.

EDICIONES INGLESAS:

FURNESS (1877/1963: I,74) Según Malone: *bawd, procuress.*

WILSON (1934/1969: 264) (a) middle-man, commission-agent (b) go-between, pander.

LOTT (1968/1984: 32) *brokers*: go-betweens – especially in matters of love.

SPENCER (1980/1987:232) *brokers*: go-betweens.

JENKINS (1982/2001:206) *brokers***:** middleman, go-between in love affairs, […] A *broker* popularly suggested dishonest dealing.

EDWARDS (1985/2003:112) *brokers*: negotiators, esp. go-betweens, pimps". Cita a Nigel Alexander quien presta atención a los tres significados de la palabra: "a shady financier, a pander who promises marriage, and an old clothes man".

HIBBARD (1987/1998: 179) señala que la palabra significaba originalmente "middleman" pero luego se convirtió en sinónimo de "go-between" y, por tanto, "bawd" o "pander", significado éste último muy habitual en Shakespeare y el pertinente en este contexto.

BEVINGTON & KASTAN (1988/2005:44) 128 **brokers** go-betweens, procurers.

MOWAT & WERSTINE (1992:46) 136-40 **brokers… beguile**: i.e., they are panders (**brokers, bawds**: go-betweens in sexual intrigues)…

TRONCH-PÉREZ (2002:122) En la nota 593 broker "A go-between or intermediary in love affairs; a hired match-maker, a marriage-agent; also a procurer, pimp, bawd; a pander generally" en OED,4.

THOMPSON & TAYLOR (2006:200) **brokers** go-betweens, especially in financial and sexual matters.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

OTROS ESTUDIOS / DICCIONARIOS

- SCHMIDT (1874/1902/1971: —)
- ONIONS (1911/1986:31) "go-between in love affairs"
- PARTRIDGE (1947/1968:72 "A go-between (in love affair); a flesh-broker, a procurer, a pimp".
- KÖKERITZ (1953/1974: —)

- MAHOOD (1957/1965:119) "A *broker*, besides a go-between, could be the second-hand clothes dealer, and Polonius's delight in disguise and mystification makes him develop this second meaning in the lines which follow: *dye* is 'colour of cloth' as well as 'appearance'…".

- COLMAN (1974:186): "A go-between"

- SPEARS (1981: —)

- RUBINSTEIN (1984/1989: —)

- WEBB (1989: —)

- WILLIAMS (1997: 55) "go-between or pander"

- CRYSTAL & CRYSTAL (2002/2004:56) "go-between, intermediary, agent"

TRADUCCIONES

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- OLIVA (1986: 41), OLIVA (2003:72) y OLIVA (2005:32)

  POL.: "no et creguis les promeses, perquè són **alcavotes**[1114] / d'un color diferent del que semblen tenir; ..."

- MOLINA FOIX (1989:91) Omisión

- INSTITUTO SHAKESPEARE (1992/1999:169)

[1114] "Alcavot: Mitjancer, encobridor, d'amors il·lícits" según el *DIEC* (1995:73). "Persona que encobreix amors il·lícits" en el *DCPA* (1997:23). El término no viene recogido en *EC* ni en *DV*.

> POL.: "no te fíes de sus promesas, pues ni son / del color de su ropaje ni son lo que muestran, ...".

En la nota 127 acude a *OED* y a Jenkins: "a *broker* popularly suggested dishonest dealing".

- PUJANTE (1994/2002: 81)

> POL.: "no creas sus juramentos, pues son **intermediarios** / de distinto color del que los viste,...".

COMENTARIO DE *BROKERS*

De los sentidos del *NShOED* que se pueden adecuar a la situación este *pun* polisémico —(1) "a retailer, comercial agent, middleman, retail dealer", (2) "go-between in love affairs, bawd, pander, pimp" y (3) "a dealer in second-hand clothing"— los editores se fijan principalmente en los sentidos (1) y (2), de modo que el sentido (3) pasa casi desapercibido. Son los lexicógrafos interesados en las connotaciones sexuales de las lexías (Partridge, Williams, Colman y Mahood) quienes sólo se fijan en esa acepción (2).

Oliva traslada el *pun* al TT sólo con el sentido (2), con lo cual se pierde la polisemia y la ambigüedad del TO. Molina no ha traducido el segmento. El Instituto Shakespeare omite la palabra en su traducción al tiempo que introduce una paráfrasis y una nota explicativa con el sentido (2) para compensar esa pérdida. Pujante traduce por "intermediarios", con los sentidos (1) y (3), pero el sentido de "intermediario que procura contactos sexuales" —connotación sexual del sentido (2)— no aparece ni en el *DRAE*

(1970), ni en el *DUE* (1994), ni en el *DEA* (1999); no obstante, puede llegar a entenderse perfectamente en sentido figurado; además su propuesta mantiene la ambigüedad y la polisemia del TO.

brokers

TRADUCTOR	**TO**	**TT**	**Grado de solución semántica del *pun* polisémico**
Oliva (1986)	*Pun*	Non *Pun*: (2)	No Satisfactorio
Oliva (2003 y 2005)	*Pun*	Non *Pun*: (2)	No Satisfactorio
Molina Foix (1989)	*Pun*	Omisión	No Satisfactorio
Instituto Shakespeare (1992)	*Pun*	Non *Pun*: no se reconoce el *pun* (paráfrasis) + Estrat. Edit. —nota a pie de página—	Satisfactorio
Pujante (1994)	*Pun*	*Pun* (polisemia > idiomaticidad, polisemia)	Muy satisfactorio

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LEXÍA / EXPRESIÓN: **FISHMONGER / HONEST**
ACTO. ESCENA. VERSO**: 2.2.170-3**
PERSONAJE: **POLONIUS / HAMLET**

VERSO / CONTEXTO: Polonius, con la intención de averiguar el motivo por el cual Hamlet ha perdido el juicio, se acerca a Hamlet, que lee un libro, y le pregunta:

> POL.: Do you know me, my lord?
> HAM.: Excellent well. You are a *fishmonger*.
> POL.: Not I, my lord.
> HAM.: Then I would you so *honest* a man.

NShOED (1993:I, 58)* (1993:I,1255)**

Fishmonger:

(1) *a dealer in fish.

(2) a wencher (alcahuete, celestina).

(3) a bawd, a go-between in illicit love.

(4) one whose daughters are likely to be beautiful, wanton and prolific.

Honest:

(1) **decent, respectable, fair, free from fraud (ver sent. 1 del anterior *pun*) (honrado, respetable, decente).

(2) **Of a person: marked by uprightness, or probity, fair and righteous in speech and act, sincere, truthful, not lying, cheating or stealing (ver sentidos 2,3,4 del anterior *pun*).

(3) chaste (Wilson, Jenkins, Schmidt, Onions, Partridge, Colman, Williams, Crystal & Crystal).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

EDICIONES INGLESAS:

FURNESS (1877/1963:I, 145-6). *Fishmonger*: Según Furness *fishmonger* hace alusión a la naturaleza prolífica de los peces y a que las hijas de los pescaderos no tienen problemas de concepción. Otros significados que se desprenden: wencher, pander, pimp, etc. Según unos críticos Polonius es responsable de "providing opportunities" a Hamlet y Ophelia, mientras que otros piensan que lo que hace Polonius es "promoting the marriage of Claudius and the Queen".

WILSON (1934/1969:170-1 y 274) equipara fishmoger con fleshmonger o bawd; la hija de un pescadero es una prostituta, ya que el trabajo de un pescadero consiste en vender la castidad femenina. *Honest*: (i) real, genuine (ii) chaste; (iii) respectable, with a quibble upon sense (ii).

LOTT (1968/1984:68) *Fishmonger*: Lott baraja varias posibilidades. La primera es que bajo el pretexto de que Hamlet finge locura habría dicho la primera palabra que le ha venido a la cabeza. Otra posibilidad sería que, dado que Hamlet está obsesionado con las relaciones sexuales, "fishmonger may mean a go-between in illicit love, a seller of women for immoral purposes". *Honest*: He is evidently referring to an 'honest' tradesman, such as a fishmonger might be".

SPENCER (1980/1987:251) *Fishmonger* Probably the primary allusion is to the smell of corruption that seems to emanate from Polonius, though the word is sometimes thought to imply 'bawd'. This is the first occasion on which the audience sees Hamlet assume his antic disposition (I.5.170-72). He deceives Polonius, who has been boasting of his own shrewdness.

JENKINS (1982/2001:464-466 y 246) *Fishmonger*: Jenkins siguiendo el ejemplo de Furness recoge lo que los críticos que le han precedido han dicho, y añade refiriéndose a *fishmonger*: "One whose daughter had a more than ordinary propensity to breed" y "a trader in women's virtue, i.e. a bawd". *Honest:* "With a play on words; for although in the ordinary sense a fishmonger is a respectable honest tradesman, honest in another (sexual) sense is precisely what a fishmonger in another sense is not".

EDWARDS (1985/2003:126) *Fishmonger*: cree que fishmonger es pescadero y nada más; considera, por tanto, inapropiado para un consejero de las características de Polonius lo que han dicho los críticos desde Malone ("wencher, bawd o fleshmonger"). Opina que el segundo sentido y sus connotaciones *bawd* no deben desplazar al primero.

HIBBARD (1987/1998:212-213) *Fishmonger*: admite que la ocurrencia de Hamlet es graciosa, pero que podría rondar algo más por su cabeza con lo cual vuelve a repasar la crítica para concluir que "His main concern in the first part of this dialogue is not with Polonius but with Ophelia, now ripe for breeding". *Honest*: "Hamlet now takes *fishmonger* in its primary sense, implying that a fishmonger's occupation is *honest* enough, which is more than can be said of Polonius fishmongering activities".

BEVINGTON & KASTAN (1988/2005:88) **fishmonger** fish merchant.

MOWAT & WERSTINE (1992:—)

TRONCH-PÉREZ (2002:166) sigue a Partridge en las dos palabras.

THOMPSON & TAYLOR (2006:250-1) **fishmonger** a comic mistake and presumably a deliberate one, establishing that Hamlet is feigning madness at this point. Since Malone, editors have argued about whether fishmonger carries connotations of 'flesmonger' or bawd (see Jenkins, LN). En cuanto a **honest** no existe ningún comentario.

OTROS ESTUDIOS / DICCIONARIOS

- SCHMIDT (1874/1902/1971: I 422 y 549) *Fishmonger*: "a seller of fish". Malone ya había observado el *pun*. "F. was a cant term for a wencher". *Honest*: 1) upright, true in words and deeds 2) honourable, respectable 3) decent, proper, fair 4) chaste, not loose and wanton.

- ONIONS (1911/1986:— y 133) *Honest*: 2. decent 3. chaste

- PARTRIDGE (1947/1968:106 y 122) *Fishmonger*: "a procurer; a pimp". *Honest*: "sexually virtous". Juego de palabras en donde honest toma una acepción que tiene relación con fishmonger. Fish hace referencia al cuerpo femenino. Compárese con fleshmonger.

- KÖKERITZ (1953/1974: —)

- MAHOOD (1957: —)

- COLMAN (1974: 194 y 198) "Possible quibble, (a) seller of fish, (b) seller of women *Honest*: chaste.

- SPEARS (1981: 136) 1. a pimp or procurer. *Cf* FISH (sense 2). [since the 1500s][1115]

- RUBINSTEIN (1984/1989:255) "Fishmonger Polonius used a weel or trap to catch Hamlet, in which Ophelia was the stale (lit. a decoy, a whore […])".

- WILLIAMS (1997: 126 y 160) Fishmonger: bawd or whoremonger. "The bawd sense is more appropriate when Hamlet describes Polonius as 'a fishmonger', whether or not he is aware of Polonius insensitive manipulation of his daughter". *Honest*: chaste.

- WEBB (1989:46) *Fleshmonger*, pero no *fishmonger:* "In Shakespeare's sole use, a customer for sex".

- CRYSTAL & CRYSTAL (2002/2004: — y 225) *Honest:* 1. chaste, pure, virtous 2. honourable, respectable, upright 3. genuine, real, true 4. innocent, well-intentioned, inocuous.

[1115] Respecto a *fish* Spears (1981:136) dice lo siguiente: **1.** a woman considered sexually **2.** a prostitute, an easy woman 3. a heterosexual female **7**. the female genitals

TRADUCCIONES

- OLIVA (1986: 66)

POL.: ¿Em coneixeu, milord?
HAM.: Perfectament, sou un **peixater**.
POL.: Jo no, senyor.
HAM.: Doncs tant de bo que fossiu un home **honrat**.

La nota a pie de página número 14 dice en relación a *fishmonger:* "en l'argot de l'època podia tenir el sentit d'alcavot. Hamlet es fa el boig".

- OLIVA (2003: 106)

POL.: Em coneixeu, milord?

HAM.: Perfectament, sou un **peixater**.

POL.: Jo no, milord.

HAM.: Doncs jo voldria que fóssiu **honrat**.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La nota a pie de página número 10 dice: "En l'argot de l'època, la paraula podia tenir el sentit figurat d´*alcavot* i de *manefla*. Sempre que Hamlet es fa el boig, diu alguna veritat més o menys amagada. Amb altres paraules: mai no parla amb mots gratüits".

- OLIVA (2005: 64)

POL.: Em coneixeu, milord?
HAM.: Perfectament, sou un **peixater**.
POL.: Jo? No, milord.
HAM.: Doncs jo voldria que fóssiu **honrat**.

Se observan cambios de signos de puntuación en la línea versal 172. La nota a pie de página número 11 dice lo siguiente: "En l'argot de l'època *fishmonger*, 'peixater', podia tenir el sentit figurat d´'*alcavot'*."

- MOLINA FOIX (1989:139)

POL.: ¿Me conocéis, señor?
HAM.: Perfectamente. **Tú vives del pescado**.
POL.: Yo no, señor.
HAM.: Pues quisiera que fueses un hombre así de **decente**.

- INSTITUTO SHAKESPEARE (1992/1999: 265)

POL.: ¿Sabéis quién soy, señor?
HAM.: Sí, muy bien. El **pescadero**.
POL.: No, mi señor. ¡No soy tal!
HAM.: Tal me gustaría que fuerais de **honrado**.

En la nota correspondiente al verso 174 se alude al doble sentido pescadero y alcahuete, así como observaciones recogidas por Partridge y Jenkins. "Hamlet ha comenzado a adoptar la actitud del `fool´: bajo apariencia de sinsentidos, sus crípticos chistes disfrazan verdades".

Universidad de Alicante

En la edición de Ballesteros (1999:133, n. 56) se glosa "pescadero" de la forma siguiente: "aparte de la acepción de "pescadero", "fismonger" en inglés podía implicar connotaciones de alcahuetería. Mediante su deliberadamente equívoca y ambigua agudeza verbal, Hamlet comienza a meterse en su papel de "lunática actitud", al tiempo que se apropia de la esfera escénica que caracterizaba al bufón. La obra no precisa de "fool" porque Hamlet realiza a la perfección esta función. El discurso en prosa del príncipe, a pesar de tratarse de un personaje noble, proviene de su locura, ya que las reglas del decoro impedían de manera tácita que los lunáticos (fingidos o reales) se expresaran en verso.".

- PUJANTE (1994/2002: 105)

POL.: ¿Sabéis quién soy, señor?
HAM.: Perfectísimamente: sois un **pescadero**.
POL.: ¿Yo? No, señor.
HAM.: Pues ojalá fueseis tan **honrado**.

La nota 25 a pie de página hace referencia a los sentidos de *fishmonger* ("alcahuete" y la secuencia de Jenkins: "pescadero > hija > concepción"), "[s]in embargo, las posibles connotaciones del término no han podido demostrarse de modo concluyente. Lo que aquí importa es la incongruencia de llamar pescadero a un dignatario real y, seguramente, la sospecha de Hamlet (cierta, como sabemos lectores y público) de que están intentando espiarle y sonsacarle".

COMENTARIO DE *FISHMONGER / HONEST*

Las lexías *fishmonger / honest* poseen un sentido literal y otro figurado perfectamente diferenciados en el *NShOED*. Así, brevemente, *fishmonger* es (1) a dealer in fish. (2) a wencher, a bawd, a go-between in illicit love y *honest:* (1) Decent, respectable (2) Of a person: marked by uprightness, or probity, fair and righteous in speech and act, sincere, truthful, not lying, cheating or stealing. Todos los editores y prácticamente todos los lexicógrafos —Schmidt el primero de todos ellos— prestan atención al juego de palabras que subyace en estas lexías.

FISHMONGER

Las traducciones de Oliva y del Instituto Shakespeare trasladan sin ningún problema el sentido literal (1) de *fishmonger*, sin embargo les resulta imposible trasladar al mismo tiempo el sentido figurado (2), de ahí que estos traductores recurran a las notas a pie de página. Así, Oliva (1986 y 2005) dice respecto a *fishmonger:* "en l'argot de l'època podia tenir el sentit d'alcavot. Hamlet es fa el boig", mientras que en la revisión de 2003 decía: "En l'argot de l'època, la paraula podia tenir el sentit figurat d´*alcavot* i de *manefla*. Sempre que Hamlet es fa el boig, diu alguna veritat més o menys amagada. Amb altres paraules: mai no parla amb mots gratüits". El Instituto Shakespeare en la nota correspondiente alude al doble sentido de "pescadero" y "alcahuete". Molina Foix nos ofrece los sentidos (1) y (2), trasladando perfectamente y con menos estrategias, con "Tú vives del pescado" la ambigüedad que existía en el *pun* original.[1116] Por último, Pujante señala que "las posibles connotaciones del término no han podido demostrarse de modo concluyente". Esta última postura nos hace pensar que Pujante, al ofrecernos sólo el sentido (1) e ignorar la larga tradición crítica y editorial, destruye la ambigüedad que subyace en la palabra. No obstante, de acuerdo con su planteamiento de considerar a Polonius un dignatario real, actúa consecuentemente al proponer sólo el sentido (1) y olvidarse del (2) y (3).

[1116] Molina Foix nos aclara lo siguiente: "[...] en el caso de 'fisherman' el juego es, por un lado fonético (y como tal concretado al montaje), pronunciar 'pescado' en confusión con 'pecado', pero por otro, claro, jugar con la connotación sexual femenina en inglés de 'fish'". (Comunicación privada de fecha 11 de julio de 2009).

fishmonger

TRADUCTOR	**TO**	**TT**	**Grado de solución semántica del *pun* polisémico**
Oliva (1986)	*Pun*	Non *Pun*: (1) y Estrat. Edit.— nota a pie de página: (2) y (3)	Satisfactorio
Oliva (2003 y 2005)	*Pun*	Non *Pun*: (1) + Estrat. Edit. — nota a pie de página: (2) y (3)	Satisfactorio
Molina Foix (1989)	*Pun*	*Pun* (polisemia > polisemia)	Muy satisfactorio
Instituto Shakespeare (1992)	*Pun*	Non *Pun*: (1) + Estrat. Edit. — nota a pie de página: (2) y (3)—	Satisfactorio
Pujante (1994)	*Pun*	Non *Pun*: (1) y Estrat Edit.— nota a pie de página sobre la no pertinencia de los sentidos (2) y (3)	Satisfactorio

HONEST

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En cuanto a *honest* no existen notas aclaratorias a pie de página y todos los traductores traducen por *honrat / honrado* excepción hecha de Molina que traduce por *decente,* siendo quien más se acerca a la ambigüedad polisémica del TO, puesto que, además de incluir los sentidos (1) honrado o moralmente bueno y (2) íntegro, añade el (3) honesto o moral en el aspecto sexual (véase *DEA* 1999:I, 1411).

honest

TRADUCTOR	**TO**	**TT**	**Grado de solución semántica del *pun* polisémico**
Oliva (1986)	*Pun*	Non *Pun*: (1)	No satisfactorio
Oliva (2003 y 2005)	*Pun*	Non *Pun*: (1)	No satisfactorio
Molina Foix (1989)	*Pun*	*Pun* (polisemia > polisemia)	Muy satisfactorio
Instituto Shakespeare (1992)	*Pun*	Non *Pun*: (1)	No satisfactorio
Pujante (1994)	*Pun*	Non *Pun*: (1)	No satisfactorio

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LEXÍA / EXPRESIÓN: **MATTER**
ACTO. ESCENA. VERSO: **2.2.190-2**
PERSONAJE: **POLONIUS / HAMLET**

VERSO / CONTEXTO: Polonius pregunta a Hamlet de qué trata el libro que está leyendo.

> POL.: […] What is the *matter*, my lord?
> HAM.: Between who?
> POL.: I mean the *matter* that you read, my lord.

NShOED (1993:I, 1717)

(1) the substance, subject-matter, fact or thought as material for a book (en este caso, del libro que Hamlet lee).

(2) affair, business

(3) sexual affair (Williams)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

EDICIONES INGLESAS:

FURNESS (1877/1963:I,151) Según Clarendon: "Hamlet purposely misunderstands the word to mean 'cause of dispute'".

WILSON (1934/1969:277) MATTER: (a) subject matter (b) business, affair.

LOTT (1968/1984:70) *matter* "subject-matter. — Polonius blunders into the mistake of using a word with two meanings and Hamlet takes *matter* to mean 'dispute, trouble', and asks *Between who?*"

SPENCER (1980/1987:252) *matter* subject matter.

JENKINS (1982/2001: 247) ***matter***: the substance. Hamlet deliberately misunderstands.

EDWARDS (1985/2003:139) *matter* "subject-matter (but Hamlet pretends to understand it as the subject of contention or dispute)".

HIBBARD (1987/1998:214) "Hamlet deliberately and disconcertingly misunderstands *matter* (meaning 'substance') as 'cause of dispute'".

BEVINGTON & KASTAN (1988/2005:90) **matter** substance. (But Hamlet plays on the sense of "basis for a dispute".).

MOWAT & WERSTINE (1992:—)

TRONCH-PÉREZ (2002: 167) Tronch-Pérez, como Furness, acude al *OED* y cita la misma acepción, como prácticamente todos los editores.

THOMPSON & TAYLOR (2006:251-2) Polonius means 'What is the subject matter of the book?' Hamlet pretends he means 'What is the quarrel?'

OTROS ESTUDIOS / DICCIONARIOS

- SCHMIDT (1874/1902/1971:700) 1. substance 5. affair, business
- ONIONS (1911/1986:166) 1. subject, affair, business 2. substance

- PARTRIDGE (1947/1968:—)

- KÖKERITZ (1953/1974:—)

- MAHOOD (1957: —)

- COLMAN (1974: —)

- SPEARS (1981: —)

- RUBINSTEIN (1984/1989: —)

- WILLIAMS (1997:203) 2. (pl.) sexual intrigue or parts (**affair** also has this double possibility). But it may also mean *business*, the sex act.

- WEBB (1989: —)

- CRYSTAL & CRYSTAL (2002/2004:277) 1. subject-matter, content, substance 4. affair(s), business, real issue.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

TRADUCCIONES

- OLIVA (1986:67)

  POL.: ¿Quin és l'**assumpte**, milord?
  HAM.: ¿Entre qui?
  POL.: Vull dir l'**assumpte** del llibre, milord.

- OLIVA (2003: 107) y OLIVA (2005: 65)

  POL.: I quin és l'**assumpte**, milord?
  HAM.: Entre qui?

POL.: Vull dir l'**assumpte** del llibre, milord.

- MOLINA FOIX (1989:141)

POL.: ¿Qué ocurre, mi señor?
HAM.: ¿A quién?
POL.: Quiero decir qué ocurre en el libro, señor.

- INSTITUTO SHAKESPEARE (1992/1999: 269)

POL.: ¿Y de qué tratan?
HAM.: ¿Tratan? ¿Quiénes tratan?
POL.: Quiero decir, de qué trata lo que leéis, señor.

- PUJANTE (1994/2002:106)

POL.: ¿De qué tratan, señor?
HAM.: ¿Tratan, quién?
POL.: Quiero decir lo que leéis, señor.

COMENTARIO DE *MATTER*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Todas las ediciones inglesas y determinados lexicógrafos (Schmidt, Onions y Crystal & Crystal) se fijan en el doble sentido del término recogido en el *NShOED* de este juego de palabras polisémico: (1) the substance, subject-matter, fact or thought as material for a book , (en este caso, del libro que lee Hamlet) y (2) affair, business. Entre los lexicógrafos Williams, como cabría esperar, está atento a la connotación sexual: "sexual affair" (1. caso o asunto que alcanza notoriedad 2. aventura amorosa)[1117] con la doble acepción por él propuesta: "business" y "sexual affair".

[1117] *DEA* (1999: I,124).

La ambivalencia polisémica del TO no se aprecia de manera regular en los TT españoles. Lo primero que observamos es la ausencia de notas a pie de página que expliquen los diversos sentidos que se concentran en *matter*. Oliva (1986, 2003 y 2005) utiliza el término "assumpte" en el que confluyen los tres sentidos[1118] y soluciona el problema felizmente. Los demás traductores, aun cuando han respetado la repetición de *matter* en los TT, no han sabido trasladar la ambigüedad polisémica en sus tres sentidos —Molina Foix: "¿Qué **ocurre**, mi señor?", el Instituto Shakespeare: "¿Y de qué **tratan**?" y Pujante: ¿De qué **tratan**, señor?—, puesto que sus propuestas no recogen el sentido (3). Creemos que una solución que también incluyera el sentido (3) podría ser: "¿Y cuál es el **asunto**?", ya que la acepción 2 b del *DEA* (1999: I,492) recoge el sentido de "Relación amorosa ilícita".

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1118] Los sentidos (1) y (2) de "assumpte" se encuentran en todos los diccionarios catalanes, pero para el (3) hemos tenido que acudir a dos diccionarios de argot, en donde se recogen acepciones figuradas como: "Relació sexual fora del matrimoni". *DCPA* (1997:37 y *DES* (1989:53). Sanderson, por su parte, ofrece la siguiente solución: POLONIO.- **¿Y de qué se trata?** HAMLET.- ¿Entre quién? POLONIO.- Digo, que de qué se trata el libro que lees.

matter

TRADUCTOR	**TO**	**TT**	**Grado de solución semántica del *pun* polisémico**
Oliva (1986)	*Pun*	*Pun* (polisemia > polisemia)	Muy satisfactorio
Oliva (2003 y 2005)	*Pun*	*Pun* (polisemia > polisemia)	Muy satisfactorio
Molina Foix (1989)	*Pun*	Non *Pun*: (1) y (2)	No satisfactorio
Instituto Shakespeare (1992)	*Pun*	Non *Pun*: (1) y (2)	No satisfactorio
Pujante (1994)	*Pun*	Non *Pun*: (1) y (2)	No satisfactorio

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LEXÍA / EXPRESIÓN: **PRIVATES**
ACTO. ESCENA. VERSO: **2.2.229**
PERSONAJE: **GUILDENSTERN**

VERSO / CONTEXTO: Rosencrantz y Guildenstern conversan con Hamlet sobre si la Fortuna les sonríe, a lo que Guildenstern contesta:

GUILD.: Faith, her *privates* we.

NShOED (1993:II, 2359)

(1) the genitals, private parts — por tanto, *euph.* "having sexual intercourse"

(2) not holding public office or an official position, a private or personal matter, private business.

(3) an intimate (a very close friend), a favourite.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

EDICIONES INGLESAS:

FURNESS (1877/1963:—)

WILSON (1934/1969:173,281) hace referencia a "intimate friends (with a quibble)" y a "an intimate," […] "with an indelicate quibble".

LOTT (1968/1984:72) *her privates we*: we are her intimates — with the play on words suggested by the rest of the conversation.

SPENCER (1980/1987:252-3) *privates* Hamlet hace soezmente referencia a los favores sexuales de la Fortuna (verso anterior), a lo que Guidenstern le sigue la corriente con *her privates* ('intimates'), es decir, "órganos sexuales" y Hamlet con *her secret parts;* es decir, "sus favoritos", para acabar insinuando que la Fortuna otorga sus favores de forma indiscriminada.

JENKINS (1982/2001:249) ***privates*** alude a (a) las partes íntimas del cuerpo y (b) a los individuos ordinarios sin rango ni importancia. Señala que el sentido que aparece en el *OED* y en algunos editores ("íntimos", "favoritos") es precisamente el contrario del que aparece en este contexto.

EDWARDS (1985/2003:140) *her privates we* "we are *very* intimate with her".

HIBBARD (1987/1998:215) *privates* (1) private parts of the body (2) private persons holding no office.

BEVINGTON & KASTAN (1988/2005:92) 234 **her privates we** (1) we dwell in her privates, her genitals, in the middle of her favors (2) we are her ordinary footsoldiers.

MOWAT & WERSTINE (1992:96) 252 **privates:** intimates, with a pun on living within Fortune's "private parts" (This sexual punning begins with Hamlet's reference to Fortune's "favors" and continues in Hamlet's "in the secret parts of Fortune" and his calling Fortune "a strumpet".).

TRONCH-PÉREZ (2002:171) cita a Partridge.

THOMPSON & TAYLOR (2006:254) **privates** private (sexual) parts of the body, with perhaps also a sense of 'private individuals', holding no rank or office.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

OTROS ESTUDIOS / DICCIONARIOS

- SCHMIDT (1874/1902/1971:903) 3. one not invested with a public office 4. a common soldier: *her* (Fortune's) *privates we* (purposely misunderstood by Hamlet).

- ONIONS (1911/1986:289) 2. intimate, favourite (with quibble).

- PARTRIDGE (1947/1968:168) señala que los dos cortesanos son simples soldados privados de la Fortuna, si bien el *innuendo* toma el sentido fisiológico ("testículos"), ya que ambos cortesanos "are the lowly intimates of Fortune".

- KÖKERITZ (1953/1974: —)

- MAHOOD (1957/1965:—)

- COLMAN (1974:210) "Quibble, (a) unimportant people, (b) intimates (i.e., customers) of a strumpet, (c) genitals.

- SPEARS (1981:313) "the genitals of female or male. [since the 1500s]".

- RUBINSTEIN (1984/1989: 203) "The genitals, the 'privates'".

- WEBB (1989:96) "(1) those who hold no public office (2) the genitals or 'private' parts".

- WILLIAMS (1997: 247) además de fijarse en el sentido de 'genitals' se hace eco de los sentidos aportados por Jenkins.

- CRYSTAL & CRYSTAL (2002/2004:347) 3.intimate, favourite [Guildenstern to Hamlet of fortune's relationship to himself and Rosencrantz].

TRADUCCIONES

- OLIVA (1986:68), OLIVA (2003:109) y OLIVA (2005:67)

  GUILD.: Fem vida a la seva intimitat.

- MOLINA FOIX (1989:145)

  GUILD.: *(Haciendo un gesto obsceno)* Somos su brazo derecho.

