



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FROLOGÍA INGLESA Y ALEMANA Y DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI ETA ITZULPENGINTZA ETA INTERPRETAZIOKO SALA

TRASVASES CULTURALES:

LITERATURA
CINE
TRADUCCIÓN

3

Eds.: Eterio Pajares
Raquel Merino
J. M. Santamaría

Servicio Editorial
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO



Argitalpen Zerbitzua
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopiado, sin permiso previo y por escrito de la entidad editora, sus autores o representantes legales.

Debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika kopiatzea, bai eta berorri tratamendu informatikoa ematea edota liburua ezein modutan transmititzea, dela bide elektronikoz, mekanikoz, fotokopiaz, erregistroz edo beste edozein eratarata, baldin eta *copyrightaren* jabeek ez badute horretarako baimena aurretik eta idatziz eman.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Portada/Azala: Sixto González

I.S.B.N.: 84-8373-356-0

Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-1569-01

Composición/Konposizioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

La importancia de la iteración fonémica en la traducción del texto shakespeariano: la aliteración en Ricardo III

John D. Sanderson
Universidad de Alicante

Una de las características de la traducción teatral que la distingue de otras tipologías traductoras es la posibilidad de una hipotética puesta en escena. La recepción auditiva inmediata que se produce en este caso implica tener en cuenta los aspectos fónicos del texto origen en el proceso traductor, lo cual requeriría, a su vez, un ajuste léxico y sintáctico que los adecuara a las convenciones del código meta. De entre todas las disyuntivas planteadas por las distintas corrientes teóricas sobre este aspecto quizás sea el traductólogo Van den Broeck (1986:100-2) quien las defina de manera más precisa con los términos *retrospective* y *prospective*. En el primer caso se refiere a la traducción que traslada las propiedades lingüísticas y culturales del texto origen al código meta con el objetivo de que haya una información precisa sobre sus constituyentes originales, y suele encontrar un soporte adecuado en la publicación. Con el segundo término se alude a una traducción realizada con el propósito de integrarse en el '*performance text(ure)*' del código meta, es decir, la red semiótica formada por las convenciones culturales y, más específicamente, teatrales que existen en el momento de la realización de la traducción para ajustarlas a las hipotéticas expectativas del espectador.

El conflicto que surge de esta disyuntiva radica en el establecimiento de una frontera de aceptabilidad con respecto a la modificación léxica y/o sintáctica que se requiera para producir un efecto sonoro. A un extremo del arco traductológico, Murch (1984:109) utiliza términos acuñados por el paradigma lingüístico de la pragmática para referirse a la prioridad del efecto dramático: «The illocutionary and perlocutionary acts performed in delivering an utterance in a play are by far the most important, overshadowing the purely locutionary.» Al otro extremo, Bassnett (1998:95) ha utilizado indistintamente los términos *playability* y *performability* para llegar a la conclusión de que se trata de una noción rechazable por su hipotética carencia de concreción: «It seems to

me a term that has no credibility, because it is resistant to any form of definition.» La polémica traductológica sigue vigente.

En el proceso traductor de las obras de William Shakespeare, el dramaturgo más representado universalmente, se debería ser consciente de que escribiría directamente para la puesta en escena sin consideraciones hacia la publicación de sus obras¹. Hoy en día la lectura de sus textos todavía permite apreciar sus posibilidades fónicas gracias, entre otros recursos, a su utilización de diversas figuras de dicción aún vigentes que proceden de la nomenclatura retórica grecolatina. Desde el código meta español la identificación de las mismas en el texto origen viene facilitada por el hecho de que ambas lenguas adaptaron dichas figuras en sus procesos de transformación en lenguas vernáculas, con lo que su recreación auditiva es más accesible. Lukes afirma (1979:3) con respecto a las obras de Shakespeare:

«The reader, in assimilating the text, is dependent on a channel known to have a lesser informational capacity than the acoustic channel, which is enriched by paralinguistic means and suprasegmental components that help to orientate the listener in the development and hierarchy of meanings. We can see this ourselves when, as readers, we repeat, for instance, some complicated sentence construction under our breath in an attempt to understand it. Here we turn a system of graphic signals into acoustic signals, including the additional suprasegmental components, especially intonation, timbre and stress, which lead us to comprehend the meaning».