- INSTITUTO SHAKESPEARE (1992/1999:274)

  GUILD.: Sí, sí, dentro de sus favores estamos.

  Nota 234 *privates* a) "An intimate, favourite" ; b) "The private parts of the body"

- PUJANTE (1994/2002:108)

  GUILD.: En su intimidad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

COMENTARIO DE *PRIVATES*

Todas las ediciones inglesas se fijan en este "indelicate quibble" (Wilson). Spencer, nos aclara que Hamlet hace referencia soez a los favores sexuales de la Fortuna, y Guidenstern sigue el juego añadiendo que él y Rosencrantz son *her privates* ('intimates'), es decir sus "órganos sexuales", y Hamlet insinúa que ellos son *her secret parts,* es decir, "sus íntimos, sus favoritos". Hibbard y Thompson & Taylor se fijan en dos sentidos: (1) private parts of the body (2) y private persons holding no office. Estos

sentidos también aparecen recogidos en el *NShOED*: (1) the genitals, private parts —por tanto, *euph.* "having sexual intercourse"—, (2) not office or an official position y (3) an intimate (a very close friend), a favourite. También prácticamente todos los lexicógrafos prestan atención a los mismos sentidos; Colman, por ejemplo, recoge los siguientes: (a) unimportant people, (b) intimates (i.e., customers) of a strumpet, (c) genitals.

Todas las traducciones preservan en cierta medida la ambigüedad polisémica del segmento, pero la mayoría no parece haber considerado relevante trasladar los tres sentidos. El Instituto Shakespeare con "Sí, sí, dentro de sus favores estamos" tiene en cuenta la acepción de "favor" —en plural, eufemísticamente— como "entrega sexual"[1119] y la nota a pie de página presenta la equivalencia más completa. Molina enfatizaría el sentido (1) y (3) con "Somos su brazo derecho", completada mediante el uso del lenguaje corporal (gesto obsceno), mientras que Oliva y Pujante se decantan por el sentido (3) con "Fem vida a la seva intimitat" y "En su intimidad" respectivamente. Creemos que si se hubiera traducido por "Somos sus favoritos" o "Somos sus privados" (respetando la lexía de origen latino) se habrían salvaguardado perfectamente los tres sentidos, ya que "favorito", además de "preferido" y "privado o valido", también tiene la acepción de "amante (de un soberano) que disfruta de una situación de privilegio,"[1120] en este caso, "amante de la Fortuna".

[1119] *DEA* (1999: I,2133).

[1120] Véase *DEA* (1999: I,2135, acepción II B 4).

privates

TRADUCTOR	**TO**	**TT**	**Grado de solución semántica del *pun* polisémico**
Oliva (1986)	*Pun*	Non *Pun*: (3)	No satisfactorio
Oliva (2003 y 2005)	*Pun*	Non *Pun*: (3)	No satisfactorio
Molina Foix (1989)	*Pun*	*Pun*: (1) y (3) + gesto obsceno	Satisfactorio
Instituto Shakespeare (1992)	*Pun*	Non *Pun*: (1) y (2) + Estrat. Edit. — nota a pie: (1) y (3)	Satisfactorio
Pujante (1994)	*Pun*	Non *Pun*: (3)	No satisfactorio

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LEXÍA / EXPRESIÓN: **PARTS**
ACTO. ESCENA. VERSO**: 2.2.230-1**
PERSONAJE: **HAMLET**

VERSO / CONTEXTO: Continuando en el mismo contexto, la pregunta de Hamlet hace alusión a *privates* (verso anterior).

> HAM.: In the secret *parts* of Fortune? O most true —
> she is a strumpet. What news?

NShOED (1993:II, 2107)

(1) private parts, genitals

(2) region, side, area

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

EDICIONES INGLESAS:

FURNESS (1877/1963: —)

WILSON (1934/1969: —)

LOTT (1968/1984: —)

SPENCER (1980/1987: **—)**

JENKINS (1982/2001:—)

EDWARDS (1985/2003: —)

HIBBARD (1987/1998: —)

BEVINGTON & KASTAN (1988/2005: —)

MOWAT & WERSTINE (1992: —)

TRONCH-PÉREZ (2002: —)

THOMPSON & TAYLOR (2006: —)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

OTROS ESTUDIOS / DICCIONARIOS

- SCHMIDT (1874/1902/1971: —)
- ONIONS (1911/1986:—)
- PARTRIDGE (1947/1968: —)
- KÖKERITZ (1953/1974:—)
- MAHOOD (1957/1965):—)

- COLMAN (1974:—)
- SPEARS (1981: 289) The genitals of a man or a woman.
- RUBINSTEIN (1984/1989: 185): *euph*. for private parts
- WEBB (1989: —)
- WILLIAMS (1997:229) Sexual organ
- CRYSTAL (2002/2004: —)

TRADUCCIONES

- OLIVA (1986:68)

  HAM.: ¿A les parts íntimes de la Fortuna? Gran veritat, perquè és una bona meuca. ¿Quines noves porteu?

- OLIVA (2003:109 y 2005:67)

  HAM.: A les parts íntimes de la Fortuna? Gran veritat, perquè és una gran puta ¿Quines notícies em porteu?

- MOLINA FOIX (1989:145)

  HAM.: ¿Dentro de lo más íntimo de la Fortuna? Pues sí que es ramera. ¿Qué contáis?

- INSTITUTO SHAKESPEARE (1992/1999:275)

  HAM.: ¿Dentro de los secretos favores de Fortuna? Nada más cierto, puesto que es buena pécora. ¿Qué noticias traéis?

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> En la edición de Ballesteros González (199:135, n. 58) "los secretos favores de Fortuna" se glosa de la siguiente manera: "son muchas las referencias en la obra a la veleidad caprichosa de la diosa Fortuna, lugar común en la literatura de la época; frecuentemente se la comparaba con una prostituta. "Favores" contiene un evidente matiz sexual".

- PUJANTE (1994/2002:108)

> HAM.: **¿Así que en sus partes?** ¡Ah, claro! Es una golfa. ¿Qué hay de nuevo?

COMENTARIO DE *PARTS*

Curiosamente este *pun* polisémico con lexema latino no recibe la atención de ningún editor, mientras que sólo tres estudios lexicográficos se fijan en ella resaltando su sentido figurado: Spears ("the genitals of a man or a woman"), Rubinstein ("e*uph*. for private parts") y Williams ("sexual organ"). El *NShOED* recoge los siguientes sentidos: (1) private parts, genitals y (2) region, side, area. Por tanto, en este caso el sentido especializado o metafórico de "órganos sexuales" (véase *DEA* 1999: II,3404) desplaza al general o literal de "sitio, lugar" (*DEA* 1999: II,3403).

La traslación de Pujante, que ha omitido "secret" y "of Fortune" es la que mejor logra el *pun* en el TT, puesto que "en sus partes" posee la ambivalencia semántica de los sentidos (1) y (2), sin necesidad de incluir el adjetivo calificativo "íntimas". La traducción literal de Oliva "¿A les parts íntimes de la Fortuna?" se concentra sólo en el sentido (1). En Molina: "¿Dentro de lo más íntimo de la Fortuna?" se advierte sustitución de "parts" por "de lo más", pero queda compensado de alguna manera con la solución que propone: "lo más íntimo". La solución del Instituto Shakespeare es la que más

se aleja del TO, puesto que sustituye "partes" por "favores"[1121]. Tanto Molina como el Instituto Shakespeare se alejan así de una palabra de origen latino totalmente adecuada en el contexto y que trasladaba perfectamente la carga polisémica. No obstante, por si no quedara suficientemente claro que lo que se quiere resaltar sobre todo es el sentido (1), la presencia de "strumpet" (TO) y de "meuca, puta, ramera, pécora y golfa" (TT) aclara todas las dudas.

Resulta interesante comparar gráficamente las diferentes soluciones que aportan los traductores a una frase sencilla como "In the secret parts of Fortune" por el número de combinaciones que se crean mediante la introducción de distintas estrategias: omisión, sustitución, compensación, tropo, etc.

Shakespeare	***In***	***the secret***	***parts***	***of Fortune***
Oliva (1986, 2003 y 2005)	A	les parts	íntimes	de la Fortuna?
Molina Foix (1989)	Dentro de	lo más íntimo		de la Fortuna
Instituto Shakespeare (1992)	Dentro de	los secretos	favores	de Fortuna
Pujante (1994)	¿Así que en	sus partes?		

[1121] No obstante, también se podría entender como "favores sexuales", continuando con el *pun* del verso anterior.

parts

TRADUCTOR	**TO**	**TT**	**Grado de solución semán-tica del *pun* polisémico**
Oliva (1986)	*Pun*	Non *Pun*: (1)	No satisfactorio
Oliva (2003 y 2005)	*Pun*	Non *Pun*: (1)	No satisfactorio
Molina Foix (1989)	*Pun*	Non *Pun*: (1) + compensació	Satisfactorio
Instituto Shakespeare (1992)	*Pun*	Non *Pun*: (1) Sustitución	No satisfactorio
Pujante (1994)	*Pun*	*Pun* (polisemia > polisemia) con dos omisiones	Muy satisfactorio

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LEXÍA / EXPRESIÓN: **RING**
ACTO. ESCENA. VERSO: **2.2.365-6**
PERSONAJE: **Hamlet**

VERSO / CONTEXTO: Hamlet se dirige a uno de los actores jóvenes que acuden a la corte para una representación.

> HAM.: Pray God your voice, like a piece of uncurrent gold, be not cracked within the *ring*.

NShOED (1993:II, 2602-3)

(1) "the border, rim, or outer part of a circular object, esp. of a coin or a wheel". En la época isabelina las monedas con roturas que alcanzaban el *ring* donde estaba la cabeza del rey dejaban de tener validez y curso legal.

(2) "the resonance, tone, or sound of a coin [...] by which its genuiness or inherent purity or quality is tested" hacía referencia a las voces de los *boy actors* que cuando cambiaban de tono ya no eran aptas para los papeles femeninos.

(3) devirginated (Partridge).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

EDICIONES INGLESAS:

FURNESS (1877/1963:I,177) Johnson: "Cracked too much for use". Douce proporciona el sentido (1) del *NShOED*, que luego siguen los demás editores.

WILSON (1934/1969:267) *cracked within the ring:* (a) of a coin cracked within the circle surrounding the head of a sovereign and therefore no longer legal tender, (b) of a boy singer's voice, liable to crack on a high note.

LOTT (1968/1984:82) *cracked within the ring:* (i) broken and without its clear ring; (ii) with a crack in it reaching the circle round the sovereign's head (on a coin).- Any coin in this condition was considered to be no longer current, *like a piece of uncurrent gold*; if the boy's voice had broken he would no longer be any use for taking women's parts.

SPENCER (1980/1987:260) Spencer sólo hace referencia a la moneda de oro que dejaba de tener validez al agrietarse el interior del anillo que rodeaba la cabeza del soberano.

JENKINS (1982/2001:261-2) *cracked within the ring:* Before milled coins became general in 1662 coins were liable to be clipped (*cracked*) for the metal thus obtained; and if the clipping invaded the ring around the sovereign's head, the coin was no longer legal tender (hence *uncurrent*). […] there jests comparing a cracked coin to woman's cracked virtue […], the ring, or O, with reference to the sexual anatomy, being the seat of her virginity. El *pun* de Shakespeare hace referencia a los niños actores cuya voz se cascaba (*cracked* en su *ring)* al llegar a la pubertad, no pudiendo interpretar en adelante papeles femeninos.

EDWARDS (1985/2003:148) Edwards sigue a Douce en el primer sentido de la palabra (moneda que dejaba de tener curso legal) y para la connotación sexual (pérdida de virginidad en las doncellas o de la voz como actor de papeles femeninos) acude a Partridge.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

HIBBARD (1987/1998:226) Idem Jenkins.

BEVINGTON & KASTAN (1988/2005: 104) 428 **cracked … ring** i.e. changed from adolescent to male voice, no longer suitable for women's roles. (Coins featured rings enclosing the sovereign's head; if the voice was sufficiently clipped to invade within this ring, it was unfit for currency.).

MOWAT & WERSTINE (1992:108) 451-53 **a piece… ring**: Hamlet thus expresses his hope that the boy's voice is not cracked but is still suitable for female parts. (A coin is not lawful money if it has a crack that extends inward from the edge into the ring that surrounds the image of the sovereign's head.).

TRONCH-PÉREZ (2002:184). Tronch .glosa a Partridge y. añade .“the ‘ring’ .being the female pudend”.

THOMPSON & TAYLOR (2006:265) A gold coin clipped or cracked inside the ring surrounding the sovereign’s head was no longer legal tender. Editors sometimes suggest a sexual meaning for cracked whereby Hamlet is saying that the breaking of his voice for a boy is like the losing of her virginity for a girl.

OTROS ESTUDIOS / DICCIONARIOS

- SCHMIDT (1874/1902/1971:II,981) La explicación no aparece en el cuerpo de la obra sino en el *Supplement* (1902): “There was a ring or circle on the coin, within which the sovereign’s head was placed: if the crack extended from the edge beyond the ring the coin was rendered unfit for currency”. (Douce, quoted by Clark & Wright).

- ONIONS (1911/1986:233) “having the circle broken which surrounds the sovereign’ head”.

- PARTRIDGE (1947/1968:88) “Devirginated. Allusivelly in Hamlet’s remark to an actor that is to play a woman’s part, […]”. Hace un símil en el que “cracked within the ring” equivale a perder la virginidad.

- KÖKERITZ (1953/1974:—)

- MAHOOD (1957/1965:—)

- COLMAN (1974:—)

- SPEARS (1981:330) 1. the female genitals, specifically the vagina […] [slang late 1500s]

- RUBINSTEIN (1984/1989:220) 1. Vulva.

- WEBB (1989: —)

- WILLIAMS (1997:260) "symbolizes a woman's chastity or sexual organ".

- CRYSTAL (2002/2004:377) 2. circle surrounding the sovereign's head [on a coin].

TRADUCCIONES

- OLIVA (1986:74), OLIVA (2003:120) y OLIVA (2005:77)

> HAM.: Demana a Déu que la teva veu no perdi el dring[1122] com les monedes d'or esquerdades i sense valor legal.

- MOLINA FOIX (1989:157)

> HAM.: Quiera Dios que el metal de tu voz no se haya roto, como el oro de la moneda que ya no es sonante.

- INSTITUTO SHAKESPEARE (1992/1999:308-310)

> HAM.: Ruego a Dios que vuestra voz de oro no esté cascada, como moneda falsa, y agujereada".

La nota 430 dice: "Una moneda con un agujero dentro del círculo que rodea la cabeza del monarca dejaba de ser de curso legal ('uncurrent'). De manera similar, el 'boy actor' dejaba de ser útil cuando mudaba su voz. Es también posible advertir una referencia al 'ring' del escenario: Hamlet hace votos por que tal cosa no ocurra, mientras el actor esté trabajando 'within the ring'".

La edición de Ballesteros González (1999:144, n. 75) dice lo siguiente: "*como moneda falsa*: los aprendices adolescentes de las compañías teatrales que actuaban en los papeles femeninos dejaban de ser útiles para tal cometido cuando cambiaban la voz; igualmente

[1122] "So viu que fa, en rebre un xoc, un objecte de metall o vidre". *DIEC* (1982/1995:700).

las monedas que tenían un agujero en el centro de la esfera, donde aparecía el monarca, dejaban de tener valor".

- PUJANTE (1994/2002:116)

HAM.: Dios quiera que no hayas mudado la voz y suene a moneda falsa.

Ver nota 37 (p. 116) y nota 51 (p. 136) en donde se alude al actor adolescente que representa los papeles femeninos y está a punto de cambiar la voz

COMENTARIO DE *RING*

Este juego de palabras polisémico recibe atención unánime de los editores. Furness cita a Douce con el sentido (1) del *NShOED*: "the border, rim, or outer part of a circular object, esp. of a coin or a wheel", puesto que en la época isabelina las monedas con roturas que alcanzaban el *ring* donde estaba la cabeza del rey dejaban de tener validez y curso legal. Prácticamente todos los editores posteriores se hacen eco de este sentido. Wilson, en su acepción (b), glosa el sentido (2) del *NShOED:* "the resonance, tone, or sound of a coin [...] by which its genuiness or inherent purity or quality is tested" que aludía a las voces de los *boy actors* cuando cambiaban de tono y, por consiguiente, dejaban de ser aptas para los papeles femeninos, ya que las actrices profesionales no aparecen en la escena inglesa antes de 1660[1123]. A partir de Wilson, a quien se le escapa el sentido (3) todos los editores glosan los sentidos (1) y (2), pero hay que acudir a Jenkins, a Edwards, a Hibbard y a Thompson & Taylor —los tres últimos se basan

en Partridge— para encontrar una connotación sexual: pérdida de la virginidad femenina o de la voz como actor de papeles femeninos, en este caso. Los trabajos lexicográficos, sobre todo Schmidt en el *Suplemento* de 1902 de su *Lexicon*, inciden en el origen del *pun*: "There was a ring or circle on the coin, within which the sovereign's head was placed: if the crack extended from the edge beyond the ring the coin was rendered unfit for currency". Para encontrar acepciones sexuales en los trabajos lexicográficos hay que acudir a Partridge ("Devirginated. Allusivelly in Hamlet's remark to an actor that is to play a woman's part, […]", Spears ("1. the female genitals, specifically the vagina […] [slang late 1500s"), Rubinstein ("1. Vulva") y Williams ("symbolizes a woman's chastity or sexual organ").

Dejando aparte el sentido (3), al que algún editor y lexicógrafo acude para establecer un símil, los traductores trasladan el sentido (2): Oliva: "Demana a Déu que la teva veu no perdi el dring com les monedes d'or esquerdades i sense valor legal", Molina Foix: "Quiera Dios que el metal de tu voz no se haya roto, como el oro de la moneda que ya no es sonante", el Instituto Shakespeare: "Ruego a Dios que vuestra voz de oro no esté cascada, como moneda falsa, y agujereada", y Pujante: "Dios quiera que no hayas mudado la voz y suene a moneda falsa". Para dejar constancia del sentido (1) el Instituto Shakespeare y Pujante hacen uso de la estrategia editorial (nota a pie de página) acudiendo a los editores y lexicógrafos mencionados. Ningún traductor alude al sentido (3) ni siquiera en una nota a pie de página.

[1123] Wells (1998:22).

ring

TRADUCTOR	**TO**	**TT**	**Grado de solución semántica del *pun* polisémico**
Oliva (1986)	*Pun*	Non *Pun*: (2)	No satisfactorio
Oliva (2003 y 2005)	*Pun*	Non *Pun*: (2)	No satisfactorio
Molina Foix (1989)	*Pun*	Non *Pun*: (2)	No satisfactorio
Instituto Shakespeare (1992)	*Pun*	Non *Pun*: (2) + Estrat. Edit — nota a pie de página: (1)—	Satisfactorio
Pujante (1994)	*Pun*	Non *Pun*: (2) + Estrat. Edit — nota a pie de página: (1)—	Satisfactorio

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LEXÍA / EXPRESIÓN: **NUNNERY**
ACTO. ESCENA. VERSO**: 3.1.120-1**
PERSONAJE: **HAMLET**

VERSO / CONTEXTO: Claudius y Polonius espían el encuentro de Ophelia con Hamlet. En un ataque de histeria Hamlet manda a Ophelia a un "nunnery".

> HAM.: Get thee to a *nunnery*. Why, wouldst thou be a
> breeder of sinners?

NShOED (1993:II,1956)

(1) a place of residence for a community of nuns; a convent.

(2) brothel, a house where prostitutes work. A house of ill fame (Wilson).

Algunos críticos (Spencer 1980:271-72; Jenkins 1982: 282; 493-496; Edwards 1985:50, 149; Hibbard 1987:243) creen que se ha enfatizado excesivamente el sentido (2), cuando el sentido (1) parece que sea el más lógico como se observa claramente por el contexto —*a breeder of sinners*— y así lo entienden traductores como Oliva en sus explicaciones paratextuales. De cualquier forma la polémica llega hasta la edición de Thompson & Taylor (2006), así pues, las traducciones también deberían hacerse eco de ella y, de algún modo, reflejarla.

EDICIONES INGLESAS:

FURNESS (1877/1963: —)

WILSON (1934/1969:193-4) *Get thee to a nunnery.* 'Nunnery' was a cant word for a house of ill fame and that Hamlet has his meaning in his mind is, I think, clear from his

final speech. *a breeder of sinners* Carrying the thought of ll. 117-19 and of 'Conception is a blessing' etc. 2.2.184 ff.

LOTT (1968/1984:100) *a nunnery* — where she will never be able to marry. The advice is fair, since by now Hamlet must have a premonition that, in taking revenge, he and many of those with him will be overtaken by tragedy. When the world she knows is falling away, the life of a nun might be her only safe shelter.

SPENCER (1980/1987:271-2) *Get thee to a nunnery* (so avoiding sexual temptation, marriage, and the begetting of children). *Hamlet* is a play of long ago, set in a foreign country but in Christian times; and it is given a vaguely Catholic setting. The withdrawal of a noble young lady to a convent to avoid the wickedness of the world is a not unreasonable suggestion. After Shakespeare's time, 'nunnery' was used facetiously to mean 'brothel', but in this context (*Why wouldst thou be a breeder of sinners?*) that meaning seems impossible.

JENKINS (1982/2001:282 y 493-6) *a nunnery]* where she will preserve her chastity and be safe from love, marriage, and the breeding of sinners. *Nunnery* was sometimes used sarcastically for a house of *un*chaste women, and awareness of this may add a bitter undercurrent as the dialogue proceeds, but to insist on it (as in WHH, pp.128-34) at the expense of the literal meaning, itself so poignant in the context, is perverse. Jenkins, que no se muestra partidario de "nunnery" = *brothel*, apunta los dos ejemplos que se dan antes de 1700 y se inclina por creer que el "nunnery" a que Hamlet se refiere "is consistently presented as a refuge from marriage". "The *nunnery* she is to go to has its ordinary literal sense; and whatever ambiguity we may hear in it, this meaning dominates from first to last. The *nunnery* Hamlet insists on for Ophelia is a sanctuary from marriage and from the world's contamination".

EDWARDS (1985/2003: 161) *Get thee to a nunnery* Much of the power and meaning of this scene is lost if we accept the suggestion of J.Q. Adams and Dover Wilson that 'nunnery' is here used in its slang sense of 'brothel'. Hamlet is accusing men and women, including himself and Ophelia, of unremitting moral frailty, which they show most in their sexual relations. Only in a convent will Ophelia be able to resist the inclinations of her own nature, and by desisting from sex and propagation she will the sooner put an end to sinful mankind. As with Lear and Timon, Hamlet's disgust with mankind makes him think it were better if generation ceased.

HIBBARD (1987/1998: 243) *Get thee to a nunnery* Hamlet means precisely what he says here. Only by entering a nunnery can Ophelia ensure that she will not become *a breeder of sinners*. The injunction makes it clear that nunnery is not being used here in the sense of 'brothel', [...].

BEVINGTON & KASTAN (1988/2005: 122) 122 **nunnery**: convent. (With an awareness that the word was also used derisively to denote a brothel.).

MOWAT & WERSTINE (1992:130) **nunnery**: convent (The word was sometimes used mockingly to refer to a brothel.).

TRONCH-PÉREZ (2002:206) hace referencia a Partridge entre otros.

THOMPSON & TAYLOR (2006:290) **nunnery** convent, i.e. religious convent vowed to chastity. It has been suggested that nunnery is used here in slang sense meaning 'brothel' (see Jenkins, LN); Folg and Norton record this meaning, though it does not seem very relevant, given that Hamlet is trying to deter Ophelia from 'breeding'. In Q1 Hamlet tells Ofelia to go to a nunnery eight times, compared with five times in Q2 and F.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

OTROS ESTUDIOS / DICCIONARIOS

- SCHMIDT (1874/1902/1971:II, 784) "a cloister for females"
- ONIONS (1911/1986: —)
- PARTRIDGE (1947/1968: 154) **nunnery,** in "Go thy ways to a nunnery" and "Get thee to a nunnery", both spoken by Hamlet to Ophelia, bears the fairly common Elizabethan slang sense 'brothel'.

- KÖKERITZ (1953/1974)

- MAHOOD (1957/1965:121) "Hamlet's language here consists of double entendre".

- COLMAN (1974—)

- SPEARS (1981: 275 **a brothel.** Cf. COVENT GARDEN NUN. **nun** a prostitute; a harlot.

- RUBINSTEIN (1984/1989: —)

- WEBB (1989: —)

- WILLIAMS (1997: 219-20) allusive of a brothel. Long before the Reformation, the equation would have been inescapable for the Londoner, confronted with the Bankside example of the holy ground taken over for brothel use [...]. Hence the ambivalence of 'Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners? (Ham III.i.123). Nuns are debarred from breeding and whores are allegedly incapable [...]. A. L. French ('Hamlet's Nunnery', *English Studies* 48 [1967] 141-5), arguing against the *Ham* allusion, misses the latter point, declaring: 'in Elizabethan times a loose woman was presumably as likely to "breed" as a wife, there being no contraceptives.'

- CRYSTAL & CRYSTAL (2002/2004:—)

- DELABASTITA (1997:7) *nunnery* according to a much contested reading means 'brothel' in addition to 'convent'.

TRADUCCIONES

- OLIVA (1986: 85)

  HAM.: Tanqueu-vos en un convent. ¿Quina necessitat teniu d'engendrar pecadors?

  Nota número 5 (p. 85): "Si Ofèlia es tanca en un convent, evitarà les temptacions de la carn, el casament i la procreació dels fills. L'original diu *nunnery*, que significa "convent". Aquesta paraula no va passar a designar irònicament "bordell" fins a mitjans del segle XVII. Tot i que Fletcher ja l'havia usat en aquest sentit en *The Mad Lover* (1615), hem de recordar que *Hamlet* va ser escrita entre 1600 i 1601. En aquesta rèplica, per altra banda, interpretar *nunnery* com a bordell no té cap sentit".

- OLIVA (2003: 134)

  HAM.: Tanca't en un convent. Quina necessitat tens d'engendrar pecadors?

  Nota número 4 (p. 134): la misma que en la edición de 1986.

- OLIVA (2005:91)

  HAM.: Tanca't en un convent. Quina necessitat tens d'engendrar pecadors?

  En la nota número 3 (p. 91) se observa una ligera variación y reducción del texto en la segunda parte con respecto a las ediciones de 1986 y 2003: "Si Ofèlia es tanca en un convent, evitarà les temptacions de la carn, el casament i la procreació dels fills. L'original diu *nunnery*, que significa "convent", i també, en sentit irònic, 'bordell'. Però aquesta segona accepció no s'utilitzava quan Shakespeare va escriure *Hamlet.*"

- MOLINA FOIX (1989:178)

  HAM.: Vete a un convento si no quieres engendrar pecadores.

- INSTITUTO SHAKESPEARE (1992/1999:357)

  HAM.: Enciérrate en un convento. ¿Para qué habríais de parir hombres del pecado?

  Nota a pie de página: verso 121 (1999:356) *nunnery* "`Convent´ (OED). El término se usaba en la época para denotar con sarcasmo "a house of ill fame" (OED), pero tal uso no parece aquí el más obvio. *Why* Jenkins —y Hibbard— proponen una coma tras lo que consideran una interjección".

En la edición de Ballesteros González (1999:156, n. 94) se explica "Enciérrate en un convento" de la forma siguiente: "aunque no parece que tenga mucho que ver aquí, al menos de manera directa, aparte del significado usual de "convento", en la época isabelina la palabra designaba en argot a un prostíbulo o burdel".

- PUJANTE (1994/2002: 127)

HAM.: *Ham.* ¡Vete a un convento! ¿Es que quieres crear pecadores?

COMENTARIO DE *NUNNERY*

El *pun* polisémico "nunnery" ha concitado la atención de todos los editores a través del tiempo. Los editores y lexicógrafos se dividen en dos grupos: los que se inclinan por el sentido (1) del *NShOED*: (1) a place of residence for a community of nuns; a convent (Schmidt, Lott, Spencer, Jenkins, Edwards, Hibbard, Thompson & Taylor)[1124] y (2) brothel, a house where prostitutes work. A house of ill fame (Wilson, Partridge, Spears, Williams). La crítica ha descartado prácticamente el sentido (2), puesto que antes de 1700 tan sólo se recogen dos casos en los que la palabra tiene esa acepción. La traducción de Oliva (1986, 2003 y 2005), por ejemplo, se inclina por esta segunda opción. En 3.1.146 Hamlet anuncia el final de los matrimonios y manda a Ophelia a un "nunnery" —poco importa la doble acepción, ya que ni los matrimonios ni la procrea-

[1124] En este sentido Calderwood (1983:92) puntualiza: "I agree with Harold Jenkins, among others, that Hamlet intends that term in its obvious sense: he is seeking to perpetuate Ophelia's virginity by ordering her to a convent, not accusing her of wantonness by playing on the secondary slang sense of `brothel´. Unfortunately, wordplay is itself wanton. Each of Hamlet's five repetitions of the word `nunnery´ in this sense opens the convent doors a little wider to let the bawdy meanings in, to condemn Ophelia to the whorehouse of the world, and to make of Hamlet the 'fleshmonger' he labeled Polonius". Sanderson se inclina por el sentido (1): HAMLET.-¡Mira, vete a un convento! ¿Para qué vas a exponerte a dar a luz pecadores?

ción encuentran en los conventos ni en los burdeles el lugar idóneo—. Desde el punto de vista de la ambigüedad y ambivalencia tan propios del texto shakesperiano sería aconsejable dejar entrever los dos sentidos de *nunnery* interrelacionados por juego de palabras y por metáfora: un convento es un burdel. Así parece entenderlo Mahood: "Hamlet's language here consists of double entendre".[1125]

Todos los TT coinciden en la propuesta "convent / convento" del significado literal (1). Así: Oliva: *"*Tanqueu-vos[1126] en un convent. ¿Quina necessitat teniu de d'engendrar pecadors?", Molina Foix: *"*Vete a un convento[1127] si no quieres engendrar pecadores", el Instituto Shakespeare: "Enciérrate en un convento. ¿Para qué habríais de parir hombres del pecado?" y Pujante "¡Vete a un convento! ¿Es que quieres crear pecadores?" Aquellos traductores que desean explicar la ambigüedad de la lexía *"nunnery"* recurren a la estrategia editorial (nota a pie de página) para ampliar el significado con el sentido (2) como en los casos de Oliva y el Instituto Shakespeare. En el primer caso la nota dice: "Si Ofèlia es tanca en un convent, evitarà les temptacions de la carn, el casament i la procreació dels fills. L'original diu *nunnery*, que significa "convent". Aquesta paraula no va passar a designar irònicament "bordell" fins a mitjans del segle XVII. Tot i que Fletcher ja l'havia utilitzat en aquest sentit en *The Mad Lover* (1615), hem de recordar que *Hamlet* va ser escrita entre 1600 i 1601. En aquesta rèplica, per altra banda, interpretar *nunnery* com a bordell no té cap sentit". El colectivo del Instituto

[1125] Mahood (1957/1965:121).

[1126] Como ya señalamos en el apartado 4.5.4 en la versión de Oliva (1986), Hamlet habla a Ofelia de "vos", mientras que en las de 2003 y 2005 le habla de "tú", siguiendo la pauta de las demás traducciones recientes analizadas.

Shakespeare explica que: "El término se usaba en la época para denotar con sarcasmo "a house of ill fame" (*OED*), pero tal uso no parece aquí el más obvio".

nunnery

TRADUCTOR	**TO**	**TT**	**Grado de solución semántica del *pun* polisémico**
Oliva (1986)	*Pun*	Non *Pun*: (1) + Estrat. Edit. — nota a pie de página: (2)—	Satisfactorio
Oliva (2003 y 2005)	*Pun*	Non *Pun*: (1) + Estrat. Edit. — nota a pie de página: (2)—	Satisfactorio
Molina Foix (1989)	*Pun*	Non *Pun*: sentido (1)	No satisfactorio
Instituto Shakespeare (1992)	*Pun*	Non *Pun*: (1) + Estrat. Edit. — nota a pie de página: (2)—	Satisfactorio
Pujante (1994)	*Pun*	Non *Pun*: (1)	No satisfactorio

[1127] "En cuanto a 'nunnery', rechazo, como otros autores y traductores, el doble juego semántico". (Comunicación privada de fecha 11 de julio de 2009).

EXPRESIÓN: **COUNTRY MATTERS / NOTHING**
ACTO. ESCENA. VERSO: **3.2. 110-4**
PERSONAJE: HAMLET / **OPHELIA**

VERSO / CONTEXTO: Diálogo entre Hamlet y Ophelia, previo al *dumb show*, en el que el príncipe propone deshonestamente a Ophelia "Lady, shall I lie in your lap?".

HAM.: Do you think I meant *country matters*?
OPH.: I think nothing, my lord.
HAM.: That's a fair thought to lie between maids' legs.
OPH.: What is, my lord?
HAM.: *Nothing*

NShOED (1993): no aporta nada relevante sobre la combinación de estas palabras, por lo que hay que acudir a la crítica.

country matters

(1) country matters: the sort of thing that goes on among rustics in the country, coarse or indecent things.

(2) cunt matters: activities involving the female genitals.

nothing

(1) the absence of anything

(2) no "thing" (no male organ)

(3) nought, zero (the number which shares its round form with the woman´s sexual organ)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

EDICIONES INGLESAS:

FURNESS (1877/1963: —)

WILSON (1934/1969: 199) Respecto a country matters Wilson acude a las palabras de Dowden: "I suspect... some indelicate suggestion in 'country matters'".

LOTT (1968/1984: —) Curiosamente no encontramos ningún comentario de las líneas versales 110-122

SPENCER (1980/1987:279-280) *country matters* was referring to sexual intercourse. *nothing*: (the figure nought). Presumably the actor makes the point about country matters by some such gesture as putting his thumb and first finger together to make a circle, representing the female organ, […]

JENKINS (1982/2001:295) *country matters*: "physical love-making (with a popular *pun* on the first syllable). *Nothing*: "the absence of anything (in jocular allusion to virginity), perhaps with specific reference to the male "thing". Alternatively the figure O, in allusion to the woman's sexual organ".

EDWARDS (1985/2003:169) *country matters* "the sort of thing that goes on among rustics in the country; coarse or indecent things. The sexual pun in 'country' is found also in the fifteenth-century […]". *Nothing* "thing was commonly used to refer to the sexual organ of either men or women".

HIBBARD (1987/1998:254) *country matters*: "sexual intercourse (quibbling indecently on the first syllable of country). *Nothing*: (probably punning on 'thing' meaning 'penis').

BEVINGTON & KASTAN (1988/2005: 134 y 136) 114 **country matters** sexual intercourse. (With a bawdy pun on the first syllable of *country*.). 119 **Nothing** The figure

zero or naught, suggesting the female sexual anatomy. (**Thing** not infrequently has a bawdy connotation of male or female anatomy, and the reference here could be male.).

MOWAT & WERSTINE (1992: —)

TRONCH-PÉREZ (2002:220) *Country matters:* hace referencia a Partridge. *Nothing*: hace referencia a Jenkins.

THOMPSON & TAYLOR (2006:305) **country matters** a vulgar reference, i.e. suitable for rustics (with a pun 'cunt' […]. **nothing** 'Thing' could be a euphemism for a man's penis; alternatively *nothing* (the figure nought) could refer to a woman's vagina; again Hamlet teases or insults Ophelia. (Véase también Taylor & Thompson 1996:485-500).

OTROS ESTUDIOS / DICCIONARIOS

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- SCHMIDT (1874/1902/1971: —)

- ONIONS (1911/1986:61 y —) 2. **country matters:** (oblique, perhaps indecent reference to) The pudendum.

- PARTRIDGE (1947/1968:87 y —) **Country matters:** "The adjacent *lap* makes it clear that Hamlet meant, "Do you think that I was referring to sexual matters?": matters concerned with *cunt*; the first pronouncing element of country is **coun".**

- KÖKERITZ (1953/1974:71-2 y —) "This is either a jingle of the second type, with one of the words understood, or it is a genuine homonymic pun".

- MAHOOD (1957/1965: —)

- COLMAN (1974:189 y 205, 15-8, 163-4) "With pun on cunt". Possibly = vulva, rounded with coitus".

- SPEARS (1981: —)

- RUBINSTEIN (1984/1989:172) **Nothing**: "Copulating (pricking)". *Pun* en **noting** según Kökeritz. **Note**: (1) penis (2) testicles.

- WEBB (1989: 30 y 84) "The sexual terrain of a woman (cunt-ry….)". The only explicit use is in *Hamlet* III.ii.112-4". "The vulva (not being a penis THING but represented by a CIRCLE = O".

- BELSEY, C. et al., en J. DRAKAKIS (ed.) (1992:282) "In Elizabethan slang, 'nothing' was a term for female genitalia".

- TAYLOR & THOMPSON (1996:485-500). Estudio interesante sobre la obscenidad en *Hamlet* III.ii – "Country matters". Análisis exclusivo de las dos palabras en las ediciones inglesas más representativas.

- WILLIAMS (1997:87 y 219) **Cunt:** "vagina (taboo evaded by disguise). **Nothing**: vagina.

- CRYSTAL & CRYSTAL (2002/2004:104 y —) "**Country matters:** sexual intercourse [*pun* on cunt].

TRADUCCIONES

- OLIVA (1986: 92)

HAM.: ¿Us pensaveu que volia fer alguna cosa lletja?
OPH.: No em pensava res, milord.
HAM.: És una bona idea ajeure's entre les cames de les noies.
OPH.: ¿Què dieu, milord?
HAM.: Res.

- OLIVA (2003:144-5) y OLIVA (2005:100)

HAM.: Et pensaves que volia fer una cosa lletja?
OPH.: No em pensava res, milord.
HAM.: És una bona idea ajeure's entre les cames de les noies.
OPH.: Què dieu, milord?
HAM.: Res.

- MOLINA FOIX (1989:193)

HAM.: Pensaste que **mis ideas eran tan bajas**.[1128]
OPH.: No pienso en cosa alguna, mi señor.
HAM.: Buen pensamiento para posarse entre las piernas de una doncella.
OPH.: ¿Cuál, mi señor?
HAM.: **La cosa alguna.**

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1128] Sin interrogación en el TT. Molina nos aclara que en su traducción de "nothing" quiere jugar con la connotación sexual del término, de la misma forma que lo hace con "fishmonger": "Del mismo en 'nothing'= 'la cosa alguna', por lo que la cosa introduce de referencia al sexo masculino". (Comunicación privada de Molina Foix de fecha 11 de julio de 2009).

A modo de contraste con esta traducción, la versión de Sanderson no puede ser más explícita, observándose el deseo de reproducir el juego de palabras (la negrita es nuestra), al tiempo que juega también con el doble sentido: HAMLET.- **¿Puedo ponértela entre las piernas?** OFELIA.- No señor. HAMLET.- Quiero decir la cabeza, sobre las piernas. OFELIA.- Sí señor. HAMLET.- **¿Creías que quería llevarte al huerto?** OFELIA.- No creo nada, mi señor. HAMLET.- **Qué puro quedaría, entre las piernas...** OFELIA.- ¿Qué quedaría? HAMLET.- Nada.

Podemos concluir que las soluciones que ofrece Sanderson en éste y otros fragmentos son altamente satisfactorias observándose estrategias como el uso de determinados gestos procaces ―recuérdese que el gesto y el tono fuera de lugar atraen la atención del espectador― en el intercambio de unos interlocutores a otros en el escenario, el uso del lenguaje corporal y la gestualidad con funcionalidad dramática, que vienen a compensar de algún modo las pérdidas del TO.

- INSTITUTO SHAKESPEARE (1992/1999:387)

HAM.: ¿Qué otra cosa pensasteis que tenía en la cabeza?
OPH.: No pensé nada, mi señor.
HAM.: Bello pensamiento entre las piernas de una doncella.
OPH.: ¿Cómo, mi señor?
HAM.: Nada.

Nota 113 *Country matters:* "Sexual matters; matters concerned with `cunt´ (Partridge). "La homofonía se mantiene en la lectura de Q1 'contrary matters'". Nota 117 *No thing*: "The absence of anything (in jocular allusion to virginity, perhaps with specific reference to the male `thing´. Alternatively the figure O, in allusion to the woman's sexual organ" (Jenkins). En F y Q2, 'nothing'".

En la edición de Ballesteros González (1999:164, n. 107) "Qué otra cosa...?" se glosa de la forma siguiente: "juego de palabras intraducible; el original dice "country matters" ("asuntos campestres o del país"), manteniendo homofonía con "cunt" ("coño")".

- PUJANTE (1994/2002)

HAM.: ¿Creéis que pensaba en el **asunto**?
OPH.: No creo en nada, señor.
HAM.: No está mal lo de **echarse entre las piernas de una dama.**
OPH.: ¿Cómo, señor?
HAM.: Nada

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

COMENTARIO DE *COUNTRY MATTERS / NOTHING*

COUNTRY MATTERS

El *NShOED* no recoge ninguna acepción para el juego de palabras homofónico **count**ry matters / **cunt** por lo que debemos acudir directamente a las ediciones en busca de explicaciones. Wilson es el primer editor moderno que se fija en "some indelicate suggestion" en *country matters*, si bien Spencer se muestra mucho más explícito:

"*country matters* was referring to sexual intercourse". Jenkins es el primero en observar en el juego de palabras "physical love-making (with a popular pun on the first syllable)". Luego seguirían Edwards ("The sexual pun in 'country' is found also in the fifteenth-century […]"), Hibbard ("sexual intercourse —quibbling indecently on the first syllable of country") y Thompson & Taylor ("vulgar reference").

Entre los lexicógrafos Onions se fija en la "indecent reference to the pudendum", mientras que Partridge es más explícito: "The adjacent *lap* makes it clear that Hamlet meant, "Do you think that I was referring to sexual matters?". El *pun* no pasa desapercibido para Colman, Webb, Belsey, Taylor & Thompson, Williams y Crystal & Crystal. Así pues, los sentidos con los que cuentan los traductores para sus propuestas son: (1) "country matters: the sort of thing that goes on among rustics in the country, coarse or indecent things" y (2) "cunt matters: activities involving the female genitals".

La ambigüedad polisémica del TO se traslada de forma desigual en los TT. Oliva traslada el sentido (1) con "¿Us pensaveu que volia fer alguna cosa lletja?", mientras que Pujante traslada sin problema alguno los dos sentidos (1) y (2) con su ambigua traducción: "Pensaste que mis ideas eran tan bajas". La solución del Instituto Shakespeare creemos que es la que menos ambigüedad transmite con: "¿Qué otra cosa pensasteis que tenía en la cabeza?", pero su nota explicativa a pie de página *Country matters:* "Sexual matters; matters concerned with `cunt´ (Partridge) "La homofonía se mantiene en la lectura de Q1 'contrary matters'"— compensa la falta de información de su propuesta traductora, mientras que Pujante acierta totalmente con su traslación: "¿Creéis que pensaba en el asunto?", en donde "asunto" toma claramente la acepción de "[r]elación

amorosa ilícita" que encontramos en el *DEA* (1999:I, 492 2b), de "[...] relación amorosa continuada e irregular" según el *DAE1* (1980/1995:40) y de "amorío" según *DAE2* (2003:24). Incluso, siendo más drásticos y directos, "asunto" según los diccionarios de argot también significa "coño; picha [...] cópula sexual" (*DAE1* 1980/1995:40) y "genitales; coito" (*DAE2* 2003:24).

country matters

TRADUCTOR	**TO**	**TT**	**Grado de solución semántica del *pun* homofónico y polisémico**
Oliva (1986)	*Pun*	Non *Pun*: (1)	No satisfactorio
Oliva (2003 y 2005)	*Pun*	Non *Pun*: (1)	No satisfactorio
Molina Foix (1989)	*Pun*	*Pun*: (1) y (2) + Compensación retórica (ironía)	Muy satisfactorio
Instituto Shakespeare (1992)	*Pun*	Ø + Estrat. Edit —nota a pie de página: (2)—	Satisfactorio
Pujante (1994)	*Pun*	*Pun*: (1) y (2)	Muy satisfactorio

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

NOTHING

Según Spencer, Jenkins, Edwards, Hibbard y Thompson & Taylor *nothing* (ausencia de *thing*) hace referencia al órgano sexual femenino, en contraposición a *thing* = *penis.* Para los lexicógrafos Colman, Rubinstein, Webb, y Williams *nothing* significa vagina, vulva. Según Belsey: "In Elizabethan slang, 'nothing' was a term for female genitalia". Esta palabra se encuentra en el *NShOED* con el sentido (1) "the absence of anything, nought, zero", pero para los sentidos (2) no "thing" (no male organ) y (3) nought, zero —en sentido figurado— (the number which shares its round form with the woman´s sexual organ) los traductores parten de la información proporcionada por las ediciones y de los trabajos lexicográficos (Rubinstein, Webb, Williams).

La ambigüedad polisémica de *nothing* desaparece totalmente en los TT, conservándose únicamente el sentido (1). Así vemos que Oliva traduce por: "No em pensava res, milord". Molina: "No pienso en cosa alguna, mi señor", el Instituto Shakespeare: "No pensé nada, mi señor", y Pujante: "No creo en nada, señor". Solamente el Instituto Shakespeare aporta en una nota a pie de página información adicional sobre los sentidos (2) y (3) con la siguiente explicación: "*No thing*: The absence of anything (in jocular allusion to virginity, perhaps with specific reference to the male `thing´. Alternatively the figure O, in allusion to the woman's sexual organ" (Jenkins). En F y Q2, 'nothing'". La propuesta más ambigua y atrevida es la de Molina que, dándole la vuelta al TO, finaliza con "La cosa alguna" equivalente al "órgano sexual masculino", cuando los demás traductores cierran el texto con "Res" o "Nada".

nothing

TRADUCTOR	**TO**	**TT /**	**Grado de solución semántica del *pun* polisémico**
Oliva (1986)	*Pun*	Non *Pun*: (1)	No satisfactorio
Oliva (2003 y 2005)	*Pun*	Non *Pun*: (1)	No satisfactorio
Molina Foix (1989)	*Pun*	*Pun*: (1) y (2)	Muy satisfactorio
Instituto Shakespeare (1992)	*Pun*	Non *Pun*: (1) + Estrat. Edit. —nota a pie de página: (2) y (3)—	Satisfactorio
Pujante (1994)	*Pun*	Non *Pun*: (1)	No satisfactorio

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Individual y cronológicamente el grado de solución en la traslación de los juegos de palabras de naturaleza sexual es la siguiente:

1. Salvador Oliva (1986) consigue tres traslaciones satisfactorias y una muy satisfactoria, exactamente las mismas que en las revisiones de 2003 y 2005. Para explicar los *puns* se han utilizado dos notas pie de página tanto en la propuesta de 1986 como en las de 2003 y 2005. Globalmente la edición de 1986 contenía 145 notas frente a las 85 de la edición 2003 y

las 114 de la de 2005. La reducción de notas a pie de página en las dos últimas ediciones incide negativamente en una explicación adecuada de los juegos de palabras. En el análisis general de la traducción de Oliva (véase apartado 4.5.4) ya indicábamos que las revisiones de 2003 y 2005 no parece que contribuyan a mejorar la recepción de *Hamlet* en el ámbito del catalán, seguramente debido a restricciones y limitaciones que determinadas políticas editoriales y teatrales imponen a los traductores. Esta misma situación se repite en la edición de Pujante (1994).

2. La edición bilingüe de Vicente Molina Foix (1989) presenta una traducción pensada sobre todo para la representación escénica, le impide transmitir información y mensajes connotativos al margen del lenguaje puramente escénico, teniendo que valerse en algunos casos, por ejemplo, del lenguaje corporal. Su edición, al no ser crítica ni anotada, no cuenta con los instrumentos que están al alcance de las restantes ediciones. De los once segmentos estudiados omite uno, dado que Molina no traduce el texto completamente (véase apartado 4.5.2). Los resultados son los siguientes: cinco soluciones muy satisfactorias y dos satisfactorias. Teniendo en cuenta que no hace uso de las explicaciones a pie de página para transmitir los significados dobles, sus resultados no son nada desdeñables. Por otra parte, es digno de recalcar el esfuerzo realizado en la presentación del producto final que presenta, ya que para trasladar el TO tan sólo se vale de su propuesta de TT.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3. De las dos propuestas traductoras de *Hamlet* que presentaba el Instituto Shakespeare (véase apartado 4.5.1) —la primera, de 1989, que tomaba como texto base el Q2, y la segunda correspondiente a 1992, basada principalmente en el F1, con los cambios consiguientes en la traducción— nuestras conclusiones se refieren a la versión de 1992 (F1), que es la edición bilingüe. El número de soluciones satisfactorias es de siete y el de soluciones muy satisfactorias de una. Para explicar los once juegos de palabras el Instituto Shakespeare recurre a siete notas a pie de página —no debe olvidarse que la edición contiene mil setecientas setenta y una—, de donde se concluye que el lector / espectador recibe los dobles sentidos en el *Hamlet* del Instituto Shakespeare a través de paratextos —notas a pie de página, sobre todo—.

4. El *Hamlet* de Angel Luis Pujante (1994) (véase apartado 4.5.3) creemos que se encuentra muy constreñido por políticas editoriales, puesto que su edición cuenta con tan sólo ciento diez notas a pie de página, una diferencia notable si se compara con la del Instituto Shakespeare. De los once juegos de palabras analizados Pujante sólo explica dos en dichos paratextos, presentando dos soluciones satisfactorias y cinco muy satisfactorias. Teniendo en cuenta el limitado uso de notas a pie de página, creemos que Pujante lleva muy bien a cabo la traslación de la ambigüedad semántica del texto shakesperiano y quien, con menos medios —prácticamente sólo se vale del TT—, mejor contribuye, junto con el Instituto Shakespeare de Valencia a la traducción y recepción de *Hamlet* en nuestro país en estos

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

momentos. En cuanto al elemento sexual de los *puns*, Pujante es el más cauteloso y remiso de todos los traductores analizados a ver connotaciones de este tipo en el TO; prueba de lo que decimos se encuentra en la *Documentación complementaria* al final de su edición en donde aparecen fragmentos de Salvador de Madariaga, Jacques Lacan, Ernest Jones, Kenneth Muir, A. C. Bradley, T. S. Eliot, R. A. Foakes, etc., mientras que no dedica una sola línea a las aportaciones de Partridge, Colman, Mahood y Williams, entre otros críticos que se esfuerzan por desvelar los dobles sentidos. Tampoco se hace referencia a la larga labor lexicográfica (desde Schmidt hasta Crystal & Crystal, pasando por Onions) cuya finalidad última consiste en desentrañar palabras cuya "riqueza conceptual y retórica debería ponernos en guardia contra la búsqueda de un único significado para la obra en su conjunto" [1129] como él mismo señala.

5. Las traducciones y los traductores analizados no han podido tener en cuenta las aportaciones que la edición de Thompson & Taylor hacen en el campo de los *puns* en general y de los sexuales en particular. Es de esperar que las próximas traducciones a nuestras lenguas incorporen en sus TT estos matices utilizando aquellas estrategias que consideren más adecuadas y que los constreñimientos de las políticas editoriales les permitan.

[1129] Pujante (1994/2002:294).

Cuadro resumen del grado de solución semántica de los *puns* de tipo sexual analizados [polisémicos (11) y polisémicos + homofónicos (2)]

Traductores	**Paratextos**	**Grado de consecución en la traducción**		
Periodo (1986-2005)	Número de notas a pie de página empleadas	No satisfactoria	Satisfactoria	Muy satisfactoria
Salvador Oliva (1986)	2	7	3	1
Salvador Oliva (2003)	2	7	3	1
Salvador Oliva (2005)	2	7	3	1
Vicente Molina Foix (1989)	0	3	2	6
Instituto Shakespeare (1992)	7	3	7	1
Ángel Luis Pujante (1994)	2	4	2	5

- Globalmente es Molina Foix, seguido de Pujante y del Instituto Shakespeare, quien mejor traslada el matiz libidinoso de los *puns* sexuales, si bien, para alcanzar ese objetivo, los traductores difieren en cuanto a las estrategias utilizadas.

- Los traductores con mayor número de traslaciones exitosas utilizando la estrategia *PUN* > *PUN* son Molina Foix y Pujante. El traductor que menos recurre a esta estrategia es Oliva. El Instituto Shakespeare recurre a otras estrategias, igualmente válidas, como son las notas a pie de página.

- El traductor que con más frecuencia traslada un solo sentido es Oliva —por tanto, su solución resulta menos satisfactoria— y el que lo hace con menor frecuencia es el Instituto Shakespeare, que se esfuerza con todas las estrategias a su alcance por trasladar todos los matices subyacentes en el TO.

- Teniendo en cuenta las limitadas estrategias utilizadas por Molina comparadas con las de los otros traductores, así como la especial naturaleza de su edición —no es un texto anotado ni crítico—, su traducción es la que mejor resuelve el problema de la traslación de los *puns* de naturaleza sexual.

CONCLUSIONES

El objetivo que ha guiado nuestra investigación, como ya apuntábamos en las primeros párrafos introductorios, ha sido en última instancia contrastar las estrategias y mecanismos utilizados en cuatro traducciones de *Hamlet* para llevar al mejor término posible la traslación de los juegos de palabras con connotación sexual, una empresa nada fácil, en principio, por los problemas que plantean las numerosísimas dilogías, equivocos y juegos lingüísticos, marcas distintivas de la naturaleza plurisemántica de la obra de Shakespeare.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Hemos partido de un marco referencial estudiando la sexualidad en el Renacimiento, en las obras de Shakespeare y en *Hamlet* en particular para constatar la importancia de las diferentes manifestaciones de la misma en la vida diaria del periodo isabelino y jacobeo y su repercusión en las obras literarias. Para la consecución de ese objetivo —el de averiguar las diferentes estrategias utilizadas en la traducción de los *puns* sexuales—, que en última instancia constata el grado de recepción y apropiación de *Hamlet* en nuestro país, hemos utilizado en los Capítulo 4 y 5 una metodología global

que aportara, desde diferentes ángulos, conocimientos útiles para al estudio de la traducción de los *puns* que ahora concluimos. A partir de nuestra hipótesis sobre cómo se trasladan éstos en las traducciones escogidas hemos diseñado un modelo de análisis que puede resultar válido y aplicable a otras traducciones de obras teatrales. Para ello, en primer lugar, hemos revisado un número significativo de traducciones y analizado sus rasgos distintivos; a continuación hemos reflexionado sobre los presupuestos traductológicos de los que parten los traductores para emprender su tarea y los problemas específicos que los *puns* plantean al traductor. También hemos propuesto una división por periodos y hemos examinado detenidamente los paratextos de cuatro traducciones representativas del periodo 1986-2005. Acto seguido hemos esbozado una teoría de los juegos de palabras partiendo de definiciones y conceptos clave del campo de la traducción y hemos estudiado los aspectos fonológicos y semánticos a través de las cuales los *puns* transmiten la ambigüedad polisémica del texto shakesperiano. Luego hemos analizado los problemas de la traducibilidad de los juegos de palabras en *Hamlet* y la forma en que la afrontan los traductores. Igualmente hemos repasado la valiosa aportación de la crítica editorial, textual, y lexicográfica para los objetivos que perseguimos —herramientas esenciales para captar los múltiples significados denotativos y connotativos que se han ido acumulando con el paso del tiempo—, que en última instancia contribuyen desvelar el enigma de *Hamlet*.

Después hemos reflexionado sobre la justificación teórica para el análisis de las traducciones de los juegos de palabras para, finalmente, poder analizar, con la ayuda de los parámetros e indicadores que hemos establecido, una selección de juegos de palabras hamletianos en cuatro traducciones representativas de la obra en nuestro país. La

observación y análisis de once *puns* sexuales de *Hamlet* y las soluciones traductoras aportadas suponen un corpus de cincuenta y cinco segmentos que, si bien no es muy elevado, creemos suficientemente significativo para obtener algunas conclusiones relevantes, puesto que llegan a identificarse perfectamente determinadas tendencias en la práctica traductológica.

El periodo cronológico estudiado abarca diecinueve años (1986-2005) de actividad traductológica de *Hamlet* de la España democrática en donde las convenciones culturales del decoro sexual están presumiblemente abolidas. Esto se observa claramente en la ausencia de omisiones en fragmentos en donde habría sido práctica común en otros momentos. Los autores de las traducciones proceden del mundo académico o del mundo literario y su prestigio está avalado por sus múltiples publicaciones y traducciones.

Como se habrá podido apreciar en el Capítulo 6, la crítica se encuentra aún lejos de haber pronunciado la última palabra sobre los innumerables problemas filológicos y textuales que plantea el texto de *Hamlet*. Del análisis exhaustivo de los segmentos escogidos del TO y de la investigación contrastiva acerca de la forma en que se han realizado las traslaciones de los mismos segmentos a los TT hemos alcanzado las conclusiones que siguen a continuación:

1. En relación con el aspecto microtextual de los *puns* hay que subrayar que hasta la aparición de estas traducciones no se les prestaba atención adecuada; por otra parte, este fenómeno lingüístico tampoco ha sido objeto de atención

y estudio en nuestro país, de ahí nuestro interés en explorar y profundizar en este campo y aportar algunas ideas para su análisis. Teniendo en cuenta las diferentes interpretaciones que la crítica mantiene en torno al texto objeto de traducción, no se puede exigir a los traductores una respuesta definitiva respecto a la traducción de los juegos de palabras; no obstante, se observa un gran avance y esfuerzo en trasladar las ambigüedades y los equívocos que inundan el discurso literario de este autor —con equivalencias cada vez más acertadas— con respecto a traducciones previas.

2. En el proceso de apropiación del TO los traductores estudiados nos ofrecen TT teatrales, es decir, textos cuyo objetivo principal es la representación escénica, en donde la compensación a través de otros recursos —gestuales, por ejemplo— y la adaptación tienen más razón de ser, huyendo así del encorsetamiento formal de traducciones anteriores pensadas principalmente para la lectura. No obstante, ese objetivo discurre paralelo a la consecución de un TT que no desmerezca formal ni léxicamente la canonicidad del TO.

3. Las traducciones de los *puns* están supeditadas a su identificación en las ediciones inglesas principalmente, ignorándose en general las americanas u otras; es decir, se presta atención a los juegos de palabras en las traducciones en la medida en que los editores del TO reconocen, comentan o creen relevante la explicación de un *pun*; de lo contrario difícilmente aflora éste en los TT mediante estrategia alguna. Así pues, del mismo modo que las traducciones españolas recientes reflejan la historia editorial de *Hamlet* en el mundo

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

anglosajón —ediciones de Dover Wilson, Jenkins, Edwards y Hibbard principalmente; en el futuro próximo la edición de Thompson & Taylor o la esperada *Variorum* de *Hamlet* a cargo de Hardin Aasand, Nick Clary, Bernice Kliman y Eric Rasmussen— los juegos de palabras cobran carta de naturaleza en los TT por el hecho de que "existen" en las ediciones en inglés. Por tanto, si el TO hace uso de múltiples notas a pie de página para aclarar su ambivalencia —como observamos en las ediciones que hemos manejado—, con mayor razón lo necesitarán los TT, puesto que el contexto cultural término necesita más indicadores para hacer el texto explícito, significativo y comunicativo; estos indicadores sirven de orientación tanto al lector como al director teatral interesado en una puesta en escena o al director de cine para una nueva lectura cinematográfica. En este sentido, con el fin de hacer explícitos el mayor número de sentidos de los juegos de palabras, sólo encontramos un número de notas adecuado en la edición del Instituto Shakespeare. Por otra parte, los *puns* no se detectan a simple vista y con facilidad en los TT analizados; es decir, nuestro grado de conocimiento de los juegos de palabras en los TT existe en la medida en que aparece algún tipo de indicación o mensaje de su presencia en el TO (repeticiones de palabras, aliteraciones, etc.) o en los paratextos (principalmente en notas a pie de página).

4. La larga tradición de interpretación textual y labor lexicográfica ha facilitado, pero también ha condicionado enormemente el proceso traductor, de tal modo que los traductores actuales tienen a su disposición mejores recursos bibliográficos, ediciones en inglés, diccionarios de toda índole, estudios críti-

cos, otras traducciones en su propio idioma o en otros, etc. que los primeros traductores que se enfrentaron a la traducción de la obra, pongamos por caso a Leandro Fernández de Moratín en 1798. Las circunstancias en las que los traductores afrontan su tarea, por tanto, han variado notablemente de Ramón de la Cruz (1772) a María Duque, Javier Medrano Chivite y Antoni Dalmases (2008), e incluso entre los mismos traductores objeto de análisis.