El propósito de este artículo es justificar la importancia de la traslación de recursos fónicos equivalentes a los que se encuentran en el texto origen shakespeariano en el proceso traductor al código meta español con el objetivo de facilitar su descodificación. Para ejemplificar dicho planteamiento he elegido una obra histórica, *Richard III*, que reúne una ingente cantidad de figuras de dicción con carácter iterativo, pero me limitaré a analizar la presencia de la aliteración en el texto origen y cómo se han trasladado distintos segmentos que la incluyen a ocho textos meta en castellano. Su elección como objeto de análisis se debe a que, además del efecto ornamental que se produce por la concentración de lexías que comparten una misma secuencia fonémica inicial, se puede apreciar una carga de significado añadida al asociarse palabras de distinto origen etimológico. Además, lo debatible de su traslación a un código meta donde no se prodiga tanto como en el origen realzaría la importancia de su análisis.

¹ Johnston (1996:89) recalca al respecto que «tanto Shakespeare como Lope escribían casi en exclusiva para el escenario y no la página, y las resultantes publicaciones de sus obras –los textos– fueron poco cuidadas y se hallaban sujetas a toda una serie de cambios posteriores por parte de actores, editores y empresarios teatrales».

La aliteración fue considerada inicialmente por parte de los oradores greco-latinos como un *vitium* del discurso, pero en manifestaciones artísticas como la poesía y el teatro se justificaba su uso moderado en pro de la consecución de un efecto estilístico. Dicho efecto consistiría en la ruptura de expectativas producida por la repetición de una secuencia fonémica inicial en lexías sucesivas o próximas que atrae la atención del receptor y le permite establecer una relación semántica subyacente. Su presencia recurrente en el pentámetro yámbico característico de la obra shakespeariana se debería, como afirma Mortara (1988:316), a que «el uso de la aliteración es sistemático en las lenguas que no conocen la rima».

Desde la perspectiva del análisis de texto, Roman Jakobson (1960) parte de la teorización literaria de la escuela de Praga, de la que procedía, y del formalismo ruso para desarrollar el concepto de función poética, que consiste precisamente en la desautomatización formalista. En líneas generales, explica que la ruptura de una práctica lingüística se convierte en *dominante* dentro de un todo textual y pasa a constituir una de sus características poéticas diferenciadoras. En el caso concreto que analizamos aquí, la norma universal sería evitar la repetición de la misma secuencia fonémica inicial, y la ruptura dominante es la aparición, ocasional pero recurrente, de aliteraciones en las que se puede determinar una relevancia semántica. El objetivo del análisis de la función poética será, por tanto, identificar la desviación de la norma en un nivel, fonémico o léxico, para relacionar esta estructura con otro nivel, rítmico o semántico, y así analizar cómo afecta a la estructuración de signos en su totalidad.

Siguiendo los planteamientos de Jakobson, sería recomendable entonces la constitución de un microcódigo con la globalidad del texto teatral *Richard III*. Así se podrá analizar la recurrencia de aliteraciones en distintos lugares de la obra para configurar un mapa textual que las vincule con situaciones dramáticas y campos semánticos concretos. Esto justificaría un tratamiento específico de los segmentos en los que aparezca dicha figura durante el proceso de traducción para aportar un equilibrio paralelo en el texto meta, y finalmente se podría incluso elaborar una estrategia traductora aplicable a otros textos dramáticos. El efecto emotivo producido en el texto origen por la concentración fonémica se logra gracias a la proximidad de unas lexías que no necesariamente connotan por separado la carga semántica añadida como consecuencia de la iteración. Y debido al anisomorfismo interlingüístico, es aún menos probable que la estricta traslación léxica y sintáctica coincida en reproducir el mismo efecto fónico en el código meta, por lo que el subsiguiente análisis traductológico puede aportar conclusiones relevantes para el traductor con respecto al necesario ajuste lingüístico.

El primer ejemplo de aliteración que presento se produce apenas comenzada la obra, en el soliloquio inicial del protagonista, quien se lamenta porque la consecución de la corona por parte de su hermano Eduardo ha acabado momen-

| | | |
|------------------|------------|--|
| Lázaro (1984) | Buckingham | No se inclina sobre el lascivo lecho de amor, sino sobre sus rodillas en meditación, |
| Sanderson (1998) | Buckingham | No se lanza sobre un lecho lascivo; reza, y de rodillas. |

En este caso sólo Lázaro y Sanderson han mantenido la correspondencia sonora con el segmento anterior mediante la repetición de *lascivo* y el uso de *lecho*. En la traducción de Sanderson, además, se iguala el número de apariciones iniciales del fonema en el texto origen con la utilización de la lexía *lanza* e incluso plantea un contraste sonoro y, simultáneamente, semántico mediante la iteración del fonema inicial /r/ en *reza* y *rodillas*, inexistente en el original. Los otros segmentos no se orientan hacia la producción del efecto iterativo ni mantienen la correspondencia fónica con el segmento anterior; sólo Hiráldez mantiene un eco léxico, probablemente involuntario, con la reutilización de *voluptuoso*.

El hecho de que se aprecie la repetición de esta figura de dicción con el mismo fonema en distintos segmentos del texto origen contribuiría a reafirmar su vinculación con un campo semántico concreto. La asociación del fonema aliterativo /l/ con la promiscuidad del hermano de Ricardo en el texto origen parecería evidente, y la identificación del mismo por parte del traductor contribuiría a la traslación de dicho efecto al texto meta. El simbolismo sonoro no será, en todo caso, necesariamente trasladable al código meta con el mismo fonema, pero su percepción debería establecer la necesidad de emularlo de alguna manera, puesto que la repetición situacional permite deducir la carga semántica subyacente. La dificultad de coincidencia fónica entre las lexías de los códigos requeriría la descomposición del segmento original en proposiciones de base para encontrar alternativas léxicas en el código meta, aunque en este caso concreto, el relativo paralelismo entre algunas de las lexías implicadas en ambos códigos han facilitado la traslación.

Otra constante en *Richard III* es la asociación de las oclusivas bilabiales /b/ y /p/ al inicio de lexías consecutivas o próximas con situaciones de violencia. En el ejemplo siguiente, el duque de Clarence, hermano de los monarcas ya mencionados, está preso por intentar traicionar a la casa de York, y habla con el carcelero sobre una pesadilla que ha tenido en la que Ricardo le empujaba al mar desde la cubierta de un barco. La sensación de ahogo se describe mediante la asociación metafórica del alma con el aire, al que la presión del agua le provoca su expulsión, es decir, su muerte.

Clarence *But smother'd it within my panting bulk
Which almost burst to belch it in the sea.*

(I.iv.40-1)

La aliteración del fonema sonoro plosivo /b/ mediante la proximidad de las lexías *bulk*, *burst* y *belch* reproduce fónicamente la presión que sufre Clarence. Como afirma Clemen (1968:72):

Once again the physical agony accompanying a physical spiritual experience is forcefully conveyed; the immediate impact of these lines is gained not only from the violence of such words as *panting*, *bulk*, *burst* and *belch*, but also from their explosive alliteration.

| | | |
|------------------|----------|--|
| Hiráldez (1868) | Clarence | la obligaban á entrar de nuevo en mi pecho jadeante, que se hacia pedazos para exhalarla en las aguas. |
| Mcpherson (1873) | Clarens | Ahogándola en el pecho palpitante, Pronto a estallar, ansioso de arrojlarla. |
| Lafuente (1918) | Clarence | devolviéndola á mi cuerpo palpitante, que amenazaba romperse en sus esfuerzos de arrojlarla al mar. |
| Astrana (1921) | Clarence | sino ahogándolo en mi palpitante masa, pronta a estallar para exhalarlo en las ondas. |
| Valverde (1967) | Clarence | Sino que la sofocaban en mi cuerpo jadeante, que casi estallaba para vomitarla al mar. |
| Cisternas (1974) | Clarence | más bien ahogándolo en mi palpitante cuerpo siempre dispuesto a estallar para exhalarlo a las olas. |
| Lázaro (1984) | Clarence | sino que la asfixiaba dentro del cuerpo jadeante que casi estalla y la vomita al mar. |
| Sanderson (1998) | Clarence | La retenían en mi cuerpo oprimido, que casi revienta y la eructa al mar. |