5. Los *puns* existentes en el TO tienen su fundamento en una serie de características fonológicas, formales y léxicas muy concretas. En nuestra selección de juegos de palabras no se observan casos significativos de traslación de *puns* con rasgos gramaticales y fonológicos; sin embargo se detecta un elevado porcentaje de *puns* de naturaleza polisémica que recibe un tratamiento claro y mayoritariamente semántico en los TT, hecho que no resulta extraño dado el elevado porcentaje de *puns* léxicos existentes en el TO. Hay que reconocer, no obstante, el esfuerzo realizado por los traductores en reproducir el efecto paronímico y la aliteración de *puns* fonológicos en casos puntuales, y también en las lexías de origen latino (*parts, privates,* etc.). El anisomorfismo existente entre el inglés y el castellano / catalán —al contrario del isomorfismo perceptible entre, por ejemplo, entre el inglés y el alemán / holandés, con un origen común—, la consideración de lo que es técnicamente posible y adecuado en un momento dado, la actitud (generalmente negativa) de los traductores hacia determinadas estrategias (morfológicas, sintácticas, idiomáticas, etc.) determinan que los traductores se inclinen por la semanti-

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

zación de los *puns* fonéticos del TO, en detrimento de otras posibles estrategias a su alcance.

6. La ambigüedad subyacente en los juegos de palabras hamletianos dificulta la labor del traductor, que tiende a decantarse por una de las acepciones que ofrecen los términos polisémicos, en general la menos polémica en cada contexto, observándose una preferencia por las del plano denotativo (significado general) sobre las del connotativo (significado metafórico o figurado), con lo cual apenas si éstas últimas se perciben finalmente en los TT; consecuentemente el elemento sexual de los juegos de palabras apenas llega a apreciarse a simple vista.

7. En la mayoría de los casos, los traductores, conscientes de la dificultad que entraña la traslación polisémica de los *puns* en el TT, acuden a estrategias editoriales para completar el significado ambivalente y polisémico del texto hamletiano. En este sentido hay que reconocer que el *Hamlet* más completo —si lo que se persigue es trasladar también la ambigüedad, la polisemia, la anfibología, las dilogías, etc, intentando desenmascarar la plurisignificación— es el del Instituto Shakespeare; no resulta, por tanto, exagerado afirmar que el *Hamlet* más completo es el paratextual del colectivo universitario valenciano. No obstante, debe valorarse positivamente en el resto de traducciones analizadas la adecuada recreación de algunos juegos de palabras mediante diferentes estrategias, en un esfuerzo loable de respetar los rasgos idiosincráticos y distintivos del TO (aliteración, ritmo, etc.), sobre todo si se

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

tienen en cuenta los constreñimientos editoriales a los que los traductores están supeditados.

8. En cuanto a las estrategias utilizadas por los traductores —esbozadas en el apartado 5.1.5— existe un bajo porcentaje de traducciones que adopta la estrategia *PUN* > *PUN* (exactamente catorce de las cincuenta y cinco soluciones aportadas lo que supone un 25.45 %), siendo Molina Foix y Pujante quienes en un mayor número de ocasiones lo logran —ocho y siete resultados satisfactorios cada uno de once—. No se advierten *puns* en segmentos del TT que no aparecían en el TO, por lo tanto, las estrategias del tipo Non *Pun* > *Pun* o Ø > *Pun*, que supondrían cierto tipo de compensación y de innovación por parte del traductor, no se dan en la práctica, quizás porque los traductores las consideran arriesgadas o no adecuadas. Así, Oliva es el traductor que más a menudo traslada exclusivamente un solo sentido (siete veces de once), mientras que el Instituto Shakespeare es el que menos veces recurre a ello (tres veces de once), puesto que éste último cuenta con mayor número de estrategias para hacer explícitos todos los sentidos implícitos en la lexía original. Tampoco se observan traslaciones de *puns* que resulten afectados por rasgos morfológicos, sintácticos, idiomáticos u homográficos. De lo anterior se deduce que las versiones analizadas conducen a una recepción sólo medianamente aceptable de los *puns* en las lenguas objeto de análisis, si bien unas recrean el discurso dilógico y ambiguo de una forma más adecuada y aceptable que otras.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

9. La tipología textual, siguiendo las pautas de TO con alternancia de verso libre y prosa, se respeta en todos los casos estudiados y no resulta un impedimento para alcanzar la precisión denotativa de los sentidos (1) de los TT; no obstante, tal prioridad repercute negativamente en la recepción de los sentidos secundarios (2), (3), etc., así como en aspectos formales como el de la homonimia, paronimia y homofonía principalmente.

10. En las traducciones analizadas se observan —en grado diferente— muchos aciertos y adelantos con respecto a traducciones anteriores en este aspecto microtextual específico de los juegos de palabras con connotación sexual, al tiempo que todas contribuyen a tener una visión más actualizada y científica del texto de *Hamlet* y deben considerarse como punto de partida de nuevas traducciones que recientemente se han elaborado o bien se están gestando en estos momentos, o bien se llevarán a cabo en el futuro.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Esperamos que con nuestra investigación hayamos contribuido a descubrir nuevos aspectos en las traducciones de *Hamlet*, abriendo así nuevos interrogantes y ofreciendo nuevas perspectivas que necesitan una mayor profundización y análisis en busca de una traducción más adecuada de los *puns* con connotación sexual o de cualquier otro tipo no sólo de *Hamlet* sino del resto del canon shakespeariano. Plenamente conscientes de la dificultad que entraña el logro de una equivalencia perfecta en el aspecto microtextual de los *puns*, no renunciamos a ofrecer en un futuro próximo una nueva traducción de *Hamlet* que tenga en cuenta la dimensión dilógica del discurso shakespereano dentro de lo razonablemente posible con el fin de que se produzcan el menor número

posible de pérdidas estilísticas y semánticas en la traslación, haciendo posible de este modo una recepción más digna y fiable en nuestros idiomas meta de esta obra universal, puesto que creemos que, a largo plazo, las traducciones tienen una gran repercusión en las CT, lo cual nos recuerda las palabras de Milan Kundera: "La cultura occidental existe gracias a los traductores".

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

APÉNDICES

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

APÉNDICE 1

(RE)TRADUCCIONES DE *HAMLET* EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

(RE)TRADUCCIONES DE *HAMLET* EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

> Retranslations are not necessarily the consequence of 'ageing' translations or 'changing times' since more than one translation of the same source text may come about within a very short time span, [...]. Retranslations do not arise only when the existing translation(s) are deficient / assimilative / adaptive/ literal, etc., or when the readers' attitudes , tastes and competence change. Retranslations may also emerge as a result of a synchronous struggle in the receiving system to create the target discourse into which these translations will be incorporated.[1130]

La cronología de las (re)traducciones de *Hamlet* de este apartado abarca desde 1772 hasta 2009 y se ha elaborado principalmente a partir de A. Serrano (1983 y 1992), E. Pujals (1985), J. Tronch-Pérez (1996), J. J. Zaro (2001), R. Portillo & M. Salvador (2003), B. Kliman & R. J. Santos (2005), H. Buffery (2007), D. Pujol (2007), la Agencia Española de ISBN (www.mcu.es/bases/spa/isbn/ISBN.html.) y la Biblioteca Nacional (www.bne.es).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1772	Ramón de la Cruz[1131]
s.f.	Anónima. "Santander"[1132]

[1130] Susam-Sarajeva, Şebnem (2003:5).

[1131] Sabemos que se representó en Madrid en octubre y diciembre de 1772, si bien no se publicó hasta 1900. Véase nota 3 en Pujante & Gregor (2008:316)

[1132] Según Pujante & Gregor (2008:305) esta segunda traducción anónima y sin fechar se basa en la edición francesa de 1770 y "cannot have been written much later than 1800". Se guarda un único manuscrito en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander.

s.f.	Antonio de Saviñón.[1133]
1798	Leandro Fernández de Moratín (1880, 1826, 1830-31, 1844, 1872, 1930, 1944, 1960, 1961, 1962, 1963 (Edaf), 1964, 1965 -2 ediciones-, 1966, 1967, 1968, 1969 —3 ediciones—, 1970 —3 ediciones—, 1971 —2 ediciones—, 1972 —2 ediciones—, 1973 —2 ediciones—, 1975, 1977, 1978, 1999, 2006 (Edaf, Express + 1), 2008. Existe además otra edición sin datar
1825	José María de Carnerero[1134]
1856	Pablo Avecilla
1870-76? – 1873[1135]	Jaime Clark (1951, 1960, 1999, 2003)
1872	Carlos Coello (1877, 1976)
1873	Guillermo Macpherson (1879, 1882, 1885, 1904, 1909, 1966, 2004)
1886	Francisco de Abarzuza
1886	Manuel Pérez Bibbins y Francisco López Carvajal [1136]
1896	Celestino Barallat Folguera (fragmentos en catalán)
1898	Artur Masriera (en catalán)
1898	Gaietà Soler (Angel Guerra)
1898	M. Nemesio Vargas [1137]
1899	M. Vargas[1138]

[1133] Existen dos manuscritos con diferencias menores entre ellos. Se escribieron antes de 1814, fecha en que muere el abogado, traductor y dramaturgo Antonio de Saviñón.

[1134] La traducción del periodista y hombre de letras José María de Carnerero se basa en la versión definitiva de Ducis. Se conservan dos manuscritos, uno de los cuales contiene "all the necessary authorizations for performance, but not theater records have been found to suggest the play was ever staged". Pujante & Gregor (2008:305)

[1135] Según Tronch-Pérez (1996:318).

[1136] Kliman & Santos (2005:298).

[1137] Kliman & Santos (2005:298).

1903	Luis López Ballesteros y Félix González Llana (trad. y adapt.) (1921, 1949)
1905	José Roviralta y Borrell (1930)
1908	Cebrià Montoliu[1139]
1910	Antoni Bulbena i Tosell (en catalán) (1918)[1140]
1912	Pompeyo Gener
1915	Rafael Martínez Lafuente[1141] (1968, 1970, 2003)
1918	Gregorio Martínez Sierra
1920	Magi Morera i Galícia (en catalán)[1142] (1964,[1143] 1982,[1144] 1992, 1997, 1999)
1921	Celso García Morán[1145]
1921	Guillermo Henderson Suárez[1146]
1922	Luis Astrana Marín (1929, 1930, 1931, 1933, 1934, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1947, 1948, 1949, 1951 —3 ediciones—, 1956, 1957, 1959, 1960 —2 ediciones—, 1961, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1969, 1972, 1973, 1974, 1978, 1979, 1983, 1998, 1999 —2 ediciones—, 2002, 2003 —2 ediciones—, 2004,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1138] Cit. por Tronch-Pérez en Pujante (1996:318-321).

[1139] Íbidem. Véase también Pujals (1985:82).

[1140] Según Pujol (2007:182) se trata de una "versió abreujada i amb ortografia modernitzada respecte a l'edició de 1910".

[1141] Plagio según Tronch-Pérez en Pujante (1996: 318, n. 30).

[1142] Según Oliva (1986:17) ésta es la primera traducción al catalán. González Fernández de Sevilla (2002:7) señala que se trata de "the classic version of the play in Catalonia".

[1143] Con prólogo de Joan Triadú. Pujol (2007:192).

[1144] Esta edición y las sucesivas están revisada por Josep Vallverdú.

[1145] Cit. por Tronch-Pérez en Pujante (1996:319-20). Pujals (1985:82).

[1146] Kliman & Santos (2005:298).

	2005,[1147] 2008, 2009)
1928	Fernando de la Milla
1934	Barroso-Bonzón
1940	Patricio Canto[1148] (2005)
1941	Ricardo Arias[1149]
1944	José Bergua[1150]
1945	R. Borrel
1948	José Méndez Herrera (1956[1151], 1960, 1967, 1969)
1949	Salvador de Madariaga[1152]
1949	José Mª Pemán
1950	Francisco Rodríguez Moya[1153]
1952	Bingen Ametzaga[1154] (euskera) (1956)
1960	Antonio Buero Vallejo (1962, 1967, 1968, 1974, 1975)
1961	Juan Guasch[1155]
1965	s.t.[1156]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1147] Esta edición y las sucesivas de Alianza Editorial van prologadas por Vicente Molina Foix.

[1148] Cit. por Tronch-Pérez en Pujante (1996:318-321). Kliman & Santos (2005:298).

[1149] Kliman & Santos (2005:298).

[1150] Kliman & Santos (2005:298).

[1151] Publicada por Aguilar según Zaro (2001:83).

[1152] Traducción, según Pujals (1985:83) "precedida de un brillante y polémico prólogo". No publicada nunca en España según Zaro (2001:82). Traducción citada también por Moix (1980:41). "[...] an extensive introduction [...] and a bilingual edition of the play". Kliman & Santos (2005:299). Reeditada en México por la Editorial Hermes en 1955, según Zaro (2007:103 n.56).

[1153] Kliman & Santos (2005:299).

[1154] Según Pujals en 1956 (1985:82). Véase también Mendiguren (1993:287).

[1155] Cit. por Tronch-Pérez en Pujante (1996:320).

1967	José Mª Valverde (1970, 1973, 1980, 1993, 1995, 2000 —2 ediciones—, 2001, 2002, 2003, 2006)
1968	Álvaro Custodio[1157]
1970	Jaime Navarra Farré (1973, 1988)
1971	Enrique Muñoz Latorre[1158]
1972	Antonio Espina [1159] (1987)
1973	Ramiro Pinilla y Enrique Chueca (1981)
1973	José Téllez González [1160] (adapt.)
1973	Francisco Gordo [1161]
1974	José Muñoz Moreno
1974	Lelia Cisternas de Mínguez
1974	Mª del Pilar Bueno Faro[1162]
1974	Bedita Larrakoetxea (euskera) (1976)
1975	Juan Cariola Larraín [1163]
1976	s.t.
1976	Rafael Squirru [1164]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1156] Cit. por Troncc en Pujante (1996:320).

[1157] Kliman & Santos (2005:299).

[1158] Íbidem.

[1159] Íbidem.

[1160] Íbidem.

[1161] Kliman & Santos (2005:299).

[1162] Íbidem.

[1163] Vuelta a reimprimir en 1982 como *William Shakespeare: Tres tragedias: Otelo, Romeo y Julieta, Hamlet*, según Kliman & Santos (2005:299).

[1164] Kliman & Santos (2005:299).

1976	Carmen Cienfuegos [1165]
1977	EFEGE.
1977	Álvaro Custodio[1166]
1977	Juan Alarcón Benito (1999) (trad. y adapt.)
1978	Adoración Pérez[1167] (1982) [comic, original en italiano]
1978	s.t.
1980	Terenci Moix[1168] (1981)
1980	Luis Gregorich[1169]
1981	s.t.
1982	s.t.
1983	s.t.[1170] — Joaquín Gutiérrez
1985	Maria Cóndor Orduña[1171] (1996, 1999)
1986	Salvador Oliva (1996)
1989	Instituto Shakespeare de Valencia[1172], 1 s.t.
1989	Vicente Molina Foix (trad. y adapt.)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1165] *Hamlet, Macbeth, Rey Lear.* Kliman & Santos (2005:299).

[1166] Serrano (1980) no recoge esta edición que, sin embargo, sí menciona Moix (1980: 41). Según Zaro (2001:82) primero se publicó en México en 1968 y luego en España.

[1167] Última edición citada por Serrano (1983). Hasta esa fecha Serrano señala 16 ediciones sin referencia al traductor.

[1168] No obstante, según Buffery (2007:239), un fragmento de 3.4 ya se había publicado en verso en *La Vanguardia* de 28 de noviembre de 1978, p. 17. Se completó en Maó, se representó en TV y luego de gira en provincias en la temporada 1979-80.

[1169] Kliman & Santos (2005:299).

[1170] Kliman & Santos (2005:299).

[1171] Cit. por Tronch-Pérez en Pujante (1996:318-321).

[1172] Basada en Q2 principalmente.

199-?	Darío Vélez Acosta [1173]
1990	2 s.t.
1992	Isaac Miller 1994 —2 ediciones—, 1999 con Menéndez Pelayo
1992	Instituto Shakespeare de Valencia,[1174] (1999, 2003, 2006)
1993	Miguel Pérez Romero (en gallego)
1993	s.t.
1994	s.t.
1994	Ángel Luis Pujante (2001—2 ediciones—, 2002, 2003, 2004, 2006, 2010)
1995	2 ediciones s.t..
1996	s.t.
1997	s.t.
1997	Cristina María Borrego (1998)
1998	3 ediciones s.t.
1998	Carmen Cienfuegos
1998	Olga Martín Vázquez
1998	José Perea Ramírez
1999	2 ediciones s.t.
1999	Àlex Broch (dir.) con Jaime Clark
2000	s.t. (Grupo Santillana)
2000	Patricia McErlain (ed.)
2000	Joan Sellent i Arús. (2008)

[1173] Kliman & Santos (2005:300).

[1174] Basada en F1 principalmente.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2000	Francisco Márquez Cabrera
2000	Enriqueta González Padilla[1175]
2000	2 ediciones s.t.
2001	s.t.
2002	Tomás Segovia[1176] (2008)
2002	Juan García Garmendía (euskera)
2003	The Black Cat Publishing con Cibeb Editrice. Adaptación en cómics para Educación Secundaria
2003	Carlos Milla Soler (+ Martínez Lafuente) (2005)
2003	s.t.
2003	Salvador Oliva (nueva traducción), (2005, 2009)
2004	s.t.
2005	John D. Sanderson (inédita), 1 s.t.
2006	s.t.
2007	José Luis Alonso Saura, 1 s.t.
2008	María Duque
2008	Javier Medrano Chivite
2008	Antoni Dalmases

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[1175] Kliman & Santos (2005:300).

[1176] Kliman & Santos (2005:300). Zaro (2007:160). En la actualidad se está preparando una edición bilingüe a cargo de Juan Villoro. (Comunicación privada de Tomás Segovia en fecha 5 de junio de 2009).

APÉNDICE 2

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

PELÍCULAS, PRODUCCIONES TELEVISIVAS Y ADAPTACIONES DE *HAMLET*

La relación de películas, producciones y adaptaciones de de *Hamlet* de este apéndice se extiende desde 1900 hasta 2006 y se ha elaborado principalmente a partir de Kliman (1988), Davies (1988/1994), Bevington & Kastan (1988/2005), Davies & Wells (1994/1997), Boose & Burt (1997), Shaughnessy (1998), Cartmell & Whelehan (1999), Cartmell (2000), Burnett & Wray (2000), Rosenthal (2000), Burt & Boose (2003), Buchanan (2005), Burnett & Wray (2006), Bevington, Welsh & Greenwald (2006), Cartelli & Rowe (2007), Jackson (2007) y Rosenthal (2007).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

The Great Hamlets. Parts One (55 min.). ***Parts Two*** (56 min.)[1177]

Hamlet: A Critical Guide. 30 min.[1178]

Hamlet Soliloquies. Perfecting Perfection. 64 min.[1179]

1900 ***Le duel de Hamlet***. 3 min. Dir. Clément Maurice. Hamlet—Sarah Bernhardt

1908 ***Hamlet***. Italia: Cines. The National Film and Televisión Archive (NFTA) del British Film Institute (BFI) de Londres.

1913 ***Hamlet.*** Reino Unido: Gaumont-Hepworth. NFTA & Folger Library. 59 min. Dir. E. Hay Plumb.

[1177] Bevington et al. (2006:893).

[1178] Bevington et al. (2006:893).

[1179] Bevington et al. (2006:893).

1917 ***Amleto.*** Italia: Rodolfi Film. Cineteca, Bologna. Dir. Eleuterio Rodolfi.

1920 ***Hamlet: The Drama of Vengeance.*** Alemania. B&N. 124 min. Dir. Sven Gade, & Heinz Schall. Hamlet—Asta Nielson.

1942 ***To Be or Not to Be***. Adaptación. Dir. Ernst Lubitsch.

1945 ***Strange Illusion.*** EE.UU. B&N. 87 min. Dir. Edgar G. Ulmer.

1948 ***Hamlet.*** Reino Unido. B&N. 153 min. Two Cities Films. Dir. Laurence Olivier. Hamlet—Laurence Olivier.

1953 ***Hamlet.*** NBC TV**.** Hallmark Hall of Fame. Dir. George Schaeffer. Hamlet—Maurice Evans.

1959 ***Hamlet.*** CBS TV. Prod. Michael Benthall. Dir. Ralph Nelson. Hamlet—John Neville.

1960 ***The Bad Sleep Well.*** Adaptación. Japón. B&N. 151 min. Dir. Akira Kurosawa.

1962 ***Hamlet.*** Bavaria Atelier. 130 min. Dir. Maximillian Schell & Peter Wirth.

1963 ***Ophélia.*** Francia. B&N. 105 min. Dir. Claude Chabrol.

1964 ***Hamlet (Gamlet).*** URSS. B&N. 140 min. Lenfilm. Dir. Grigori Kozintev.

1964 ***Hamlet.*** 206 min. Dir. John Gielgud. Hamlet—Richard Burton.

1964 ***Hamlet.*** EE.UU. B&N. 199 min. Dir. Bill Colleran / John Gielgud.

1964 ***Hamlet at Elsinore.*** BBC/Danmarks Radio. Prod. Peter Luke. Dir. Philip Saville.

1964 ***Hamile: The Tongo Hamlet***. Dir. Terry Bishop.

1964 ***Hamlet.*** Dir. Christopher Plummer.

1968 ***Johnny Hamlet (Quella sporca storia nel west).*** Italia. Color. 91 min. Dir. Enzo G. Castellari.

1969 ***Hamlet***. Color. 117 min. Woodfall; RCA/Columbia Pictures International Video. Dir. Tony Richardson.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1970 ***Hamlet***. NBC TV**.** *Hallmark Hall of Fame.* Dir. Peter Wood.

1970 ***Hamlet Revisited.*** 56 min. Prod. Rod Hobbin.

1971 ***Hamlet***. Dir. David Giles.

1972 ***The Marowitz Hamlet.*** Dir. Charles Marowitz.

1976 ***Hamlet***. España / Reino Unido. Color. 67 min. Dir. Celestino Coronado.

1980 ***Hamlet.*** Reino Unido / EE.UU. Prod. Cedric Messina. BBC/Time-Life TV. Dir. Roney Bennett.

1980 ***Hamlet.*** Dir. Derek Jacobi.

1983 ***To Be or Not to Be.*** Adaptación. 20th Century Fox. Dir. Alan Johnson.

1984 ***Hamlet.*** Suecia. Prod. Bert Sundberg & Lasse Lundberg. Dir. Ragnar Lyth.

1987 ***Hamlet Goes Business***. Adaptación. Finlandia. B&N. 86 min. Dir. Aki Kaurismäki.

1990 ***Discovering Hamlet.*** Kenneth Branagh. Dir. Derek Jacobi. 53 min.

1990 ***Hamlet***. EE.UU. Color. 135 min. Warner Brothers. Dir. Franco Zeffirelli. Hamlet—Mel Gibson.

1990 ***Hamlet***. PBS Televisión, Great Performances. Dir. Kirk Browning & Kevin Kline. Hamlet— Kevin Kline.

1990 ***Rosencrantz & Guildenstern Are Dead***. Reino Unido. Color. 118 min. Dir. Tom Stoppard.

1995 ***The Fifteen-Minute Hamlet*** (by Tom Stoppard). Adaptación. Dir. Todd Louiso.

1995 ***The making of a Monologue: Robert Wilson's Hamlet.*** Dir. Robert Wilson. 62 min.[1180]

1996 ***Hamlet***. EE.UU. / Reino Unido. Color. 243 min. Castle Rock. Dir. Kenneth Branagh. Hamlet—Kenneth Branagh.

2000 ***Hamlet***. EE.UU. Miramax International. Color. 111 min. Film Four.

[1180] Bevington et al. (2006:893). Véase esta misma referencia para otros *spin-offs* de *Hamlet.*

Dir. Michael Almereyda.

2001 ***The Tragedy of Hamlet.*** Arte/BBC. 133 min. Dir. Peter Brook.

2004 ***Hamlet***. EE.UU. Metrodome. Dir. Kevin Kline.

2006 ***The Banquet***. China / Hong Kong. Color. 129 min. Dir. Feng Xiao-gang.

2007 ***Hamlet***. España. 114 min. Gran Teatro Clásico: Estudio 1 de TVE de 1970. Dir. Claudio Guerin Hill. Adapt. Antonio Gala.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía presente consta de seis apartados: (1) Ediciones de *Hamlet*, (2) Traducciones de *Hamlet*: (2a) Traducciones analizadas y (2b) Otras traducciones consultadas, (3) Diccionarios, estudios lexicográficos y estudios sobre juegos de palabras, (4) Estudios críticos: (4a) Estudios críticos sobre traducción: teoría y práctica, (4b) Estudios críticos sobre sexualidad, 4c) Estudios críticos sobre Shakespeare, (4d) Estudios críticos sobre *Hamlet*, (5) Otras referencias y (6) Páginas Web.

En aquellos casos en que la fecha de una referencia bibliográfica se encuentra separada por una barra (/) como, por ejemplo, en Partridge, Eric (1947/1968), *Shakespeare's Bawdy*, queremos indicar que hemos consultado la última edición, si bien hemos querido dejar constancia de la fecha de la primera.

(1) Ediciones de *Hamlet*

Alexander, Peter (ed.) (1951), *The Complete Works of Shakespeare*. London and Glasgow: Collins.

Barnet, Sylvan (ed.) (1998), *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Second Edition. New York: Signet, 1998.

Bevington, David & David Scott Kastan (eds.) (1988/2005), *Hamlet.* New York: Bantam Classics.

Durband, Alan (1986/1990), *Hamlet*. Original Text and Modern Version. (Edited and rendered into modern English). Shakespeare Made Easy. Cheltenham: Stanley Thornes (Publishers) Ltd.

Edwards, Philip (ed.) (1985/2003), *William Shakespeare: Hamlet, Prince of Denmark.* Cambridge, Cambridge University Press. (The New Cambridge Shakespeare).

Evans, G. Blakemore (ed.) (1974/1997), *The Riverside Shakespeare.* Boston, Mass.: Houghton, Mifflin.

Furness, Horace H. (1877/1963), *Hamlet. A New Variorum Edition of Shakespeare.* London: Dover Publications, Inc.

Harrison, George B. (ed.) (1937/1979), *Hamlet, Prince of Denmark*. Harmondsworth: Penguin. (Penguin Shakespeare).

Hibbard, G.R. (ed.) (1987/1998), *William Shakespeare: Hamlet.* Oxford: Oxford University Press. (The Oxford Shakespeare).

Holderness, Graham & B. Loughrey (eds.) (1992), *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke.* Brighton: Harvester.

Hubler, E. (ed.) (1963), *Hamlet.* New York: Signet.

Jenkins, Harold (ed.) (1982/2001), *William Shakespeare: Hamlet.* London: Methuen. (The Arden Shakespeare).

Kliman, Bernice W. & Paul Bertram (eds.) (1991/2003), *The Three-Text Hamlet.* New York: AMS Press.

Kliman, Bernice W. (ed.) (2004), *The Enfolded Hamlets. Parallel Texts of F1 and Q2. Each with unique elements bracketed.* New York: AMS Press. [Prefacio de Jesús Tronch-Pérez].

Lott, Bernard (ed.) (1968/1984), *William Shakespeare: Hamlet.* London: Longman. (New Swan Shakespeare. Advanced Series).

Mack, Maynard & Robert W. Boynton (eds.) (1990), *The Tragedy of Hamlet.* New York: Boynton/Cook Pub.

Markus, J. & Paul Jordan (eds.) (1993/1994), *William Shakespeare: Hamlet*. London: Longman Literature Shakespeare.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

McErlain, Patricia (ed.) (2001), *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. By William Shakespeare*. Madrid: Editorial Sanz y Torres, S.L.

Mowat, Barbara A. & Paul Werstine (eds.) (1992), *The Tragedy of Hamlet (The New Folger Library Shakespeare).* New York, London, etc.: Washington Square Press.

Rowse, A. L. (ed.) (1978), *The Annotated Shakespeare.* London: Orbis Publishing.

Sinfield, Alan (ed.) (2005), *Hamlet*. London: Penguin Books.

Spencer, T.B.J. (ed.) (1980/1987), *William Shakespeare: Hamlet.* Harmondsworth: Penguin Books. (The New Penguin Shakespeare).

Thompson, Ann & Neil Taylor (eds.) (2006), *Hamlet.* London: Methuen. (The Arden Shakespeare – Third Series).

Thompson, Ann & Neil Taylor (eds.) (2006a), *Hamlet. The Texts of 1603 and 1623.* London: Methuen. (The Arden Shakespeare – Third Series).

Tronch-Pérez, Jesús (ed.) (2002), *A Synoptic Hamlet: A Critical Edition of the Second Quarto and First Folio Texts of Hamlet.* València: SEDERI-Universitat de València.

Wells, Stanley, Gary Taylor, John Jowett & William Montgomery (1986), *William Shakespeare. The Complete Works*. Oxford: Oxford University Press.

Wilson, John Dover (1934/1969), *William Shakespeare: Hamlet.* Cambridge: Cambridge University Press. (The New Shakespeare).

Wofford, Susanne L. (ed.) (1994), *Hamlet. William Shakespeare.* Boston and New York: Bedford Books of St. Martin´s Press.

(2) Traducciones de *Hamlet*

(2a) Traducciones analizadas

Instituto Shakespeare (trad.) (1989), *Hamlet. William Shakespeare*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare. Serie Mayor.

Instituto Shakespeare (trad.) (1992/1999/2003), *Hamlet. William Shakespeare*. Madrid: Cátedra-Letras Universales. (Edición bilingüe del Instituto Shakespea-

re dirigida por Manuel Ángel Conejero). (Consultada en octava edición, de 1999 y décima, de 2003).

Molina Foix, Vicente (trad. y adapt.) (1989), *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. La Tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca. William Shakespeare*. Madrid: Centro Dramático Nacional. (Edición bilingüe).

Oliva, Salvador (1986) (trad.), *Hamlet. William Shakespeare*. Barcelona: Ed. Vicens-Vives y TV3, Televisió de Catalunya.

Oliva, Salvador (2003) (trad.), *William Shakespeare. Tragèdies I: Hamlet, El Rei Lear, Macbeth.* Barcelona: Ediciones Destino – Biblioteca Pompeu Fabra.

Oliva, Salvador (trad.) (2009), *Hamlet. William Shakespeare*. Barcelona: Ed. Vicens-Vives, S.A.

Pujante, Ángel-Luis (ed. y trad.) (2008), *William Shakespeare. Teatro Selecto.* 2 vol. Madrid: Espasa-Clásicos.

Pujante, Ángel–Luis (trad.) (1994/2001/2002), *Hamlet. William Shakespeare.* Madrid: Espasa Calpe – Colección Austral, nº 350. (Consultada en undécima edición, de 2001 y duodécima, de 2002).