Se aprecia una acumulación de fonemas plosivos iniciales en Hiráldez, McPherson y Astrana, siendo en todos los casos con la bilabial sorda /p/ que, aunque no coincide con el fonema del texto origen, produce una sensación equivalente. La más efectiva de las tres traducciones, desde el punto de vista aliterativo, es la de McPherson, al producirse en tres ocasiones y con mayor proximidad (*pecho palpitante* y *pronto*) en comparación con las otras dos traducciones donde existe más distanciamiento entre *pecho* y *pedazos* (Hiráldez) y *palpitante* y *pronta* (Astrana). En cuanto a las demás, la de Sanderson opta por la iteración de la secuencia fonémica inicial /re/ mediante las lexías *retenían* y *revienta*, pero la separación entre ambas reduce el impacto auditivo. En el resto de las traducciones no se observa la intención de trasladar este efecto.

La recurrencia de la aliteración de fonemas oclusivos bilabiales relacionada con un sema de violencia es una constante que se produce a lo largo de la obra (se puede encontrar desde el I.i.4-6 hasta el V.iii.333-5). Me gustaría destacar que, incluso cuando Ricardo hace una referencia irónica a la paz instaurada por su hermano, utiliza dicho recurso para revelar su desacuerdo con la situación actual.

Richard *Why, I, in this weak piping time of peace,
Have no delight to pass away the time,*

(I.i.24-25)

La aliteración del fonema plosivo /p/ se consigue en este segmento mediante la concentración de las lexías *piping*, *peace* y *pass*. La producción fónica de dicho fonema sobre el escenario podría connotar también visualmente el sema de ironía.

| | | |
|------------------|------------|--|
| Hiráldez (1868) | Glocester | yo, en fin, que durante estos afeminados entretenimientos de la paz no puedo distraer el tiempo ni tener otro placer |
| Mcperson (1873) | Glóster | En este tiempo yo de paz y fiesta, Para matar el tiempo no hallo goce, |
| Lafuente (1918) | Glocéster | mi único placer en esta época de paz muelle |
| Astrana (1921) | Glóster | ¡Vaya, yo, en estos tiempos afeminados de paz muelle, no hallo delicia en que pasar el tiempo, |
| Valverde (1967) | Gloucester | yo, entonces, en este tiempo de paz, débil y aflautado, no tengo placer con que matar el tiempo, |
| Cisternas (1974) | Glóster | ¡Pues bien, yo en estos tiempos de afeminada y muelle paz no hallo otra ocupación que distraiga mis ocios |
| Lázaro (1984) | Ricardo | En fin, yo en estos bucólicos tiempos de paz No encuentro placer en que pasar el tiempo, |
| Sanderson (1998) | Ricardo | En esta plácida y armónica época de paz no me divierte perder el tiempo. |

Hiráldez reúne tres lexías (*paz*, *puedo* y *placer*) que podrían producir un efecto aliterativo, pero lo alambicado de su estructura sintáctica difumina en cierta medida esta percepción. Las traducciones de Lázaro y Sanderson, sin embargo, reúnen otras tres (respectivamente *paz*, *placer*, *pasar*, y *plácida*, *paz*, *perder*) en una estructura sintáctica equivalente a la del texto origen que facilita la reproducción fónica del efecto aliterativo. En el resto de las traducciones no se observa una intencionalidad en este sentido.

La connotación semántica de las aliteraciones recién analizadas, el fonema lateral /l/ vinculado a la procacidad sexual y los fonemas oclusivos bilabiales /p/ y /b/ relacionados con la violencia, será más fácilmente percibida si se traslada al texto meta siguiendo las mismas pautas recurrentes con las que se produce en el texto origen. Existen, sin embargo, otros casos de aliteración que se producen de manera aislada en el texto sin la regularidad necesaria para que su generalización semántica contribuya a la creación de un mapa textual. El mantenimiento de una constante fonémica en este caso será, por tanto, innecesario, pero sí que parecería aconsejable reproducir el hipotético efecto ilocutivo ya que, al ser su constitución tan explícita, se puede deducir la hipotética intención del dramaturgo de producir un impacto auditivo en el receptor. Como ejemplo de aliteración constituida mediante lexías que comparten una orientación semántica podemos analizar el segmento en el que la ya depuesta reina Isabel advierte a Dorset sobre el peligro que corre al haber sido coronado Ricardo.

Queen Elizabeth *Death and destruction dogs thee at thy heels;*
(IV.i.39)

La aliteración del fonema oclusivo alveolar sonoro /d/ se consigue por la proximidad de *death, destruction y dogs*, lexías con una denotación semántica negativa. Se podría incluso considerar que la proximidad de *thee* y *thy* contribuiría, con el efecto aliterativo del fonema fricativo interdental /T/ al énfasis global del segmento.

| | | |
|------------------|--------------|--|
| Hiráldez (1868) | Isabel | la muerte y la destrucción te persiguen y quieren cogerte; |
| Mcperson (1873) | Isabel | La destrucción, la muerte te persiguen. |
| Lafuente (1918) | Isabel | ¡La muerte y la destrucción te persiguen! |
| Astrana (1921) | Reina Isabel | ¡La muerte y la destrucción ladran en tus talones! |
| Valverde (1967) | Isabel | La muerte y la destrucción te muerden los talones; |
| Cisternas (1974) | Reina Isabel | ¡La muerte y la destrucción son dos perros que ladran a tus talones! |
| Lázaro (1984) | Isabel | Muerte y destrucción te muerden los talones. |
| Sanderson (1998) | Isabel | La destrucción y la muerte te husmean los talones. |

La predecible y semánticamente necesaria utilización de las lexías *muerte* y *destrucción* dificulta el logro de la aliteración, por lo que una orientación en

este sentido requeriría un esfuerzo traductor por medio de un ajuste léxico. Sólo Valverde y Lázaro consiguen un efecto equivalente gracias a la paronomasia establecida entre *muerte* y *muerde*. La mínima modificación de un sólo fonema y la relación semántica reforzarían la asociación, aunque una mayor proximidad entre las lexías (alternando el orden de los dos sustantivos) haría que el efecto sonoro fuera todavía más apreciable. En todo caso, la utilización de una figura retórica distinta a la del texto origen en estas dos traducciones sería perfectamente válida en aras de conseguir un impacto fónico equivalente que no se produce en el resto de los textos meta.

En resumen, hemos podido comprobar en los segmentos del texto origen expuestos en este artículo que la formación de una aliteración conlleva, además de un efecto estético, una carga semántica subyacente que contribuye a la decodificación por parte del receptor. En el caso de una hipotética representación, esta figura de dicción produce un efecto fónico aún más relevante si se tiene en cuenta las características de recepción inmediata en la que se encuentra el espectador, quien asociará auditivamente las lexías que, en una relación de proximidad, comparten la misma secuencia fonémica inicial. Se puede justificar, por tanto, la importancia de la traslación de dicho efecto al código meta.

En los textos meta analizados hemos podido verificar como predominaba una estricta traslación léxica sobre la producción de un efecto fónico. Así y todo, en los casos en los que se ha intentado solventar este problema traductor teniendo en cuenta la efectividad sonora, las alternativas han sido diversas. La tendencia natural parece consistir en buscar la iteración con el mismo fonema, sobre todo en los casos de vinculación etimológica de una de las lexías en los códigos origen y meta, aunque no sea un requisito indispensable. Sí parece recomendable que, en los casos de recurrencia fónica en distintos segmentos de la obra sobre un campo semántico específico, se intente encontrar la forma de que la iteración de un determinado fonema se mantenga en el código meta.

Hay posturas traductoras y traductológicas que rechazan trasladar la aliteración al código meta español por ser una figura que no se utiliza con tanta asiduidad como en el código origen². Pero hemos visto como, en el caso de no producirse una aliteración equivalente a la del segmento del texto origen, es

² Se pueden encontrar, sin embargo, distintas referencias a la utilización de la aliteración en la literatura española el libro *Figuras retóricas*, del tratadista retórico español José Antonio Mayoral, quien alude, por ejemplo, a la teorización de Juan de Herrera en este sentido a partir de unos versos de Garcilaso (1994:76):

Como se recordará, a propósito de los fenómenos de *Aliteración* en la poesía de Garcilaso [...], las cualidades sonoras de fonemas como /m/ y /l/ son merecedoras, en la estimativa estética de Herrera, de una valoración de signo positivo, expresada mediante términos como: suavidad, agradabilidad, concinidad, dulzura.

perfectamente válido hacer uso de otra figura de dicción que dirija la atención del receptor hacia dicho segmento, como pudimos comprobar con la utilización de la paronomasia en el último ejemplo expuesto, algo preferible a que el vínculo fónico entre *lexías* pase desapercibido.

Sea cual sea la solución traductora tomada con respecto a las aliteraciones que se encuentren en el texto origen, parece recomendable una regularidad en el tratamiento traductor del microcódigo de una obra concreta que aporte un equilibrio de composición equivalente al original. La configuración de un mapa textual, siguiendo los planteamientos teóricos de Jakobson, contribuirá al logro de estos objetivos. Quisiera también recalcar, por último, que el mantenimiento de las figuras de dicción con carácter iterativo aproxima los códigos origen y meta al compartir ambos la adopción de la nomenclatura retórica grecolatina. Y en el caso concreto de la aliteración, su efectividad fónica puede contribuir en gran medida a facilitar la percepción en lo que, para muchos, debería ser el fin último de la traducción teatral, su representación oral.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus utilizado

- SHAKESPEARE, WILLIAM. 1591. *King Richard III*.
- ANTHONY HAMMOND (ed.) 1981. *The Arden Shakespeare*. Londres: Methuen. 1987.
- MANUEL HIRÁLDEZ DE ACOSTA. 1868. *Ricardo III*. Madrid: Nacente. 1872.
- GUILLERMO MACPHERSON. 1873. *Ricardo III*. Madrid: Edaf. 1997.
- RAFAEL MARTÍNEZ LAFUENTE. 1915. *Obras completas de Shakespeare: Vol. 10. La tragedia de Ricardo III*. Valencia: Prometeo.
- LUIS ASTRANA MARÍN. 1921. *Obras completas de William Shakespeare: Vol. 1. La tragedia de Ricardo III*. Madrid: Aguilar. 1932.
- JOSÉ MARÍA VALVERDE. 1967. *Obras completas de William Shakespeare: Vol 1. Ricardo III*. Barcelona: Planeta.
- LELIA CISTERNAS. 1974. *Hamlet - Ricardo III - Enrique V*. Barcelona: Bruguera.
- EUSEBIO LÁZARO. 1984. *Ricardo III*. Madrid: Valdemar. 1997.
- JOHN D. SANDERSON. 1998. *La tragedia del rey Ricardo III*. Alicante: Aguaclara.

Referencias bibliográficas

- BASSNETT, SUSAN. 1998. «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre». En S. BASSNETT & A. LEFEVERE (eds.) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters. 90-108.
- CLEMEN, WOLFGANG. 1957. *A Commentary on Shakespeare's Richard III*. Londres: Methuen. 1968

- JAKOBSON, ROMAN. 1960. «Linguistics and Poetics». En T. Sebeok (ed.) *Style in Language*. Cambridge, Mass: MIT Press. 350-77.
- JOHNSTON, DAVID. 1996. «Las terribles aduanas: fortuna de Lope, Tirso y Calderón en el Reino Unido». En A.L. Pujante y K. Gregor (eds.) *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Murcia: Universidad de Murcia.
- LUKES, MILAN. 1979. «Translator's Choice (Reduction and Multiplicity of Meaning in Translations of Shakespeare)». *Shakespeare Translation*, 6. 1-15.
- MAYORAL, JOSÉ ANTONIO. 1994. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- MORTARA GARAVELLI, B. 1988. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra. 1991
- MOSLEY, C.W.R.D. 1989. *Richard III*. Penguin Critical Studies. Londres: Penguin.
- MURCH, A.C. 1984. «Writer's play and director's play: Two Exiles». O. ZUBER (ed) *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- VAN DEN BROECK, RAYMOND. 1986. «Translating for the theatre». *Linguistica Antwerpiensia*. 96-110