(2b) Otras traducciones consultadas

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Alarcón Benito, Juan (trad.) (1977/2000), *Romeo y Julieta, Macbeth, Hamlet, Otelo, La fierecilla domada, El sueño de una noche de verano, El mercader de Venecia.* Móstoles (Madrid): Edimat Libros, S.A.

Alonso Saura, José Luis (trad.) (2007), *Hamlet.* Murcia: Laborum.

Ametzaga, Bingen (trad.) (1952), *Hamlet*. Buenos Aires: Editorial Vasca Ekin. www.euskadi.net/euskara (18.06.09).

Arias, Ricardo (1941), *Hamlet, príncipe de Dinamarca.* Buenos Aires: Editorial Atlántida.

Astrana Marín, Luis (trad.) (1922/2003), *Obras Completas.* (Vol. I). Madrid: Aguilar.

Astrana Marín, Luis (trad.) (1938/1973), *Hamlet.* Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, S.A.

Avecilla, Pablo (trad.) (1856), *Hamlet.* Madrid: Imprenta de C. González.

Barroso-Bonzón, J. (trad.) (1934/1963), *Romeo y Julieta. Hamlet. El Rey Lear. Macbeth.* Madrid: Ediciones Ibéricas.

Bergua, José (trad.) (1944), *Hamlet y Macbeth.* Santiago de Chile: Zig-Zag.

Borrego, Cristina María (trad.) (1997/1998), *Hamlet.* Arganda del Rey (Madrid): EDIMAT.

Borrell, R. (trad.) (1945), *Hamlet.* Montevideo: s.e.

Bueno Faro, María del Pilar (trad.) (1974), *Hamlet.* Barcelona: Rodegar.

Buero Vallejo, Antonio (trad.) (1960/1962), *Hamlet (Príncipe de Dinamarca)*. Madrid: Alfil.

Bulbena i Tossell, Antoni (1910), *Hamlet, príncep de Dinamarca.* Barcelona: Imprempta de F. Giró.

Bulbena i Tossell, Antoni (trad.) (1918), *Hamlet, príncep de Dinamarca.* Barcelona: Imprempta Ràfols [La Novel·la Nova, 48].

Canto, Patricio (trad.) (1940/1964), *Hamlet*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.

Cariola Larraín, Juan (trad.) (1975), *Hamlet Príncipe de Dinamarca.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria. [Reimpr. en 1982 en *William Shakespeare: Tres tragedias: Otelo, Romeo y Julieta, Hamlet.* Santiago de Chile: Andrés Bello].

Cienfuegos, Carmen (trad.) (1976), *Hamlet, Macbeth, Rey Lear.* Santiago de Chile: Andrés Bello.

Cienfuegos, Carmen (trad.) (1998), *William Shakespeare. Hamlet.* Barcelona: Editorial Andrés Bello.

Cisternas Mínguez, Lelia (trad.) (1974), *Hamlet, Ricardo III, Enrique IV*. Barcelona: Bruguera.

Clark, Jaime (trad.) (1870/1999), *William Shakespeare. Hamlet.* Barcelona: Océano.

Coello, Carlos (trad.) (1872/1976), *El Príncipe Hamlet: Drama trágico en tres actos y en verso, inspirado en el Hamlet de Shakespeare*. Madrid: T. Fortanet.

Cóndor Orduña, M. (trad.) (1985/1999), *Hamlet, príncipe de Dinamarca.* Madrid: Alba, D.L.

Custodio, Álvaro (trad.) (1968), *Hamlet, príncipe de Dinamarca.* México City: Ediciones Teatro Clásico de México.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Dalmases, Antoni (trad.) (2008), *Hamlet.* Boadilla del Monte (Madrid): SM.

Duque, María (trad.) (2008), *Hamlet [Cuaderno de comprensión lectora]*. Boadilla del Monte (Madrid): SM.

Fernández de Moratín, Leandro (trad.) (1798/1963), *Hamlet.* Madrid y Buenos Aires: E.D.A.F.

González Padilla, Mª Enriqueta (trad.) (2000), *Hamlet, príncipe de Dinamarca.* México City: Universidad Nacional Autónoma de México.

Gordo, Francisco (1973), *Hamlet.* Río Piedras (Puerto Rico): San Juan.

Gregorich, Luis (trad.) (1980), *Hamlet.* Buenos Aires: Ediciones del Teatro Municipal San Martín.

Guasch, Juan (trad.) (1961), *Hamlet.* Barcelona: Mateu, [Zeus, 1961].

Gutiérrez, Joaquín (trad.) (1982), *Hamlet.* San José (Costa Rica): Universidad Estatal a Distancia. [Reimpr. en 1989 en *Obras Completas*. Vol. 4. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica. Reimpr. en 1989 como *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. México City: Editores Mexicanos Unidos. Reimpr. en 1991 por la misma editorial como *La tragedia de Hamlet*].

Henderson Suárez, Guillermo (trad.) (1921), *Hamlet: Drama en cinco actos.* Buenos Aires: Ediciones Teatro Popular.

Henríquez Ureña, Pedro (compil.) (1940), *Hamlet* (En sus tres versiones). Buenos Aires: Editorial Losada. [El texto de Q1 traducido por Patricio Canto. La traducción de Guillermo Macpherson (1873) es una combinación de Q2 y F1].

Ingberg, Pablo y Patricio Canto (trads.) (2006), *Hamlet* (En sus tres versiones). Barcelona: Vitae Ediciones.

Larrakoetxea, Bedita (trad.) (1974), *William Shakespeare, ren autzerki gusti-gustiak – 37- esuskeraz-1.* Vitoria: Editorial y Librería Eset.

Larrakoetxea, Bedita (trad.) (1976), *Ren antzerki guszti-guztiak euzkeraz odol-antzerkiak. A.* Series Karderabaz. Tolosa: Librería Técnica de Difusión.

López-Ballesteros, Luis & Félix González Llana (trads.) 1903/1921), *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Madrid: Prensa Popular.

Madariaga, Salvador de (trad.) (1949), *La tragedia de Hamlet*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Martín Vázquez, Olga (trad.) (1998), *Hamlet. Shakespeare.* Aravaca (Madrid): McGraw Hill / Interamericana de España, S.A.U.

Martínez Lafuente, Rafael (trad.) (1915/1968), *Hamlet.* Madrid: J. Pérez del Hoyo.

Martínez Lafuente, Rafael (trad.) (1915/2003), *Hamlet.* Barcelona: RBA.

Martínez Sierra, Gregorio (trad.) (1927), *Hamlet.* Madrid: Prensa Moderna.

Masriera, Artur (trad.) (1898), *Hamlet, Príncep de Dinamarca.* Barcelona: Tip. de "L'Atlàntida".

Mcpherson, Guillermo (trad.) (1873/1964), *Hamlet*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.

Medrano Chivite, Javier (trad.) (2008), *Hamlet de William Shakespeare.* Berriozar (Navarra): Ce'nlit.

Melchiori, Giorgio (ed.) (1977/2001), *Amleto*. Vol. III (I drammi dialettici) de *Teatro Completo di William Shakespeare*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

Méndez Herrera, José (trad.) (1948/1969), *Hamlet.* Madrid: Aguilar, Ume.

Milla, Fernando de la (trad.) (1928), *Hamlet: versión libérrima en cuatro actos, el primero y último, divididos en dos cuadros, de la tragedia homónima de Shakespeare.* Madrid: Prensa Moderna.

Miller, Isaac (trad.) (1994), *William Shakespeare. Hamlet.* Barcelona: Edicomunicación, S.A.

Moix, Terrenci (trad.) (1980), *William Shakespeare. La Tràgica Història de Hàmlet, Príncep de Dinamarca.* Barcelona: Editorial Aymà, S.A.

Montale, Eugenio (trad.) (1977/2001), *Amleto*. En Melchiori, Giorgio (ed.) (1977/2001), *Amleto*. Vol. III (I drammi dialettici) de *Teatro Completo di William Shakespeare*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore. Págs. 3-327.

Montoliu, Cebrià (trad.) (1908), *Hamlet.* Barcelona: Tip. L'Avenç.

Morera i Galícia, Magí (trad.) (1920), *Hamlet.* Barcelona: Editorial Catalana.

Morera i Galícia, Magí (trad.) (1964), *Hamlet.* Barcelona: Editorial Selecta.

Morera i Galícia, Magí (trad.) [revisada por Josep Vallverdú] (1920/1997], *Hamlet.* Barcelona: Edicions 62.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Muñoz Latorre, E. (trad.) (1971), *Hamlet.* Barcelona: Zeus.

Navarra Farré, Jaime (trad.) (1970/1973), *Romeo y Julieta. Macbeth. La Tempestad. Otelo. Hamlet*. Barcelona: Carroggio, S.A. de Ediciones.

Pemán, José María (trad.) (1949), *Hamlet. Versión libre en verso*. Madrid: Escelicer, S.L.

Perea Ramírez, José (trad.) (1998), *William Shakespeare. Hamlet.* Pedro Muñoz (Ciudad Real): Perea Ediciones.

Pérez Bibbins, Manuel & Francisco López Carvajal (trads.) (1886), *Hamlet: Arreglo a la escena española del célebre drama trágico de William Shakespeare.* México: Fernando Sandoval.

Pérez Romero, Miguel (trad.) (1993), *William Shakespeare. Hamlet.* Santiago de Compostela: Servicio Central de Publicacións da Xunta de Galicia e Editorial Galaxia, S.A.

Pérez, Adoración (trad.) (1978/1982), *Hamlet.* Madrid: Ediciones Paulinas.

Pinilla, Ramiro & Enrique Chueca (trad.) (1973/1981), *Obras de Shakespeare.* Barcelona: Castell i Moretón, D.L.

Rodríguez Moya, Francisco (trad.) (1950), *Hamlet, príncipe de Dinamarca.* Medellín: Granamérica.

S.t. (2001), *William Shakespeare. Hamlet.* Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, S.A. (Punto de Lectura).

Sanderson, John D. (trad.) (2005), *Hamlet.* [Traducción inédita]

Segovia, Tomás (trad.) (2002/2008), *Hamlet*. Bogotá: Norma.

Sellent i Arús, Joan (trad.) (2000), *William Shakespeare. Hamlet.* Barcelona: Quaderns Crema.

Serpieri, Alessandro (trad.) (1997), *Amleto*. Venecia: Marsilio.

Serpieri, Alessandro (trad.) (1997), *Il primo Amleto.* Venecia: Marsilio.

Soler, Gaietà (Ángel Guerra) (trad.) (1898), *Hamlet.* Barcelona: Imprempta de F. Altés.

Squirru, Rafael (1976), *Hamlet*. Buenos Aires: Ediciones Dean Weight.

Valverde, José María (trad.) (1967/1980), *William Shakespeare. Hamlet. Macbeth.* Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

Vargas, M. Nemesio (trad.) (1898), *Hamlet*. Lima: Imprenta de la Escuela de Ingenieros.

Vélez Acosta, Darío (trad.) (199?), *Hamlet.* En formato pdf en http://dariovelez0.tripod.com/index.htm. (18.02.09).

(3) Diccionarios, estudios lexicográficos y estudios sobre juegos de palabras

Bates, Catherine (1999), "The Point of Puns". *Modern Philology*, 96. Págs. 1-22.

Berry, Philippa (1999), *Shakespeare Feminine Endings*. London: Routledge.

Booth, Stephen (1997), "Shakespeare's Language and the Language of Shakespeare's Time". *Shakespeare Survey* 50. Págs. 1-17.

Brown, Lesley (ed.) (1993), *New Shorter Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.

Carbonell Basset, Delfín (2007), *Diccionario sohez de uso del español cotidiano*. Barcelona: Ediciones de Serbal.

Colman, E. A. M. (1974), *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*. London: Longman.

Crystal, David & Ben Crystal (2002/2004), *Shakespeare's Words.* London: Penguin Books.

Culler, Jonathan (ed.) (1988), *On Puns: The Foundation of Letters.* Oxford: Blackwell.

Delabastita, Dirk (1993), *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay with special reference to Hamlet*. Amsterdam: Rodopi.

Dent, R.W. (1981), *Shakespeare Proverbial Language: An Index*. Berkeley, CA: University od California Press.

Empson, William (1930/1970), *Seven types of Ambiguity*. London: Chatto & Windus.

Empson, William (1951/1969), *The Structure of Complex Words*. Chatto & Windus.

Enciclopedia Catalana (1982/1995), *Diccionari de la Llengua Catalana.* Barcelona: Enciclopedia Catalana.

Ezpeleta Piorno, Pilar (1998), *Shakespeare, inventor de palabras*. Valencia: The Shakespeare Foundation of Spain.

Fineman, Joel (1986), *Shakespeare's Perjured Eye*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press

Fineman, Joel (1991), *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Florio, John (1598), *A Worlde of Wordes, or Most Copious Dictionarie in Italian and English.* London: A Hartfield for E. Blount. También en http://www.pbm.com/~lindahl/florio/ (17.02.09)

Grivelet, Michel (1963), "Shakespeare as 'Corrupter of Words'". *Shakespeare Survey* 16 (1963). Págs. 70-6.

Iglesias, José María (2003), *Diccionario de Argot Español*. Madrid: Alianza Editorial.

Institut d'Estudis Catalans (1995/1996), *Diccionari de la Llengua Catalana.* Barcelona, Palma de Mallorca i València: Edicions 3 i 4 i altres.

Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (1995/1996), *Diccionari Valencià.* València: Edicions Bromera i altres.

Kökeritz, Helge (1953/1974), *Shakespeare's Pronunciation*. New Haven & London: Yale University Press.

León, Victor (1980/1995), *Diccionario de Argot Español.* Madrid: Alianza Editorial.

Mahood, M. M. (1957/1965), *Shakespeare's Wordplay*. London: Methuen & Co. Ltd.

Moliner, María (1966/1990), *Diccionario de uso del español.* Madrid: Gredos.

Muir, Kenneth (1950), "The Uncomic Pun". *Cambridge Journal* 3 (1959). Págs. 472-85.

Nash, Walter (2001), "Puns and Parody". En S. Adamson et al. (eds.) (2001), *Reading Shakespeare's Dramatic Language. A Guide*. London: The Arden Shakespeare. Págs. 71-88.

New Shorter Oxford English Dictionary (1993), Ed. Lesley Brown. Oxford: Clarendon Press.

Onions, C.T. (1911/1986), *A Shakespeare Glossary*. Enlarged and rev. by Robert D. Eagleson. Oxford: Oxford at the Clarendon Press.

Palfrey, Simon (2005), *Doing Shakespeare.* London: Arden Shakespeare.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Parker, Patricia (1987), *Literary Fat Ladies*. London: Methuen.

Parker, Patricia (1996), *Shakespeare from the Margins. Language, Culture, Context*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Partridge, Eric (1947/1968), *Shakespeare's Bawdy: A Literary and Psychlogical Essay and a Comprehensive Glossary.* London: Routledge & Kegan Paul.

Peeters, Frank (1993), "Round table". En D. Delabastita & Lieven D'hulst (eds.) (1993), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age.* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins. Págs.237-47.

Pomares, Joaquim (1997), *Diccionari del català popular i d'argot*. Barcelona: Edicions 62.

Random House Historical Dictionary of American Slang (1994), J.E. Lighter (ed.), New York: Random House.

Real Academia Española (1970), *Diccionario de la lengua española.* Madrid: Espasa-Calpe.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2005), *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: Santillana.

Redfern, Walter (1984), *Puns*. Oxford: Basil Backwell.

Rubinstein, Frankie Ruda (1984/1989), *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance.* London: Macmillan.

Schmidt, Alexander (1874/1971), *Shakespeare and Lexicon Dictionary.* New York: Dover Publicactions Inc.

Seco, Manuel et al. (1999), *Diccionario del Español Actual.* Madrid: Aguilar.

Spears, Richard A. (1981), *Slang and Euphemism*. New York: Jonathan David Publishers.

Spevack, Marvin (1993), *A Shakespeare Thesaurus*. Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag.

Tilley, Morris P. (1950), *A Dictionary of Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Vinyoles i Vidal, Joan & Ramón Piqué i Huerta (1989), *Diccionari eròtic i sexual.* Barcelona: Edicions 62.

Von Schwering-High, Friedrike (2004), "Puns and wordplay" En Friedrike Von Schwering-High, (2004), *Shakespeare, Reception and Translation.* New York & London: Continuum. Pág. 110.

Webb, J. Barry (1989), *Shakespeare's Erotic Word Usage*. Hastings, East Sussex: The Cornwallis Press.

Wells, Stanley and Gary Taylor con John Jowett & William Montgomery (1987/1997), *William Shakespeare: A Textual Companion*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press / New York, London: WW. Norton & Company.

Williams, Gordon (1994), *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*. 3 volúmenes. London: Athlone.

Williams, Gordon (1997), *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*. London and Atlantic Highlands, NJ: Athlone.

Willinsky, John (1994), *The Empire of Words – The Reign of The OED.* Princeton & Chichester: Princeton University Press.

(4) Estudios críticos

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

(4a) Estudios criticos sobre traducción: teoría y práctica

Álvarez, Román (2002), *Cartografías de la traducción.* Salamanca: Ediciones Almar.

Baker, Mona (ed.) (1998), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies.* London & New York: Routledge.

Bassnett-McGuire, Susan (1980/1994), *Translation Studies.* London and New York: Methuen.

Bückmann de Villegas, Sabine U. (1992), "Translating Shakespeare". En M. A. Conejero Tomás (ed.) (1992), *En torno a Shakespeare IV-V.* Valencia: Fundación Shakespeare de España. Págs. 235-55.

Buffery, Helena (2007), *Shakespeare in Catalan. Translating Imperialism*. Cardiff: University of Wales Press.

Catford, J.C. (1965/1974), *A Linguistic Theory of Translation.* London: Oxford University Press.

Conejero Tomás, M. A. (1980), "Translating the Translation". En M. A. Conejero Tomás (ed.) (1980), *En torno a Shakespeare I. Homenaje a T. J. B. Spencer*. Valencia: Instituto Shakespeare y Universidad de Valencia. Págs. 249-72.

Conejero Tomás, M. A. (1991), "Translating as rewriting". En M. A. Conejero Tomás (ed.) (1991), *Rhetoric, Theatre and Translation.* Valencia: Fundación Shakespeare de España. Págs. 57-77.

Conejero Tomás, M. A. (1991), *Rhetoric, Theatre and Translation.* Valencia: Fundación Shakespeare de España.

Conejero Tomás, M. A. (1993), "Traducir a Shakespeare: una aproximación a la traducción teatral". En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.) (1993), *Shakespeare en España.* Alicante: Universidad de Alicante. Zaragoza: Libros Pórtico. Págs. 161-86.

Conejero Tomás, M. A. et al. (1996), "Traduir Shakespeare al català: un esforç retòric i teatral". En Miquel Edo Julià (ed.) (1996), *I Congrés Internacional sobre Traducció. Abril 1992. Actes.* Vol. II. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Traducció i d'Interpretació. Págs. 899-906.

Chesterman, Andrew (1997), *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

Chesterman, Andrew (ed.) (1989), *Readings in Translation Theory.* Helsinky: Oy Finn Lectura Ab.

Delabastita, D. & Lieven D'hulst (eds.) (1993), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age.* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Delabastita, Dirk (1998), "Shakespeare Translation". En M. Baker (ed.) (1998), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge. Págs. 222-6.

Delabastita, Dirk (2003), "More Alternative Shakespeares". En A. L. Pujante & T. Hoenselaars (ed.) (2003), *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark & London: Delaware. Págs.113-33.

Delabastita, Dirk (2004), "Notes on Shakespeare in Dutch Translation". En R.C. Homem & T. Hoenselaars (eds.), *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*. Amsterdam: Rodopi. Págs. 99-116.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Delabastita, Dirk (2008), "Anthologies, Translations, and European Identities". En Dirk Delabastita, Jozef De Vos & Paul Franssen (eds.) (2008), *Shakespeare and the European Politics.* Newark: University of Delaware Press. Págs. 343-68.

Delabastita, Dirk (ed.) (1996), *Wordplay and Translation*. Número especial de *The Translator. Studies in Intercultural Communication* (2:2). Manchester: St. Jerome.

Delabastita, Dirk (ed.) (1997), *Traductio. Essays on Punning and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing & Presses Universitaires de Namur.

Déprats, Jean-Michel (2004), "Translating Shakespeare's Stagecraft". En T. Hoenselaars (ed.) (2004), *Shakespeare and the Language of Translation*. London: Thomson Learning. Págs.133-47.

Eco, Umberto (2001), *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press. Translated by Alastair McEwen.

Ewbank, Inga-Stina (1995), "Shakespeare Translation as Cultural Exchange". *Shakespeare Survey* 48 (1995). Cambridge, New York and Melbourne: Press Syndicate of the University of Cambridge. Págs. 1-12.

Ezpeleta Piorno, Pilar (2003), *El análisis del texto dramático para la traducción: el caso de Shakespeare*. Universitat de València: Servei de Publicacions.

Ezpeleta Piorno, Pilar (2007), *Teatro y Traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Ezpeleta Piorno, Pilar (en prensa), "De la traducción teatral". TRANS-Revista de Traductología, 13. Málaga: Universidad de Málaga.

Fernández, Marisa; Trinidad Guzmán & Rosa Rabadán (eds.). (En prensa), *Lengua, traducción, recepción: En honor de Julio César Santoyo / Language, translation, reception. To honor Julio César Santoyo*. Vol. I. León: Universidad de León.

García Yebra, V. (1984), "La traducción creativa de textos voluntariamente creativos". *Lingua e Letteratura* 2:2 (1984). Págs. 39-50.

Gentzler, Edwin (1993), *Contemporary Translation Theories.* London: Routledge.

Hamburger, Mike (2004), "Translating and copyright". En T. Hoenselaars (ed.) (2004), *Shakespeare and the Language of Translation*. London: Thomson Learning. Págs. 148-66.

Haro Tecglen, Eduardo (1985), "En el nombre de Astrana". *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 5/6 (1985). Págs. 87-89.

Hermans, Theo (1985), *The Manipulation of Literature.* London: Croom Helm.

Hermans, Theo (1999), *Translation in Systems.* Manchester: St Jerome Press.

Hoenselaars, Ton (ed.) (2004), *Shakespeare and the Language of Translation*. London: Thomson Learning.

Holmes, James (1994), *Translated. Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi B.V.

Homem, R.C. & T. Hoenselaars (eds.) (2004), *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*. Amsterdam: Rodopi.

Hurtado Albir, Amparo (2001), *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.

Iglesias, María Isabel (1964), "Shakespeare en catalán". *Filología Moderna* 15-16. Págs. 227-34.

Juliá Martínez, Eduardo (1918), *Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencias de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid: Revista de Archivos y Bibliotecas.

Kliman, Bernice W. & Rick J. Santos (eds.) (2005), *Latin American Shakespeares.* Madison / Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.

Lefevere, André (1982) (2000), "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature". En L. Venuti (2002/2004), *The Translation Studies Reader.* London & New York: Routledge. Págs. 233-249.

Lefevere, André (1997), *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario.* Salamanca: Ediciones del Colegio de España.

Lefevere, André (ed.) (1992), *Translation/History/Culture. A Sourcebook.* London: Routledge.

Levý, J. (1989), "Translation as a decision process". En A. Chesterman (ed.), *Readings in Translation Theory.* Helsinky: Oy Finn Lectura Ab. Págs. 37-52.

López Ortega, Ramón & José Luis Oncins Martínez (2001), *Traducción y crítica de traducciones*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Malone, Joseph L. (1979), "Source Language Polysemy and Problems of Translation". *Babel* 25(4). Págs. 207-9.

Mira, Alberto (1997), "La tradición, la traducción, el tiempo: versiones del canon. El ejemplo de *Hamlet*". *Donaire* 8 (1997). Págs. 43-8.

Molina Foix, V. (1993), "Algunas consideraciones sobre mis traducciones de Shakespeare". En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.) (1993), *Shakespeare en España.* Alicante, Universidad de Alicante. Zaragoza: Libros Pórtico. Págs. 219-25.

Muir, Kenneth (1995), "Translation versus adaptation in Spain and England". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses.* Nº 8, November, 1995. Alicante: Universidad de Alicante. Departamento de Filología Inglesa. Págs. 155-9.

Munday, Jeremy (2001), *Introducing Translation Studies*. London: Routledge.

Newmark, Peter (1981/1988), *Approaches to Translation.* New York: Prentice Hall.

Newmark, Peter (1988/1995), *A Textbook of Translation*. Hemel Hempstead: Phoenix ELT.

Nida, Eugene & Charles R. Taber (1969/1982), *The Theory and Practice of Translation*. Leden: E. J. Brill.

Nord, Christiane (1997), *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches explained*. Manchester: St Jerome Publishing.

Oliva, Salvador (1993), "Shakespeare en catalán: problemas y soluciones". En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.) (1993), *Shakespeare en España.* Universidad de Alicante: Libros Pórtico. Págs. 193-217.

Oncins Martínez, José Luis & Ramón López Ortega (2001), *Traducción y crítica de traducciones*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Pérez Romero, C. (1988), "Sanciones aduaneras en la frontera lingüística anglo-española al traducir los sonetos de Shakespeare". *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 10 (1989). Págs. 19-37.

Pujals, Esteban (1985), "Shakespeare y sus traducciones en España: perspectiva histórica". *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 5/6 (1985). Págs. 77-85.

Pujals, Esteban (1975), "On Translating Shakespeare into Spanish". *Shakespeare Translation* 2. Págs.16-29.

Pujante, Ángel–Luis & Keith Gregor (eds.) (1996), *Teatro Clásico en Traducción: Texto, Representación, Recepción*. Murcia: Universidad de Murcia. Secretariado de Publicaciones.

Pujante, Ángel–Luis (1989), "Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare". *Cuadernos de Teatro Clásico* 4. Págs. 133-157.

Pujante, Ángel–Luis (1993), "Shakespeare en Traducción: problemas textuales del original". En J. M. González (ed.) (1993), *Shakespeare en España: Critica, Traducciones y Representaciones.* Alicante: Universidad de Alicante, Zaragoza: Libros Pórtico.

Pujante, Ángel-Luis (en prensa), "The Schlegel Model and Shakesperean Translation in Spain". En Marisa Fernández et al. (en prensa), *Lengua, traducción, recepción: En honor de Julio César Santoyo / Language, translation, reception. To honor Julio César Santoyo*. Vol. I. León: Universidad de León.

Pujol, Dídac (2007), *Traduir Shakespeare. Les reflexions dels traductors catalans*. Barcelona: Punctum & Trilcat.

Pym, Anthony (1998), *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Rabadán, Rosa (1991), *Equivalencia y Traducción.* León: Universidad de León.

Reyes Pastor, Pedro Antonio (2001), "Los dobles sentidos de la comedia shakesperiana y dificultades que plantea su traducción: Análisis de un pasaje significativo". En Ramón López Ortega & José Luis Oncins Martínez (2001), *Traducción y crítica de traducciones.* Cáceres: Universidad de Extremadura. Págs. 163-80.

Ribes Traver, Purificación (1988), "Notas sobre la traducción de textos shakesperianos". *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 10 (1989). Págs. 11-17.

Ruppert y Ujaravi, R. (1920), *Shakespeare en España: Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Sanderson, John D. (2002), *Traducir el teatro de Shakespeare: Figuras retóricas iterativas en Ricardo III.* Valencia: Universidad de Valencia.

Santoyo, Julio César (1995), "La Biblioteca de Babel: Traducción y Permeabilidad Cultural". *Hieronymus Complutensis* nº 1 Enero/Junio 1995. Págs 79-92.

Santoyo, Julio-César (ed.) (1989), *Proceedings of XI Congreso AEDEAN: Translation Across Cultures. La Traducción entre el Mundo Hispánico y Anglosajón: Relaciones Lingüísticas, Culturales y Literarias*. León: Universidad de León.

Schäffner, Christina (1999), *Translation and Norms.* Clevedon: Multilingual Matters Ltd.

Serpieri, Alessandro (2004), "The Translator as Editor of the Quartos of *Hamlet*". En T. Hoenselaars (ed.) (2004), *Shakespeare and the Language of Translation*. London: Thomson Learning. Págs. 167-83.

Serrano, Ángeles (1992), "Las traducciones de *Hamlet* en España". En Instituto Shakespeare (trad.) dirigido por Manuel Ángel Conejero (1992), *Hamlet. William Shakespeare*. Madrid: Cátedra-Letras Universales. Págs. 54-64.

Shuttleworth, Mark & Moira Cowie (1997/1999), *Dictionary of Translation Studies.* Manchester: St. Jerome Publishing.

Steiner, George (1975), *After Babel*. Oxford: Oxford University Press.

Susam-Sarajeva, Şebnem (2003), "Multiple-entry visa to travelling theory: Retranslations of literary and cultural theories". *Target* (15:1). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. Págs. 1-36.

Toury, Gideon (1980), *In Search of a Theory of Translation.* Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Toury, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam: John Benjamins.

Upton, C.A. (ed.) (2000), *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation.* Manchester: St Jerome Publishing.

Valverde, José María (1964), "Notas de un traductor de Shakespeare". *Ínsula* 211. Pág. 7.

Valverde, José María (1983), "Mi experiencia como traductor". *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 2. Págs. 9-26.

Valverde, José María (1984), "José Mª Valverde – Diálogo con Felipe B. Pedraza Jiménez". *Publicaciones de la Nueva Revista de Enseñanzas Medias.* Nº 6: La traducción: arte y técnica. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Págs. 15-24.

Valverde, José María (1993), "Confesiones de un traductor shakesperiano". En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.) (1993), *Shakespeare en España.* Alicante: Universidad de Alicante. Zaragoza: Libros Pórtico. Págs. 187-192.

Vázquez-Ayora, Gerardo (1977), *Introducción a la Traductología*. Georgetown: Georgetown University Press.

Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility.* London & New York: Routledge.

Venuti, Lawrence (1998), "Strategies of Translation". En M. Baker (ed.) (1998), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies.* London & New York: Routledge. Págs. 240-4.

Venuti, Lawrence (2000/2004), *The Translation Studies Reader.* London & New York: Routledge.

Venuti, Lawrence (ed.) (1992), *Rethinking Translation.* London & New York: Routledge.

Vermeer, Hans J. (1989), "Skopos and commission in Translational Action". En A. Chesterman (ed.) (1989), *Readings in Translation Theory.* Helsinky: Oy Finn Lectura Ab. Págs. 173-87.

Vidal Claramonte, Mª Carmen África (1995), *Traducción, manipulación, desconstrucción.* Salamanca: Ediciones Colegio de España.

Von Schwerin-High, Friederike (2004), *Shakespeare, Reception and Translation*. London & New York: Continuum

Zaro, Juan Jesús (ed.) (2007), *Traductores y traducciones de literatura y ensayo.* Granada: Editorial Comares.

Zaro, Juan Jesús (1997), "Traducción o reescritura? La versión de *Hamlet* de José María Pemán (1949)". En Julio-César Santoyo et al. (eds.) (1997), *XVIII Congreso de AEDEAN*. Seville: University of Seville, 1997. Págs. 359-65.

Zaro, Juan Jesús (1998), "Moratin's translation of *Hamlet* (1798). A Study of the Paratexts". En J. Boase-Beier, & M. Holman (eds.) (1998), *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*. Manchester: St Jerome Publishing. Págs. 125-33.

Zaro, Juan Jesús (2001), "Shakespeare en España: una aproximación traductológica". *Cuadernos de Filología Inglesa*, 7:2. Págs. 71-91.

Zaro, Juan Jesús (2007), *Shakespeare y sus traductores: análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare.* Bern, Berlin, etc.: Peter Lang.

Zaro, Juan Jesús (2007a), *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.

(4b) Estudios críticos sobre sexualidad

Abelove, Henry (1992), "Some Speculations on the History of 'Sexual Intercourse' During the 'Long Eighteenth Century' in England". En Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer, and Patricia Yeager (eds.) , (1992), *Nationalisms and Sexualities*, New York: Routledge. Págs. 335-42.

Adair, Richard (1996), *Courtship, Illegitimacy and Marriage in Early Modern England*. New York: Manchester University Press.

Addison Roberts, Jeanne (1991), *The Shakesperean Wild. Geography, Genus, and Gender*. Lincoln and London: The University of Nebraska.

Aebischer, Pascale (2004), *Shakespeare's Violated Bodies.* Cambridge: Cambridge University Press.

Albanese, Denise (2000), "Black and White, and Dread All Over: The Shakespeare Theater's 'Photonegative' *Othello* and the body of Desdemona. En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden & Oxford: Blackwell Publishers. Págs.226-50.

Alexander, Catherine M. S. & Stanley Wells (eds.) (2001), *Shakespeare and Sexuality.* Cambridge: Cambridge University Press.

Amussen, Susan Dwyer (1988), *An Ordered Society: Gender and Class in Early Modern England*. Oxford: Blackwell.

Amussen, Susan Dwyer (1999/2000), "The Family and the Household". En David Scott Kastan (1999/2000), *A Companion to Shakespeare.* Oxford and Malden: Blackwell. Págs. 85-99.

Austern, Linda Phyllis (1989), "'Sing againe syren': the female musician and sexual enchantment in Elizabethan life and literature". *Renaissance Quarterly* 42-3:420-48.

Bach, Rebecca Ann (2007), *Shakespeare and Renaissance Literature before Heterosexuality.* New York and Basingstoke: Palgrave.

Baines, Barbara J. (2003), *Representing Rape in the English Early Modern Period*. New York: Edwin Mellen.

Bamber, Linda (1982), *Comic Men, Tragic Women: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*. Stanford: Stanford University Press.

Barker, Deborah E. & Ivo Kamps (eds.) (1995), *Shakespeare and Gender: A History*. London & New York: Verso.

Bassnett-McGuire, Susan (2004), "Engendering anew: Shakespeare, Gender and Translation". En T. Hoenselaars (ed.) (2004), *Shakespeare and the Language of Translation*. London: Thomson Learning. Págs. 53-67.

Beier, A. L. (1985), *Masterless Men: The Vagrancy Problem in England, 1560-1640*. London: Methuen

Belsey, Catherine (1985/2001), "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies". En J. Drakakis (1985/2001), *Alternative Shakespeares.* London & New York: Routledge. Págs. 170-94.

Belsey, Catherine (1992), "Desire's excess and the English Renaissance theatre: *Edward II, Troilus and Cressida, Othello*". En Susan Zimmerman (1992), *Erotic Politics. Desire on the Renaissance Stage.* New York and London: Routledge. Págs. 84-102.

Belsey, Catherine (1999), *Shakespeare and the Loss of Eden: The Construction of Family Values in Early Modern Culture.* Basingstoke and London: Macmillan.

Belsey, Catherine, M. French & E. Showalter (1992/1996), "Feminism". En J. Drakakis (ed.) (1992/1996), *Shakespearean Tragedy*. London: Longman. Págs. 208-95.

Berco, Cristian (2007), *Sexual Hierarchies, Public Status: Men, Sodomy, and Society in Spain's Golden Age*. Toronto, Buffalo y London: University of Toronto Press.

Bergeron David M. (1991), *Royal Family, Royal Lovers: King James of England and Scotland*. Columbia: University of Missoury Press.

Berry, Philippa (1989), *Of Chastity and Power: Elizabethan Literature and the Unmarried Queen*. London: Routledge.

Beth, Rose (1988/1991), *The Expense of Spirit: Love and Sexuality in the English Renaissance Drama*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Bevington, David (2008), *Shakespeare's Ideas. More Things in Heaven and Earth.* Chichester: Wiley-Blackwell.

Bly, Mary (2000), *Queer Virgins and Virgin Queans on the Early Modern Stage*. Oxford: Oxford University Press.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Boswell, John (1980), *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.

Bray, Alan (1982), *Homosexuality in Renaissance England*. London: Gay Men's.

Bray, Alan & Michel Rey (1999), "The Body of the Friend: Continuity and Change in Masculine Friendship in the Seventeenth Century". En Tim Hitchcock & Michèle Cohen (eds.) (1999), *English Masculinities 1660-1800*. London: Longman. Págs. 65-84.

Bray, Alan (1994), "Homosexuality and the Signs of Male Friendship in Elizabethan England". En Jonathan Goldberg (ed.) (1994), *Queering the Renaissance*. Durham and London: Duke University Press. Págs. 40-61.

Bray, Alan (2003), *The Friend*. Chicago: Chicago University Press.

Bredbeck, Gregory (1991), *Sodomy and Interpretation: Marlowe to Milton*. Cornell: Cornell University Press.

Breitenberg, Mark (1996), *Anxious Masculinity in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bristow, Joseph & Angela R. Wilson (eds.) (1993), *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics*. London: Lawrence & Wishart.

Bristow, Joseph (1997), *Sexuality*. London and New York: Routledge.

Brown, John Russell (2001), "Representing Sexuality in Shakespeare's Plays.' En Catherine M. S. Alexander & Stanley Wells (eds.) (2001), *Shakespeare and Sexuality.* Cambridge: Cambridge University Press. Págs. 168-82.

Brundage, James A. (1987), *Law, Sex, and Society in Medieval Europe*. Chicago: University of Chcago Press.

Bullough, Vern L. & J. Brundage (eds.) (1982/1994), *Sexual Practices and the Medieval Church.* Buffalo, N.Y.: Prometheus.

Bullough, Vern L. (1994), "The Sin against Nature and Homosexuality". En Vern L. Bullough & J. Brundage (eds.) (1982/1994), *Sexual Practices and the Medieval Church.* Buffalo, N.Y.: Prometheus. Págs. 55-71.

Bullough, Vern L.; Brenda Shelton and Sarah Slavin (1988), *The Subordinated Sex: A History of Attitudes Toward Women*. Athens / London: The University of Georgia Press.

Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter*: *On the Discursive Limits of 'Sex.'* New York: Routledge. En castellano: Judith Butler (2002), *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Barcelona y México: Paidós.

Callaghan, Dympna (1989), *Woman and Gender in Renaissance Tragedy*. Hemel Hemsptead: Harvester Wheatsheaf.

Callaghan, Dympna (1999), *Shakespeare Without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*. London: Routledge.

Callaghan, Dympna (1994), "The Ideology of Romantic Love: The Case of *Romeo and Juliet"*. En Dympna Callaghan, Lorraine Helms & Jyotsna Singh (eds.) (1994), *The Weyward Sisters*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell. Págs. 59-101.

Callaghan, Dympna; Lorraine Helms & Jyotsna Singh (eds.) (1994), *The Weyward Sisters*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.

Callaghan, Dympna (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers.

Carroll, William C. (1994), "The Virgin Not: Language an d Sexuality in Shakespeare". *Shakespeare Survey* 46. Págs.107-21.

Cartmell, Deborah (2000), "Shakespeare, Film and Gender: Critic and Filmic Representations of *Hamlet*". En D. Cartmell, *Interpreting Shakespeare on the Screen.* London: MacMillan Press. Págs. 21-38.

Charney, Maurice (2000), *Shakespeare on Love and Lust*. New York: Columbia University Press.

Chedgzoy, Kate (1995), *Shakespeare's Queer Children: Sexual Politics and Contemporary Culture*. Manchester: Manchester University Press.

Chedgzoy, Kate (2008), "Playing with Cupid: Gender, Sexuality, and Adolescence". En Diana E. Henderson (ed.) (2008), *Alternative Shakespeares 3*. New York: Routledge. Págs. 138-57.

Chedgzoy, Kate (ed.) (2001), *Shakespeare, Feminism and Gender*. Basingstoke y New York: Palgrave.

Clark, David (1999), *Marriage, Domestic Life and Social Change: Writings for Jacqueline Burgoyne (1944-88).* London: Routledge.

Coverdale, Myles (1541) (trad. Heinrich Bullinger, 1552), *The Christen State of Matrymonye, whrein housebandes and wyues maye lerne to kepe house together wyth loue.* London: Abraham Vele.

Cressy, David (1997/1999), *Birth, Marriage, and Death: Ritual, Religion, and the Life-cycle in Tudor and Stuart England*. Oxford: Oxford University Press.

Crooke, Helkiah (1615/1631), *A Description of the Body of Man.* London.

Crooke, Helkiah (1618), *Microcosmographia*. London.

Culpeper, N. (1651), *A Directory for Midwives, or a Guide for Women in Their Conception, Bearing and Suckling Their Children.* London.

Daileader, Celia R. (1998), *Eroticism on the Renaissance Stage: Transcendence, Desire, and the Limits of the Visible*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dash, Irene G. (1981/1997), *Wooing, Wedding and Power.* New York: Columbia University Press.

De coitu (s. XI/1987), Valladolid: Universidad de Valladolid.

Delgado, Mª José y Alain Saint-Saëns (eds.) (2000), *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain: Literature and Theater in Context*. New Orleans: University Press of the South.

DiGangi (1996), "Queering the Shakespearean Family". *Shakespeare Quarterly* 47 (3). Págs. 269-90.

DiGangi, Mario (1997), *The Homoerotics of Early Modern Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dinnerstein, Dorothy (1976/1999), *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise.* New York: Other Press L.L.C.

Disney, J. (1729), *A view of Ancient Laws Against Immorality and Profaneness.* Nottingham: Vicar of St Mary's.

Dollimore, Jonathan (1985/1994), "Shakespeare understudies: the sodomite, the prostitute, the transvestite and their critics". En Jonathan Dollimore & Alan Sinfield (1985/1994) (eds.), *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism.* Ithaca: Cornell University Press. Págs. 129-53.

Dollimore, Jonathan (1991), *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault.* London: Oxford University Press.

Duberman, Martin; Martha Vicinus, y George Chauncey, Jr (eds.) (1989), *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past.* New York: New American Library.

Dubrow, Hether (2004), *Shakespeare and Domestic Loss: Forms of Deprivation, Mourning and Recuperation.* Cambridge: Cambridge University Press.

Dusinberre, Juliet (1975/2003), *Shakespeare and the Nature of Women*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.

Dusinberre, Juliet (1994), "As Who Liked It?". *Shakespeare Survey* 46 (1994). Págs. 9-21.

Dusinberre, Juliet (2000), "Women and Boys Playing Shakespeare". En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs. 251-62.

Ellis, Havelock (1905), *Sexual Selection in Man.* www.gutenberg.org/etext.13613 (15.04.09).

Erickson, Peter (1985), *Patriarchal Structures in Shakespeare's Drama*. Berkeley: University of California Press.

Ezell, Margaret (1987/1990), *The Patriarch's Wife: Literay Evidence and the History of the Family.* The University of North Carolina Press.

Ferguson, Margaret W. (1988), "A Room Not Their Own: Renaissance Women as Readers and Writers". En Clayton Koelb and Susan Noakes (eds.) (1988), *The Comparative Perspective on Literature.* Ithaca: Cornell University Press. Págs. 93-116.

Ferguson, Margaret W.; Maureen Quilligan & Nancy J. Vickers (eds.) (1986), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago: Chicago University Press.

Filmer, Robert (1635/1991), *Patriarcha*. Cambridge: Cambridge University Press.

Findlay, Alison (1999), *A Feminist Perspective on Renaissance Drama.* Oxford and Malden: Blackwell Publishers.

Fisher, Will (2001), "The Renaissance Beard: Masculinity in Early Modern England". *Renaissance Quarterly* 54. Págs.155-87.

Fletcher, Anthony (1995), *Gender, Sex, and Subordination in England, 1500-1800.* New Haven: Yale University Press.

Foucault, Michel (1977), *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber.* México: Siglo XXI Editores, S.A.

Franceschina, John (1997), *Homosexualities in the English Theatre: From Lily to Wilde*. Westport, CT: Greenwood Press.

Garber, Marjorie (1981), *Coming of Age in Shakespeare*. London and New York: Methuen.

Garber, Marjorie (1992), *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.

Garner, Shirley Nelson and Madelon Sprengnether (eds.) (1996), *Shakespearean Tragedy and Gender*. Bloomington: Indiana University Press.

Garza Carvajal, Federico (2003), *Butterflies Will Burn: Prosecuting Sodomites in Early Modern Spain and Mexico*. Austin: University of Texas.

Gerard, Kent & Gert Hekma (eds.) (1989), *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*. London: Routledge.

Goldberg, Jonathan (1983), *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and their Contemporaries*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Goldberg, Jonathan (ed.) (1994), *Queering the Renaissance*. Durham and London: Duke University Press.

Goldberg, Jonathan (1991), "Sodomy and Society: The Case of Christopher Marlowe". En David Scott Kastan & Peter Stallybrass (eds.) (1991), *Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama.* London and New York. Routledge. Págs. 75-82.

Goldberg, Jonathan (1992), *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*. Stanford: Stanford University Press.

Goldberg, Jonathan (1994), "*Romeo and Juliet´*s Open Rs". En Jonathan Goldberg (ed.) (1994), *Queering the Renaissance*. Durham and London: Duke University Press. Págs. 218-35.

Goldberg, Jonathan (2000), "The Anus in *Coriolanus*". En Carla Mazzio and Douglas Trevor (2000), *Historicism, Psychoanalysis, and Early Modern Culture*. New York: Routledge. Págs. 260-71.

Goldberg, Jonathan (ed.) (1994), *Reclaiming Sodom*. New York: Routledge.

Goody, Jack (1983), *La Evolución de la Familia y del Matrimonio en Europa*. Barcelona: Herder.

Goody, Jack (2001), *La familia europea: ensayo histórico-antropológico.* Barcelona: Editorial Crítica.

Gosson, Stephen (1579), *The Schoole of Abuse.* Ed. Arthur Freeman. New York: Garland.

Gowing, Laura (1996), *Domestic Dangers: Women, Words, and Sex in Early Modern England.* Oxford: Oxford University Press.

Grazia, Margretta de (1994), "The Scandal of Shakespeare's Sonnets". *Shakespeare Survey* 46. Págs. 35-50.

Green MacDonald, Joyce (2000), "Black Ram, White Ewe: Shakespeare, Race, and Women". En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs. 188-207.

Greenberg, David F. (1988), *The Construction of Homosexuality*. Chicago: University of Chicago Press.

Greenblatt, Stephen (1988), "Fiction and Friction". En Stephen Greenblatt (1988), *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England.* Oxford: Clarendon Press. Págs. 66-93.

Greenblatt, Stephen (1988), *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England.* Oxford: Clarendon Press.

Halperin, David M. (1990), *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love.* New York: Routledge.

Halperin, David M. (2002), *How to do the History of Homosexuality*. Chicago: Chicago University Press.

Hammond, Paul (1996), *Love between Men in English Literature*. Basingstoke: Macmillan.

Hammond, Paul (2002), *Figuring Sex between Men from Shakespeare to Rochester*. Oxford: Clarendon.

Helms, Lorraine (1994), "Acts of Resistance: The Feminist Player". En Dympna Callaghan, Lorraine Helms & Jyotsna Singh (eds.) (1994), *The Weyward Sisters*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell. Págs. 102-56.

Hendricks, Margo (2000), ""A Word, Sweet Lucrece": Confession, Feminism, and *The Rape of Lucrece*". En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs.103-20.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Hillman, David & Carla Mazzio (eds.) (1997), *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York & London: Routledge.

Hitchcock, Tim & Michèle Cohen (eds.) (1999), *English Masculinities 1660-1800*. London: Addison Wesley Longman.

Houlbrooke, Ralph (1984/1956), *The English Family 1450-1700.* London: Longman.

Howard, Jean E. & Phyllis Rackin (1997), *Engendering a Nation: A Feminist Account of Shakespeare's English Histories*. New York: Routledge.

Howard, Jean E. (1992), "Sex and social conflict: the erotics of *The Roaring Girl*". En Susan Zimmerman (1992), *Erotic Politics. Desire on the Renaissance Stage.* New York and London: Routledge. Págs.170-90.

Howard, Jean E. (1994), *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. London: Routledge.

Howard, Tony (2007), *Women as Hamlet.* Cambridge: Cambridge University Press.

Hunt, Margaret (1994), "Afterword". En Jonathan Goldberg (ed.) (1994), *Queering the Renaissance*. Durham and London: Duke University Press. Págs. 359-77.

Ingram, Martin (1987), *Church Courts, Sex and Marriage in England, 1570-1640.* Cambridge: Cambridge University Press.

Ingram, Martin (2002/2004), "Family and Household". En A. F. Kinney (ed.) (2002/2004), *A Companion to Renaissance Drama.* Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing. Págs. 81-108.

Ingram, Martin (2003), "Love, Sex, and Marriage". En Stanley Wells & Lena Cowen Orlin (2003), *Shakespeare, an Oxford Guide*. Oxford and New York: Oxford University Press. Págs. 114-26.

Jacquart, Danielle & Claude Thomasset (1988), *Sexuality and Medicine in the Middle Ages.* Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Jankowski, Theodora (1993), *Women in Power in the Early Modern Drama*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

Jankowski, Theodora (1998), "Pure Resistance: Queer(y)ing Virginity in William Shakespeare's *Measure for Measure* and Margaret Cavendish's *The Convent of Pleasure*". *Shakespeare Studies*, vol. 26. Págs. 18-55. También en http://www.galegroup.com/ (17.02.09).

Jankowski, Theodora A. (2000), "… in the Lesbian Void: Woman-Woman Eroticism in Shakespeare's Plays". En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist*

Companion to Shakespeare. Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs. 299-319.

Jankowski, Theodora A. (2000a), *Pure Resistance: Queer Virginity in Early Modern English Drama*. Philadelphia: University of Pensylvania Press.

Jardine, Lisa (1983), *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. Hemel-Hemsptead: Harvester Wheatsheaf.

Jardine, Lisa (1991), "Boy Actors, Female Roles, and Elizabethan Eroticism". En David Scott Kastan & Peter Stallybrass (eds.) (1991), *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*. New York and London: Routledge. Págs. 57-67.

Jardine, Lisa (1992), "Twins and travesties: gender, dependency and sexual availability in *Twelfth Night*". En Susan Zimmerman (ed.) (1992), *Erotic Politics. Desire on the Renaissance Stage.* New York and London: Routledge. Págs. 27-38.

Jardine, Lisa (1995), "Companionate Marriage versus Male Friendship: Anxiety for the Lineal Family in Jacobean Drama". En Susan D. Amussen & Mark A. Kishlansky (eds.) (1995), *Political Culture and Cultural Politics in Early Modern England.* Págs. 234-54.

Jones, Ann Rosalind (1990), "Counterattacks on 'the Bayter of Women': Three Pamphleteers of the Early Seventeenth Century". En Anne M. Haselkorn and Betty S. Travitsky (eds.) (1990), *The Renaissance Englishwoman in Print*. Amherst: University of Massachusetts Press. Págs. 45-62.

Jones, Ann Rosalind (1990), *The Currency of Eros.* Bloomington: Indiana University Press.

Jordan, Constance (1990), *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models*. Ithaca: Cornell University Press.

Kahn, Coppélia (1981), *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*. Berkeley: University of California Press.

Kahn, Coppélia (1997), *Roman Shakespeare. Warriors, Wounds and Women.* London & New York: Routledge.

Kamps, Ivo & Karen Raber (eds.) (2004), *Measure for Measure.* Text and Contexts. Boston & New York: Bedford / St. Martin's.

Kaplan, M. Lindsay (2000), "Others and Lovers in *The Merchant of Venice".* En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs. 341-58.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Kastan, David Scott (1999/2000), *A Companion to Shakespeare.* Oxford and Malden: Blackwell.

Katz, Jonathan Ned (1995), *The Invention of Heterosexuality*. New York: Dutton.

Kelly, Joan (1984), *Women, History, Theory: The Essays of Joan Kelly*. Chicago: Chicago University Press.

Kiernan, Pauline (2006), *Filthy Shakespeare: Shakespeare's Most Outrageous Sexual Puns*. London: Quercus.

Kinney, Arthur F. (1973), *Rogues, Vagabonds, and Sturdy Beggars: A New Gallery of Tudor and Early Stuart Rogue Literature*. Barre, MA: Imprint Society.

Kinney, Arthur F. (ed.) (1974), *Markets of Bawdrie: The Dramatic Criticism of Stephen Gossen*. Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur.

Knox, John (1558/2004), *First Blast of the Trumpet against the Monstruous Regiment of Women*. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing.

Kolin, Philip C. (1991), *Shakespeare and Feminist Criticism: An Annotated Bibliography and Commentary*. New York and London: Garland.

Laqueur, Thomas (1990), *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Laslett, P. & R.Wall (eds.) (1972), *Household and Family in the Past Time*. Cambridge: Cambridge University Press.

Laslett, Peter (1977/2003), *Family Life and Illicit Love in Earlier Generations: Essays in HistoricalSociology* . Cambridge: Cambridge University Press.

Lenz, Carolyn Ruth Swift; Gayle Greene & Carol Thomas Neely (1980/1983), *The Woman´s Part*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Lerner, Gerda (1986/1990), *La Creación del Patriarcado*. Barcelona: Editorial Crítica.

Levine, Laura (1994), *Men in Women's Clothing: Antitheatricality and Effeminization 1579-1642.* Cambridge: Cambridge University Press.

Lochrie, Karma (2005), *Heterosyncrasies: Female Sexuality When Normal Wasn't*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Loomba, Ania (1989), *Gender, Race, Renaissance Drama.* Manchester and New York: Manchester University Press.

Loomba, Ania (2000), "The Great Indian Vanishing Trick — Colonialism, Property and the Familiy in *A Midsummer Night's Dream*". En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs.163-87.

Luis-Martínez, Zenón (2002), *In words and Deeds. The Spectacle of Incest in Renaissance Tragedy*. Amsterdam & New York: Rodopi.

MacFarlane, Alan (1986/1987), *Marriage and Love in England 1300-1840*. Oxford and New York: Basil Blackwell Ltd.

Maclean, Ian (1985/1995), *The Renaissance Notion of Woman.* Cambridge: Cambridge University Press.

Maguire, Laurie E. (2000), "Feminist Editing and the Body of the Text". En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs.59-79.

Masten, Jeffrey (1997), "Is the Fundament a Grave?". En D. Hillman & Carla Mazzio (eds.), *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York & London: Routledge. Págs. 129-46.

Masten, Jeffrey (1997), *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*. Cambridge: Cambrige University Press.

McCall, J. (1977), *William Shakespeare: Spacious in the Possession of Dirt*. Washington, D.C.: UP of America.

McDonald, Russ (1994), "Late Shakespeare: Style and Sexes". *Shakespeare Survey* 46 (1994). Cambridge, New York and Melbourne: Press Syndicate of the University of Cambridge. Págs. 91- 106.

McFaul, Tom (2007), *Male Friendship in Shakespeare and his Contemporaries.* Cambridge: Cambridge University Press.

McLuskie, Katherine (1985), "The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure".* En Jonathan Dollimore & Alan Sinfield (eds.) (1985), *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism.* Ithaca: Cornell University Press. Págs 88-108. También en Kate Chedgzoy (ed.) (2001), *Shakespeare, Feminism and Gender*. Basingstoke y New York: Palgrave. Págs. 24-48.

McLuskie, Katherine (1992), "'Lawless desires well tempered'". En Susan Zimmerman (ed.) (1992), *Erotic Politics. Desire on the Renaissance Stage.* New York and London: Routledge. Págs. 103-26.

Mérida Jiménez, Rafael M. (2007), *Sexualidades transgresoras: Una Antología de Estudios Queer.* Barcelona: Icaria.

Mérida Jiménez, Rafael M. (2008), *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*. Barcelona: Icaria.

Millet, Kate (1969/1977), *Sexual Politics*. London: Virago.

Molloy, S. & R. Irwin (eds.) (1998), *Hispanisms and Homosexualities*. Durham: Duke University Press.

Montañés, José Ángel (2009), "Semen femenino". *El País*, sábado 14 de marzo, suplemento de Salud. Pág. 15.

Montrose, Louis Adrian (1986), "A Midsummer Night's Dream and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form". En Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers (1986) (eds.), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago: Chicago University Press. Págs 179-86.

Mullaney, Stephen (1994), "Mourning and Misogyny: *Hamlet, The Revenger´s Tragedy* and the Final Progress of Elizabeth I, 1600-1607". *Shakespeare Quarterly* 45 (1994). Págs. 139-62. También en Kate Chedgzoy (ed.) (2001), *Shakespeare, Feminism and Gender*. Basingstoke y New York: Palgrave. Págs. 161-83.

Neely, Carol Thomas (1985/1993), *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays.* New Haven: Yale University Press.

Neely, Carol Thomas (2000), "Lovesickness, Gender, and Sujectivity: *Twelfth Nig*ht and *As You Like It.*" En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs.276-98.

Neely, Carol Thomas (2004), *Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture.* Ithaca and London: Cornell University Press.

Newman, Karen (1987), "'And Wash the Ethiop White': Feminity and the Monstruous in Othello". En Jean E. Howard and Marion F. Oconnor (eds.) (1987), *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology.* New York Methuen. Págs. 143-62.

Newman, Karen (1991), *Fashioning Feminity and English Renaissance Drama. Women in Culture and Society*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Norton, Rictor (1974), *The Homosexual Literary Tradition: An Interpretation*. New York: Revisionist Press.

Norton, Rictor (1992/2007), *Mother Clap's Molly House: The Gay Subculture in England 1700-1830*. London: Nonsuch Publishing.

O'Day, Rosemary (1994), *The Family and Family Relationships, 1500-1900: England, France and the United States of America*. London: Palgrave Macmillan.

Orgel, Stephen (1996), *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England.* Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Padug, Robert A. (1989), "Sexual Matters: On Conceptualizing Sexuality in History". En Christina Simons, Kathy Peiss y Robert A. Padug (eds.) (1989), *Passion and Power: Sexuality in History.* Philadelphia: Temple University Press. Págs. 87-117.

Park, Katharine (1997), "The Rediscovery of the Clitoris: French Medicine and the Tribade, 1570-1620". En David Hillman & Carla Mazzio (eds.) (1997), *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York & London: Rotledge. Págs.171-93.

Parker, Andrew; Mary Russo, Doris Sommer and Patricia Yeager (eds.) (1992), *Nationalisms and Sexualities*, New York: Routledge, 1992. Págs. 335-42.

Paster, Gail Kern (1993), *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*. Ithaca: Cornell University Press.

Rackin, Phyllis (2000), "Misogyny is Everywhwre". En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs. 42-58.

Rackin, Phyllis (2003), "Shakespeare's Crossdressing Comedies". En Richard Dutton & Jean E. Howard (eds.) (2003), *A Companion to Shakespeare's Works: Volume III. The Comedies.* Oxford: Blackwell.

Rackin, Phyllis (2005), *Shakespeare and Women*. Oxford: Oxford University Press.

Rainolds, John (1599), *Th' Overthrow of Stage-Playes*. 2006 Folger Shakespeare Library. www.folger.edu/documents (17.02.09).

Reiter, Rayna (ed.) (1975), *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press.

Richards, Jeffrey (1991/1994), *Sex, Dissidence and Damnation: Minority Groups in the Middle Ages.* London: Routledge.

Rocke, Michael (1996), *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. New York: Oxford: University Press.

Rose, Jacqueline (1985), "Sexuality in the Reading of Shakespeare: *Hamlet* and *Measure for Measure*". En John Drakakis (ed.) (1985/2001), *Alternative Shakespeares.* London & New York: Routledge. Págs. 97-120.

Rose, Mary Beth (1988), *The Expense of Spirit: Love and Sexuality in English Renaissance Drama*. Ithaca: Cornell University Press.

Rubin, Gayle (1975), "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex". En Rayna Reiter (ed.) (1975), *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press. Págs. 166-75.

Sachdev, Rachana (2000), "Sycorax in Algiers: Cultural Politics and Gynecology in Early Modern England". En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs.208-25.

Saint-Saëns, Alain (1996), *Sex and Love in Golden Age Spain*. New Orleans: University Press of the South.

Sánchez Benedito, Francisco (2005), "Eufemismo y fraseología sexual en inglés". En J. Santaemilia (ed.) (2005), *Language of Sex: Saying and not saying.* València: Universitat de Valencia. Págs. 75-87.

Santaemilia, José (ed.) (2003), *Género, Lenguaje y Traducción.* València: Universitat de València.

Santaemilia, José (ed.) (2005), *Language of Sex: Saying and not Saying.* València: Universitat de Valencia.

Saslow, James M. (1986), *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*. New Haven: Yale University Press.

Schultz, James A. (2006), *Courtly Love, The Love of Courtliness, and the History of Sexuality.* Chicago: Chicago University Press.

Secretum secretorum (s. XII). http://www.colourcountry.net/secretum/ (17.02.09).

Sedgwick, Eve Kosofsky (1985), *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1991), *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1993), *Tendencies*. Durham: Duke University Press.

Shakespeare Survey. Volumen 46 (1994): *Shakespeare and Sexuality.*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Shannon, Laurie (2002), *Sovereign Amity: Figures of Friendship in Shakesperean Contexts*. Chicago: Chicago University Press.

Shaphiro, Michael (1994), *Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Female Pages.* Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Sharp, Jane (1671/1999), *The Midwives Book.* Oxford: Oxford University Press.

Shell, Marc (1988/1995), *The End of Kinship*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Shepherd, Simon (1988), "Shakespeare's Private Drawer: Shakespeare and Homosexuality". En Graham Holderness (ed.) (1988), *The Shakespeare Myth.* Manchester: Manchester University Press.

Showalter, E. (1994), "A Feminist Perspective". En Susanne L. Wofford (ed.) (1994), *Hamlet. William Shakespeare.* Boston and New York: Bedford Books of St. Martin´s Press. Págs. 220-40.

Showalter, E. (1992), "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsabilities of Feminist Criticism". En Martin Coyle (ed.) (1992) *Hamlet, William Shakespeare*. London: Macmillan Education Limited, New Casebooks. Págs. 113-31. En Patricia Parker and Geoffrey Hartman (eds.) (1985), *Shakespeare and the Question of Theory.* New York: Methuen. Págs. 77-94.

Simons, Christina; Kathy Peiss y Robert A. Padug (eds.) (1989), *Passion and Power: Sexuality in History.* Philadelphia: Temple University Press.

Sinfield, Alan (ed.) (1994/2005a), *Cultural Politics – Queer Reading*. 2ª edición. Philadelphia: University of Pennsylvania. London: Routledge

Sinfield, Alan (1994), *Cultural Politics – Queer Reading*. Philadelphia: University of Pennsylvania. London: Routledge.

Sinfield, Alan (1996), "How to read *The Merchant of Venice* without being heterosexist". En Terence Hawkes (ed.) (1996), *Alternative Shakespeares Vol. 2*. London: Routledge. Págs. 122-39. En Kate Chedgzoy (ed.) (2001), *Shakespeare, Feminism and Gender*. Basingstoke y New York: Palgrave. Págs. 115-34. En Alan Sinfield (2006), *Shakespeare, Authority, Sexuality. Unfinished Business in Cultural Materialism*. London: Routledge. Págs. 53-67.

Sinfield, Alan (2004), *On Sexuality and Power*. New York: Columbia University Press.

Sinfield, Alan (2006), *Shakespeare, Authority, Sexuality. Unfinished Business in Cultural Materialism*. London: Routledge.

Singh, Jyotsna G. (1994), "The Interventions of History: Narratives of Sexuality". En Dympna Callaghan, Lorraine Helms & Jyotsna Singh (eds.) (1994), *The Weyward Sisters*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell. Págs. 7-58.

Singh, Jyotsna G. (2000), "Gendered 'Gifts' in Shakespeare's Belmont: The Economies of Exchange in Early Modern England". En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs. 144-63.

Smith, Bruce R. (1991/1994), *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics*. Chicago: Chicago University Press.

Smith, Bruce R. (1992), "Making a difference: male/male 'desire' in tragedy, comedy, and tragic-comedy". En Susan Zimmerman (ed.) (1992), *Erotic Politics. Desire on the Renaissance Stage.* New York and London: Routledge. Págs. 127-49.

Smith, Bruce R. (1996), "L[o]cating the sexual subject". En Terence Hawkes (ed.) (1996), *Alternative Shakespeares Vol. 2*. London: Routledge. Págs. 95-121.

Smith, Bruce R. (2000), *Shakespeare and Masculinity*. Oxford: Oxford University Press.

Smith, Bruce R. (2003), "Studies in Sexuality". En Stanley Wells & Lena Cowen Orlin (eds.) (2003), *Shakespeare, an Oxford Guide*. Oxford and New York: Oxford University Press. Págs. 431-42.

Smith, Molly (2000), "Mutant Scenes and 'Minor' Conflicts in *Richard III"*. En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs. 263-75.

Sokol, B. J. & Mary Sokol (2003/2004), *Shakespeare, Law and Marriage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Spear, Gary (1993), "Shakespeare's 'Manly Parts': Masculinity and Effeminacy in *Troilus and Cressida*". *Shakespeare Quarterly* 44 (1993). Págs. 409-22.

Stallybrass, Peter (1992), "Transvestism and the 'Body Beneath': Speculating on the Boy Actor". En Susan Zimmerman (ed.) (1992), *Erotic Politics. Desire on the Renaissance Stage.* New York and London: Routledge. Págs. 39-63

Stallybrass, Peter (1986), "Patriarchal Territories: The Body Enclosed". En Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers (1986) (eds.), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in*

Early Modern Europe. Chicago: Chicago University Press. Págs.123-46.

Stanton, Kay (2000), “”Made to write ‘whore’ upon?”: Male and Female Use of the Word ‘Whore’ in Shakespeare’s Canon”. En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs. 80-102.

Stewart, Alan (1995), “The Early Modern Closet Dicovered”. *Representations* 1995. Vol. 50. Págs. 76-100.

Stewart, Alan (1997), *Close Readers: Humanism and Sodomy in Early Modern England*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Stoll, Anita K. & Dawn L. Smith (eds.) (2000), *Gender, Identity, and Representation in Spain’s Golden Age*. London: Associated University Press.

Stone, Lawrence (1977), *The Family, Sex, and Marriage in England 1500-1800*. New York: Harper and Row.

Stone, Lawrence (1977/1990), *Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra 1500-1800*. México: Fondo de Cultura Económica.

Summers, Claude J. & Ted-Harry Pebworth (eds.) (1993), *Renaissance Discourses of Desire.* Columbia: University of Missouri Press.

Summers, Claude J. (ed.) (1992), *Homosexuality in Renaissance and Enlightenment England: Literary Representations in Historical Context*. New York: Harrington Park.

Suzuki, Mihoko (2000), “Gender, Class and the Ideology of Comic Form: *Much Ado About Nothing* and *Twelfth Night*”. En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs. 121-43.

Swetnam, Joseph (1615), *The Arraignment of Lewd, Iddle, Froward and Unconstant Women.* London.

Swinburne, Henry (1686), *A Treatise of Spousals, or Matrimonial Contracts: Wherein All the Questions Relating to That Subject Are Ingeniously Debated and Resolved.* London.

T.E. (1632*), The Lawes Resolutions of Women’s Rights: Or, The Lawes Provision for Women*. London.

Tallent Lenker, Lagretta (2001), *Fathers and Daughters in Shakespeare and Shaw.* Westport, Connecticut & London: Greenwood Press.

Taylor, Neil & Ann Thompson (1996*), "*Obscenity in *Hamlet III.ii:* "Country Matters". *Textus* IX (1996). Págs. 485-500.

Thompson, Ann (ed.) (2001a), "Shakespeare and Sexuality". En Catherine M. S. Alexander & Stanley Wells (eds.) (2001), *Shakespeare and Sexuality.* Cambridge: Cambridge University Press. Págs. 1-11.

Thompson, Ann (1994*), Sexuality and Textuality in the Editing of Shakespeare*. London: Roehampton Institute London.

Thompson, Ann (2001), "Feminist Theory and the Editing of Shakespeare: *The Taming of the Shrew* Revisited". En Kate Chedgzoy (2001), *Shakespeare, Feminism and Gender*. Basingstoke y New York: Palgrave. Págs. 49-114.

Thompson, Miles & Imelda Whelehan (2001), "Shakespeare and the Homoerotic". En Deborah Cartmell & Michael Scott (eds.) (2001), *Talking Shakespeare*. Basingstoke and New York: Palgrave. Págs. 123-37.

Tilney, Edmund (1568/1992)*, Brief and Pleasnt Discourse of Duties in Marriage, called The Flower of Friendship.* Valerie Wayne (ed.). Ithaca: Cornell University Press.

Todd, Barbara J. (1985), *The Remarrying Widow. A Stereotype Reconsidered.* London & New York: Methuen. *http://db.genderinn.uni-koeln.de* (17.02.09).

Traub, Valerie (1992), "The (In)Significance of 'Lesbian' Desire in Early Modern England". En Susan Zimmerman (ed.) (1992), *Erotic Politics. Desire on the Renaissance Stage.* New York and London: Routledge. Págs 150-69. En Jonathan Goldberg (ed.) (1994), *Queering the Renaissance*. Durham and London: Duke University Press. Págs. 62-83.

Traub, Valerie (1992), *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. London and New York: Routledge.

Traub, Valerie (1995), "Jewels, Statues, and Corpses: Containment of Female Erotic Power". En Deborah E. Barker & Ivo Kamps (eds.) (1995), *Shakespeare and Gender: A History*. London & New York: Verso. Págs. 121-46.

Traub, Valerie (2001), "Gender and Sexuality in Shakespeare". En Margretta de Grazia & Stanley Wells (eds.) (2001), *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press. Págs. 129-46.

Traub, Valerie (2002), *The Renaissance of Lesbianism in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.

Trumbach, Randolph (1998), *Sex and Gender Revolution: Homosexuality and the Third Gender in Enlightenment London*. Chicago: The University of Chicago Press.

Turner, David M. (2002), *Fashioning Adultery: Gender, Sex and Civility in England 1660-1740.* Cambridge: Cambridge University Press.

Turner, James Grantham (2002), *Libertines and Radicals in Early Modern London: Sexuality, Politics and Literary Culture 1630-1685*. Cambridge: Cambridge University Press.

Turner, James Grantham (2003), *Schooling Sex: Libertine Literature and Erotic Education in Italy, France, and England, 1534-1685.* Cambridge: Cambridge University Press.

Turner, William B. (2000), *A Genealogy of Queer Theory.* Philadelphia: Temple University Press.

Wack, Mary (1990), *Lovesickness in the Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Wayne, Valerie (ed.) (1991), *The Matter of Difference*. *Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. London & New York: Harvester Wheatsheaf.

Weeks, Jeffrey (1991), "Pretended Family Relationships". En David Clark (ed.) (1999), *Marriage, Domestic Life and Social Change: Writings for Jacqueline Burgoyne (1944-88)*. London: Routledge.

Weeks, Jeffrey (1995), *Invented Moralities*. New York: Columbia University Press.

Wells, Robin Headlam (2000), *Shakespeare on Masculinity.* Cambridge: Cambridge University Press.

Wells, Stanley (2004), *Looking for Sex in Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.

Williamson, Marilyn L. (1986), *The Patriarchy of Shakespeare's Comedies*. Detroit: Wayne State University Press.

Woodbridge, Linda (1984), *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind, 1540-1620*. Brighton: Harvester.

Woodbridge, Linda (1994), *The Scythe of Saturn*. *Shakespeare and Magical Thinking*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Zimmerman, Susan (1992), "Disruptive Desire: artifice and indeterminacy in Jacobean comedy". En Susan Zimmerman (ed.) (1992), *Erotic Politics. Desire*

on the Renaissance Stage. New York and London: Routledge. Págs. 39-63.

Zimmerman, Susan (1992), "Introduction". En Susan Zimmerman (ed.) (1992), *Erotic Politics. Desire on the Renaissance Stage.* New York and London: Routledge. Págs. 1-11.

Zimmerman, Susan (2000), "Duncan's Corpse". En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden & Oxford: Blackwell Publishers. Págs. 320-40.

Zimmerman, Susan (ed.) (1992), *Erotic Politics. Desire on the Renaissance Stage.* New York and London: Routledge.

(4c) Estudios críticos sobre Shakespeare

Adamson, S. et al. (ed.) (2001), *Reading Shakespeare's Dramatic Language. A Guide*. London: The Arden Shakespeare.

Armstrong, Philips (2001), *Shakespeare in Psychoanalysis*. London: Routledge.

Auden, W. H. . (2000), *Lectures on Shakespeare*. Princeton: Princeton University Press.

Auerbach, Erich (1968/1974), *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature.* Princeton, N.J.: Princeton University Press. (Traducida del alemán por Willard R. Trask).

Ballesteros González, Antonio (ed. y trad.) (2005), *Eduardo III.* Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Bate, Jonathan & Eric Rasmussen (eds.) (2007), *William Shakespare. Complete Works*. Basingstoke: Macmillan [The RSC Shakespeare].

Belsey, Catherine (1985), *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London: Methuen.

Bevington, David, Anne Marie Welsh & Michael Greenwald (2006), *Shakespeare, Script, Stage, Screen.* New York, London, Madrid: Pearson Longman.

Bloom, Harold (1998), *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books. (En castellano Tomás Segovia (trad.) (2002), *Shakespeare: la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama).

Boose, Lynda E. & Richard Burt (1997), *Shakespeare, The Movie. Popularizing the plays on film, TV, video, and DVD*. London:Routledge.

Bradley, A. C. (1904/1971), *Shakespearean Tragedy*. London and Basingstoke: Macmillan – St Martin´s Press.

Bradshaw, Graham (1987), *Shakespeare´s Scepticism.* New York: Cornell University Press.

Bregazzi, Josephine (1999), *Shakespeare y el teatro renacentista inglés.* Madrid: Alianza Editorial.

Breight, Curtis (1998), "Brannagh and the Prince, or a 'royal fellowship of death´". En R. Shaughnessy (ed.) (1998), *Shakespeare on Film.* New York: Saint Martin Press. Págs. 126-44.

Brown, John Russell (2000/2007), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge: Cambrige University Press.

Brown, John Russell (ed.) (1955), *The Merchant of Venice.* The Arden Shakespeare. London: Methuen.

Buchanan, Judit (2005), *Shakespeare on Film*. Harlow, London, New York: Pearson Longman.

Bullough, Geoffrey (1973), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Vol. VII: Major Tragedies. London: Routledge.

Burnett, Mark Thornton & Ramona Wray (eds.) (2000), *Shakespeare, Film, Fin de Siècle.* London: Macmillan Press Ltd.

Burnett, Mark Thornton & Ramona Wray (eds.) (2006), *Screening Shakespeare in the Twenty-First Century.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Burt, Richard & Lynda E. Boose (2003), *Shakespeare, The Movie II. Popularizing the plays on film, TV, video, and DVD*. London:Routledge.

Campillo Arnaiz, Laura (2005), *Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y sus traducciones al español por Macpherson, Astrana y Valverde.* (Tesis doctoral). Murcia: Universidad de Murcia. www.tdr.cesca./TESIS_UM/AVAILABLE/tdr-1128105-101704/LCampilloArnaiz.pdf

Cartelli, Thomas & Katherine Rowe (2007), *New Wave on Shakespeare Screen*. Cambridge: Polity Press.

Cartelli, Thomas (1999), *Repositioning Shakespeare.* London and New York: Routledge.

Cartmell, Deborah & Michael Scott (eds.) (2001), *Talking Shakespeare*. Basingstoke and New York: Palgrave.

Cartmell, Deborah & Imelda Whelehan (eds.) (1999), *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge

Cartmell, Deborah (2000), *Interpreting Shakespeare on the Screen.* London: MacMillan Press.

Castillo Blanco, Laura del (1998), *Estudio Textual y traductológico de Henry V*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Clayton, Thomas; Susan Brock & Vicent Forés (eds.) (2004), *Shakespeare and the Mediterranean: The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Valencia, 2001*. Newark: University of Delaware Press.

Clemen, W. H. (1951/1969), *The Development of Shakespeare's Imagery*. London: Methuen & Co Ltd.

Conejero Tomás, M. A. (1974), *La expresión del sentimiento amoroso en Shakespeare.* (Tesis doctoral). Valencia: Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras.

Conejero Tomás, M. A. (1975), *Shakespeare. Orden y Caos.* Valencia: Fernando Torres-Editor.

Conejero Tomás, M. A. (1980), *Eros Adolescente: la Construcción Estética en Shakespeare*. Barcelona: Península.

Conejero Tomás, M. A. (ed.) (1980a), *En torno a Shakespeare I. Homenaje a T. J. B.Spencer*. Valencia: Instituto Shakespeare.

Conejero Tomás, M. A. (ed.) (1982), *En torno a Shakespeare II.* Valencia: Fundación Shakespeare.

Conejero Tomás, M. A. (ed.) (1983), *La Escena, el Sueño, la Palabra: Apunte Shakespeariano.* Valencia: Instituto Shakespeare e Instituto de cine y de televisión.

Conejero Tomás, M. A. (ed.) (1988), *En torno a Shakespeare III.* Valencia: Fundación Shakespeare.

Conejero Tomás, M. A. (ed.) (1992), *En torno a Shakespeare IV-V.* Valencia: Fundación Shakespeare de España.

Coperías Aguilar, Mª José (1991), *Shakespeare como director de sus propias obras. Un ejemplo: Hamlet.* (Tesis doctoral). Valencia: Universidad de Valencia. Facultad de Filología.

Coperías Aguilar, Mª José (1996), "Shakespeare vs. Molina Foix / Plaza". En A. L. Pujante & K. Gregor (eds.) (1996), *Teatro Clásico en Traducción: Texto, Representación, Recepción*. Págs. 339-44.

Corchado Pascasio, Teresa (2001), *Estudio Textual y traductológico de The Merry Wives of Windsor*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Croce, Benedetto (1955), *Shakespeare.* Traducción, nota preliminar y apéndice de Ricardo Baeza. Buenos Aires: Editorial Escuela.

Daileader, Celia R. (2001), "Nude Shakespeare in Film and nineties popular feminism". En Catherine M. S. Alexander & Stanley Wells (eds.) (2001), *Shakespeare and Sexuality.* Cambridge: Cambridge University Press. Págs. 183-200.

Dañobeitia, María Luisa (1993), "Una visión actualizada de la crítica shakesperiana en España". En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.) (1993), *Shakespeare en España.* Alicante: Universidad de Alicante. Zaragoza: Libros Pórtico. Págs. 119-36.

Dash, Irene G. (1997), *Women's Worlds in Shakespeare's Plays*. Newark & London: University Delaware Press & Associated University Presses.

Davies, Anthony (1998/ 1994), *Filming Shakespeare´s Plays.* Cambridge: Cambridge University Press.

Davies, Anthony and Stanley Wells (1994/1997), *Shakespeare and the Moving Image. The Plays on Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press.

Delabastita, Dirk, Jozef De Vos & Paul Franssen (eds.) (2008), *Shakespeare and the European Politics. Newark*: University of Delaware Press.

Dobson, Michael & Stanley Wells (2001), *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.

Dollimore, Jonathan & Alan Sinfield (1985/1994) (eds.), *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism.* Ithaca: Cornell University Press.

Dollimore, Jonathan (1984/2004), *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries.* Basingstoke and London: Palgrave Macmillan.

Drakakis, John (ed.) (1985/2001), *Alternative Shakespeares.* London & New York: Routledge.

Drakakis, John (ed.) (1992/1996), *Shakespearean Tragedy*. London: Longman.

Duncan-Jones, Katherine (ed.) (1997/1998), *Shakespeare's Sonnets*. London: Arden Shakespeare.

Edmonson, Paul & Stanley Wells (2004), *Shakespeare's Sonnets*. Oxford: Oxford University Press.

Eliot, T.S. (1920/1972), *The Sacred Wood*. London: Methuen.

Eliot, T.S. (1932/1980), *Selected Essays, 1917-1932.* London: Faber & Faber.

Elsom, J. (ed.) (1989), *Is Shakespeare Still Our Contemporary?* London: Routledge.

Engler, Balz (2003), "Constructing Shakespeares in Europe". En A. L. Pujante & T. Hoenselaars (eds.) (2003), *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark & London: Delaware. Págs. 26-39.

Erickson (1993), *Rewriting Shakespeare, Rewriting Ourselves*. Berkeley: University of California Press.

Fiedler, Leslie (1973), *The Stranger in Shakespeare*. New York: Stein and Day.

Fisher, Susan L. (ed.) (1989), *Comedias del Siglo de Oro and Shakespeare*. Lewisburg: Bucknell University Press. London and Toronto: Associated University Presses.

French, Marilyn (1981), *Shakespeare's Division of Experience*. New York: Simon and Schuster.

Frye, Northrop (1986), *Northrop Frye on Shakespeare*. (Ed. Robert Sandler). New Haven and London: Yale University Press.

Garber, Marjorie (2004), *Shakespeare after All.* New York: Pantheon Books.

Geli, Carles (2008), "Un Shakespeare inédito… y escrito a cuatro manos". *El País,* sábado, 1 de noviembre de 2008. Pág. 38.

González Fernández de Sevilla, José Manuel & Clara Ferrándiz (2002), "Shakespeare and Spain: A Bibliography". En González Fernández de Sevilla, José Manuel & Holger Klein (ed.) (2002), *Shakespeare and Spain.* Lewiston, Queenston and Lampeter: The Edwin Mellen Press Ltd. Shakespeare Yearbook Volume 13. Págs. 375-400.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

González Fernández de Sevilla, José Manuel & Holger Klein (ed.) (2002), *Shakespeare and Spain.* Lewiston, Queenston and Lampeter: The Edwin Mellen Press Ltd. Shakespeare Yearbook Volume 13.

González Fernández de Sevilla, José Manuel (1987), *Hacia una Teoría Lingüística y Literaria en la obra de William Shakespeare.* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense.(Dos volúmenes).

González Fernández de Sevilla, José Manuel (1998), *Shakespeare y la Generación del 98.* Madrid: Biblioteca Nueva.

González Fernández de Sevilla, José Manuel (ed.) (1993), *Shakespeare en España.* Alicante: Universidad de Alicante. Zaragoza: Libros Pórtico.

González Fernández de Sevilla, José Manuel (ed.) (2006), *Spanish Studies in Shakespeare and His Contemporaries.* Newark: University of Delaware Press.

González Fernández de Sevilla, José Manuel (ed.) (2006a), *Cervantes y/and Shakespeare*: *Nuevas interpretaciones y aproximaciones comparativas. New interpretations and comparative approaches*. Alicante: Universidad de Alicante. Vicerrectorado de Extensión Universitaria.

Grady, Hugh (ed.) (2000), *Shakespeare and Modernity, Early Modern to Millenium.* London and New York: Routledge.

Granville-Barker, Harley (1930/1977), *Prefaces to Shakespeare. Hamlet*. London: Bastford Ltd.

Grazia, Margretta de & Stanley Wells (2001), *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.

Greenblatt, Stephen (1980), *Renaissance Self-Fashioning.* Chicago and London: The University of Chicago Press.

Gregor, Keith & Ángel Luis Pujante (eds.) (2001), *More European Shakespeares*. *Cuadernos de Filología Inglesa*, 7:2. Murcia: Universidad de Murcia.

Gurr, Andrew (1980), *The Shakespearean Stage, 1574-1642.* Cambridge: Cambridge University Press.

Gurr, Andrew (1987/1989), *Playgoing in Shakespeare's London*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hattaway, Michael; Boika Sokolova & Derek Roper (eds.) (1994), *Shakespeare in the New Europe*. Sheffield: Sheffield Academic Press Ltd.

Hawkes, Terence (ed.) (1996), *Alternative Shakespeares.* Vol. 2. London: Routledge.

Hawkes, Terence (1986), *That Shakesperian Rag. Essays on a Critical Process*. London: Methuen and Co. Ltd.

Hawkes, Terence (1992), *Meaning by Shakespeare*. London: Routledge.

Henderson, Diana E. (ed.) (2008), *Alternative Shakespeares 3*. New York: Routledge

Hidalgo, Pilar (1998), *Shakespeare en el Umbral del Siglo XXI*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Holderness, Graham (ed.) (1988), *The Shakespeare Myth.* Manchester: Manchester University Press.

Hope, Jonathan (2003), *Shakespeare's Grammar*. Oxford: Arden Shakespeare.

Hulme, Hilda (1962/1977), *Explorations in Shakespeare's Language*. London: Longmans.

Hussey, S.S. (1982), *The Literary Language of Shakespeare*. Harlow, Essex: Longman.

Jackson, Russell (2007), *Shakespeare's Films in the Making. Vision, Production and Reception.* Cambridge: Cambridge University Press.

Jackson, Russell (2007), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jorgens, Jack (1977), *Shakespeare on Film.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Kastan, David Scott & Peter Stallybrass (eds.) (1991), *Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama.* London and New York. Routledge.

Kastan, David Scott (ed.) (1999-2000), *A Companion to Shakespeare.* Oxford y Malden: Blackwell.

Kennedy, Dennis (2003), "Shakespeare and the Cold War". En A. L. Pujante & T. Hoenselaars (eds.) (2003), *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark & London: Delaware. Págs. 163-79.

Kennedy, Dennis (1993/1995), *Foreign Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kermode, Frank (2000), *Shakespeare's Language.* London: Allen Lane The Penguin Press.

Kiernan, Ryan (1989/2002), *Shakespeare.* Basingstoke & New York: Palgrave.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Klein, Holger and José Manuel González Fernández de Sevilla (eds.) (2003), *Shakespeare and Spain.* Lewiston, Queenston and Lampeter: The Edwin Mellen Press Ltd. Shakespeare Yearbook Volume 13.

Knight, C. Wilson (1930/1961), *The Wheel of Fire.* London: Methuen & Co. Ltd.

Kott, Jan (1967/1972), *Shakespeare Our Contemporary*. London: Methuen & Co. Ltd. [En castellano Jadwija Maurizio (trad.) (1969): *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Editorial Seix Barral].

Leggatt, Alexander (1988), *English Drama: Shakespeare to Restoration* 1590-1660. London and New York: Longman.

Leggatt, Alexander (2005), *Shakespeare's Tragedies: Violation and Identity.* Cambridge: Cambridge University Press.

Lehmann, Courtney (2002), *Shakespeare Remains: Theater to Film, Early Modern to Postmodern.* Cornell University Press.

Mahood, M. M. (ed.) (1987), *The Merchant of Venice.* The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press.

Manvell, Roger (1971), *Shakespeare and the Film.* New York: Praeger.

Marsden, Jean I. (1991), *The Appropriation of Shakespeare*. New York & London: Harvester Wheatsheaf.

Mas Congost, Juan Carlos (1993), "Shakespeare en la cartelera teatral de Madrid y Barcelona: 1960-1992". En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.) (1993), *Shakespeare en España*. Alicante: Universidad de Alicante. Zaragoza: Libros Pórtico. Págs. 499-533.

McDonald, Russ (2001), "Double Talk". En Russ McDonald (2001), *Shakespeare and the Arts of Language*. Oxford: Oxford University Press. Págs. 137-63.

McDonald, Russ (2001), *Shakespeare and the Arts of Language.* Oxford: Oxford University Press

McDonald, Russ (ed.) (2004), *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory, 1945-2000.* Malden, Oxford and Victoria: Blackwell Publishing Ltd.

McEvoy, Sean (2000/2001), *Shakespeare: The Basics*. London and New York: Routledge.

McNeill, Fiona (2007), "Maid, wife, and widow: (Dis)ordering early modern women". En Fiona McNeill (2007), *Poor Women in Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press. Págs. 1-47.

McNeill, Fiona (2007), *Poor Women in Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mendiguren Bereziartu, Xavier (1993), "Shakespeare en Euskara". En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.) (1993), *Shakespeare en España.* Alicante: Universidad de Alicante. Zaragoza: Libros Pórtico. Págs. 285-98.

Novy, Marianne (1999), *Transforming Shakespeare*. New York: St. Martin's Press.

Oliva, Salvador (2001), *Introducción a Shakespeare.* Barcelona: Ediciones Península.

Oncins Martínez, José Luis (1996), *Estudio textual y Traductológico de 'Timon of Athens'*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Par, Alfonso (1935), *Shakespeare en la literatura española*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez. Barcelona: Biblioteca Balmes. 2 volúmenes.

Par, Alfonso (1936-1940), *Representaciones Shakesperianas en España.* Madrid: Librería General de Victoriano Suárez. Barcelona: Biblioteca Balmes. 2 volúmenes.

Parker, Patricia & Geoffrey Hartman (eds.) (1985), *Shakespeare and the Question of Theory.* New York and London: Routledge.

Pérez Gállego, Cándido (1979), *El Testamento de Shakespeare: 'The Tempest'*. Valencia: Instituto Shakespeare.

Pérez Gállego, Cándido (1982a), *El lenguaje Escénico de Shakespeare.* Zaragoza: Departamento de Lengua y Literatura Inglesas.

Pérez Gállego, Cándido (1982b), "La relación Padre-Hija en Shakespeare". En M. A. Conejero Tomás (ed.) (1982), *En torno a Shakespeare II.* Valencia: Fundación Shakespeare. Págs. 63-85.

Pérez Gállego, Cándido (1988), "Shakespeare". En R. Sola & M. Górriz (eds.) (1988), *Historia de la Literatura Inglesa I*. Madrid: Taurus.

Pérez Gállego, Cándido (1993), "Shakespeare en España: un análisis cultural". En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.) (1993), *Shakespeare en España.* Alicante: Universidad de Alicante. Zaragoza: Libros Pórtico. Págs. 39-62.

Pérez Gállego, Cándido (1974), *Dramática de Shakespeare*. Zaragoza: Pórtico.

Portillo, Rafael & Manuel J. Gómez-Lara (1994), "Shakespeare in the New Spain: Or What you Will". En M. Hattaway, B. Sokolova & D. Roper (eds.) (1994), *Shakespeare in the New Europe*. Sheffield: Sheffield Academic Press Ltd. Págs. 208-28.

Portillo, Rafael (ed.) (1987), *Estudios Literarios Ingleses: Shakespeare y el Teatro de su Época.* Madrid: Cátedra.

Pujante, Ángel–Luis & Ton Hoenselaars (ed.) (2003), *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark & London: Delaware.

Pujante, Ángel–Luis & Laura Campillo (eds.) (2007), *Shakespeare en España. Textos 1764-1916*. Murcia: Universidad de Murcia. Granada: Universidad de Granada.

Rodríguez Marcos, Javier (2008), "Mano a mano con Shakespeare". *El País*, viernes, 7 de noviembre de 2008. Pág. 46.

Romack, Katerine M. (2000), "Margaret Cavendish, Shakespeare Critic". En D. Callaghan (ed.) (2000), *A Feminist Companion to Shakespeare.* Malden y Oxford: Blackwell Publishers. Págs. 21-41.

Rosenthal, Daniel (2000), *Shakespeare on Screen*. London: Hamlyn.

Rosenthal, Daniel (2007), *100 Shakespeare Films*. London: BFI Screen Guides.

Rothwell, Kenneth S. & Annabelle Melzer (1990), *Shakespeare on Screen.* New York: Neal-Schuman Publishers.

Russell Brown, John (1993/1995), "Foreign Shakespeare in English-speaking audiences". En D. Kennedy (1993/1995), *Foreign Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press. Págs. 21-35.

Sánchez Rodríguez, Luis (2002), *El lenguaje de Henry IV, Part I y problemas que plantea su traducción al español.* Cáceres: Universidad de Extremadura.

Sánchez Escribano, Javier & María Luisa Dañobeitia (1993), "Bibliografía española de William Shakespeare". En José Manuel González Fernández de Sevilla (ed.) (1993), *Shakespeare en España.* Alicante: Universidad de Alicante. Zaragoza: Libros Pórtico. Págs. 409-96.

Sánchez García, Manuel (1999), *Estudio Textual y traductológico de* 'The Taming of the Shrew'. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Segovia, Tomás (trad.) (2002), *Shakespeare: la invención de lo humano.* Barcelona: Anagrama.

Serrano, Ángeles (1983), *Bibliografía shakesperiana en España: crítica y traducción.* Alicante: Publicaciones del Instituto de Estudios Alicantinos.

Shakespeare Survey. Volumen 48 (1995): *Shakespeare and Cultural Exchange.*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Shaughnessy, R. (ed.) (1998), *Shakespeare on Film.* New York: Saint Martin Press.

Siles Ratés, José (1964), "Shakespeare en España". *Filología Moderna* 15-16. Págs. 235-40.

Smith, Emma (2004), *Shakespeare's Tragedies*. Malden y Oxford: Blackwell Publishing.

Sousa, Geraldo de (1999), *Shakespeare's Cross-Cultural Encounters.* Basingstoke & New York: MacMillan Press Ltd & St Martin's Press, Inc.

Spurgeon, Caroline (1935/1965), *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: Cambridge University Press.

Taylor, Gary (1990), *Reinventing Shakespeare.* New York & Oxford: Oxford University Press.

Taylor, Gary (2004), "Shakespeare's Mediterranean *Measure for Measure*". En Thomas Clayton, Susan Brock y Vicent Forés (eds.) (2004), *Shakespeare and the Mediterranean: The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Valencia, 2001*. Newark: University of Delaware Press. Págs. 243-69.

Teruel Pozas, Miguel; Vicent Montalt i Resurrecció & Pilar Ezpeleta Piorno (en prensa), "Traducir a Shakespeare. La palabra del actor". TRANS-Revista de Traductología, 13. Málaga: Universidad de Málaga.

Thompson, Ann & John O. Thompson (1987), *Shakespeare, Meaning and Metaphor*. Brighton: Harvester.

Thompson, Ann & Sasha Roberts (eds.) (1997), *Women Reading Shakespeare*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Thompson, Ann (1991*),* "Are there any Women in King Lear?" En Valerie Wayne (ed.) (1991), *The Matter of Difference*. *Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. London & New York. Harvester Wheatsheaf. Págs.117-28.

Thompson, Ann (1992), *Which Shakespeare? A User's Guide to Editions*. Milton Keynes-Philadelphia: Open University Press.

Thompson, Ann (2001), "Heightened Language". En S. Adamson et al. (eds.) (2001), *Reading Shakespeare's Dramatic Language. A Guide*. London: The Arden Shakespeare. Págs. 3-16.

Varios Autores (1985), *Encuentros con Shakespeare*. Madrid: UNED.

Vickers, Brian (1993), *Appropriating Shakespeare: Contemporary Critical Quarrels*. New Haven and London: Yale University Press.

Wales, Katie (2001), "An A-Z of Rhetorical Terms". En S. Adamson et al. (eds.) (2001), *Reading Shakespeare's Dramatic Language. A Guide*. London: The Arden Shakespeare. Págs. 271-301.

Weiss, Tanja (2000), *Shakespeare on the Screen.* Frankfurt: Peter Lang.

Wells, Stanley (1998), *Dictionary of Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.

Wells, Stanley & Lena Cowen Orlin (eds.) (2003), *Shakespeare, an Oxford Guide*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Wells, Stanley (2006), *Shakespeare and Co*. London: Allen Lane.

Wilson Knight, G. (1930/1977), *The Wheel of Fire*. London: Methuen & Co. Ltd.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

(4d) Estudios críticos sobre *Hamlet*

Abarzuza, Francisco de (1886), "Monólogo de Hamlet". *Revista del Río de la Plata.* Tomo 10, núm. 37 (1875).

Acinas Lope, Blanca (1996), "*Hamlet*: Aproximación a algunas traducciones francesas contemporáneas". En A. L. Pujante & K. Gregor (eds.) (1996), *Teatro Clásico en Traducción: Texto, Representación, Recepción*. Murcia: Universidad de Murcia. Págs. 323-9.

Adelman, Janet (1992), *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, 'Hamlet' to 'The Tempest'*. New York and London: Routledge.

Ballesteros González, Antonio (ed.) (1999), *William Shakespeare. Hamlet.* [Traducción del Instituto Shakespeare, dirigida por Manuel Ángel Conejero]. Barcelona: Octaedro.

Bevington, David (1968), *Twentieth Century Interpretations of Hamlet: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

Bloom, Harold (ed.) (1990), *Hamlet.* Major Literary Characters. New York: Chelsea House.

Bloom, Harold (1986), *William Shakespeare's Hamlet.* Modern Critical Interpretations. New York: Chelsea House.

Bloom, Harold (1996/1999), *William Shakespeare's Hamlet* (Bloom´s Reviews – Comprehensive Research and Study Guides). Broomall: Chelsea House Publishers.

Bloom, Harold (2003), *Hamlet, Poem Unlimited.* Edinburgh: Canongate Books.

Brannagh, Kenneth (1996), *Hamlet by William Shakespeare. Screenplay, Introduction and Film Diary*. London: Chatto and Windus.

Brown, John Russell (1992), "Multiplicity of Meaning in the Last Moments of *Hamlet*". *Connotations* 2.1. Págs. 16-33.

Burnett, Mark Thornton (2006), "'I see my father in 'my mind's eye': Surveillance and the Filmic Hamlet". En Mark Thornton Burnett, & Ramona Wray (eds.) (2006), *Screening Shakespeare in the Twenty-First Century.* Edinburgh: Edinburgh University Press. Págs. 31-52.

Calderwood, James Lee (1983), *To Be and Not To Be: Negation and Metadrama in* Hamlet. New York: Columbia University Press.

Campillo Arnáiz, Laura (2007), "La traducción de '*Hamlet, príncipe de Dinamarca*' de Guillermo Macpherson". En J. J. Zaro (ed.) (2007), *Traductores y traducciones de literatura y ensayo.* Granada: Editorial Comares. Págs. 157-78.

Cartelli, Thomas & Katherine Rowe (2007), "Hamlet Rewound". En Thomas Cartelli & Katherine Rowe (2007), *New Wave on Shakespeare Screen*. Cambridge: Polity Press. Págs.45-68.

Charnes, Linda (2006), *Hamlet's Heirs. Shakespeare and the Politics of a New Millenium.* London & New York: Routledge.

Claramunt López, Fernando (1988), "*Hamlet* y la Psicopatología". En J. V. Martínez Luciano (ed.) (1988), *Guía de Hamlet.* Madrid: Editorial Fundamentos. Págs. 129-42.

Conejero Tomás, M. A. & Jenaro Talens (1992), *Introducción crítica a la traducción de Hamlet.* Valencia: Instituto Shakespeare.

Conejero Tomás, M. A. (2009), "Llevo 16 años con Hamlet y aún no lo entiendo". El Cultural *(El Mundo),* 20 de febrero, pág. 50.

Coyle, Martin (ed.) (1992), *Hamlet, William Shakespeare*. London: Macmillan Education Limited, New Casebooks.

Dash, Irene G. (1997), "Conflicting Loyalties: Hamlet". En Irene G. Dash (1997), *Women's Worlds in Shakespeare's Plays*. Newark y Londres: University Delaware Press y Associated University Presses. Págs. 111-53.

Davies, Anthony (1998/1994), *"*Laurence Olivier´s *Hamlet"*. En A. Davies (1997), *Filming Shakespeare´s Plays.* Cambridge: CUP. Págs. 40-64.

Dawson, Anthony B. (1995/2000), *Hamlet. Shakespeare in Performance*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Deacon, Philip (1996), "La traducción de *Hamlet* de Leandro Fernández de Moratín". En A. L. Pujante & Keith Gregor (eds.) (1996), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Murcia, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones. Págs. 299-308.

Díaz García, Jesús (1987), "Las primeras versiones de *Hamlet* al español: apuntes para una historia de la traductología anglo-española". En J. C. Santoyo et al. (eds.) (1987), *Fidus Interpres: Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción,* II . León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León. Págs. 60-72.

Donaldson, Peter S. (1998), "Olivier, Hamlet, and Freud". En R. Shaughnessy (ed.) *Shakespeare on Film*. New York: Saint Martin Press. Págs. 103-25.

Eliot, T.S. (1920), "Hamlet and His Problems". En T.S. Eliot (1920/1972), *The Sacred Wood*. London: Methuen. Págs. 95-103. Reimpreso en *Selected Essays* (1932/1947/1950:121-26). New York: Harcourt Brace.

Eliot, T.S. (1932/1980), "Hamlet and His problems". En T.S. Eliot (1932/1980), *Selected Essays, 1917-1932.* London: Faber & Faber. Págs. 141-6.

Ezpeleta Piorno, Pilar (2005), *Palabras, palabras, palabras. El decoro en "Hamlet".* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Foakes, R.A. (1993), *Hamlet versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's Art.* Cambridge: Cambridge University Press.

French, Marilyn (1992), "Chaste Constancy in *Hamlet*". En Martin Coyle (ed.) (1992), *Hamlet, William Shakespeare*. London: Macmillan Education Limited, New Casebooks. Págs. 96-112.

García Martínez, Isabel (1987-88), "Estudio comparativo entre dos traducciones dieciochescas y dos actuales de *Hamlet*". *Archivium* 37-8. Págs. 529-51.

Grazia, Margretta de (2008), *Hamlet without 'Hamlet'*. Cambridge: Cambridge University Press.

Group µ: Rhétorique générale (1987), "Metaphors of the Human Body and its Parts". En Ann Thompson & John O. Thompson (1987), *Shakespeare, Meaning and Metaphor*. Brighton: Harvester. Págs. 89-131.

Hapgood, Robert (ed.) (1999), *Shakespeare in Production*: *Hamlet.* Cambridge: Cambridge University Press.

Haro Tecglen, Eduardo (1989), "No cansa, no aburre este *Hamlet* de casi cuatro horas". *El País*, domingo, 22 de octubre. Pág. 35.

Heylen, Romy (1993), *Translation, Poetics & the Stage: Six French 'Hamlets'*. London and New York: Routledge.

Holderness, Graham (1987), *Hamlet.* Milton Keynes and Philadelphia: Open University Press.

Jones, Ernest (1949/1976), *Hamlet and Oedipus*. New York: The Norton Library.

Jump, John (ed.) (1968), *Shakespeare. Hamlet*. A Casebook. London: Macmillan.

Kerrigan, William (1994), *Hamlet's Perfection*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Kinney, Arthur F. (ed.) (2000), *Hamlet – New Critical Essays*. New York and London: Routledge. Shakespeare Criticism. Vol. 27.

Kliman, Bernice W. (1988), *Hamlet. Film, Television, and Audio Performance*. London and Toronto: Associated University Presses.

Kliman, Bernice W. (2002), *Approaches to Teaching Shakespeare's Hamlet*. New York: The Modern Language Association of America.

Knights, L.C. (1959/1970), *Some Shakespearean Themes and an Approach to Hamlet*. Harmondsworth: Penguin Books.

Lavender, Andy (2001), *Hamlet in Pieces: Shakespeare Reworked: Peter Brook, Robert LePage, Robert Wilson*. New York: Continuum.

Levin, Harry (1959/1970), *The Question of Hamlet.* London: Oxford University Press.

López Román, Blanca (1989), "Procesos de transformación de Shakespeare en la traducción de *Hamlet* de Moratín". *Barcelona English Language and Literature Studies* 1. Págs. 117-23.

López Román, Blanca (1989), "Transformaciones galoclásicas en el texto de la traducción de *Hamlet* de Moratín". En J. C. Santoyo (ed.) (1989), *Proceedings of XI Congreso AEDEAN: Translation Across Cultures. La Traducción entre el Mundo Hispánico y Anglosajón: Relaciones Lingüísticas, Culturales y Literarias*. León: Universidad de León. Págs. 119-25.

López Román, Blanca (1993), "Multicritical Approach to the Transpositions of Shakespeare on TV: The BBC *Hamlet". SEDERI* 3. Págs. 159-70.

MacCary, W. Thomas (1998), *Hamlet. A Guide to the Play*. Westport, CT. & London: Greenwood Press.

Madariaga, Salvador de (1948/1964), *On Hamlet*. London: Hollis and Carper.

Madariaga, Salvador de (1949/1955), *El Hamlet de Shakespeare: Ensayo de interpretación, traducción española en verso y notas.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Martínez Luciano, J. V. (ed.) (1988), "El First Quarto de *Hamlet*: un Texto de Actor". En J. V. Martínez Luciano (ed.) (1988), *Guía de Hamlet.* Madrid: Editorial Fundamentos. Págs. 7-21.

Martínez Luciano, J. V. (ed.) (1988), *Guía de Hamlet.* Madrid: Editorial Fundamentos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Mateo, Leopoldo (1988), "Mitos y Símbolos en *Hamlet*". En J. V. Martínez Luciano (ed.) (1988), *Guía de Hamlet.* Madrid: Editorial Fundamentos. Págs. 91-104.

McEvoy, Sean (2006), *Hamlet. A Sourcebook.* London and New York: Routledge.

Molina Foix, Vicente (2005), "Prólogo. La edad de Hamlet". En Luis Astrana Marín, (trad.) (2005), *Hamlet.* Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Onega, Susana (1981), "*Hamlet* y el restablecimiento del orden". En *Homenaje a Esteban Pujals Fontrodona*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Págs. 67-76.

Pérez Gállego, Cándido (1988), "Presentación". En J. V. Martínez Luciano (ed.) (1988), *Guía de Hamlet.* Madrid: Editorial Fundamentos. Págs. 5-6.

Pérez Gállego, Cándido (1988), "Psicocrítica de *Hamlet*". En J. V. Martínez Luciano (ed.) (1988), *Guía de Hamlet.* Madrid: Editorial Fundamentos. Págs. 107-26.

Pérez Gállego, Cándido (1976), *Hamletología*. Valencia: Fernando Torres.

Portillo, Rafael & Mercedes Salvador (2003), "Spanish Productions of *Hamlet* in the Twentieth Century". En A.L Pujante & T. Hoenselaars (ed.) (2003), *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark & London: Delaware. Págs. 180-195.

Pujante, A. L. & Keith Gregor (2008), "Conservatism and Liberalism in the Four Spanish Renderings of Ducis's *Hamlet*". En Dirk Delabastita, Jozef De Vos & Paul Franssen (eds.) (2008), *Shakespeare and the European Politics. Newark*: University of Delaware Press. Págs. 304-17.

Rosenberg, M. (1992), *The Masks of Hamlet.* Newark. University of Delaware Press.

Rowe, Katherine (2003), "'Remember me': technologies of memory in Michael Almereyda's *Hamlet*". En Richard Burt, & Lynda E. Boose (2003), *Shakespeare, The Movie II. Popularizing the plays on film, TV, video, and DVD*. London: Routledge. Págs. 37-55.

Sánchez-Pardo González, Esther (1988), "*Hamlet* y la Crítica". En J. V. Martínez Luciano (ed.) (1988), *Guía de Hamlet.* Madrid: Editorial Fundamentos. Págs. 47-90.

Shakespeare Survey. Volúmenes 9 (1956), 30 (1977) y 45 (1993): dedicados a *Hamlet.*

Sinfield, Alan (2005), "Introduction". En Alan Sinfield (ed.) (2005), *Hamlet*. London: Penguin Books. Págs. i-lviii.

Taylor, Neil (1997), "The films of *Hamlet*". En A. Davies and S. Wells (eds.) (1997), *Shakespeare and the Moving Image. The Plays on Film and Television.* Cambridge: Cambridge University Press. Págs. 180-95.

Thompson, Ann & Neil Taylor (1996), *Hamlet*. Plymouth: Northcote House.

Thompson, Ann (2002), "*Hamlet and the Cannon*". En A. F. Kinney (ed.) (2000), *Hamlet – New Critical Essays*. New York & London: Routledge. Shakespeare Criticism. Vol. 27. Págs. 193-205.

Thompson, Ann (2006a), "The challenges of editing Hamlet". En José Manuel González Fernández de Sevilla, (ed.) (2006a), *Cervantes y/and Shakespeare*: *Nuevas interpretaciones y aproximaciones comparativas. New interpretations and comparative approaches*. Alicante: Universidad de Alicante. Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Págs. 81-112.

Tronch-Pérez, Jesús (1994), *Un primer Hamlet.* Valencia: Fundación Shakespeare de España.

Tronch-Pérez, Jesús (1994a), *La edición del texto de Hamlet del Instituto Shakespeare.* Valencia: Fundación Shakespeare de España.

Tronch-Pérez, Jesús (1996), "Traducción y representación en la transmisión del texto clásico: *Hamlet* en castellano". En A. L. Pujante (ed.) (1996), *Teatro Clásico en Traducción: Texto, Representación, Recepción.* Murcia: Universidad de Murcia. Págs. 309-322.

Tronch-Pérez, Jesús (1999), "New Old Readings in the Texts of *Hamlet*". *SEDERI* 9. Págs. 305-17.

Tronch-Pérez, Jesús (2004), "Preface". En Bernice W. Kliman (ed.) (2004), *The Enfolded Hamlets. Parallel Texts of F1 and Q2. Each with unique elements bracketed.* New York: AMS Press. Págs. vii-viii

Tronch-Pérez, Jesús (2005), "The Unavenging Prince: A Nineteenth-Century Mexican Stage Adaptation *of Hamlet*". En Bernice W. Kliman & Rick J. Santos (eds.) (2005), *Latin American Shakespeares.* Madison & Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press. Págs. 54-70.

Usandizaga Sainz, Aránzazu (1985), "Hamlet". En Varios Autores (1985), *Encuentros con Shakespeare*. Madrid: UNED. Págs. 176-200.

Watts, Cedric (1988), *Harvester New Critical Introductions to Shakespeare: Hamlet*. Brighton: Harvester.

Weiss, Tanja (2000), "*Hamlet*". En T. Weiss (2000), *Shakespeare on the Screen.* Frankfurt: Peter Lang. Págs 121-85.

Welsh, Alexander (2001), *Hamlet in Modern Guises.* Princeton: Princeton University Press, 2001.

Wilson, John Dover (1935/1970), *What Happens in Hamlet?* Cambridge: Cambridge University Press.

(5) Otras referencias

Biblia de Jerusalén (1967), Bruxelles: Desclée de Brouwer.

Brown, John Russell (ed.), (1974/1977), *The Duchess of Malfi.* Manchester: Manchester University Press. The Revel Plays.

Burton, Robert (1621/2001), *The Anatomy of Melancholy.* New York: The New York Review of Books.

Callaghan, Dympna (ed..) (2003), William Shakespeare. *Romeo and Juliet*. Texts and Contexts. Boston and New York: Bedford / St. Martin´s.

*Certaine Sermons or Homilies (*1968) [reproducción facsímil de la edición de 1623]. Ed. Mary Ellen Rickey & Thomas B. Stroup. Gainesville, Fla.: Scholars' Facsimiles and Reprints.

Clifford, Lady Anne (1616-1619), "From *The Diary of Anne Clifford"*. En Dympna Callaghan, (ed..) (2003), William Shakespeare. *Romeo and Juliet*. Texts and Contexts. Boston and New York: Bedford / St. Martin´s. Págs. 357-73.

Coke, Edward (1660), *The Third Part of the Institutes of the Laws of England*. London: J. Fleshner.

Coke, Sir Edward (1644), *The Fourth Part of the Institutes*. London: J. Fleshner.

Dekker, Thomas & Thomas Middleton (1611/2006), *The Roaring Girl or Moll Cut-Purse.* (Ed. Paul A. Mulholland). Manchester and New York: Manchester University Press.

Dekker, Thomas (1608), *Lantern and Candlelight*. London.

Díaz Fernández, José Ramón (2006), *Tres tragedias de venganza. Teatro renacentista inglés.* Madrid: Gredos.

Eiximenis, Francesc (1981), *Lo llibre de les dones*. Ed. crítica a cura de Frank Naccarato, sota la direcció de Joan Coromines. Volum 2. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana. Curial Edicions Catalanes.

Fiedler, Leslie (1960/1975), *Love and Death in the American Novel.* New York: Stein and Day.

Fritze, Ronald H.; Geoffrey Elton, and Walter Sutton (eds.) (1991), *Historical Dictionary of Tudor England, 1485-1603.* New York: Greenwood.

Gouge, William (1622), *Of Domesticall Dvties*. London.

Grossman, Edith (trad.) (2004), *Don Quixote. Miguel de Cervantes*. London: Secker & Warburg.

Gurpegui, José Antonio (1996), "An Interview with Harold Bloom". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses. Nº 9, November, 1996.* Alicante: Universidad de Alicante. Departamento de Filología Inglesa. Págs. 165-81.

Jonson, Ben (1995), *Poetaster*. (Ed. Tom Cain). Manchester: ManchesteUniversity Press.

Kinney, Arthur F. (ed.) (2002/2004), *A Companion to Renaissance Drama.* Malden. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.

Laslett, Peter (1965/1983), *The World We Have Lost Further Explored*. London: Methuen.

Leech, G. (1976), *Semantics*. Hardmondsworth: Penguin.

Lewkenor, Lewis (1595), *A Discourse of the Usage of the English Fugitives.* London.

Martín Garzo, Gustavo (2009), "¿Todo está en los libros?". *El País*, domingo, 7 de junio de 2009. Pág. 23.

McMullan, John L. (1984), *The Canting Crew: London's Criminal Underworld*. New Brunswick. Rutgers University Press.

Meres, Francis (1598), *Palladis Tamia: Wit's Treasury.*

Middleton, Thomas & Thomas Dekker (1611/1987/1997), *The Roaring Girl*. (Ed. Paul A. Mulholland). Manchester & New York: Manchester University Press.

Montrose, Louis Adrian (1996), *The Purpose of Playing*. Chicago: University of Chicago Press.

Mordzinski, Daniel (2009), "La embriaguez de la escritura". *El País*, Babelia, sábado, 22 de agosto de 2009. Págs. 4-6.

Mullaney, Stephen (1988), *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Northbrooke, John (1577/1843), *A Treatise against dicing, dancing, plays, and interludes. With other idle pastimes.* London: www.archive.org/search (17.02.09)

Nueva Biblia Española (1975/1986). Madrid: Ediciones Cristiandad.

Orlin, Lena Cowen (2009), *The Renaissance. A Sourcebook*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.

Perkins, William (1609), *Christian Economy, or, A Short Survey of the Right Manner of Erecting and Ordering a Family According to the Scriptures.* London.

Perkins, William (1616), *The Foundation of Christian Religion.*

Prynne, W. (1662-3/1974), *Histrio-mastix: The Player's Scourge or Actor's Tragedy*. New York: Garland.

Pujals, Esteban (1965), *Drama, pensamiento y poesía en la literatura inglesa*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A.

Rutherford, John (2002), "La domesticación del Quijote". En R. Álvarez (ed.) (2002), *Cartografías de la traducción.* Salamanca: Ediciones Almar. Págs. 215-32.

Rutherford, John (trad.) (2004), *Don Quixote. Cervantes*. London & New York: Penguin Books.

Sagarra, Josep Mª de (1986), *Obres Completes. Traduccions. Teatre de W. Shakespeare*. 3 volums. Barcelona. Editorial Selecta-Catalònia.

Sanderson, John D. (ed. y trad.) (1998), *El Mercader de Venecia*. Alicante: Universidad de Alicante.

Santoyo, Julio César y Pedro Guardia Massó (1982), *Treinta años de Filología Inglesa en la Universidad Española (1952-1981).* Madrid: Editorial Alambra.

Santoyo, Julio-César et al. (eds.) (1987), *Fidus Interpres: Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción,* 2 vols. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Santoyo, Julio-César et al. (eds.) (1997), *XVIII Congreso de AEDEAN*. Seville: University of Seville.

Saramago, José (2005), "La falsa locura de Alonso Quijano". *El País*, domingo, 22 de mayo, pág. 15.

Schwanitz, Dietricht (1999/2007), *La cultura: todo lo que hay que saber.* Madrid: Santillana Editores Generales, S.L.

Sinfield, Alan (1992), *Faultlines*. Oxford: Oxford University Press and Berkeley, CA: University of California Press.

Smith, David L.; Richard Strier & David Bevington (eds.) (1995/1996), *The Theatrical City. Culture, Theatre and Politics in London, 1576-1649.* Cambridge: Cambridge University Press.

Smith, Sir Thomas (1982), *De Republica Anglorum*. Ed. Mary Dewar. Cambridge: Cambridge University Press.

Spiller, Michael R.G. (1992), *The Development of the Sonnet*. An Introduction. London & New York: Routledge.

Steiner, George (1970/1976), *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo humano*. Barcelona: Gedisa.

Steiner, George (1973), *Extraterritorial.* Barcelona: Barral Editores.

Steiner, George (1989/1991), *Presencias reales.* Barcelona: Ediciones Destino.

Stowe, John (1603), *The Survey of London*. London.

Stubbes, Philip (1583/1877-82), *Anatomy of the Abuses in England in Shakespeare's Youth.* Ed. F. J. Furnivall. London: Trübner, for the New Shakespeare Society. Kraus Reprint 1965.

The Bible (1952), [Revised Standard Edition] New York, Glasgow and Toronto: Wm. Collins Sons & Co. Ltd. for the Bible Societies.

The Book of Common Prayer (1559/1662/1968), London: Eyre and Spottiswoode.

The Holy Bible (1973/1994), [New International Version] Lutterworth: International Bible Society.

The New English Bible (1961/1985), Swindon & Edinburgh: The Bible Societies in Association with Oxford University Press & Cambridge University Press.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Thompson, Ann (ed.) (1984/2008), *The Taming of the Shrew*. Cambridge: Cambridge University Press. (The New Cambridge Shakespeare).

Trevelyan, G. M. (1942/1972), *English Social History. A Survey of Six Centuries, Chaucer to Queen Victoria.* Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

Tyndale, William (1528), *The Obedience of a Christian Man.* Antwerp.

Ullmann, Stephen (1962/1991), *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Madrid: Taurus Ediciones.

Vargas Llosa, Mario (2009), "Prohibido probibir". *El País,* domingo 26 de julio de 2009. Pág. 35.

Villoro, Juan (2008), *De eso se trata.* Barcelona: Anagrama.

Vives, Juan Luis (1592), *A Very Fruitful and Pleasant Book Called Instruction of a Christian Woman*, *Made First in Latin and, by the Right Famous Clerk M. Luis Vives, and translated out of Latin into English, by Richard Hyrde*. London. (Early English Books on Line – The British Library).

Vives, Juan Luis (1992), *Opera Omnia*. Valencia: Universitat de Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.

Webster, John. *The Duchess of Malfi.* (Ed. John Russell Brown) (1974/1977), Manchester: Manchester University Press. The Revel Plays.

Wilson, Richard & Richard Dutton (eds.) (1992/1994), *New Historicism and Renaissance Drama*. London & New York: Longman.

Womack, Peter (2006), *English Renaissance Drama.* Malden, MA; Oxford; Carlton, Victoria: Blackwell Publishing.

Wurth, Leopold (1895), *Das Worstpiel bei Shakspere*. Wien & Leipzig: Wilhelm Braumüller.

Youings, Joyce (1991), "Dissolutions of the Monasteries". En Ronald H. Fritze, Geoffrey Elton, and Walter Sutton (eds.) (1991), *Historical Dictionary of Tudor England, 1485-1603.* New York: Greenwood.

Zschirnt, Christiane (2004), *Libros: todo lo que hay que leer.* Madrid: Taurus.

(6) Páginas Web

http://documentacionteatral.mcu.es (Centro de Documentación Teatral. INAEM) (O2.07.09).

http://eebo.chadwyck.com/home (Early English Books Online) (03.07.06).

http://lion.chadwyck.com/marketing/index.jsp (Literature Online Database) (25.08.09).

http://shakespeare.palomar.edu/ (Mr William Shakespeare and the Internet) (23.04.07).

http://thetech.mit.edu./Shakespeare (The Complete Works of William Shakespeare) (09.02.05).

http://web.uvic.ca/shakespeare (Old spelling texts; transcripciones; reproducciones facsímil de F1-4) (15.05.07).

http://web.uvic.ca/shakespeare/Annex/DraftTxt/Ham/Ham_F (Edición básica del F1) (25.05.08).

http://web.uvic.ca/shakespeare/Annex/DraftTxt/Ham/Ham_Q1 (Edición básica del Q1) (25.05.08).

http://web.uvic.ca/shakespeare/Annex/DraftTxt/Ham/Ham_Q2 (Edición básica del Q2) (25.05.08).

http://www.archive.org/search (John Northbrooke, 1577/1843, *A Treatise against dicing, dancing, plays, and interludes. With other idle pastimes.* (17.02.09).

http://www.bl.uk/treasures/shakespeare/homepage.html (Q1 y Q2) (25.05.08).

http://www.bne.es (Biblioteca Nacional de España) (15.01.04).

http://www.colourcountry.net/secretum (*Secretum secretorum*, s. XII). (17.02.09).

http://www.euskadi.net/euskara (Bingen Ametzaga, trad., 1952, *Hamlet*) (18.06.09).

http://www.folger.edu/ (Folger Shakespeare Library) (22.06.05).

http://www.geocities.com/Athens/Parthenon/6261/hamlet.html (Sitio dedicado a la película *Hamlet* de Kenneth Branagh) (22.01.07).

http://www.global-language.com/enfolded.html (Texto 'enfolded' de Q2 y F1 en la misma pantalla) (25.05.08).

http://www.hamlethaven.com/genre.html#bell (Estudios de género) (26.06.06).

http://www.library.utoronto.ca/utel/ret/homilies/elizhom.html (Homilías del periodo isabelino) (25.05.08).

http://www.mcu.es/bases/spa/isbn/ISBN.html. (Agencia Española de ISBN) (26.06.06)

http://www.oed.com (*Oxford English Dictionary Online*) (26.06.06).

http://www.pbm.com/~lindahl/florio/ (John Florio, 1598, *A Worlde of Wordes*) (17.02.09).

http://www.shakespeare.org.uk/main/3/339 (Representaciones de la RSC) (25.05.08).

http://www.ShakespeareAuthorship.com (17.02.09).

http://www.traces.uab.es/tracesbd (Base de datos de traducciones de la Universidad Autónoma de Barcelona). (03.07.06).

http://www.ulib.csuohio.edu/Shakespeare/ (Imágenes de producciones americanas de Shakespeare y de *Hamlet* en los escenarios americanos de 1913 a 1980) (17.02.09).

http://www.uvic.ca/shakespeare/Annex/ShakSites1.html (Internet Shakespeare Editions) (18.06.09).

http://wwwlib.umi.com/eebo (Early English Books Online) (26.06.06).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante