

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Departamento de Filología Inglesa y Alemana, y de Traducción e Interpretación

**TRADUCCIÓN Y CENSURA, TRADUCCIÓN DE
DIALECTOS: LAS VERSIONES AL
CASTELLANO DE PIGMALIÓN, DE GEORGE
BERNARD SHAW**

Realizada por EDURNE GOÑI ALSÚA

Bajo la dirección de:

DRA. DOÑA RAQUEL MERINO ÁLVAREZ

y

DRA. DOÑA MARÍA PÉREZ LÓPEZ de HEREDIA

Vitoria-Gasteiz 2017

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo está dedicado a la grandeza del profesor Eugene Albert Nida, no sólo por haber confiado en mí recién empezada mi andadura en el mundo académico, sino por ser alguien cuya presencia transmitía bondad.

Y eternas gracias:

A Pablo, Aitor y Naiara siempre.

A mi familia por su santa paciencia, por su «¿y cuando decías que ibas a acabar esa tesis?» primero y «la chica está estudiando» después, por sus constantes ánimos y preocupación.

A Marta Lapatza y Ferrán Vila por demostrarme qué es la amistad; a Eduardo Leone por saber mucho y reírse de mí, a Ana Pérez y Javier Oroz, amigos todos que me han apoyado en silencio y a voces y me han aguantado, empujado, escuchado de verdad y servido de bastón. A mis compañeros de los cursos de doctorado de la Universidad de Deusto, Eugenia, Iñaki, Arantza, Aitor, Lucila y Ana, por la ilusión compartida en unos años en los que nos íbamos a comer el mundo (y algunos lo han hecho).

A las doctoras Raquel Merino Álvarez y María Pérez L. de Heredia por no dejar de sorprenderme nunca con su capacidad de trabajo, su buen hacer, sus conocimientos, su constante preocupación, por sepultarme en libros y más libros, por enseñarme a afinar el discurso.

Al profesor Julio Cesar Santoyo por una oferta de ayuda a una desconocida que acababa de empezar en unas Jornadas de Traducción de la Universidad Complutense en 1995 en El Escorial.

A todos aquellos que, como el señor Doolittle, han sentido que «a lo que yo he venido, sin embargo, es a aprender a hablar el lenguaje de la clase media que hablan ustedes, en lugar de hablar el inglés correctamente».

Y, por último, a Mari y Atenea por la sabiduría, porque el hombre sin conocimiento no es nada, y a Euterpe, Talía y Melpómene, porque son mucho más que bonitos mitos.

El teatro es la poesía que se levanta del libro.
~ Federico García Lorca

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. GEORGE BERNARD SHAW Y LA TRADUCCIÓN DEL DIALECTO.....	5
1.1. Contextualización: George Bernard Shaw.....	5
1.2. Estudios de traducción.....	7
1.2.1. Estado de la cuestión.....	7
1.2.2. Estudios de traducción teatral.....	11
1.2.3. Metodología del grupo TRACE.....	17
1.3. Los dialectos y su traducción.....	20
1.3.1. Dialectos, sociolectos y otras variantes lingüísticas.....	23
1.3.2. Dialectos y traducción.....	38
1.4. El <i>cockney</i>	63
1.4.1. Aproximación a la historia del <i>cockney</i>	63
1.4.2. Principales características del <i>cockney</i>	72
1.4.3. Sociolingüística: el <i>cockney</i> y su significado en el mundo anglosajón.....	79
1.5. Metodología de trabajo.....	84
2. GEORGE BERNARD SHAW Y SUS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL.....	89
2.1. Catálogo de traducciones publicadas en español.....	89
2.1.1. Título por incidencia.....	92
2.1.2. Traductores por incidencia.....	97
2.1.3. Año.....	106
2.1.4. La industria editorial.....	115
2.1.5. Lugar de edición.....	124
2.1.6. Título original.....	126
2.1.7. Año original.....	127
2.1.8. Estudio de las fuentes.....	132
2.1.9. Inferencias.....	150
2.2. La censura en España y en George Bernard Shaw.....	156
2.2.1. Desarrollo de la censura franquista.....	159
2.2.2. Procedimientos de censura.....	168
2.2.3. La censura en la obra de George Bernard Shaw.....	173
2.2.4. Inferencias.....	176
3. ESTUDIO DE LOS CORPUS TEXTUALES DE <i>PYGMALION/PIGMALION</i> , DE G.B. SHAW.....	179
3.1. Análisis del catálogo de traducciones de <i>Pigmalión</i>	179
3.1.1. Conceptos teóricos.....	179
3.1.2. Análisis traductológico.....	182
3.1.2.1. Información preliminar y nivel macrotextual.....	182
3.1.2.2. Nivel microtextual.....	197
3.1.2.3. Nivel intersistémico.....	230
3.2. El <i>cockney</i> de George Bernard Shaw en <i>Pygmalion</i> y su traducción.....	231
3.2.1. Uso del dialecto en <i>Pigmalión</i>	231
3.2.2. George Bernard Shaw y el dialecto <i>cockney</i>	238
3.2.3. Estudio del <i>cockney</i> en <i>Pygmalion</i>	241
3.2.4. Estudio de la traducción del <i>cockney</i> en <i>Pigmalión</i>	249
3.2.5. Valoración de las traducciones recogidas.....	258
4. CONCLUSIONES.....	267
BIBLIOGRAFÍA.....	273
ANEXOS.....	309

INTRODUCCIÓN

El hombre halló una solución casi mágica, un pasadizo secreto para huir del anatema de Yahveh, un puente que uniera las distantes orillas de los idiomas mutuamente incomprensibles. Ese pasaje y ese puente no es otro que el de la traducción, oral y escrita. Ella es la única lengua mundial que ha habido y la única que hay (Santoyo 1983: 9).

El trabajo que presentamos a continuación es un estudio de una obra teatral que es mucho más que eso: nos llegó del mundo anglosajón, se tradujo, se representó y se publicó pero, más allá, se quedó entre nosotros para siempre, fructificando de una manera tan intensa que aún hoy, casi cien años después de su primera llegada, permanece en el imaginario colectivo, instalada en nuestra cultura como producto propio. Pero, para entender este fenómeno en toda su extensión, debemos dar una visión de conjunto de varios aspectos que han condicionado la traducción y recepción de *Pigmalión* en el mundo hispanoparlante en general, y en España en particular, desde las cuestiones más generales a las más concretas, desde un marco estrictamente lingüístico a uno más cultural.

Centrándonos en el estudio, comenzaremos dando una visión global del estado de la cuestión. En primer lugar nos detendremos en el autor, George Bernard Shaw, irlandés afincado en Inglaterra, autor de más sesenta obras y un número ingente de críticas, figura clave la historia literaria en lengua inglesa y agudo pensador cuyas ideas iban adelantadas a su tiempo. Gracias a la calidad de su obra, recibió el premio Nobel de Literatura y el Oscar de la Academia del Cine, precisamente, por el guión adaptado de la versión cinematográfica de *Pigmalión*, obra que constituye el centro de nuestro estudio textual.

A continuación, nos detendremos brevemente en las teorías sobre la traducción a las que nos adherimos y, precisamente de la mano de la traducción, consideraremos así mismo otros dos temas que condicionan nuestro estudio: el teatro y el dialecto. En el primer caso, hablaremos de las características propias del teatro, que hacen que a la hora de tratar con un texto en otro idioma sea necesario barajar una serie de consideraciones añadidas a las de los textos impresos porque, tal y como expone Ward:

El arte del dramaturgo reside especialmente en la habilidad que tenga para proporcionar a los actores palabras *hablables* y al público palabras que sean inmediatamente inteligibles, mientras que al novelista le basta con proporcionar palabras *legibles*. La labor de éste es más fácil que la del dramaturgo en dos sentidos: por un lado, los ojos del lector pueden asimilar perfectamente frases que, si estuvieran destinadas a ser pronunciadas, requerirían estar compuestas de manera más eufónica; por otro, el lector puede meditar y absorber con toda tranquilidad, y durante el tiempo que quiera, las complejidades de pensamiento y de significado que pueda encerrar la prosa de un novelista (*cf.* Shaw 1968: 25).

En segundo lugar, hablaremos del dialecto; todos somos conscientes de que hablamos de manera «diferente» a muchos otros hablantes de la misma lengua, pero es necesario que definamos qué es la variación lingüística, qué la caracteriza, qué consideraciones sociolingüísticas le acompañan, y qué tipos de dialectos podemos encontrarlos. Y, tras este, desarrollaremos un punto en cierta manera controvertido en el marco de los Estudios de Traducción, pero fundamental en nuestro trabajo: el dialecto y la posibilidad o imposibilidad de su traducción. Y es que, en la obra que analizaremos hay un «personaje» alrededor del cual gira toda la obra: el *cockney*. Primero lo definiremos y viajaremos a sus orígenes, evolución, características y adscripción sociolingüística, porque «*Pygmalion* is not merely a love story, but a commentary of the state of language in society» (Pirnajmudin y Shaapori 2010: 59). Así nos aproximaremos a la obra, cuyo centro es el uso que los humanos damos a los diferentes dialectos que hablamos y el poder que estos tienen sobre nosotros. Además, teniendo en

cuenta que «la obra se ciñe a la relación entre clase social, poder y habla. Las limitaciones de un código restringido [...] no deberían ser inmutables. La tesis shawiana es que la fonética puede ser una fuerza liberadora» (Laborda 2012: 5). Otra razón por la que debemos otorgar al sociolecto la importancia que merece es porque el mismo Shaw definió *Pigmalión* como “an advertisement on the science of phonetics» (Tauber 1963: 161). Para rematar el estado de la cuestión, acudiremos a la metodología del grupo de investigación TRACE (TRAducciones CEnsuradas), de probada utilidad en numerosos estudios previos y bajo cuyo paraguas desarrollaremos la Tesis Doctoral que aquí comienza.

Una vez establecidos los parámetros básicos del estudio, iremos cerrando el círculo alrededor de la obra objeto de estudio y la traducción del dialecto, aproximándonos a las ediciones de las obras de Bernard Shaw en los países hispanoamericanos. Una de las maneras de comprobar el calado de un autor es analizar el número de traducciones de su obra en otra lengua. Para ello, procederemos a confeccionar un catálogo, previo paso por diferentes bibliotecas de países de habla castellana, archivos y páginas de internet, lo que nos permitirá consultar el número de ediciones que de las obras de Shaw se han realizado en lengua española. Entendemos que alguna edición puede no haber dejado rastro, debido a tiradas cortas o poco cuidadas, u otras que no pasaron a formar parte de ningún fondo bibliográfico, pero consideramos que ante el aparente volumen de ediciones que vamos a manejar, la desviación ha de ser pequeña. Una vez realizada la catalogación, analizaremos los aspectos más importantes de las mismas, centrándonos en los títulos traducidos y si estos han tenido alguna variación, el autor meta, el año y lugar de edición, así como las editoriales que los publican. Entendemos que esto nos procurará un amplio campo de observación ya que manejamos cuatro lenguas posibles: castellano, vasco, gallego y catalán, un número indeterminado de autores meta, algo más de cien obras, veintiún países, dos continentes y un marco temporal superior al siglo, de ciento nueve años para ser más exactos. Además, aparecerán en escena ciertas cuestiones extratextuales derivadas de situaciones históricas que protagonizaron el siglo XX en el mundo hispano, tales como la Guerra Civil española, el obligado exilio de muchos intelectuales, la postguerra, que trajo consigo una serie de carencias en España y, por supuesto, la existencia de una censura oficial, que constituirá el siguiente paso en nuestro estudio.

Como es bien sabido, a consecuencia de la Guerra Civil se volvió a instituir en España la censura gubernamental. De hecho, los dos bandos en conflicto establecieron tribunales durante la contienda para que controlaran las noticias, las publicaciones y los medios de comunicación, lo que se perpetuó cuando el bando franquista ganó la guerra. Este hecho no solo marcó a toda una generación, a su mentalidad y su manera de entender el mundo, sino que también condicionó la literatura que se publicaba, el teatro que se representaba o el cine que se proyectaba. Por lo tanto, debemos analizar qué significó y cómo evolucionó la censura, así como su campo de acción y las obras que censuraron para poder conocer otra parte de la recepción de *Pigmalión* en nuestro país. Nos desplazaremos al Archivo General de la Administración (AGA), en Alcalá de Henares, donde se guardan para su estudio y conservación los expedientes de censura que se elaboraron a lo largo del periodo franquista. Conocemos el número de expedientes que existen sobre la obra, de hecho en la base de datos de TRACEtirl aparecen recogidas bastantes entradas que, junto con la información que proporciona Isabel Estradas en su tesis doctoral, han sido la base que hemos completado. Sin embargo, no conocíamos el contenido de los mismos, por lo que decidimos profundizar para conocer en su totalidad los datos que contiene el archivo. Hemos de tener en cuenta, además, que pese a ser premio Nobel, y llegar a nuestro país precedido de un gran éxito internacional, Shaw era un reconocido socialista y reformista, como veremos a continuación, y entendemos que estas ideas tan contrarias al régimen dictatorial hubieron de crear controversia en su

recepción y, obviamente, expedientes censoriales. Pero esto, volvemos a repetir, es solo una hipótesis que sólo podremos confirmar o desmentir tras la consulta y análisis de los fondos del AGA.

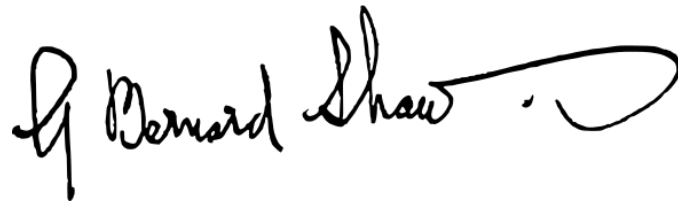
Una vez acabada esta primera fase de investigación, pasaremos a la concreción, al análisis de la obra que ocupa nuestro estudio. Centrados ya en *Pigmalión*, procederemos a estudiar el corpus textual con el que contamos en castellano. A priori sabemos que hay dos traducciones muy diferentes, una de Julio Broutá, la primera de todas, que se realizó en España en la década de los años veinte del siglo pasado y que se ha seguido publicando hasta casi el siglo XXI, y otra realizada en Argentina de la mano de Floreal Mazía. Suponemos que, debido a la larga tradición de esta obra, habrá más traducciones que deberíamos encontrar en el estudio sobre las diferentes ediciones publicadas. Estas dos traducciones junto con las que encontremos serán la base del estudio textual en el que seguiremos la metodología propuesta por el grupo TRACE. Es decir, comenzaremos realizando el análisis preliminar de todas ellas, en las que estudiaremos los volúmenes en sí mismos y toda la información que podamos extraer de ellos; a continuación procederemos a realizar el estudio macrotextual, en el que se cotejará la relación de las ediciones en castellano con la original inglesa, referente al número de actos y escenas que aparezcan en ambos; después, acometeremos el estudio microtextual en el que, tomando la «réplica» (Merino 1994b) como base de análisis, compararemos las diferentes traducciones que los autores meta han dado al texto origen; y, por último, procederemos a estudiar las traducciones a nivel intersistémico, centrándonos en las representaciones de la obra.

Retomamos, para finalizar, el tema del dialecto y del *cockney* al que en este punto del trabajo ya podremos denominar con su término más adecuado. Como ya hemos mencionado, una parte muy importante de *Pigmalión* la protagoniza esta variación lingüística, traducida a los correspondientes dialectos de Madrid y Buenos Aires: el cheli y el lunfardo respectivamente. Lo que pretendemos llevar a cabo en esta parte del estudio es analizar el uso del mismo en la obra: quién se expresa en *cockney*, qué ideas sociales se le adscriben, qué supone hablarlo y, no menos importante, qué supone el dejar de utilizarlo. Además, estudiaremos los dialectos a los que este se ha vertido, de los cuales, por el momento, conocemos el cheli y el lunfardo.

Para finalizar, haremos una comparativa de las traducciones del *cockney* al castellano para llegar al punto final: confirmar o desmentir nuestras ideas primeras sobre la posibilidad de traducir los dialectos, especialmente cuando aparecen en una obra de teatro.

Sabemos que es un estudio ambicioso, y solo esperamos contribuir con un granito de arena al mejor conocimiento de George Bernard Shaw en el mundo hispanohablante: las ediciones de Shaw en español, su recepción en España y, vital para nosotros, en el campo de la traducción del dialecto en general y en el teatro en particular. A continuación, comenzamos la tarea.

1. GEORGE BERNARD SHAW Y LA TRADUCCIÓN DEL DIALECTO



1

1.1. Contextualización: George Bernard Shaw

Antes de empezar, querríamos reproducir aquí una anotación de Ward sobre el irlandés, que nos da idea de la grandeza que tuvo y tiene como escritor, puesto que «por su duración, su fecundidad y su influencia, la carrera de Bernard Shaw no tiene paralelo en la historia de la literatura moderna [...] siendo productor de una cosecha como el teatro inglés no había conocido otra igual desde hacía trescientos años, esto es, desde 1616, el año en que Shakespeare muriera» (Shaw 1968: 13-26).

Abrams, en su biografía sobre Shaw, nos dice que nació en Dublín, el 26 de julio de 1856, «of the English stock, one of the Galaxy of the Anglo-Irish [...] who have contributed so brilliantly to English literature» (1962: 1759-62). Tras dejar el colegio y trabajar en una oficina, marchó a Londres en 1876, ciudad a la que se trasladó su madre con intención de convertirse en profesora de música, porque, según sus propias palabras, «Londres era el centro literario de la lengua inglesa, y de toda la cultura artística de que era susceptible el reino de la lengua inglesa, en el que yo me proponía ser rey» (Shaw 1968: 22). Lo cierto es que comenzó su carrera literaria escribiendo novelas que no tuvieron repercusión a la vez que, poco a poco, se empezaba a sentirse interesado por la reforma social, lo que le llevó a fundar la Sociedad Fabiana en 1884, para la promoción del socialismo aunque él nunca fuera un «conventional socialist» (Abrams 1962: 1759), de hecho, «as a committed socialist and dramatist, Bernard Shaw's primary goal was to reform the existing social conditions and theatrical conventions by his works; he believed that every work of art should have a social function» (MacDonald 2006: 64). Estas palabras las anticipaba el propio Shaw al afirmar que «he pronunciado centenares de conferencias y he publicado grandes libros sobre el socialismo fabiano. Todas mis obras tienen un trasfondo sociológico muy deliberado» (Shaw 1968: 17).

Sea como fuere, y gracias a las enseñanzas musicales de su madre, pronto se convirtió en crítico musical experto en Wagner, y publicó sus columnas en los periódicos *Star* y *World* en las que «introduced a new standard in judging both performers and composers, often mocking conventional taste and fashionable preferences» (Abrams 1962: 1759). En 1895 comenzó también su andadura como crítico teatral para el *Saturday Review* de Londres y sus «deliberately provocative reviews stirred up contemporary English ideas about plays and acting and enlarged the intellectual horizons of his readers» (Abrams 1962: 1759). Pero lo más importante es que esta visión crítica, los profundos conocimientos de música y estructura teatral, su interés en las reformas sociales, su admiración por Ibsen y Wagner y la influencia de Samuel Butler, el escritor satírico de la época victoriana, convirtieron a Shaw en un «playwright who on the one hand knew all the conventional ticks of the theater and on the

¹ <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25515608>

other was determined to use the drama as he conceived Ibsen to have used it as a means of shaking theater audiences out of their complacencies, hypocrisies, and thoughtless acquiescence in all kinds of social evil» (Abrams 1962: 1759).

Es decir, parte de una base tradicional para alcanzar unos propósitos no tradicionales, ya que su intención era sorprender a la audiencia al exponerle a los problemas morales de la sociedad en la que vivían. En palabras del mismo Shaw: «I must warn my readers that my attacks are directed against themselves, not against my stage figures» (Abrams 1962: 1760).

Su primera obra de teatro, *Widower's Houses*, se representa en 1892; solo un año más tarde en 1893, Shaw es objeto de un primer episodio de censura ya que la representación de *Mrs. Warren's Profession* fue prohibida por el Lord Chamberlain «empowered by Act of Parliament to censor stage performances in Britain» (Abrams 1962: 1761) debido al tema de la misma, la prostitución, aunque sí fuera representada en la *Stage Society* ya que, al ser una sociedad privada, no dependía del Lord. Finalmente, en 1926, llegaría a los escenarios londinenses. Sus primeras obras no contaron con el favor del público, hasta que «los prejuicios británicos contra sus obras comenzaron a disiparse en 1905, año en que el rey Eduardo VII asistió a una representación de *La otra isla de John Bull* en el Royal Court Theatre» (Shaw 1968: 13). A partir de este momento, la producción del autor no se detiene hasta 1949 con su última obra completa *Shakes versus Shav* y 1950 con *Why She Would Not*, inconclusa debido a su fallecimiento. Sin embargo, nosotros nos detendremos en 1913, año en que finaliza la escritura de *Pygmalion*, «a brilliant exploration of the relation between social class and accent in England» (Abrams 1962: 1761), en la que «Shaw's main concern in this play is to demonstrate the importance of language and speech manner in a class-conscious society» y desde el mismo comienzo de la misma, Shaw «presents us with a stratified society in which linguistic competence is one of the indicators of social status» (ambas citas en Pirnajmudin 2010: 62). En el Anexo 1 reproducimos la entrevista que el *Telegraph* realizó a Shaw con motivo del estreno de *Pigmalión* en la escena inglesa, en la que expresa la importancia que para él tiene la fonética.

Como expone Ward, «los aficionados al teatro londinense se familiarizaran con la discusión de temas serios, tales como los de política y religión, con la actuación sobria por parte de los actores y con los decorados realistas» (Shaw 1968: 14). Pero, sin dudar de la maestría de Shaw y su genio como autor y conocedor del alma humana, ya que sus obras «están enraizadas en ese constante interés que despierta la conducta humana y que es independiente del tiempo y del lugar», que le llevan a «pertenece(r) a la eternidad y se cuenta en el número de los inmortales» (ambas en Shaw 1968: 16), lo que más nos interesa de él es su dominio del lenguaje. Y, abundando en este tema, afirma Ward que «la característica de las obras de Shaw es que sus palabras resultan siempre de fácil enunciación para los actores y de fácil comprensión para los espectadores, y que su contenido es rico, amplio e intelectualmente fecundo. Sus ideas son asimiladas incluso por oyentes sin preparación alguna» (Shaw 1968: 25).

Hemos mencionado con anterioridad los dos premios internacionales que reconocerían a Shaw. El primero fue el Nobel de Literatura que le fue otorgado en 1925 «(p)or su trabajo que está marcado tanto por idealismo como por humanidad y su sátira estimulante que a menudo se halla infundida con una singular belleza poética»², y cuyo discurso de aceptación hemos reproducido en el Anexo 2. El segundo premio fue un Oscar de la Academia de Cine Norteamericana, logrado en 1939. En los premios de ese año se nominó la película *Pigmalión*,

² [https://es.wikipedia.org/wiki.Ganadores_del_Premio_Nobel_de_Literatura](https://es.wikipedia.org/wiki/Ganadores_del_Premio_Nobel_de_Literatura) (a 8 de julio de 2016)

dirigida y protagonizada por Leslie Howard, en cuatro categorías: mejor película, mejor actor principal, mejor actriz principal y mejor guion adaptado. Reproducimos a continuación la reacción del autor cuando se le informó de la misma: «It's an insult for them to offer me any honour, as if they had never heard of me before - and it's very likely they never have. They might as well send some honour to George for being King of England»³. También en el Anexo 2 podemos encontrar las nominaciones de aquel año a esa categoría.

Terminamos este apartado con una cita de Laborda quien resume muy acertadamente la obra del irlandés:

Su producción dramática fue antiteatral, es decir, que avanzaba a contracorriente de las convenciones artísticas de su tiempo. Empleó la técnica de la discusión como eje dialéctico entre personajes que simbolizaban modelos. Y desarrolló un teatro que aspiraba a ser, según advertía, «fábrica de pensamiento». Su intención ideológica fue avivar las inquietudes sin imponer respuestas y realizar una función formativa de la audiencia. Su legado está vigente, en el sentido de que en la producción de Shaw se reconocen tendencias del teatro moderno, en las modalidades épica y surrealista. (2012: 4).

1.2. Estudios de traducción

1.2.1. Estado de la cuestión

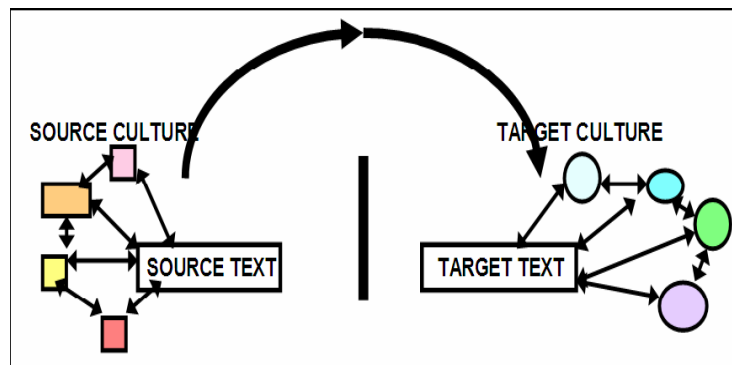
La bibliografía sobre la traducción y su esencia es ingente, puesto que contamos con textos que reflexionan sobre ella desde Cicerón con su *De Optimo Genere Oratorum* (46 a.C.). Obviamente, no pretendemos cubrir la trayectoria sobre los Estudios de Traducción en unas pocas líneas, ni tampoco es el objeto de este estudio. Y es que además, como sabemos, «translation is more than the replacement of one word in the source language with another word in the target language. It is a decision making process involving a judgement regarding every single word translated and the best way to translate it» (Sofer 1999: 5).

Lo que sí vamos a explicar o, mejor dicho, dejar que los autores expliquen, son los conceptos sobre la traducción a los que nos adherimos. Hay dos cuestiones que nos parecen básicas: la primera es que el producto de la traducción es un elemento que se integra en la cultura que lo recibe; la segunda, que la traducción es un proceso que se desarrolla por una necesidad de comunicación. Ha quedado atrás hace mucho tiempo la dicotomía «traducción libre o traducción literal», o las teorías sobre la equivalencia entre texto origen y meta, sobre las que tantos tratados se han escrito. Autores como Bassnett, Hermans, Holmes, Lefevere o Toury incorporaron términos nuevos como «manipulación», ya que cada traducción implica la manipulación del texto original para adaptarlo a la cultura de llegada; como afirma Pérez L. de Heredia, «la traducción implica siempre la manipulación del texto original, debido a una serie de condicionantes, ideológicos, políticos y económicos, propios de la cultura donde tiene lugar» (2000a: 152). Otro término innovador es «poder», que está relacionado con las normas, porque la cultura meta puede tener una normativa a la que la traducción debe adaptarse, debido al hecho de que estas «are produced in the service, or under the constraints of certain ideological and/or poetological currents» (Lefevere 1992: 5).

También es interesante para nuestros propósitos recordar cómo Even-Zohar estableció la teoría de los polisistemas en los años 70 del siglo pasado. La literatura debe considerarse como un sistema jerarquizado pero también dinámico, en el que la traducción pasa a tener un papel primordial porque un texto recibido puede renovar el sistema literario meta, como se

³ http://www.imdb.com/event/ev0000003/1939?ref_=nmawd_awd_1 (2 de junio de 2017)

puede observar en la historia de la literatura. Nord (2006, 39) lo explica por medio del siguiente diagrama:



Basándose en la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, Gideon Toury elabora a partir de 1980 la propuesta teórica que cristaliza en los Estudios Descriptivos de Traducción, desde la que se plantea analizar los textos literarios bajo la perspectiva de que la literatura sea considerada un sistema cultural en sí mismo, sistema que parte de una situación cultural, histórica y social. De esta manera, se desarrolla toda una nueva teoría que deja a un lado la noción de equivalencia y da entrada a las consideraciones sobre la identidad del texto y la importancia de los sistemas culturales de origen y meta.

Partimos de Toury, que expone la idea fundamental de que las traducciones «are facts of the target culture» (1995, 29) y, en esta misma obra, propone un enfoque descriptivo del hecho traductor con el fin de describir y explicar las normas de traducción más habituales, para intentar establecer a partir de ellas las leyes universales que dirigen el proceso de traducción en un momento determinado. Estas normas cambian al mismo tiempo que lo hace la cultura meta y también según el método que utilice el traductor, que puede ser la extranjerización del texto o su domesticación. Las normas se clasifican en dos tipos: las iniciales, que vienen dadas por uno de los métodos mencionados, y las operacionales, que son las que van definiendo el procedimiento traductor, y que a su vez pueden ser matriciales, que hacen referencia a la macroestructura del texto meta, y textuales, relativas a la microestructura del mismo.

Esta idea la corrobora también Nord cuando afirma que «whatever its purpose, a translated text is bound to enter the target-culture repertoire and become a part of the culture-specific intertextuality system» (2006: 38). Nosotros, como lectores de la lengua meta, sabemos que cada obra tiene un origen y un porqué en el contexto en el que nace que la define: la época, el tipo de escrito, el desarrollo del argumento y los personajes que lo llevan a cabo o las ideas filosóficas en las que se sustenta son hechos que tienen una razón de ser en el mundo en el que se crea, pero nosotros nos enfrentamos a un producto recibido, importado, y así es como lo vamos a entender. Vermeer, que también sostiene esta teoría, afirma que:

The target text, the translaturum, is oriented towards the target culture, and it is this which ultimately defines its adequacy. It therefore follows that source and target texts may diverge from each other quite considerably, not only in the formulation and distribution of the content but also as regards the goals which are set for each, and in terms of which the arrangement of the content is in fact determined (2004: 229).

Es un hecho que si las obras no llegan al público meta, este, aunque las acepte, no las va a incorporar a su cultura. Pero si el lector las siente como parte suya, no solo las integrará, sino que también hará que fructifiquen y a partir de ellas se desarrollaran nuevos productos. De tal manera que, según Nord, «a translation that achieves the intended purpose may be called functional. Functionality means that a text (in this case: a translation) ‘works’ for its receivers in a particular communicative situation in the way the sender wants it to work» (2006: 31). Y, lo que encontramos más importante todavía:

Functionality is not an inherent quality of a text. It is a quality attributed to the text by the receiver, in the moment of reception. It is the receiver who decides whether (and how) a text ‘functions’ (for them, in a specific situation). If, as we know, the same receiver at different moments of her/his life reacts in different ways to the ‘same’ text (Nord 2006: 31).

Centrándonos en esta concepción, la definición de Bolaños nos parece muy acertada porque incluye todo lo que supone el proceso de la traducción y se une a nuestro segundo supuesto básico, la comunicación:

Dentro del marco teórico del Modelo Traductológico Dinámico (MTD) (Bolaños: 2001), afirmamos que la traducción es un tipo de proceso comunicativo peculiar que se presenta cuando hablantes de dos lenguas diferentes carecen de un medio de transmisión lingüística común y se ven en la necesidad de acudir a un tercer participante, o sea el traductor (para textos escritos) o el intérprete (para textos orales), quien sí dispone del conocimiento lingüístico y cultural necesario para iniciar o reestablecer la comunicación. Este proceso consiste fundamentalmente en la recuperación del contenido semántico (qué dice el texto), pragmático (con qué propósito) y estilístico (de qué manera) expresado por el emisor en la lengua de partida en un texto determinado, a través de un procedimiento de equivalencias, dando como resultado otro texto en la lengua de llegada (Bolaños 2004: 335).

Siguiendo esta idea, Nord establece que todo proceso de traducción incluye «at least, four participants or, rather, roles» (2006: 35):

- La persona que elabora un mensaje, «the source-culture sender (SC-S)», para la audiencia de su propia cultura, «(SC-A)», con la intención de obtener un propósito comunicativo concreto en la cultura de origen, «(SC-P)».
- Un cliente o iniciador, «(INI)», que encarga una traducción de este mensaje para la audiencia de una cultura de llegada, «(TC-A)», para obtener un propósito comunicativo concreto, «(TC-P)».
- Un traductor, «(TRL)», que realiza el texto meta siguiendo las líneas maestras dictadas por el iniciador. Vermeer (2004: 229) añade una consideración muy importante cuando explica que «to the extent that a translator judges the form and function of a source text to be basically adequate per se as regards the pretermind skopos in the target culture, we can speak of a degree of ‘intertextual coherence’ between target and source text».
- Los receptores meta, «(TC-R)», cuya recepción viene guiada por sus necesidades comunicativas, junto con los marcadores de funciones verbales y no verbales que se hallan en el texto y en la situación en las que se recibe, y con las expectativas puestas en el mismo.

Así mismo, Nord añade que «the behaviour of each of these participants is guided by their respective socio-cultural backgrounds, by culture-specific norms and conventions and by their subjective (in the case of sender, initiator and receivers) or objective (in the case of the translator if she/he has undergone formal training) theories on translation» (2006: 35).

Centrándonos ya en el proceso traductor, Bolaños (2004: 335-338) explica que este se desarrolla en tres fases y, lo que es más importante, lo centra en la traducción de dialectos, que es parte de nuestra investigación:

A) Fase de comprensión del original

La primera consideración en mente es que la traducción es un proceso comunicativo, por lo que deberíamos «establecer quién es el emisor del texto, quién es el receptor potencial y qué busca lograr el emisor mediante su texto» (Bolaños 2004: 336). También es necesario definir los «elementos contextuales inmediatos del texto origen en la comunidad lingüística de la lengua de partida», entre los que estarían la época en la que se escribe y el contexto socioeconómico, histórico y literario. Así mismo se deben considerar «las expectativas (que) tienen los lectores acerca de la forma como deben estar escritos los textos literarios» (Bolaños 2004: 336).

A continuación, el traductor debe centrarse en el texto origen: tipo de texto, si es una narración tipo de narrador y tipo de lengua que se utiliza. En el caso que nos ocupa, aquí es donde hay que analizar el tipo de dialecto que se utiliza, sus características y las connotaciones sociológicas que posee ya que «esta información es fundamental, puesto que el conjunto de asociaciones o connotaciones vinculadas a cada variedad dialectal servirá de *tertium comparationis* al momento de realizar la traducción» (Bolaños 2004: 336).

B) Fase de producción del texto (= traducción) en LM

Llegados a este punto, el traductor debe hacer un estudio del sistema dialectal de la lengua origen y la meta para encontrar una variación en la segunda que contenga las mismas connotaciones que la variación en el texto original, «así, habrá establecido el punto de comparación, el *tertium comparationis*, entre el potencial connotativo de las dos lenguas, y su actualización en los dos textos escritos en ellas, el de partida y la traducción» (Bolaños 2004: 337). Sólo de esta manera se podrá reproducir completamente el mensaje que el emisor del mensaje quiso enviar o, dicho de otra manera, «que connote en la traducción aproximadamente lo que evoca el original» (Bolaños 2004: 338).

En un trabajo anterior (2003), Bolaños presenta el término «rango de equivalencia» (Bolaños 2003: 121), que hace referencia a la posible existencia de más de una opción pareja que pueda transmitir todos los matices connotativos de la variación original. Si sucede esto, «habrá que sopesar factores como la función más sobresaliente de la marcación dialectal en el original, su extensión, los personajes así marcados, etc.» (Bolaños 2004: 338).

Como resumen del trabajo que un traductor realiza, «la competencia traductora» en terminología de Bolaños (2004: 338) que reproducimos a continuación:

[L]a habilidad de identificar un problema de traducción (marcación dialectal en el texto de partida), describirlo (características principales, distribución, extensión), explicarlo (*tertium comparationis*: connotaciones, evocaciones, asociaciones) y plantear posibles soluciones (traducción mediante otra variedad dialectal, sociolectal u otros recursos, con evocaciones lo más cercanas posibles a las del original).

C) Fase de evaluación (crítica) del producto (= el texto traducido)

Dado que la traducción es un proceso comunicativo, la finalidad de esta evaluación es comprobar si los lectores meta reciben los mismos mensajes, o al menos muy parecidos, que los lectores del texto original.

Dejamos atrás a Bolaños para fijarnos, a partir de ahora, en la transposición cultural, término que engloba todos los métodos de traducción definidos por Hervey, Higgins y Haywood (1995: 21-25). Así, el exotismo es el método por el que el traductor mantiene las características lingüísticas y culturales del texto origen; el extranjerismo, o préstamo cultural, es el mantenimiento de expresiones del texto origen por no poder encontrar una forma adecuada en la lengua meta para su traducción; el cambio de códigos, es la aparición en el texto origen de dialectos o idiolectos diferentes; la trasplatación cultural, lo que en realidad supone una adaptación o reescritura del texto origen. Por su parte, Newmark (1988) también incluye la idea de traducción comunicativa, en la que se reproduce el sentido, que no el texto exacto, y se da, por ejemplo, en refranes. Por lo tanto, tal y como apunta Nord, «the translator will have to be familiar with the specificities of the target-culture repertoire to be able to achieve or avoid conventional intertextual relations and/or to predict the audience's reaction, adjusting her/his strategy accordingly» (2006: 39). Para finalizar, queda sólo subrayar que, de acuerdo con lo expuesto y definido por Nord y Toury, creemos que *Pigmalión* ha pasado a formar parte del patrimonio literario español, como lo es del británico. No hemos tenido sólo una traducción de la misma y los productos que han seguido a la obra permanecen en la cultura de llegada.

1.2.2. Estudios de traducción teatral

El origen del teatro en Grecia, como representación religiosa, ha devenido con el paso del tiempo en «o drama é escrito para ser falado e apresenta personagens e conflitos que ao serem encenados nos dão a impressão de que aquilo está acontecendo na vida real. O escritor dramático deve automáticamente apresentar suas idéias e as características de seus personagens, quase inteiramente através dos seus diálogos e ações» (Furlanetto 2008: 16).

Es necesario que nos paremos a pensar un momento en la evolución que ha tenido el teatro a lo largo de su historia, desde aquellas obras consignadas como perfectas por Aristóteles, con la estructura en tres actos y unidad de acción, al teatro del Siglo de Oro y el Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega, en el que los actos pasaban a ser cinco y se permitía la multiplicidad de acciones, o el teatro contemporáneo, mucho más visual. De esta manera, nos damos cuenta de la amplitud del fenómeno del que vamos a hablar y de que trasciende fronteras locales y temporales. Ante tal dimensión inabarcable, hemos decidido centrarnos en los aspectos del teatro que afectan a nuestro objeto de estudio, de los que vamos a dar unas breves pinceladas que nos sitúen en el punto de partida de esta Tesis Doctoral.

Al ser uno de los tres tipos de obras literarias con las que contamos, el teatro comparte características con la narrativa y la poesía, como la elaboración literaria de los textos, con inclusión de recursos por poner un ejemplo, que el escritor realiza conscientemente. Pero vamos a centrarnos en las que le son particulares y distintivas, porque en ellas radica la esencia del teatro y, por ende, la de su traducción.

Para empezar, en el texto teatral «la acción prima sobre la descripción y el diálogo prevalece sobre la narración» (Merino 1994: 18), así que la base alrededor de la cual giran todos los demás elementos es el diálogo. Sin embargo, no se trata de un diálogo usual, ya que este

puede incluir monólogos, que no aparecen en un discurso habitual. Snell-Hornby explica que es un lenguaje «characterized by special forms of textual cohesion, by semantic density, highly sophisticated forms of ellipsis, often rapid changes of theme, and special dynamics of deictic interaction» (1996: 33). Además, este viene acompañado por gestos que sirven de refuerzo a lo que se expresa y, sobre todo, tiene que parecer un diálogo natural, reflejo de lo que podrían decir las personas que se vieran en la misma situación.

También hay que tener en cuenta que los actores declaman los diálogos en escena con una entonación más marcada, diferente a la usada fuera del teatro, manteniendo un ritmo constante que atraiga a la audiencia y, como obra literaria, estos deben causar un efecto estético entre el público. Por lo tanto, encontramos dos aspectos concluyentes: por un lado, destacan las características fonadoras de los actores, que necesitan frases cortas, con un número determinado de sílabas para pronunciarlas con corrección, que carezcan de subordinaciones extensas y, además hay que incluir un léxico que imite el hablar natural; por otro, hay que atender a las necesidades del público que, en palabras de Santoyo: «el espectador de una obra de teatro no puede volver la página para leer lo que no ha comprendido: si algo se pierde, si algo se malinterpreta queda al momento solapado por la ininterrumpida marea verbal. Los canales comunicativos han de estar mucho más abiertos en la versión dramática que en la traducción» (1989b: 8).

Otra característica del hecho teatral viene dada por la tipografía en que se presenta, la cual «nos indica que tanto la estructura (actos, escenas, réplicas) como los dos niveles de lengua que el dramaturgo utiliza diferenciados gráficamente (marco y diálogo) conforman un producto literario» (Merino 1994: 18); en definitiva, un producto cuya caracterización se debe mantener en la lengua meta.

El teatro puede tener dos tipos de recepción diferentes, la que se realiza a través de la lectura del libro impreso, cuyas propiedades son las mismas que las de la poesía o la prosa (edición de lectura), y la que se realiza como espectadores ante un escenario. Pero aunque una obra tenga las dos posibilidades de recepción, Chitanu opina que las obras de teatro «are written to be performed, they are meant for the stage and exist only in the moment of their reception», es más, «the reader of the dramatic text imaginatively constructs the world physically present in front of the spectator of the theatrical performance» (2010: 79).

Partimos de que estas características tan particulares y la posibilidad de una doble recepción confieren a la obra teatral una dificultad añadida a la hora de su traducción. Y, por añadidura, también hemos de incorporar el siguiente planteamiento:

[S]ince the play text is written for voices, the literary text contains also a set of paralinguistic systems, where pitch, intonation, speed of delivery, accent, etc. are all signifiers. In addition, the play text contains within it the undertext or what we have called the gestural text that determines the movements an actor speaking that text can make. So it is not only the context but also the coded gestural patterning within the language itself that contributes to the actor's work, and the translator who ignores all systems outside the purely literary is running serious risks (Basnett 1980: 134).

Pese a toda esta sucesión de elementos que componen la obra literaria, Bassnet ya subrayaba en 1980 que los traductores trataban las obras de teatro de la misma manera que la prosa, lo que suponía incurrir en un grave error porque:

[T]heatre text is read differently. It is read as something incomplete, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized. And this presents the translator with a central problem: whether to translate the text as a purely literary text, or to try to translate it in its function as one element in another, more complex system (1980: 124).

De hecho, tanto Bassnett como Merino destacan que en la traducción del teatro no se pueden separar los dos aspectos que lo caracterizan: texto y representación. En palabras de la primera, «it is impossible to separate text from performance, since theatre consists of the dialectical relationship between both» (1980: 124). La segunda establece que las «dos caras de la misma moneda, página y escenario, inseparables y en ocasiones aparentemente incompatibles conforman un todo complejo» (1994: 397). Quizás, al ser el texto escrito más tangible y permanente, le damos más preponderancia y aceptamos que hay una manera de traducirlo y, por lo tanto, de representarlo.

Por lo tanto, siguiendo a Bassnett, la labor del traductor es la de determinar cuáles son las características estructurales que hacen que un texto sea representable «and to translate them in to the TL, even though this may lead to major shifts on the linguistic and stylistic planes» (1980: 126). Pero, en realidad, sabemos de la existencia de «dos estrategias de traducción diferentes [...], por un lado, las traducciones destinadas a la lectura y, por otro, aquellas realizadas con el objetivo inmediato de la representación, fin último de la obra teatral. Estas dos estrategias concluirán en las denominadas ediciones de lectura y ediciones escénicas» (Pérez L. de Heredia 1999: 32).

Peter Newmark, en cambio, cree que no debería establecerse esta distinción a la hora de traducir una obra porque «the translator's goal should primarily be a translation with a performance in mind» (1988: 173), esto nos lleva a pensar en el público, en la cultura de llegada, en la teoría del «Skopos» o en Toury, por poner algún ejemplo, y a subrayar que las prioridades que se han tenido hasta ahora sobre qué y cómo traducir han variado. En este aspecto nosotros hemos sido afortunados, en la primera versión en castellano de *Pígalión*, Julio Broutá anota que su traducción la adaptó a la escena española Gregorio Martínez Sierra, lo que supone un adelanto de casi setenta años en las palabras de Newmark (Shaw 1973: 657).

Volviendo a la idea de la necesidad de realizar traducciones que los actores puedan declamar con facilidad, Bassnett menciona a Robert Corrigan, traductor de Chekhov, que «in a rare article on translating for actors argues that at all times the translator must hear the voice that speaks and take into account the 'gesture' of the language, the cadence rhythm and pauses that occur when the written text is spoken» (Bassnett 1980: 125). De hecho, Corrigan escribió el ensayo *Translating for actors* (cf. Serón 2013: 4), en el que establecía que el fin de todo traductor dramático es «to produce performable translations», esto es, «speakable (translations): everything must be speakable. It is necessary at all times for the translator to hear the actor speaking in his mind's ear» (cf. Serón 2013: 4). Hung (2002) también opina que el autor meta debe centrarse en el discurso cuando escribe que «translating for the theatre has its own challenges. The language of the play is written to be spoken and therefore it must be pronounceable leaving an immediate effect on the audience» (cf. Saeed 2006: 14). Hamberg, por su parte, da un paso más allá al afirmar que los traductores, al igual que los directores, «had to know how to speak a line even if this had not been indicated by the playwright» (cf. Serón 2013: 93).

Para finalizar, no podemos olvidar que, como nos dice Pérez L. de Heredia (2000a: 153), «el teatro es espectáculo, entretenimiento y, en el periodo histórico que nos ocupa, es todavía un hecho de la vida cotidiana»; porque, además, como ya apuntaba Esslin (1987:14), el teatro «provides some of the role models by which individuals form their identities and ideals, sets patterns of communal behaviour, form values and aspirations, and has become part of the collective life of the masses».

Traducción de dialectos en el teatro

Hamberg (1969: 91) explica que un texto dramático debe caracterizar al hablante, la época y el lugar, además de su clase social, pero no puede ser ambiguo, porque sólo así atrae la atención de la audiencia en la manera deseada por el autor. Por lo tanto, a la hora de singularizar a sus personajes, los escritores deben hacerlo de una manera muy cuidadosa, aunque haya veces que tiendan a enfrentar tipos más o menos puros. Así, el aspecto externo del personaje y su lenguaje deben mostrarse claramente desde el momento en el que un actor sale a escena. De esta manera, el dialecto que hable cada uno, como parte de ese lenguaje, debe reflejarse de la manera más veraz posible, para integrar a ese personaje dentro de la idea que nos quiere transmitir el autor. Pascual expone que «en el lenguaje escrito no son necesarias tantas marcas como en el oral para caracterizar un dialecto o una variedad, por lo pesado que puede resultar la lectura de demasiados rasgos» (1993, 758). Si nos centramos en nuestra obra, *Pygmalion*, Shaw comienza escribiendo fonéticamente la variación lingüística de nuestra protagonista, pero él mismo se da cuenta de que es inviable y en una nota inserta en el texto, nos explica por qué desiste, pasando a caracterizar a estos personajes con otros rasgos del lenguaje –léxicos y gramaticales- y dejando que los actores sobre las tablas completen las formas dialectales que no se pueden plasmar en el texto escrito tanto de pronunciación como de entonación.

Como hemos visto hasta ahora, estamos ante una complejidad patente. Winkow, siguiendo la teoría del *Skopos*, abunda en el tema de la recepción de la obra como caracterizadora de la traducción de la misma, exponiendo que «las características concretas del público que va a asistir a las representaciones, así como del lugar y la época en que la obra va a cobrar vida nuevamente, hacen posible – tal vez incluso recomendable – la adaptación del texto original a esas condiciones de recepción» (1995: 466).

Al igual que Winkow o Toury, consideramos que una obra de teatro traducida pertenece a la cultura y sociedad que la recibe, por lo tanto, el traductor deberá tener en cuenta que:

There are several strategies for translating dialect and slang for the stage, and these strategies, together with choices in production, will manipulate the target reception of the play. Some translators prefer to substitute dialect with standard language, although the nuances and musicality, as well as some aspects of characterization will inevitably be lost (Perteghella 2002: 46).

Pero como Sirku Aaltonen descubre al estudiar las traducciones al finlandés de una serie de obras irlandesas, «acculturation is inevitable in drama translation» porque «the target texts are products of the receiving theatrical system, in which translators impose new readings on plays. These new readings are determined by the discourses prevailing in the target culture» (cf. Serón 2013: 106). De esta manera, parece ser que los receptores del teatro traducido atendemos a obras sesgadas. Entendemos que solo teniendo en mente la cultura de recepción, el público va a entender en su totalidad la obra que está leyendo o presenciando, sin embargo consideramos necesario que la traducción de las obras sea fiel al original, como analizaremos y explicaremos más adelante.

Teatro y censura

Translation and spectacle are interdisciplinary areas of research, where various approaches and research perspectives interact on parameters, which affect aspects of meaning making on stage and screen. One such aspect of meaning making is the construction of identities, political, cultural, social, class, age, gender, sexual, professional or other. The immense power of image to communicate, with the contribution of verbal message, shapes audience identities in various ways (Sidiropoulou 2012: I).

Ya hemos mencionado que el texto teatral tiene dos vertientes, la obra literaria, que llega al público en forma de libro (edición de lectura) y la propia teatral, en forma de representación sobre un escenario (edición escénica). Para que el volumen publicado llegue al lector, este debe de conocerlo, ir a una librería o biblioteca, hacerse con él y leerlo, lo que supone más esfuerzo que el hecho de ir al teatro a ver la obra en escena, que se considera además otro tipo de divertimento. Si pensamos en las características sociales que se vivieron en España hasta finales de la dictadura, apreciamos cómo la recepción de las obras llegaba más bien de manos de los espectáculos que, como se menciona en la cita anterior «shapes audience identities in various ways», es más, afirma Lefebvre que «translation is a channel opened, often not with certain reluctance, through which foreign influences can penetrate the native culture, challenge it, and even contributing to subverting it» (Bassnet y Lefebvre 1990:2). Por esto, los gobiernos totalitarios siempre han considerado al teatro sospechoso, de tal manera que los aparatos censores, aunque no estén desarrollados solamente para el teatro, lo tratan por partida doble. Como veremos al hablar de la censura, cada texto escénico debía de pasar por la junta de censura y una vez aprobado, había otro miembro de la misma que se personaba en el ensayo general para comprobar no sólo que se habían seguido los dictámenes emitidos, sino también para vigilar aspectos de la representación tales como la escenografía, la música, los gestos con los que los actores acompañaban sus réplicas o el vestuario. En palabras de Pérez L. de Heredia, «la censura juega un papel clave en el desarrollo de la literatura dramática traducida. Hemos de entender el término en su dimensión más amplia y así, consideraremos a la censura desde un enfoque político, económico y cultural» (1999: 28).

Si pensamos en el texto mismo, el papel del traductor llegó a ser clave, porque suponía un primer paso en el proceso censor. Fijándonos en los nombres de los traductores teatrales españoles, vemos que un gran número de ellos están relacionados con la escena española, es decir, profesionales que se dedicaban a descubrir nuevas obras para traducirlas y ponerlas sobre las tablas, por lo que necesitaban que este trabajo se formalizase en una representación. Por ello, estos traductores ejercían un primer expurgo censor en las obras que tenían entre sus manos: ya sabían lo que se admitía y lo que no, así, eliminaban o matizaban los temas conflictivos en las obras meta. Los traductores, sin lugar a dudas, eran los primeros censores (internos) de la obra teatral.

Pero no es la censura interna, o autocensura, la única forma de control que apreciamos; como menciona Pérez L. de Heredia, también existen ciertas realidades socio-culturales que vienen dadas desde el país de origen de la obra no son conocidas en el país de recepción, por lo que muchas veces se han eliminado ya que el público receptor no va a entenderlas:

Hemos de tener en cuenta que ciertos contenidos pueden hacer no funcionar el texto en la cultura de llegada debido a determinadas inequivalencias culturales entre los dos sistemas, de origen y meta. Si estos contenidos son censurados y eliminados, el texto traducido resultará más cercano al sistema de llegada, sufriendo, en ocasiones, un proceso de aceptabilidad extrema (1999: 28).

Esta investigadora pone el ejemplo de las referencias a la religión protestante, tan denostada por la Iglesia Católica en la época de la dictadura franquista. Por ser un elemento ajeno a la sociedad del momento y por su capacidad de «perturbar», todas las referencias que aparecieran con respecto a ella «serían manipuladas, censuradas y eliminadas del texto por parte del traductor a fin de que la traducción funcionase mejor en la cultura y sociedad española» (1999: 28).

Pero la censura también puede ser económica. Es decir, aunque una obra tenga una gran calidad literaria si su público potencial es reducido no suele llegar a los escenarios, quedándose en ediciones impresas de corta tirada.

Así mismo, Lanero y Villoria (1992: 111) exponen que «todo traductor es un poco censor» pues consideran que «problemas lingüísticos (carencias en la lengua primera y en la terminal), socioculturales, ideológicos y políticos le llevan consciente o inconscientemente a censurar el texto que traduce». Realmente, no acabamos de estar de acuerdo con esta cita por completo por lo que implica la palabra censurar. Según la definición de la Real Academia de la Lengua Española, «censurar» significaría:

1. tr. Formar juicio de una obra u otra cosa.
2. tr. Corregir o reprobar algo o a alguien.
3. tr. Murmurar de algo o de alguien, vituperarlos.
4. tr. Dicho del censor oficial o de otra clase: Ejercer su función imponiendo supresiones o cambios en algo.
5. tr. desus. Hacer registro (padrón y matrícula).⁴

En la cuarta definición aparece el verbo «imponer», que es la acepción por excelencia que nosotros entendemos como subyacente al hecho censor: un grupo de personas imponen unas normas, bajo las cuales se debe regir la vida de los ciudadanos o un aspecto de la misma, en este caso la literatura. Por este matiz tan importante no acabamos de avenirnos a lo que Lanero y Villoria exponen cuando mencionan que, por el mero hecho de desconocer la lengua origen o la meta, el traductor censura. Nosotros preferimos hablar de error, los traductores pueden cometer errores por desconocimiento de las lenguas o de ciertas realidades que aparezcan en el texto, pero al entender que no es algo consciente y que no tratan de imponer una ideología, no nos atrevemos a ponerlos al mismo nivel que una junta de censura franquista, aunque el cometer un error sí que puede eliminar partes o matices de los mensajes que el autor quiso plasmar en su obra.

A lo largo del estudio conducente a la redacción de este capítulo, nos hemos encontrado con un gran número de términos usados por las diferentes escuelas de pensamiento o líneas de investigación. Conceptos como «speakability», «playability», «acceptability», «adequacy pole», «domestication» y «foreignisation», «reactualisation» o «imitation», «translation», «adaptation» o «version» son conceptos que nos hacen pensar que la traducción del teatro no es sencilla, sino que supone otra realidad añadida al ya de por sí difícil hecho traductor.

En efecto, al estudiar el teatro traducido, debemos tener en cuenta que el género dramático tiene una serie de condicionantes que le diferencian del resto de obras, tal y como explica Pérez L. de Heredia:

El texto escrito es inseparable del texto representado. El objetivo final de la obra de teatro es la representación y no puede entenderse sin esta. El traductor se enfrenta a dos textos en uno, por un lado, el texto impreso en una página y, por otro, al potencial texto representado, aquel que cobrará vida en el escenario. La obra dramática siempre es objeto de un trasvase, el paso de la página escrita al escenario; si, además, tiene su origen en una lengua y cultura diferentes, habrá de soportar otro traslado, a la lengua y cultura que la recibe (1999: 30).

Verter un texto dramático a otra lengua y otra cultura implica reescribir no sólo el texto en sí, sino hacerlo pensando en los elementos paralingüísticos: «(e.g. pitch, intonation, speed of delivery, accent) and the gestural text that determines the movements an actor speaking that text can make» (Seron 2013: 96) y, aún más, siendo consciente de que «el texto dramático tiene así infinitas vidas virtuales» (Pérez L. de Heredia 1999: 31). Tampoco podemos olvidar que las obras de teatro se completan cuando se representan, por lo que el traductor debe

⁴ En <http://dle.rae.es/?id=8EB24HD> a 8 de mayo de 2017.

considerar el objetivo que persiguen: «we find that one of the main influences in the activity of translating, and also a difference between the translation of playtexts and that of poetry or prose, is the goal or objective of the translation product, which will inevitably affect the translation process» (Perteghella 2002: 46).

En nuestro estudio, es importante que nos centremos también en una de las características del teatro shaviano, autor que se aleja del teatro típico del momento, al proponer obras en las que el desarrollo se realiza a través de la palabra y la confrontación de ideas entre los personajes. De esta manera, jugamos a un juego de malabares en el que debemos sostener muchas ideas y no permitir que se nos caiga ninguna para poder contradecir a Pirandello cuando «[he] argued that illustrators of books, actors and translators share a common difficulty inherent in their work. All three, in his view, falsify the original text» (Bassnett 1985: 93).

1.2.3. Metodología del grupo TRACE

Entendemos que con una trayectoria tan fructífera, con una metodología que ha probado su total adecuación a los fines propuestos y unas bases teóricas tan sólidas, no necesitamos demasiadas palabras para explicar la metodología que desarrolla el grupo TRACE. No obstante, creemos conveniente referirnos a ella brevemente para enmarcar nuestro estudio y la metodología de trabajo que vamos a emplear en la elaboración de esta Tesis Doctoral⁵.

En apartado anterior hemos hablado de la traducción del teatro y de la influencia de la censura en el hecho traductor; estas menciones no son gratuitas, ya que suponen parte de la base de los estudios del grupo TRACE, que lleva más de veinte años investigando las obras traducidas en nuestro país y se engloba en «los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) como una rama dentro de los más generales Estudios de Traducción (ET)» (Gómez Castro 2009: 447). Como explica Gutiérrez Lanza:

El equipo de investigación TRACE, formado por personal de la ULE y la UPV/EHU, tiene como principal objetivo analizar la traducción y (auto)censura de diversos tipos textuales importados en nuestro país desde 1939 hasta 1985, año en que se puede afirmar que se produjo el cese definitivo de los mecanismos burocráticos de censura heredados de la etapa franquista (2005: 54).

Esta corriente de estudio divide su campo de acción en tres partes: TRACEci (traducciones censuradas de cine en inglés), TRACENi (traducciones censuradas de narrativa en inglés), TRACETi (traducciones censuradas de teatro en inglés). Dado que se centra en la consideración de las traducciones como «facts of the culture which hosts them» (Touy 1995: 24), estudia, por lo tanto, la obra traducida en el contexto del país meta. Nuestro estudio forma una parte más de ese engranaje que centra su investigación en una obra teatral, *Pírgmalión*, con varios expedientes de censura que dieron forma a lo que los espectadores españoles vieron en los escenarios y que permanece, de alguna manera, en el subconsciente, en el acervo cultural de un país, al haber desarrollado una función más o menos importante dentro de él.

El punto de inflexión, que dio origen a la metodología que sigue este grupo investigador, vino de las manos de Lambert y Van Gorp en la década de los ochenta, cuando observaron la ausencia un sistema de descripción sistemático de los textos meta «que pudiera llevarnos a establecer conclusiones sobre el hecho traductor» (Pérez L. de Heredia 1999a: 127). Años más tarde, en 1994, Raquel Merino publica un artículo con su propuesta que «implementa la

⁵ Adjuntamos la dirección Web de TRACE: <http://www.ehu.eus/trace/inicio.php> y <http://trace.unileon.es/> (9 de abril de 2017)

calidad del estudio de las traducciones dramáticas, aunque se centra en la letra impresa, no en la representación» (Pérez L. de Heredia 1999a: 127). La propia Merino presenta su trabajo cuyo «focus of research and study is the printed page of a dramatic text which has undergone a process of translation» (1994b: 127) de la siguiente manera:

The aim [...] is to outline a general framework for the description of this process of translation and its ensuing products: the playtexts in the TL. Both SL and TL texts will be considered, as they are the only tangible material translators and theatre groups alike use as the basis for their respective work (1994b: 128).

Pero retomaremos la explicación de esta propuesta de análisis un poco más adelante, en el estadio en el que la pondremos en práctica. El estudio según este método comienza con la formulación de una hipótesis de trabajo, que se confirmará o refutará con posterioridad. El paso que viene a continuación es la elaboración de un catálogo, o corpus 0:

Corpus 0/Catálogo es un listado lo más exhaustivo posible, preferentemente informatizado, en cuyo caso adquiere la categoría de «base de datos» (Rabadán & Merino 2004: 24), de fichas que contienen diversos campos de información (con)textual «suficiente y necesaria para identificar los textos originales (TOs), sus respectivos textos meta (TMs) y las características de la recepción de estos últimos en España» (Gutiérrez Lanza 2005: 57). Las fichas de cada Corpus 0/Catálogo TRACE, informatizadas o no, son los TOs y TMs «en potencia», que aparecen referenciados en forma de registro anotado y archivado [...] Todos los registros que forman parte de un determinado Corpus 0/Catálogo TRACE se sitúan dentro de unos límites textuales, lingüísticos y temporales establecidos de antemano y, por tanto, comparten ciertas características comunes que determinan su pertenencia a dicho Corpus 0/Catálogo (Merino 2008: 198).

Para elaborar el catálogo necesitamos una serie de fuentes de información, que generalmente van a ser archivos como el AGA, por ser el depósito de los expedientes de censura, bibliotecas, bases de datos oficiales o de alguna institución privada, de las que extraer la información necesaria. A veces se hacen catas en estas fuentes documentales, aunque otras debemos hacer un barrido general de los fondos, dependiendo del estudio que queramos llevar a cabo. Llegados a este punto, se debe recoger la información en las llamadas plantillas TRACETi, sobre cuya elaboración nos habla Merino (2000b: 127-131). En estas se consignan cuatro tipos de datos: los primeros son sobre la información general, como el número de expediente y de caja de consignación en el AGA, fecha, peticionario y la provincia de la que procede este último; en el segundo tipo se consignan los datos referentes a los autores, títulos (en ambos casos origen y meta) y el tipo de texto que se le considera (de género y tipo de traslado); el tercero está formado por los datos que contienen información sobre la representación de la obra, como el nombre de la compañía, el del director, los actores y los datos de las actuaciones previstas y lugar de las mismas; así mismo, se consignan aquí los datos de la obra, en el caso de que esta haya sido publicada, tales como la editorial que la publica, el lugar de la misma y la colección a la que pertenece: y, por último, en cuarto lugar también se consigna la calificación que el tribunal otorga a la obra presentada a censura, si está prohibida o permitida con enmiendas, supresiones o con restricciones para cierto tipo de público y si es radiable o tampoco se permite que se retransmita a través de las ondas. Pérez L. de Heredia (2000a: 166) también menciona otras tres posibilidades: el silencio administrativo, las ocasiones en las que una obra puede representarse y la limitación de la tirada en los casos de los libros impresos. La misma autora incluye la existencia de los Teatros de Cámara y Ensayo en los que se representan «todas las obras que no encajan en los teatros de difusión general, [...] pero generalmente por el discurso ideológico que divulgan, supuestamente perjudicial para la integridad moral del espectador» (Pérez L. de Heredia 2000a: 186). Según Merino «el potencial de la plantilla TRACETi es enorme, pues nos permite generar una ficha por cada obra/expediente de tal modo que en cada entrada podemos encontrarnos con una visión sintética del paso de la obra por el filtro censor» (2000b: 131).

A partir de este catálogo, o corpus 0, y «una vez realizada la selección y localización de los TOs y TMs susceptibles de ser analizados en detalle, pasarán a formar parte del futuro corpus 1, así denominado por ser el corpus paralelo, de TOs y TMs «reales» (Merino 2008: 198). Pero acotar el campo de estudio y llegar a este Corpus 1 no es fácil y se ve la necesidad de tener unos criterios de selección de registros claros. Una vez que nos hallamos en posesión de los textos que hemos de estudiar:

[T]he second task will be to pick perspicuous passages that will serve to test one's hypothesis or hypotheses" (Timoczko 2002: 17). Es el momento de recordar cuáles son nuestras hipótesis de partida y localizar en el TO los fragmentos que pueden resultar problemáticos y los fragmentos correspondientes en el TM, donde se puede manifestar la posible incidencia de la (auto)censura (o viceversa). Estos fragmentos o unidades en principio bitextuales (Toury 1995 y 1997) (aunque, como hemos visto, en TRACE existen múltiples posibilidades de combinación textual) son los que pasan a formar parte del Corpus 2 (Gutiérrez Lanza 2005: 59).

Y es aquí donde debemos retomar la propuesta de análisis de Merino, que toma «the basic divisions and terminology used by Lambert & Van Gorp» (1994b: 128) y se divide en cuatro partes:

A) Análisis preliminar: consiste en «information about the publication of the play, the playtext proper, and the metatexts that may be included in the edition of the play» (Merino 1994b: 128). Se incluyen todos los datos sobre la publicación del volumen en el país meta, la editorial, colección a la que pertenece (si es el caso), el copyright (de la edición de origen y la edición meta) y la fecha de edición; el texto en sí mismo, los metatextos que aparezcan incluidos, la introducción y el prefacio si los hubiere, las citas a pie de página; debe reproducirse el tipo de versión que se constata, si es una adaptación, traducción o versión; por último, en esta parte se recogen los reportajes sobre representaciones y el texto del que proceden (generalmente periódicos y revistas), así como detalles de las representaciones, las compañías que las pusieron en escena, los repartos de las mismas, los teatros en los que se actuó, las temporadas que estuvo en cartel y el número de representaciones que se llevaron a cabo, de tal manera que:

The information about the play taken from the edition of the drama text will lead us to the first provisional hypotheses about the translation. Already in this initial stage of our work we shall be able to see whether the TT is presented as a reading, acting edition (prospective or retrospective translation) or neither. The position of the TT on the scale whose extremes are the adequacy pole and the acceptability pole could be specified. These initial hypotheses may be further corroborated as we advance into the study of the textual levels (both macro and micro levels) and finally in the intersystemic stage of the study (Merino 1994b: 129).

B) Nivel macrotextual: es el estudio de la estructura de la obra literaria en sí misma. En el caso del teatro se comparan los actos, cuadros y escenas en el TO y el TM. Pero llegados a este punto, Merino consideró necesario aislar una unidad menor para que el binomio comparativo fuera realmente veraz. De esta manera, llegó al establecimiento de la réplica como unidad mínima de comparación, a la que define (utilizando el término inglés correspondiente) como:

The utterance is defined as the words to be delivered by a certain actor, including the name of the character, the words to be said on the stage and the stage directions related to these words. These statements when delivered on stage («mise en scène») could be called as Pavis terms, «stage utterances» (Merino 1994c: 129).

Gracias a las réplicas, que definiremos con posterioridad, podemos analizar el tipo de traducción que tenemos entre las manos, y apreciar cuál ha sido la estrategia de traducción

que el autor meta ha llevado a cabo: adición, supresión, modificación o error, lo que no se podría llevar a cabo si la base comparativa fueran las escenas.

C) Nivel microtextual: llegados a este estadio se comparan los binomios establecidos en el texto origen y en el meta, es decir, se relacionan las réplicas originales con su correspondiente traducción y se analiza tanto el tema como la estructura, si hay acotaciones o directrices marcadas por el autor, director o actor y, por último, la traducción que se ha hecho de la misma en términos técnicos de adición de palabras o ideas, errores, modificaciones o supresiones a nivel de tema, ideas o términos usados. Por lo tanto, hemos llegado al análisis del diálogo de una manera sencilla, pero eficaz. Podemos añadir a las palabras de Raquel Merino que en el análisis de los niveles macro y microtextual se aprecia el control de la censura. Debido al hecho de que los lectores-censores podían censurar cualquier unidad (desde la palabra al acto), es solo bajo la comparación textual como podemos ver no sólo supresiones, sino también otras variaciones que tuvo que llevar a cabo el traductor para suavizar temas susceptibles de ser censurados y, obviamente, las soluciones que tuvo que dar a elementos eliminados.

D) Nivel intersistémico: para finalizar, compararemos las hipótesis que hemos ido realizando en cada paso previo con otras informaciones como otras traducciones y las posibles relaciones entre ellas (copias, retraducciones, etc.) y el texto origen. Así mismo, el cotejo también se hará con las representaciones que ha tenido la obra tanto en su lengua originaria como en las que nos ocupa, el tipo de compañías que la han puesto en escena y los lugares de las mismas y, para finalizar, las críticas de la audiencia o los lectores, el número de ediciones de la obra y los comentarios que han aparecido en la prensa. Este nivel es de suma importancia «due to the dual nature of drama and the social dimension of the play which may be read or/and watched on a stage. Theatre critics record their own reaction to the performance (and eventually the reading of the drama) and that of others» (Merino 1994b: 130).

Y es a partir de aquí cuando la investigación puede pasar al estudio de los textos en sí mismos. Ya hemos mencionado que la metodología es una comparativa bi-textual, es decir, TO y TM, y esta dependerá también del tipo de texto que se esté valorando –obras narrativas, obras de teatro o películas-. En nuestro caso, al trabajar con obras de teatro, se ha de seguir el esquema cuatripartito propuesto por Merino a partir de Lambert y Van Gorp. Los estudios comparativos de obras narrativas o películas, por sus características particulares, deben seguir otros modelos que, basados en los mismos principios, se adecúen a las realidades que las distinguen.

Tras esta parte, el investigador ya dispone de una serie de datos tangibles y ordenados que van desde el origen de la obra como TO y, como TM, su traducción, los procesos de censura que sufrió, su llegada al público y la recepción que tuvo por parte de este último. Con ellos ya podemos llegar a conclusiones que verificarán, refutarán o modificarán nuestras hipótesis primeras.

1.3. Los dialectos y su traducción

Familiarizarse con una lengua es la forma más eficaz y segura para conocer las estructuras de pensamiento del pueblo que la usa. Y esas estructuras, reveladoras de cómo el hablante concibe el espacio, el tiempo, los colores y hasta las relaciones humanas, siempre dan cuenta de una cosmovisión particular (Conde 2013: 78).

Antes de aproximarnos a la traducción de los dialectos, conviene definir los conceptos de lengua, dialecto, sociolecto, geolecto o acento para poder entender mejor no solo qué

realidades definen estos términos, sino también cuáles son sus limitaciones y, de esta manera, adscribir el *cockney* a lo que es en esencia. Según Trudgill «language is not simply a means of communicating information -about the weather or any other subject. It is also a very important means of establishing and maintaining relationships with other people» (1983: 13); de aquí inferimos que la lengua también es un recurso para relacionarnos, de tal manera que cuando empezamos a hablar con alguien, transmitimos un mensaje, a la vez que dejamos ver muchos aspectos de nuestro ser, desde nuestros orígenes regionales o los sociales hasta la cultura que tenemos: «dime cómo hablas y te diré quién eres, cuál es tu edad, cuál tu grado de cultura, cuál tu procedencia geográfica, cuál tu clase social, cuál tu profesión...» (Albadalejo, 2012, 3).

También Rodríguez opina de la misma manera al afirmar que «language is certainly our primary means of contact with other people [...] a mirror of the culture of its speakers» (1974: 28). Por ello, no podemos negar que todos nosotros hacemos juicios sobre las personas cuando las oímos hablar y podríamos afirmar que cualquier interlocutor se ve analizado generalmente en cuatro aspectos: biológico, social, cultural y geográfico e, incluso, intelectual:

Sociolinguistics researchers assume that language users hold evaluative attitudes about all utterances and texts, and in particular hold differential attitudes toward given variants as opposed to other variants. These attitudes are assumed to be somehow involved in users' choices in producing and interpreting variants, but since they are largely out of awareness and at times vacillating or ambivalent, they are especially difficult to identify and follow (Rodríguez 1974: 27).

No es sólo el tono de voz, su intensidad, gravedad o agudeza, que nos pueden dar idea del tipo físico de la persona, sino también del psicológico, ya que al hablar demostramos si somos nerviosos, sosegados, impetuosos, iracundos... Añadido a esto, «spoken language provides another wealth of information» (Markley 2000: 1); podemos encontrar rasgos distintivos del lugar de origen del hablante (el ceceo y el seseo o la aspiración de la [h] son marcas definitorias en la dialectología castellana), su nivel cultural (dependiendo del número y tipo de errores gramaticales que cometa, como el uso del condicional simple o el pretérito imperfecto de subjuntivo en la subordinación verbal en las oraciones condicionales o las variaciones pronominales, en especial la de los pronombres átonos) y, quizás, su nivel social (la [ɑ:] y la [s] apical arquetípica de la gente snob, la unión de los fonemas [s] + [c] y su pronunciación en [j] en el dialecto de la capital), aunque este último siempre mucho menos distintivo que en inglés. El hecho demostrado es que, como hablantes, hacemos juicios sobre las variantes que oímos, sobre su pureza o corrección, sobre si las debemos usar en público o no, etc., pero estos tienden a tener un origen más sociológico que lingüístico, que suele estar basado en connotaciones sociales, ya que ningún lingüista los tiene en esta consideración. De hecho, el único momento en el que estos juicios subjetivos son definitorios es cuando suponen la base del cambio lingüístico, pero ese no es nuestro caso, aunque en cualquier estudio diacrónico del *cockney* centrado en la segunda mitad del siglo XX, este deba aparecer.

La variabilidad lingüística viene dada por la posibilidad que tenemos los hablantes de una lengua de usar elementos diferentes para transmitir el mismo mensaje, pero muchos de estos elementos diferenciados no son arbitrarios, sino que se agrupan de maneras definidas para formar entidades lingüísticas, denominadas como lengua o dialecto, que son «naciones resultantes del proceso social que ha dado como consecuencia la aparición de lenguas normalizadas y la dialectalización de las restantes variedades lingüísticas» (Gimeno 1990: 15). Dialecto social, dialecto regional, geolecto, jerga profesional, jargón, registro, habla son realidades que parecen desgajarse de la lengua estándar, la que en teoría es neutra y no denota ningún rasgo geográfico o social y que «ejercería un papel cohesionador en la comunidad de habla» (García Ramos 1993: 19). Pero esto sólo son nociones de partida sobre las que estudiar

cómo es realmente el sistema lingüístico que utilizamos para comunicarnos, sistemas que, además, «are not purely linguistic entities. They serve social functions» (Holmes 1992: 141).

Una de las mayores dificultades que se observan en el campo de la dialectología no es sólo la de trazar los límites de los dialectos geográficamente hablando, sino definir qué es un dialecto, porque este va a depender siempre de la lengua de la que nace y en un momento determinado se desgaja para crear otra realidad. Hay idiomas distintos que son más inteligibles que algunos dialectos de ciertas lenguas. Tenemos el caso del sueco y el noruego, o el flamenco y el holandés, que a pesar de ser considerados lenguas diferentes, tienen más cercanía lingüística entre sí, que ciertos dialectos del italiano como el veneciano y el florentino. De hecho, tal y como Maiden y Mair (1997: 225-237) nos explican, debido al estrato previo a la latinización, hay dialectos que provienen de diferentes lenguas, así por ejemplo, el veneciano se formó en la Galia Cisalpina, de base celta, y tiene incluso características gramaticales diferentes al italiano estándar. Hemos de pensar, además, que hasta mediados del siglo XIX no se produjo la unificación de Italia como país, por lo que los habitantes hablaban la variación de cada territorio. Pero la lengua no es solamente un conjunto de manifestaciones gramaticales, fonéticas, léxicas y sintácticas, sino que es un «marcador simbólico de la identidad sociocultural, mediante la cual el individuo puede sentirse miembro de un grupo y los miembros de otro pueden ser discriminados. Ciertos usos de la lengua pueden producir la estigmatización de un grupo por otro» (Lastra 1997: 371).

Lo que hemos de tener claro es que las actitudes, tanto positivas como negativas, hacia una lengua son actitudes, en realidad, hacia el grupo poblacional que la utiliza. Y a este respecto es importante la noción de juicio de valor, que hacemos como hablantes cuando oímos un dialecto y que nos lleva a situaciones como la explicada por Trudgill cuando afirma que «children with working-class accents and dialects may be evaluated by some teachers as having less educational potential than those with middle-class accents and dialects, unless they, too, are given an adequate chance to demonstrate the contrary» (1983: 140).

Eugene Nida tiene también palabras para explicar esta realidad de la lengua y así, para él, los «mensajes puramente verbales simplemente no existen, puesto que siempre aparecen como parte de un conjunto de códigos que actúan simultáneamente: códigos paralingüísticos y extralingüísticos, códigos que compiten entre sí y códigos que se complementan» (1995: 29). Por ello, presenta un estudio de los códigos que aparecen junto con los mensajes verbales que producimos al emitir un mensaje y establece la siguiente distinción (1995: 29-31):

A) Rasgos paralingüísticos:

A1) Rasgos paralingüísticos orales: tono de voz, volumen, vacilaciones, velocidad excesiva y cambios exagerados de la entonación.

A2) Rasgos paralingüísticos escritos: tipos de letra o formato.

B) Rasgos extralingüísticos:

B1) Rasgos extralingüísticos del discurso oral: movimientos del cuerpo, contacto visual, gestos, postura, distancia entre los interlocutores.

B2) Rasgos extralingüísticos del discurso escrito: calidad del papel, impresión o encuadernación, reputación del editor.

C) Mensajes complementarios producidos por códigos que acompañan al código lingüístico: música o gestos de un cantante al cantar una canción, imagen y sonido de una producción multimedia.

D) Funciones sociológicas (que a veces son más importantes que la comunicación de información nueva):

D1) Función imperativa: usada para influir en el comportamiento de las personas (órdenes, parábolas, chistes, preguntas intencionadas).

D2) Función performativa: se efectúa un cambio en la situación de las personas a quien van dirigidas las palabras (bendecir, maldecir, sentenciar o declarar a una pareja en matrimonio).

D3) Función emotiva: políticos en campañas la usan para no tener que prometer.

D4) Función estética: se usa para expresar algo de forma bella.

D5) Función sociolingüística: la interpersonal, para la que son muy importantes los registros o niveles del lenguaje, «ritual, formal, conversacional, coloquial o íntimo».

D6) Función psicológica: para expresar los sentimientos, por ejemplo.

Por todo esto es de mayor importancia que acotemos cada una de estas realidades, para poder entenderlas mejor, lo que nos ayudará, por otro lado, a investigarlas en el hecho traductor, porque las características que poseen no son las mismas y algunas permiten su traducción a otros idiomas, mientras que otras han llevado a los traductólogos a afirmar que los dialectos no se pueden traducir pero, llegados a este punto, nos preguntamos si pasará lo mismo con los dialectos sociales.

1.3.1. Dialectos, sociolectos y otras variantes lingüísticas

Si nos sumergimos en la historia de la cultura y del hecho filológico mismo, desde la civilización griega y sus tres dialectos principales, podemos observar que la literatura sobre este tema es ingente; de hecho, el mismo término dialecto «comes from Ancient Greek» (Ferguson 1994: 16). Desde la antigüedad, todos los lingüistas importantes, a lo largo del tiempo, han tratado de acotar y poner nombre a las diferentes realidades lingüísticas que utilizamos para comunicarnos, no sólo como hechos lingüísticos, sino como hechos geográficos, sociales y hasta políticos. Aunque hemos de llegar a finales del siglo XIX y principios del XX para que la investigación de un paso de gigante al descubrirse dos hechos:

A) Existe interacción de las dimensiones lingüísticas en cada área de la comunidad de habla local, de tal manera que, según Gillieron, la estratificación diacrónica puede ser perceptible en el espacio geográfico (cf. Villena 2012: 156).

B) La homogeneidad de la comunidad de habla local es probablemente un mito (Villena 2012: 156-157).

A día de hoy, la lingüística considera que la lengua es un «sistema heterogéneo de variedades ordenado a lo largo de cuatro dimensiones: diacrónica, diatópica, diastrática y diafásica» (Villena 2012: 156). La primera es el estudio de la lengua y su evolución a través del tiempo, lo que también conocemos como lingüística histórica, o la «ideología de la perfección»; la

segunda hace referencia a las variantes regionales (o dialectos regionales) que encontramos en todas las lenguas y vienen determinados generalmente por un marco geográfico concreto, o «ideología de la decadencia»; la tercera es toda variación social que se da en la lengua, o los sociolectos, también llamados dialectos sociales que vienen definidos por la clase social a la que pertenece el hablante, «ideología del progreso» (Villena 2012: 159); la cuarta, para finalizar, es el uso de la lengua en contextos concretos, lo que también se conoce como registros. La lengua estándar tiene un innegable factor de unificación entre los hablantes de las demás variedades, pero hemos de subrayar que esta no es una suma de las mismas.

Rodríguez ofrece un apunte muy relevante cuando habla del «social role of speech: using language, then is primarily a social act and language is, therefore, above all, a social expression» (1974: 14). Como se infiere de esta afirmación, si es un acto primariamente social, tiene que haber cierta diferenciación en él, ya que no toda la población pertenece a la misma clase social (por cultura o nacimiento) y por la extensión del territorio donde se habla una lengua y su misma definición en el tiempo. Estas diferencias se pueden ver en cualquiera de los aspectos de una lengua, en su gramática y morfología, lo que constituyen las variaciones morfosintácticas, en el uso del vocabulario, las variaciones léxicas, y en la entonación, ritmo y pronunciación de los fonemas, o variaciones fonológicas. Si estas diferencias se agrupan en un lugar determinado, hablaremos de dialectos regionales, si se agrupan en un grupo social determinado, hablaremos de dialectos sociales.

Dialectos y variación diatópica

A la hora de especificar qué es un dialecto, no pretendemos hacer un análisis profundo de todas las explicaciones que se han realizado a lo largo los años de este término, con todos los matices que los dialectólogos han dado a sus clasificaciones, porque creemos que no es pertinente a nuestro estudio, sino que vamos a tomar la guía de Eugenio Coseriu, que usa este término para distinciones geográficas, y la definición de Manuel Alvar, ya que consideramos que es un muy buen resumen del término que nos atañe. Además debemos tener en mente que «un dialecto no es per se, sino con referencia a una lengua» (Hege 1980: 2).

Pero antes de definir el término «dialecto» debemos explicar, también, otra realidad, la lengua, que según Alvar, es un «sistema lingüístico caracterizado por una fuerte diferenciación, por poseer un alto grado de nivelación, por ser vehículo de una importante tradición literaria y, en ocasiones, por haberse impuesto a sistemas lingüísticos del mismo origen» (2007: 12).

Por lo tanto, se puede afirmar que los dialectos de una lengua se distinguen entre sí porque tienen realizaciones diferentes a nivel fonológico (el seseo del sur de España o las diferentes pronunciaciones de la palabra «but» en [ʌ] o [ʊ]), semántico («pendientes» y «zarcillos», «can» y «tin»), morfológico (el diminutivo en /-ico/, la duplicación de la /l/ a final de palabra cuando esta necesita sufijación) y gramatical (la distribución del uso del presente perfecto o del pasado simple, o el del «have got»), o diferente acento o manera de entonar. Pero a pesar de todas estas diferencias, son entidades lingüísticas completas que permiten la intercomunicación entre los hablantes de las diferentes variantes de la misma lengua. Si nos centramos en el inglés, los estudios dialectales demuestran que la verdadera distinción entre la forma estándar y el *cockney* está en el vocabulario, el *rhythm slang* y en la fonética, porque gramaticalmente no hay usos característicos que lo separen excesivamente de la norma. Y lo mismo pasa en castellano, donde las únicas características gramaticales distintivas apenas pasan por el uso del pronombre átono y la inexistencia del pretérito perfecto simple.

Otro rasgo que caracteriza a los dialectos es la difícil segmentación de los mismos, no se suelen poder establecer las delimitaciones geográficas de uso de los dialectos de manera radical, porque muchas de sus características distintivas se suelen solapar. Pero que no podamos marcar zonas claras, no significa que no existan los dialectos por eso, en muchos casos lo que hacemos es hablar de un *continuum* y admitir que el dialecto constituye per se una unidad lingüística con la que podemos operar. No tenemos más que pensar en la línea que se establece entre el portugués, el gallego, el asturiano y el cántabro. En cambio, el paso de una lengua a otra sí que suele ser abrupto como apunta Elena Slave en su obra *Introducere in linguistica* (Montes 1970: 29) y el salto en su uso lo marcan las fronteras políticas de los países; no tenemos más que pensar en Francia, España y Portugal y los límites que los demarcan y hacen que se cambie de idioma. Y también la política o, mejor dicho, «political factors can make people consider two dialects as two different languages» (Petyt 1980: 15), como ocurre con el holandés y el flamenco, que se consideran dos lenguas, cuando la cercanía entre ellas es notable.

Si pensamos en el castellano, vemos que es una lengua completamente diferenciada de las que le rodean: francés, italiano, gallego y catalán; aunque estas tengan el mismo origen en el latín, la lengua madre de la que proceden, el sistema gramatical y morfológico sean en esencia los mismos y compartan unidades léxicas. Además, cualquier hablante extranjero es capaz de distinguirla y nominarla cuando la escucha. Por otro lado, los sistemas ya mencionados gramatical, morfosintáctico y léxico, además del fonológico, están perfectamente descritos y estandarizados y se puede trazar su evolución desde el latín hasta nuestros días. En otro orden de cosas, no hay mucho que decir de la literatura en nuestra lengua, siendo una de las más importantes en el mundo, que ha llevado a autores como Cervantes a ser uno de los nombres cumbre de las letras universales. Mucho ha evolucionado esta desde aquellas primeras jarchas o poemas mozárabes medievales que encontramos en obras tanto árabes como judías y los cantares de gesta como el *Poema de Mio Cid*, hasta nuestros días, con su expansión a América y los grandes nombres, además del mencionado Cervantes: Lope de Vega, Calderón, Baroja, García Lorca, Borges o García Márquez. Por último, debemos hablar de la «elección» del castellano de Valladolid como lengua de referencia. Debido quizás a la primera gramática de Elio Antonio de Nebrija del año 1492 y al ser la lengua de una de las potencias de lo que más adelante sería España, esta se impuso a otras lenguas habladas en la geografía, como el aragonés, el leonés o el andaluz, llevando a la desaparición de otras, como el navarro, del que para 1610 ya no había rastro de uso, tal y como refiere González Ollé: «en los certámenes literarios que se convocan en Pamplona durante los años 1609 y 1610 se admiten poesías en castellano, vascuence y latín y –para lo burlesco– en vizcaíno... Nadie se acuerda ya del idioma de la tierra de Navarra» (1970: 90-91, cursiva del autor).

Si pensamos en el inglés, la otra lengua de referencia en nuestro estudio, estamos ante un idioma de origen sajón, por lo tanto con la misma procedencia que el alemán actual, con una clara influencia francesa, lengua de la corte desde la conquista de Inglaterra en 1066 a manos de Guillermo II de Normandía, también conocido como Guillermo el conquistador. La lengua inglesa, desde luego, ha evolucionado desde una grafía diferente hasta ser la lengua más importante en el mundo actual. Ni que decir tiene que su literatura, paralela a la castellana, ha dado a grandes autores internacionales, con Chaucer, Shakespeare, Dickens, Austen, Wilde, o Shaw a la cabeza, que también dio el salto a América con la expansión inglesa en este continente, en el que sobresaldrían también nombres destacados. Así mismo, nos consta que en la Edad Media el inglés se desarrolló dejando atrás a otras lenguas de la zona, por ser la que se hablaba en Londres, la capital. En este sentido, nos parece significativa la definición de Gimeno:

Lengua es un diastema multi-lectal del que se vale una comunidad idiomática (es decir, un conjunto de individuos pertenecientes a una lengua histórica o idioma)... Por un lado, el diastema lingüístico se configura por un determinado haz de isoglosas, de acuerdo con una «tradición lingüística» de historia común. Por el otro, una lengua histórica se constituye de manera inequívoca por la existencia de una lengua común (1990: 23).

La importancia de lo anterior en nuestro estudio viene dada porque Gimeno da cobijo a algo que para nosotros es básico, el concepto de comunidad de habla, que especifica como «aquel grupo de personas que no solo hablan un idioma, sino que se sienten unidos y definidos por él» (1990: 23). En general, podemos decir que un dialecto es «a kind of language which identifies you as belonging to a particular group of people» (Bauer 2002: 3), pero esta definición es demasiado generalizadora, por lo que preferimos volver al profesor Alvar, según quien un dialecto sería «un sistema de signos desgajado de una lengua común, viva o desaparecida, normalmente, con una concreta limitación geográfica, pero sin una fuerte diferenciación frente a otros de origen común» (2007: 13).

William Stewart propuso en 1972 un sistema basado en cuatro criterios que caracterizaría a los diferentes sistemas lingüísticos: estandarización, autonomía, historicidad y vitalidad. La estandarización hace referencia a la descripción de una serie de normas que rigen la lengua y su aceptación por parte de los hablantes, que reconocen en ellas la corrección; la autonomía es el sistema de pautas que hace que distingamos entre lengua y dialecto, ya que las lenguas son independientes entre sí y los dialectos dependen en mayor o menor medida de una lengua, como en el caso del castellano, el andaluz o el leonés y el inglés de Escocia o el de Londres. La historicidad hace referencia a la evolución en el tiempo que ha tenido una lengua y «depende de la idea o las creencias que los hablantes tengan sobre los orígenes de su propia lengua» (Moreno 2009: 95), es decir, si los hablantes entienden la diferencia entre el castellano y el esperanto; la vitalidad se refiere al uso que tenga la lengua dentro de su comunidad de hablantes, como en el caso del latín, que no es una lengua viva si la comparamos con el francés, por ejemplo.

Si nos atenemos a esto, nos damos cuenta de que las lenguas actuales empezaron siendo dialectos, el mismo castellano, la lengua de Oc, el gallego, el italiano... todas fueron en sus orígenes dialectos del latín, pero en un momento de su historia se desarrollaron una serie de características que hicieron que dejaran de serlo para ser consideradas lenguas. En cambio, el andaluz o el panocho son dialectos del castellano sin entidad de lengua per se. Tampoco debemos olvidar que hay dialectos que evolucionaron a lenguas y, posteriormente, evolucionaron a dialectos otra vez. Es muy claro el ejemplo que añade Rodríguez en su artículo de 1983, cuando habla del provenzal, que pasó de ser un dialecto del latín hablado en la zona de la Provenza francesa a convertirse en una lengua, muy extendida durante la Edad Media, para volver a considerarse en nuestros días un dialecto arrinconado por el desarrollo del francés y su elección como lengua oficial de la nación en la que ambas conviven.

Por su parte, Montes sigue la tradición de Coseriu en su distinción sobre la norma, de tal forma que define así el dialecto:

Forma idiomática caracterizada por un conjunto de normas que lo individualizan frente a otros idiomas e incluida en un conjunto idiomático mayor, ora porque es una derivación histórico-estructural de tal conjunto (aspecto meramente histórico), ora porque, además de compartir un núcleo estructural básico con el conjunto mayor, se subordina sincrónicamente a su forma modélica y a su dialecto literario, o bien, por último, porque sin ser parte históricamente de la estructura del sistema incluyente está subordinado a él para algunas funciones comunicativas y en la forma modélica de máximo prestigio (1995: 57).

En esta definición se unen varios aspectos determinantes de este tipo de variación, por un lado, de la mano la diacronía y la diatropía, por otro los conceptos de jerarquización y lengua de prestigio, idea esta última definitoria en nuestro estudio un poco más adelante, por los matices que conlleva su uso frente a los demás hablantes de otras variaciones del mismo constructo lingüístico.

Desde el punto de vista de la estructura, se considera que uno de los criterios principales para distinguir lengua de dialecto es la relación genética. Tal y como enuncia Lastra, si los dialectos «tienen muchas formas cognadas (i.e., el mismo significado con formas semejantes y correspondencias fonéticas sistemáticas), tendrán un origen común. Además, lo más probable es que los dialectos geográficamente cercanos se entiendan entre sí. Si no es probable que se consideren lenguas diferentes» (1997: 29).

Adentrarnos en cuestiones relativas a criterios como el de la inteligibilidad es ir más allá de los propósitos de nuestra investigación, porque hay muchos ejemplos de dialectos y lenguas que no siguen estos parámetros, pero a grandes rasgos sí que podría suponer una diferencia básica.

Por lo tanto, un dialecto lleva implícito dos conceptos aparentemente opuestos, la de unidad y la de diferencia, como explica Petyt (1980: 12): «this term then implies both difference (from other groups speaking the same language) and unity (with other individuals)». El dialecto, así visto, une al grupo poblacional que lo utiliza y lo distingue, a su vez, de otros grupos que emplean otros dialectos en su comunicación.

Ramón de Andrés propone que los dialectos se definan a partir de un criterio exclusivamente lingüístico y tridimensional, basado en tres perspectivas: la sistemática en la que «se toma como punto de referencia el inventario de rasgos de los sistemas lingüísticos que son objeto de clasificación»; la geográfica, en la que «se toman también como punto de referencia los rasgos lingüísticos, pero ahora entendidos como isoglosas geográficas»; y la genealógica o evolutiva, «una lengua, a partir de un momento cronológico determinado, comienza a transformarse o disgregarse de manera peculiar en sus antiguas zonas dialectales hasta dar lugar a unidades reconocibles, funcionales y con un grado apreciable de disimilitud» (1997: 81-82). De esta manera tendríamos una clasificación de los dialectos con matices diferentes: los constitutivos y los consecutivos, tal y como los define Romero:

Los primeros son aquellos dialectos que han convivido con la lengua común durante su proceso de formación, y sólo después, por razones políticas o de prestigio, esta lengua común se ha convertido en la lengua estándar. Los dialectos consecutivos, por el contrario, son variedades que responden a una diferenciación geográfica de la lengua estándar. A partir de esta distinción se ha puesto de manifiesto que la diferenciación geográfica en el habla respecto a la lengua estándar es mucho mayor en las zonas constitutivas que en las consecutivas (2005: 244).

Es decir, tendríamos un primer grupo en el que se integrarían dialectos como el leonés, el asturiano o el navarro y un segundo grupo marcado por los dialectos andaluces e hispanoamericanos. Y sigue Romero con el planteamiento de una constatación que a posteriori puede resultarnos de gran utilidad, dado que «es importante para el estudio de la traducción de los dialectos ya que el tipo de configuración dialectal de las lenguas implicadas [...] representa una dificultad para la traducción e incide en el tipo de soluciones empleadas para la traducción de los dialectos» (2005: 244).

Pero hay una definición de dialecto que se basa en parte en su potencial traductor, la que nos ofrece Musorin, citado por Bolaños:

La presencia de una firme tradición traductora confirma, en general, que estamos frente a dos lenguas independientes: de un dialecto a una lengua literaria, así como de una lengua literaria a un dialecto, como regla general, no se traduce. Es común que tampoco se traduzca de un dialecto a otro. La realización de traducciones de un idioma a otro en los casos en que la intercomprensión entre los hablantes de estas lenguas no es demasiado difícil representa, además, una demostración de su propia diferenciación o separación. Por esta razón, la tendencia a elevar el estatus del idioma materno, a obtener su reconocimiento como lengua independiente, a menudo lleva a la realización de traducciones en casos en que estas prácticamente no son necesarias (2004: 321).

La importancia de esta definición radica en la misma concepción del dialecto como un constructo no solo dependiente de una entidad lingüística mayor, sino también inequívoco a otros dialectos, cuya única referencia posible en otros idiomas es la lengua estándar de la que estamos hablando. Por esto, en nuestro estudio este concepto resultará crucial.

Sociolecto o variación diastrática

Como ya hemos explicado, es innegable que la interacción verbal es un hecho humano que tiene una función social y está en relación muy estrecha con el contexto cultural en el que se ha desarrollado: «language reflects society», afirma Williams (1982: 69). Si nos paramos a pensar, esto es real; por ejemplo el idioma esquimal tiene veintinueve términos diferentes para lo que nosotros denominamos «nieve», el árabe quince para nuestra «palmera», el euskera tiene un gran número de palabras para nuestros «cordero-oveja», ya que nominalizan casi cada paso de la evolución del animal, el latín era una lengua de agricultores y ganaderos que desarrolló gracias a Cicerón el vocabulario de las artes y las ciencias, que el gran autor romano tomó del griego... Además, las normas por las que se rige toda lengua las desarrolla el grupo humano que ha establecido esta interacción, de lo que podemos deducir que todo en el lenguaje tiene un componente social que lo determina. Un pequeño ejemplo de esto, aunque muy relevante en la época actual, es el desarrollo del sistema de género en castellano. Todos sabemos que nuestros «el», «la», «lo», vienen del *ille*, *illa*, *illud* latinos, pero ¿porqué, por ejemplo, cuando nos referimos a un grupo de hombres decimos «ellos», cuando nos referimos a un grupo de mujeres decimos «ellas» y si nos referimos a un grupo mixto debemos decir «ellos» aunque sólo haya un hombre y el resto sean mujeres? Esto es claramente un desarrollo marcado por el hecho social de una lengua ya que, cuando está evolucionó del latín, la mujer apenas tenía peso específico en la sociedad. Un mero ejemplo de cómo el entorno en el que se mueve un hablante o, mejor dicho, una comunidad de habla, condiciona su discurso.

La sociolingüística trabaja con varias ideas base como registro, género, variedad, conversación, determinación múltiple o diacronía y adquisición, sin embargo, «of the principal social dimensions sociolinguists have been concerned with, social class has probably been the most researched» (Romaine 2003: 100). Y entre todas, hay dos que son básicas en nuestro estudio, siendo la primera de ellas el sociolecto, tal y como nos explica Ferguson: «a group that operates regularly in a society as a functional element (e.g., in terms of physical location, marriage patterns, or economic, religious, or other interactional behaviour) will tend to develop identifying markers of language structure and language use, different from the language of other social groups» (1994: 19). Y la segunda es la actitud, que el mismo autor explica como «users of variants forms of a language will tend to hold evaluative attitudes about such variants, rating them in terms of such attributes as relative beauty, purity, and effectiveness; most of these attitudes are unconscious and may differ from consciously held attitudes about the same variants» (Ferguson 1994: 26).

La primera persona que utilizó este concepto en nuestro país fue Vicente García de Diego en 1926 cuando explicó su concepto de lengua como «una vastísima complejidad de dialectos

geográficos mutuamente influidos y una superposición de dialectos sociales» (cf. Gimeno 1990: 114). Posteriormente, ahondaba en esta definición explicando que: «los dialectos verticales son las modalidades estables de las hablas de las diferentes clases sociales y los más importantes son el habla vulgar y el habla culta», mientras que «la dialectalización horizontal (geográfica) es de secundaria importancia respecto a la dialectología vertical» (Gimeno 1990: 115). Esta distinción fue muy novedosa, porque los dialectos regionales siempre habían tenido más relevancia que los sociales, que se consideraban una mera forma de incultura del hablante.

Centrándonos ya en el hecho lingüístico en sí mismo, Fasold explica cómo las variantes sociolingüísticas son «a set of alternative ways of saying the same thing, although the alternatives will have social significance» (1990: 23-24). Para Moreno Fernández, la variación sociolingüística es «la alternancia de dos o más expresiones de un mismo elemento, cuando este no supone ningún tipo de alteración o cambio de naturaleza semántica y cuando se ve condicionada por factores lingüísticos y sociales» (2009: 39). O, dicho en otras palabras, «formas alternativas de decir lo mismo, si bien socialmente significativas» (Hernández, 1993, 163), lo que quiere decir que como hablantes asociamos distintas variedades lingüísticas a los diversos grupos sociales que existen en el país. Por lo tanto, y a grandes rasgos, un sociolecto es la variante lingüística -en los tres niveles, de pronunciación, vocabulario y gramática- que habla una determinada clase social, o «conjunto de características lingüísticas propias de un grupo, estrato o clase» (Moreno Fernández 2009: 54).

Sin embargo este término, que así definido podría parecer sencillo, es un concepto muy complejo porque dependemos de la definición de «clase social» que viene marcada, principalmente desde la revolución industrial, por parámetros económicos y más concretamente por las ideas de medios de producción y propiedad del capital. Nombres como Karl Marx o Max Weber ajustaron su definición a este patrón y distinguieron entre la burguesía y el proletariado, con los pequeños propietarios y los agricultores a parte, ya que eran residuos del sistema anterior que deberían ir desapareciendo, o entre la clase propietaria, la trabajadora, y en el medio la clase administrativa y los pequeños comerciantes. Pero esta manera de definir una clase social no era del todo adecuada por la gran ambigüedad de sus conceptos, y no fue hasta unos años después cuando se empezó a aplicar otro modelo teórico basado en una serie de indicadores: ingresos, ocupación, poder, lugar de residencia o educación que, combinados de manera diversa, distinguían varias clases sociales. Nombres como Wardhaugh, William Labov, Humberto López Morales, Dennis R. Preston o Peter Trudgill han investigado en este sentido, llegando a distinguir diferentes grupos sociales en sus lugares de origen. Labov distingue entre *lower class*, *working class*, *lower middle class* y *upper middle class* y añade que dentro de la categoría clasificatoria de «ocupación» hay diferencias destacadas que le llevan a distinguir entre *blue-collar workers*, *white-collar workers* y *professionals* (cf. Wardhaugh 1992: 145). Además de dividir a la población en grupos de acuerdo con su estatus profesional, incluye las ideas de tipo de casa y localidad donde se vive, ingresos y educación académica, de esta manera da una segunda división que consiste en «graduate or professional education, college or university degree, attendance at college or university but no degree, high school graduation, some high school education, and less than seven years of formal education» (Wardhaugh 1992: 145), que se conjugan de varias maneras para adscribir a una persona a una clase social determinada; pero hay una diferenciación que viene dada por la variación de nivel que los eruditos otorgan a estos rangos. A día de hoy, sin embargo, se prefiere hablar en otros términos, debido al hecho de que «no hay límites claros entre estratos y estos no son más que categorías ordenadas a lo largo de un continuum» (Moreno Fernández 2009: 53).

En este trabajo, preferimos definir sociolecto como «differences between people which are associated with differences in social prestige, wealth and education» (Holmes 1992: 148), porque es la terminología que mejor se adapta a las circunstancias de nuestro objeto de estudio: una obra teatral en la que un grupo social utiliza unas formas lingüísticas determinadas que se ven asociadas a conceptos como carencia de educación o clase trabajadora.

De todas maneras, fue Gaetano Berutto quien definió los condicionamientos sociales de la lengua que, según él, son tres (1979: 134):

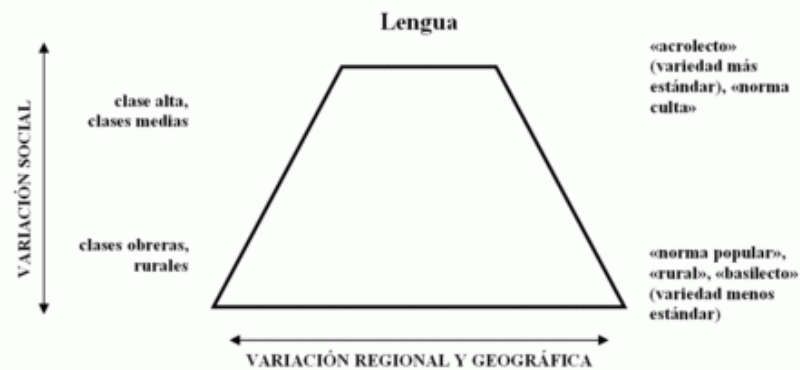
1. La lengua y el comportamiento lingüístico son un fuerte factor de identidad y de cohesión de un grupo social, tanto en lo interno como en el exterior. De esta manera, cuando una persona quiere pertenecer a un grupo social determinado, una de sus primeras actuaciones es copiar el dialecto que ese grupo utiliza y, muchas veces, se puede llegar a exagerar los rasgos lingüísticos del mismo, para sentir una pertenencia mayor. Por otro lado, cuando una persona no emplea el dialecto de su grupo puede llegar a tener «sanciones sociales». De hecho, una de las quejas de Eliza en *Pigmalión* es que ya no habla como sus congéneres, por lo que no la van a aceptar en la sociedad a la que pertenecía.
2. Los hábitos lingüísticos de los grupos más influyentes están dotados de prestigio, son considerados más importantes y mejores. De ahí deriva la tendencia a la imitación. Quizás en nuestro país no se dé tanto esta tendencia, pero está claro que la pronunciación correcta ha sido siempre la *RP Pronunciation*, que es la de la clase social alta, la nobleza y la realeza y la que se enseña en los colegios de más prestigio del Reino Unido.
3. El individuo siempre es miembro de una comunidad hablante, por lo tanto la libertad lingüística del individuo tiene sus límites en las normas derivadas de los hábitos y valores típicos que la comunidad considera caracterizadores.

Los códigos restringidos que caracterizan a los dialectos y, en especial a los sociolectos, influyen en el comportamiento social de los individuos ya que, muchas veces, suponen un obstáculo a la movilidad social. Lo veremos, otra vez, en el personaje de Eliza Doolittle, una de las protagonistas de *Pigmalión*.

Por su parte, Moreno (2009: 39-74) argumenta que hay siete factores responsables del desarrollo de un sociolecto. El primero es la procedencia geográfica, ya que hay accidentes geográficos como montañas que limitan el movimiento de la población y crean dialectos que serán más limitados cuanto más homogénea sea dicha comunidad. Otro factor es el nivel de instrucción que está relacionado con el factor económico, que explicó Lavob 1966 en su artículo sobre un estudio realizado acerca de la /-r/ post-vocálica en varios grandes almacenes neoyorquinos, por el que vemos que esta se pronuncia de manera diferente dependiendo del prestigio del local, prestigio relacionado con el poder adquisitivo. Así mismo, es determinante la raza o etnia a la que pertenece el hablante, como queda demostrado en el inglés que hablan los norteamericanos de origen africano, europeo o hispano. El cuarto factor es la profesión o el trabajo que realiza el hablante, ya que la ocupación implica un rango léxico, lo que conocemos como vocabulario técnico, y unas características gramaticales y sintácticas diferentes. También la clase social o los pequeños grupos sociales, como la familia o la religión, en los que se mueven los hablantes influyen en su discurso y, en último lugar, influirían también la edad y el sexo. Desde luego, en la actualidad, esta lista podría

actualizarse por dos hechos tan básicos como es el acceso a la educación, básica en general y superior en particular, y el uso de internet o las redes sociales. Pero, a grandes rasgos, creemos que la distinción hecha por Hudson cubre aún hoy los principales agentes de cambio lingüístico. Relacionado con esta idea está la de competencia lingüística, de la que Saville-Troike nos habla en los siguientes términos: «communicative competence extends to both knowledge and expectation of who may or whom may not speak in certain settings, when to speak and when to remain silent, to whom one may speak, how one may speak to persons of different statuses and roles, what nonverbal behaviors are appropriate in various contexts» (2003:18).

Aunque todos estos estudios son muy relevantes, el más importante para nosotros posiblemente sea el concepto de Trudgill sobre la relación que se establece entre dialecto y sociolecto y que se desarrolla en las sociedades inglesa y americana. Reproducimos a continuación el cuadro, según lo resume y recoge Moreno Fernández (2009:55):



Según este autor, dialecto y sociolecto vienen de la mano y son dos conceptos que no se pueden estudiar por separado porque «the higher a person's position on the social scale, the less his speech is regionally marked» (Hudges & Trudgill 1980: 10). En otras palabras, una persona de la clase alta usa la variedad estándar de la lengua, de tal manera que apenas deja entrever su origen geográfico, mientras que una persona de la clase social baja, o con poca instrucción, que además se expresa en una variante de la lengua con poco prestigio, usa menos la variedad estándar y deja ver, en cambio, su origen regional. Es decir, a clase social más alta, menos pronunciación dialectal. Si completáramos este trapecio y le añadiéramos la punta superior para convertirse en una pirámide, podríamos completar la metáfora de los dialectos en el Reino Unido: ese pequeño vértice representaría a la clase social más alta del país, la que emplea la *Received Pronunciation*, o inglés de la reina, y no deja entrever en ningún momento su origen regional. De hecho, «you can travel around Britain and you will find many different accents. But people from the upper class would speak the same language no matter which region they come from» (cf. Slotik 2011: 12). Además hay un dato clarificador, en una encuesta llevada a cabo por Wells en 1972, a la pregunta de «which of these factors would you say are most important in being able to tell which class a person is?» (cf. Slotik 2011: 13) y dada una batería de once respuestas posibles, la mayor parte de los encuestados respondió «the way they speak», seguido por «where they live», mientras que «the amount of money

they have» quedó como última opción (Slotik, 2011,13). Esta idea también aparece en Ascherson, cuando asevera que «for at least a century, accent in England has been two things: a vertical indicator about geographical origins, and a horizontal caste-mark separating ‘top-people’ from the rest» (Ascherson, 1994, 1). Debemos añadir en este punto que «los indicadores léxicos ofrecen mejor rendimiento que los fónicos y los gramaticales» (García Ramos, 1993, 23), de hecho en el habla que utiliza la clase social baja se da mucha repetición de palabras y una cierta insuficiencia léxica, mientras que en la opuesta, la riqueza de vocabulario es mayor y, desde el punto de vista semántico, los términos usados son más adecuados. Aunque es obvio que también hay indicadores fónicos diferentes.

El problema es que esta distinción es absolutamente aplicable al contexto de las Islas Británicas, donde «there is a continuum of accents ranging from RP, through various local accents, to the most localized accent associated with the lowest social class» (Trudgill, 1983, 41) y donde podemos hablar de dialectos tanto sociales como regionales y de una pronunciación estándar aprendida en los colegios de élite. En cambio, no es tan útil en nuestro país, donde, por ejemplo, no hay alternancia de sonidos dependiendo de la clase social a la que pertenezca el hablante -quizás la [a:] o la [s] apical, como hemos mencionado anteriormente-, ni se da la eliminación de los rasgos dialectales de un hablante aunque este forme parte de la élite social del país. Sólo tenemos que pensar en un expresidente español, que continúa utilizando su dialecto andaluz natal, pese a haber vivido en la capital la mayor parte de su vida y pertenecer, por lógica, a la élite social del país. También hay que llamar la atención sobre el hecho de que «popular stereotypes of social-class dialects are therefore almost always misleading» (Trudgill 1983: 45) y que lo relevante no es el hecho lingüístico en sí, sino que la proporción de su uso es rasgo distintivo de los dialectos sociales. Porque, de acuerdo con Labov:

Only some features acquire social value and can thereby be consciously dealt with by social actors, so that they assume a social meaning. Only when social meaning is assigned to such variations will they be imitated and begin to play a role in language, that is, only some features of language mirror some features of society (1972: 23).

Hechos fonéticos como el diptongo [əʊ] caracterizan el discurso de la clase alta británica, o el *glottal stop* al *cockney*, de ahí que:

Once social norms are associated with speech features the latter are transformed into stereotypes and have an impact upon human consciousness so that rational actors act in accordance with their explicit evaluation...within the interaction the actor is telling the listener something about him/herself and his/her state of mind. It is, simultaneously, an expression of identity in that it is an expression of values and an orientation to specific reference groups (Williams 1992: 84).

Si vamos un paso más allá, también podemos afirmar que «frequent and significant interaction between members of this speech community results in a form of communication which is not readily understandable to outsiders. Interaction becomes a form of code not unlikely the conception of culture as behavior» (Williams 1982: 73).

Y esto se ve en el *rhythm slang* del *cockney*, por el que un grupo social desarrolla unas formas léxicas determinadas utilizadas para el entendimiento mutuo, que les mantiene separados del resto del espectro social.

Como resumen, podemos afirmar que los sociolectos se desarrollan cuando se asocian una serie de normas sociales con unas características del discurso determinadas, debido a la distancia y a las barreras sociales que se producen entre los diferentes grupos humanos. No hay duda de que en toda sociedad hay una estratificación que organiza, digamos, en

importancia los diferentes grupos sociales que la componen; tal y como explica Trudgill, «social stratification is a term used to refer to any hierarchicall ordering of groups within a society. In the industrialized societies of the West this takes the form of stratification into social classes, and gives rise linguistically to social-class dialects» (1983: 35). En nuestro mundo moderno hay una gran movilidad, los grupos ya no son tan estáticos como eran no sólo antes de la revolución industrial, sino antes de las guerras mundiales. El hecho de que cada vez más personas estudien y que se haya desarrollado tanto el turismo a nivel global, ha devenido en que las barreras hayan ido cayendo, aunque, con todo, podemos observar que estas siguen existiendo, pero no son tan marcadoras como solían serlo. Y si nos centramos en la época de nuestra obra, principios del siglo XX, estas barreras eran taxativas, ya que imposibilitaban en gran medida la ascensión de los ciudadanos en la escala social.

Geolecto

Por último, pero no menos importante, debemos hablar de esta otra realidad que se ha definido como una «variedad geográfica y social, ya que cualquier hablante tiene tanto una localización geográfica como una adscripción social. La variación geográfica es esencialmente variación entre diferentes comunidades de habla. Es debida en gran medida a la situación y diferencias sociales y es fundamentalmente una variación social (Gimeno 1990: 163). De esta manera, hemos encontrado un concepto en el que se unen dos ideas, un sociolecto hablado en una localización concreta, es decir, un sociolecto y dialecto al mismo tiempo.

Si examinamos qué tipo de variación es el *cockney*, vemos que este reúne ambas ideas: por una parte es un dialecto histórico que se ha desarrollado en una zona muy concreta y pequeña (el *East End* londinense), pero también es un dialecto social, porque la generalidad de sus hablantes pertenece a una clase social determinada. La adscripción de esta variante lingüística a uno de los términos clásicos no era en ningún caso completa; si lo definíamos como dialecto, o variación diatópica, subrayábamos su esencia local e histórica, pero dejábamos de lado una de sus características, la adscripción social; si lo hacíamos como sociolecto, o variedad diastrática, no apuntábamos su referencia histórica y local. Por lo tanto, este nuevo concepto es el que define al *cockney* al reunir sus características distintivas.

Acento

Si nos centramos solamente en la definición de acento, diremos que «accents are loose bundles of prosodic and segmental features distributed over geographic and/ or social space» (Lippi-Green 1997: 42). Pero no debemos considerar al acento como un rasgo suprasegmental, sino que debemos unirlo a su significación metaprosódica. Se describe este término como «varieties of pronunciation» (Chambers y Trudgill 1980: 2), añadiendo que «accent refers to the way in which a speaker pronounces and therefore refers to a variety which is phonetically and/or phonologically different from other varieties» (1980: 5). Estas variedades son, en realidad, características compartidas por comunidades lingüísticas de zonas determinadas que tienen una serie de elementos comunes de «pronunciación, entonación y ritmo del discurso» (Bolaños 1982: 38) y que las distinguen de otras, aunque dentro de ellas también se puedan observar ciertas diferencias. Por ejemplo, el *Northern English* es un acento compartido por varios dialectos de la zona norte de Inglaterra, dentro del que se puede distinguir el acento de Yorkshire, que se desarrolla en una zona más local todavía. En España, en esta misma línea, lo que muchos llaman «andaluz» está formado por varias hablas diferentes, aunque dos de ellas quizás son las más distintivas, estando caracterizadas cada una de ellas por el ceceo y el seseo.

Álvarez Calleja (1991: 210), por otra parte, apunta que los alófonos de los fonemas tienen significados connotativos, así, «los dialectos, con su pronunciación especial, llevan significados connotativos, e igualmente los usos de un nivel más bajo del lenguaje».

Como podemos ver, un acento está siempre relacionado con un dialecto o sociolecto y no constituye una entidad lingüística en sí mismo.

Llegados a este punto, nos parece necesario reproducir una tabla en la que Assis (2012: 77) nos ofrece un resumen muy visual de las principales variaciones lingüísticas que los expertos han definido:

LINGUISTIC VARIABLES	CONTEXTUAL VARIABLES	TYPE OF VARIATION	LINGUISTIC VARIETIES
Phonetic and Phonological features (grouped in accents) Morphological, Syntactic, Semantic, and Lexical features (grouped in dialects)	Time	Diachronic vs. Synchronic	Stages in the development of a language
	Physical/geographical space	Regional	Regional dialect or accent
	Social space	Social	Social dialect or accent; slang; sociolect
	Individual speaker	Interpersonal	Idiolect
	Communicative situation	Functional	Register

Como hemos visto, toda variante lingüística lleva aparejada dos ideas, una es el sentimiento de pertenencia a una comunidad de habla y la segunda es el prestigio. Si atendemos a la definición de Alvar, la primera sería:

Un grupo social que puede ser monolingüe o multilingüe, que se mantiene unido al compartir una serie de normas y reglas sobre los usos de la lengua y que participa con frecuencia en situaciones sociales donde existen unos claros patrones de interacción. Las fronteras lingüísticas entre las comunidades de habla son más sobre asuntos sociales que problemas de la lengua (2007: 42).

En palabras de Francisco Moreno, «una comunidad de habla está formada por un conjunto de hablantes que comparten al menos una variedad lingüística, unas reglas de uso, una interpretación de ese uso, unas actitudes y una misma valoración de las formas lingüísticas» (2009: 23). Estas normas de uso tienen que ver con la cultura en la que se desarrolla el dialecto y definen al grupo humano en sí y su comportamiento. De hecho, «the community is presented as a homogeneous, self-contained entity, but since the community is defined by actors who share a common value orientation, rather than by social groupings, it is unlikely that the community is socially homogeneous» (Williams 1992: 70). Y, a pesar de que «las comunidades de habla tampoco garantizan la homogeneidad lingüística total» (García Ramos 1993: 19) porque hay «cinco factores de diferenciación en el comportamiento lingüístico de los individuos de una comunidad: edad, sexo, grupo étnico, nivel de instrucción y clase socioeconómica» (Berutto 1979: 135), podemos decir que existe un dialecto cuando un grupo de hablantes de una determinada comunidad tiene conciencia de que están usando una variedad lingüística diferenciada del resto, la valoran de la misma manera y tienen opiniones

similares sobre los usos que se deben dar a la lengua, aunque esta comunidad no sea del todo homogénea.

Si atendemos a la realidad española, la población en general enjuicia de manera acertada el tipo de lengua que emplea: nadie duda del tipo dialecto que usa. Incluso en Navarra, una comunidad autónoma con apenas medio millón de habitantes y dos zonas lingüísticas muy diferenciadas, se pueden encontrar consideraciones acertadas a este respecto. Una persona de una zona del norte, aunque no sea vasco parlante, sabe que habla de una manera diferente a una del sur, aunque el dialecto de ambos sea conocido como «navarro». Consideraciones sociolingüísticas aparte, se distingue de manera muy rápida de dónde procede cada hablante, en este caso por la influencia que el euskera tiene en la entonación, en la pronunciación de ciertos segmentos fonéticos, en el vocabulario o en ciertos calcos gramaticales. Pero no sólo la influencia de otra lengua marca un «subdialecto» (término que utilizamos para referirnos a variaciones de esta realidad), hay comunidades de habla que se circunscriben a la definición de dialectos de una lengua. Este hecho confirma las palabras de García Ramos (1993: 29) cuando expone que «cualquier hablante posee la experiencia de que su propia lengua no se realiza de manera uniforme, incluso dentro de la misma comunidad de habla a la que pertenece».

Si atendemos a lo que sucede en la zona mediterránea, encontramos el interesante caso del valenciano y el catalán, donde la pugna entre aquellos que consideran el valenciano como una lengua en sí misma o como un dialecto del catalán, resulta muy relevante. Hasta hace unos años, el primero era considerado como un dialecto del catalán, «el lingüista no puede afirmar otra cosa que la catalanidad lingüística del valenciano» (De Andrés 1997: 98), pero la comunidad de habla que lo emplea ha ejercido tal presión, que ahora ha pasado a considerarse una lengua, con su literatura propia, como el *Amadís de Gaula*. Curioso es que, a su vez, el profesor Antonio Badia Margarit, en su *Gramática Histórica Catalana* de 1954, explica cómo el catalán pasó a considerarse como una lengua en los años 50 del siglo pasado, ya que hasta esa década se afirmaba que era un dialecto del occitano, por lo que la adscripción a «dialecto» o «lengua» «seems to depend on time» (Trudgill 1983: 6). Y, ahondando más en esta dicotomía, también parece ser esta una cuestión de política, ya que, en palabras de Rodríguez (1974: 24-25) «the development of a dialect into a language is related to the development of a written norm and to the growth of nationalism».

No entraremos aquí en consideraciones políticas o ideológicas sobre el uso de una lengua como base para establecer una idea de nación, o la necesidad de muchos hablantes de sentir que emplean una «lengua» y no un «dialecto» porque les parece que este es menos importante. Simplemente observamos y anotamos el cambio de consideración teórica que se ha llevado a cabo recientemente debido, creemos, a la presión de una comunidad de habla. Subrayamos, así mismo, la idea de que «la distinción entre lengua y dialecto parece ser una cuestión de grados, parcialmente sujeta a un deseo subjetivo del hablante de unidad o separación social» (Bolaños 1982: 36).

De la misma forma que los anteriores, y unido a ellos, también es muy relevante el concepto de marcador, aquella «variable lingüística que caracteriza a una comunidad de habla y que, por lo tanto, se puede encontrar en todos sus miembros. El marcador se manifiesta de una forma regular y estratificada, tanto social como estilísticamente, y los hablantes suelen tener ante él unas actitudes similares» (Moreno 2009: 80).

Tal y como hemos referido anteriormente, el prestigio es el juicio que hacen los hablantes de un idioma sobre los demás dialectos de su misma lengua. Según Alvar (1990: 14), «el

prestigio no es únicamente la valoración positiva de algo; puede ser la creación de elementos negativos». Como todas las variaciones se apartan de la norma establecida que es, según Coseriu, «todo aquello fijado social o tradicionalmente en la técnica del habla» (1962: 94). Los hablantes establecen juicios sobre los demás pues, como apunta Ferguson: «users of variant forms of a language will tend to hold evaluative attitudes about such variants, rating them in terms of such attributes as relative beauty, purity, and effectiveness; most of these attitudes are unconscious and may differ from consciously held attitudes about the same variants» (1994: 26).

Así, de manera lingüísticamente arbitraria, se consideran que un dialecto es más adecuado que los demás y es el modelo a enseñar y seguir, «ha sido la sociedad la que ha prestigiado a una modalidad sobre otras» (Alvar 2007: 20). En una curiosa definición, Algeo afirma que además de *homo sapiens*, los hombres «might as well be called homo iudex, the judge, because an inescapable human impulse is to distinguish between good and bad» (2008: 777). Desde el punto de vista filológico no se contempla que haya un dialecto o un acento que sea mejor que otro, pero esta noción de corrección se da en la sociedad de manera subjetiva y hace que, como hablantes, hagamos esta distinción. El italiano de Florencia, el francés de la isla de París, el inglés de Londres, el castellano de Valladolid o el alemán de Hannover fueron dialectos que acabaron siendo aupados a la consideración de lenguas de referencia debido a que los hablantes les dieron prestigio por muy diferentes motivos: «carácter literario, de instrucción, de normalización fonética, de corrección aceptada, de motivos históricos, etc.» (Alvar 2007: 19), porque «status and prestige cannot be enjoyed unless others recognise the prestige claim and defer to it. Thus, the existence of status rankings depend upon an awareness of prestige rankings» (Williams 1992: 81).

De esta manera, es curiosa ver la actitud que se ha desarrollado hacia los dialectos en la historia, como por ejemplo la que recoge Görlach, cuando afirma que «the classically-educated man cannot, if it were desirable, so ignore his education as to address his congregation in the jargon and patois of the village [...] We might and ought to raise them to our standard; we cannot, without profaneness in sacred things descend to theirs» (1999: 144-145).

Unido al de juicio, hay otro concepto de máxima relevancia para nosotros, que es la de actitud lingüística, con el que nos referimos a las actitudes que se desarrollan en los hablantes ante cualquier variación lingüística, esto es, otras lenguas o dialectos, sociolectos o hablas diferentes a la suya propia, lo que se debe al hecho de que «las lenguas no sólo son portadoras de unas formas y unos atributos lingüísticos determinados, sino que también son capaces de transmitir significados o connotaciones sociales, además de valores sentimentales. *Las normas y marcas culturales de un grupo se transmiten o enfatizan por medio de la lengua*» (Moreno 2009: 178, cursiva del autor). Es decir, hay una relación entre lengua e identidad de un grupo, definida esta última como «aquello que permite diferenciar un grupo de otro, una etnia de otra, un pueblo de otro» (2009: 178).

La identificación de ambos conceptos se proyecta en la aceptación o no aceptación de una variación lingüística, debido a los valores que proyecta del grupo social que lo habla, que se consideran intrínsecamente positivos o negativos por parte del receptor porque, según Moreno, las actitudes sociolingüísticas son «reflejo de unas actitudes psicosociales» (2009: 179). Por lo tanto, el grupo social nos influye en la aceptación o rechazo de un dialecto o un sociolecto. Se han realizado muchos estudios para medir o concretar este concepto, pero a nosotros nos interesa el concepto en sí mismo, porque para el trabajo que estamos realizando

la aceptación o no aceptación tiene influencias drásticas en la necesidad de traducir un dialecto en una obra de teatro.

Pero no sólo esto, entre la comunidad de habla también se valoran los demás dialectos de esa lengua. Sin necesidad de personificar ni de analizarnos como «críticos», no tenemos más que prestar atención a las obras literarias, a ciertas películas o a cómicos españoles, para ver cómo cuando queremos definir a un personaje rústico, se ha tendido a poner a alguien que habla el dialecto andaluz de la zona de Cádiz y Huelva, con su ceceo característico, o a una persona con el habla tan marcada como el de la zona sur de Aragón que sirve, además, para hacer al público si no reír, sí para sacarles una sonrisa de complicidad por la incultura del personaje. Pensemos en el «Dúo Sacapuntas» o en el «Señor Tomás», respectivamente, como dos claros ejemplos de este hecho, mientras que si queremos definir a una persona graciosa y elegante, se suele usar el dialecto andaluz de la zona de Sevilla. Esto es algo intrínseco en los hablantes y se ha venido perfilando con el paso de los años por razones, obviamente, de carácter social, pero que permanece en nuestro subconsciente como colectividad. Así, en *La risa* de los hermanos Álvarez Quintero podemos leer:

A excepción de José Carlos, Don Servando e Hipólito todos hablan con deajo y pronunciación andaluzes: Estrella y Elvira, y aun Doña Lola, con el fino y gracioso acento sevillano; Pepa Juana, lo mismo, si bien con dicción más fuerte y recortada; Anita, Rocío, Silveria y Guadaira, con el suave ceceo de los pueblos de la comarca, más bien hacia Huelva que hacia Cádiz, y Paquito Rodó, con originalidad característica del andaluz cerrado (Moreno Fernández 2009: 39).

A este respecto resulta revelador un experimento que cita Trudgill (1980: 7), a partir de Giles et al. (1975) en el que un profesor universitario dio la misma conferencia a dos grupos de alumnos de entre 16 y 18 años. En una de ellas utilizó el acento de Birmingham, en la otra la pronunciación *RP*. En un test posterior, los alumnos que escucharon la conferencia con acento dialectal valoraron peor al conferenciante, llegando incluso a darle menor puntuación en lo relativo a la inteligencia del mismo. En su publicación del año 2000, Markley llega más lejos, exponiendo varios casos en los que el dialecto de los hablantes les había impedido acceder a puestos de trabajo en los que debían estar cara al público o contestar al teléfono o se les había considerado como incapaces de llevar a cabo profesiones específicas, en este caso piloto de aviación, pese a tener en todos los casos las cualificaciones necesarias e, incluso, a un ingeniero aeroespacial jubilado de la NASA una parte de la población le consideró culpable de asesinato por su manera de hablar.

Gracias a estudios como el que mencionamos, comprobamos que los hablantes no somos neutros, ni valoramos de manera neutra a nuestros interlocutores. Inconscientemente nos hacemos una idea no sólo del poder económico de los demás, su nivel educativo sino, también, de su nivel intelectual. El dialecto pesa mucho en nuestras ideas y en nuestra visión de los otros y, como tal, debemos de tenerlo en cuenta a la hora de estudiar los documentos en los que aparece y, obviamente, a la hora de tratar su traducción. Aunque, por suerte, siempre ha habido personas que han valorado los dialectos y lamentado su desaparición, así Hardy, quien se dolía de la pérdida de las variantes debido a la estigmatización social:

(E)ducation has gone on with its silent and evitable effacements, reducing the speech of this country to uniformity, and obliterating every year a fine old local word. The process is always the same: the word is ridiculed by the newly taught; it gets into disgrace; it is heard in holes and corners only; it dies and worst of all it leaves no synonym (*cf.* Görlach 1999: 146).

No podemos más que acabar este apartado sobre la consideración de los dialectos y sociolectos por parte de los individuos con unas palabras, quizás un poco estrictas, pero en cierta manera acertadas, que subrayan el hecho de la segregación negativa de la población por

el dialecto que usan al comunicarse: «if individuals suffer discrimination because of the dialects they speak, then it is the discrimination that should be stramped out, not the dialects» (Trudgill 1995: 46)

1.3.2. Dialectos y traducción

Aproximación a la traducción de los dialectos

Decía Coseriu que «una traducción no es un diccionario, ni un estudio lexicológico, sino un hablar por medio de otra lengua y con un contexto ya dado... se trata de hallar significados de la lengua de llegada que puedan designar lo mismo» (1985: 223). «Designar lo mismo», «hablar por medio de otra lengua», «hallar significados». Lo cierto es que estos tres conceptos son claves que nos llevan, en ocasiones, a hacer juegos de malabares, juegos lingüísticos, porque los idiomas no son matemáticas en las que dos más dos son siempre cuatro. Veremos como un traductor no solo tiene que dominar dos lenguas, llamémoslas «estándar», sino también las variaciones geográficas y sociales de las mismas, para poder «designar lo mismo», «hablar por medio de otra lengua» y «hallar significados». Pero la gran cuestión es ver si, pese a la maestría de un traductor, todo lo que nos encontramos en un texto se puede traducir.

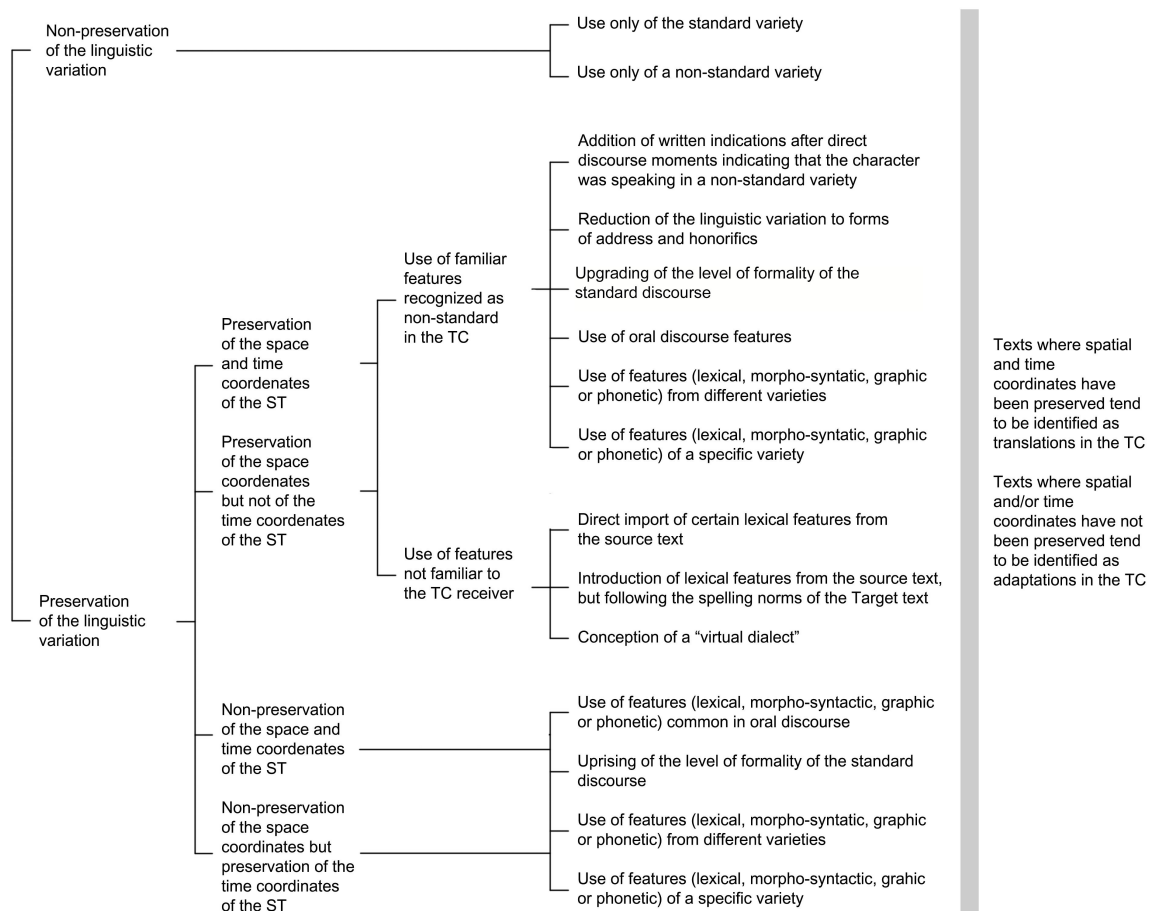
Si hacemos un repaso rápido a la historia de la literatura, vemos que los dialectos siempre han formado parte de las obras. En mayor o menor medida desde los antiguos griegos hasta nuestros días, dependiendo de las teorías filosóficas y literarias que regían las diferentes etapas históricas, los autores los han reproducido, pero nunca de manera gratuita, siempre con un fin determinado. En palabras de Ramos:

The creative use of linguistic varieties in literary dialogue helps to inform the reader about which character is speaking and under which circumstances. It becomes a textual resource that helps the reader to define the sociocultural outline of the character, as well as his/her position in the sociocultural fictional context. Knowing the social stereotypes and assumptions readers have and share with the rest of the society they are a part of, the author uses fictional varieties with the expectation that this will encourage certain reactions and assumptions which will aid characterization (2009: 292).

La cuestión de la traducción de dialectos ha sido abordada en la traductología desde varios puntos de vista. Por ejemplo, entre los temas más destacados y brevemente, podemos mencionar los siguientes: si la finalidad es dar efecto cómico, o caracterizar a los personajes (Rabadán 1991, Julià 1995 o Briguglia 2006); cuáles son las connotaciones implícitas en el uso de los dialectos y si se deben o es posible reflejarlos en la lengua meta y, en su caso, las equivalencias que se deben encontrar entre ambas lenguas, o si es posible encontrarlas (Mounin 1963, Catford 1965, Slobodnik 1970, Nida 1976, Larson 1984, Holmes 1988, Newmark 1988, Santoyo 1988, García Yebra 1989, Hatim y Mason 1990, Rabadán 1990 y 1991, Baker 1992, Julià 1995, Hermans 1996, Mayoral y Nord 1997, Soto 1998, Corpas 1999, Bolaños 2001, Díaz Cintas 2001, Hurtado 2001, Munday 2001, Schnell-Hornby 2006, Caprara 2009, Tello 2010 o Pérez 2013); la recepción de la obra traducida y su viabilidad desde la lengua meta (Bassnet 1980, Rabadán 1991, Agost 1998, Mayoral 1999, Heiss 2000, Díaz Cintas 2001 o Chaume 2003).

Nos gustaría reproducir a continuación un cuadro muy clarificador las «strategies identified in the translation of linguistic variation in literary texts», según recoge Ramos (2009: 293), en el que se resumen visualmente las diferentes posibilidades con las que cuentan los traductores, cuando se deben enfrentar ante un texto que reproduce las variantes dialectales. Como sabemos, no hay una visión unánime sobre la mejor solución a este reto, grandes nombres de

este campo tienen visiones encontradas sobre la viabilidad de la traducción de las variaciones lingüísticas y tampoco parece que vaya a haber consenso sobre el tema en un futuro cercano, si acaso fuera necesario.



El lenguaje humano, tanto oral como escrito, no es una mera sucesión de palabras que componen un mensaje sino que, junto con él, se transmiten otras ideas en forma de gestos, tono de voz o elección de recursos lingüísticos que matizan los mismos, llegando incluso a ser a veces más importantes que el propio mensaje. Los filólogos o traductores, al trabajar con la letra impresa, no podemos olvidar que «el lenguaje literario es en sí un artefacto: sea cual sea el tipo de variedad utilizada responde a las exigencias y al gusto del autor y al tipo de mensaje que quiere comunicar, según su visión del mundo» (Briguglia 2006: 10). Al escribir, el autor va a reelaborar siempre su discurso con un fin generalmente estético, amén de intentar transmitir por medio de recursos literarios, alteraciones léxicas y morfosintácticas o variaciones lingüísticas, mensajes que completan las palabras. No es el mismo mensaje secundario el que se transmite por medio de una metáfora o un dialecto determinado y, como ya hemos visto además, cada dialecto de una lengua contiene una serie de ideas sociolingüísticas preconcebidas asociadas a él, que complementan o definen las palabras a las que acompaña.

Hablábamos en un epígrafe anterior de la relación entre lengua e identidad de grupo y este concepto es determinante en la elección que un escritor hace de un dialecto u otro para sus personajes, porque el lector va a proyectar los mismos sentimientos que tiene en la vida real hacia la obra debido a una característica de este tipo de variaciones, «su capacidad de sumir al lector en una dimensión local bien determinada, donde los peculiares rasgos lingüísticos se

hacen portavoz de una identidad y una situación social concretas, como en un cuadro costumbrista» (Briguglia 2006: 12).

Grandes nombres de la literatura de todas las épocas han reproducido en sus obras, con mayor o menor fortuna, variedades lingüísticas distintas de la estándar. El dialecto de Oklahoma en las novelas de Steinbeck (por ejemplo en *The Grapes of Wrath*), el andaluz en los hermanos Álvarez Quintero (entre otras muchas obras, en *Puebla de las mujeres*), el de Nottinghamshire en D.H.Lawrence (en *Sons and Lovers*), el de Yorkshire en Emily Brontë (*Wuthering Heights*), entre otros muchos. Todos estos autores escogieron variaciones diferentes a la estándar siempre con un fin, porque cada dialecto, por muy irrelevante que parezca, remite a los interlocutores a un contexto social y/o geográfico determinado, es decir, se le puede considerar como «un artificio más en el abanico de herramientas estilísticas que enriquecen la obra» (Tello 2011: 140).

Pero, ¿cuáles son los usos y los objetivos que tiene el dialecto en las obras en las que aparece? Porque Perteghella postula que «when dialect is used as a communicative linguistic form, both in normal conversation and in written or oral literature, cultural, historical, and socio-geographical implications are inevitably unearthed» (2002: 45). De ahí que nos parezca que responder a esta cuestión es un primer paso que nos va a permitir entender con más profundidad el alcance de las variaciones en la obra literaria.

Empezaremos por los usos con una distinción realizada por Josep Julià, según recoge Briguglia (2006, 17), y que distingue seis posibilidades diferentes de las variaciones diatópicas:

1. un dialecto marca un personaje
2. el mismo dialecto marca más de un personaje
3. diversos dialectos marcan diversos personajes
4. diversos dialectos marcan un personaje
5. un dialecto entra en la voz narrativa
6. más de un dialecto entra en la voz narrativa

Esta clasificación nos parece muy clara y la hemos reproducido porque puede ser de gran utilidad analizar la importancia de la variación y la necesidad de traducirla o no. De hecho, no podemos olvidar que el juego traductológico, si se ha de dar, se hará basándose principalmente en la distinción que halleemos de la variación en la obra. No es lo mismo la traducción de un trabajo en el que el dialecto es básico para la comprensión global, ya que es un diferenciador de carácter, o la de otros en las que simplemente añade color local. Tampoco podemos dar la misma importancia a si lo utiliza un personaje principal o es una anécdota que aparece en uno secundario.

Tello reproduce en su estudio una categorización de Slobodník (1970: 140-142) en la que este explica que él considera la traducción como una «forma específica de comunicación» por la que es «el destinatario o lector que determina y modifica la estructura de la traducción» y ve posible desarrollar una «homología de la funcionalidad» que solucione teóricamente la traducción de los dialectos, los cuales pueden aparecer en las obras de las siguiente maneras, según leemos en Tello (2010: 10-11):

1. En el discurso indirecto (es decir, en el discurso del autor), que sería el uso en los textos originales de palabras dialectales para designar hechos u objetos de la vida.

Considerando que en este caso son mayormente los sustantivos los que representan esos elementos dialectales, Slobodník propone la traducción por medio de elementos también dialectales en la LM. No recomienda que se haga lo mismo cuando se trate de verbos que sirven para describir una acción y sí admite que un elemento dialectal pueda traducirse por otro no dialectal porque el efecto final no se consigue a través de palabras aisladas sino a través de toda la información semántica y estética del texto completo.

2. En el discurso directo de algunos personajes. Esos rasgos dialectales caracterizan al personaje en el plano espacial y social. Lo que propone el autor es acentuar el estilo de la lengua hablada -con elementos interdialectales-, así como recurrir a la sustitución. De esta forma, la «homología de la funcionalidad» de la que habla se verá poco alterada, ya que la lengua hablada estaría a medio camino entre la lengua escrita y el dialecto.

3. En el discurso directo de algunos personajes, donde el autor busca caracterizarlos desde el punto de vista social y en la mayoría de los casos, pretende crear un efecto cómico. En este caso, se podrían utilizar elementos análogos de un dialecto de la LM. Lo más importante es reproducir el efecto deseado por el autor, por ejemplo, un efecto cómico si así lo ha querido el autor del TO. Aquí el color local del original no tendría importancia, según el autor.

Pérez Martínez (2013: 20-21), por su parte, se apoya en Berthele (2000, 588) y defiende la idea de realizar un estudio que permita al traductor comprender las connotaciones sociales que los dialectos tienen en la lengua origen, antes de empezar a traducir una obra en la que hay presencia de estas variaciones (tanto regionales como sociales), entre las que se incluyen:

1. the sociolinguistic relationship of standard and non-standard source-language varieties;
2. the author's ideas about 1;
3. the author's attempt to render 1 in the literary text and his/her purpose and intentions for the use of non-standard varieties;
4. the sociolinguistic relationship of standard and non-standard target-language varieties;
5. the translator's ideas about 1, 2 and 3;
6. the translator's attempt to render 1 (or what s/he thinks to be 1) in the target language, based on the translator's understandings of 4.

Pero nos parece que, más importante que esta diferenciación, es el establecimiento de los objetivos que quiere alcanzar un autor al utilizar las variaciones en sus libros. Como nos recuerda Briguglia, para Andrea Camilleri, escritor italiano que desarrolla las variaciones diatópicas en sus obras con un sentido más profundo que el de mera representación geográfica, el dialecto es «un lenguaje que de manera prismática reluce de tonos, variaciones, sentidos, significados, onomatopeyas, referencias propias y vinculadas con las más profundas raíces de la sangre de quien lo usa, de manera que lo convierte en un único insustituible para modificar, colorear y abrillantar el signo nivelador abstracto y racional de la lengua» (2009: 231).

Hemos encontrado estudios que explican el juego al que somete a sus obras, al pintar más de un dialecto y relacionarlos con los personajes, cumpliendo así una función denotativa sobresaliente al unir la variación con la parte sociolingüística de la misma, lo que permite al

autor omitir muchas caracterizaciones de los personajes, porque estas van implícitas en el dialecto. De esta manera, el desarrollo narrativo es más complejo, pero más profundo y el lector es capaz de recrear en su mente un mundo más matizado. Hay varios autores destacados que se ocupan de este tema en sus estudios y nos gustaría reproducir a continuación los que nos han parecido más significativos. Algunos de ellos nos hemos visto obligados a citarlos a través de otros autores, por no haber podido encontrar sus obras originales.

Por ejemplo, Mair (1992: 118) establece dos funciones: la primera es la mimética, que viene a ser un «reflejo costumbrista» de una sociedad concreta en una coordenada temporal determinada, mediante la cual el autor pretende dar mayor «verosimilitud a la obra»; la segunda sería la función simbólica, en la que el dialecto se escoge para representar la esencia de un personaje; este uso cuenta, indudablemente con un cierto valor crítico, y «tiene aquí una función distanciadora y estigmatizadora» (cf. Tello 2011: 142).

Por su parte, Soto también habla de dos funciones: por una lado, la «distintiva, que marca la separación o segregación de una comunidad o de un personaje, o simplemente resalta la reafirmación de una idiosincrasia lingüística o de un modo de vida diferente» (1998: 24); por otro, añade una idea tomada de Hjemlev, la «connotación», aunque él prefiere llamarla «evocación», ya que los dialectos «evocan asociaciones» en los individuos de una comunidad lingüística (Soto 1998: 28).

Tello (2011: 145), además, refiere que «cuando un autor caracteriza a un personaje con un habla no estándar, lo que pretende es darle importancia, destacarlo por encima de otros personajes» (cf. Pérez Martínez, 2013, 17). Aunque podríamos añadir que no estamos totalmente de acuerdo con esta idea ya que, para nosotros, no es «por encima», sino, más bien, «por oposición». Pero, en cualquier caso, sí que se da una distinción que se realiza de manera implícita por medio del dialecto.

También Sánchez se centra en el mismo concepto y postula que «el nivel estilístico de cada variante lingüística (su marcación formal como portadora de contenido y de sentido estético y emocional), al ser portador de importantes denotaciones y connotaciones en los textos literarios, no puede relegarse a un segundo plano» (2012, 126). Vemos de esta manera, cómo Sánchez considera una cuestión de primer orden el tratamiento que se da a la variación lingüística.

Pérez Martínez, por su parte, hace un curioso compendio de dos trabajos previos, los de Lvóvskaya y Toda y resume sus ideas de la siguiente manera:

(C)omo vemos, la decisión de utilizar un lenguaje no estándar en una obra literaria no es inocente, sino que forma parte de lo que Toda (2009), tomando prestadas las palabras de Lvóvskaya, llama ‘programa conceptual del autor’ (PCA). Este concepto engloba todas las elecciones y detalles que el autor original tiene en cuenta cuando escribe su obra. Por lo tanto, si sus elecciones responden a una decisión meditada y no aparecen en su obra de forma arbitraria, resulta evidente que el traductor debe tenerlas en cuenta cuando emprende su tarea (Toda 2009: 446, cf. Pérez Martínez 2013: 18).

Podríamos seguir enumerando opiniones y trabajos, pero habiendo citado los que nos parecen más importantes, creemos que ha llegado el momento de hacer un pequeño resumen del uso que se da al dialecto en la literatura, de tal manera que podemos observar que las variaciones lingüísticas aparecen reflejadas con los fines siguientes:

- Marcar la localización geográfica, con lo que aporta localismos identificables en la cultura de origen, tanto afectiva como despectivamente.

- Señalar la localización social, con lo que se aporta una visión de clase tanto despectiva como afectiva.
- Ofrecer comicidad.
- Caracterizar la cultura o incultura de los hablantes.
- Mostrar la memoria de un pueblo.
- Expresar la esencia de una comunidad.
- Aportar matices al texto que van desde los sentimentales a los arcaizantes.

Llegados a este punto es necesario hacer referencia a una pieza fundamental en los estudios de traducción y es la teoría del Skopos, que subraya la necesidad de analizar la importancia de los elementos que componen una obra para contemplar la posibilidad de su traducción. Esta teoría la desarrolló Hans Vermeer a finales de 1978 y «reflects a general shift from predominantly LINGUISTIC and rather formal translation theories to a more functionally and socioculturally oriented concept of translation» (Schäffner 2001: 1). Vermeer considera que no se pueden ignorar los factores que contextualizan una traducción, la cultura que la recibe ni la función que va a realizar en la cultura meta, y opina que se debe orientar la traducción a esta función. Toda traducción tiene un propósito y es este *-skopos* en griego- el que ha de regir la esencia de la traducción, por lo que esta ya no es sólo un «process of trans-coding» (Schäffner 2001: 1). En palabras del propio Vermeer:

Translation involves linguistic as well as cultural phenomena and processes and therefore is a cultural as well as a linguistic procedure, and as language, now understood as a specific language, is part of a specific culture, translation is to be understood as a «cultural» phenomenon dealing with specific cultures: translation is a culture transcending process (1992: 40).

De esta manera, el *translatum*, o texto traducido, no va a depender ya de los parámetros que definió o pretendió el autor origen, sino de la función que la obra literaria va a tener en la cultura meta que la recibe, debido a que:

Translation as a sort of communication is subject to culture sensitive reflexive co-orientation and behavioural maxims. Except that translation deals with two cultures. Therefore, the target text will deviate in some way (or more exactly: in a specific way) from the form and content (and more often than not) scope (and therefore meaning) of the source text (Vermeer 1992: 43).

Así, «the basic principle of Skopos theory is that the (intended) purpose of the target text determines the choice of method and strategy in the translation process» (Nord 2006: 30). Por lo que tendremos que añadir otro concepto más a nuestro juego lingüístico, y es el de la importancia del dialecto en la lengua de llegada, al tener que focalizar la traducción en las necesidades del público receptor de la obra.

Con todo, toda traducción debe de mantener dos preceptos, el de la coherencia con la cultura meta, para que el texto sea entendido por el público receptor y el de la fidelidad con el texto de origen, que dependerá siempre del cumplimiento de la teoría del Skopos y del principio de coherencia (Schäffner 2001: 2).

Debido a que los autores eligen conscientemente tanto las unidades léxicas, como los elementos secundarios en sus obras, la traducción debe ser fiel a todos ellos, o como apunta Montes, «los parlamentos de los entes de ficción en la literatura son actos de habla, encuadrados en parámetros sociolingüísticos que una buena traducción debiera reflejar», aunque «cuando un autor utiliza, además, un código no estándar en algunas partes dialogísticas con el fin de transmitir la complejidad de sus implicaciones sociolingüísticas

reales, las pérdidas metalingüísticas del texto traducido son, sin embargo, inevitables» (1991: 695).

Como hemos explicado con anterioridad, el lector va a proyectar los mismos sentimientos que tiene en la vida real hacia la obra. Por lo tanto, si el factor dialecto es determinante en el transcurso del libro, pensamos que esos rasgos distintivos deben de traducirse aunque, como expone Nida, «the sociolinguistic aspects of vocabulary, grammar and discourse become focal in all translating and interpreting, because the distinctive features of the languages and of the cultures constitute the major difficulties in communication» (1996: 29).

Viabilidad de la traducción de los dialectos

Citamos a Sánchez Galvis para definir una traducción dialectal textual como «aquella en la que las marcas dialectales de un TO han de ser transferidas a un texto meta (TM)» (2007: 4). Pero esto no ha sido nunca fácil, y así lo podemos ver en el trabajo de Sánchez Galvis (2013), en el que nos da una amplia visión de la concepción de la traducción y de la traducción de dialectos a través del tiempo, empezando por las teorías de Cicerón del año 46 a.C. y de Horacio del 13 a.C., pasando por San Jerónimo, Alfredo el Grande, la Escuela de Traductores de Toledo, Leonardo Bruni, Martín Lutero, Dryden o Tytler, entre otros, hasta la llegada del siglo XX, en el que despegan los estudios académicos sobre la traducción.

Pero, en nuestro caso, todo se complica por la introducción de ciertos elementos en el texto dependientes de la sociolingüística porque tal y como afirma Nida, «in focusing on the sociolinguistic approach to language it is important to move from the anatomical view of language, based on structures and their relations to the physiological view of language, in which the emphasis is on how languages work, their roles and how they influence human behavior» (1996: 29).

También Catford (1980) y House (1997) opinan como Nida ya que, para ellos, la traducción no puede estar basada en un enfoque exclusivamente lingüístico «de ahí que [House] otorgue especial importancia a la función del texto y de los elementos extralingüísticos más importantes: es decir, el lector y la cultura meta» (Caprara 2009: 86).

Según Toury (1980), la traducción es un proceso en el que se sustituye el sentido de la lengua original por el de la lengua meta. Por ello, el primer paso que debemos dar es el de analizar la importancia que tiene un dialecto en la obra en la que aparece, debido al hecho de que una variación es un acto lingüístico textual, que viene marcada por dos momentos, uno es temporal y otro es locativo. Por un lado, la línea temporal entronca con un momento determinado en la historia y aporta una serie de matices culturales y semánticos y otra, la locativa, aporta matices dialectales y sociolingüísticos determinantes. Debido a estas matizaciones, parece que no debemos dejar fuera de la traducción toda la carga connotativa del dialecto.

También Soto resalta la necesidad de analizar la función de un dialecto y de cada «personaje de expresión dialectal» además de «el modo o estilo en el que el mensaje aparece expresado y que, a la vez, actúa como portador de información regional o social del escritor y de los personajes que se expresan en dialecto». Por ello, el traductor debe «ponderar el grado de importancia de los elementos dialectales y los efectos que han sido muy calculados por el escritor y que, necesariamente, han de ejercer ese impacto literario específico en el lector de la nueva lengua y cultura» (Soto 1998: 24).

Caprara (2009, 87), por su parte, nombra a otros autores cuyas ideas teóricas son coincidentes en este aspecto. En esta misma línea se posiciona Bassnett (1991), para quien el traductor ha de tener presentes no solo las equivalencias lingüísticas sino también otros elementos como la clase social, la edad, la procedencia geográfica, etc. A este respecto, Hatim & Mason (1995) proponen un análisis de tipo comunicativo, pragmático y semiótico para descubrir la función del texto origen y la del texto meta. Según su opinión, considerando la incidencia del contexto, el traductor realizará los cambios pertinentes en la lengua meta: los factores sociales, políticos y económicos, por citar sólo algunos, podrán verse afectados o no en ambos textos y esto condicionará la estrategia de traducción que se haya de aplicar. Rosa Rabadán (1991) establece como primera etapa en el proceso de traducción la definición del receptor para alcanzar la adecuación en la cultura meta. Como hemos podido observar, en este ámbito todos coinciden en la pérdida de protagonismo de las palabras, frente a los factores extralingüísticos.

Todo lo expuesto anteriormente nos lleva a la conclusión de que, para abordar la traducción de cualquier tipo de variación lingüística, previamente hay que situar el texto en su contexto histórico y sociocultural.

Problemas de la traducción de los dialectos

Vamos a analizar someramente la problemática de la traducción de dialectos, pero no desde el hecho lingüístico en sí mismo, sino desde el punto de vista de la traducción. Comenzaremos con Ramos (2005: 246) que, siguiendo a Hurtado (2001) establece que hay tres problemas principales en la traducción de los dialectos:

1. Problema lingüístico: porque los dialectos geográficos y sociales son variedades discrepantes del estándar, que es la variedad lingüística con las que suele trabajar el traductor. Son términos que no suelen estar en los diccionarios y su presencia implica una dificultad de comprensión de tipo lingüístico.
2. Problema extralingüístico: porque aparte de su significado referencial, los dialectos presentan determinadas connotaciones que se enmarcan en una cultura concreta, y el traductor deberá conocer qué supone la inserción de marcas dialectales en el original antes de abordar su traducción.
3. Problema pragmático: porque las dificultades que plantean los dialectos tienen que ver también con la intencionalidad de su uso (caracterización, realismo, humor, reivindicación) y con las condiciones de la recepción (ideología, cliente, encargo y receptor).

Hervey y Higgings dan una visión global y clarifican que pueden aparecer cuatro problemas a la hora de traducir una variedad. El primero es el de identificar el dialecto en la lengua de origen; el segundo es ver la importancia que tiene el dialecto en el texto de origen; el tercero es la elección del dialecto en la lengua meta porque «there may be certain stereotypical assumptions associated with the SL dialect which might be helpful in choosing a TT dialect. When a dialect is used in the ST specifically for its popular connotations, it could be conceivably to select a TL dialect with similar connotations» (1992: 118); por último, se refieren al dominio lingüístico que el traductor debe tener de los dialectos, para crear un texto creíble.

Uno de los primeros problemas a los que se enfrenta un traductor a la hora de tratar con los dialectos es que:

Tiene la necesidad de resolver numerosas dudas relacionadas con la variación lingüística [...] El traductor debe familiarizarse con los conceptos básicos de este ámbito de estudio, para conocer la diferencia entre estilo y registro, entre lo que procede de la variación dialectal y de la sociolingüística, entre lo sociolectal y lo estilístico (Moreno 2009: 329).

Aunque este parezca un tema baladí no lo es, porque ni en la lengua origen, ni en la lengua meta, tienen la misma consideración los dialectos, sociolectos o idiolectos. No por ser «mejores» o «peores» (ya hemos visto que desde el punto de la dialectología estos conceptos no se contemplan), sino por la apreciación que de ellos tienen los hablantes y por la consistencia que tienen como sistemas lingüísticos, que hace que lleguemos a considerar seriamente la posibilidad de su traducción.

Unido a esto, Hatim y Mason (1990) aconsejan al traductor prudencia cuando trabaje con variedades dialectales porque estas pueden tener implicaciones sociales no deseadas en la lengua meta, al crear una serie de asociaciones en los lectores que no tienen nada que ver con lo deseado por el autor.

Por otra parte, los dialectos incorporan dos elementos: por un lado, un hecho comunicativo que refuerza el texto en el que aparecen y, por otro, un claro matiz de significado semiótico. Esto, aunque enriquecedor, plantea un problema en la lengua meta porque el traductor se ve en la necesidad de reflejarlo y encontrar para ello un dialecto correspondiente, con características similares a las del dialecto de origen, pero esta necesidad «“creates moments of tensión” (Lane Mercier 1995, 1997), “culture bumps” (Leppihalme, 1987), “since the linguistic elements are culturally conditioned and socially regulated, leading some authors to consider the translation of accents and dialects as imposible (House, 1973)”» (cf. Ramos 2009: 291).

Es innegable que en el hecho traductor se crea una tensión entre la lengua de origen y la lengua meta, porque los matices que puede tener cada palabra en dos lenguas diferentes a veces no son coincidentes. Tal y como reflexiona Newmark, «a text to be translated is like an electric field attracted by opposing forces of the two cultures and the norms of the two languages, the idiosyncrasies of one writer (who may infringe all the norms of his own language), and the different requirements of its readers, the prejudices of a translator and possibly of its publisher» (1981: 20). Esta misma idea aparece en Nida, cuando señala que «some persons never seem to realize that no two words in any two languages ever match completely in designative (denotative) and associative (connotative) meanings. Furthermore, they are often not sensitive to the ways in which the context plays such a large part in specifying meaning» (1996: 29). Y también Bolaños es de la misma opinión, ya que afirma:

Las lenguas no tienen una distribución isomórfica de sus recursos de expresión, es decir, muy rara vez existe coincidencia en el número, la extensión y la valoración de los dialectos de dos lenguas cualesquiera. Esto significa que una vez se haya podido determinar cuáles connotaciones, evocaciones, tiene el uso de las diferentes variedades dialectales en el original, esta información debe cruzarse con los datos provenientes de la valoración de los diferentes dialectos en la lengua meta. Así, surge el punto de comparación, el *tertium comparationis*, entre los dos textos, el original y la traducción. Se comparan, pues, no los dialectos como tales, sino las connotaciones que estos evocan (2004: 343-344).

El problema se presenta al no haber coincidencia de matices, porque esta carencia parece dar lugar a incongruencias tal y como Harvey apunta: «like all cultural transplantations, it runs the risk of incongruity in the TT. For instance, having broad Norfolk on the lips of the country

folk from Valencia could have disastrous effects on the plausibility of the whole TT» (1995: 113). Aunque Cordonnier, por su parte, apunta que «the degree of translatability of a text is directly proportional to the degree of intermingling of the cultures: ‘Le degré de traduisibilité est directement proportionnel au degré de fréquentation des cultures. Plus la fréquentation est faible plus le degré d’intraduisibilité paraîtra grand’» (2002: 46, *cf.* Hadley 2011: 13).

Como resumen de esta problemática, no podemos dejar de citar a Moreno cuando escribe lo siguiente:

Tanto la traducción como la interpretación basan una buena parte de su éxito en la adecuación entre uso lingüístico y contexto situacional, y en la búsqueda de esa adecuación es imprescindible conocer la información aportada por la dialectología y la sociolingüística (...) La dificultad principal se encuentra en la multiplicidad de variedades lingüísticas y de contextos en los que estas pueden aparecer, porque la traducción debe situarse en un plano sociolingüístico y estilístico de la lengua meta que se corresponda con el plano sociolingüístico y estilístico de la lengua de origen: no se puede traducir en un español general y culto lo que se ha escrito en jerga carcelaria, por poner un ejemplo. Lo que ocurre es que para un traductor es poco menos que imposible dominar todos los registros, de todas las variedades sociales, de todos los dialectos de la lengua de origen y de la lengua meta (2009: 329).

Llegados a este punto, vamos a recoger diferentes planteamientos que consideran imposible la traducción de dialectos, por uno u otro motivo. Hemos decidido seguir un ordenamiento temporal, para poder ver las matizaciones teóricas que se han ido añadiendo a la idea base a lo largo de los años.

Empezamos por Slobodnik que, en 1970, manifiesta que no está de acuerdo con la posibilidad de traducir los dialectos porque «la capacidad de discriminación de los diferentes dialectos es tal en una mayoría de los lectores de nuestros días, que las incongruencias introducidas por los marcadores análogos suscitarían una reacción de incredulidad y distorsión del efecto cómico» (Soto 1998: 26). Efecto que para él es una de las funciones de los dialectos en la obras; es decir, se centra en el efecto que la obra va a tener en el lector meta, debido por un lado a la competencia lingüística de este y a los desequilibrios que el dialecto va a causar, por otro.

Coseriu se detiene, en cambio, en la imposibilidad de reflejar el aspecto extralingüístico que acompaña a toda lengua:

El verdadero límite racional de la traducción no está dado, pues, por el lado del lenguaje -por la diversidad de las lenguas como sistemas de designación-, sino por la realidad empleada en los textos... sólo lo «dicho», sólo el lenguaje en su función semiótica en sentido estricto, puede ser traducido, mientras que no pueden traducirse las «realidades extralingüísticas» que los textos presuponen, ni las realidades presentes en los textos mismos, en la medida en que funcionan, precisamente, como realidades (1985: 234).

Santoyo, por su parte, opina que «rarísima vez pueden rebasarse en traducción los límites establecidos por las variantes intralingüísticas con connotaciones extralingüísticas, de esta manera no se alcanzan a traducir, por ejemplo, las características peculiares de los dialectos regionales; o, al menos «this remains ultimately unsatisfactory» (1988: 194). Este autor sigue exponiendo que «un dialecto regional no puede ser sustituido por uno de la lengua a la que se traduce por la única razón de que Lugo no está en Kent, ni Úbeda en la Bretaña francesa, ni Puigcerdá en los alrededores de Neuschwanstein» (1988: 195), por lo que la referencia que hace es al aspecto geográfico de un dialecto y, entendemos, a la incredulidad que va a generar en un lector meta el hecho de encontrarse en una obra realidades geográficas tan encontradas.

Nida y Taber explican que «translation 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» (1982: 12). Por lo cual, uno de los fines de la traducción sería reproducir ese estilo. Sin embargo, volviendo a Santoyo, vemos que este recoge una cita básica de estos dos autores, cuando reproduce en su obra que «anything that can be said in one language can be said in another, UNLESS THE FORM IS AN ESSENTIAL ELEMENT OF THE MESSAGE» (1988: 199, mayúsculas del autor); pero debemos tener en cuenta también que, según Soto, Nida considera que «el tono de un texto (es decir, el estilo del lenguaje) produce un impacto mucho mayor y, a menudo, contiene mucho más significado que las palabras mismas» (1998: 29). Por lo tanto, la forma del mensaje es básica, pero esta no se puede reproducir.

House se centra en la imposibilidad de encontrar dialectos realmente equivalentes en las dos lenguas que se manejan:

Since each language is unique in its diversification, translation of intralinguistic variation is severely curbed. It is usually quite impossible to render these variations in a satisfactory manner. Although for instance, in the translation of dialect passages, translators often try to reach «functional equivalent» by resorting to presumably corresponding dialects in the target language (i.e. those commanding the same prestige among the speech community), this remains ultimately unsatisfactory (1997: 167).

Clifford E. Landers también apunta al concepto de geografía el hecho de que los dialectos no sean traducibles, y añade también el factor cultural al exponer que «no dialect travels well in Translation. However reluctantly, the translator must recognize that dialect, at least at the level of one-to-one transference is untranslatable», ya que «a dialectal variety is always culturally and geographically attached to the place where it belongs, and this does not exist in the target language setting. Substitution of an ‘equivalent’ dialect is foredoomed to failure» (2001: 117).

Bolaños, por su parte, refiere que «los dialectos serían traducibles de modo parcial en el nivel semántico, o sea, en lo denotativo (lo que dice de manera objetiva el texto), pero no en lo connotativo (lo que “evocan” subjetivamente)» (2004: 324). Según él, no traducir los dialectos no es tan grave porque «no podemos recuperar siempre la totalidad del significado connotado en un texto cualquiera, entre otras cosas, porque los receptores textuales (tanto monolingües como bilingües) poseen competencias lingüísticas y comunicativas heterogéneas» (Bolaños 2004: 324).

Por último, Sánchez Galvis hace un breve recorrido por tres opiniones más, centrándose en las razones que se dan: «pero aunque la opción más aceptada sea la de hallar una equivalencia, desde la teoría de la traducción tenemos también voces que se oponen a ella por diversos motivos, puede causar problemas de congruencia (Bonaffini 1997), asociaciones no deseadas (Hatim y Mason 1990) o efectos desastrosos en la verosimilitud del texto meta (Hervey y Higgins 1992)» (2013: 141).

Vamos a referirnos ahora a las ideas que se plantean a favor de la traducción de dialectos con una ordenación temporal, por el mismo motivo, ya que todas las aportaciones van dando cuerpo a la teoría. El primer planteamiento que exponemos no tiene que ver exactamente con nuestro tema, pero Even-Zohar en su artículo de 1978 subraya que una obra literaria traducida pasa a formar parte de un polisistema literario dentro del que adquiere una función. Esta idea de pertenencia a un nuevo sistema hace que deduzcamos que para realizarlo de manera plena, se deben tener en cuenta todas las consideraciones que el autor en lengua origen planteó. Esto

quiere decir que, también, debemos mantener el dialecto, o una idea similar si no es posible encontrar uno totalmente equivalente.

También Toury (1980: 38) se centra en la cultura meta y explica cómo el traductor debe identificar los elementos que componen las obras para establecer una jerarquía respecto a su relevancia y poder escoger así las estrategias de traducción, y es esta elección de elementos la que acabará definiendo el resultado final. En la traducción de dialectos esta alternativa hará que el resultado final oscile entre la normalización del texto, y su trasvase como lengua estándar, y la búsqueda de una variación lingüística similar o la recreación de otra.

Jakobson, por su parte, en su seminal artículo «On Linguistic Apects of Translation» (1959), afirma que «all cognitive experience and its classification is conveyable in any existing language. Whenever there is deficiency, terminology can be qualified and amplified by loanwords or loan translations, by neologism or semantic shifts and, finally, by circumlocutions» (cf. Santoyo 1988: 182). Es decir, deja al igual que Toury la decisión de cómo verter el dialecto en el traductor, pero destacando que se debe reflejar de alguna manera en la obra meta.

García Yebra también es de la misma opinión pero, a diferencia de los anteriores, no propone opciones para su reproducción: «la traducción consiste en reproducir en la lengua receptora el mensaje de la lengua original [...] por medio del equivalente más próximo y natural, ante todo en lo que concierne al sentido y luego en lo que atañe al estilo» (1989: 59).

Hervey y Higgins se centran en la información que conlleva el dialecto, que es necesaria para entender el texto en profundidad y explican que «all these aspects of dialectal use are stylistic carriers of information about a speaker, and no sensitive translator can afford to ignore them» (1992: 117). En la misma obra, se refieren a la traducción de sociolectos y opinan que «it remains true that sociolectal features can, like a dialect, convey important information about a speaker or writer. If they are obtrusive in the ST, the translator cannot afford to ignore them» (1992: 119). Reconocen, así mismo, que hay autores que abogan por no traducirlos, pero ellos consideran que si tiene una función determinada, el traductor puede incluir ciertos recursos para «remind the audience of the sociolectal carácter of the ST» (1992: 119). Así mismo se dan cuenta de que la traducción de sociolectos plantea unos problemas similares a la traducción de los dialectos porque las estructuras sociales no son exactamente las mismas en los diferentes países y puede no haber «exact parallels between sociolectal varieties of one language and those of another» (1992: 119). De la misma manera, contemplan que se puede trasladar el prestigio o estigma que soporta un sociolecto al texto de la lengua meta si el traductor elige un sociolecto de manera juiciosa y es «familiar enough with the chosen TL sociolect(s) to be able to use them accurately and convincingly» (1992: 120).

Sánchez tampoco establece razones sino que, simplemente, opina que «the translator should translate everything the ST contains without adding or omitting anything, and keeping, when possible, the stylistic equivalence» (1996: 188).

Dos años más adelante, Pramod Talgeri plantea la posibilidad de la traducción del dialecto, basando su concepción en que el hecho cultural es algo básico que se debe mantener en el trasvase de una obra y estipula que «this is the most crucial aspect of literary translation, in which the translator has to play an important role in introducing to the reader of the target culture the intricacies of another source culture» (cf. Soto 1998: 29).

Soto también desarrolla la idea de la imbricación de un dialecto en el texto en el que aparece, de ahí la necesidad de reproducirlo en la lengua meta: «las dificultades [...] nunca justificarán a los traductores el diluir o eliminar el color local porque este retazo de vida pertenece a la entraña misma del texto» (1998: 26).

Ya en el nuevo milenio, Chesterman basa su teoría en la idea del «sufrimiento comunicativo», por el que no se alcanza la comunicación necesaria, hecho que puede ser solventado por el traductor:

[C]ommunicative suffering arises from not understanding something that you want to understand, from misunderstanding or inadequate understanding, and from not being able to get your own message across. It also arises from a lack of communication at all. Translators are like doctors in that their task is to intervene in certain cases of communicative suffering: those involving language and culture boundaries (2001: 151).

Volvemos a Toury quien explica que «los textos originales los textemas de textos origen tienden a convertirse en repertorios de la lengua meta» (2004: 336). Por esto, sería necesario que se tradujeran los dialectos cuando son básicos para la comprensión total del texto, no solamente hechos episódicos, por otros con un significado adscrito similar.

Bolaños se muestra favorable porque «lo que hay que “reproducir”, reiteramos, no es el dialecto como tal, que por su naturaleza misma (parte de un sistema lingüístico autónomo) no es reproducible, sino sus evocaciones, pues es esto lo realmente comparable» (2004: 244). Sigue el mismo razonamiento observando que:

‘[S]e perdió’ un elemento significativo del original, cuya importancia sólo puede ser determinada a partir de un análisis de la estructura narrativa global del texto original y del papel que allí desempeña la diversidad dialectal de los personajes y su representación correspondiente. Por ejemplo, podría ser un claro marcador de distinción social, aunado a los marcadores ideológicamente tradicionales (posibles estereotipos) de una clase pobre, explotada, desprotegida, etc. (2004: 326-7).

Martínez, en 2005, se basa en el enunciado de Landers por el que expone que «es cierto que una variedad dialectal está siempre ligada geográfica y culturalmente al medio al que pertenece, un medio que no existe en la lengua meta» (Landers 2001: 117). Pero él lo matiza manifestando que «traducción y dialecto pueden parecer irreconciliables en un primer momento. Sin embargo, la labor del traductor, como mediador entre dos lenguas, será buscar en todo momento la solución más adecuada en cada tipo de texto» (Martínez 2005, 604).

Acabamos el repaso mencionando a Ramos, quien subraya la intencionalidad del autor a la hora de escoger un dialecto para su obra:

Authors take advantage of linguistic stereotypes easily recognized by the average reader, making sure that certain assumptions and images will be triggered and, consequently, help with the description of the characters in literary texts, who are differentiated, not only by what they say, but also by how they say it—to be more specific—by which linguistic variety they use (2009: 291).

Para esta autora «non-standard varieties easily become associated with peripheral geographic spaces and with a lower sociocultural status, as well as oral speech, causing language to be an important element in the characterization process», por lo que «as we can see, the presence of literary dialects tends to provide added communicative and semiotic value to a text» (2009, 291). De ahí se deduce que un texto meta completo debe reflejar de alguna manera el dialecto que aparecía en el texto origen.

Por otro lado, tenemos que citar en este apartado a Muñoz (1995: 5-42), quien hace una distinción clave en nuestro estudio al referirse a la distinción entre los dialectos sociales y geográficos. Opina que si los elementos dialectales se establecen de forma intencionada, estos pasan a tener una función en el texto, por los que el traductor deberá de darles una salida, dentro de lo que él considere apropiado. Sin embargo, no es necesario que los rasgos idiolectales aparezcan en la traducción. También apunta que en la traducción de los dialectos temporales hay que tener en cuenta al público meta.

No podemos acabar este apartado sin ceder unas líneas a una parte a la que hasta ahora no habíamos escuchado, el autor literario T.S. Elliot, citado por Hernández, declara que «es intolerable que olviden la lucha sostenida con las palabras y los significados, y busquen siempre aquello que les suena más natural, coloquial, fácil y libre, ignorando que el original no tenía nada de libre ni descuidado» (2004: 4).

Procedimientos de traducción de dialectos

Una vez que hemos analizado diferentes teorías que aconsejan o desaconsejan la traducción del dialecto, pasamos a reflejar las posibilidades que se han contemplado para traducir la variación lingüística, dependiendo de su función, frecuencia de aparición o forma en la que lo hace. Se han planteado cuatro posibilidades, a saber, la neutralización del mismo, la traducción dialectal, la coloquial, la variación de la norma, o una serie de propuestas, quizás menos desarrolladas, que hemos recogido como *Otras*.

A) Neutralización o uso de la lengua meta estándar

Este método se basa en la traducción del dialecto en la forma estándar de la lengua meta, a la que se añadirían frases del tipo «dijo en su dialecto» para que la pérdida de referencia no sea completa. Sánchez apunta que:

El planteamiento que subyace es que la posición de un dialecto con respecto a los demás que conforman una lengua está determinada por factores históricos, geográficos, políticos y culturales específicos. Los dialectos de una lengua, por lo tanto, conformarían un sistema organizado (jerarquizado, nos atrevemos a decir) en el que cada uno se define como tal por oposición a los otros. Dos dialectos geográficos de dos lenguas nunca podrán tener las mismas connotaciones con respecto al dialecto estándar de cada una (Rabadán 1991). Sin embargo, ¿es el estándar de la lengua meta (LM) más equivalente que alguno de sus dialectos? Creemos que dos dialectos de dos lenguas comparten, por lo menos, su oposición a la norma, al estándar y a la lengua culta (2007: 4).

Optan por esta solución teóricos como Newmark (1988) o Rabadán (1991) y la prefieren por sus estudios sobre la aceptabilidad del lector de la nueva versión dialectal. También Mayoral (1990) opina así por los efectos contrarios que la versión pueda tener en los receptores. Rabadán (1991) además, explica que el hablante conoce la lengua estándar, pero no suele pasar lo mismo con todas las variedades dialectales de su idioma. Muñoz (2005), por su parte, opina que no han de traducirse por la no equivalencia de dialectos entre dos lenguas diferentes.

Otros autores que se muestran a favor, son Slobodnik (1970: 141) que considera que hay que realizar «la traducción de elementos marcados dialectalmente por otros elementos no marcados» (citado en Soto 1998: 26), Santoyo (1988: 195) y García (2004: 10). También Carbonell (1999) opta por esta solución, pero siempre y cuando la obra esté escrita en dialecto, ya que en ese momento este tiene la misma función que el estándar.

Tiene que ver con la aceptabilidad de la que nos habla Toury (2004), pero de esta manera se priva a los lectores de una parte referencial importante de la lengua origen, y aunque los lectores no aprecien esta carencia, es obvio que no van a contemplar una buena parte del significado original de la obra porque así se pierde el aspecto connotativo del original y además, como dice Bolaños:

Aquí cabría preguntarse: ¿qué entiende un lector cuando lee que algo ha sido dicho en «dialecto»? ¿Activa de manera automática los estereotipos que sobre «dialecto» tiene en su saber metalingüístico? ¿Hay una connotación predominantemente negativa o positiva? En cuanto a la aceptabilidad de este recurso por los receptores de la traducción, podría decirse, así mismo, que los receptores han aceptado esta «costumbre de comportamiento lingüístico» en los textos traducidos, no porque estén convencidos de que es el procedimiento más adecuado, sino porque es al que están más expuestos con mayor frecuencia (2004: 328).

Estos autores son conscientes todos ellos de que «no es siempre posible recuperar todas las denotaciones y connotaciones que el uso de un dialecto dado tiene en el texto origen» debido a que «la neutralización, normalización o estandarización del dialecto supone por lo general la búsqueda de aceptación de la gran masa de lectores en el texto meta y el pago de un alto precio por el empobrecimiento expresivo del resultado» (Sánchez 2012: 128).

B) Traducción dialectal o dialectalización

Un gran número de autores siguen apostando por el uso de un dialecto en la lengua meta que tenga unas connotaciones similares a las del dialecto en la lengua origen.

Catford en 1965 se mostraba partidario de este método siempre y cuando el dialecto sea relevante, por lo que se deberá buscar un dialecto equivalente en la lengua meta: «the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent textual material in another language (TL)» (1965: 20). Unos años más tarde, en 1974, matizará sus palabras al exponer que «texts in the unmarked dialect of the SL (Source Language) can usually be translated in an equivalent unmarked TL (Target Language) dialect», cuando no haya un dialecto equivalente, el traductor «may have to select one particular TL dialect, create a new ‘literary’ dialect of the TL or resort to other expedients» (1974: 87).

Slobodník en 1970 opina que se este proceder se debe emplear, pero solamente en los casos en los que el autor quiera marcar a los personajes socialmente y si «pretende crear un efecto cómico» (citado en Tello 2011: 123).

Cosseriu, da una explicación que preferimos reproducir en vez de reelaborar, entendemos que la cita es un poco larga, pero nadie mejor que el mismo lingüista para explicar sus teorías:

El lenguaje puede emplearse con función designativa y al mismo tiempo «sintomática» (es decir, con la función de describir o caracterizar los hablantes que lo producen). Así, en un texto en alemán literario, un personaje puede hablar con rasgos bávaros o en bávaro. Y si hay que traducir tal texto, lo que el personaje dice puede, en principio, traducirse, mas no «lo bávaro» de su hablar. Pero «lo bávaro» quizá tenga precisamente como tal una función determinada en el texto en cuestión, a saber, la función a la que Hjelmslev llama «connotación» y que sería mejor llamar «evocación»: en este caso la función de evocar asociaciones que en la comunidad lingüística alemana suelen relacionarse con los bávaros. [...] En tales casos, no es posible una traducción sino únicamente una adaptación; así, si el mantenimiento del sentido depende precisamente de esto, habrá que elegir en la lengua de llegada un dialecto que, en la comunidad lingüística correspondiente, pueda evocar lo mismo —o más o menos lo mismo— que el bávaro en la comunidad lingüística alemana. Pero la medida en que tales adaptaciones son posibles depende de la configuración «diatópica» (dialectal), «diastrática» (sociocultural) y «diafásica» (estilística) de la lengua de llegada y de las asociaciones que con tal configuración se relacionen en la comunidad que habla esta lengua (1977: 230-231).

Por lo tanto, desde el punto de vista del profesor rumano, los dialectos se pueden traducir, porque lo que traducimos es el significado. Pero, entonces, ¿qué pasa con «lo bávaro»?; aquí surge el problema de la equivalencia, porque, como afirma Bolaños:

El proceso de traducción consiste fundamentalmente en la recuperación del contenido semántico (qué dice el texto), pragmático (con qué propósito) y estilístico (de qué manera) expresado por el emisor en la lengua de partida en un texto determinado a través de un procedimiento de equivalencias, dando como resultado otro texto en la lengua de llegada (2003: 111).

Para la traducción del dialecto geográfico, House en su obra de 1977 pone el ejemplo de la traducción del dialecto hiberno (o inglés de Irlanda) al inglés cuya solución sería buscar un dialecto equivalente que contemplara una referencia local y de clase social similar. Mientras que «el dialecto temporal tendría que sustituirse por un texto arcaizante» (Tello 2010: 112-113).

Peter Newmark, por otro lado, opta por una traducción semántica e intenta conservar forma y contenidos del texto origen «de la manera más fiel posible» (*cf.* Mateo 1990: 98). Al traductor se le presenta el problema de cómo conseguir que los lectores de la lengua meta entiendan el mensaje completo de la obra. Si el traductor decide utilizar el método de la «communicative translation», para que los lectores sientan un efecto semejante al que los lectores de la lengua original sienten, el problema que se presenta es el de realizar una traducción alejada del original. Y «si el texto está escrito en un dialecto bastante alejado de la lengua estándar y este dialecto posee a su vez una significación humana, cultural y social muy grande, el problema se complica y la traducción se convierte en una tarea verdaderamente difícil» (Mateo 1990: 98).

Muller (1996) opta por traducir unos dialectos por otros, pero puntualiza que el traductor deberá tener mucho cuidado a la hora de analizar qué expresiones son realmente regionales y cuales no y, además, deberá evitar caer en la caricaturización de los personajes, hecho que se suele dar al utilizar demasiadas formas rurales.

Julià, que se ha centrado sobre todo en el estudio de la variante geográfica, sostiene que las razones que escogen los teóricos para negar la viabilidad de la opción dialectal no tienen ninguna base sólida: frente a la crítica de la inequivalencia social o geográfica, responde que también la traducción de un dialecto por una lengua podría resultar no equivalente; y añade que el problema de la verosimilitud se plantea incluso cuando traducimos de lengua a lengua, tratándose de la transferencia de una cultura a otra, pero que en este caso los teóricos remedian el problema defendiendo la idea del pacto de ficción con el lector. De esta manera, propone traducir «con tacto, habilidad, y de una manera adecuada, dialectos por dialectos» (1995: 146).

Este mismo autor, dos años más tarde, se muestra a favor de la traducción de las variantes dialectales por otras variantes dialectales de la lengua meta y rebate los argumentos en contra de la traducción de las variantes geográficas y sociales, que encuentra poco sólidos puesto que, aunque son coherentes desde el punto de vista social y geográfico, no lo son desde el lingüístico. Aun así, no rechaza otras posibilidades según los casos y reconoce que la traducción dialectal será más fácil en algunas ocasiones que en otras. Afirma Julià (1997: 569), pues, que esta opción podrá realizarse dependiendo de algunas consideraciones que pasamos a reproducir:

1) que la presencia dialectal pueda aparecer en diferentes géneros textuales (de narrativa, teatro, etc.) y con diversos usos textuales. Habrá que contemplar, pues, la especificidad de cada caso concreto;

2) que hay que tener en cuenta la función social del dialecto en el texto original (con qué finalidad lo usa el autor) y que esta función puede ser de muy diverso tipo (añadir color local, diferenciar socialmente, marcar procedencia geográfica, etc.);

3) que cada lengua tiene una especificidad dialectal. Existen lenguas con más dialectos y otras con menos, lenguas más reacias al uso dialectal y otras más tolerantes, lo cual hará más o menos viable las traducciones dialectales. A ello hay que añadir las connotaciones sociológicas que suelen adscribirse a los dialectos (con los tópicos que pueden conllevar). De ahí que el autor afirme: «Siempre podemos hablar, en principio, de viabilidad de la opción dialectal, pero la hemos de saber supeditar a las características concretas de cada ámbito lingüístico. Si un ámbito presenta poca diferenciación dialectal, o si su configuración dialectal comporta graves dificultades de intercomprensión, la opción dialectal no será tan viable como en otros ámbitos más ricos en diversidad y con menos trabas de comprensión entre los hablantes de variedades distintas»;

4) que hay que poder combinar la presencia dialectal con la verosimilitud de una traducción, sin generar extrañezas o artificialidades derivadas de las connotaciones sociológicas adscritas a cada dialecto. De todos modos, según Julià, son problemas que la ficción y la tradición lectora pueden contribuir a superar y cuya gravedad depende de cada ámbito lingüístico. La aceptación de marcas dialectales (geográficas) en una traducción depende de la tradición traductora instaurada en una cultura y de la aceptación de los lectores;

5) que no hay una única opción válida para resolver la presencia dialectal geográfica, sino que al traductor se le abren diferentes soluciones (geográficas, sociales, interdialectales) que tiene que sopesar.

Hurtado se refiere a Julià cuando explica que este: «se apoya en la experiencia práctica de algunos traductores para defender la viabilidad de la traducción de marcas dialectales geográficas por dialectos geográficos de la lengua de llegada, sobre todo cuando se trata de textos con una presencia notable de marcas dialectales» (2001: 586). Dentro del contexto catalán, Julià propone utilizar recursos catalanes reales, sobre todo cuando se trate de casos en los que no haya adaptación cultural global. Así se conseguirá un alto grado de naturalidad y al mismo tiempo, se ampliarán las expectativas de los lectores.

Bolaños propone que se realice un estudio previo a la traducción, lo que Montes denomina «sistémico-estructural (dialectos homogéneos)», junto con un análisis externo «(por subordinación, dialectos heterogéneos)», que no se circunscriba solamente a la caracterización lingüística y preste atención a «aspectos sociales, políticos (connotaciones, evocaciones), con el fin de determinar cuál es la situación y valoración dialectal de la lengua meta» (2004: 331). Es necesario además, nos cuenta, que:

La decisión de traducir cierta variedad dialectal del original por otra en el texto meta de la lengua de llegada no sea arbitraria ni superficial, sino que responda a una indagación previa sobre la situación dialectal en las lenguas correspondientes (dialectos homogéneos o heterogéneos) que nos permita tomar como *tertium comparationis* el conjunto de connotaciones o evocaciones comunes en las dos comunidades de habla respectivas (2004: 332).

Esto es debido a que «lo que hay que reproducir no es el dialecto como tal que por su naturaleza misma (parte de un sistema lingüístico autónomo) no es reproducible, sino sus *evocaciones*, pues es esto lo realmente comparable» (Bolaños 2004: 344). Aunque este método también tiene alguna contrapartida. La negativa a utilizarlo viene dada por el hecho de que no es creíble oír a un personaje hablar en un dialecto del país, cuando las referencias culturales son extranjeras. Además, muchos lectores de la lengua meta pueden sentirse heridos al verse reflejados en el habla de un personaje determinado.

Otra opinión sería la de Eugene Nida, quien resalta el hecho de que:

It is a common error for writers and translators to home in on only one aspect of language when searching for an appropriate sociolect: More frequently the dialect forms used by writers are either horizontal (geographical) or vertical (socioeconomic) dialects, and rarely do authors or translators consistently represent all the details of such dialects, but at least certain easily recognized features are selected that serve to signal the type of dialect being used... The problem for the translator is to find in a foreign language a dialect with approximately the same status and connotations. Rarely is the dialect match fully successful, for the values associated with a particular dialect are often highly specific (*cf.* Hadley 2011: 10).

Por esto Juliá (1997) aboga por un análisis previo de las lenguas entre las que se traduce, porque hay lenguas más cercanas entre sí que otras. También lo rechaza Carbonell (1999), porque bajo su punto de vista, da lugar a ideas estereotipadas y a incongruencias, al mezclar referencias culturales de una lengua y dialectos de otra, opinión que comparte así mismo Mayoral, al mencionar que «esta mezcla referencial produce efectos cómicos y de incredulidad en el lector» (1990: 41).

Para finalizar, no debemos evitar apuntar que hay voces a favor de la traducción dialectal en el teatro, como las de Hatim y Mason (1990 y 1995), Vreck (1990) o Goñi-Alsúa (1996).

C) Traducción coloquial

La traducción coloquial consiste en escoger tales rasgos de la lengua en todos sus órdenes (fonético, léxico, gramatical y sintáctico), rasgos que pueden llegar incluso a ser vulgares. La idea es no reproducir un dialecto concreto, sino un constructum que demuestre coloquialidad, alejado de una representación dialectal concreta, para no dar pie a inequívocos en la lengua meta. Este método no puede utilizarse con los dialectos diacrónicos.

Defienden este procedimiento autores como Hatim y Mason en 1990, aunque, lo circunscriben a la traducción de sociolectos, no de cualquier dialecto. Posteriormente, Berezowski (1997) lo implementa en cierta manera al definir rasgos para cada tipo de dialecto, es decir, se habrán de usar características dialectales de la lengua meta para las variaciones diatópicas, rasgos coloquiales para las diastráticas e invención de términos nuevos para las obras situadas en el futuro.

Mateo propone dos ideas. La primera consiste en pronunciar de manera «más relajada el español. Insertando constantes expresiones coloquiales y vulgares, buscando para cualquier concepto el término más sencillo, o el más chocante, y evitando estructuras sintácticas complejas» (1990: 101); la segunda se basa en el uso del argot «pero, como es de esperar, todo el sabor local y cultural que cualquier argot conlleva se pierde en gran manera con su traducción» (1990: 102).

Marco apoya este método de traducción en su obra de 2002, siempre y cuando el dialecto no sea temporal, Slobodnik, «si el discurso aparece en el discurso directo de algunos personajes»,

de la misma manera que Jin en 2003, Hernández en 2004 y Ramos en 2009, si el traductor no está especialmente versado en los dialectos de la lengua a la que traduce (cf. Tello 2011: 111-116).

Soto tiende a este procedimiento siempre y cuando no haya posibilidad de transmitir «el mensaje incólume y las connotaciones semánticas y culturales que genera el texto original en el lector o espectador nativo», por tanto, «el traductor debería ofrecer un lenguaje coloquial insertando alguna palabra o expresión de contenido y nivel análogos a los del texto de partida que evoque, aunque sea pálidamente, en el nuevo lector o espectador, las connotaciones lingüísticas y culturales que alberga el texto de partida» (2008: 224).

Hay, sin embargo, varias voces que discrepan en cierta medida de este recurso: Mayoral (1990) no lo ve plausible para verter dialectos geográficos; Brook (1978), Vergliante (1996) y Carbonell (1999) por los problemas que pueden surgir debido a la falta de credibilidad, tanto en los dialectos como en los hablantes de la lengua meta (cf. Tello 2011: 116).

D) Variación de la norma o transgresión

Esta propuesta viene determinada por la idea del rechazo que puede provocar en los lectores de la lengua meta la identificación de los personajes de la obra con ciertas variedades regionales. Además, así se evitaría herir susceptibilidades de lectores a los que no les gusta ver relacionado su dialecto con un tipo determinado de carácter literario. Por eso, se prefiere escoger una serie de rasgos que den referencia de la cultura o nivel social de los personajes cuya lengua se va a traducir, y se modifica la norma lingüística de la lengua meta en toda su extensión, para dar a entender al lector que el personaje viene marcado de una manera determinada. Pero puede llegar a plantear un problema grave, ya que al modificarse toda la norma de una lengua, se puede perder verosimilitud y «la falta de autenticidad podría incluso hacer fracasar la traducción» (Tello 2010: 119).

Catford (1965) fue el primero en proponer esta práctica por la que el traductor debería recrear variaciones fónicas o morfosintácticas para caracterizaciones de la lengua arcaica. Posteriormente, Berezowski en 1997 propone este método de traducción (cf. Tello 2002: 119), acción también secundada por Ramos en su obra de 2009.

Con todo, hay autores que no están de acuerdo con este proceder, por ejemplo, Mateo (1990) no considera apropiado que se usen variaciones gramaticales que pertenecen a diferentes dialectos del castellano ya que en la traducción se darían «connotaciones incongruentes» (Tello 2011: 112) en nuestra lengua.

Mayoral (1990) también discrepa de este procedimiento, aunque se fija más en el aspecto fonético, y destaca que estos cambios pueden llevar al lector a identificar notas peyorativas que no aparecen en el texto original. Berthele (2000), así mismo, tomando como punto de partida su estudio sobre el dialecto en *Las aventuras de Huckleberry Finn*, expone que mediante su uso se puede contribuir al rechazo del personaje al mostrarlo como alguien incapaz de hablar correctamente.

Hoy en día no es un método excesivamente popular debido a la dificultad de la recreación de un dialecto, llamémosle «nuevo», en la lengua meta, que tenga la aceptación debida por parte del público lector. Sin embargo, si el traductor consigue desarrollar una lengua creíble y fluida, la traducción «podría ganar en calidad, en aceptación y en revalorización del texto» (Tello 2011: 120).

E) Otras

Como era de esperar, un tema tan controvertido ha llevado a que diferentes autores propongan nuevos planteamientos de traducción del hecho dialectal. Entre ellas, podemos destacar las siguientes propuestas:

- Newmark (1988) opina que el mejor método para traducir dialectos que marcan una diferenciación social relevante es el «equivalent effect recreation». Esto no es fácil, porque el traductor debe conservar la recreación del mundo original del texto y hallar una equivalente en la lengua meta y el establecimiento de estas equivalencias puede llegar a ser imposible.
- Mateo propone «inventar, de alguna manera el texto», porque las variantes existentes «están demasiado vinculadas a las regiones respectivas y de su empleo resultarían connotaciones incongruentes. Además la combinación de todas ellas daría lugar a una amalgama inexistente en la realidad del español» (1990, 100).
- «Dejarlo a la decisión del traductor» (Muñoz 1995).
- «Evitar la traducción del dialecto cuando mediante este el autor expresa emociones como “cólera o pasión”» (Berezowski 1997, en Tello 2011: 131).
- Encontrar dialectos sociales equivalentes (Tello, 2011: 132). A esta práctica le vemos un problema y es la diferente consideración que ambos tipos de dialectos tienen en la mente de un lector meta.
- Aplicar algún método de compensación, que se utiliza cuando es necesario mantener en la lengua meta la diferencia entre estándar y dialecto. En ella, algunas estructuras dialectales se traducen al estándar, mientras que otras se traducen como tales. La apoyan Carpentier (1990), Agost (1998) y García del Toro (2004) (cf. Tello 2011: 132).
- El primer planteamiento de Bolaños es «traducir tratando de buscar una variedad geográfica real en la lengua meta», pero si esta opción es inviable, propone la elaboración de un dialecto imaginario para mostrar al lector de la lengua meta que el personaje se aleja de la lengua estándar. Sin embargo este «método sobre la utilización de un dialecto amalgamado resulta ser demasiado artificial y no permite la identificación de la comunidad receptora con el texto traducido» (Bolaños 2004: 331).
- Hernández (2004) refuerza la idea de que no se puede traducir un dialecto por uno supuestamente equivalente en la lengua meta y rechaza, a su vez, el acortamiento de palabras para denotar ignorancia. Él opina que la mejor solución consiste en reproducir una serie de palabras del texto en una jerga real de la lengua meta. Para Hernández, los dialectos son variedades lingüísticas paralelas a la lengua estándar, por lo que las supuestas desviaciones de la norma no lo son por lo que no es necesario que el traductor las tenga en cuenta.
- Ramos (2009) propone cuatro opciones: emplear los dialectos en los tratamientos, aumentar la formalidad de la forma estándar, usar elementos desconocidos de la lengua origen como términos, que se podrán mantener como tales o escribir con la grafía típica de la lengua meta o, por último, aprovecharse de los «rasgos discursivos orales» (Tello 2011: 133).

No podemos obviar en breve espacio las palabras de Eugene Nida, cuando explica la manera en la que los traductores bíblicos se enfrentan a la complejidad de su trabajo. Como con otros destacados eruditos, preferimos dejarle a él el espacio para que explique su proceder:

Differences of dialect are of three major types: horizontal (i.e. geographical), vertical (relating to socioeconomic classes), and socio-religious. Decisions about geographical dialects are often complicated by a tendency to exaggerate differences, either by local people who insist on the uniqueness of their dialect for political status or by missionaries who do not speak any one dialect well and hence regard other dialects as less mutually comprehensible than they actually are. Bible translators have tried to resolve such problems by two principal means. First, they make a thorough linguistic study of the sounds, vocabulary, grammar, and literature (oral and/or written), as well as the cultural influence of each dialect, so as to determine which dialect is likely to be more readily understood and socially acceptable by speakers of other related dialects. Second, they attempt to produce a so-called 'composite version', which is an amalgam of different dialects, by selecting vocabulary and grammar forms on the basis of their distribution in the different dialects. This method, however, runs the risk of producing a text that is different from the way anyone actually speaks. Accordingly, such a text is likely to be rejected by almost everyone (1998: 25).

Con respecto a las variaciones diastráticas, Rabadán (1991) y Mayoral (1999) proponen la utilización de unidades léxicas pertenecientes a los sociolectos considerados como más bajos de la lengua meta, para no identificar una variedad concreta que pudiera crear malestar entre los lectores y mantener la diferenciación.

Diferentes aproximaciones a la traducción de dialectos

Como prueba de la complejidad del tema que nos ocupa, vamos a recoger diferentes propuestas de traducción de las variedades dadas por algunos autores. Ante estas ideas vemos que en nuestra disciplina no hay un camino marcado para la versión de las obras y autores que en otros puntos se muestran categóricos, pasan a dar opciones, que no soluciones.

Catford (1965: 86-92) es el primero en proponer varias medidas respecto a los diferentes tipos de variaciones que nos hallemos en el texto:

1. *Idiolectos*: al ser maneras particulares de hablar de los sujetos, pueden no ser elementos importantes, por lo que el traductor no tendrá que prestarle atención. Sin embargo, si el idiolecto caracteriza a un personaje de una manera clave para el entendimiento de la obra, entonces habrá que buscar rasgos 'equivalentes' en la lengua meta.

2. *Lengua estándar*: se debe traducir al dialecto estándar de la lengua meta. En el caso de las traducciones bíblicas o de otras lenguas que no tengan una forma estándar - estadios de lengua previos a la estandarización de la misma-, la mejor opción es la de crear una forma estándar o, quizás también, escoger un dialecto concreto.

3. *Variaciones diatópicas*: si nos encontramos uno de estos, hay que centrarse en la noción de equivalencia humana más que geográfica. Es decir, se prima el tipo de referencia humana que tenga, no su localización geográfica, para establecer una equivalencia funcional. Pone el ejemplo del *cockney*, que es un dialecto del sureste de Inglaterra, que en Francia no debe ser traducido por un dialecto del sureste, sino por el Parigot, que se habla en el norte del país, pero es, como el *cockney*, un dialecto urbano. El problema es que el traductor debe tener cuidado porque la distinción en el *cockney* viene dada principalmente por la fonología y en parigot por el léxico.

4. *Los états de langue*, como él los denomina, o dialectos temporales antiguos implican otros problemas de traducción, ya que no se puede traducir a un estadio temporal equivalente de la lengua meta, porque esto traería problemas, ya que el lector puede no entender esa lengua lejana a su realidad, lo que daría al traste con la traducción. Lo que

aconseja Catford es el uso de un cierto «sabor arcaico», que vendría dado por variantes fonológicas y léxicas.

Gregory, por su parte, en un artículo de 1980, (*cf.* Hatim y Mason 2004: 188-189) propone lo siguiente:

1. Idiolectos: al igual que Catford, opta por la idea de que no siempre es necesaria su traducción, por ejemplo en textos oficiales o científicos el idiolecto es indiferente, mientras que en obras literarias si los personajes usan un idiolecto creado para ellos por el autor -Shakespeare o Dickens-, el traductor debe mantener la distinción en la lengua meta, a través de rasgos que no es necesario sean similares en ambas lenguas.
2. Dialectos dentro de un texto estándar: se debe tomar un dialecto equivalente en la lengua meta, pero aquí solo queda pedir sentido común.

Para sus categorías de idiolecto, registro y jerga, Newmark propone en su obra de 1988 varios procedimientos de traducción, introduciendo la categoría de dialecto y, dentro de este, el argot (1988: 195):

1. Dialecto: en textos no literarios, se toma la lengua meta estándar y se dan razones del porqué de la aparición del mismo en la lengua origen; en textos literarios, pone el ejemplo de la traducción del dialecto de un minero que aparece en una obra de Zola y su traducción al dialecto de un minero de Gales y afirma que no le parece una realización apropiada ya que, por una parte, el traductor debe conocer a fondo el dialecto galés de este tipo de personas y, además, se debe tener en cuenta que, en la época en la que realizó el estudio, los dialectos ingleses estaban de alguna manera denostados.
2. Idiolecto: versarlos a la forma estándar si aparecen en textos no literarios y encontrar un idiolecto semejante cuando sean obras de autores destacados.
3. Registros que se apartan en gran medida de la forma estándar: utilizar la forma estándar complementada con informaciones relativas al dialecto que se está utilizando en el original, por medio de usos indirectos.
4. Variedades debidas a la clase social, edad o el argot: no es posible establecer una regla general, por lo que deberá analizarse el texto meticulosamente. Si los mismos son periodísticos o de ficción, se puede escoger entre encontrar un idiolecto similar para mantener la distinción o la traducción al estándar. El argot, en cambio, es difícil de definir, por lo que el traductor tendrá que encontrar una solución a cada caso en particular.
5. Jerga si aparece en textos informativos se debe suprimir si no aporta una idea clara al texto; si esta aparece en textos técnicos, se debe suprimir si hace que el texto resulte pesado.

Hatim y Mason (1990: 41) ofrecen tres posibilidades para traducir dialectos:

1. Intentar encontrar una variedad diatópica en la lengua meta, aunque reconocen que es imposible encontrar dos variedades equivalentes en dos idiomas diferentes.

2. Desarrollar un dialecto imaginario, dialecto que vendría marcado por alguna alteración de la pronunciación «or any other feature, just to mark the distance from the standard variety».

3. Traducir a la variedad estándar, aunque «rendering source text dialect by target language standard has the disadvantage of losing the special effect intended in the source text».

Rabadán, en su obra sobre la equivalencia en traducción, propone dejar a un lado las teorías dicotómicas sobre la posibilidad o imposibilidad de traducir los dialectos de una manera genérica y establece la siguiente manera de tratar los dialectos (1991: 83-96):

1. Si el texto está escrito totalmente en dialecto, debe traducirse a la lengua meta estándar, añadiendo frases indirectas del tipo «dijo en dialecto».

2. Si aparecen variantes diacrónicas, estas no deben traducirse porque en el texto suelen existir «otros indicadores (al margen de la estructura superficial) que lo caracterizan como perteneciente al estadio diacrónico».

Ese mismo año, la misma autora junto a Álvarez Maurín establecen la realización de un análisis comparativo, consistente en cinco parámetros, para establecer cuál es la «dominante transléfica y el modelo de equivalencia subyacente» (1991: 211):

1. La intencionalidad del autor origen y el traductor.

2. La aceptabilidad por parte de los receptores.

3. La cohesión, concepto complejo que se refiere «tanto las relaciones no-estructurales como las estructurales».

4. La situacionalidad que registra, en realidad, los componentes sociolingüísticos que se hallan en la obra, «tales como registro, medio, etc.».

5. La intertextualidad, que se refiere a la «mayor o menor dependencia de una tradición textual anterior».

Cinco años más tarde de su primera aportación a este respecto, Hatim y Mason se centran en las variantes dialectales (1995: 60):

1. Los dialectos diacrónicos plantean problemas de comprensión incluso a los lectores de la lengua origen, por lo que es comprensible que los traductores tengan problemas a la hora de traducirlos, ya que deben conocer los cambios que se han ido dando en los mismos con el discurrir del tiempo. De esta manera, ofrecen dos soluciones para su traducción, o hacerlo a un estadio antiguo de la lengua o al estándar contemporáneo.

2. Los dialectos diatópicos y los diastráticos tienen una función sociocultural, ya que incluyen matices importantes para la total comprensión del texto, por eso deben ser reproducidos de alguna manera en el texto meta, aunque no especifican la manera que les parece más apropiada.

3. Los dialectos diafásicos también tienen función social, por lo que sería importante reflejarlos, pero cuestionan, a su vez, que se puedan traducir.

En su trabajo de 1997, estos autores sí profundizan en la problemática de la traducción de los idiolectos, siempre y cuando el texto sea literario, y sugieren como solución la equivalencia pragmática, por la que se incluirían elementos subestándar de la lengua meta.

Hervey se centra en la traducción al inglés y cree que «the safest decision may after all be to make relatively sparing use of TL features that are recognizably dialectal without being clearly recognizable as belonging to a specific dialect» o, en cualquier caso «to translate dialogue into fairly neutral English, and, if necessary, to add after an appropriate piece of direct speech some such phrases as ‘she said in a broad Andalusian dialect’ rather than have a woman from Andalusia speaking Scouse or Glaswegian» (1995: 113).

Winkow es de la opinión de que se debe traducir al «registro culto» de la lengua meta, aunque se deje de lado «la riqueza de matices estilísticamente contenidos en la obra original»; lo que sí se puede hacer es incluir «circunstancialmente algún vulgarismo/coloquialismo que sirva para caracterizar a algún personaje cuando, junto al registro dialectal, aparecen en la obra distintos registros diastráticos». Otra posibilidad es la de elegir un dialecto de la lengua meta «siempre que con esto se preserve la intención original del autor y no se caiga en el ridículo por no haber hecho las adaptaciones necesarias de índole cultural». Hay que tener en cuenta, opina, qué particularidades tanto sociales como históricas aparecen en la obra origen, para escoger un dialecto en la lengua meta de una zona en la que hayan sucedido unas circunstancias similares y añade un apunte que nos parece muy interesante, la vigencia de los dialectos: «igualmente debería considerar el grado de vigencia de ambos dialectos en la época en que se redactó la obra original y en la actualidad» (1995: 465).

Hurtado en 2001 subraya la relevancia de la traducción de las variaciones lingüísticas por lo que denotan; resumimos sus ideas a continuación (2001: 583):

1. Variaciones estándar/no estándar: al no traducir el dialecto se omiten elementos que tenían una función en la obra origen. Y aunque reconoce la dificultad a la hora de encontrar un dialecto equivalente en la lengua meta, es de la opinión de que «en cada caso el traductor habrá de interrogarse sobre cuál es la función de ese uso y cuándo, dónde y cómo puede marcarlo en su traducción».
2. Variaciones diatópicas y diastráticas: se deben encontrar en la lengua meta variaciones que tengan «en cuenta las características de la cultura de llegada (más o menos estratificación social) y sus usos lingüísticos (mayor o menor tendencia a la dialectalización de la lengua)».
3. Variaciones diacrónicas: se debe someter al dialecto del texto origen a un análisis, para luego escoger una solución dinámica «según las posibilidades de la LM».
4. Variedades diafásicas: se deben mantener, por lo que «el traductor ha de captar esas marcas para producir en la traducción también una forma característica de expresión que genere autoría y peculiaridad» .

Marco, por otro lado, parte de la idea de que en la traducción de dialectos siempre se van a perder referencias, pero es mejor perderlas de manera parcial que de manera total. De este modo, explica los tipos de soluciones que pueden darse, centrando su teoría en varios ejes (2002: 80-86):

1. Con marcas/sin marcas: hay dos posibilidades, la primera es la de tratar de reproducir el dialecto de forma total o parcial. Para ello se puede alterar la norma lingüística de la lengua meta. La segunda consiste en la neutralización del dialecto y traducir a la lengua estándar.
2. Con transgresión/sin transgresión: también tiene dos posibilidades, la primera es usar elementos que no estén aceptados en la forma estándar; la segunda consiste en usar elementos informales en el discurso, evitando los rasgos anteriores.
3. Naturalidad/convencionalidad: el primer concepto se refiere a la elección de dialectos existentes en la lengua meta, el segundo a la creación de un dialecto artificial que no sea identificable con ningún dialecto de la misma.

El autor insiste en que no hay recetas simples pero que a pesar de las pérdidas evidentes a las que el traductor se expone, una pérdida parcial será siempre preferible a una total.

La opinión de Caprara es la siguiente (2009: 89):

1. La variación diatópica se traduce como «registros o dialectos poco marcados desde el punto de vista geográfico».
2. Se realiza una adaptación a un dialecto geográfico en lengua meta.
3. La traducción del dialecto geográfico es imposible, por lo que se realiza sin más una traducción plana a la lengua meta.

Por último, Ramos (2009) da un abanico de seis posibilidades, dentro de su idea de traducir un dialecto por otro correspondiente:

1. Uso de la forma estándar a la que se añaden frases indicativas de que el personaje habla en dialecto.
2. Reducción del dialecto a formas para dirigirse a las demás personas; esta forma demuestra las relaciones de poder entre los diferentes personajes.
3. Elevación del nivel de formalidad del discurso estándar.
4. Uso de características propias del discurso oral, ya que son menos prestigiosas que el discurso escrito.
5. Uso de características de diversas variedades no estándar.
6. Uso de características de una variedad no estándar concreta.

Continuamos adelante nuestro estudio anotando la clarificadora explicación de Pérez Vicente que sigue:

A la luz de todo lo visto hasta ahora, conviene remarcar que no se trata de defender ningún método de traducción en concreto, y menos cuando nos enfrentamos a la ya de por sí difícil misión de traducir textos de estas características. Sólo las determinadas circunstancias de publicación y los criterios personales del traductor pueden condicionar la elección de uno u otro (2004: 227).

Es obvio que todos los dialectos regionales y sociales llevan consigo una serie de connotaciones extralingüísticas que no pueden ser reproducidas por otros dialectos de una manera fiel. A pesar de que reconocemos que una equivalencia total entre dos lenguas no es posible, pensamos que se debe encontrar una manera de trasladar el efecto que este crea entre los lectores del polisistema de origen en el de llegada, especialmente cuando el dialecto es caracterizador de personajes y de situaciones, no un elemento que da un cierto sabor al texto. El problema, en nuestra opinión, surge no tanto por el hecho de oír en nuestra lengua a personajes hablando en dialectos, sino por los hechos culturales que se reflejan en el texto. Escuchar a un personaje que se supone vive en otra sociedad, que expresa su realidad y conceptos de su cultura conocidos e identificados por todos, hablar como una persona andaluza, por ejemplo, es algo que sí que puede resultar extraño al lector, pero no la reproducción del dialecto en sí misma.

Por otro lado, es cierto que los dialectos sociales parecen más sencillos de traducir porque, aunque el tejido social no sea exactamente el mismo en todos los países, sí que hay una clara distinción entre la clase trabajadora y con un acceso más limitado a la cultura y un grupo social que se ha podido cultivar. Y el sentimiento que ambos transmiten en sus respectivas sociedades suele ser prácticamente el mismo.

Soto nos ayuda bastante en este campo y en lo que se refiere a nuestro idioma, cuando habla de la gran versatilidad que tiene la lengua castellana, que resulta en una capacidad para encontrar «correspondencias o fórmulas de aproximación que cumplan funciones expresivas o estilísticas análogas a las del texto fuente» que, «casi nunca tienen equivalencia exacta en otra (aunque) es posible, sin embargo, hallar correspondencias y fórmulas que generan efectos y connotaciones en la lengua de llegada capaces de evocar, si no de repetir, la expresión original». Sigue explicando que, a pesar de que no se puede hacer sentir al lector español toda la carga que los dialectos de la lengua origen «ha ido acumulando a lo largo de los siglos», se deben encontrar equivalencias porque el uso de dialectos tiene «una intención muy calculada por el autor». Y concluye diciendo que para él «la traducción siempre supondrá un acercamiento asintótico al texto original que nunca llega a producirse de forma total pero que es posible hasta límites insospechados» (Soto 1998: 30-31).

Quizás, viendo la cuestión desde este punto de vista, podamos dar un pequeño paso adelante en un problema que plantea más preguntas que respuestas.

1.4. El *cockney*

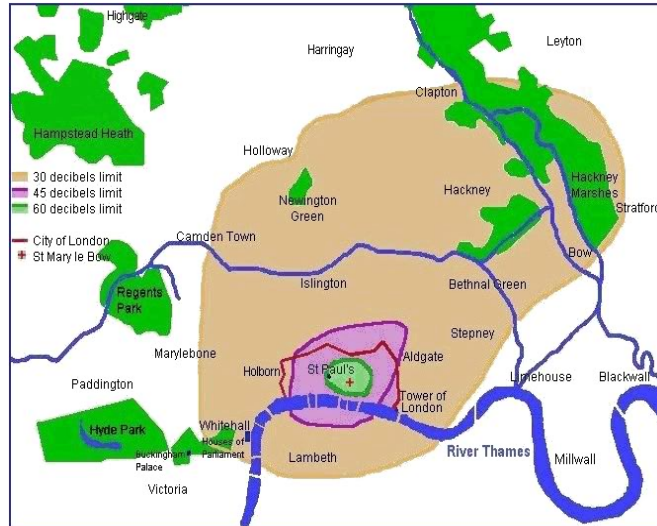
1.4.1. Aproximación a la historia del *cockney*

Of all those historic dialects which still distinguish, to a greater or less degree, the speech of most Englishmen, none of such interest as *Cockney*, that noble blend of East Mercian, Kentish, and East Anglian, which, written by Chaucer, printed by Caxton, spoken by Spencer and Milton, and surviving in the mouths of Sam Weller and Mrs. Gamp, has, in a modified form and with an artificial pronunciation, given us the literary English of the present day (Weekley, *cf.* Matthews 1972: vi).

Se han escrito muchas páginas sobre el *cockney* desde un punto de vista dialectal, lingüístico, sociolingüístico o sociológico, pero la pregunta que queremos abordar en primer lugar es qué es, en realidad, el *cockney*⁶. Sabemos que es el ¿dialecto? que se usaba en ciertos barrios de la zona este de Londres, el famoso East End de la capital británica, formado por Aldgate,

⁶ Entre otras muchas respuestas, recogemos la entrada la Wikipedia que nos lo explica: <https://es.wikipedia.org/wiki/Cockney>.

Bethnal Green, Bow, Hackney, Limehouse, Mile End, Old Ford, Poplar, Shoreditch, Stepney, Wapping y Whitechapel, barrios principalmente habitados por una clase trabajadora e inculta con poca o nula proyección social o económica que les permitiera salir de la zona. Sabemos que *cockney* son las personas que habitan la zona en la que se oyen las campanas de la iglesia de St. Mary-le-Bow, en Cheapside, tal como podemos observar en este mapa⁷:



Aunque no nos vamos a referir a la situación socioeconómica del *cockney* en la actualidad, por hallarse fuera del contexto histórico de la obra que tenemos entre manos, el mapa de la situación actual de la zona sería el siguiente⁸:



Estas personas, además, tienen la costumbre de llevar trajes con bonitos dibujos hechos de botones de nácar cosidos a la tela, el clásico traje *smother*, tal y como vemos en esta foto⁹:

⁷ <https://bebcblog.wordpress.com/tag/sarah-kliff/>.

⁸ <http://www.londresciudad.com/distritos>.

⁹ <http://thepearlies.co.uk/Pearlies/pearly-king-queen-of-westminster/>.



Esta curiosa tradición comenzó en el siglo XIX entre una serie de vendedores agrupados alrededor de un líder, que empezaron a usarlo para reconocerse entre ellos y así defenderse de los ataques de otros comerciantes¹⁰. Un poco más adelante, Henry Croft (a quien vemos en la siguiente foto como primer *pearly king*) copió este traje como reclamo para apoyar las causas benéficas en las que estaba involucrado¹¹:



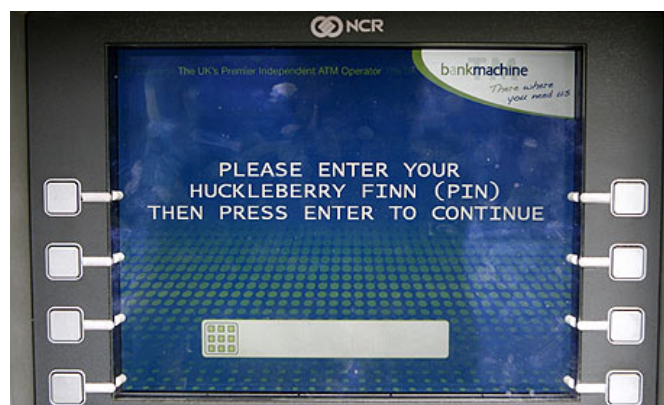
Sabemos que la primera vez que aparece registrado el término es en año 1382, para nombrar a todos los habitantes de la capital inglesa. También sabemos que el inglés hablado en Australia tiene muchas características de este ¿dialecto?, porque a los delincuentes acusados de delitos que no fueran capitales, se les desterraba al continente recién descubierto, a donde llevaron ese «deje» de los barrios bajos de Londres. Sabemos que tienen un sistema de composición léxica único, que consiste en sustituir las palabras que no quieren pronunciar por el motivo que sea, por otras que rimen con ellas, lo que se conoce como *rhythm slang*. Perkins (2001) en su diccionario recoge una gran número de ellos en su obra, entre lo que hemos escogido algunos como: *Apples and Pears – Stairs; April in Paris - Ass (Arse), Boiler House – Spouse, Pots and Dishes – Wishes*, etc. Este sistema se empezó a desarrollar entre los vendedores para que los clientes no les entendieran y luego se extendió al resto de la población. Sabemos que tiene expresiones características como *blimey* (para expresar sorpresa), *born on wrong side of*

¹⁰ <http://tombwithaview.org.uk/educational-resources/local-stories/bert-matthews/>.

¹¹ <http://thepearlies.co.uk/home/the-history-of-the-pearlies/>.

blanket (persona que no ha nacido dentro del matrimonio), o algunas que han pasado a la lengua estándar, como *mate* (amigo).

También sabemos que ha llegado a convertirse en reclamo turístico en la capital, como podemos comprobar en esta foto de un cajero automático y la cita que sigue:



It's not unusual for a cash machine to ask you what language you prefer at the beginning of your transaction, though not all of them ask if you prefer *Cockney*. At five special points in London, cash machines ask their patrons to choose between English and *Cockney*. According to Ron Denelvo of the Bank Machine Company, approximately 15-20% of customers will opt for *Cockney* when prompted. If you just need a Lady Godiva (£5) or a Horn of Plenty (£20) you can find them on Commercial Road, Roman Road, or any number of other secret locations¹².

Sabemos que el *cockney* ha aparecido en la literatura, de mano de autores que lo han reflejado en sus obras como Shakespeare, Thackeray, Dickens o Shaw; también aparecía en *Punch*, publicación ilustrada de sátira y humor que se vendió en Inglaterra desde 1841 a 1992 y que, como curiosidad, empezó a usar el término *cartoon* para referirse a los dibujos de tono cómico que aparecían en la misma. Sabemos que lo usan músicos como Steve Harris (bajista de una conocida banda de rock londinense), Leona Lewis o Adele, actores tan relevantes como Michael Caine, futbolistas como Ashley Cole e incluso George Carey, arzobispo de Cantérbury. Sabemos cómo suena porque podemos encontrar un gran número de vídeos online, incluso en páginas no especializadas como Youtube, que nos enseñan a pronunciarlo¹³. Sabemos que al no ser hablantes nativos no lo entenderíamos, como nos dice Michael Caine¹⁴ o que provocaríamos risas al hablarlo, igual que sucedía en el pasado, o como le pasa al mismo actor¹⁵. Y, sobre todo, sabemos que «of all the non-standard forms of English, Cockney is the most generally despised and downtrodden» (Matthews 1972: xi).

La literatura sobre este tema es ingente, pero hasta hace no demasiado tiempo incluso los estudiosos «deny it the status of a dialect and describe it as a vulgar speech based upon error and misunderstanding» (Matthews 1972: xii), por lo que ha sufrido constantes ataques a lo largo de su historia por parte de profesores, personas de la clase alta y media o eruditos que han llevado al hablante *cockney* general a «[be] ashamed of his dialect» (Matthews 1972: xiv), aunque, como nos explica la sociolingüística, aquellos que lo hablan no lo abandonan por el

¹² http://londontopia.net/travel/london-hidden-city-10-secret-places-londonprobably-didnt-know/?utm_source=Londontopia&utm_campaign=90329fa82bLondontopia_Weekly_Newsletter2_4_2016&utm_medium=email&utm_term=0_ae953a5d3f-90329fa82b-406161721.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=1WvIwkL8oLc>, a 16 de febrero de 2016.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=XBjp1oEZcwU>, a 16 de febrero de 2016

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=rX0F3kY3uxU>, a 16 de febrero de 2016.

sentimiento de pertenencia a un grupo que todo dialecto conlleva. Incluso Bernard Shaw en el prefacio que escribió en 1942 para *Pygmalion* declara que «it is imposible for an Englishman to open his mouth without making some other Englishman despise him» (Shaw y Jay 1980: xi).

Pero, tal y como vamos a ejemplificar, el *cockney* no es un habla compuesta por una colección de vulgarismos propios de gentes sin cultura, que se han hacinado a lo largo de la historia en una zona empobrecida de la capital. El *cockney* es un dialecto histórico que se desarrolló en la zona este de Londres y evolucionó tal y como lo han hecho el resto de los dialectos ingleses.

Durante la especificación de la definición de dialecto que hemos analizado en el capítulo anterior, hemos visto cómo nace un dialecto y cuáles son las características que lo conforman y lo separan de otros conceptos como lengua o sociolecto. De esta manera, durante la Edad Media y o principios de la Edad Moderna en los países europeos hay ciertos dialectos que se aúpan a la consideración de lenguas y pasan a ser no la «lengua oficial» (este término aparecerá muchos siglos después), sino la que se considera como el modelo a seguir por toda la población.

En Inglaterra se desarrolló este mismo proceso de estandarización y podemos llegar a afirmar que el *cockney* se desarrolló durante la Edad Media. Si hacemos un poco de historia, tras la invasión normanda de 1066 y la entronización de Guillermo el Conquistador como rey de Inglaterra, los dirigentes y la clase alta del país pasaron a ser franceses, por lo que hablaban su lengua materna en la corte londinense, mientras que el pueblo llano siguió comunicándose en sajón, su idioma de origen germánico, también conocido hoy en día como *Old English*. De acuerdo con Quirk y Wrenn:

Old English is the name given to the language or group of languages closely related dialects of the Germanic inhabitants of English of Britain from the first conquest in the middle of the fifth century til the close of the eleventh. The period of the Old English thus extends from the earliest permanent settlements of the Anglo-Saxons till the time when the effects of the Scandinavian invasions and of the Norman Conquest began to be felt on the language, and the changes in scribal habits threw into relief the linguistic changes that had been going on... [it] covers approximately the four centuries from A.D. 700 to 1100 (1989: 1).

Esta lengua se escribía con grafías diferentes a las actuales, era flexiva, tenía cinco declinaciones, cada una con cinco casos, los sustantivos podían tener tres géneros, contaba con tres tipos de verbos con morfemas particulares para cada persona, y que marcaban también el modo y el tiempo, rasgos todos ellos que no se mantuvieron en el *Middle English* que podemos leer en la obra Chaucer. Con el paso de los años, hubo una asimilación de elementos fonéticos, vocabulario y formas gramaticales, que dio lugar a la lengua que, obviamente evolucionada, conocemos hoy día como inglés, la cual «in the latter part of the fifteenth century, the London standard had been accepted, at least in writing, in most parts of the country» (Baugh y Cable 1989: 194). Debido a las características gramaticales del *cockney*, vemos que su origen es el inglés, la nueva lengua ya afianzada entre la población, por lo que parece probable que naciera durante la Alta Edad Media. Hemos de tener en cuenta que la primera vez que aparece reflejado en una obra literaria es en el teatro isabelino, por lo que, para entonces, no sólo estaba conformado ya como dialecto, sino que lo hablaba un grupo muy determinado de personas, lo que se deduce del tipo de personajes al que se adscribe en las obras de teatro y en los escritos que han sobrevivido al tiempo.

Afirman Matthews que «*cockney* is a lineal descendant of the speech of London in the 16th century» (1972: 188), y Neagu que «*cockney* spoken nowadays is the heir of centuries of

London speech, seen in its early forms in Beaumont and Fletcher's *Knight of the Burning Pestle* and Shakespeare's tavern scenes in *Henry IV*» (2001: 110). Con tan rotundas aseveraciones, Matthews y Neagu resumen la historia del *cockney*. Sin embargo, trazar la evolución de un dialecto, más allá de finales del siglo XIX y las grabaciones que empezaron a hacerse de los mismos, es difícil, ya que debemos fiarnos de las fuentes escritas que han permanecido a lo largo de los años y estas no acaban de ser completamente reales porque, como nos explica Matthews, «a pen gives whoever holds it a sense of style and, therefore, modifies his native colloquialism» (1972: 2). En el caso del *cockney*, a diferencia de otras lenguas o dialectos, no podemos hacer un estudio histórico de su evolución. Si pensamos por ejemplo en el castellano o inglés, tenemos bien documentados todos los cambios que se fueron realizando hasta configurar las lenguas tal y como hoy en día las conocemos. Estos estudios nos han provisto de verdaderas genealogías y han llegado incluso a separar lenguas que se creían idénticas, como es el caso del navarro y del aragonés, que en un periodo de veinte años, y gracias a los estudios del profesor Fernando González Ollé (1970, 1972, 1982) han pasado de ser considerados como el mismo dialecto en la literatura especializada, a aparecer como dos lenguas distintas. Por desgracia, esto no podemos hacerlo con el *cockney*, porque su inclusión en los escritos que podemos cotejar está lejos de ser la deseable.

Podemos distinguir dos tipos de textos diferentes en los que basar nuestro estudio: tenemos por un lado la literatura, al principio el teatro y a la que se une posteriormente la narrativa, ya que hay escritores que utilizan este dialecto en sus obras cuando quieren pintar a los caracteres populares de la capital y, por otro, los documentos de los hablantes de la época que han permanecido en archivos históricos (generalmente en las parroquias de los diferentes barrios londinenses). Y en ambos no nos es difícil percibir esa mano correctora: una persona con poca cultura es muy probable que intente aparentar lo que no es y se hiper-corrige o elimine de su discurso los elementos que él mismo considera que no son apropiados fuera del dialecto que habla con su familia, amigos o círculo social y laboral. En el caso de los escritores, queda claro desde el principio el interés estético que caracteriza toda obra literaria, por lo que es natural que los autores jueguen con la lengua que ponen en boca de sus personajes para alcanzar, gracias a ella, el fin que buscan. Además, sin un conocimiento fonético serio, un escritor puede poco más que representar con las letras que conoce los fonemas diferentes que caracterizan al *cockney*.

También hay que subrayar que los primeros estudios de la pronunciación de la lengua inglesa son de mediados del siglo XVII, pero sólo se refieren a la *Received Pronunciation* y no es hasta el siglo siguiente cuando se empieza a estudiar la pronunciación del *cockney*, y siempre de la mano de personas ilustradas que, por supuesto, no lo usaban y, generalmente, lo despreciaban.

Con todas estas ideas en la mente, nos acercamos al teatro de la época en la que datamos el inicio del *cockney* (Alta Edad Media) y vemos que en aquella época y durante el siglo XVI los autores se dedicaban a imitar los modelos clásicos como Plauto o Terencio o al teatro italiano. No es hasta el desarrollo de las crónicas, cuando los escritores de la época isabelina y jacobita, como Heywood o Middleton, empiezan a fijarse en los modelos patrios como inspiración para sus obras, y se deciden a plasmar en sus textos Londres, su vida, costumbres y sus habitantes. Pero esto no quiere decir que se reproduzca la lengua que hablan, ya que es, en general, un teatro muy estereotipado en el que hay cuatro personajes principales (el irlandés, el galés el sureño y el norteño), que hablan sus dialectos y prácticamente gastan las mismas bromas y dicen lo mismo.

El primer autor que se preocupa en reflejar el *cockney* es William Shakespeare, que lo dibuja en Mistress Quickly, en *Henry IV*. Este personaje tiene alguna materialización fonética del dialecto que nos ocupa, pero lo que más llama la atención es el uso del registro vulgar, que se aparta claramente de la norma teatral del momento y se acerca al uso dialectal. Sin embargo, hay también otros personajes en los que se aprecian ciertos toques de la variación *cockney*, entre los que podemos citar los dos ciudadanos que aparecen al principio de *Julio Cesar*, el enterrador de *Hamlet*, los mecánicos de *A Midsummer Night's Dream*, o los vigilantes Dogberry, Elbow, Froth y Verges, de *Much Ado About Nothing*.

Pero aunque Shakespeare parece ser el primero en dar el pistoletazo de salida a la plasmación del lenguaje popular en su obra, quienes mejor lo pintan en el teatro de la época son Beaumont y Fletcher en George y su esposa Nell, personajes que aparecen en *The Knights of the Burning Pestle*. Otro nombre importante es Ben Jonson, autor que estaba muy interesado en el dialecto y que reflejó a la perfección la vida de Londres. En su teatro, Jonson hizo hablar a sus personajes de acuerdo con la lengua estándar, salvo a Oliver Cob y su esposa Tib en *Every Man in His Humour*. Hay más nombres que se podrían citar que centran sus comedias en la capital, pero la mayoría de ellos lo que tienden a hacer es utilizar ciertos rasgos del *cockney* para dar unas pinceladas que caracterizaran a los personajes como habitantes de la ciudad o para demostrar su sentido del humor, rasgo que se asocia con esta población.

En estas obras lo que generalmente se hace es usar el vocabulario y los modismos del *cockney*, pero no tanto su pronunciación (salvo en los casos mencionados), junto con alguna característica del habla vulgar de la capital, que también aparece en los *cockneys*. Debido a esto, hay eruditos que piensan que este dialecto no existió porque, de haberlo hecho, los autores lo habrían incluido en su literatura. Sin embargo, hemos de recordar que estas obras se escribían para la escena y los escritores no daban (o no ha trascendido hasta nosotros) pautas sobre cómo pronunciar los diálogos. También hay que tener en cuenta que las obras sólo se imprimían después de haber cosechado un gran éxito en las tablas, por lo que hay una más que muy posible desviación entre lo escrito, lo representado y lo publicado. Además, otro hecho que nos hace oponernos a esta consideración es que el *cockney* sí aparece en canciones del *music-hall* que han llegado hasta nuestros días.

Por lo que se refiere a escritos de los londinenses, la mejor fuente con la que contamos es Henry Machynd, un sastre de la capital que escribió un diario entre 1550 y 1563 utilizando la llamada *auricular orthography* (Matthews 1972: 13) en la que refleja su propia pronunciación, lo que nos permite ver que varias de las palabras que usa son *cockney*. En estos escritos también apreciamos vocabulario y variaciones gramaticales propias del dialecto.

Otros textos que nos demuestran la vitalidad del *cockney* en el Londres de los siglos XVI y XVII son los registros parroquiales, muchos de ellos conservados en la *Guildhall Library*, y mayoritariamente anónimos. Hemos de suponer que en ellos se recogen los usos lingüísticos de la clase baja y media-baja de la zona y resultan valiosos porque hay desviaciones de la lengua estándar, en términos de gramática y pronunciación, que siguen siendo hoy en día características del *cockney*. Entre ellos podemos destacar el uso de la [æ] en palabras que se pronuncian con [i], el de la [ʌ] en vez de la [ɒ], el uso de una [æ] típica en lugar de la [a], la pronunciación de /-ol/ como [hɒ u l], el cambio de [ɪ] o [i:] en vez de la [ɑ:] o el diptongo [aɪ], la sustitución de la /u/ estándar por /ou/ o /ow/ en la escritura, la elisión de la primera sílaba de una palabra si no está acentuada, el intercambio de [w] y [v], la adición de [t] después de [n], [s] y [f] o la de [d] después de [n], [ɹ] y [l], la pronunciación de [f] en vez de [θ] y de [ʃ] en vez de [s], o la sonorización de las consonantes sordas. No debemos olvidar que muchos de estos rasgos se han considerado más adelante como vulgarismos, pero bien pudieron

caracterizar a aquel primer *cockney*, ya que muchos de ellos permanecen hoy en día en el dialecto.

Durante los siglos XVI y XVII los filólogos ingleses tratan de fijar las reglas que van a caracterizar el uso correcto del inglés, y no es hasta el siglo siguiente cuando estos pasan a centrar sus estudios en el inglés regional y vulgar. Este interés va parejo a la representación del *cockney* en varias cartas que aparecen en novelas importantes de la época, en las que los escritores se esfuerzan por plasmar en el estilo ortográfico alguna característica de la pronunciación que aparecía en los escritos parroquiales más arriba mencionados y que identificaron al *cockney* hablado en los dos siglos anteriores. Y este interés hace que el dialecto y los personajes *cockney* ocupen un lugar en la literatura de la mano de Fielding o Smollett, que son los nombres que mejor siguen esta tendencia. Pero esta sufre un parón a finales del siglo XVII debido al teatro de la Restauración, que elimina de las tablas a estos personajes (aunque haya veces que algunos sirvientes utilicen vulgarismos), para volver a aparecer en las comedias del XVIII, en las que se desarrollan mucho más las características gramaticales del *cockney* y dejan sentada una idea que ha de permanecer hasta nuestros días, que el *cockney* «is a mean and vulgar speech which must be avoided by all who pretend to respectability» (Mathews 1972: 30).

Los personajes, dejes, expresiones y errores *cockney* siguen apareciendo en muchas obras literarias de todo tipo, pero el primer estudio de las características del dialecto que se conserva viene de la mano de James Elphinston, quien escribió entre 1765 y 1790 tres obras, en las que se centraba en la gramática y ortografía de la lengua inglesa, en una de las cuales tradujo, vamos a decir al *cockney*, un poema del romano Marcial, lo que ha pasado a ser una de las contribuciones más valiosas para el conocimiento del dialecto de la época. También importante es el *Pronunciation Dictionary*, escrito en 1791 por John Walker, en el que aparece un prefacio titulado «Rules to be observed by the Londoners», en el que explica que, ya que Londres es el modelo de pronunciación del país, los *cockney* deberían de ser más cuidadosos al hablar y deberían evitar sus pronunciaciones características, de las que menciona cuatro como más importantes, a saber: el uso de [w] en vez de [v], el juego de la [h] a principio de palabra, que a veces es elidida y otras añadida, la pronunciación de /wh-/ como [w] a principio de palabra y la introducción de una vocal al pluralizar palabras que acaban en /-st/, aunque también menciona otras a lo largo de la obra. Estas características que él ha definido como propiamente *cockney*, son las mismas que hemos ido viendo a lo largo de los siglos XVI y XVII, por lo que no es descabellado afirmar que el *cockney* es un dialecto surgido en la Edad Media.

No podemos dejar de mencionar a Samuel Pegge y su obra *Anecdotes of the English Language*, de 1803, primer erudito que defiende el *cockney* esgrimiendo dos ideas: la primera es que muchos de los usos erróneos que se achacan al *cockney* en el siglo XVIII estaban aceptados en otras épocas, lo que queda probado ya que un gran número de escritores relevantes los utilizaban, incluso, afirma, algunos errores como la doble negación aparecen en la Biblia; su segundo punto a favor del dialecto en cuestión es que autores importantes de la historia de la literatura inglesa como Chaucer, Shakespeare, Pope, Dryden, Milton o Swift lo habían plasmado en sus obras. La conclusión que podemos sacar de su obra, aunque dudamos que el autor lo hiciera de manera consciente, es que el *cockney* estaba en sus orígenes muy cerca del dialecto estándar, aunque la distancia que separaba a los dos en la época en la que se redactó el estudio era ya muy grande.

También es destacable la fecha de 1817, cuando se trata por primera vez el *slang*, en el libro anónimo *Errors of Pronunciation and Improper Expressions, used frequently and chiefly by the inhabitants of London*, en la que el autor en el prefacio dice que:

[I]t is not the Author object to point out every Vulgar Expression, nor to enumerate all the Cant words which are daily used by the lower class of People in this Metropolis [...]. This little dictionary, it is hoped, will facilitate the endeavours of those who wish to avoid Errors in speaking and inelegant Expressions, which may be imputed to ignorance (1817: 2).

En este momento, a principios del siglo XIX, se estaba dando una «negative evaluation of dialect» (Görlach 1999: 139), de tal manera que «John Pole, who employed the Bell and Lancaster system in Enmore School in Somerset, advised very drastic measures against the student's use of dialect features» (1999: 140), aunque «in spite of this critical voices, there was a great deal of interest in, and sympathy for regional dialects» (1999: 140), por lo que la publicación de este tipo de estudios resultaba muy relevante.

A principios del siglo XIX podemos ver cómo el *cockney* ya se ha hecho un sitio en la literatura inglesa con el nacimiento del *Eternal Cockney*, «universally known to be the contemptuous appellation given to an uneducated native of London, brought into life within the sound of Bow bell-pert and conceited, yet truly ignorant, they generally discover themselves by their mode of speech...» (Matthews 1972: 42). Y de este recurso se aprovechan muchos escritores entre los que cabe destacar a Thackeray o Dickens, autor este último con un conocimiento profundo del dialecto. También 1861 es un año relevante para nosotros, porque en esa fecha Henry Mayhew publica su *London Labour and the London Poor*, primer estudio sociológico y sociolingüístico de la zona y su dialecto de la primera mitad del siglo XIX. En él se afirma que, aunque hay variaciones en su uso, hay un dialecto más puro y que el uso del *slang* es una manera de demostrar inteligencia.

Pero el gran cambio llegó en 1882 de la mano de George Bernard Shaw, quien publica *Captain Brassbound Conversion*, en la que el autor explica que decidió actualizar la representación del *cockney*, porque esta no había evolucionado desde los escritos de Sam Weller y en la calle ya no se hablaba de esa manera. Esto nos permite advertir que ya para 1880 se configuró el dialecto tal y como ha llegado a nosotros, sin apenas cambios destacables. Tal y como afirma Rodríguez (1974: 78), «language is in a sense a reflection of men's life, of their History. Consequently, linguistic changes are, ultimately, particular reflections, in the linguistic field, of cultural events of every kind which affect the life of the community of speakers. Language, therefore, changes only and so far as the conditions of life of its speakers».

Y en este contexto, Shaw se nos presenta como un concienzudo observador del lenguaje, ya que logra sus propósitos sin utilizar el alfabeto fonético y es un precursor en la expresión de la evolución del dialecto. En una mirada rápida a los años siguientes, y ya entrados en el siglo XX, los escritores siguen definiendo el *cockney* por la fonética, no por el *slang*, a menos que sean expresiones recurrentes, porque para los lectores sería muy difícil entender un texto lleno de vocablos desconocidos.

De esta manera hemos trazado, apoyándonos en la literatura y en los registros escritos, la historia de una lengua que, lejos de ser una vulgarización del estándar inglés, es un dialecto histórico como varios otros en el mismo país, cuyas características pudieron empezar a desarrollarse al final de la Edad Media, comenzaron a plasmarse en el siglo XVI en las obras literarias y en los registros locales y se reconocieron como tales a finales del siglo XVIII y principios del XIX. No nos cabe la menor duda de que, con el desarrollo de Londres, la zona

fue creciendo y lo que en un principio debió de ser un área reducida, llegó a alcanzar una extensión importante en la época en la que se sitúa nuestra obra. A partir de aquí, la historia del *cockney* continúa con unos cambios sociales y geográficos muy interesantes, llegando a ser el germen del *Estuary English*, que Rosewarne definió en 1984 como un habla caracterizada porque su pronunciación está a medio camino entre la del *RP* y el *cockney*, cuyo uso se centraliza en la zona del Estuario del Támesis, zona a la que se ha trasladado buena parte de los antiguos habitantes del *East End*, que hoy en día aloja a un gran número de emigrantes venidos del Próximo Oriente. Pero esta evolución, aunque muy interesante desde el punto de vista dialectal y sociológico, es algo que no atañe a nuestro trabajo.

Esta definición del *cockney* como dialecto histórico no hace sino complicar, en vista de los artículos sobre traducción de dialectos, nuestro estudio sobre su posible traducción, pero tal y como veremos, hay un componente sociolingüístico que tampoco se le puede negar, lo que quizás haga más fácil su traducción.

1.4.2. Principales características del *cockney*

Afirman Huges y Trudgill que el «*cockney* is, of course, a southern accent» (1980: 39), por lo que va a compartir ciertas características con otros dialectos de la misma zona. Para esta parte del estudio no nos hemos basado en los ya mencionados, sino en la obra de Matthews, *Cockney Past and Present*, de 1972. La razón de esta elección es que este autor nació y creció en zona *cockney* y hablaba el dialecto. Además, las fechas en las que realiza su trabajo quedan cerca en el tiempo del *cockney* que se hablaba en el momento en el que Shaw escribe *Pygmalion*. Hay otros muchos trabajos que podemos citar como por ejemplo *Cockney Phonology* de Eva Sivertsen (1960), que es un estudio brillante del *cockney* que se hablaba en los años 50 y 60, tiempo en el que tuvo que haber muchas modificaciones en este habla por el cambio de vida que se dio en esa época, debido a la influencia del cine y la televisión entre otros muchos aspectos. Sivertsen reconoce que en el estudio que realizó en el barrio de *Bethnal Green*, «within this fairly uniform class, there are considerable differences» (1960: 3). Estamos hablando en este caso de los años 50 y 60, pero la misma tendencia debe haberse dado a lo largo de la historia del dialecto, por no hablar de las modas, que también influyen en los idiomas.

Los dialectos tienen cuatro tipos de variaciones principales; la primera es la fonética, la segunda la entonación, de la que Sivertsen distingue cuatro tonos, la tercera es el vocabulario y la cuarta la variación gramatical. Dependiendo del tipo de dialecto, unas presentarán más énfasis que otras, serán apenas visibles o ininteligibles, o marcarán el habla dialectal en mayor o menor medida, aunque, como apunta Trudgill, «people betray their geographical origins much more in their pronunciation than in their grammar or lexis» (1983: 187).

Como lingüistas sabemos que un dialecto no es uniforme, especialmente si este se ha prolongado en el tiempo y si permanece en un espacio extenso, con bastante influencia del exterior. Por esto, el *cockney* tiene también variaciones que se han forjado debido a la situación social de los habitantes de la zona. No puede hablar de la misma manera un trabajador de una fábrica, cuya vida se circunscribe a su casa, el puesto de trabajo y el pub que frecuenta, que un comerciante que trata con los marineros del puerto venidos de cualquier parte del mundo (hemos de recordar la potencia económica que tuvo el puerto comercial del Támesis durante los siglos XVIII y XIX), que un ama de casa, que generalmente se relaciona con sus iguales, o un niño que va a la escuela. De esta manera, Julian Franklin (citado en Sivertsen 1972: 2) distingue entre el *light* y el *deep cockney* de acuerdo con la pureza de dialecto que el hablante utilice. Pero aun teniendo esta idea en mente, podemos afirmar que

hay una serie de características generales que comparten los hablantes. Como regla universal, diremos que al mover poco la mandíbula y el labio superior y mantener los labios medio abiertos, se produce la nasalización propia del dialecto; esta posición también obliga a que las vocales que se pronuncian abiertas adquieran otro color. También es singular la centralización las vocales velares y los diptongos y la tendencia que se aprecia en mujeres a arrastrar la sílaba acentuada de la palabra.

Así mismo, antes de empezar la enumeración de características, hemos de tener en cuenta que el *cockney* es un dialecto que se creó y desarrolló en el sur del país por lo que, como es lógico, comparte características con otras variaciones de la misma zona. Por ejemplo, se distinguen las vocales [ʊ] y [ʌ] como en las palabras *put* y *putt*, a diferencia de los dialectos del norte del país que pronuncian ambos vocablos de la misma manera. Dicho esto, pasamos a catalogar otras particularidades, muchas de las cuales se recogen en textos de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Fonética del cockney

A) Vocales y diptongos

- [əɪ] en lugar de [i:]: *see*.
- [əʊ] en lugar de [u:]: *boot*.
- [ʌ] o [ʌə] en lugar de [au]: *town*. Estos sonidos representan la distinción entre dos dialectos sociales del *cockney*.
- [ɑ:] en lugar de [ɜ:]: «narves» (escrito) por *nerves*.
- [aw], en escritura de Shaw, que sustituye a [i:]: «mawght» (escrito) por *might*.
- [ʌɪ] en lugar de [eɪ]: *rain*.
- [æ] en lugar de [ʌ]: *blood*.
- [æɪ] en lugar de [eɪ]: *paper*.
- [æə] en lugar de [aʊ]: *now*.
- [ɛ] en lugar de [æ]: *have*.
- [ɛɪ] en lugar de [æ]: *bag*.
- [ɪ] en lugar de [ɛ]: *get*.
- [ɪ] o [ɛ] en lugar de [ʌ]: *just*.
- Cierre de la /a/ en [aw] en lugar de [ɒ]: *off*.
- Cierre de la /a/ en [aw] en lugar de [a]: *father*, escrito en las fuentes como «fawther».
- [i:] en lugar de [a]: escrito «rile» (*rail*).
- [i:] en lugar de [ɔɪ]: «pint» (escrito) por *point*.
- [ɪ] en lugar de [ɪ] a final de palabra: *city*.
- [o:] en lugar de [oʊ]: *don't*, aunque su pronunciación es diferente a la del estándar.
- [oɪ] en lugar de [i:]: escrito «point» (*pint*).
- [ʊ] en lugar de [aʊ]: escrito «ut» (*out*).
- [ʊ] en lugar de [ɜ:]: *first*.
- [o:] en lugar de [u:]: *tune, new*.
- [o:] en lugar de [oʊ]: escrito «towld» (*told*).
- Introducción de una vocal esbarabática en sílabas mediales acentuadas: «umberella». (escrito) *umbrella*.
- Omisión de sílabas inacentuadas tanto a principio de palabra «'stead», como en medio de la palabra, «fam'ly» por *instead* y *family*, respectivamente.
- Omisión de la /w/ si no está acentuada: «allus» (*always*).

- Acortamiento de [a:] en [ʌ] y de [ɔ:] en [ʊ]: «mad» (escrito) en vez de *made* o «futt» (escrito) en vez de *foot*.
- Inclusión de una vocal cerrada entre /p/ o /b/ y una vocal redonda: «bwoy» (escrito) por *boy*.
- Cierre de la /i/ en el grupo /ih/.
- Cierre de la /e/ en el grupo /eh/.
- Cierre de la /o/ en el diptongo [oj].
- Cierre de [aj] en [oj]: escrito «foive» por *five*.
- Apertura de la /e/ en el grupo /eh/.
- Diptongación de la /a/: escrito «ea» y «ae».
- Diptongación de la /i/ al final de palabra en [ij].
- Diptongación y centralización de [u:]: escrito «yeou» por *you*.
- Tendencia a alargar las vocales cortas.
- Tendencia a alargar las vocales acentuadas.
- Tendencia a la nasalización.

B) Consonantes

- [ʔ] glottal stop que reemplaza a [t], [k], con una tendencia cada día mayor a sustituir a la [p], cuando aparecen entre vocales.
- Vocalización de la [l] ante vocales, en una similar a la [u]: *tell* (/ol/ en Shaw)
- [v] y [f] sustituyen a [θ] y [ð] respectivamente: *three, feather*.
- Uso de [v] en vez de [w]: «voman» en vez de *woman*.
- [ts] en vez de [t] a principio de palabra, y especialmente utilizado por mujeres: «tea».
- Eliminación de la [h] a principio de palabra: «‘ave» o su adición si esta empieza por vocal (mucho menos frecuente) como en «hanswer».
- Uso de [t] en vez de [k]: «ast».
- Sustitución de [v] por [b] o [p] si aparece inacentuada.
- Adición de /t/ o /d/ después de ciertas consonantes: escrito «nyst» (*nice*) o «wind» (*wine*).
- Omisión de /t/ o /d/ después de otras consonantes, especialmente /f/, /l/, /n/, /p/, /r/ o /s/: «blin’», «Lor’», *blind* y *Lord* respectivamente.
- Conversión de consonantes sordas en sus correspondientes sonoras: «carpender» en vez de *carpenter*.
- Conversión de consonantes sonoras en sordas (aunque no es tan habitual): «leaf» en vez de *leave*.
- /d/ y /t/, seguidas de /i/ o /y/ se pronuncian [dʒə] y [tʃə], respectivamente: «didger» (escrito por *did you*), «betcher» (escrito por *bet you*).
- Omisión de la [d] o pronunciación como [ð] a principio de palabra: *the, they*.
- Pronunciación de [dʒɛ] en vez de [z]: «squeege» (escrito) por *squeeze*.
- Metátesis de la /r/: “childern” escrito en vez de *children*.
- Palabras que terminan en /-en/ o /-in/ se pronuncian en [ɪŋ]: «garding», «kitching» (ambos así escritos) en vez de *garden* y *kitchen*, aunque este uso se da más con más frecuencia entre los hablantes ancianos.
- Omisión de la /g/ en los gerundios: «takin’» por *taking*.
- Omisión de /w/ a principio de palabra si no está acentuada.
- Adición de [r] entre vocales de final y principio de la palabra siguiente para facilitar la pronunciación: «idear of» escrito en vez de *idea of*.

- Sustitución de [sh] por [s]: «Shusan» (escrito) por *Susan*.
- Uso de [w] en vez de [h] en palabras compuestas: «neighbourwood» (escrito) en vez de *neighbourhood*.

Estas son principalmente las peculiaridades en la pronunciación que el *cockney* ha tenido a lo largo de su historia. Muchas de ellas han ido apareciendo con el tiempo, otras han desaparecido, pero lo importante de este estudio es que se demuestra que el *cockney* actual es un descendiente del habla de Londres que se empezó a recoger por escrito en el siglo XVI y, no nos cabe duda, se empezó a desarrollar durante, al menos, el siglo anterior.

Entonación del cockney

Lamentablemente, no podemos constatar el tipo de entonación del *cockney* porque no tenemos grabaciones del mismo hasta el siglo XX. Entendemos que esta no ha variado mucho, debido a la evolución general que apreciamos en los dialectos, que son entidades lingüísticas con una gran estabilidad, pero es un campo del que no podemos estar seguros completamente y no podemos tomar la evolución actual como modelo ya que, como hemos explicado, en los últimos sesenta años han cambiado muchos aspectos de la vida que han influido no sólo en la vida social, sino también en la manera en la que nos expresamos. Lo que sí podemos conocer es la pronunciación de las palabras más antiguas y de algunas que ya no se utilizan por la rima en las canciones que se conservan (algunas, como hemos mencionado, datan del siglo XVI y han permanecido hasta nuestros días en los escenarios de los *Music-Halls*).

Entendemos que sobre el escenario los actores imitaban la entonación típica cuando representaban a este tipo de personajes, porque era algo que el público y el autor tenían asumido que iban a hacer, dada la naturaleza intrínseca del teatro, que lleva a describir a los personajes por cómo visten, se mueven o hablan, pero en ningún texto aparece la misma marcada.

C.F. Hockett en su *A Manual of Phonology* en las páginas 45-49 (*cf.* Sivertsen 1960: 24) distingue cuatro tipos de entonaciones y tres de terminaciones de sílabas. No cabe duda de que es un estudio profundo del tema, pero no vamos a considerarlo aquí porque, entendemos que debió de haber una cierta variación desde que Shaw escribe sus obras hasta los años 50, en los que este autor publica su estudio. Debemos tener en cuenta que el impacto de la evolución de la sociedad debe haberse notado en el habla de un grupo de personas que ahora ven la televisión, oyen la radio o van al cine, todo ello fuera del radio de acción del dialecto que ellos usan.

Gramática del cockney

Por lo que respecta a la gramática, lo primero que debemos subrayar es que esta caracteriza al dialecto más si cabe que la fonética y que también se pueden rastrear sus orígenes hasta el siglo XVI. En este apartado vamos a recoger las características más importantes, tal y como aparecen en las fuentes escritas:

- Uso de la doble negación: «He ain't nobody!».
- Uso arbitrario de comparativos y superlativos: «worser», «worstest».
- Uso del comparativo *more* y del superlativo *most* para enfatizar en oraciones comparativas: «more lousier».
- Uso de adjetivos en vez de adverbios: «it was done quick».

- Uso del artículo indefinido *a* cuando la palabra a la que determina empieza por vocal: «a orange».
- Plurales diferentes a la norma: «ghostis» en vez de *ghosts*.
- Variantes en los pronombres:
 - preferencia por los de objeto en vez de los de sujeto: «us ‘as got ‘em»,
 - los posesivos toman su forma de manera análoga a «mine»: “that ball’s ourn»,
 - los reflexivos se forman todos a partir del posesivo *my*: «Finks a lot of ‘isself», «They ain’t ‘arf doin’g theirselves»,
 - los demostrativos *this*, *that* o *those* se sustituyen por las formas compuestas *this here*, *that there* o *them*: «Them blokes ain’t no bleedin’ good!»,
 - los relativos *who*, *which* y *that* se ven sustituidos por *as* o *what*: «a fellow as lives near us», «a bloke what I knows»,
 - *which* sustituye a *who* o *that* de manera esporádica: «the old faggit which I know»,
 - *you* y *your* aparecen en el discurso aunque no sean necesarios: «Set yerself down».
- La -s de tercera persona singular en presente de indicativo se extiende a todas las personas: «I goes», «we doesn’t».
- Variación en el uso de *don’t* y *doesn’t*.
- Uso de *is* y *was* para las formas de plural: «the bloques is going to the pictures», «They was out». Esporádicamente vemos un plural concordando con un singular: «I were».
- La negación de *have* en primera persona del presente es «ain’t».
- Uso del presente simple en vez del pasado simple: «I see» por «I saw».
- Uso de la desinencia de pasado de los verbos regulares */-ed/* en los irregulares o del participio de pasado, cuando deben conjugarse en pasado simple: «I gived», «I begun».
- En verbos irregulares, uso de la desinencia de pasado */-ed/* o de las formas de pasado simple, cuando la conjugación requiere el participio de pasado de verbos irregulares: «tooked», «broke» (*broken*).
- Adición de una */a-/* a principio del participio de presente: «I’m a-coming». Este uso es antiguo, pero a partir de la evolución del *cockney* se usa, más bien, ante participio de pasado: «What have you a-written?».
- Ante un infinitivo, uso de *for* además de *to*: «What I want for to know».
- Uso no normativo de las preposiciones:
 - formación de locuciones mediante la adición de una preposición: «I took it off of the stall»,
 - sustitución de preposiciones por otras, especialmente *on* por *off*: «three on us»,
 - uso de la preposición *of* después de algunos verbos que hoy día no la rigen, como *like*, *accept*, *allow* o *consider*: «to consider of it»,
 - consideración del participio de presente como un sustantivo al que se le puede añadir la preposición *of*: «I’m not doing of anything».
- Uso de *more nor* en vez del gramatical *more than*: «he had more nor me».
- Uso de *that* como forma adverbial en sustitución de *so*: «’E was that stuck-up, ‘e... ».
- Uso de *what for* en vez de *why*: «’E pasted me, I dunno what for».
- Uso de *like* como adverbio: «I dort o’ gets along with ‘im like».
- Uso de *as how* en vez de *that*: «I don’t know as ‘ow I cottons on».
- Repeticiones de verbos auxiliaries: «took ‘im for a pie-can», «‘e did».

Vocabulario del cockney

En la introducción a este capítulo hemos visto que una de las ideas que, como ajenos, tenemos sobre el *cockney* es el tipo de composición que usa, el *rhythm slang*. Este término tiene dos acepciones, por una parte el *slang* en sí mismo y, por otra, el *rhythm slang*. Quizá la segunda nos sea más familiar, ya que es la más característica o digamos exclusiva del dialecto, pero la primera es la más difícil de definir.

La Real Academia define jerga *-slang-*, entre sus cuatro acepciones, como:

Der. regres., seguramente a través del occit., del fr. jargon, y este de or. onomat.

1. f. Lenguaje especial y no formal que usan entre sí los individuos de ciertas profesiones y oficios.
2. f. Lenguaje especial utilizado originalmente con propósitos crípticos por determinados grupos, que a veces se extiende al uso general; p. ej., la jerga de los maleantes.
3. f. jerigonza (|| lenguaje difícil de entender)¹⁶.

Pero lo que en un principio parecería fácil de ejemplificar, es muy difícil de identificar en la lengua inglesa, porque muchas de las locuciones han pasado a formar parte del acervo común y un gran número de hablantes cultos los usan cuando se expresan de manera coloquial.

Para rastrear los términos característicos debemos bucear otra vez en las fuentes literarias y, tal y como hemos explicado antes, nos tenemos que referir al teatro isabelino y jacobita, donde lo que encontramos es la mezcla de muchas características de las diferentes variantes lingüísticas de Londres, que se entremezclan con fines cómicos, y malapropismos para dibujar al *cockney*, algo que gustaba mucho a la audiencia. En las obras hay indudablemente mucho *slang* (destaca *The London Spy* de Edward Ward, que reproduce con un amplio abanico de palabras del *slang* de la época), generalmente referidos a campos semánticos relativos a la mujer, los pícaros y la bebida, pero no hay términos que se empleen sólo en el dialecto, aunque en los personajes con ciertas características *cockney*, se repiten los clichés, el gusto por las palabras sonoras, que parecen tomar de la literatura, las referencias a la respetabilidad, las repeticiones, el uso constante del *she said* o *he said*, los manierismos, los refranes y las frases coloquiales. Obviamente, en los registros rectorales no encontramos ningún término dialectal, debido al decoro que impone la lengua escrita. Esta tendencia siguió durante el siglo XVIII, aunque con una severa disminución de los malapropismos y la aparición de algún modismo en la obra de Pegge, que no ha llegado hasta nuestros días. Según opina Matthews, fue el *cockney* el que empezó a apropiarse de las palabras *slang*, y muchas de ellas llegaron hasta el siglo XIX, otras se vieron sustituidas por nuevas y hay bastantes que se han seguido utilizando para «maintain the *Cockney* tradition» (Matthews 1972: 127).

Sin duda, la obra que recoge con más exactitud los términos *slang* que pertenecen al *cockney* es *Passing English of the Victorian Era*, de 1909, en la que J. R. Ware ubica las palabras adscribiéndolas a tres grupos: «‘common London’, ‘low London’, ‘people’s’, ‘costemongers’» (Matthews 1972: 142), por lo que ya conocemos algunos de los términos que los propios londinenses adscribían al *cockney*, como por ejemplo *binned* -ahorcado, por un tal Binns que fue ajusticiado en 1883 de esa manera, o alguna de origen hebreo como

¹⁶ (<http://dle.rae.es/?id=MQ2LGmQ|MQ2t2nA>, a19 de febrero de 2016).

gonop/ladrón. También recoge términos del *rhythm slang* como *tottie all colors* (una chica que viste ropas muy coloridas, composición que se refiere a gente de poca importancia), *flights of steps* (tostadas con mantequilla, composición metafórica), *gone to Abney Park* (muerto, por el cementerio del mismo nombre, composición sardónica), *letter-fencer*/cartero (nueva composición del siglo XIX), *Waterloo* (medio penique, por el precio que había que pagar al cruzar ese puente londinense, composición que hace referencia a costumbres de la capital) o *keep yer 'air, getting a big boy now!*, *all very fine and large, queenie!* (insulto, en este caso hacia las mujeres gordas).

Muchas palabras derivan del lenguaje de los ladrones como *gelt*/dinero, de la gente del campo como *gap*/boca, de los judíos *oof*/dinero, boxeadores *knock out*/sorpresa, el ejército *pongelo*/cerveza, de la Primera Guerra Mundial *Jerry*/alemán, los marineros *shove of*/irse, de las carreras *no odds*/irrelevante, de la universidad *hop*/baile, del inglés estándar antiguo *tick*/tonto, del *slang* inglés antiguo *moll*/mujer, del *slang* americano *phoney*/mentiroso... Como vemos, el *cockney* toma palabras de muchos registros diferentes, muchas han sobrevivido y otras se ha perdido en el tiempo, pero podemos decir que es el vocabulario de gente urbana que vive en círculos sociales pobres, pero esto cambia cuando el *cockney* asciende en la escala social, ya que deja de usar muchas palabras *slang*, para adecuar su vocabulario a su nueva situación. Por lo tanto, en el vocabulario se da un movimiento bidireccional, por el que el *cockney* toma del *slang* y viceversa, lo que hace que muchas veces sea difícil dilucidar el origen real de un término.

Por otro lado, cualquier turista que haya ido a Londres ha podido ver en las tiendas de recuerdos, librillos que explican qué es y cuál es el significado de los términos más conocidos del *rhythm slang*, cuyo origen y localización están mucho más claros que el *slang*. Como todos sabemos este tipo de composición se originó entre los *cockneys* y siempre ha caracterizado al dialecto, aunque durante la Gran Guerra se usó en el ejército. Se caracteriza por buscar una palabra que rime con la que se quiere evitar decir y acompañarla de otra con la que tenga algún tipo de sentido para, a continuación, eliminar la palabra que rime. Es decir, para evitar la palabra *gin*/ginebra usan *pin*/aguja y la unen con *needles*/alfileres, para luego no decir *pin*: de aquí que *gin = pin*, *pin = needles* and *pin, gin = needles*. Este tipo de vocabulario se usa con dos fines, el primero es para demostrar inteligencia, el segundo es para que todo interlocutor que no pertenezca al círculo social del hablante no pueda entender lo que está diciendo. También hay términos que han pasado al vocabulario *slang* como parte integrante del mismo.

Duncange Anglicus, publicó *The Vulgar Tone* en 1857, diccionario en el que recogía en una primera parte términos *slang* y en una segunda términos del *rhythm slang*. Contamos también con el *Dictionary of Modern Slang, Cant and Vulgar Words*, recogido por J. C. Hotten en 1859, que apunta cómo esta clase de composición apareció unos quince años antes, de mano de los vendedores de baladas, aunque luego se extendió rápidamente entre los vendedores ambulantes, se supone que con la intención de burlar a la policía. Estos autores basan sus diccionarios en el habla de la calle, no en las fuentes literarias, por lo que tenemos documentos reales de la adscripción del *rhythm slang* al *cockney*.

Otro concepto que Hotten y Egan, en su *Real Life in London* (1869), atribuyen sin ninguna duda al *cockney*, es el *back-slang*, que consiste en pronunciar las palabras al revés. Parece ser que lo pudieron empezar a usar los mendigos y luego lo tomaron los vendedores, también para despistar a la policía. Algunas de las palabras usadas han pasado al *slang* común como *slop*/policía, *eno*/uno o *erth*/tres. Aunque de origen relativamente moderno, algunas de las palabras sobre las que se construye, se llevaban usando al menos unos doscientos años.

Una característica añadida es el uso abundante de frases hechas, muchas de las cuales vienen del *music-hall* y a veces del cine. La mayor parte de ellas se usan para insultar, otras para demostrar interés o disponibilidad. Podemos decir que hay una cosa cierta, y es que algunos ejemplos de esta manera de expresarse ya aparecían en el teatro isabelino, lo que nos da una idea de las raíces tan antiguas que tiene la terminología que nos ocupa.

Por último, hemos de mencionar el uso del énfasis, que se hace por medio de adjetivos, los cuales cubren un espectro muy amplio, que va desde los básicos *blinking* y *blooming* a los más enfáticos como *bloody* o *bleeding*. También se pueden enfatizar los adverbios posponiendo un *well* a los adjetivos, como en *bloody-well*.

Muchas de las palabras *cockney* han desaparecido con el paso de los años, pero hay otras que se han mantenido desde el siglo XVI como *lift/robar*, *peeper/ojo*, *nix/nada* o *bread basket/estómago*. Pero, como es lógico, se conserva un número mayor de las que se formaron en el siglo XIX.

Es sabido que en el *cockney* también hubo una modernización, que llevó a Georg H. Höfer a asegurar que un hablante moderno no entendería el *cockney* de la época de Dickens que, en realidad, era una convención literaria. Esta modernización hacia lo que se conoce como el *Broad Cockney* pudo deberse al cambio social que supuso la industrialización y, más concretamente, al cambio en el sistema de aprendizaje, que pasó de los talleres al sistema industrial, lo que produjo que la clase media tuviera menos influencia y se generalizara el uso del dialecto más cerrado que se hablaba en las calles. Gracias a las entrevistas que Matthews llevó a cabo en los años treinta del siglo pasado, sabemos que la pronunciación no había cambiado en los últimos ochenta años, es decir, desde mediados del siglo XIX, ya que así lo atestiguaban hablantes de *cockney* ancianos, muchos de los cuales sobrepasaban los noventa años, quienes aseveraban que en su infancia el dialecto era el mismo que el que seguían usando entonces. Incluso si comparamos el *cockney* que reflejaba la revista *Punch* con el que emplea Bernard Shaw, vemos que no hay apenas diferencias. Esto es, el *cockney* moderno se desarrolló a mediados del siglo XIX, a pesar de que los escritores seguían recogiendo en sus obras características anteriores y este es el dialecto que los escritores de finales del siglo XIX y principios del XX plasman en sus libros.

1.4.3. Sociolingüística: el *cockney* y su significado en el mundo anglosajón

The *cockney* mode of speech, with its unpleasant twang, is a modern corruption without legitimate credentials, and is unworthy of being the speech of any person in the capital of the Empire 1909, «Conference on the Teaching of English in London Elementary Schools» (Matthews 1972: 157).

Seen from the perspective of a traditional dialectologist, the speech was unbearably mixed and discredited by its connections with poverty and crime, as Forby had found as early as 1830. Later on, Halliwell (1847-81) was even more outspoken: “The metropolitan county presents little in its dialect worthy of remark, being for the most part merely a coarse pronunciation of London slang and vulgarity” (Görlach 1999: 156).

Haciendo un poco de historia, durante los siglos XVI y XVII se fueron estableciendo las lenguas nacionales de los países europeos. El castellano en España (el más perfecto de todos según Nebrija en honor de la reina católica), el florentino en Italia, el francés de la Isla de París en Francia o el dialecto de Hannover en Alemania fueron desplazando a los demás

dialectos de sus países. En Inglaterra, el dialecto de Londres, al ser la capital, pasa a ser el estándar del país cuando se logra «a written norm for all the country» (Rodríguez 1974: 82), lo que coincide con el desarrollo del *cockney*. Unos años más adelante, tras la revolución de 1688 y la victoria de las clases medias, el orden social se modificó al establecerse una sociedad con tres clases sociales, la aristocracia, la clase media y la clase baja, hecho que, con el paso del tiempo, llevó a un cambio cultural, lo que se aprecia en la literatura, cuyos autores (Defoe, Dryden o Swift) pasaron a ocuparse en sus obras de aspectos sociales y políticos. El nuevo ideal de vida era la naturaleza, que se regía por una serie de normas y este ideal se empieza a aplicar también al lenguaje. Se huye de la afectación, de los coloquialismos y de la vulgaridad, y se acentúa la idea de una pronunciación adecuada. Por ello, los dialectos se convierten en sujeto de estudio y la clase media, por esa idea de corrección, no acepta que sus miembros los hablen. Y es en este momento cuando podemos sacar a colación las explicaciones de Chambers y Trudgill «whenever there is class differentiation in a linguistic variable, it is the variant used by the higher classes that is ascribed more status or prestige than the other variants» (1984: 82). El dialecto de Londres se convierte en el más prestigioso, lo que no es sorprendente al ser el habla de la capital; los hablantes dialectales lo toman cuando se trasladan a la capital, pero el *cockney* empieza a menospreciarse, al ser el que hablaban los londinenses «vulgares» (siempre desde el punto de vista de la clase media) y porque no lo hablan personas de prestigio. Y es aquí cuando la escolarización obligatoria entra en juego y acaba de hacer que en el imaginario colectivo sea un dialecto que no deba usarse porque, de hecho:

As the *cockney* climbs in the social scale he changes his outlook and his vocabulary. Slang is used extensively only in the slum areas and among the poorest people (excluding tradesmen). *Cockney* in reasonable paid jobs and living in decent conditions use little more slang than the lower middle class. Perhaps the chief reason why the ambitious *cockney* rivals the pedagogues in his aversion to the dialect is that it is the symbol of the conditions of life in the slums (Matthews 1972: 150-151).

Tradicionalmente, y como ya se ha explicado, se ha considerado que la clase social baja hablaba demostrando su origen regional, mientras que la clase media se expresaba utilizando la pronunciación estándar (o *Received Pronunciation*) y la clase alta, tenía un dialecto propio, el *U-English* o *Upper-Class English*, término establecido por el profesor Alan Ross en 1954 (1954a, 24). Por lo que al *cockney* se refiere, tal y como lo ilustra Matthews en su estudio, este se asoció en la literatura a un determinado grupo social, la de los trabajadores sin cualificar de la zona del *East End* y el área portuaria del viejo Londres. Aguador, actor, ama de cría, artesano, aprendiz, basurero, boticario, cantante, cartero, doncella, edil, fabricante de plumas, ladrón, limpiadora, mecánico, orfebre, policía, porquera, sepulturero, sirviente, tabernero, tendero, trabajador y vendedor ambulante, en la literatura; en la vida real, alcahuete, botones, chapuzas, criminal, cuidador de caballos, guarda, mendigo, mercader, proveedor de funerales, sastre, taxista, tejedor, vendedor ambulante, vendedor de telas y vagabundo. Estos son los trabajos con los que las fuentes escritas caracterizan a los hablantes de *cockney* o aparecen cuando se les tiene que mencionar. Como vemos, el rango de oficios es amplio. Algunos han desaparecido, como el de aguador o el de ama de cría; algunos son más especializados que otros, como el orfebre, el sastre, el taxista o el boticario; algunos hoy se consideran trabajos de éxito, como el de actor o el de cantante, otros no son trabajos realmente, como el mendigo o ladrón, pero sirven para darnos una idea clara del tipo de personas que se comunicaban en este dialecto. Y, sobre todo, no son oficios para los que haya que tener una formación superior, ni siquiera media y responden a las necesidades de los habitantes de un barrio. Es decir, el *cockney* se cría en una zona y en ella permanece, ejerciendo oficios de utilidad para sus pares.

En palabras de Trudgill:

Because language as a social phenomenon is closely tied up with the social structure and value systems of society, different dialects and accents are evaluated in different ways [...]. It follows that value judgements concerning the correctness and purity of linguistic varieties are social rather than linguistic. There is nothing at all inherent in non-standard varieties which makes them inferior. Any apparent inferiority is due only to their association with speakers from under-privileged, low-status groups. In other words, attitudes towards non-standard dialects are attitudes which reflect the social structure of society (1983: 19-20).

En Inglaterra, los dialectos rurales tienen una consideración mejor que los urbanos y entre estos últimos, el *cockney*, además, se relaciona con la clase social trabajadora, el estrato más bajo de la capital, que habita una zona desfavorecida y deprimida, que acumuló una serie de connotaciones negativas durante la época de la revolución industrial de la mano de la nueva élite social capitalista, y hereda esa consideración bastante negativa que arrastrará hasta casi nuestros días.

Holmes sigue esta misma idea cuando afirma que:

People generally do not hold opinions about languages in a vacuum. They develop attitudes towards languages which reflect their views about those who speak the languages, and the contexts and functions with which they are associated. When people listen to accents or languages they have never heard before, their assessments are totally random (1992: 345).

Esta actitud hacia las lenguas o el prestigio asociado a ellas comporta una serie de actitudes hacia los hablantes de la lengua estándar, es decir, una entidad definida socialmente, que no lingüísticamente, que es la «mejor manera de hablar esa lengua» en forma de escalas educacionales o de estatus ocupacional y, aunque se eduque a los niños en un cierto estándar, ellos usarán su acento local con su familia y amigos. De hecho, «people are better considered if they speak R.P.» (Holmes 1992: 354) y los que no lo usan «are disadvantaged by negative attitudes towards them» (Holmes 1992: 356).

Entonces, ¿por qué no deja de hablarse un dialecto que está tan mal considerado? Stringer, en su obra de 1973, desarrolla la idea de grupo social; a su manera de ver, cualquier grupo humano desarrolla sus propias formas de comportamiento y, entre ellas, también se incluye el lenguaje, porque este es un potente identificador de grupos y, además, subraya la solidaridad que se establece entre los miembros de dicho grupo, por lo que la variación lingüística es, en realidad, un símbolo de los valores sociales de las personas que lo emplean. Como seres humanos somos sociales y necesitamos pertenecer a un grupo y esta pertenencia no solo nos da seguridad, nos enseña quiénes somos y cómo actuamos, o debemos actuar, sino que también nos impone unas reglas y una de estas es el lenguaje que hemos de usar. Una persona que no sale de su entorno no se ve en la necesidad de cambiar su modo de hablar, pero cuando salimos y nos relacionamos con otros grupos, hemos de aprender no solo sus usos, sino también su manera de hablar. Por eso es muy fácil ver que, por lo general, las personas nos adaptamos a los usos lingüísticos de los grupos en los que nos movemos «there is, therefore, a conscious effort in search of identity with one group and opposition to another» (Rodríguez 1974: 95). Por ejemplo, no es el mismo el dialecto que una persona emplea con sus amigos, coloquial incluso con palabras malsonantes, en su trabajo, formal y estándar o en su pueblo de origen, en donde usará más formas dialectales. Pero son los grupos sociales en los que hemos nacido los que, generalmente, más nos marcan y definen, de ahí que nos guste, o tengamos la necesidad de utilizar sus marcas distintivas, por lo tanto es normal que un *cockney* quiera mantener sus rasgos distintivos y mantenga su uso, pese a ser un habla denostada, porque «language can be a very important factor in Group identification, Group solidarity and the

signalling of difference, and when a Group is under attack from outside, signals of difference may become more important and are therefore exaggerated» (Trudgill 1983: 24). Con esta explicación apreciamos lo importante que son para las personas los dialectos; como hablantes nos definen tanto de manera consciente como inconsciente.

No podemos negar que el *cockney* también tiene una comunidad de habla con un fuerte sentido de pertenencia, por lo que más que un estigma es una idea de pertenencia, que incluso se llega a demostrar de manera estética en el día a día. No es infrecuente ver en Londres a personas vestidas a la manera *cockney*, con trajes llenos de botones y para ello no hace falta internarse mucho en la zona propiamente *cockney*, ya que en plena área de los juzgados, en Fleet Street, hemos podido ver a un grupo de personas con esos atavíos tal como demuestra la siguiente imagen¹⁷:



Esto nos muestra que el *cockney* está orgulloso de serlo, no sólo en su barrio, sino fuera de él y es capaz de hacerlo tanto al emplear su dialecto, como al vestir su ropa tradicional.

Tal y como explica Matthews, «*cockney*, we had been taught by teachers and society, was vulgar, something to discard in favour of Standard Speech, and all of us who had professional ambitions took the warning very seriously» (1972: vii). Durante los años treinta del siglo pasado, el *cockney* empezó a salir de su ámbito de uso, gracias al desarrollo de los medios de locomoción (la construcción del suburbano de Londres ha tenido mucho que ver en esto), que permitieron a los habitantes de los barrios de la periferia londinense acercarse al centro de la ciudad para ver espectáculos. Más tarde, en los setenta, hubo una corriente de pensamiento bastante fuerte que aupaba la consideración de la clase trabajadora, por lo que pertenecer a ella pasó a ser considerado como algo positivo. Todo esto ha podido propiciar que se cambie la visión sobre el *cockney* y surja el habla que David Rosewarne definió en los ochenta como *Estuary English*. Pero, pese al cambio de visión que se aprecia, el *cockney* se sigue considerando como el habla de gente trabajadora inculta, el dialecto que hace que los oyentes se rían al oírlo en los espectáculos.

Snell, por su parte, considera que la respuesta está en un «analysis of how macro social structure relates to micro-interactional moves and vice-versa» (2010: 633) y se da cuenta de que en niños de una edad tan corta como los 8 o 9 años «this kind of sensitivity to social context and linguistic form is present» (2010: 665). En ellos, como en el resto de la población,

¹⁷ Foto tomada por la autora en julio de 2010.

«the micro-level choices that the speakers make, may ultimately help to (re)constitute macro-level social categories, but at the same time the choices are influenced by existing social structure in what is essentially a cyclical process» (2010: 665-666).

Otra razón es la de la afectividad, ya que todos los dialectos (incluidos los sociolectos) «are generally valued by their users, especially as means of expressing solidarity and affective meaning» (Holmes 1992: 146). Esto se demuestra de manera más clara en comunidades bilingües o en hablantes que dominan dos lenguas, en los que la expresión de afectividad o de amonestación, prefieren hacerla en la que consideran su lengua materna.

Además, Chambers y Trudgill se refieren a los estereotipos, ya que afirman que «(stereotypes) can change in the course of time» (1984: 87), pero esta evolución o cambio no parece haberse desarrollado en el caso del *cockney*, porque en la época en la que se centra *Pygmalion*, finales del siglo XIX y principios del XX, como hemos podido leer en la nota introductoria a este apartado, sigue siendo un dialecto asociado a la clase baja de la capital.

Todo esto hace que nos preguntemos por qué los hablantes siguen manteniendo un sociolecto con una serie de rasgos que no son aceptados, que les lleva, incluso, hacían una cierta estigmatización y, en cambio, no usan dialectos de mayor prestigio. A parte de los conceptos de prestigio y comunidad de habla que hemos definido antes, cabe mencionar otro, que es la identidad grupal. El grupo social al que pertenecemos tiene una serie de rasgos caracterizadores, y uno de ellos es la lengua y rechazar la lengua es rechazar el grupo y perder parte de nuestra identidad. Esta distinción no es baladí, porque aquí radica una piedra base de nuestro estudio, si los dialectos se pueden traducir o no y cómo se ha traducido el *cockney* de *Pigmalión* ha traducido para las tablas hispanas.

Atendiendo a las definiciones anteriores sobre tipos de variaciones lingüísticas, cabe pues preguntarse qué es el *cockney* y dónde podemos encuadrarlo teóricamente. En primer lugar, podríamos afirmar que el *cockney* responde perfectamente a la definición de dialecto regional por varias razones. En primer lugar se desgajó de una lengua histórica, el *Middle English* hablado en la zona sur de Inglaterra y, además de tener una cierta autonomía per se y ser identificada como una variación perfectamente distintiva por los hablantes de la comunidad a la que pertenece, también permanece en una localización geográfica concreta, el *East End* londinense; aunque, en este punto no debemos pensar en el hecho lingüístico actual, sino en el que se hablaba en Londres a principios del siglo XX, porque en los últimos cuarenta años su localización física ha variado. Incluso podemos establecer su evolución diacrónica, al haberse conservado en una gran variedad de documentos escritos que nos permiten ver su evolución a través de sus cinco siglos de historia.

Pero, por otro lado, a su vez apreciamos en él un fuerte componente sociolingüístico, al ser una variedad que se asocia a una clase social determinada. Ya desde sus primeros testimonios escritos, en algunas obras del teatro isabelino, ha aparecido como referencia de un grupo humano muy determinado, la clase más baja del viejo Londres, trabajadora y con apenas formación cultural. Y de estos dos rasgos principales, es esta relación social la que define mejor a nuestro dialecto, por lo que nos podemos aventurar a decir que este segundo es, incluso, más importante que el primero, porque lo que viene a nuestra mente cuando lo oímos hablar no es tanto la localización geografía en la que se habla, sino el tipo de personas que lo utilizan.

Hay varias voces expertas que apuntan a que el *cockney* no es una realidad tan sencilla como otras (si podemos considerar que la delimitación de las variedades es algo «sencillo»), porque

viene definido por elementos de los dos tipos de variaciones lingüísticas principales: la geografía y la diacronía del dialecto y la caracterización social del sociolecto. Así, el «*cockney* is both a class and a regional dialect» (Cruttende 2001: 87) y, además:

Cockney can be regarded as a blend of regional dialect (being confined to London, and characterized by pronunciation, syntax and lexis) and sociolect (being restricted to informal uses of the lower classes), which is further stigmatized by its conventional association with comic characters of low intelligence and less education (Görlach 1999: 157).

Another example where regional and social variation is clearly interrelated is *Cockney*, which must be characterized as both a regional and a social dialect (cf. Wächtler 1977: 28, 162, 172, 176). We clearly have an intersection of different parameters of linguistic variation. It is primarily restricted to a specific social class in London, although some features (and people) have been exported to Australia, and some phonological features seem to be acquiring a prestige value in some far-away urban varieties of English in Britain. As with all variety classes, further sub-classification is possible («Deep *Cockney*», «Light *Cockney*») (Lipka 1988: 322).

Y tras escuchar a estos expertos, que no hacen sino dar cuerpo teórico a nuestras propias ideas, podemos afirmar que el *cockney* es un geolecto, término definido por Gimeno en 1990 y que hemos explicado en el epígrafe anterior, en el que se unen las dos características que determinan a la variación lingüística de nuestro estudio: la geografía y la clase social. Por lo tanto, y como explicaremos a continuación, la teoría de la traducción de dialectos es aplicable en nuestro caso, pero es muy posible que esta deba ser matizada porque, quizás, lo que destaca en este tipo de variación no sea la localización espacial, que es la que da problemas a la hora de traducir los textos, sino la social que, a priori no presenta tantos problemas debido al hecho de que en todas las sociedades hay distinciones lingüísticas adscritas a los grupos sociales, variaciones que no parecen presentar tantos problemas a la hora de ser traducidas a otras lenguas.

1.5. Metodología de trabajo

Como formulación de hipótesis, vamos a partir de la idea de que los dialectos se pueden y deben traducir. Las variaciones lingüísticas no sólo son marcas geográficas o sociales, sino que cada una de ellas lleva una idea sociológica asociada que es compartida por los hablantes de una lengua. Es por eso que, cuando en una obra literaria se plasma una de estas variaciones, se debe encontrar una variación similar en la lengua meta que tenga la misma consideración, o una muy similar a la del texto origen, para que el lector meta tenga un conocimiento pleno de las ideas que quiso transmitir el autor. La obra en la que vamos a centrar nuestro estudio es *Pygmalion* y la hemos elegido por varios motivos. Partimos de la base de que en esta obra el dialecto es fundamental, porque es el que marca la evolución de la misma, incluso podríamos decir que sin la variación, sin el *cockney* en concreto, no tendríamos obra, por lo que es de vital importancia que le encontremos una solución a su traducción. Además, esta obra ha tenido mucha repercusión y, aunque pudiera parecer que fue *My Fair Lady* la que dio realce al original (quien no reconoce la famosa frase «la lluvia en Sevilla es una maravilla» en su versión doblada o no tiene en mente a Audrey Hepburn con el vestido y sombrero blancos que luce en la película), creemos que *Pygmalion* ha tenido fama por sí misma y ha dado forma a toda una manera de pensar. Para finalizar, su autor es una de las cimas de las letras inglesas; hay incluso investigadores que lo sitúan por detrás de Shakespeare y, desde que se tradujo una obra suya por primera vez en nuestra lengua en 1907, ha estado siempre presente en nuestro país. Es curioso, además, que con el despegue de Facebook o Twitter, es frecuente que nos lleguen frases del autor a nuestros ordenadores, lo que claramente viene dado por la importancia de este pensador y la validez de sus ideas en nuestra cultura contemporánea.

De tal modo que este trabajo tiene dos pilares básicos. El primero es *Pygmalion*, la obra de teatro de Bernard Shaw y el otro es la traducción de dialectos. Partíamos de la base de la traducción de las variedades lingüísticas y del *cockney* en particular, por su singularidad histórica y sociolingüística, como primera idea de un estudio, pero nos dimos cuenta de que no podemos desarrollar un trabajo de esta extensión, sin proporcionarle un marco de estudios y una contextualización que nos pudiera mostrar la verdadera envergadura de la obra del irlandés y de la traducción de las variedades lingüísticas. Y nada mejor para el análisis de una obra de teatro y el de la traducción de un dialecto, que el tipo propuesto por la metodología del grupo TRACE, especialmente cuando existen varias versiones de la obra.

De esta manera, debemos empezar por situar a *Pygmalion* dentro del conjunto de la obra de Shaw y la obra de este autor en el contexto de su recepción en los países hispanohablantes. También es necesario que especifiquemos qué es el *cockney* y lo situemos dentro del sistema dialectal inglés. Además, y desde el punto de vista de la cultura meta que acoge la obra, se impone la necesidad de traducir los dialectos, para una plena comprensión del mensaje propuesto por el autor, teniendo en cuenta las teorías sobre la posibilidad e imposibilidad de traducir los dialectos y la traducción del teatro, como hecho textual o como hecho escénico. Para finalizar, quisiéramos ver el tipo de traducciones con las que contamos en lengua castellana de *Pygmalion*, cuáles son sus características, su adecuación al original y a las teorías de traducción y si siguen los descubrimientos de Merino, con respecto a la copia y el plagio como método habitual de traducción en nuestro país.

Nos hubiera gustado hacer referencia a las versiones filmicas de *Pygmalion* con las que contamos en castellano y a *My Fair Lady*, tanto en su versión musical como en la película que se rodó a partir de ella, pero nos ha sido imposible. Sí que vamos a mantener las referencias cronológicas que nos encontremos en nuestra búsqueda, porque queremos dar una visión de conjunto, pero no vamos a poder ofrecer el estudio del conjunto completo, lo que nos apena, porque si la última traducción de *Pygmalion* es de 2016, la última gira de *My Fair Lady* en los teatros españoles es de 2012, lo que demuestra la total contemporaneidad de nuestra obra.

Como hemos explicado, la metodología TRACE se adecuaba perfectamente al tipo de estudio que pretendíamos hacer, por lo que lo vamos a desarrollar, siguiendo las fases ya explicadas.

En primer lugar nos centraremos en la creación de un corpus 0 de traducciones de George Bernard Shaw en el mundo hispanohablante. Para ello nos dirigiremos a dos tipos de instituciones, por un lado bibliotecas y, por otro, al Archivo General de la Administración (AGA), que guarda en sus fondos los expedientes de censura que sufrió este autor en su recepción en España en el periodo que discurre desde la Guerra Civil hasta 1985, fecha en la que se da por terminada la censura, que en sus años de actividad pasa a ser «un instrumento de control y represión al servicio del discurso ideológico del poder totalitario» (Pérez L. de Heredia 2000a: 153). Cuando nos referimos al mundo hispanohablante, no debemos pensar sólo en España, sino que también es importante la labor de otros países, como México y Argentina, centros de cultura a los que emigraron muchos intelectuales a raíz del conflicto bélico español, por lo que haremos nuestro trabajo extensivo a todos los países hispanoamericanos, a las Islas Filipinas, por su relación aunque ya extinta con España, y también creemos necesario consultar alguna biblioteca reconocida a nivel mundial, por si guardan en sus fondos algún registro que nos sea de utilidad. Además, creemos que nuestro estudio se quedaría corto si no incluyéramos en él al resto de las lenguas oficiales que se hablan en nuestro país. Sabemos que siempre ha habido una corriente teatral especialmente fuerte en Cataluña, que nos hace intuir que las obras de Shaw pudieron traducirse también a su lengua, por lo que las incluiremos si las encontramos. También contaremos con los

registros que puedan existir en euskera y gallego, porque con el despertar autonómico, las lenguas oficiales han ganado una importancia que las ha hecho fuentes de traducciones. Lamentablemente, debido al desconocimiento de las mismas, hemos decidido no incluir en la comparación ninguna traducción de *Pygmalion* que podamos encontrar en las tres lenguas mencionadas.

Sabemos que Shaw es un autor muy estudiado a nivel internacional y que nos vamos a encontrar con una gran cantidad de obras relativas a su persona y obra, a la correspondencia que mantuvo, y entendemos que en nuestro país habrá traducciones de sus trabajos a otras lenguas extranjeras, ediciones en inglés, ediciones infantiles o comentadas, pero no podemos detenernos en ellas, aunque si lo hiciéramos daríamos una visión más amplia de la integración del irlandés en nuestra cultura, pero debido al hecho de que debemos crear un corpus manejable, vamos a dejar todas estas a un lado.

Como marcan los parámetros de investigación de TRACETi y que, como ya hemos referido, explica Merino (2000b: 127-131), vamos a recoger los expedientes de censura del AGA (Anexo 9) y, de esta manera, mostrar más claramente la tipología de los expedientes que se elaboraban. Si vemos que es necesario para añadir más elementos al «mosaico, o parte del mosaico que se pretende llegar a reconstruir» (Merino 2000b: 122), incluiremos también las plantillas, aunque estimamos que con la mera reproducción de los informes que hallemos en los sobres de los expedientes, será suficiente. Ya hemos explicado el avance que suponen estas fichas, a lo que nosotros nos atrevemos a añadir que suponen un caracterizador sociológico del momento de recepción de las obras traducidas, que marcan la aceptabilidad de una obra.

En segundo lugar, pasaremos a la elaboración del Corpus 1. Es el momento de centrarnos en las obras que vamos a estudiar, acotando el catálogo de nuestra investigación a las diferentes versiones textuales que encontremos de *Pygmalion*. Los límites que debemos imponer ahora son de tres tipos. El primero es textual, es decir, sólo versiones publicadas de la obra, apartando de nuestro foco de atención guiones de cine y musicales. Nos concentraremos en tantos volúmenes como traducciones diferentes encontremos. El segundo es temporal, de tal manera que vamos a cubrir todas las traducciones que encontremos de *Pygmalion*, desde 1920, fecha de la primera edición, hasta 2016, año en el que contamos con la última, que sale al mercado en pleno proceso de redacción de nuestro estudio. Podríamos prestar atención a otras subdivisiones dadas por la injerencia de la censura y los vaivenes que esta sufrió, pero no creemos conveniente hacerlo, porque pensamos que para el texto escrito no aportan una diferenciación palpable, ya que creemos que la censura se centró en las representaciones teatrales más que en el texto escrito. El tercero es lingüístico: ya hemos mencionado que al no dominar las lenguas cooficiales de España, hemos preferido no integrar en nuestro estudio comparativo los volúmenes que podamos encontrar y vamos a trabajar con las ediciones en castellano.

En tercer lugar, debemos elaborar el Corpus 2. En este paso hemos de seleccionar los registros que van a dar forma al último corpus. Como nuestra primera idea era centrarnos en la traducción de los dialectos, lo que llevaremos a cabo como análisis microestructural será la comparativa de las traducciones que del *cockney* han llevado a cabo los diferentes autores meta. Partiremos de todas las réplicas en este dialecto que contiene el texto original como parte base y las relacionaremos con las versiones que han dado los diferentes traductores con los que nos encontremos. Sabemos que vamos a contar con, por lo menos, dos variaciones lingüísticas de las que todavía no conocemos su verdadera acepción teórica. En la primera obra meta que se elaboró se escogió un dialecto de la clase trabajadora madrileña, el cheli, y

sabemos también que hay una traducción llevada a cabo en Argentina en la que aparece una variedad lingüística de los arrabales de Buenos Aires, el lunfardo, pero desconocemos si hay otras.

También, como parte del estudio microestructural, sí que es cierto que debemos contextualizar las variaciones lingüísticas que aparecen, el *cockney*, el cheli y el lunfardo, y explicar sus orígenes, características y consideración social y, como ya hemos dicho, debemos dar una visión sobre la posibilidad o imposibilidad de traducir los dialectos, con una base teórica muy consistente.

Siguiendo la ordenación propuesta, también buscaremos paratextos con referencias a puestas en escena y críticas a las mismas. A este respecto estamos un poco expectantes, porque una primera búsqueda en un motor de internet de mucha fama, nos ha volcado un gran número de datos de *My Fair Lady*, pero no dudamos de que, indagando, podremos proporcionar una gran colección de referencias sobre *Pigmalión* a nuestro estudio.

De esta manera, cumplimentaremos el proceso base del esquema de estudio de TRACETi: la formulación de hipótesis, la recogida y posterior clasificación de referencias, su análisis y la elaboración de las conclusiones que estos nos viertan, estudio que se verá completado con bases teóricas sobre dialectos, traducción y censura.

2. GEORGE BERNARD SHAW Y SUS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

2.1. Catálogo de traducciones publicadas en español

En este capítulo vamos a dar una visión panorámica de las traducciones y versiones en castellano de las obras de George Bernard Shaw, para lo que nos retrotraeremos a aquel 1907, cuando se publicó en castellano *Non Olet* (1892), primera obra de este autor irlandés que vio la luz en nuestro idioma.

Veremos cómo, en poco más de un siglo (1907-2017), se han sucedido las ediciones de libros y distribución de películas que se han filmado de algunas de sus obras. Y entre todos los productos basados en obras de Shaw encontramos versiones a otras lenguas habladas en España, así como adaptaciones a las necesidades del público a las que la técnica dan respuesta como un audiolibro y, como no, ediciones digitales de las mismas.

Un problema serio con el que nos hemos topado ha sido la ausencia de ciertos datos, para nosotros de mucha relevancia, en algunos de los volúmenes que hemos recogido. En algunos falta la fecha de edición, en otros el lugar y en otros ambos. Además, a veces, hay diferencias de medidas en los volúmenes, por lo que no podemos estar seguros de que sean las mismas ediciones o no, pero después de cruzar datos, hemos optado por dejarlas e incluirlas como una edición más ya que, al no ser muchas, su contabilización no va a modificar el cómputo total.

Para la realización de la tabla de referencias hemos escogido la ordenación alfabética de los títulos en castellano, ya que queremos dar una visión global de las traducciones de obras de Shaw publicadas en español. Aunque en último caso la obra *Pygmalion* será el centro del estudio textual, su autor no sólo es famoso por una obra sino que, a la vista de todos los estudios que hemos podido encontrar sobre sus libros en las bibliotecas consultadas, toda su producción ha sido objeto de estudio y lectura.

Uno de los primeros pasos que hemos dado en nuestra investigación ha sido la consulta de las ediciones de obras de George Bernard Shaw, que diferentes bibliotecas guardan en sus fondos. Nos hemos dirigido a los archivos nacionales de los países hispanohablantes y a algunos otros que también nos han parecido relevantes por diferentes motivos. Los centros consultados han sido: Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca Nacional en Alcalá, REBIUN, Biblioteca Nacional de Argentina, Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Argentina, Biblioteca Nacional de México, Biblioteca Nacional de Chile, Biblioteca Nacional del Perú, Biblioteca Nacional de Uruguay, Biblioteca Nacional de Panamá, Biblioteca Nacional de Colombia, Biblioteca Nacional de Venezuela, Biblioteca Nacional de Ecuador, Biblioteca Nacional de Nicaragua, Biblioteca Nacional de El Salvador, Biblioteca Nacional de Costa Rica, Biblioteca Villa Ocampo, Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de Norte América, Biblioteca Nacional de Cuba, Biblioteca Nacional de la República Dominicana, Biblioteca Nacional de las Islas Filipinas, Biblioteca Virtual El Dorado, Biblioteca Digital de la Comunidad Andina, Biblioteca Digital Nacional del SENACYT de Panamá, Biblioteca del INEA, la British Library, el Index Translationum, Biblioteca del COPAC, Red de Bibliotecas Nacionales, Bibliotecas Públicas de Navarra, Biblioteca de la Fundación Juan March, Biblioteca del Instituto Cervantes, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Centro de documentación de las artes escénicas de Andalucía, el Archivo General de la Administración (AGA) y el ISBN. Por último, hemos consultado en www.todostuslibros.com (fecha de última consulta: 12 de diciembre de 2016) y hemos podido actualizar las últimas ediciones, ya que hemos encontrado seis volúmenes, publicados desde el año 2000 hasta el 2016, que no estaban recogidos en las bibliotecas. Entre estos destacan

dos volúmenes: la primera edición de Bernard Shaw en soporte electrónico y una nueva edición de *Pygmalion*. Con todos los datos que hemos obtenido de sus fondos en forma de ficha bibliográfica, realizamos una primera tabla con una serie de epígrafes, uno por cada dato que se puede encontrar en las fichas mencionadas, aunque debido a los diferentes métodos de catalogación de cada institución, muchos de ellos permanecen vacíos. Hemos dividido el encabezamiento de la tabla en dos partes para favorecer su lectura:

TÍTULO	AUTOR META	ISBN	EDITORIAL	COLECCIÓN/ SERIE
--------	------------	------	-----------	------------------

AÑO/ LUGAR	LOCALIZACIÓN	SIGNATURA/ CDU	DESCRIPCIÓN	OTROS
------------	--------------	----------------	-------------	-------

En ella registramos todas y cada uno de las entradas útiles halladas en las fichas bibliográficas (dejando sin contabilizar ediciones en lenguas extranjeras, salvo una en la que la obra aparece en alemán y castellano, biografías, estudios teóricos, ediciones para escolares, ediciones epistolares, etc.), setecientas cincuenta y siete, entre las que figuran libros y películas. A continuación, y tras ordenarlas alfabéticamente, eliminamos todas aquellas que estaban repetidas, dejando una tabla con todas las ediciones con las que íbamos a trabajar, un número total de quinientas dos. Por último, decidimos eliminar algunos aspectos que no son verdaderamente relevantes para nuestro estudio, por tanto, redujimos los campos a los siguientes:

TÍTULO	AUTOR META	AÑO	EDITORIAL	LUGAR	TÍTULO ORIGINAL	AÑO ORIGINAL	BIBLIOTECA
--------	------------	-----	-----------	-------	-----------------	--------------	------------

El estudio que presentamos a continuación tiene dos finalidades, por un lado cuantificar el número de traducciones que se han hecho de las obras de Shaw, lo que nos permite ver el calado que este autor ha tenido en nuestra cultura y, por otro, especificar las diferentes ediciones de las que goza el público hispano de la obra *Pygmalion*, para compararlas y analizarlas. En la lista final sólo hemos recogido las versiones de las obras escritas por el irlandés, ya que hemos encontrado otras referencias como ediciones para escolares tanto en inglés como en castellano, biografías, recopilaciones de frases o cartas, o estudios sobre su trabajo que, aunque importantes para demostrar la relevancia que este autor ha tenido en nuestro país, no nos son pertinentes.

Para hacer que este estudio resulte más claro, hemos decidido analizar la información con la que contamos basándonos en los campos de la segunda base de datos que se elaboró. Hemos elegido estos porque, como hemos dicho, son los que llevan la información más relevante sobre los libros que debemos estudiar. Creemos que no es realmente importante saber si el libro se adquirió en una librería de segunda mano, o sus medidas, aunque el hecho de que tenga fotografías, o si su encuadernación sea de lujo sí que pueden decirnos mucho del tipo de público al que van dirigidas las obras del autor irlandés. Pero hemos preferido dejar estas cuestiones aparte para centrarnos en lo que realmente nos parece importante, que es el estudio global de Shaw en castellano y el textual de *Pygmalion*.

La tabla completa se reproduce en el Anexo 3. El primer campo que aparece en la misma es el título del libro en castellano. Hemos preferido ponerlo en nuestra lengua porque nos va a resultar más cómoda la comparativa, aunque aquí nos hemos encontrado con dos problemas, uno es la falta de algunas referencias en inglés de una serie de artículos encontrados en la Biblioteca Nacional de Panamá y el otro es el hecho de que hay obras cuyos títulos se

traducen de manera diferente, por ello ha sido también necesaria la inclusión del campo denominado «título original». A continuación, como parte de nuestro trabajo es comparar las diferentes versiones que tenemos en castellano de *Pygmalion*, decidimos poner a los autores meta que se han ocupado de las traducciones. Este es un campo sorprendente, debido al gran número de escritores que han versado las obras del irlandés al español. Pero, entre todos, hay un nombre que resalta por encima del resto porque fue quien lo introdujo en nuestra literatura y se ocupó de sus primeras ediciones, sin embargo, a continuación tenemos una larga enumeración de personas que a lo largo del siglo han trabajado sobre las obras de Shaw a ambos lados del Atlántico.

El tercer campo es el año de edición en el mundo hispano-hablante. De esta manera podemos ver los picos de publicación y la evolución en la recepción de la obra de Shaw en nuestra lengua (que no sólo en nuestro país). Este nos ha resultado muy útil, porque nos ha permitido hacer un cierto estudio sociológico de la situación que sufrió España después de la Guerra Civil en el segundo tercio del siglo XX, y su relación con la mayor o menor publicación de obras del irlandés. El cuarto campo, la editorial, nos permite ver, obviamente, no sólo las editoriales que publicaron a Shaw sino que también, en un análisis paralelo, podemos darnos cuenta de cuáles fueron las más importantes tanto en volumen de publicación en la España del siglo pasado, como sus años de trayectoria empresarial.

El siguiente campo, el lugar de edición, hace referencia otra vez a la situación española de postguerra así como, sin lugar a dudas, a los países en los que se centralizó la edición de obras del irlandés. Como veremos, tras la contienda España pasó tanta penuria, que la carencia de bienes básicos llegó incluso al papel, por lo que las editoriales tuvieron que trasladar la producción de libros a Hispanoamérica, con los consiguientes expedientes de censura que se generaron debido a la importación los libros desde el nuevo continente. Pero estos datos en concreto los ampliaremos en el estudio correspondiente a los fondos que hemos encontrado en el AGA. Contamos, a continuación, con el campo sobre el título original. Este apartado ha sido necesario porque, como hemos comentado anteriormente, hay libros que se han traducido con diferentes títulos; en algunos de ellos las variaciones son mínimas (cambios en articulaciones, pluralizaciones o palabras sinónimas), pero en otros es completamente diferente (llegando a darse el caso de utilizar el latín para traducir uno de ellos), por lo que de no tener esta especificación podríamos contar como dos libros diferentes, lo que en realidad es uno en su idioma original. También hemos incluido el año original de publicación de la obra en el Reino Unido, porque aporta datos curiosos sobre la cercanía o lejanía en el tiempo que dista entre la publicación en su país de origen y su publicación en nuestra lengua, lo que denota el éxito que tuvo el irlandés en las islas Británicas y el posible éxito que los editores consideraban que podría tener en nuestro país. Incluso nos dice mucho de las obras que no han llegado a traducirse a nuestra lengua, que quizás no sean muchas, pero este hecho deja a nuestro país un poco «cojo», podríamos decir, ya que es muy habitual traducir la obra completa de los grandes autores de la literatura universal.

Para terminar, contamos con las bibliotecas en las que se hallan los volúmenes, referencia que nos sorprendió en algunos momentos por la presencia o ausencia de algunas obras en ciertos lugares en los que parecía que deberían hallarse. Por ejemplo, el Instituto Nacional para la Educación de Adultos (INEA) no guarda en sus fondos ninguna versión de *Pygmalion*, hecho que no deja de ser desconcertante si tenemos en cuenta que entre la población adulta de nuestro país la obra de teatro, la película o el musical basados en *Pygmalion* son muy conocidos. Tampoco hemos encontrado en Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN) esta obra y este hecho es, así mismo, notable, porque es una obra nada desdeñable desde el punto de vista traductológico, sociolingüístico y literario.

Como vemos, es un recorrido amplio que repasa los principales datos que hemos podido obtener de las consultas a las diferentes bibliotecas antes mencionadas, pero que nos parece muy esclarecedor para entender la realidad de la obra de Shaw en nuestra lengua. Como se ve, nos hemos centrado en las ediciones, dejando a un lado las representaciones de la obra y del musical en los escenarios y la proyección de las películas en las salas de cine de nuestro país. Lo hemos hecho así de manera consciente, porque habríamos tenido que manejar datos no siempre fiables, por lo que hemos preferido remitirnos a referencias concretas y cuantificables. Además, aunque nos resulta muy interesante toda la derivación hacia el campo de *My Fair Lady* y su repercusión tanto cinematográfica como musical y hemos mantenido todas las referencias y analizado como parte de su obra, debemos tener en mente que esta no la escribió en realidad Bernard Shaw, sino que fue una derivación de su obra, que el mismo autor no habría aceptado a la vista de sus constantes negativas a la conclusión de la historia que nos propone Alan Jay Lerner, autor del libreto, por ello no la hemos estudiado textualmente.

2.1.1. Título por incidencia

Antes de empezar con el análisis de lo que nos muestra la tabla, nos gustaría hacer algún comentario sobre la misma.

Como hemos visto, hay algunas entradas marcadas en diferente color y, aunque al final de la tabla hemos explicado a qué nos referimos con ellos, vamos también a reproducirlo aquí, para hacer la revisión más sencilla:

- Azul: inexistente.
- Granate: partes aisladas de obras publicadas individualmente.
- Naranja: títulos posibles.
- Rojo: obras en catalán.
- Rosa: artículos en revistas.
- Verde: libros en euskera.

La primera, la obra inexistente, es simplemente una curiosidad. Cuando consultamos los fondos del AGA, nos volcaron expedientes de censura tanto de ediciones impresas como de solicitudes de representación. Entre las primeras, el archivo conserva las galeradas de las obras que debían pasar por el aparato censor, por lo que aparecen en sus fondos como libros. Tras listarlos y eliminar los repetidos nos quedó una obra, titulada *Una aventura* de 1967 solicitada por la editorial Edhasa, pero nos fue imposible encontrar el título original ya que no hay ninguna obra del autor que se denomine de manera semejante en inglés, además, al ser una galerada y no aparecer en ninguna otra biblioteca, no la podíamos pedir para ver de qué se trataba. De tal manera, tuvimos que personarnos en el archivo, consultamos el expediente 1942/67 y encontramos que era, simplemente, un pequeño error, ya que la persona que hizo el registro tomó un subtítulo como título independiente, es decir, *La conversión del capitán Brassbound*. *Una aventura* fue registrada como si fueran dos obras diferentes. Nos ha parecido un pequeño error curioso, por lo que lo hemos mantenido en la base de datos pero, obviamente, no la hemos contabilizado.

También nos ha parecido importante hacer referencia a las obras traducidas a otras lenguas de España, por lo que hemos mantenido un color para cada lengua, catalán y euskera. Como se puede observar a simple vista, hay un gran número de obras en la primera, pero sólo una en la segunda. Pero de esto hablaremos más adelante.

En granate hemos marcado dos obras que, en realidad, no son tales, nos referimos a *Drama como tortura* (1963) y *El matrimonio y el socialismo* (1929). Al ver que no había títulos originales similares, pensamos que, quizás, fueran parte de los prefacios de las obras, a los que Shaw era tan aficionado. Efectivamente, tras una consulta a las mismas, vimos que la primera pertenece al prefacio de *Three Plays by Brieux* y la segunda es el prefacio II, en inglés *Property and Marriage*, de *Man and Superman*.

En naranja hemos marcado las obras de cuyo título original no podemos estar seguros y las hemos relacionado con otras que en inglés tienen una nominalización que podría corresponder a las versiones españolas. La primera, *El anarquismo no es una panacea* aparece en *Sus mejores páginas*, una selección que Amado Alonso realizó en 1927 de lo que él consideró los mejores extractos de las obras del irlandés. En este volumen, el español ofrece de diferentes maneras los títulos originales, a veces como nota a pie de página individual, a veces de manera general, pero de esta en concreto, no hay referencia alguna. Por temática y similitud léxica, puede ser «The Impossibilities of Anarchism» en *Anarchism as Political Phylosophy*, de 1893. Al igual que en el caso de *Una aventura*, hemos dejado este libro en la base de datos, pero al ser todo extractos de obras y sus prefacios no vamos a contar con ella en la visión global que vamos a dar a continuación. La segunda referencia de este grupo es la *Guía del director de escena*, que aparece en *Teatro en un acto* (Santiago de Chile 1957). Encontramos que su título original podría ser *Rules for Play Producers*, que apareció en el *Strand Magazine* e intentamos localizarla, pero al no poder hacerlo, nos dirigimos a la Biblioteca Nacional de Chile, que es donde se conserva, para hacerles la consulta. Lamentablemente no hemos recibido respuesta, por lo que hemos decidido dar por buena nuestra suposición.

La última referencia cromática tiene que ver con unos artículos encontrados en las bibliotecas Nacional Mariano Moreno de Argentina y Nacional de Panamá, a saber, «Chispeantes comentarios de Bernard Shaw sobre la guerra», «La matanza de niños como sport internacional» y «Todos debemos trabajar para pagar» de 1919, «La única figura verdaderamente interesante en Europa es Lenin» y «Los gobiernos por la fuerza son ridículos», publicados en Panamá en 1920 y conservados los cuatro en su Biblioteca Nacional, y «Mensaje de Bernard Shaw al cumplir 94 años», que se halla en la Mariano Moreno de Buenos Aires. De la misma manera que con las obras mencionadas anteriormente, no hallamos sus correspondencias en la bibliografía del autor, tampoco hemos podido tener acceso a ellas, y ninguna de estas bibliotecas han dado respuesta a nuestra solicitud de información, por lo que el campo de «título original» ha quedado en blanco.

Otro dato que nos gustaría mencionar es que hemos mantenido las denominaciones que aparecen en las fichas, de tal manera que, por ejemplo, Gráficas Ibarra aparece como «Graf. Ibarra», aunque sean claramente errores, como «Natusales» en vez de Matusalén.

Por lo tanto, manejamos tres bases de datos, la primera completa con todas las referencias encontradas, la segunda, de la que hemos omitido las repeticiones y los campos que no eran relevantes en y la tercera, en la que hemos eliminado *Una aventura*, por no existir como tal. De tal manera, son 501 obras a estudiar. Comenzamos, entonces, el estudio de la bibliografía en nuestra lengua de la obra de Bernard Shaw, analizando el número de traducciones que han tenido sus obras, ordenadas de mayor a menor. En el Anexo 4 hemos colocado la tabla entera, dejando aquí solamente lo referente a *Pigmalión*.

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO META	NÚMERO DE EDICIONES	EDITORIAL	TRADUCTOR	PORCENTAJE
<i>PYGMALION</i>	<i>PIGMALIÓN</i>	59 EXENTA 27 + OTRA OBRA 86 TOTAL			11,77% 5,38% 17,5%
	<i>Pigmalión</i>	43	-Aguilar -Alas -Asociación Cultural Tespis -Bruguera -Cátedra -Centro Editor de América Latina -Círculo de Lectores, D.L. -Edhasa -Ed. no venal -Siruela, D.L. -Editorial Sol -Espasa-Calpe Argentina -Fascículos Planeta -Hachette -INCI -Janés -M. Aguilar: -M. Rollán -Orbis -Research Entertainment -Seix Barral -Suevia Films	Ricardo Baeza Julio Broutá Miguel Cisneros Perales Floreál Mazía	
	<i>Pigmalió</i>	10	-Ayma -Edicions 62 -La Magrana	Xavier Bru de Sala Joan Oliver; adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw	
	<i>Pygmalion</i>	3	-Bruguera -Ediciones del Prado, S.A. -Filmax Group, D.L.	-	
	<i>Pigmalión adaptación de la comedia... (para mayores de 14 años)</i>	1	-Gráf. Ibarra	Julio Broutá	
	<i>Pigmalió: comèdia en cinc actes</i>	1	-Nereida	Joan Oliver	
	<i>Pigmaleón</i>	1	-	-	
	<i>Pigmalión; La cosa sucede</i>	7	-Cía. Gral. -Fabrill -Financiera -Espasa-Calpe	Julio Broutá	

		-Espasa-Calpe Argentina		
<i>Pigmalión;</i> <i>Androcles y el león</i>	6	-Empresa Letras -J. Pueyo -M. Aguilar	Julio Broutá	
<i>Pigmalión;</i> <i>Trata de Blancas</i>	5	-Orbis	Julio Broutá	
<i>Santa Juana;</i> <i>Pigmalion.</i> <i>LOS PREMIOS NOBEL DE LITERATURA</i>	4	-José Janés -Plaza & Janés -Plaza & Janés, D.L.	-	
<i>Androcles y el león;</i> <i>Denegado;</i> <i>Pigmalión</i>	2	-Sudamericana	Floreal Mazía	
<i>Cándida;</i> <i>Pigmalión;</i> <i>Lucha de sexos</i>	1	Letras	-	
<i>Trata de blancas;</i> <i>Pigmalión</i>	1	-Ediciones Orbis	-	
<i>Santa Juana;</i> <i>Pigmaleón</i>	1	-Club de lectores -Andrés Bello, impresión	-	

Otras:

TÍTULO	NÚMERO DE EDICIONES	EDITORIAL	TRADUCTOR	PORCENTAJE
<i>MY FAIR LADY</i>	16	-CBS/Fox, D.L. -Twentieth Century Fox, D.L. -Warner Home Video Española, cop - Paramount, D.L. - Diario El País, bajo licencia de Warner Bros., D.L. - Impulso Records, D.L	No Consta	3,19%

Desde un punto de vista cuantitativo, *Pigmalión* ha sido la obra más editada en nuestra lengua, ochenta y seis veces, de todas las escritas por Bernard Shaw. Con más del doble de ediciones (contabilizamos también las películas), casi el triple, la obra que protagonizan Eliza y Higgins destaca entre todas las demás y asombra que, en 2016 tengamos otra publicación, esta vez con un estudio textual llevado a cabo por el traductor que se encarga de ella. El 17,5% de las obras con las que contamos responden al título de *Pigmalión*, que aparece no sólo en volúmenes únicos, sino acompañada de otras obras.

Con menos de la mitad de ediciones que la anterior recogemos *Santa Juana*, con un 6,78%, es decir, treinta y cuatro, seguido a bastante distancia por *Cesar y Cleopatra*, con veinticuatro, lo que supone el 4,78%, aunque esta última sea relevante por el gran número de películas que se

han editado. Y acabando con la veintena, con veintiuna publicaciones, nos consta *Cándida*, con un 4,28%.

Con diecisiete ediciones, el 3,38% del total, está *Héroes*, seguida muy de cerca por otras dos, *La comandate Bárbara* y *Trata de blancas* con 16, el 3,19%, y por *La casa de las penas*, con 15, lo que supone el 2,98%. *Las comedias agradables*, *Comedias desagradables* y *Comedias escogidas* se recogen 14 veces cada una, el 2,79%. *Así mintió él al esposo de ella*, *El carro de las manzanas*, *Matrimonio desigual* y *Volviendo a Matusalén*, se han publicado en 13 ocasiones cada una, lo que supone el 2,59%. *El dilema del doctor*, 12, 2,39%. *El discípulo del diablo*, *Hombre y superhombre* y *La otra isla de John Bull* en 11 ocasiones, sumando el 2,19% y cerrando la decena aparece *Aventuras de una negrita en busca de Dios*, 10 veces, el 1,99%.

El compromiso de Blanco-Posnet, *La cosa sucede* y *Tres comedias para puritanos* se recogen en 9 ocasiones cada una, el 1,79%. *Fascinación*, *Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del socialismo y capitalismo*, *La gran Catalina* y *Vencidos*, una menos, 8 veces, un 1,59%. *Androcles y el león* y *Lucha de sexos* en 7 momentos, el 1,39%. Con 6 publicaciones, el 1,19% constan *Dieciséis esbozos de mí mismo*, *El hombre del destino* y *El perfecto wagneriano*. De *La profesión de Cashel Byron* se recogen 5 ediciones, el 0,99%. Hay nueve títulos que se publican en 4 momentos diferentes, el 0,79%, a saber, *Casas de viudos*, *Demasiado bueno para ser cierto*, *¿Dónde está el socialismo?*, *El buen rey Carlos*, *Ginebra*, *La Millonaria*, *Los premios Nobel de Literatura*, *Obras selectas* y *Obritas de guerra*. Otros seis aparecen 3 veces, el 0,59%, *El simple de las islas inesperadas*, *La conversión del capitán Brassboun*, *La sensatez del arte*, *En la ruina*, *Galanteo de pueblo chico* y *Los seis de Calais*. Siete se han publicado en 2 ocasiones, un 0,39%, *Guía política de nuestro tiempo*, *Hasta donde alcanza el pensamiento*, *La dama morena de los sonetos*, *La primera comedia de Fanny*, *La quintesencia del ibsenismo*, *Teatro completo* y *Tragedia de un caballero entrado en años*. Con sólo una edición, el 0,19% cada una, tenemos tres tipos de obras. El primero son tanto libros escritos por el mismo Shaw, como alguna recopilación de sus obras: *El porvenir del mundo: comentarios a la conferencia de paz*, *El vínculo irracional*, *Los millones de Buoyant*, *Manual del revolucionario*, *La emperatriz Bolchevique*, *Otro final para Cimbellino*, *Pasión, pócima y petrificación*, *Sus mejores páginas*, *Teatro en un acto* y *Teatro: obras selectas*. El segundo grupo viene conformado por partes de ciertas obras que se han publicado de manera exenta, como ya hemos mencionado son partes de las introducciones a obras de teatro: *Drama como tortura*, *El socialismo y el matrimonio*. Y, para finalizar, el tercero son artículos que han aparecido en revistas americanas: *Chispeantes comentarios de Bernard Shaw sobre la guerra*, *El mensaje de George Bernard Shaw al cumplir 94 años*, *La matanza de niños como sport internacional*, *La única figura verdaderamente interesante en Europa es Lenin*, *Los gobiernos por la fuerza son ridículos* y *Todos debemos trabajar para pagar*.

Hemos consignado en una tabla diferenciada las ediciones de *My Fair Lady* debido al hecho de que no fue un producto de la pluma de Shaw, sino que se basó en *Pigmalión*, obra que sí escribió el irlandés. El gran número de ediciones de las películas y de las representaciones teatrales que hemos visto se han llevado a cabo (hemos de recordar que la última gira del musical en España fue en 2012) nos ha hecho mencionarla como otra referencia, aunque quizá un poco tangencial, a la obra de Shaw.

Esta tabla, que se recoge en el Anexo 4 como ya hemos destacado, nos demuestra con números lo que ya sospechábamos, que *Pigmalión* es la obra de referencia de Shaw en nuestro país, ya que en 110 años (de 1907 a 2017) se ha editado en 77 ocasiones, casi una edición al año, sin contar todas las veces que ha aparecido en obras completas y obras escogidas. Una

proporción a todas luces abrumadora. No podemos acabar este apartado sin dejar de citar a modo de resumen unas palabras de Laborda que nos parecen muy relevantes:

El autor se adelantó a su tiempo con una producción magna e iconoclasta, que renovó el programa clásico de la dialéctica, es decir, de la discusión entre personajes como procedimiento para buscar verdades, utilidad y belleza. La historia ha deparado la ironía de que *Pigmalión*, la obra más ligera de todas, sea la más popular y, con ella, el alegato visionario de la lingüística (2012: 13).

2.1.2. Traductores por incidencia

Uno de los datos que aparece con menos frecuencia en la base recogida es el nombre del autor meta en castellano; de hecho, en doscientas setenta y tres entradas este campo no aparece mencionado (el 73,48%). Marcaremos en las tablas siguientes con (-) los campos que no consten en las fichas bibliográficas. Además, otro dato que suele faltar es la fecha, o esta viene marcada de manera indeterminada, por ello usaremos los símbolos de interrogación para marcar este hecho (19??, 192??...)

En el resto de las ediciones en las que se cita, tenemos:

1) Principales traductores de las obras de Bernard Shaw

En este apartado podemos subrayar dos nombres, uno que trabajó en España y otro que lo hizo en Argentina, su país de origen.

Julio Broutá, nacido en Luxemburgo con residencia en España, es el autor meta que figura en ciento treinta y ocho ediciones, además de aquellas que hemos mencionado en las que se han publicado sus versiones junto con las de otros autores. Este traductor da a la imprenta su primera versión en 1907 y sigue traduciendo hasta su muerte en 1932, a partir de la cual, las editoriales siguen reeditando sus traducciones. Es destacable que, en la edición que hace Aguilar en 1930, se cede un espacio a este autor meta que explica cómo, tras hablar con Shaw, dejó el título original de *Pigmalión* porque la prensa ya lo había dado a conocer al público y añade ciertos pensamientos que son válidos a día de hoy, pero no lo eran en su día, como el hecho de no traducir los nombres propios (Francí 2013: 1).

Hemos encontrado en el periódico ABC del día 19 de junio de 1932 la necrológica del traductor (reproducida en el Anexo 5). Este documento, que lo describe como periodista, escritor, traductor y arqueólogo nos demuestra que nuestro autor meta fue una persona no sólo conocida, sino reconocida también, lo que no suele ser habitual.

En orden alfabético de títulos traducidos por Julio Broutá tenemos:

TRADUCTOR	TÍTULO EN CASTELLANO	AÑO	EDITORIAL / LUGAR
BROUTÁ, JULIO	<i>Androcles y el león</i>	1915	R. Velasco, Madrid
	<i>Cándida: misterio en tres actos</i>	1908 1928	R. Velasco, Madrid. Prensa Moderna, Madrid.
	<i>Cesar y Cleopatra: comedia histórica en cinco actos y en prosa</i>	1909 1909	R. Velasco, Madrid. Sociedad de Autores.
	<i>Comedias agradables</i>	- 19?? 19?? 19??	- Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid

	1930 1930? 1944 1944	Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Sudamericana, Buenos Aires Sudamericana, Buenos Aires
<i>Comedias desagradables</i>	- - - - 1924 1944	- Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid J. Pueyo, Madrid Americana, Buenos Aires
<i>Comedias escogidas</i>	- 1957 1960 1962 1963 1964 1966 1968 1973 1973 (2ª)	- Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid
<i>De armas tomar: comedia en tres actos y en prosa</i>	1907	Velasco, Madrid
<i>El carro de las manzanas</i>	- 1940 1946 1930 1945 1951 1944	- Espasa, Buenos Aires Espasa, Buenos Aires Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Americana, Buenos Aires
<i>El compromiso de Blanco Posnet: comedia en un acto y en prosa</i>	1912	R. Velasco, Madrid
1.- <i>El dilema del doctor: drama en cinco actos y en prosa</i> 2.- <i>El dilema del doctor: drama en cinco actos y en prosa;</i> <i>Llegando a casarse;</i> <i>El compromiso de Blanco Posnet</i>	1912 - - - 1924 1944	Madrid, Velasco Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid J. Pueyo, Madrid Americana, Buenos Aires
<i>El discípulo del diablo: comedia dramática en tres actos y cuatro cuadros, en prosa</i>	1909	R. Velasco, Madrid
<i>El enamorado: comedia en cuatro actos y en prosa</i>	1908	R. Velasco, Madrid
<i>El hombre que se deja querer: comedia en tres actos, en prosa. (Obra anterior con título diferente)</i>	1931 1931	Estampa, Madrid Rivadeneira, Madrid
<i>El perfecto wagneriano</i>	1944	Americana, Buenos Aires

		Aires
<i>El porvenir del mundo: comentarios a la Conferencia de la Paz</i>	1919	Fernando Fe, Madrid
<i>El sentido común y la guerra</i>	1915	Velasco, Madrid
<i>Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del socialismo y el capitalismo</i>	- 1928 1930 1930	Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid J. Pueyo, Madrid
1.- <i>Héroes</i>	1947	Espasa Calpe, Buenos Aires
2.- <i>Héroes; Cándida</i>	-	-
<i>Hombre y superhombre: comedia y filosofía en cuatro actos, en prosa</i>	- - 1915 1944	Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid R. Velasco Americana
1.- <i>La casa de las penas</i>	- 194?	-, Madrid Aguilar, Madrid
2.- <i>La casa de las penas; La gran Catalina; La cruz de la victoria de O'Flathery; El inca de Perusalén; Augusto hace lo suyo; Ana Janska, La emperatriz bolchevique</i>	- - 1925 194? 1944	- Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Americana, Buenos Aires
<i>La Comandanta Bárbara: comedia en tres actos y en prosa</i>	1911	J. Velasco, Madrid
<i>La conversión del capitán Brassbound: comedia en tres actos y en prosa</i>	1910	J. Velasco, Madrid
1.- <i>La otra isla de John Bull: comedia en actos y prosa</i>	1912	J. Velasco, Madrid
2.- <i>La otra isla de John Bull; Su esposo; La comandanta Bárbara</i>	- - 195?	Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Sudamericana, -
3.- <i>La otra isla de John Bull; Su esposo; Androcles y el león</i>	1944 1946	Americana, Buenos Aires Americana, Buenos Aires
<i>La profesión de Cashel Byron</i>	- - 1929 1998	Aguilar, Madrid - Yagües, Madrid Ediciones del Bronce, Barcelona
<i>Los despachos de Napoleón: juguete en un acto y en prosa</i>	1908	R. Velasco, Madrid
<i>Lucha de sexos: comedia en cuatro actos y en prosa</i>	1908	R. Velasco, Madrid

<i>Matrimonio desigual (La dama morena de los sonetos; La primera obra de Fanny)</i>	- - - - - 1947	- - Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid -, Madrid Espasa-Calpe, Argentina
<i>Non Olet</i>	- 1907	R. Velasco, Madrid Sociedad de Autores Españoles (R. Velasco), Madrid
1.- <i>Pígalión</i>	1944 1945 - 1981 1982 1983 1983 1984 1985 2008 - - - 192?	Aguilar, M Rollán, Madrid Aguilar, Madrid Bruguera, Barcelona Bruguera, Barcelona Bruguera, Barcelona Bruguera, Barcelona Círculo de Lectores, Barcelona Planeta, Madrid Seix Barral, Barcelona Siruela D.L., Madrid Fascículos de Planeta, Madrid - - M. Aguilar, Madrid M. Aguilar, Madrid
2.- <i>Pígalión; Androcles y el león</i>	193? 1925 1936 1940	M. Aguilar, Madrid J. Pueyo, Madrid Empresa Letras, Santiago Espasa Calpe, Buenos Aires y México
3.- <i>Pígalión; La cosa sucede</i>	1944 -	Espasa Calpe, Buenos Aires y México Orbis, Barcelona
4.- <i>Pígalión; Trata de Blancas</i>	1983 1986 1998	Orbis, Barcelona Orbis, Barcelona Orbis, Barcelona
<i>Santa Juana: crónica dramática en seis escenas y un epílogo</i>	- - 192? 1953 1925 1925 1937 1943	J. Pueyo, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Revista de Occidente, Madrid Rafael Caro Raggio, Madrid Espasa Calpe, Buenos Aires M. Aguilar-Eugenio Sánchez Leal, Madrid
<i>Su esposo: comedia en un acto en prosa</i>	- 1911	- R. Velasco, Madrid
<i>Trata de blancas: comedia dramática, en cuatro actos y en prosa</i>	1907	R. Velasco, Madrid
<i>Tres comedias para</i>	-	Aguilar, Madrid

	<i>puritanos (El discípulo del diablo; Cesar y Cleopatra; La conversión del capitán Brassbound):</i>	1925 1930 1930 1944	Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Yagües, Madrid Americana, Buenos Aires
	<i>Volviendo a Matusalén (En el principio; El evangelio de los hermanos Barnabas; La cosa sucede; La tragedia de un caballero entrado en años; Hasta donde alcanza el pensamiento)</i>	- - - 1926 1930 1944 1946	Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Aguilar, Madrid Sudamericana, Buenos Aires Sudamericana, Buenos Aires
BROUTÁ, JULIO Y PEDRO, VALENTÍN de	<i>Demasiado bueno para que sea verdad</i>	-	-
BROUTÁ, JULIO y DESSAU, RICARDO	<i>Cesar y Cleopatra; La comandante Bárbara; Cándida</i>	1985 1987	Hyspamérica, Madrid Hyspamérica, Madrid

El segundo traductor que destaca por número de obras es Floreal Mazía, argentino, que aparece mencionado en quince ediciones, las cuales abarcan un arco temporal de treinta años (de 1950 a 1980) para las editoriales Sudamericana y el Centro Editor de América Latina de Buenos Aires.

Las obras que traduce son:

TRADUCTOR	TÍTULO EN CASTELLANO	AÑO	EDITORIAL/ LUGAR
MAZÍA, FLOREAL	<i>Comedias agradables (Armas y el hombre, Cándida, El hombre del destino y Nunca puede saberse)</i>	1951	Sudamericana, Buenos Aires
	<i>Dieciséis esbozos de mí mismo</i>	1950	Sudamericana, Buenos Aires
	<i>El carro de la manzana</i>	1955	Sudamericana, Buenos Aires
	<i>Santa Juana</i>	1955	Sudamericana, Buenos Aires
	<i>El dilema del doctor</i>	1956	Sudamericana, Buenos Aires
	<i>Ginebra y otras piezas</i>	1955	Sudamericana, Buenos Aires
	<i>Ginebra</i>	-	-
	<i>Otro final para "Cimbelino"</i>	1955	Sudamericana, Buenos Aires
	<i>El buen rey Carlos</i>	1955	Sudamericana, Buenos Aires
	<i>La casa de la congoja</i>	1959	Sudamericana, Buenos Aires
	<i>La gran Catalina</i>	1959	Sudamericana, Buenos Aires
	<i>Obritas de la guerra</i>	1959	Sudamericana, Buenos Aires
	<i>Tres comedias para puritanos (El discípulo del diablo, Cesar y</i>	1951	Sudamericana, Buenos Aires

	<i>Cleopatra y La conversión del capitán Brassbound)</i>		
	1.- <i>Pigmalión</i>	1969	Centro editor de América Latina. Buenos Aires.
		1970	Centro editor de América Latina. Buenos Aires.
		1980	Centro editor de América Latina. Buenos Aires.
	2.- <i>Androcles y el león; Denegado; Pigmalión</i>	1952	Sudamericana, Buenos Aires.
		1957	Sudamericana, Buenos Aires.
MAZÍA, FLOREAL y LECUONA, PEDRO	<i>Vuelta a Matusalen: Pentateuco metabiológico.</i>	1958	Sudamericana, Buenos Aires.
		-	Madrid.

2) Traductores que figuran con dos o más traducciones en el catálogo

TRADUCTOR	TÍTULO EN CASTELLANO	AÑO	EDITORIAL / LUGAR
DIAMET, CLARA	<i>La otra isla de John Bull; Así mintió él al esposo de ella; La comandante Bárbara</i>	195?	Sudamericana, Buenos Aires.
LECUONA, PEDRO	1.- <i>Comedias desagradables</i>	-	-
		1949	Sudamericana, Buenos Aires
		1957	Sudamericana, Buenos Aires
	2.- <i>Guía política de nuestro tiempo</i>	1946	Oteyza y Losada, Buenos Aires
		1959	Oteyza y Losada, Buenos Aires
	3.- <i>Hombre y superhombre</i>	1950	Sudamericana, Buenos Aires
		1962	Sudamericana, Buenos Aires
LEITA, JUAN	<i>Obras selectas</i>	1982	Carroggio, DL, Barcelona
		1982	Carroggio, DL, Barcelona
		1987	Carroggio, DL, Barcelona
MIRLAS, LEÓN	1.- <i>Casándose; La verdad sobre Blanco Posnet</i>	-	Sudamericana, Buenos Aires
		1964	Sudamericana, Buenos Aires
	2.- <i>Demasiado bueno para ser cierto;</i>	-	Sudamericana, Buenos Aires

	<i>Galanteo de pueblo chico;</i> <i>En la ruina</i>	1963	Sudamericana, Buenos Aires
	3.- <i>El simple de las islas inesperadas;</i> <i>Los seis de Calais;</i> <i>La millonaria</i>	- 1963	Sudamericana, Buenos Aires Sudamericana, Buenos Aires
	4.- <i>Matrimonio desigual;</i> <i>La dama morena de los sonetos;</i> <i>La primera comedia de Fanny</i>	1963	Sudamericana, Buenos Aires
	5.- <i>Casándose;</i> <i>La verdad sobre Blanco Posnet</i>	1964	Sudamericana, Buenos Aires

3) Otros traductores

TRADUCTOR	TÍTULO EN CASTELLANO	AÑO	EDITORIAL / LUGAR
AGUIRRE GARAY, JON	<i>Cándida</i>	2002	Ibaizabal, Vizcaya
ALLENDE, LUISA	<i>La profesión de la señora Warren</i>	2000	Andrés Bello, Barcelona
ALONSO, JOSÉ LUIS	<i>Cándida</i>	1985	MK, Madrid
BAEZA, RICARDO	<i>Pigmalión</i>	1943 1944	Hachette, Buenos Aires Hachette, Buenos Aires
BALLESTER ESCALAS, RAFAEL	<i>Lucha de sexos</i>	-	Mirlo, Barcelona
BERTRÁN, LUIS	<i>El perfecto wagneriano</i>	- 1922	- Tor, Buenos Aires
BLANCO, GEORGINA	<i>Aventuras de una negra en busca de Dios</i>	2001	Aldus, México
BRELAZ, MARÍA TERESA de	<i>El dilema del doctor: tragicomedia en 5 actos</i>	1920	Moro & Tello, Buenos Aires
CASTELLANOS, JULIO	<i>Mme. Marie-Modes: comedia en un acto (autor), La primera nube, comedia en un acto (autor); La emperatriz bolchevique, pieza en un acto (traductor)</i>	1922	Bambalinas, Buenos Aires
CASTRO, ANTONIO	<i>Vencidos: comedia en un acto</i>	1919	Ediciones Mínimas, Buenos Aires
CISNEROS PERALES, MIGUEL	<i>Pigmalión</i>	2016	Cátedra
DÍAZ AZPEITIA, RAMIRO y REMÓN, AGUSTÍN	<i>De esta agua no beberé: comedia en cuatro actos</i>	1920	La Escena, Buenos Aires.
GÓMEZ IBÁÑEZ, BENITO	<i>Aventuras de una negrita en busca de Dios</i>	2007	Galaxia Guttemberg, Barcelona
GONZÁLEZ, ARMANDO	<i>Sovietismo y fascismo</i>	- 1939	- -

GUIJARRO, GABRIEL	<i>Ensayos fabianos sobre el socialismo</i>	1984 (probablemente) 1985	Júcar, Madrid Júcar, Madrid
HERNANI, MIGUEL de	<i>El vínculo irracional</i>	1953	Sudamericana, Buenos Aires
JIMENEZ, ROMÁN A.	<i>Las aventuras de la niña negra que buscaba a Dios</i>	-	-
KLUG, CESAR	<i>¿Dónde está hoy el socialismo?</i>	194? 194?	Ediciones argentinas Cándor, Buenos Aires Tor, Rio de Janeiro
MARTÍN URÍA, ÁNGEL, REGUERIO, JOSÉ MARÍA, RODENO, HECTOR y LÓPEZ SANTOS, ANTONIO (supervisor)	<i>Santa Juana</i>	1985 1995	Cátedra, Madrid Altaya, Madrid
MARTÍNEZ-CABEZA, MIGUEL ÁNGEL	<i>La quintaesencia del ibsenismo</i>	2013	Cermi, Madrid
PENA, JOSÉ LUIS	<i>El héroe y el soldado</i>	1920	Moro & Tello, Buenos Aires
PUCCIO, ALBERTO	<i>Cesar y Cleopatra</i>	1947	TOR, Buenos Aires
REMÓN, AGUSTÍN y DÍAZ AZPEITIA, RAMIRO	<i>De esta agua no beberé: comedia en cuatro actos</i>	1920	La escena, Buenos Aires
SASTRE, JOSÉ	<i>Drama como tortura</i>	1963	Primer acto, Madrid
UDINA, DOLORS	<i>Manual de socialismo y capitalismo para mujeres inteligentes</i>	2013	RBA, Barcelona
VALLS OYARZUN, EDUARDO	<i>El perfecto Wagneriano</i>	2011	-
WATSON, ANDRÉS	<i>La comandante Bárbara</i>	1941	Saphire, Buenos Aires

En este último grupo nos encontramos con Miguel Cisneros Perales, que traduce *Pigmalión* para la editorial Cátedra, siendo esta la última versión de la obra de la que tenemos conocimiento.

4) Traductores a otras lenguas

Contamos con obras traducidas a dos de las lenguas co-oficiales de España, el catalán y el euskera. El número más elevado de versiones corresponden al catalán, probablemente por la gran tradición teatral que ha existido siempre en Cataluña. En cambio, al euskera sólo tenemos una y de este siglo. Sorprende, así mismo, que no haya ninguna al gallego.

Obras en catalán:

TRADUCTOR	TÍTULO	AÑO	EDITORIAL / LUGAR
BRU DE SALA, XAVIER	<i>Pigmalión</i>	1997	La Magrana, Barcelona
		1998	La Magrana, Barcelona
CAPDEVILA, CARLES	1.- <i>El Deixeble del diable</i>	1925	Tipografia Occitana, Barcelona
		1980	Robrenyo, D.L. Barcelona
		1934	Millá, Barcelona
	2.- <i>L'Home i les armes:</i>	1934	Millá, Barcelona

	<i>una comèdia antiromàntica en tres actes</i>		
CAPDEVILA, CARLES y BURGAS FERNÁNDEZ, C.	1.- <i>Santa Joana: crónica dramática en sis escenes i un epíleg</i> 2.- <i>Santa Joana: crónica dramática en sis escenes i un epíleg; El deixeble del diable</i>	1927 1986	Llibreria Bonavia, Barcelona Edicions 62 i la Caixa, Barcelona.
CAT I PÉREZ DEL CORRAL, JORDI	<i>L'Home del destí: un paràgraf fictici de la historia</i>	1985	Edicions 62, Barcelona
COROMINAS, JORDI y RIBAS, JUDIT	<i>La Comandant Barbara</i>	1996	Institut del Teatre de Barcelona, Barcelona
MELENDRES, JAUME	<i>L'Home i les armes</i>	1998	Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, Barcelona
OLIVER, JOAN	<i>Pigmalió</i>	1957 1986 1987 1996 2001 2003 2010	Nereida de Barcelona Edicions 62, Barcelona Edicions 62, Barcelona Edicions 62, Barcelona Edicions 62, Barcelona Edicions 62, Barcelona Edicions 62, Barcelona
SELLENT, JOAN	<i>La Casa dels cors trencats</i>	2009	Proa, Barcelona

De todas estas referencias destaca Joan Oliver, porque es un escritor que no solo traduce, sino también adapta al catalán *Pigmalió*, obra en la que Eliza se ve reflejada como una joven que necesita aprender esta lengua en la Barcelona de mediados del siglo pasado.

Obras en euskera:

TRADUCTOR	TÍTULO	AÑO	EDITORIAL/ LUGAR
AGUIRRE GARAY, JON	<i>Candida</i>	2002	Ibaizabal, Vizcaya

Hay que apreciar que este traductor versa al castellano esta misma obra, también en 2002 y para la misma editorial.

Hay un dato curioso que nos hemos encontrado en nuestra búsqueda y es que, aunque consta como «No disponible», la editorial Bibliotex publicó una edición de *Pigmalião* al portugués, bajo el título de *Pigmalião*.

5) Versiones cinematográficas

Ramiro Cristóbal Muñoz traduce los textos de la película *My Fair Lady* para su versión española, trabajo que se usa en cinco ocasiones en las que la película sale a la venta al público, durante los años 1999, 2000, 2001, 2002 y 2004. A partir de este año, en las ediciones posteriores (2004, 2005, 2006, 2007, 2009 y 2011), no consta el traductor.

Aunque salen a la venta al público otras películas basadas en las obras de Shaw, en ningún otro caso aparece el nombre del traductor.

Recapitulando, de todos estos autores meta, nos centraremos más adelante en cinco de ellos que, además, aparecen relacionados con el estudio del conjunto textual de *Pigmalión*. El primero es Julio Broutá, fallecido en 1932, que no solo es el autor que más traduce a Bernard Shaw, sino que también es la persona que introdujo su obra en nuestra lengua. Broutá, aunque era de origen luxemburgués, tradujo el dialecto de Eliza al de los barrios populares de Madrid. Hay que subrayar que el uso de esta habla resulta polémico, porque algunos críticos la tomaron como un simple constructo literario que se usaba en las tablas para dar más color a los personajes populares de la capital, mientras que otros reconocen su existencia. A continuación destaca el argentino Floreal Mazía, que vierte el *cockney* de Eliza como lunfardo (que es un geolecto empleado originalmente por la clase baja de la zona portuaria de Buenos Aires, cuyos vocablos y locuciones se introdujeron más adelante en el español popular de la zona), para que el público argentino pudiera entender la obra de una manera muy parecida a cómo la comprendió el público inglés. Ahora no nos vamos a detener en analizar los dos sociolectos mencionados, sino que lo dejamos para el capítulo siguiente, en el que nos referiremos a ellos con más detenimiento. Siguiendo con los autores meta, también debemos nombrar a Ricardo Baeza y a Juan Leita. Pero, además, hay dos nombres más cuya aportación ha sido otra y merecen mención. El primero es Gregorio Martínez Sierra, quien retoca la primera traducción de *Pigmalión*, llevada a cabo por Julio Broutá, antes de ponerla en escena, tal y como este explica en una de las ediciones de esta obra, que aparece en el volumen de *Comedias Escogidas* (Shaw 1973: 657). Citando al propio traductor leemos:

Nota del Traductor: la traducción que sigue es la que entregué a Gregorio Martínez Sierra. Este la modificó algo para adaptarla, según dijo, a las necesidades de la escena española. Suprimió el acto primero y alteró algo el final del acto cuarto. *Pigmalión* se estrenó en el teatro de Eslava el 7 de noviembre de 1920, con éxito inmenso. La insigne actriz Catalina Bárcena y su admirable compañía conquistaron con esta obra nuevos laureles y fueron triunfalmente por los principales teatros de España y de la América española.

Por otro lado, José Méndez Herrera que, como queda explicado más adelante, al hablar de los expedientes que hemos recogido en el AGA, hace una versión para la escena que se representa, pero que no se publica, aunque las variaciones a las escenas que él escribe aparece en un expediente de censura de la citada institución. Aunque la obra ya había pasado por la censura y estaba aprobada, estas líneas nuevas también debían de ser entregadas para su verificación.

No podemos dejar de mencionar a la última persona que traduce la obra, Miguel Cisneros Perales, que neutraliza el *cockney* de Eliza, y nos explica la razón de este hecho en la introducción al volumen.

2.1.3. Año

De todos los volúmenes con los que contamos, en cincuenta y dos de ellos (casi el 14%) no consta su fecha de publicación. En cuarenta y dos libros esta no aparece directamente, la mayor parte de los mismos son libros que aparecen recogidos en la Biblioteca Nacional de México, pero también contamos con esta carencia en la Mariano Moreno de Argentina, en la Nacional de Alcalá y en la de Madrid. Incluso hay algunos que constan como «No disponible». En diez de ellos aparece la inscripción [s.f.] (el 0'27%), volúmenes que están en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Argentina, entidad que no recoge ciertos datos en las fichas a las que el público puede acceder. En treinta y una ocasiones aparece simplemente 19--, o alguna variante similar como 19?, 19?? o 19--?, no habiendo un patrón definido de bibliotecas, por lo que se puede deducir que la fecha no aparece en la edición.

El arco temporal que podemos establecer al organizar la información relativa a la traducción al castellano de las obras de Shaw comienza en 1907 y concluye en 2016. Las tres primeras obras publicadas en nuestro país fueron *De armas tomar* (1907), *Non Olet* (1907) y *Trata de blancas* (1907) y las últimas *Comedias escogidas* y *Pigmalión* (2016). Entre estas dos fechas, hay todo un recorrido que vamos a analizar a continuación.

En la tabla siguiente hemos anotado la década, los años y las ediciones por año. Además, se consigna el país de origen; no distinguimos en España entre las ediciones realizadas en Barcelona y las de Madrid, sino que hemos preferido unificarlas por países para que la visión sea más global. Cuando el idioma es distinto al castellano lo hemos marcado, pero no en el caso del español, para no ser excesivamente redundantes. Cuando la publicación es una película, se especifica si las películas son aquellas en las que vamos a basar nuestro estudio posterior, (*MFL*, por *My Fair Lady* y *Pigmal.* por *Pigmalión*), dejando el resto bajo la definición de «película» o «películas» si son varias. A continuación viene el porcentaje de ediciones que se hacen en España o en América, porque este dato es muy importante, ya que demuestra la relación de la escasez que sufre nuestro país provocada por la guerra y el hecho de que las editoriales pasen a imprimir y publicar las obras en el otro continente. Por último tenemos el recuento matemático, en el que especificamos el porcentaje que representan sobre el total de las ediciones recogidas.

DÉCA-DA	AÑO	NÚMERO DE PUBLICACIONES	PAÍS	IDIOMA	TIPO DE PUBLICACION	PORCENTAJE SOBRE PAISES DE EDICIÓN	PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL DE EDICIONES (501)
1900	1907 1908 1909	3 4 3	España España España			10 total -España, 10: 100%	1,99%
1910	1910 1911 1912 1915 1917 1919	1 2 3 3 1 3 1 1 1	España España España España México Panamá España Argentina Sin lugar			16 total - España, 10: 62,5% - América, 5: 3 Panamá 1 México 1 Argentina: 37,5% -Sin lugar 1: 6,25%	3,19%
1920	192? 1920 1921 1922	2 4 2 1 3	España Argentina Panamá Argentina Argentina			33 total -España, 16: 51,5%	6,58%

	1923 1924 1924? 1925 1 1925? 1926? 1927 1 1 1 1928 1929 1929?	4 1 1 2 1 3 (posible) 1 (posible) 1 1 1 2 1 2 (posibles)	Argentina España España España España España EEUU Chile España Argentina España	Catalán Catalán Español		-América, 17: 13 Argentina 2 Panamá 1 Chile 1 EEUU: 51,52%	
1930	193? 1930 1930? 1931 1933 1934 1 1935? 1936 1937 1 1938 1939	1 4 3 (posibles) 2 1 2 1 1 2 1 1 2	España España España España Argentina Chile España España Chile Chile Argentina Sin Lugar Chile	Catalán		22 total -España, 12: 54,5% -América, 10: 2.- Argentina 7.- Chile 45,5% -Sin lugar, 1	4,39%
1940	194- 1 194-? 1940 2 1941? 1941 2 1942 3 2 1943c 1943 10 1 1 1944 15 2 1 1945 3 1 1 1946 9 1 1947 3 3 1948 2 1949 1	1 1 1 3 2 1 (posible) 2 2 3 2 1 1 10 1 1 15 2 1 1 3 1 1 9 1 3 3 2 1	Argentina Brasil España Argentina México España Argentina Sin lugar España Argentina Sin lugar Argentina Sin lugar Argentina España Argentina España Sin lugar España Argentina Sin lugar Argentina Sin lugar Argentina Sin lugar Sin lugar Sin lugar Argentina			74 total - España, 11: 14,86% -América, 42: 39. Argentina 2. México 1. Brasil 56,75% -Sin lugar, 21: 28,37% De las que: -España, 3: 4,05% (a sumar al anterior) -América, 2: 2,7% (a sumar a lo anterior)	14,77%
1950	1950c	1 1	Argentina Sin lugar			52 total	10,37%

	1950	5	Sin lugar			-España, 5:	
		2	Argentina			9,61%	
	1951	3	Argentina			-América,	
		2	Sin lugar			20:	
		1	España			18.Argenti	
		1	Panamá			na	
	1952	2	Argentina			1. Panamá	
	1953	1	Argentina			1. Chile	
		1	España			38,46%	
		1	Sin lugar			-Sin lugar,	
	1955	3	Argentina			27:	
		1	Sin lugar			De las que:	
	1956	15	Sin lugar			-España, 4:	
		1	Argentina			7,69%	
		1	España	Catalán			
	1957	2	Argentina				
		1	España				
		1	España				
		1	Chile				
	1958	1	Argentina			-América,	
	1959	2	Argentina			8:	
		2	Sin lugar			15,38%	
1960	1960	1	España			88 total	17,56%
	1961	1	Sin lugar				
	1962	1	Argentina			-España,	
		1	España			11:	
	1963c	1	Argentina			12,5%	
	1963	2	Argentina				
		1	España			-América,	
	1964	38	Sin lugar			8:	
		1	Argentina			Argentina,	
		1	España			8	
	1965	14	Sin lugar			9,01%	
		1	Argentina				
	1966	1	España			-Sin lugar,	
		1	Sin lugar			69:	
	1967	15	Sin lugar			78,4%	
		1	Argentina				
		1	España			Possible	
	1968	2	España			- España,	
	1969	2	España			55	
		1	España	Catalán		-América,	
		1	Argentina			1	
1970	1970	1	Argentina			16 total	3,19%
	1973	11	Sin lugar				
		2	España			- España,	
	1978	1	España			4:	
	1979	1	España			25%	
						- América,	
						1:	
						6,25%	
						- Sin lugar,	
						11:	
						68,75%	
1980	1980	2	España	Catalán		39 total	7,78%
		1	Argentina				
		1	Sin lugar			- España,	
	1981	3	España			31:	

	1982	1	Sin lugar			79,48%	
	1982	4	España				
	1983	4	España			- América,	
		1	Argentina			3:	
	1984	2	Sin lugar			2.	
		1	Chile			Argentina	
	1985	1	España			1. Chile	
		8	España			7,69%	
		2	España	Catalán			
	1986	2	España	Catalán		- Sin lugar,	
		1	España			5:	
	1987	3	España			12,82%	
		1	España	Catalán			
	1988	1	Sin lugar				
1990	1990	1	España			19 total	3,79%
		1	España		Película (MFL)	- España,	
	1991	1	España			19:	
	1993	5	España		Películas	100%	
	1995	1	España				
	1996	2	España	Catalán			
	1997	1	España	Catalán			
		1	España				
	1998	2	España	Catalán			
		2	España		Película (MFL)		
		1	España		Película (MFL)		
	1999	1	España		Película (MFL)		
2000	2000	1	España			30 total	5,98%
		1	España		Película (MFL)	- España,	
	2001	1	España	Catalán		26:	
		1	España		Película (MFL)	86,67%	
	2002	1	México			- América,	
		1	España	Euskera		1:	
		1	España			1 México	
	2003	2	Sin lugar		Película (MFL)	3,3%	
		1	España			- Sin lugar,	
		1	España	Catalán		3:	
	2004	2	España		Película	10%	
		2	España				
		1	España				
	2005	1	España		Película (MFL)		
	2006	1	España		Películas		
		1	España				
	2007	2	España				
		2	España		Película (MFL)		
		1	España		Película (MFL)		
	2008	1	España		Película (MFL)		
	2009	1	España		Película (MFL)		
		1	España	Catalán	Película (Pigm.) Películas (MFL) Películas Película (MFL)		

2010	2010	2	España	Catalán	Películas	15 total.	2,99%
		1	España				
		1	Sin lugar				
	2011	1	España				
		1	España				
		1	España				
	2012	1	España				
	2013	2	España				
		1	Sin lugar				
	2014	1	España				
	2015	1	España				
	2016	2	España				
					Película (MFL)	- España, 13: 86,6%	
					Película (Pigm)	- Sin lugar, 2:	
					Película	13,3%	
					Ebook		

Analizando brevemente la producción de las editoriales agrupada en décadas, vemos cómo en la década de 1900 tenemos diez publicaciones, que suponen la entrada de Bernard Shaw en nuestro país: tres en 1907, cuatro en 1908 y tres en 1908. En la década siguiente se van traduciendo las obras más importantes del autor y se da por primera vez el salto a las publicaciones en Hispanoamérica (1917 en México y 1919 en Panamá) y es también la primera vez que asistimos a una nueva publicación de una de sus obras (*Vencidos*, que se edita por primera vez en México en 1917 y una segunda en Argentina en 1919). Empezamos con un libro en 1910, dos en 1911, tres en 1912 y 1915, uno en 1917 y seis en 1919.

Los años veinte comienzan con seis publicaciones en Hispanoamérica (Argentina y Panamá). En 1921 volvemos a tener una publicación en la capital argentina, tres más al año siguiente y cuatro en 1923. En 1924, volvemos a la Península con dos ediciones (una de ellas posible) en Madrid, y al año siguiente en Barcelona aparece la primera edición en catalán de una obra de Shaw, *El Deixeble del diable*; también en la capital, y de la mano de varias editoriales, se publican cinco obras (tres de ellas con fecha posible). En 1926 (aunque el año es dudoso) Aguilar publica *Volviendo a Matusalén*. Mencionamos el nombre de la editorial porque esta no consigna las fechas de todas sus publicaciones. En 1927 nos encontramos con una edición curiosa, ya que *The Spanish Book de Nueva York* da a la luz *La sensatez del arte: exposición contra la opinión corriente de que los artistas son degenerados*, cuyo único ejemplar disponible está en Buenos Aires. Ese mismo año tenemos la siguiente edición de una obra en catalán, *Santa Joana*, y la primera editada en Chile, *Sus mejores páginas*. En 1928 hay dos ediciones diferentes en Madrid y en 1929 una en Buenos Aires y dos posibles en Madrid.

Los años 30 amanecen con ocho ediciones en Madrid, cuatro de ellas posibles. 1931 nos trae dos, 1933 una en Buenos Aires, 1934 dos en Santiago de Chile y una en catalán en Barcelona. Quizás haya una en 1935 en Madrid (otra vez de Aguilar) y en 1936 cruzamos el océano para ver dos nuevos libros en Santiago de Chile. En 1937 las dos capitales del cono sur publican un volumen y en 1938 volvemos para presenciar la única edición que sale al mercado en nuestro país durante la Guerra Civil: *Santa Juana*. La década finaliza con la impresión de dos obras en la capital chilena.

Los primeros años de la década de los cuarenta son duros en España, la guerra ha empobrecido a un país ya debilitado por los difíciles tiempos prebélicos y la escasez llega no sólo a los alimentos, sino a otros recursos básicos como el papel. Por esta razón, las principales editoriales pasan a publicar en Argentina y México. Poco a poco, conforme España va saliendo de esta situación tan angustiosa, se vuelve a editar en nuestro país, pero los primeros años de la década vienen marcados por los nombres de los países americanos mencionados. Hay que destacar que esta década es la segunda en número de publicaciones de Shaw en lenguas españolas, setenta y dos en total, lo que nos hace pensar que, quizás, la población buscaba un refugio en la lectura. Para empezar, tenemos dos volúmenes sin fecha

clara, uno en Buenos Aires y Río de Janeiro -aunque esta última está en castellano- y otro, de Aguilar, en Madrid. En 1940 hay tres ediciones (dos de ellas de *Pigmalión*), en 1941 cinco (una de ellas probable), también son cinco en 1942 (tres de ellas en España, dos en Madrid y otra en Barcelona). 1943 ve la publicación de catorce ediciones diferentes, una de ellas posible, diez de Aguilar y las cuatro restantes de Hachette y Espasa-Calpe. En 1944 hay 18 ediciones, quince en Argentina, dos en Madrid y una sin localizar, lo que demuestra claramente lo que hemos explicado antes. El año siguiente solo nos trae cinco ediciones diferentes (entre las que cabe destacar que tres son de *Pigmalión* y dos de ellas proceden de Madrid) y diez 1946, todas ellas en Buenos Aires. En 1947 hay otras siete ediciones, tres de ellas en esta última ciudad, pero de las cuatro restantes carecemos de la localidad de publicación. En 1948 dos editoriales diferentes sacan a la venta la misma obra, *Cesar y Cleopatra* y, para terminar la década, sólo hay una edición en 1949.

En este punto debemos hacer un paréntesis para marcar la importancia que tuvo América en la edición de obras de esta década. Pero en estas aparece un problema, ya que 21 de ellas no tienen lugar de edición, lo que es un número realmente elevado. Para intentar añadir un poco de luz en este aspecto, hemos consultado el origen y margen físico de actuación de las editoriales que constan en la tabla. Hemos visto que dos de ellas, Espasa-Calpe y Aguilar, publican a ambos lados del océano, por lo que no podemos saber el lugar de edición de los 15 libros que reúnen entre las dos. En cambio, sabemos que tanto José Janes (con dos libros) como Francisco Mateu (con uno) eran españolas y que Hachette, (con uno) era americana, por lo que, aunque hemos consignado estos números aparte, nos parece que serían de clara asignación a los anteriores.

En los años 50 tenemos cincuenta y dos ediciones diferentes, dieciocho de ellas en Buenos Aires, una en Panamá, una en Santiago, tres en Madrid, una en Barcelona (en catalán) y veintisiete sin lugar de edición. Si nos centramos en los años nos consta que hay: nueve ediciones en 1950 (dos de ellas posibles), siete en 1951, dos en 1952, tres en 1953, cuatro en 1955, diecisiete en 1956, cinco en 1957 (una de ellas en catalán, como se ha mencionado antes), una en 1958 y, para finalizar, cuatro en 1959. Es curioso que en esta década aparezca una carencia de datos tan grande en lo que respecta al lugar de edición.

En esta década también hay bastantes volúmenes que carecen del lugar de edición. Aunque ya no nos es tan importante la identificación local y temporal, porque España había vuelto a publicar, hacemos el mismo ejercicio. De las ocho editoriales que aparecen, cuatro son americanas, a saber, Sudamericana, argentina con cinco volúmenes, Alsina, también argentina con una obra, Tor, argentina con una, y Hermes, mexicana con una. Once son de Aguilar, con sedes tanto en América como en España y, por último, de cuatro de las ediciones no tenemos referencias que podamos analizar.

Los sesenta del siglo pasado son los años en los que más ediciones se elaboran de las obras de Shaw, ochenta y ocho en concreto, lo que dobla, por ejemplo, a las obras publicadas en los ochenta. Analizando por años sobresale 1964, año del estreno de *My Fair Lady*, con cuarenta ediciones (treinta y ocho de Edhasa), número que iguala a los libros que aparecieron en todo 1980 y supera con creces a los que aparecerán en los setenta (menos de la mitad), noventa, o los que llevamos en la década en la que nos encontramos. Aparte de este número sorprendente, nos consta en la base de datos una edición en 1960 y otra en 1961, dos en 1962, cinco en 1963 (una de ellas posible), quince de 1965 (trece de ellas en Aguilar), dos en 1966, diecisiete en 1967 (quince otra vez de Edhasa), dos en 1968 y cuatro en 1969, una de ellas en catalán y otra, por primera vez para la ONCE, lo que hace que esta década sobresalga, no solo por número, sino porque se amplía el espectro de lectores de Shaw.

En este decenio también asistimos al hecho de que no se consigna el lugar de edición en varias referencias, pero entendemos que en esta década ya no es importante que incluyamos este dato en el epígrafe de fechas, porque la relevancia no está relacionada con la escasez que hubo en nuestro país.

Los años 70 tienen, en proporción, el menor número de ediciones, dieciséis en total, que se centran en las trece publicadas en 1973 por Aguilar. En 1970 se publica *Pigmalión* en Argentina, en 1978 tenemos una edición de *Los Premios Nobel* en los que aparece una obra de nuestro autor, y en 1979 hay una reimpresión de las *Comedias Escogidas*.

Los 80 nos regalan otro número bastante amplio de ediciones, treinta y nueve en concreto. La década comienza con dos ediciones de la obra completa de Shaw y otras dos en catalán de la misma obra, *El deixeble del diable*. El año siguiente tenemos un número igual de ediciones y en 1982 también cuatro. En 1983 hay cinco ediciones diferentes de *Pigmalión* (una de ellas junto con *Trata de Blancas*). En 1984 nos constan cinco, dos reediciones del último volumen mencionado, una de *Pigmalión* y otra de esta con *Santa Juana*. Hay once en 1985, de las que cabe destacar tres de *Pigmalión* y otras dos en catalán. En 1986 sólo se publica la obra de Eliza y el profesor Higgins y otras dos en catalán (una de ellas, otra vez, *Pigmalió*). En 1987 hay cuatro -otra de *Pigmalió*-; es notable el alto número de ediciones de nuestra obra en estudio, trece en siete años, ya que nunca antes se habían realizado tantas en un espacio de tiempo tan breve. Para acabar la década, hay una en 1989.

En los años noventa disponemos de otra novedad, que es el comienzo de la venta en video de las versiones cinematográficas que se hacen de las obras de Bernard Shaw. De hecho, en 1990 tenemos una reedición de los *Premios Nobel de Literatura*, junto con la primera edición de *My Fair Lady*, el musical de Broadway llevado a la gran pantalla de la mano de George Cuckor y protagonizado por Audrey Hepburn. En 1991 se publica una edición, mientras que en 1993 salen a la venta cuatro de sus películas: dos de *Androcles y el león*, una de *Cesar y Cleopatra*, una de *Mayor Bárbara* y otra de *Pigmalión*. En 1995 tenemos dos ediciones, y otras tantas al año siguiente (ambas en catalán). En 1997 contamos con una de *Pigmalión* en castellano y otra en catalán y una de *My Fair Lady*. En 1998 tenemos una nueva edición de *My Fair Lady*, dos publicaciones en castellano y otras dos en catalán (una de ellas *Pigmalión*) y, para terminar, en 1999, tenemos un libro y una película. En resumen, diez volúmenes impresos y nueve películas.

Durante la primera década del nuevo siglo disponemos de treinta ediciones diferentes, en las que son muy relevantes los textos cinematográficos, de hecho, en varios años se publican más películas en vídeo y DVD que libros. En el año 2000, por ejemplo, tenemos una de cada, en 2001 hay tres, una de ellas es *My Fair Lady* y otra, de nuevo, *Pigmalión* en catalán. 2002 es importante porque este es el año en el que aparece la primera versión de una obra de Shaw en euskera, *Candida*, que también se publica en castellano en la misma fecha, y una edición leída de la misma, junto con otra obra y una versión del musical mencionado. En 2003 hay siete publicaciones diferentes, cinco de ellas son de *Pigmalión* (una en catalán) y la película *Cesar y Cleopatra*. Al año siguiente disponemos de cinco películas y un solo libro. En 2005 y 2006 sólo salen a la venta películas, una y dos, respectivamente. En 2007 aparece el primer CD, obviamente de *My Fair Lady*, tres películas y un libro, en 2008 sólo consta una nueva edición de *Pigmalión* y, para terminar estos dos lustros, se publica en 2009 el musical y una obra en catalán.

En la década del 2010 contamos con quince ediciones, empezamos el primer lustro con *Pigmalión* en catalán y cuatro películas. El 2011 se publica un volumen y dos películas (el

musical y la versión de *Pigmalión* de Leslie Howard), a la que le sucede al año siguiente otra obra llevada al cine, *Santa Juana*. Seguimos en 2013, cuando se publican tres libros, 2014, con el primer volumen en formato electrónico, *Aventuras de una negrita en busca de Dios*, y 2015 con una nueva edición de las *Comedias Agradables*. Para terminar, 2016 es el último año que aparece referenciado, en el que se editan las *Comedias Escogidas* y, por último, una edición con estudio preliminar y una nueva traducción de *Pigmalión*.

Si nos centramos en la fecha clave que marca la vida de España en el siglo XX, la Guerra Civil, la lectura que obtenemos es que antes de esta, había treinta y seis ediciones, que no es un número desdeñable si consideramos el hecho de que las obras de Shaw se introducen en España en 1907, por lo que en veintinueve años se publican cuarenta y nueve volúmenes (1,7 libros por año). Durante la Guerra Civil sólo contamos con 7 ediciones (2,3 libros al año, aunque sólo uno de ellos en la Península). Analizando las proporciones de décadas/ediciones tenemos:

DÉCADA	NÚMERO DE EDICIONES	PORCENTAJE
1900	10	1 edición/año
1910	16	1,6 ediciones/año
1920	33	3,3 ediciones/año
1930	22	2,2 ediciones/año
1940	74	7,4 ediciones/año
1950	52	5,2 ediciones/año
1960	88	8,8 ediciones/año
1970	16	1,6 ediciones/año
1980	39	3,9 ediciones/año
1990	19 (10 libros, 9 películas):	1,9 ediciones/año
2000	30 (13 libros, 16 películas, 1 audiolibro)	3 ediciones/año
2010	15 (10 libros, 5 películas)	2,14 ediciones/año

Tras esta enumeración, vemos que los años dorados de las publicaciones de Shaw son la década de los 40 y la de los 60. Entendemos que los motivos de este hecho pueden ser dos. Primero, en los cuarenta y tras la guerra, los españoles dedicaban a la lectura bastantes momentos y el régimen, además, fomentaba las publicaciones porque eran una manera más de controlar a la población, ya que se editaba lo que el régimen permitía porque lo consideraba adecuado para la educación de los ciudadanos en las bases morales del régimen. Más adelante, en los años 60, creemos que por influencia del cine, se dio un claro aperturismo que desde la censura (de la cual hablamos en el capítulo próximo), cambio que también va acompañado por una subida del nivel adquisitivo de la población española que, poco a poco, ha ido saliendo de la crisis, debido, en parte, al Plan Marshall de ayuda de Estados Unidos a Europa. Los 70 tienen, en proporción, el menor número de ediciones, dieciséis en total. Este número tan bajo creemos puede tener dos explicaciones bien distintas. Por un lado hay que subrayar la saturación de publicaciones de la década anterior (la más fértil en ediciones desde que Shaw irrumpió en nuestro país); aunque también hay que fijarse en la situación social, política y económica tan convulsa que vivió España, debido a la muerte del dictador, el cambio de régimen que este deceso produjo y a la penosa situación económica provocada por la crisis del petróleo en 1973.

2.1.4. La industria editorial

Cuando hablamos de las editoriales que publican a Shaw a ambos lados del Atlántico, nos encontramos otra vez con la carencia de este dato en alguna referencia bibliográfica, cuarenta y tres en este caso, y otras cinco en las que aparece simplemente «s.n.».

Editoriales que publican en castellano

Empezamos la relación con las cuatro grandes editoriales tanto españolas como hispanoamericanas, que son las que más volúmenes de Shaw han publicado a lo largo de los siglos XX y XXI.

Editorial Aguilar:

EDITORIAL	AÑO	NÚMERO DE EDICIONES	LUGAR	NÚMERO TOTAL DE EDICIONES	PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL DE OBRAS
AGUILAR	19??	1	Madrid	52	10,37%
	1930	2	Madrid		
	1945	1	Madrid		
	1951	1	Madrid		
	1953	1	Madrid		
	1956	11	No consta		
	1957	1	Madrid		
	1960	1	Madrid		
	1962	1	Madrid		
	1963	1	Madrid		
	1964	1	Madrid		
	1965	13	No consta		
	1966	1	Madrid		
	1968	2	Madrid		
	1973	13	No consta		
1979	1	Madrid			
M. AGUILAR	19- -	23	Madrid	54	10,77%
	192-	1	Madrid		
	1925?	2	Madrid		
	1926	1	Madrid		
	1928	1	Madrid		
	193-	3	Madrid		
	1930	2	Madrid		
	1935?	1	Madrid		
	194-	1	Madrid		
	1941	1	No consta		
	1943	9	No consta		
		1	Madrid		
	1944	2	No consta		
		1	Madrid		
	1948	1	No consta		
	1945	1	Madrid		
	No consta	1	Madrid		
2015	1	Madrid			
2016	1	Madrid			

Comenzamos con Aguilar, que aparece con dos denominaciones. Con la primera, «Aguilar», contamos cincuenta y dos ediciones diferentes, desde la década de los veinte hasta 1979; con la segunda, «M. Aguilar», aparecen registradas otras cincuenta y dos, desde 1925, posiblemente, hasta 1948. Se da la circunstancia de que esta editorial no consigna la fecha de publicación en muchos de sus libros, de hecho carecen de ella veintiocho de ellos del segundo grupo y es dudosa su asignación temporal en diez. Las obras publicadas por dicha editorial duplican en número a las que edita la siguiente, Edhasa. Llama la atención el hecho de que no se hallen recogidas ediciones de esta editorial en un arco temporal de treinta y siete años; entendemos que, debido al gran número de ediciones anteriores, por cierta saturación de mercado no se publicaron otras nuevas.

Aguilar fue creada en 1923 en Madrid. El primer libro que sacó a la venta fue *La muerte y sus misterios* de Camile Flammarion, un astrónomo francés, y el nombre de la editorial era M. Aguilar. Tras el golpe de estado de 1936, «mi obra, tan laboriosamente levantada, se vino al suelo, como la de otros millares y millares de españoles» y el editor pasó a abrir dos librerías en el centro de la capital, hasta que, acabada la contienda bélica, retomó la actividad editora. Debido a la escasez de papel que trajo consigo la postguerra, esta empresa empezó a utilizar el papel tipo biblia, que no tenía restricciones, lo que supuso una especie de revolución editorial, no sólo por la novedad, sino porque le permitió seguir publicando libros. En 1986, pasó a formar parte del grupo Timón¹⁸.

Editorial Edhasa:

EDITORIAL	AÑO	NÚMERO DE EDICIONES	LUGAR	NÚMERO TOTAL DE EDICIONES	PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL DE OBRAS
EDHASA	1956	1	No consta	54	10,77%
	1964	38	No consta		
	1967	15	No consta		
EDHASA Y AMERICANA	1956	1	No consta	1	0,19%

Edhasa tiene cincuenta y cuatro publicaciones entre 1956 y 1967, pero todas ellas están centradas básicamente en dos fechas: treinta y ocho libros en 1964, quince en 1967 y sólo uno en 1954. Esta editorial comparte un volumen de 1956 con la editorial Americana. Aunque no aparezca el lugar de edición del mismo, sabemos que era española, hasta que en 2003 se implantó también en Argentina, por lo que todos los libros que nos competen se editaron en nuestro país.

La fundó en 1946 en España el empresario catalán Antoni López Llausàs, que también fue llamado a sacar adelante la Editorial Sudamericana en 1939, en España. Posteriormente, en el año 2003 se abrió una sucursal en Argentina con el fin de publicar a los ensayistas de ese país. A día de hoy, la editorial sigue publicando a ambos lados del Atlántico¹⁹.

¹⁸ <https://antiguaeditorialaguilar.wordpress.com/2012/12/16/breve-historia-de-una-editorial/> y http://elpais.com/diario/1986/03/14/cultura/511138804_850215.html a 25 de julio de 2016.

¹⁹ http://www.edhasa.es/edhasa/quienes_somos.php y <https://negritasy cursivas.wordpress.com/2014/05/30/prehistoria-de-editorial-sudamericana-y-edhasa/> a 25 de julio de 2016.

Editorial Americana, Sudamericana y Latinoamericana:

EDITORIAL	AÑO	NÚMERO DE EDICIONES	LUGAR	NÚMERO TOTAL DE EDICIONES	PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL DE OBRAS	
AMERICANA	No consta	1	Buenos Aires	16	3,19%	
	1944	9	Buenos Aires			
	1946	6	Buenos Aires			
SUDAMERICANA	1944	2	Buenos Aires	32	6,38%	
	1949	1	Buenos Aires			
	1950 c.	1	No consta			
		1	Buenos Aires			
	1950	2	No consta			
		1	Buenos Aires			
	1951	1	No consta			
		2	Buenos Aires			
	1952	2	Buenos Aires			
	1953	1	Buenos Aires			
	1955	3	Buenos Aires			
	1956	1	Buenos Aires			
		1	No consta			
	1957	2	Buenos Aires			
	1958	1	Buenos Aires			
	1959	1	Buenos Aires			
	1962	1	Buenos Aires			
	1963	2	Buenos Aires			
	1963 c.	1	Buenos Aires			
	1964	1	Buenos Aires			
1965	1	Buenos Aires				
1966	1	No consta				
1967	1	Buenos Aires				
No consta	1	Buenos Aires				
LATINO AMERICANA	1946	1	Buenos Aires	1	0,19%	

La editorial Americana publica dieciséis volúmenes entre 1944 y 1946 (una de las ediciones sin fecha). Con el nombre de Editorial Sudamericana saca al mercado treinta y dos volúmenes entre 1944 y 1967, y como Latino Americana consta un libro de 1946.

Esta editorial fue fundada en Argentina en el año 1939 por un grupo de cinco personas - argentinas y españolas- que vivían en el País de la Plata. A día de hoy sigue su labor asociada con otros dos grandes grupos, Penguin Random House Grupo Editorial y Plaza & Janés²⁰.

Editorial Espasa-Calpe:

EDITORIAL	AÑO	NÚMERO DE EDICIONES	LUGAR	NÚMERO TOTAL DE EDICIONES	PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL DE OBRAS
ESPASA-CALPE	1937	1	Buenos Aires	20	3,99%
	1938	1	No consta		
	1940	2	Buenos Aires y México		
	1941	1	No consta		

²⁰ https://es.wikipedia.org/wiki/Editorial_Sudamericana a 25 de julio de 2016.

	1942	1	Madrid		
		1	Buenos Aires		
	1943	1	No consta		
	1944	3	Buenos Aires		
	1945	1	Buenos Aires		
		1	Madrid		
	1946	1	Buenos Aires		
	1947	3	No consta		
		3	Buenos Aires		
ESPASA- LIBROS	1940	1	Buenos Aires	3	0,59%
	No consta	2	No consta		

Espasa-Calpe, por su parte, aparece mencionada en veintitrés ocasiones en sus tres sedes, Madrid, Buenos Aires y México. Empiezan en 1938 y su labor continúa hasta 1947. También recibe dos nombres diferentes en los registros.

Aunque desde el año 1991 pertenece al Grupo Planeta, los hermanos José y Pablo Espasa Anguera fundaron la editorial Espasa en Barcelona en 1860. En 1926 se unió a la Editorial Calpe -Compañía Anónima de Librería y Publicaciones Españolas- y llegó a convertirse en una de las editoriales con una mayor proyección tanto europea como hispanoamericana²¹.

Editorial R. Velasco:

EDITORIAL	AÑO	NÚMERO DE EDICIONES	LUGAR	NÚMERO TOTAL DE EDICIONES	PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL DE OBRAS
R. VELASCO	1907	2	Madrid	18	3,59%
	1908	4	Madrid		
	1909	2	Madrid		
	1910	1	Madrid		
	1911	2	Madrid		
	1912	3	Madrid		
	1915	3	Madrid		
	No consta	1	Madrid		

R. Velasco es la primera editorial española que publica las obras de Shaw. En las referencias también aparece marcada como “imprensa”; sea como fuere, hoy en día está cerrada (en <http://www.tercerafundacion.net/biblioteca/ver/editorial/2064> a 25 de julio de 2016) y no hemos podido encontrar ninguna referencia a su historia. En el fondo que nos consta cuenta con diez y ocho ediciones, que aparecen entre los años 1907 y 1915.

En la siguiente tabla vamos a disponer las editoriales que publican menos de diez ediciones. Hay una gran cantidad de ellas, como podemos observar:

EDITORIAL	AÑO	NÚMERO DE EDICIONES	LUGAR	NÚMERO TOTAL DE EDICIONES	PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL DE OBRAS
CARROGGIO D.L.	1980	1	Sin lugar	7	1,39%
	1981	1	Barcelona		
		1	Sin lugar		

²¹ <http://www.planeta.es/es/editorial-espasa>, https://es.wikipedia.org/wiki/Enciclopedia_Espasa y https://es.wikipedia.org/wiki/Editorial_Espasa a 25 de julio de 2016.

	1982	1	Barcelona		
	1987	2	Barcelona		
	1991	1	Barcelona		
BRUGUERA	1981	1	Barcelona	7	1,39%
	1982	3	Barcelona		
	1983	2	Barcelona		
	Sin fecha	1	Barcelona		
ORBIS	1983	1	Barcelona	7	1,39%
		1	Buenos Aires		
	1984	2	Sin lugar		
	1986	1	Barcelona		
	1998	1	Barcelona		
	Sin fecha	1	Barcelona		
TOR	1922	1	Buenos Aires	6	1,19%
	194?	1	Río de Janeiro		
	1947	1	Buenos Aires		
	1953	1	Sin lugar		
	Sin fecha	2	Buenos Aires		
JOSÉ JANÉS	1942	1	Sin lugar	5	0,99%
	1948	1	Sin lugar		
	1956	2	Barcelona		
		1	Sin lugar		
MOSCOTE, CANALES & CO.	1919	3	Panamá	5	0,99%
	1920	2	Panamá		
HYS-PAMÉRICA	1985	2	Madrid	4	0,79%
	1987	1	Madrid		
	1988	1	Sin lugar		
CENTRO EDITOR DE AMÉRICA LATINA	1969	1	Buenos Aires	3	0,59%
	1970	1	Buenos Aires		
	1980	1	Buenos Aires		
CÍRCULO DE LECTORES	1981	1	Barcelona	3	0,59%
	1983	1	Barcelona		
	2010	1	Sin lugar		
EDITORIAL SOL 90	2003	2	Sin lugar	3	0,59%
		1	Barcelona		
LETRAS	1934	1	Santiago de Chile	3	0,59%
	1936	1	Santiago de Chile		
	1939	1	Santiago de Chile		
PLAZA Y JANÉS	1967	1	Barcelona	3	0,59%
	1978	1	Barcelona		
	1990	1	Barcelona		
ANDRES BELLO	1984	1	Santiago de Chile	2	0,39%
	2000	1	Barcelona		
CÁTEDRA	1985	1	Madrid	2	0,39%
	2016	1	Madrid		
EDICIONES ARGENTINAS CÓNDOR	1922	1	Buenos Aires	2	0,39%
	194?	1	Buenos Aires		
EDICIONES JÚCAR	1984	1	Sin lugar	2	0,39%

	1985	1	Madrid		
EL OMBU	1933	1	Buenos Aires	2	0,39%
	Sin fecha	1	Buenos Aires		
ERCILLA	1933	1	Santiago de Chile	2	0,39%
	1934	1	Santiago de Chile		
GALAXIA-GUTTEMBERG	2007	1	Barcelona	2	0,39%
	2014	1	Barcelona		
LA VANGUARDIA	1929	1	Buenos Aires	2	0,39%
	1950	1	Buenos Aires		
MINIMAS	1919	1	Buenos Aires	2	0,39%
	Sin fecha	1	Buenos Aires		
MORO & TELLO	1920	2	Buenos Aires		
NASCIMENTO	1927	1	Santiago de Chile	2	0,39%
	1957	1	Santiago de Chile		
SCHAPIRE	1941	1	Buenos Aires	2	0,39%
	1951	1	Buenos Aires		
SEIX-BARRAL	1985	2	Barcelona	2	0,39%
SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES ESPAÑOLES	1907	1	Madrid	2	0,39%
	1909	1	Madrid		
YAGÜES	1929?	1	Madrid	2	0,39%
	1930	1	Madrid		

Constan, tal y como vemos, siete ediciones de la mano de Bruguera (una sin fecha, 1981, tres en 1982, y dos en 1983) y de Carroggio D.L (1980, dos en 1981, 1982, dos en 1987 y 1991) y Orbis (una sin fecha, dos de 1983, dos en 1984, 1986 y 1998). Seis publicaciones tienen Hachette (1941, dos en 1943, una posiblemente de 1943, 1944 y 1946) y Tor (dos sin fecha, una en 1922, otra en la década de los 40, 1947 y 1953). Cinco tienen tanto José Janés (1942, 1948 y tres en 1956), como J. Pueyo (1924, ¿1924?, ¿1925?, ¿1929? y una sin fecha), y cuatro Moscote, Canales & Co. Cuasimodo: magazine interamericano (tres de ellas en 1919 y dos en 1920).

Además, hay una compañía que publica en cuatro fechas diferentes: Hyspamerica (dos en 1985, 1987 y 1988). Con tres obras publicadas constan cuatro editoriales: Centro Editor de América Latina (1969, 1970, 1980), Círculo de Lectores (1981, 1983, 2010), Editorial Sol 90 (tres en 2003) y Plaza & Janés D.L (1967, 1978, 1990). Hay otro número de editoriales que publican dos volúmenes como Andrés Bello (1984, 2000), Cátedra (1985 y 2916), Ediciones Mínimas (1919 y otra sin fecha), Ediciones Argentinas Cóndor (1922 y década de los cuarenta), El Ombu (1933 y otra sin fecha), Eccilla (1934, 1936), Galaxia Guttember (2007 y 2014), La Vanguardia (1929, 1950), Letras (dos en 1939), Moro & Tello (dos en 1920), Editorial Nascimento (1927, 1957), Schapire (1941, 1951), Seix Barral (tres en 1985), Sociedad General de Autores Españoles (1907, 1909), The Spanish American Book (sin fecha y 1927) y Yagües (hacia 1929 y 1930).

Nombraremos ahora a las editoriales que publican una edición de las obras de Shaw. Por no hacer demasiado reiterativa la tabla, no vamos a incluir la última columna que aparece en las tablas previas sobre el porcentaje respecto del número total de referencias que tenemos.

Simplemente diremos que cada una de estas publicaciones supone un 0,19% de ese total de obras impresas del irlandés. Las vemos a continuación:

EDITORIAL	AÑO	LUGAR
ALDUS	2001	México
ALIANZA EDITORIAL	2011	Madrid
ALSINA	1950	Sin lugar
ALTAYA	1995	Barcelona
ANTONIO RUBIÑOS	1951	Sin lugar
ASOCIACIÓN CULTURAL TESPIS	1997	Sin lugar
AYMA	1969	Sin lugar (posiblemente Barcelona al estar la obra en catalán)
BAMBALINAS	1922	Buenos Aires
BIBLIOTECA ECONÓMICA DE AUTORES FAMOSOS	1923	Buenos Aires
BIBLIOTEX EDITOR	2003	Sin lugar
CERMI: CINCA	2013	Madrid
CLARIDAD	1923	Buenos Aires
COMPAÑÍA GENERAL FABRIL FINANCIERA	1942	Buenos Aires
COOPERATIVA EDITORIAL LIMITADA	1920	Buenos Aires
EDICIONES DE LA GACELA	1942	Madrid
EDICIONES DEL BRONCE	1998	Barcelona
EDICIONES DEL PRADO	2003	Sin lugar
EDICIONES PENÍNSULA	2002	Sin lugar
EDITORIAL ALAS	1941?	Barcelona
EDITORIAL ERCILLA	1937	Santiago de Chile
EDITORIAL IBAIZABAL	2002	Euba (Vizcaya)
EDITORIAL LABOR	1965	Sin lugar
ESTAMPA	1931	Madrid
FASCICULOS PLANETA	Sin fecha	Madrid
FERNANDO FE	1919	Madrid
FRANCISCO MATEU	1945	Sin lugar
GRAFICAS IBARRA	1969	Madrid
HERMES	1955	Sin lugar
IMP. VICTORIA	1917	México
INCI	2002	Sin lugar
LA ESCENA	1920	Sin lugar
LETRAS	1934	Santiago de Chile
L'HOLANDES ERRANT	1985	Barcelona
LLAMENTOL	2004	Barcelona
LOSADA	1959	Buenos Aires
LOTERÍA NACIONAL DE BENEFICENCIA	1951	Panamá
MIRLO	Sin fecha (siglo XX en la obra)	Barcelona
MK	1985	Madrid
O.N.C.E.	1969	Madrid
OTYZA Y LOSADA	1946	Buenos Aires
PLANETA	1984	Madrid
PRENSA MODERNA	1928	Madrid
PRIMER ACTO	1963	Madrid
RAFAEL CARO RAGGIO	1925	Madrid
RBA	2013	Barcelona
REVISTA DE OCCIDENTE	1925	Madrid
RIVADENEYRA	1931	Madrid

SIRUELA	2008	Madrid
TEATRO SELECTO	1921	Buenos Aires
TEATRO Y LITERATURA	1923	Buenos Aires
THE SPANISH AMERICAN BOOK	1927	Nueva York
VICTORIA	Sin fecha	Buenos Aires
WILHELM	1961	No consta

En este análisis apreciamos que hay una serie de empresas que publican sólo una obra, distribuyéndose tanto en España como en Hispanoamérica, en un arco temporal que abarca desde 1913 hasta 2016. Es curioso que una editorial neoyorquina, la *Spanish American Book* publica el mismo año sendas ediciones de *Pigmalión* una en versión original y otra traducida a nuestra lengua, lo que muestra que en aquellos años había un grupo lector en ese país que hacía posible la edición de obras en castellano.

Editoriales que publican en otras lenguas peninsulares

LENGUA	EDITORIAL	AÑO	LUGAR	NÚMERO DE EDICIONES	NÚMERO TOTAL DE EDICIONES POR IDIOMA	PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL DE OBRAS
CATALÁN	EDICIONS 62	1985 1986 1987 1996 2001 2003 2010	Barcelona	7	19	3,79%
	EDICIONS 62 I LA CAIXA	1986	Barcelona	1		
	INSTITUT DEL TEATRE	1996 1998	Barcelona	2		
	LA MAGRANA	1997 1998	Barcelona	2		
	LLIBRERIA BONAVIA	1927	Barcelona	1		
	MILLÀ	1934	Barcelona	1		
	NEREIDA	1957	Barcelona	1		
	PROA	2009	Barcelona	1		
	ROBRENYO	1980	Mataró, Barcelona	1		
	SALVADOR SERRES	1980	No consta	1		
	TIPOGRAFÍA OCCITANA	1925	Barcelona	1		
EUSKERA	IBAIZABAL	2001	Euba, Vizcaya	1	1	1,99%

En otros idiomas de España podemos citar doce editoriales: Editorial Ibaizabal (2002), Edicions 62 (dos en 1985, 1986, 1987, 1996, 2001, 2003 y 2010), Edicions 62 i la Caixa (1986), Institut del Teatre (1996 y 1998), La Magrana (1997, 1998), Librería Bonavia (1927), Millà (1934), Nereida (1957), PROA (2009), Robrenyo D.L. (1980), Salvador Serres (1980) y Tipografía Occitania (1925). La primera traduce al euskera y el resto al catalán. Hemos de mencionar aquí la gran tradición y actividad teatral que ha tenido siempre Barcelona, por lo que no sorprende que muchas obras de teatro de Bernard Shaw se hayan traducido al catalán. En nuestra búsqueda no hemos encontrado referencias en gallego.

Audiolibros

También contamos con un libro leído, recogido en CD, que se publicó en Bogotá en 2002.

Libros publicados en braille

La ONCE publica en 1969 un volumen con dos obras: *Cándida* y *Héroes*.

Libros publicados en formato electrónico

Como era de esperar, también Shaw ha pasado a editarse en formato digital. Por ahora sólo hemos recogido una obra en nuestra lengua aunque entendemos que, debido a las características del mercado actual, este número se incrementará en gran medida en los próximos años.

Ediciones de películas basadas en obras de G.B.Shaw

EDITORIALES O DISTRIBUIDORAS	AÑO	LUGAR	NÚMERO DE EDICIONES	NÚMERO TOTAL DE EDICIONES DE FILMES DE OBRAS DE SHAW	PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL DE OBRAS
CBS, cop.	1997	Sin lugar	1	28	5,58%
CBS/Fox, D.L.	1990	Madrid	1		
Círculo Digital, D.L.	2003 2004	Madrid	1 2		
Círculo Media Direct, D.L.	2007	Madrid	1		
Diario El País, bajo licencia de Warner Bros., D.L.	2004	Madrid	1		
Filmex Group, D.L. Con otros nombres: Filmex Home Video, D.L. Filmex, DL	1993	Barcelona	3		
IDA films, D.L.	2010	Barcelona	1		
Ivex Films, D.L.	1993	Barcelona	1		
JV Imagen: distribuido por Regasa Films, D.L.	2010	Madrid	1		
Manga Films	2007 2012	Barcelona	2		
Paramount Spain, D.L.	2001 2009 2011	Madrid	1 1 1		
Research Entertainment; distribuido por Sony Pictures Home Entertainment, D.L.	2011	Madrid	1		
Suevia Films	2006	Sin lugar	1		
Twentieth Century Fox, D.L.	1998	Madrid	1		
Warner Bros. Home Video, D.L.	1999 2000 2002	Madrid	7		

	2004			
	2005			
	2006			
	2007			

Si nos centramos en las películas, debemos mencionar tanto *Pigmalión* como *My Fair Lady*, que han sido publicadas por CBS/Fox D.L. (en 1990 y 1997 respectivamente), Círculo Digital D.L. (2003 y dos en 2004), Círculo Media Direct D.L. (2007), Filmax Group D.L. (cuatro en 1993), IDA films D.L. (2010), Ivex Films D.L. (1993), Regasa Films D.L. (2010), Manga Films D.L. (2007 y 2012), Paramount D.L. (2001, 2009, 2011), Research Entertainment (2011), Suevia Films (2006), Twentieth Century Fox D.L. (1998) y Warner Bros. Home Video D.L. (1999, 2000, 2002, 2004, 2005, 2006 y 2007). La compañía que más publica es la Warner Brothers, que ha sacado a la venta siete ediciones diferentes de las películas sobre obras de Shaw²².

2.1.5. Lugar de edición

Empezamos este apartado, al igual que los demás, mencionando que nuestra base de datos no recoge la información sobre las localidades donde se han publicado las diferentes ediciones en ciento noventa y dos entradas. Los libros en los que no consta esta referencia se encuentran mayoritariamente en los fondos del AGA, la Biblioteca Nacional de México, algunos en la de Alcalá y en la de Madrid y en la Biblioteca Mariano Moreno de Buenos Aires, así como en el I.S.B.N y una en la Pública Nodal de Vigo.

En las restantes se nombran varias ciudades a ambos lados del Atlántico en las que se publican las obras de Bernard Shaw traducidas al castellano, ciudades que vamos a referenciar a continuación. El orden que vamos a seguir es el de mayor a menor número de ediciones, porque este hecho nos parece fundamental en la recepción de las obras del escritor irlandés.

LUGAR	NÚMERO DE EDICIONES	AÑOS DE PUBLICACIÓN	POCENTAJE TOTAL
MADRID	133	Entre 1907 y 2016	26,54%
BUENOS AIRES	92	Entre 1919 y 2004	18,36%
BARCELONA	62	Entre 1925 y 2014	12,37%
SANTIAGO DE CHILE	10	Entre 1927 y 1984	1,99%
PANAMÁ	6	Entre 1919 y 1951	1,19%
BOGOTÁ	2	Entre 1985 y 2002	0,39%
MÉXICO	2	1917 y 2001	0,39%
EUBA (VIZCAYA)	1	2002	0,19%
LA LAGUNA (TENERIFE)	1	2007	0,19%
NUEVA YORK	1	1927	0,19%
BUENOS AIRES Y MÉXICO	2	1940	0,39%
BUENOS AIRES ETC. (así consignado en el volumen)	2	1946 1947	0,39%
BUENOS AIRES Y RÍO DE JANEIRO	1	194-	0,19%
BUENOS AIRES Y MADRID	1	1942	0,19%

²² Al estar relacionado con el mundo audiovisual, mencionamos otra entrada que nos consta, la de una discográfica, Impulso Records D.L., que publicó la banda sonora del musical *My Fair Lady* en 2007.

La primera ciudad que debemos mencionar es Madrid, ya que es el lugar de edición de ciento treinta y tres obras (treinta y una de ellas sin fecha). La capital es testigo de los primeros volúmenes de las obras de Shaw, diez en la década de 1900, diez en la siguiente década, catorce en los veinte, once en los treinta, ocho en los cuarenta, tres en los cincuenta, diez en los sesenta, tres en los setenta, siete en los ochenta, cuatro en la década de los noventa (tres de ellos películas), catorce en los diez primeros años del 2000 (sólo un libro) y quince en la década presente (tres de ellos películas y uno en formato electrónico).

Tras la capital española, Buenos Aires es una de las dos ciudades de referencia por el hecho ya mencionado de la carencia de papel en España, que llevaría a las principales editoriales, por ejemplo Espasa-Calpe, a publicar en la capital argentina, llegando a ser la industria editorial argentina la más importante en el periodo. Es curioso el hecho de que allí se produjo «cultura española» en un territorio diferente. Así pues la relevancia es grande, lo que se muestra en que contamos con noventa y dos ediciones (todas libros) entre 1919 y 2004, aunque los años de mayor actividad son la década de los cuarenta, con treinta y tres, y la de los cincuenta, con dieciocho.

También Barcelona es importante porque allí se realizan sesenta y dos publicaciones, diecinueve en catalán y cuarenta y cuatro en castellano entre los años 1925 y 2014.

En el Cono Sur americano aparece Santiago de Chile, lugar de origen de diez ediciones, una en 1927 (en la que también aparece la ciudad de Concepción), siete en la década de los 30, una en 1957 y otra en 1984.

En Panamá constan seis, tres en 1919, dos en 1920 y una en 1951, esta última para la Lotería Nacional de la Beneficencia.

Hay dos capitales con dos ediciones cada una. En orden alfabético, que no de relevancia para la cultura española en el exilio tras la guerra, consta Bogotá, sede de dos ediciones en 1985 y 2002, y tras ella México, donde se dan a la prensa sendas ediciones, la primera en 1917 y la segunda en 2001, casi un siglo más tarde.

Por último, y siguiendo el orden alfabético, hay tres lugares con una edición cada uno. En Euba (Vizcaya) se edita una obra en 2002 traducida al euskera. La Laguna (Tenerife) es la ciudad de publicación de un disco en 2007. Y, por último, en Nueva York se realiza una edición en 1927.

También constan obras con dos lugares diferentes de publicación, a saber: Buenos Aires (Ediciones Argentinas Cóndor) y Río de Janeiro (editorial Tor) en la década de los cuarenta; Buenos Aires (Compañía General Fabril Financiera) y Madrid (Espasa Calpe) en 1942. Buenos Aires y México (Espasa Calpe) dos en 1940 y Buenos Aires etc. (Espasa Calpe) en 1946 y 1947.

Para resumir, podemos afirmar que las ediciones de las obras de nuestro autor se realizan, principalmente, en dos ciudades: Madrid con ciento treinta y Buenos Aires con noventa y dos. Sorprende que en México D.F. sólo contemos con dos publicaciones, ya que esta ciudad fue el destino de muchos de los intelectuales españoles que marcharon al exilio después de la contienda, y fue un centro intelectual de gran importancia. Atendiendo a las palabras de Raquel Merino:

Argentina, y en menor medida México y otros países sudamericanos se convirtieron tras la guerra Civil en «países nodriza» (término utilizado por Luis Alberto de Cuenca en el programa *Blanco sobre negro* de

TV2, 2003), donde se trasladaron algunos editores españoles, que contaban con cupos muy limitados de papel para su industria en nuestro país. En Sudamérica produjeron y reprodujeron ediciones de autores españoles, incluidas traducciones (2004: 5).

Acabamos esta parte subrayando, a vista de los números dados, la importancia que ha tenido la Península en la recepción de Shaw y la traducción y edición de sus obras en nuestra lengua.

2.1.6. Título original

Como hemos podido observar en la primera parte de este capítulo, hemos incluido en la tabla de títulos traducidos el título original de la obra. Por lo general, los traductores mantuvieron una versión equivalente en castellano, salvo en los primeros años, en los que la traducción del título es más libre. Hay tres tipos de traducciones del título. La primera es la versión directa, aunque en algún caso tengamos variaciones apenas perceptibles, como en «*Pigmaleón*», *Pigmalión* o una mala transcripción como en «natusales», que sólo puede hacer referencia a *Matusalén*.

Hay un segundo grupo de títulos en los que las variaciones son diferencias en sinónimos o términos que aparecen en singular o plural, como en los siguientes:

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULOS EN CASTELLANO
<i>The Shewing-Up of Blanco Posnet</i>	- <i>El compromiso de Blanco Posnet: comedia en un acto y en prosa.</i> - <i>Dios y Blanco Posnet.</i>
<i>Back to Methuselah</i>	- <i>Volviendo a Matusalén: un pentateuco metabiológico</i> - <i>Vuelta a Matusalén.</i>
<i>The Apple Cart</i>	- <i>El carro de la manzana.</i> - <i>El carro de las manzanas.</i>

Pero el problema surge en varias ediciones en las que no constaba el título en lengua inglesa, ya que tuvimos que recurrir a la comparativa entre el texto original y el meta. A veces, con la consulta de la lista de personajes en ambas versiones nos fue suficiente, pero en unas pocas tuvimos que recurrir a la versión completa en lengua castellana. Los libros que tienen una variación de título más acusada son los siguientes:

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULOS EN CASTELLANO
<i>Arms and the Man</i>	- <i>Armas y el hombre</i> - <i>De armas tomar: comedia en tres actos y en prosa</i> - <i>El héroe y el soldado</i> - <i>Héroes</i> - <i>Héroes y hombres. Una comedia antirromántica</i>
<i>Common Sense about the War</i>	- <i>El sentido común y la guerra</i> - <i>Obritas de la guerra</i>
<i>Essays on Fabian Socialism</i>	- <i>¿Dónde está el Socialismo?</i> - <i>Ensayos Fabianos sobre el socialismo</i>
<i>Heartbreak House</i>	- <i>Dolorosa indiferencia</i> - <i>La casa de la congoja</i> - <i>La casa de las penas</i>
<i>How He Lied to Her Husband</i>	- <i>Así mintió al esposo de ella</i> - <i>Así mintió él al esposo de ella</i> - <i>Así le mintió él al marido</i> - <i>Su esposo</i>
<i>Mrs. Warren Profession.</i>	- <i>La profesión de la señora Warren</i> - <i>Trata de blancas</i>
<i>Overruled</i>	- <i>Denegado</i>

	- <i>Vencidos</i>
<i>The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism</i>	- <i>Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del socialismo y el capitalismo</i> - <i>Manual de socialismo y capitalismo para mujeres inteligentes</i> - <i>Sovietismo y fascismo</i>
<i>The Man of Destiny</i>	- <i>Hombre del destino</i> - <i>Los despachos de Napoleón</i>
<i>The Philanderer</i>	- <i>El enamorado</i> - <i>El hombre que se deja querer</i> - <i>El mariposón</i> - <i>Fascinación</i>
<i>Widower's Houses</i>	- <i>Casas de viudos</i> - <i>Non Olet</i>
<i>You Never Can Tell</i>	- <i>De esta agua no beberé</i> - <i>Lucha de sexos</i> - <i>Nunca puede saberse</i>

Queda patente que con el paso del tiempo más cercanos están los títulos traducidos al original inglés. Si nos fijamos en los primeros años, no solo hay variaciones en sinónimos o sintagmas nominales, sino que hay traductores que se atrevieron con el latín («non olet» significa «no huele» en esta lengua) o con traducciones tan alejadas como *Denegado* y *Vencidos* (la traducción directa sería «denegado» o «rechazado»). Entendemos que esto puede darse por el hecho de que al principio y ante un autor nuevo se buscaba un título que llamara la atención al público, pero con el paso de los años, la fama de Shaw fue aumentando, por lo que los títulos se mantendrían más cercanos a los de la lengua origen.

2.1.7. Año original

Como en los epígrafes anteriores, no contamos en todos los casos con la fecha de edición de las obras en inglés. Pero, en este caso dicha carencia no nos afecta, ya que podemos encontrar los datos en otras fuentes, tales como la web o en muchos de los estudios que se han realizado sobre Shaw. Nosotros nos hemos dirigido a la *International Shaw Society*, en cuya página web hemos encontrado un artículo titulado «A Chronology of Works By and About Bernard Shaw»²³ que contiene un listado de las obras escritas por el autor, así como títulos de colecciones de sus cartas y artículos, biografías, estudios sobre sus trabajos, bibliografías etc. Este es un estudio tan exhaustivo que recoge, incluso, no sólo los años de redacción de cada obra, sino también los de sus primeras representaciones, en el caso del teatro, y los de sus publicaciones, además de actualizar la bibliografía sobre Shaw.

George Bernard Shaw nació en 1856 y a la temprana edad de veintidós años escribió su primera obra, que no vio publicada hasta 1906. Tenemos que esperar a su tercer trabajo, redactado en 1880, que fue el primero en publicarse en 1885-7. A partir de aquí comienza una carrera que acabará en 1950 con su muerte (año en que se editan dos obras más). Comparando las fechas de escritura, representación, en el caso de las obras de teatro, y edición, vemos que conforme avanza su vida la distancia entre ellas es menor. De hecho, hay obras de teatro que se estrenan el mismo año de su redacción, aunque no sean editadas hasta unos pocos años más tarde.

De las obras que se publican en castellano, los años más prolíficos son 1898, en el que se publican cuatro obras, y 1897, 1913, 1921 y 1934 con tres. Por lo que se refiere a su producción en inglés, sobresale 1931, ya que redacta cinco obras y se recoge su

²³ http://www.shawsociety.org/ShawChro_2015.pdf a marzo de 2016.

correspondencia con Ellen Terry y sus obras completas, lo que nos demuestra la notoriedad que había alcanzado. Hay que mencionar que en 1925 ganó el Premio Nobel de Literatura, pero en este año sólo contamos con un libro de comentario social y una obra de teatro y hay un pequeño parón hasta que en 1928 escribe la siguiente. Es relevante que entre 1909 y 1923 Shaw escribe por lo menos un libro al año, incluidos los duros años de la Primera Guerra Mundial, pero tras la recogida del galardón su producción se detiene hasta tres años más tarde.

El principio de la década de los 30 es también muy productivo ya que, salvo en 1935, recogemos entre tres y cuatro obras al año. Obviamente, esta tendencia se detiene durante la Segunda Guerra Mundial: en 1939 acaba una obra de teatro, que se empezó el año anterior, y redacta otra y una miscelánea autobiográfica. No es hasta 1944 cuando escribe un comentario político y volvemos a tener otro periodo en blanco hasta 1948 con una obra, en 1949 se edita una también y las dos últimas las escribió durante el año de su deceso.

Noventa y siete registros recogidos entre novelas, comentarios políticos y sociales, obras de teatro, una comedia para marionetas, obras de teatro cortas, autobiografías y obras de crítica, junto con varios artículos de los que sólo hemos encontrado la traducción en una revista centroamericana (que se hallan en la Biblioteca Nacional de Panamá), para un escritor que vivió noventa y cuatro años, no nos parece un mal número. Si atendemos a las cifras, estamos ante uno de los autores más prolíficos de los siglos XIX y XX. Y no sólo debemos fijarnos en estas, sino que hay que subrayar la notable influencia que su pensamiento ha tenido en los hombres del siglo XX, que todavía hoy sigue conformando nuestra colectividad.

A continuación, vamos a analizar el tiempo que pasó entre la edición de las obras de Bernard Shaw en Inglaterra y sus ediciones meta correspondientes. Hemos realizado una tabla comparativa, de la que hemos eliminado los artículos que aparecieron en revistas con los que contamos, porque no nos consta ni el título original ni su año de redacción. Sabemos que debieron de ser escritos hasta una fecha de 1919, 1920 y 1950, porque estas fueron las fechas de su publicación en nuestro idioma, pero al no haber encontrado las referencias ni temporales ni de título, hemos preferido dejarlas a parte y centrarnos en las obras.

TITULO ORIGINAL	TITULO META	FECHA ORIGINAL	FECHA META	AÑOS DE DIFERENCIA ENTRE AMBAS PUBLICACIONES
<i>The Irrational Knot</i>	<i>El vínculo irracional</i>	1880	1953	73
<i>Cashel Byron's Profession</i>	<i>La profesión de Cashel Byron</i>	1882/ 1886	1929?, 2 ediciones sin fecha	43
<i>Quintessence of Ibsenism</i>	<i>La quintaesencia del ibsenismo</i>	1891	2013	122
<i>Widower's Houses</i>	<i>Non Olet</i>	1892	-1907 -En <i>Plays Unpleasant</i> , 1924	15
<i>The Sanity of Art</i>	<i>La sensatez del arte</i>	1895	1927, 1 sin fecha	32
<i>The Devil's Disciple</i>	<i>El discípulo del diablo</i>	1897	-1909 -En <i>Three Plays for Puritans</i> , 1925? -En catalán, 1925	12 28
<i>The Man of Destiny</i>	<i>Los despachos de Napoleón</i>	1897	-1908, 1 edición sin fecha	11 88

			-En catalán, 1985	
<i>You never can tell</i>	<i>De esta agua no beberé</i>	1897	+ otras 1957	60
<i>Arms and the man</i>	<i>De armas tomar</i>	1898	-1908, 1 edición sin fecha -+ otras, 1939 -En euskera, 2002	10 104
<i>Candida</i>	<i>Cándida</i>	1898	-1922, 1 edición sin fecha	24
<i>The Perfect Wagnerite, Commentary on the Ring</i>	<i>El perfecto wagneriano</i>	1898	-1907 -En catalán, 1934	9 36
<i>The Philanderer</i>	<i>El enamorado</i>	1898	-1908 -En <i>Plays Unpleasant</i> , 1924	10
<i>You Never Can Tell</i>	<i>Lucha de sexos</i>	1899	-1908 - + otras, 1939	9
<i>Captain Brassbound's Conversion</i>	<i>La conversión del capitán Brassbound</i>	1900	-1910 -En <i>Three Plays for Puritans</i> , 1925?	10
<i>Caesar and Cleopatra</i>	<i>Cesar y Cleopatra</i>	1901	-1909, 1 edición sin fecha -En <i>Three Plays for Puritans</i> , 1925?	8
<i>Mrs Warren's Profession</i>	<i>Trata de blancas</i>	1902	-1907 -En <i>Plays Unpleasant</i> , 1924	5
<i>Man and Superman</i>	<i>Hombre y superhombre</i>	1902-1903	1915, 2 ediciones sin fecha	12
<i>How He Lied to Her Husband</i>	<i>Así mintió él al esposo de ella</i>	1904	-1911, 1 edición sin fecha - + otras, 1944	7
<i>John Bull's Other Island</i>	<i>La otra isla de John Bull</i>	1904	-1912, 1 edición sin fecha - + otras, 1944	8
<i>Major Barbara</i>	<i>La Comandanta Bárbara</i>	1905	-1911 - + otras, una sin fecha, 1950? -En catalán, 1996	6
<i>The Doctor's Dilemma</i>	<i>El dilema del doctor</i>	1906	-1912, 1 edición sin fecha - + otras, 1924?, 1944	6
<i>Getting Married</i>	<i>Casándose</i>	1908	-1964, 1 edición sin fecha	56
<i>The Shewing-up of Blanco Posnet</i>	<i>El compromiso de Blanco Posnet</i>	1909	- 1912, 1 edición sin fecha - + otras, 1924?, 1944	3
<i>Misalliance</i>	<i>Matrimonio desigual</i>	1910	- + otras, 1910 -1943, 1 sin fecha	-
<i>The Dark Lady of the Sonnets</i>	<i>La dama morena de los sonetos</i>	1910	-+ otras, 1963 -1 edición sin fecha	53
<i>Fanny's First Play</i>	<i>La Primera comedia de Fanny</i>	1911	- + otras, 1963 -1964	52
<i>Preface to Three Plays by Brieux</i>	<i>Drama como tortura</i>	1911	1963	52
<i>Overruled</i>	<i>Vencidos</i>	1912	-1917, 1 edición	5

			sin fecha - + otras, 1952	
<i>Pygmalion</i>	<i>Pígalión</i>	1912-13	-1920 - + otras, 1952 - En catalán, 1957	7 44
<i>Androcles and the Lion</i>	<i>Androcles y el león</i>	1913	- 1915 - + otras, 1944	2
<i>Great Catherine</i>	<i>La gran Catalina</i>	1913	- + otras, 1943 -1959	30
<i>Common Sense about the War</i>	<i>El sentido común y la guerra</i>	1914	-1915	1
<i>O'Flaherty V.C.</i>	<i>La cruz de la victoria de O'Flathery</i>	1915	+ otras 1959, 3 ediciones sin fecha	44
<i>The Inca of Perusalem</i>	<i>El inca de Perusalen</i>	1915	+ otras 1959, 3 ediciones sin fecha	44
<i>Augustus Does His Bit</i>	<i>Augusto hace lo suyo</i>	1916	+ otras 1959, 3 ediciones sin fecha	43
<i>Annajanska, the Bolshevik Empress</i>	<i>La emperatriz bolchevique</i>	1918	+ otras 1922	4
<i>Heartbreak House</i>	<i>La casa de la Pernas</i>	1919	- + otras 1943 -1946, 2 ediciones sin fecha -En catalán, 2009	24 90
<i>Peace Conference Hints</i>	<i>El porvenir del mundo</i>	1919	1919	-
<i>As Far as Thought Can Reach</i>	<i>Hasta donde alcanza el pensamiento</i>	1921	- + otras, 1926?, sin fecha -1965	5
<i>The Thing Happens</i>	<i>La cosa sucede</i>	1921	- + otras, 1926?, sin fecha -1965	5
<i>Tragedy of an Elderly Gentleman</i>	<i>Tragedia de un caballero entrado en años</i>	1921	- + otras, 1926?, sin fecha -1965	5
<i>Back to Methuselah</i>	<i>Volviendo a Matusalén</i>	1922	- 1926? 2 ediciones sin fecha	4
<i>Saint Joan</i>	<i>Santa Juana</i>	1923	- 1925, 2 ediciones sin fecha - + otras, 1955 -En catalán, 1927	2 4
<i>The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism</i>	<i>Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del socialismo y el capitalismo</i>	1928	1928	-
<i>The Apple Cart</i>	<i>El Carro de las manzanas</i>	1929	-1930 1 edición sin fecha - + otras, 1944	1
<i>Essays in Fabian Socialism.</i>	<i>Ensayos Fabianos sobre el socialismo</i>	1931 1932	1984, 2 ediciones sin fecha	52
<i>Too True to Be Good</i>	<i>Demasiado bueno para ser cierto</i>	1931	- + otras, 1963 - 1964, 1 sin fecha	32
<i>The Black Girl in Search</i>	<i>Las aventuras de la niña</i>	1932	1933, 1 edición	1

<i>of God</i>	<i>negra que buscaba a Dios</i>		sin fecha	
<i>On the Rocks</i>	<i>En la ruina</i>	1933	- + otras, 1963 -1964, 1 sin fecha	30
<i>The Simpleton of the Unexpected Isles</i>	<i>El simple de las islas inesperadas</i>	1934	+ otras, 1963	29
<i>The Six of Calais</i>	<i>Los seis de Calais</i>	1934	- + otras, 1963 -1964, 1 sin fecha	29
<i>Village Wooing</i>	<i>Galanteo de pueblo chico</i>	1934	- + otras, 1963 -1964, 1 sin fecha	29
<i>The Millionairess</i>	<i>La millonaria</i>	1936	- + otras, 1963 -1964, 1 sin fecha	27
<i>Cymbeline Refinished</i>	<i>Otro final para Cimbelino</i>	1937	- + otras 1955, 1 sin fecha -1964	18
<i>The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism (añadido a)</i>	<i>Sovietismo y fascismo</i>	1937	-1939, 1 edición sin fecha	2
<i>Geneva, a Fancied Page of History in Three Acts</i>	<i>Ginebra</i>	1938	- + otras 1955 -1964, 1 edición sin fecha	17
<i>In Good King Charles's Golden Days</i>	<i>El buen rey Carlos</i>	1939	- + otras, 1955, 1 sin fecha -1964	16
<i>Passion, Poison and Petrification</i>	<i>Pasión pócima y petrificación</i>	1939	1951	12
<i>Everybody's Political What's What</i>	<i>Guía política de nuestro tiempo</i>	1944	1946	2
<i>Buoyant Billions</i>	<i>Los millones de Buoyant</i>	1948	1965	17
<i>Sixteen Self Sketches</i>	<i>Dieciséis esbozos de me mismo</i>	1949	1950, 1 edición sin fecha	1

Como podemos observar, las obras aparecen ordenadas por su año de publicación en su país de origen, aunque esta no es la primera columna de la tabla, ocupada por el título original, para a continuación colocar el título meta (el que se dio a la primera versión con la que contamos) de manera reducida, por ejemplo, en vez de consignar *Los despachos de Napoleón: juguete en un acto y en prosa*, hemos preferido poner *Los despachos de Napoleón*, para no hacer de esta tabla innecesariamente extensa. A continuación, disponemos del año de la edición origen y el año de edición meta, para terminar con la diferencia temporal que se da entre ambas.

Las obras de Shaw se han publicado de dos formas, la primera es de manera exenta y la segunda es junto con otras, por eso en muchas de ellas hallamos dos comentarios, ordenados de manera cronológica: el año de la primera edición seguido, si es el caso, del número de ediciones cuya fecha no es segura y «+ otras» y el año, seguida si es necesario del número de ediciones que no tienen fecha, para aquellos volúmenes que contienen más de una obra.

También hemos apuntado de manera informativa las primeras ediciones a otras lenguas de la península, aunque no vamos a incluirlas en nuestro estudio.

El arco temporal en el que se mueve la diferencia entre ambas ediciones ocupa un rango que va del mismo año de publicación en los dos idiomas con las obras *Misalliance*, *Peace Conference Hints* y *The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism*, hasta los 122 que transcurrieron entre 1891 y 2013 que se sucedieron en *La quinta esencia del ibsenismo*.

El porcentaje más alto de diferencia se da dentro de la primera década, hay cuatro libros con una diferencia de uno y dos años, un libro con una diferencia de tres, dos con una diferencia de cuatro, en dos libros la diferencia es de seis, en otros dos de siete, en ocho también se dan dos años de separación, nueve años entre ambas publicaciones en otros dos y, para finalizar, hay cinco títulos con una diferencia de publicación de cinco años. Dentro de la segunda decena, constan un libro con diferencias de once, quince, dieciséis y dieciocho años, dos con una separación de diecisiete y tres con una diferencia de diez y doce. Tres libros se publican veintinueve años después, dos veinticuatro y uno veintisiete años tras la edición inglesa. Dos libros que distan entre sí treinta años, y otros dos con una distancia de treinta y dos. Cuarenta y tres y cuarenta y cuatro años separan a dos publicaciones cada una, cincuenta y dos encontramos en dos ocasiones, mientras que cincuenta y tres y cincuenta y seis entre otra obra. Para finalizar hay un libro que se edita sesenta años después en nuestro país, otro setenta y tres años, para acabar con los ya mencionados ciento veintidós años que pasaron para otro.

Así explicado puede no ser muy aclaratorio, pero no hay otro parámetro con el que se puedan relacionar. No hemos encontrado ninguna relación lógica entre la separación temporal que sigue a un libro y su traducción. Podríamos pensar que tras 1919, con el éxito de *Pigmalión* en nuestra escena, se reduciría la diferencia entre ambas publicaciones al ser un escritor famoso, pero no es así, ya que una obra publicada en 1919 se publica en España ese mismo año, pero la otra con la misma fecha origen, veinticuatro años más tarde. Las obras publicadas en Inglaterra en 1921 tardan cinco años en llegar a nuestro mercado y la de 1922, cuatro. Lo mismo podríamos pensar que pasa en las obras que salen a la venta en 1925, fecha de la concesión del Nobel, pero ese año no vio la luz ninguna obra, aunque la siguiente que sale al mercado en 1928 se traduce y sale a la venta en España durante ese mismo año. De la misma manera, 1939 supuso otro hito en la carrera profesional de Shaw por la concesión del Oscar de la Academia, aunque ya hemos visto que él no le dio ninguna importancia, pero este galardón no trae una mayor fluidez en la recepción de sus obras, que tardan 12 y 16 años en llegar a nosotros. Debemos hacer notar que este hecho es comprensible porque el país acaba de salir de una guerra, hay una carestía general de productos básicos y la censura franquista ya ha empezado a funcionar, ralentizando los procesos de edición.

Todo esto nos lleva a pensar que la traducción y edición de libros de Shaw en nuestro país es más el producto de los gustos personales de individuos que participan en la vida literaria o están cercanos a ella, que una estrategia de las editoriales que aprovechan el filón de un nombre conocido en el panorama internacional.

2.1.8. Estudio de las fuentes

Hemos consultado cuarenta y dos instituciones y fondos bibliográficos que representan al mundo hispanohablante en general, así como al del saber internacional que podrían, debido a su importancia, contener obras en castellano de Bernard Shaw.

El fondo bibliográfico más amplio está en la Biblioteca Nacional Española, en donde se conservan 172 volúmenes (útiles para este trabajo, de un total de 271 referencias sobre el escritor, de las que 191 responden al campo de búsqueda «autor»). Entendemos que este dato se debe al hecho de que, salvo en el periodo de tiempo tras la Guerra Civil en el que la publicación de obras pasó a México y Argentina, las principales editoriales en habla hispana están en la Península.

En la base de datos del ISBN también hemos hallado cuarenta entradas. Debido a su reciente creación, las obras que aparecen son de los últimos cuatro decenios, por lo que no podemos

hacer un estudio histórico relevante, a diferencia de lo que se puede estudiar basándonos en los registros de la Biblioteca Nacional española.

Otra fuente de importancia parecía ser el *Index Translationum*. Esta base de datos, creada en 1932 y dependiente de la UNESCO, recoge las traducciones y publicaciones de cien países miembros de la citada organización mundial. Comenzó a recoger sus referencias en papel en 1942, para pasar años más recientemente a CDs y a la consulta online. Pero pese a la importancia de la institución, el número de obras que recoge es de apenas diez entradas.

Las bibliotecas públicas españolas (BPE) conservan noventa y siete referencias, distribuidas en todas las Comunidades Autónomas de nuestra geografía. Es importante el gran número de volúmenes que se pueden encontrar en las diferentes provincias catalanas. Al contrario que en las precedentes, el REBIUN (red de bibliotecas universitarias) nos da solamente treinta y un volúmenes. Este número resulta extraño por el hecho de que Shaw no sólo es un destacado exponente del teatro inglés en un largo periodo de tiempo que abarca el último decenio del siglo XIX y los cinco primeros del XX, sino también un pensador cuyas ideas tuvieron una gran repercusión en la Europa de entreguerras.

Así mismo nos hemos dirigido a la Red de Bibliotecas del Gobierno de Navarra y a la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, ya que no pertenecen al grupo anterior. En las de Navarra nos hemos encontrado, además de varias películas y cuatro bibliografías de Shaw, dos volúmenes curiosos. El primero es *An Anthology of English Humour*, recopilación de obras de varios autores como W. S. Maugham o Chesterton, en la que también aparece *The Serenade*, obra de Shaw no traducida al castellano y la segunda es *Su mejor amigo*, vídeo con el que obsequió la revista Tiempo a sus lectores, que aparece definida en la ficha bibliográfica como «Las conversaciones privadas de George Bernard Shaw. Intérpretes: Patrick McGoohan, John Gielgud, Wendy Hiller». En la biblioteca de la capital, por el contrario, las siete referencias que existen también aparecen en otras del país.

Este estudio sigue la metodología desarrollada por el proyecto TRACE, al que pertenecen las Universidades de León y la del País Vasco, por lo que se consideró importante el cotejo de sus webs, en las que sólo se hallaron dos referencias. Es cierto que sus fondos aparecen en REBIUN, pero cabía la posibilidad de que hubiera algún artículo publicado en algún acta de los congresos de TRACE que fueran importantes para nuestro estudio.

Como punto de referencia en la enseñanza del castellano a extranjeros, consultamos la biblioteca del Instituto Cervantes, que contiene nueve volúmenes. Este hecho tampoco deja de ser sorprendente ya que la traducción de *Pigmalión* es un muy buen punto de partida para tratar los dialectos del inglés y del castellano en la literatura. No hay que olvidar que el *cockney* hablado por Eliza tiene un carácter protagonista en la obra, y debe ser reflejado de alguna manera en el texto meta, para que el lector pueda entender en toda su profundidad este eje vertebrador de la pieza.

Otras dos bibliotecas españolas consultadas han dado muy diferentes resultados. Por un lado, en la del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA), no hemos hallado ninguna traducción, lo que es relevante porque dos de las versiones de la obra -musical y película- son de sobra conocidas entre el público adulto. En cambio, en la de la Fundación Juan March, biblioteca especializada en teatro, hay cuarenta y ocho. No todas nos sirven, ya que hay fotos, versiones en inglés y una biografía, pero en una biblioteca privada dedica al teatro y a la música españoles de los siglos XIX, XX y XXI, nos parece un número destacado de entradas.

Al otro lado del Atlántico, la biblioteca con más entradas es la Biblioteca Nacional de Argentina con 216 registros, de los que ciento uno están en castellano. Debemos recordar que, como hemos mencionado anteriormente, las editoriales españolas pasaron a publicar en Argentina y México, por lo que es de esperar que en los fondos de ambos países hallemos un gran número de volúmenes. En Argentina también hemos consultado la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en la que las referencias son doscientas trece, de las cuales son útiles noventa y cinco. En la de la mítica Villa Ocampo, sita en el mismo país, hallamos ocho entradas.

Por número de referencias de fondos, la siguiente biblioteca en importancia es la Nacional de México, en la que hay 68 registros de los que sesenta están en nuestra lengua. Este país también fue un punto al que los intelectuales españoles huyeron tras la contienda civil y se focalizó como centro impresor de obras. En este fondo también hallamos libros publicados en Argentina, lo que nos da a entender una dependencia del país centroamericano frente al andino. El problema que nos encontramos en esta institución es que en las fichas bibliográficas a las que hemos podido acceder, no constan datos muy importantes para nuestro estudio.

También es elevado el número que nos encontramos en las Nacionales de Perú, donde hay cincuenta y Chile, con cuarenta y ocho. Este último país también fue editor de obras de Shaw, aunque en un número más reducido que el vecino. Tras estos disponemos de las veintinueve entradas de la Nacional de Colombia (una de ellas una versión de *Pigmalión* leída), las trece de la Biblioteca Digital Nacional del SENACYT de Panamá, las nueve de Costa Rica y las cuatro de Venezuela.

Por el contrario, en las bibliotecas nacionales de Ecuador, Nicaragua, El Salvador y la República Dominicana nos encontramos una sola obra. En la de Cuba hemos hallado dos referencias, pero una está en alemán y otra en su inglés original, ninguna en castellano, lo que nos parece un dato, cuando menos, extraño.

Es negativa, así mismo, la búsqueda en las Bibliotecas Nacionales de Uruguay, Paraguay, Panamá, Bolivia y en las virtuales de El Dorado y de la Comunidad Andina.

También se han consultado otras bibliotecas internacionales de países relevantes que, debido a su potencia internacional, quizás pudieran haber recogido algún volumen en sus fondos. Pero la búsqueda ha sido infructuosa. Ni la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, la British Library, ni la COPAC disponen de versiones de Shaw en nuestra lengua. Sorprende especialmente que tampoco las haya en la Biblioteca Nacional de las Islas Filipinas, debido a la relación colonial que se estableció entre los dos países.

Por último, hemos consultado los fondos del Centro de documentación teatral del Ministerio de Cultura y del Centro de documentación de las artes escénicas de Andalucía. En el primero, lo único que destaca entre sus diez y nueve obras, es una en catalán. En el segundo no hemos hallado referencias bibliográficas, sino que sus fondos contienen otros elementos a los que nos referimos en la tabla siguiente:

FONDOS	NÚMERO DE ELEMENTOS	OBRA
FOTOGRAFÍAS	10 en total. De los cuales: - 4 - 2 - 1 - 1 - 1 - 1	<i>La profesión de la señora Warren</i> De 03-1997, 6 fotos De 25-01-1973, 7 fotos De 25-01-1973, 1 foto De 1996, 1 foto <i>La casa dels cors trencats</i> De 07-05-2009, 6 fotos De 07-05-2009, 15 fotos <i>El hombre del destino</i> De 11-1989, 8 fotos <i>L'home i les armes</i> De 1986, 1 foto <i>Cándida</i> De 1959, 1 foto <i>Trata de blancas</i> De 1995, 1 fotos
VIDEOS	3 en total. De los cuales: -1 -1 -1	<i>La profesión de la Sra. Warren</i> De 25-03-1997 <i>Mi querido embustero</i> De 25-09-2003 <i>La casa dels cors trencats</i> Sin fecha
AUDIOS	Sin referencias	
RECORTES DE PRENSA	115 en total. De los cuales: - 4 - 1	<i>Sobre Pigmalión</i> De 27-11-1946 (2) De 24-10-1964 De 07-12-2013 <i>Sobre My Fair Lady</i> De 16-10-1963
ARTÍCULOS DE REVISTAS	31 en total. De los cuales: -4	<i>Sobre Pigmalión</i> De 1964 (2) De 1966 De 1997
PROGRAMAS DE MANO	1 en total	<i>El carro de las manzanas</i> De 1964
CARTELES	Sin referencias	
DOSSIERES	Sin referencias	
CARICATURAS	Sin referencias	

Pero debemos poner todos estas cifras en el contexto de las obras de otros autores de primer orden para ver si este número es notable o no lo es. Para ello hicimos una serie de catas en el fondo bibliográfico de referencia de nuestro país, la Biblioteca Nacional, que nos dio una serie de datos muy interesantes con respecto a la presencia de la obra de Shaw en relación con la de otros autores.

Primero comenzamos con cuatro grandes nombres de la literatura universal internacional. Bajo el epígrafe de «Cervantes, todos los campos» tenemos 11.866 entradas, de las cuales responden a la petición de «autor» el número de 6.867. Entre estas últimas hallamos sus obras en castellano, inglés, francés, alemán, catalán, italiano, versiones para escolares, biografías, estudios, material gráfico y películas.

De «Shakespeare, todos los campos», nos vuelca 2.804 referencias y cuando lo acotamos a «autor», nos encontramos con 2.036, entre las que hemos encontrado obras en castellano, inglés, francés, italiano y catalán, así como películas, estudios y biografías sobre su figura.

Moliere cuenta con 748, de las que 513 responden a «autor». Así como en los anteriores, hallamos versiones originales, y otras traducidas al inglés, castellano, italiano además de otros volúmenes sobre el escrito francés (biografías), así como películas.

Goethe cuenta con un número de fichas más elevado que las del francés, ya que aparecen 1.442, de las que 758 son libros (en alemán, castellano, inglés, francés e italiano), obras musicales y diarios.

Podemos comparar a Shaw con las grandes figuras de la literatura europea, tanto por la calidad de sus escritos, como por la importancia que han tenido en el desarrollo de la literatura universal. Quizás no haya pasado el tiempo suficiente como para ver la importancia de su obra en la formación de la identidad nacional de su país de origen, como pasa con autores como Cervantes, Moliere o Shakespeare, pero sus líneas han tenido una gran relevancia en la búsqueda de la esencia de lo humano. Por ello, quizás debemos comparar al irlandés con autores contemporáneos, para los que hemos recogido a dos que en su momento alcanzaron una gran fama, por detrás de los que queda nuestro escritor. Por un lado Oscar Wilde, con 1.200 entradas, de las que 1.106 son versiones de sus obras, una de las cuales está traducida al euskera, películas y biografías; por otro Virginia Woolf, con 373 entradas a su nombre, y 255 como autora, de la misma manera que los anteriores, con versiones a los principales idiomas europeos, películas y biografías. Aunque se queda lejos de Oscar Wilde, autor al que Shaw defiende «ante sus críticos y detractores» (Constán 2009: 215), y a una cierta distancia de Virginia Woolf, 271 entradas, 191 como autor, de las que nos son relevantes 174, entendemos que no es un mal número.

Otro hecho a tener en cuenta es que vivimos en un mundo audiovisual y esto hace que sea necesario analizar los datos recogidos sobre las ediciones de películas. De esta manera, vemos que durante los últimos diez años se han realizado varias ediciones de los largometrajes, *Pigmalión* y *My Fair Lady*, alguna de las cuales va de la mano de uno de los periódicos más importantes del país, lo que unido a las puestas en escena del musical, nos demuestra la vitalidad de esta obra, lo que nos hace pensar que, posiblemente, estas nuevas versiones vayan a atraer más lectores hacia la letra impresa.

Por último debemos hablar del AGA, el Archivo General de la Administración sito en Alcalá de Henares, cuyos fondos nos han sido de mucha utilidad. Aquí nos hemos centrado especialmente en *Pigmalión* y hemos obtenido toda la información que se conserva.

En este archivo se guardan, entre otras cosas, los expedientes de censura que el régimen franquista estableció en España y que duró desde 1938 hasta 1975 (en realidad hasta 1985, aunque con otra denominación). Dentro de un expediente de censura podemos encontrarnos con diferentes tipos de documentos. El básico es la solicitud de publicación, representación o exhibición de una obra o película, tras lo que viene la resolución de la censura que las

permitía, a veces con tachaduras y enmiendas, o las denegaba. Algunas veces encontramos diferentes documentos adjuntos como los informes del censor o de los censores, las galeradas censuradas, recibos del depósito de las obras, recibos del pago de los derechos u otro tipo de solicitudes como la de Radio Nacional de España que pide, por ejemplo, el permiso para emitir por radio la obra *Pigmalión*.

En el AGA contamos con tres tipos diferentes de documentos. Por un lado tenemos el fondo de obras publicadas posteriormente que consta de un total de 144 libros, cuyo arco temporal abarca desde 1938 a 1981, y que está compuesto por los volúmenes que se guardaron ya que tuvieron que pasar por la censura previa a su publicación en nuestro país. Es curioso notar que uno de ellos está escrito en inglés y otro en alemán. Por otro, los expedientes de censura, que también podemos subdividir en tres grupos: uno en el que se reúnen todas las referencias que existen sobre volúmenes para publicar; el segundo, sobre las representaciones de la obra en los escenarios, con la inclusión en uno de los expedientes de una petición por parte de Radio Nacional de España para radiar la obra a otros países europeos, para que los emigrantes pudieran escucharla y la excepción que se hizo con esta y otras obras más, ya que la censura no permitía radiarlas; y un tercer grupo en el que se recogen las versiones cinematográficas de *My Fair Lady*. Además de todo esto, contamos con una colección de fotografías.

En los fondos del AGA encontramos los volúmenes siguientes:

TÍTULO	AUTOR META	AÑO	EDITORIAL	TÍTULO ORIGINAL	BIBLIOTECA
<i>Androcles y el león</i>		1964	Edhasa	<i>Androcles and the Lion</i>	AGA
<i>Armas y el hombre</i>		1964	Edhasa	<i>Arms and the Man</i>	AGA
<i>Así le mintió el al marido</i>		1967	Edhasa	<i>How He Lied to Her Husband</i>	AGA
<i>Así mintió al esposo de ella</i>		1950		<i>How He Lied to Her Husband</i>	AGA
<i>Así mintió el al esposo de ella</i>		1965	Editorial Labor	<i>How He Lied to Her Husband</i>	AGA
<i>Así mintió él, al esposo de ella</i>		1964	Edhasa	<i>How He Lied to Her Husband</i>	AGA
<i>Cándida</i>		1943	Hachette S.A.	<i>Candida</i>	AGA
<i>Cándida</i>		1956	Aguilar	<i>Candida</i>	AGA
<i>Cándida</i>		1964	Edhasa	<i>Candida</i>	AGA
<i>Cándida</i>		1965	Aguilar	<i>Candida</i>	AGA
<i>Cándida. Un misterio</i>		1967	Edhasa	<i>Cándida</i>	AGA
<i>Cartas entre un autor y una actriz</i>		1955	Hermes	<i>To a Young Actress: Letters of Shaw to Molly Tompkins 1921-1949</i>	AGA
<i>Casas de viudos</i>		1964	Edhasa	<i>Widower's Houses</i>	AGA
<i>Casas de viudos</i>		1967	Edhasa	<i>Widower's Houses</i>	AGA
<i>Cashel Byrons Beruf. La profesión de Cashel Byron</i>		1961	Wilhelm	<i>Cashel Byron's Profession</i>	AGA
<i>Cesar y Cleopatra</i>		1948	M. Aguilar	<i>Caesar and Cleopatra</i>	AGA
<i>Cesar y Cleopatra</i>		1948	J. Janes	<i>Caesar and</i>	AGA

				<i>Cleopatra</i>	
<i>Cesar y Cleopatra</i>		1953	Tor	<i>Caesar and Cleopatra</i>	AGA
<i>Cesar y Cleopatra</i>		1956	Aguilar	<i>Caesar and Cleopatra</i>	AGA
<i>Cesar y Cleopatra</i>		1964	Edhasa	<i>Caesar and Cleopatra</i>	AGA
<i>Cesar y cleopatra</i>		1965	Aguilar	<i>Caesar and Cleopatra</i>	AGA
<i>Cesar y cleopatra. Una historia</i>		1967	Edhasa	<i>Caesar and Cleopatra</i>	AGA
<i>Comedias agradables. Cándida Los despachos de Napoleón. Lucha de sexos</i>		1943	M. Aguilar	<i>Plays Pleasant. -The Man of Destiny. -Arms and the Man. -Candida. -You never can tell.</i>	AGA
<i>Comedias desagradables</i>		1950	Sudamericana	<i>Plays Unpleasant -Widower's Houses -The Philanderer -Mrs's Warren profession</i>	AGA
<i>Comedias desagradables</i>		1964	Edhasa	<i>Plays Unpleasant -Widower's Houses -The Philanderer -Mrs's Warren profession</i>	AGA
<i>Comedias desagradables. Non olet. Trata de blancas</i>		1943	M. Aguilar	<i>Plays Unpleasant -Widower's Houses -The Philanderer -Mrs's Warren profession</i>	AGA
<i>Comedias escogidas</i>		1965	Aguilar		AGA
<i>Cómicas agradables</i>		1964	Edhasa	<i>Plays Pleasant.</i>	AGA
<i>Demasiado bueno para ser cierto</i>		1964	Edhasa	<i>Too True to Be Good</i>	AGA
<i>Denegado</i>		1964	Edhasa	<i>Overruled</i>	AGA
<i>Diez y seis esbozos de mí mismo</i>		1951	Sudamericana	<i>Sixteen Self Sketches</i>	AGA
<i>El buen rey Carlos</i>		1964	Edhasa	<i>In Good King Charles's Golden Days</i>	AGA
<i>El carro de la manzanas</i>		1943	M. Aguilar	<i>The Apple Cart</i>	AGA
<i>El carro de las manzanas</i>		1947	E. Calpe	<i>The Apple Cart</i>	AGA
<i>El carro de las manzanas</i>		1964	Edhasa	<i>The Apple Cart</i>	AGA
<i>El carro de las manzanas. Santa Juana</i>		1956	Sudamericana Edhasa	<i>- The Apple Cart -Saint Joan</i>	AGA

<i>El dilema del doctor</i>		1956	Edhasa	<i>The Doctor's Dilemma</i>	AGA
<i>El dilema del doctor</i>		1964	Edhasa	<i>The Doctor's Dilemma</i>	AGA
<i>El discípulo del diablo</i>		1956	Aguilar	<i>The Devil's Disciple</i>	AGA
<i>El discípulo del diablo</i>		1964	Edhasa	<i>The Devil's Disciple</i>	AGA
<i>El discípulo del diablo</i>		1965	Aguilar	<i>The Devil's Disciple</i>	AGA
<i>El discípulo del diablo. Un melodrama</i>		1967	Edhasa	<i>The Devil's Disciple</i>	AGA
<i>El hombre del destino</i>		1964	Edhasa	<i>The Man of Destiny</i>	AGA
<i>El mariposón</i>		1964	Edhasa	<i>The Philanderer</i>	AGA
<i>El mariposón</i>		1967	Edhasa	<i>The Philanderer</i>	AGA
<i>El simple de las islas inesperadas</i>		1964	Edhasa	<i>The Simpleton of the Unexpected Isles</i>	AGA
<i>En la ruina</i>		1964	Edhasa	<i>On the Rocks</i>	AGA
<i>Fascinación</i>		1956	Aguilar	<i>The Philanderer</i>	AGA
<i>Fascinación</i>		1965	Aguilar	<i>The Philanderer</i>	AGA
<i>Galanteo de pueblo chino</i>		1964	Edhasa	<i>Village Wooing</i>	AGA
<i>Ginebra</i>		1964	Edhasa	<i>Geneva</i>	AGA
<i>Hasta donde alcanza el pensamiento</i>		1965	Aguilar	<i>As Far as Thought Can Reach</i>	AGA
<i>Héroes Cándida</i>		1947	Espasa Calpe	<i>Arms and the Man Candida</i>	AGA
<i>Héroes</i>		1956	Aguilar	<i>Arms and the Man</i>	AGA
<i>Héroes</i>		1965	Aguilar	<i>Arms and the Man</i>	AGA
<i>Héroes y hombres. Una comedia antirromántica</i>		1967	Edhasa	<i>Arms and the Man</i>	AGA
<i>Hombre del destino. Un capítulo de historia ficticia</i>		1967	Edhasa	<i>The Man of Destiny</i>	AGA
<i>Hombre y superhombre</i>		1943	M. Aguilar	<i>Man and Superman</i>	AGA
<i>Hombre y superhombre</i>		1956	Aguilar	<i>Man and Superman</i>	AGA
<i>Hombre y superhombre</i>		1964	Edhasa	<i>Man and Superman</i>	AGA
<i>Hombre y superhombre Una comedia y una filosofía</i>		1967	Edhasa	<i>Man and Superman</i>	AGA
<i>La casa de la congoja</i>		1964	Edhasa	<i>Heartbreak House</i>	AGA
<i>La casa de la Pernas. La gran Catalina</i>		1943	M. Aguilar	<i>- Heartbreak House -Annajanska, the Bolshevik Empress</i>	AGA
<i>La casa de las penas</i>		1956	Aguilar	<i>Heartbreak House</i>	AGA

<i>La casa de las penas</i>		1965	Aguilar	<i>Heartbreak House</i>	AGA
<i>La comandante Bárbara</i>		1950		<i>Major Barbara</i>	AGA
<i>La comandante bárbara</i>		1956	Aguilar	<i>Major Barbara</i>	AGA
<i>La comandante Bárbara</i>		1964	Edhasa	<i>Major Barbara</i>	AGA
<i>La comandante bárbara</i>		1967	Edhasa	<i>Major Barbara</i>	AGA
<i>La conversión del capitán Brassboun</i>		1967	Edhasa	<i>Captain Brassbound's Conversion</i>	AGA
<i>La conversión del capitán Brassbound</i>		1964	Edhasa	<i>Captain Brassbound's Conversion</i>	AGA
<i>La cosa sucede</i>		1965	Aguilar	<i>The Thing Happens</i>	AGA
<i>La gran Catalina</i>		1959		<i>Great Catherine: Whom Glory Still Adores</i>	AGA
<i>La gran Catalina</i>		1964	Edhasa	<i>Great Catherine: Whom Glory Still Adores</i>	AGA
<i>La millonaria</i>		1964	Edhasa	<i>The Millionairess</i>	AGA
<i>La otra isla de John Bull</i>		1943	M. Aguilar	<i>John Bull's Other Island</i>	AGA
<i>La otra isla de John Bull</i>		1950	Alsina	<i>John Bull's Other Island</i>	AGA
<i>La otra isla de John Bull</i>		1964	Edhasa	<i>John Bull's Other Island</i>	AGA
<i>La otra isla de John Bull</i>		1967	Edhasa	<i>John Bull's Other Island</i>	AGA
<i>La primera comedia de Fanny</i>		1964	Edhasa	<i>Fanny's First Play</i>	AGA
<i>La profesión de la señora Warren</i>		1946	Hachette	<i>Mrs Warren's Profession</i>	AGA
<i>La profesión de la señora Warren</i>		1967	Edhasa	<i>Mrs Warren's Profession</i>	AGA
<i>La profesión de la Sra. Warren</i>		1964	Edhasa	<i>Mrs Warren's Profession</i>	AGA
<i>Las quintaesencias</i>		1942	José Janes	<i>The Quintessence of George Bernard Shaw</i>	AGA
<i>Los seis de Calais</i>		1964	Edhasa	<i>The Six of Calais</i>	AGA
<i>Lucha de sexos</i>		1945	Francisco Mateu	<i>You Never Can Tell</i>	AGA
<i>Matrimonio desigual</i>		1943	M. Aguilar	<i>Misalliance</i>	AGA
<i>Matrimonio desigual</i>		1947	Espasa Calpe	<i>Misalliance</i>	AGA
<i>Matrimonio desigual</i>		1964	Edhasa	<i>Misalliance</i>	AGA
<i>Nunca puede saberse</i>		1964	Edhasa	<i>You never can tell</i>	AGA
<i>Nunca puede saberse. Una comedia</i>		1967	Edhasa	<i>You never can tell</i>	AGA
<i>Obritas de guerra</i>		1959			AGA
<i>Obritas de la guerra</i>		1964	Edhasa		AGA
<i>Otro final para Címbelino</i>		1964	Edhasa	<i>Cymbeline Refinished</i>	AGA
<i>Pasión pócima y</i>		1951	Antonio	<i>Passion, Poison</i>	AGA

<i>petrificación</i>			Rubiños	<i>and Petrification</i>	
<i>Pigmalió</i>		1969	Ayma	<i>Pygmalion</i>	AGA
<i>Pigmalión</i>		1964	Edhasa	<i>Pygmalion</i>	AGA
<i>Pigmalión</i>		1956	Janes	<i>Pygmalion</i>	AGA
<i>Pigmalión</i>		1956	Aguilar	<i>Pygmalion</i>	AGA
<i>Pigmalión</i>		1965	Aguilar	<i>Pygmalion</i>	AGA
<i>Pigmalión;</i> <i>La cosa sucede</i>		1943	Espasa Calpe	<i>-Pygmalion</i> <i>-The Thing Happens</i>	AGA
<i>Santa Juana</i>		1938	Espasa Calpe	<i>Saint Joan</i>	AGA
<i>Santa Juana</i>		1941	Espasa Calpe	<i>Saint Joan</i>	AGA
<i>Santa Juana</i>		1941	M. Aguilar	<i>Saint Joan</i>	AGA
<i>Santa Juana</i>		1944	M. Aguilar	<i>Saint Joan</i>	AGA
<i>Santa Juana</i>		1956	Janes	<i>Saint Joan</i>	AGA
<i>Santa Juana</i>		1964	Edhasa	<i>Saint Joan</i>	AGA
<i>Santa Juana</i>		1965	Aguilar	<i>Saint Joan</i>	AGA
<i>Tragedia de un caballero</i> <i>entrado en años</i>		1965	Aguilar	<i>Tragedy of an Elderly Gentleman</i>	AGA
<i>Trata de blancas</i>		1956	Aguilar	<i>Mrs Warren's Profession</i>	AGA
<i>Trata de blancas</i>		1965	Aguilar	<i>Mrs Warren's Profession</i>	AGA
<i>Tres comedias para puritanos</i>		1943	M. Aguilar	<i>Three Plays for Puritans</i>	AGA
<i>Tres comedias para puritanos</i>		1964	Edhasa	<i>Three Plays for Puritans</i>	AGA
<i>Una aventura</i>		1967	Edhasa		AGA
<i>Volviendo a Matusalén,</i> <i>en el principio y otras</i>		1943	M. Aguilar	<i>Back to Methuselah</i>	AGA
<i>Volviendo a Matusalén y</i> <i>Santa Juana</i>		1956	Aguilar	<i>Back to Methuselah;</i> <i>Saint Joan</i>	AGA
<i>Vuelta a Matusalén</i>		1964	Edhasa	<i>Back to Methuselah</i>	AGA

Como ya se ha mencionado, contamos con ciento cuarenta y cuatro volúmenes, de los que ciento cuarenta y dos están traducidos al castellano, uno está en alemán y otro permanece en su lengua original. Lo que más nos ha llamado la atención es que estos complementan a los que encontramos en la Biblioteca Nacional, institución en la que se deposita un ejemplar de todos los libros que se editan en España. En treinta y nueve ocasiones, los libros están también en Madrid, en la BNE, mientras que todos los demás los hallamos exclusivamente en el AGA.

TITULO	AUTOR META	AÑO	EDITORIAL	TITULO ORIGINAL	BIBLIOTECA
<i>Cándida: misterio en tres actos</i>	Julio Broutá	1928	Prensa Moderna	<i>Candida</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Cesar y Cleopatra;</i> <i>La comandante Bárbara;</i> <i>Cándida</i>	Ricardo Dessau traducción de la primera obra; Julio Broutá traducción de la	1985	Hyspamérica	<i>Caesar and Cleopatra</i> <i>Mayor Barbara Candida</i>	BN Alcalá BN Madrid

	segunda y tercera obras.				
<i>Comedias agradables</i>				<i>Plays Pleasant</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Comedias desagradables</i>	Julio Broutá	1924	J. Puey	<i>Plays Unpleasant</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Comedias escogidas</i>	Julio Broutá	1966	Aguilar 6ª ed.		BN Alcalá BN Madrid
<i>Comedias escogidas</i>	Julio Broutá	1968	Aguilar 7ª ed.		BN Alcalá BN Madrid
<i>Comedias escogidas</i>	Julio Broutá	1973	Aguilar 7ª ed., 1ª re-impresión		BN Alcalá BN Madrid AGA
<i>Dieciséis esbozos de mí mismo: autobiografía crítica</i>		2002	Ediciones Península S.A.	<i>Sixteen Self Sketches</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>El Carro de las manzanas: una extravagancia política por un miembro de la Real Sociedad de Literatura</i>	Julio Broutá.	1930	Aguilar	<i>The Apple Cart</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>El deixeble del diable</i>	Carles Capdevila	1980	Robrenyo, D.L.	<i>The Devil's Disciple</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>El dilema del doctor: tragicomedia en 5 actos</i>	María Teresa de Brelaz	1920	Moro & Tello	<i>The Doctor's Dilemma</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>El héroe y el soldado</i>	José Luis Pena	1920	Moro & Tello	<i>Arms and the Man</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>El perfecto wagneriano</i>		1985	L'Holandès Errant, D.L.	<i>The Perfect Wagnerite; Commentary on the Ring</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>El perfecto wagneriano</i>	Eduardo Valls Oyarzun	2011	Alianza Editorial, D.L.	<i>The Perfect Wagnerite, Commentary on the Ring</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>El porvenir del mundo: comentarios a la Conferencia de la Paz</i>	Julio Broutá	1919	Fernando Fe	<i>Peace Conference Hints</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>El sentido común y la guerra</i>	Julio Broutá	1915	R. Velasco, imp.	<i>Common Sense about the War</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Ensayos fabianos sobre el socialismo</i>	Gabriel Guijarro	1985	Júcar 1ª ed.	<i>Essays in Fabian Socialism</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del socialismo y del capitalismo</i>	Julio Broutá	1929?	J. Pueyo	<i>The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del socialismo y el capitalismo</i>	Julio Broutá	1930?	M. Aguilar	<i>The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>La profesión de Cashel Byron</i>	Julio Broutá	1929?	Yagües	<i>Cashel Byron's Profession</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>L'home del destí: un</i>	Jordi Cat i	1985	Edicions 62	<i>The Man of</i>	BN Alcalá

<i>paràgraffictici de la història</i>	Pérez del Corral		1ª ed.	<i>Destiny</i>	BN Madrid
<i>Mme. Marie-Modes: comedia en un acto</i> Contiene también: - <i>La primera nube; comedia en un acto</i> - <i>La emperatriz bolchevique; pieza en un acto</i>	Julio Castellanos	1922	Bambalinas	<i>Annajanska, the Bolshevik Empress</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Obras selectas</i>	Juan Leita	1981	Carroggio, DL		BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalió</i>	Joan Oliver adaptació lliure	1986	Edicions 62	<i>Pygmalion</i>	BN Alcalá BN Madrid ARGUS ALCANAR
<i>Pigmalió</i>	Joan Oliver; adaptació lliure	1987	Edicions 62	<i>Pygmalion</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá		Fascículos Planeta	<i>Pygmalion</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión. Adaptación a la pantalla de la obra teatral</i>		1941?	Edit. "Alas"	<i>Pygmalion</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>		1981	Círculo de Lectores, D.L.	<i>Pygmalion</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1983	Bruguera, S.A.	<i>Pygmalion</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1983	Círculo de Lectores	<i>Pygmalion</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1983	Bruguera 2a. ed.	<i>Pygmalion</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1985	Seix Barral	<i>Pygmalion</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión; Trata de blancas</i>	Julio Broutá	1983	Orbis	<i>Pygmalion Mrs. Warren's Profession</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión; Trata de Blancas</i>	Julio Broutá	1986	Orbis	<i>Pygmalion Mrs. Warren's Profession</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión; Androcles y el león</i>	Julio Broutá	1925?	J. Pueyo,	<i>Pygmalion Androcles and the Lion</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Santa Juana</i>	Supervisada por Antonio López Santos	1995	Altaya, D.L.	<i>Saint Joan</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Santa Juana: crónica dramática en seis escenas y un epílogo</i>	Julio Broutá	1943	M. Aguilar: Eugenio Sánchez Leal	<i>Saint Joan</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Tres comedias para puritanos</i>	Julio Broutá	1925?	M. Aguilar	<i>Three Plays for Puritans</i>	BN Alcalá BN Madrid
<i>Volviendo a Matusalén</i>	Julio Broutá	1926?	M. Aguilar	<i>Back to Methuselah</i>	BN Alcalá BN Madrid

El primer libro que aparece en el registro del AGA, *Santa Juana*, se publicó en el año 1938, en plena contienda española y desde aquí hasta 1981 hay ediciones anuales casi constantes. Entre estas fechas sobresalen varios años, el primero es 1943, en el que entre M. Aguilar y Espasa Calpe publican once obras (una y diez respectivamente), 1956, en el que Aguilar edita

quince, 1964, cuando Edhasa saca a la venta treinta y ocho, 1967, cuando de la mano de la misma editorial salen a la luz quince obras diferentes y 1973, año en el que Aguilar publica doce. De aquí hay un salto hasta 1979, con una edición, y 1981 con otra.

Hay que hacer notar que 1964 es el año del estreno de *My Fair Lady*, por lo que pensamos que podríamos encontrar una relación entre la exhibición en nuestro país de la película y el deseo de aprovechar la fama que supuso, para publicar las obras más importantes de Bernard Shaw.

Como anteriormente, vamos a añadir una tabla para hacer más visible la información que se comentará más adelante sobre los expedientes de censura de teatro y cine. Entre los dieciséis expedientes con los que contamos, hemos encontrado tres tipos diferentes. El primero corresponde a las peticiones de publicación y/o exportación de libros, en el segundo se recogen los expedientes de solicitudes de representación y el en tercero los expedientes referidos a las películas, *Pigmalión* y *My Fair Lady*. Seguimos en la tabla el mismo orden que consta en la institución:

NÚMERO DE EXPEDIENTE	AÑO	DEMANDANTE	SOLICITUD	OBRA
760	1940	Editorial Espasa-Calpe	Importación	<i>Pigmalión y La cosa sucede</i>
1.863	22 de mayo de 1943	Editorial Espasa-Calpe	Importación y publicación	<i>Pigmalión y La cosa sucede</i>
1.972	25 de junio de 1943	Sociedad Española de Librería	Importación	<i>Pigmalión</i>
4.641	1956	Editorial Aguilar	Publicación	- <i>Obras escogidas</i> , - <i>La casa de las penas</i> , - <i>Volviendo a Matusalén</i> , - <i>La comandante Bárbara</i> , - <i>Hombre y superhombre</i> , - <i>Volviendo a Matusalén</i> .
742	1956	Editorial Plaza y Janés	Publicación	<i>Pigmalión</i>
1432	1964	Editorial Edhasa	Publicación	<i>Teatro completo</i>
8989	1965	Editorial Aguilar	Publicación	<i>Comedias escogidas</i>
3169	1969	Editorial Ayma	Publicación	<i>Pigmalió</i>
10.985	1973	Editorial Aguilar	Publicación	<i>Comedia escogidas</i>
8.635	1981	Editorial Bruguera	Publicación	<i>Pigmalión</i>
3559	-1942 -1943 (marzo) -1943 (noviembre) -1944 (abril) -1946 (agosto) -1946 -1953 -1963	José Mollet Luis García Escudero Francisco N. Miró Salvador Soler Mari Nicolás Navarro Antonio de Prada Mario Alvar Mariano Guillot Calatayud	Representación	<i>Pigmalión</i>
8.811	-1948 -1949	Juan Calot Gregorio Martínez	Representación	<i>Pigmalión</i> <i>(Edición de Gregorio Martínez Sierra)</i>

	-1954 -1955	Sierra José Luis Martín Sánchez Antonio Ibáñez		
9.446	-1963 -1966 -1966 (octubre) -1966 (noviembre) -1969 (abril)	Pablo Garsaball José María Bonet París Francisco Javier (apellido ilegible) Luis Guimet Montserrat Carulla	Representación	<i>Pigmalió</i> (Versión de Joan Oliver al catalán)
9.484	-1964 (octubre) -1964 -1964 (octubre) -1965	Fernando Collado Hidalgo Radio Nacional de España Adolfo Marsillach Adolfo Marsillach	Revisión de unas líneas añadidas al texto censurado para representar <i>Pigmalió</i> Radiar la representación Representación Representación	<i>Pigmalió</i> (Versión de José Méndez Herrera) <i>Pigmalió</i>
35.894	1974	Warner Brothers	Solicitud de estudio de censura	<i>My Fair Lady</i>
36.092	1965 (agosto)	Warner Brothers	Solicitud de exhibición	<i>My Fair Lady</i>

Peticiones de publicación y/o importación:

1. Expediente número 760: En 1940, Espasa-Calpe solicita poder importar desde su sede en Buenos Aires *Pigmalió* y *La cosa sucede*.
2. Expediente número 1863: El 22 de mayo de 1943, la editorial Espasa-Calpe solicita permiso para importar de Argentina y publicar mil quinientos ejemplares de la obra *Pigmalió* y *La cosa sucede*. No adjuntan ninguna copia, ya que la publicación del libro ha sido autorizada previamente. Se acepta.
3. Expediente número 1.972: El 25 de junio de 1943, la Sociedad Española de Librería pide poder importar de Argentina la obra *Pigmalió*, publicada ese mismo año por la editorial Hachette. Se autoriza.
4. Expediente número 4.641: En 1956, la editorial Aguilar pide permiso para la publicación de las *Obras escogidas*. Se permite con tachaduras en *La casa de las penas*, *Volviendo a Matusalén* y *La comandante Bárbara* y se deniega la publicación de *Hombre y superhombre* y la introducción de *Volviendo a Matusalén*. También cuenta con otros documentos, como el compromiso de que los libros a publicar van a ser los mismos que las galeradas que se presentan ya corregidas, o la petición de publicación de las nuevas galeradas.
5. Expediente número 742: En 1956, Plaza y Janés pide la publicación de *Pigmalió*. Hay una nota en la que se pregunta si esta obra ha sido censurada antes y se solicita, en caso afirmativo, que se manden las supresiones impuestas. Como contestación hay otra nota en la que se dice que no tiene antecedentes por ser diferente el adaptador que figura en los dos expedientes que se guardan, por ello ha de pasar por el tribunal. Se entregan cinco copias de las que consta el recibo y el censor da su visto bueno, por lo que se permite su publicación. En este expediente encontramos, además, una copia de la versión de la obra de Julio Broutá.

6. Expediente número 1.432: En 1964, Edhasa pide la publicación del *Teatro completo*, que se concede siempre y cuando no se hallen en el prefacio de *Androcles y el león* ideas en contra del dogma católico y si las hay y se eliminan, el texto resulte congruente. Posteriormente, durante ese mismo año, se vuelve a solicitar permiso de edición, pero se rechaza la publicación del mismo prólogo completo. Así mismo, hay otra petición de publicación del año 1967, que se acepta. En este expediente se encuentran dos volúmenes de Shaw, uno es *Androcles y el león*; *Denegado* y el otro *Los millones de Buoyant*; *Fábulas forzadas*; *Shakespeare contra Shaw*.

7. Expediente número 8.989: En 1965, Aguilar solicita permiso para imprimir 5.000 ejemplares de las *Comedias escogidas*. Se permite.

8. Expediente número 3.169: En 1969, la editorial Ayma solicita que se consulte la versión de *Pigmalión* en catalán de Joan Oliver, para una posterior publicación. Se permite.

9. Expediente número 10.985: La editorial Aguilar solicita en 1973 la publicación de la primera reimpression de la séptima edición de las *Comedia escogidas*; como fue una obra censurada con antelación y aprobada, se accede a la petición.

10. Expediente número 8.635: En 1981, la editorial Bruguera deposita seis volúmenes de *Pigmalión* y solicita permiso de publicación, que también es concedido.

Solicitudes de representación

Dentro del segundo grupo, la censura de obras teatrales, hallamos cuatro expedientes.

1. Expediente nº 3.559: contiene varias peticiones de representación de la comedia *Pigmalión*:

- La de José Mollet en 1942, que adjunta la obra, sobre la que el censor hace tachaduras en diez páginas. Citando sus propias palabras: «Juicio general que merece el censor: es en muchas ocasiones ordinaria y grosera y tiene conceptos inadmisibles a pesar de desarrollarse en Inglaterra, como el considerar la moralidad patrimonio exclusivo de determinadas clases sociales, pero estimo que convenientemente mutilada puede autorizarse. Con tachaduras en páginas: 2-3-7-14-17-22-23-24-32-33-53-54»
- La de Luis García Escudero, en marzo de 1943, para el Teatro de la Comedia, que se autoriza con los mismos cortes que en la obra anterior.
- La de Francisco N. Miró, en noviembre de 1943, para la compañía de Carmen Sánchez, que se autoriza con los mismos cortes.
- La de Salvador Soler Mari, en abril de 1944, para su compañía (Soler Mari). Se autoriza (no consta si se precisan los mismos cortes, aunque entendemos que sí).
- La de Nicolás Navarro para la compañía Basso-Navarro, en agosto de 1946, que se autoriza para mayores de 16 años. En este expediente se incluye un documento en el que el censor afirma que fue a la representación de la obra, la cual se ajustó a lo «inserto en la Guía de Censura».
- La de Antonio de Prada, que en 1946 pide representarla en toda España. Se autoriza únicamente a mayores de 16 años.
- La de Mario Alvar, que como director del Teatro de la Tertulia, pide representarla en 1953. Se autoriza. En esta contamos con las tachaduras del censor que reproducimos a continuación:
«Tengo el honor de acusar recibo al oficio 117-53 y fecha 11 de los cts. Al que se acompaña la documentación completa de censura teatral correspondiente a la obra titula *Pigmalión* que se entregará al solicitante.

Firmado: Luis Torres. Secretario técnico Provincial
CENSURA; TACHADURAS:

Pág. 2:

Florista: “¡Moño, las tienen de”

Florista: “¿No ha de gritar una cuando la pisan un callo?”

Pág. 3:

Florista: ¿Golfo, marrano! ¿Qué tiés tú que pellizcarne? ¡Qué animal! (fin de dialogo)

Florista: “Pues ni que fueas el Padre Santo! Mira que anunciarse con Cardenales”

Pág. 7:

Florista: “Pa qué querrá que yo me vaya? Pues no me sale del moño. No faltaba más. También tengo yo mi diznidá....”

Pág. 14:

Higgings: ¡Casadas! ¡Vamos! ¿No sabe V. que las mujeres de su clase al año de casadas están ajadas como bestias que tiren de un carro?

Pág. 17:

Elisa: Yo... ¿pá que voy a ir al cuarto de baño? Ya estoy yo escamá hasta las cachas. ¿Qué s’han figurao?...

Pág. 22 dialogo:

Doolittle: “Naturalmente. Si no lo creyese yo así pediría por lo menos cincuenta libras”.

Higgings: (Indignado) ¿Quiere usted decir con eso, infame, granuja, que vendería a su hija por cincuenta libras?

Doolittle: Por complacer a un caballero como usted, soy capaz de cualquier cosa, tenga la seguridad.

Pág. 23 (sigue el diálogo):

Pickering: Pero, hombre, ¿no tiene usted moralidad?

Doolittle: ¡Ay caballero! Mis medios no me lo permiten. Tampoco tendría usted moralidad si fuese tan pobre como yo. Y no es que yo tenga malas intenciones, pero vamos a ver: si a Elisa le ha tocado un premio gordo, no es justo que yo tenga una pequeña participación?

Higgings: (confuso) No sé qué hacer, amigo Pickering. Es indudable que desde el punto de vista de la moral, es un crimen darle a este hombre ni un penique, pero por otro lado tampoco se puede negar que s petición encierra cierta justicia brutal.

Doolittle: Diga usted que sí. Tenga usted en cuenta lo que es un padre. Díganme, caballeros, ¿qué soy yo? Un pobre que no tiene la culpa de ser pobre. Esto supone un conflicto continuo con la moralidad de la clase media. Si hay algo en que disfrutar y yo trato de disfrutarlo, todos me quieren negar el derecho a ella, pero mis necesidades son por lo menos tan grandes como las de cualquier favorito y recomendado de los establecimientos de beneficencia. Necesito comer tanto como él y beber aún algo más. Necesito diversiones porque soy un hombre pensador. Me hacen falta expansiones: una miaja de baile, una miaja de canto cuando estoy de buen humor... Pues bien, me piden por cualquier cosa lo mismo que a los otros. No me regalan nada. ¿Y cuál es la moralidad de la clase pudiente? Escudarse en esa moralidad para negármelo todo, para no darme nada. Por eso les ruego, les suplico a ustedes, caballeros, que o sigan conmigo el mismo sistema. No quieran ustedes quitar a un padre el fruto de su trabajo, amparándose en hipócritas principios de moralidad. Ustedes no saben, claro está, lo que es criar a una hija; darle de comer casi a diario, vestirla desde la cuna hasta que ya se puede ganar la vida ella... Díganlo ustedes mismos... Cinco libras es una ganga: lo dejo a su criterio.

Pág. 24:

Doolittle: Por Dios, no. En serio. Mi socia no tendría el alma....”

Higgings: Bien hombre. Por eso no podemos reñir, Pero dígame usted; ¿Por qué no se casa con su compañera?

Doolittle: ah, si... Dígansele a ella! Por mí no habría inconveniente. No estamos más que amontonados, como quien dice. Y de ahí vienen todos mis sufrimientos. No tengo autoridad sobre ella. Tengo que mantenerla; tengo que vestirla, tengo que llevarla a diversiones y ser su esclavo... Todo porque no soy su marido legal. Ella también lo sabe, así es que ni a tiros se casa conmigo. ¡Que te quiero, morena!... Usted caballero, siga mi consejo. Cásese con Elisa mientras es joven y no cae en la cuenta. Si no lo hace así, luego le pesará a V. Créame; he visto mucho...

Higgings: Pickering, si seguimos escuchando a este hombre, va a acabar con todas nuestras convicciones. (a Doot.) Cinco libras ha dicho V.?

Pág. 32:

Elisa: No lo crea. A ella bien le gustaba... más que la teta de su madre. ¡Luego, como también él estaba acostumbrado a la bala rasa!”

Pág. 33:

Elisa: ¡Ay mamá, que si bebía! ¡Agarraba cada melopea que Dios tiritaba!

Pág. 45:

Higgings: ¿Qué dice ese animal de comisario? ¿Le habrá ofrecido V. una gratificación?

Pág. 53:

Doolittle: (sentándose al lado de Pickering). Señor Coronel, debo confesar que esa ceremonia me inspira un miedo cerval, digámoslo así. Si usted fuera tan amable de acompañarme, me daría ánimos.

Pickering: Pero hombre, no es la primera vez... ¿Se casó usted con la madre de Elisa?

Doolittle: ¿Quién se lo ha dicho a usted?

Pickering: Nadie, pero vamos, yo creí...

Doolittle: Pues mal creído, señor coronel. Esas son costumbres burguesas. En la clase baja, las uniones se hacen con menos complicaciones, Pero no digan nada a Elisa. Ella lo ignora y yo siempre he tenido algún reparo en decírselo.

Pickering: Este bien, descuide.

Doolittle: ¿Y me hará usted el favor de asistir a la bendición de mi matrimonio?

Pickering: tendré el gusto... en cuanto cabe en un solterón.

Mad: Yo también iré, Mr. Doollittle

Doolittle: Para mi será un honor muy grande, señora. También mi pobrecita mujer se alegrará mucho. Está tan abatida pensando en que ya se acabaron los buenos tiempos.

Mad: Pues voy a pedir el coche y aviarme...»

- La de Mariano Guillot Calatayud, que en 1963 pide permiso para que el grupo de teatro Talía de Valencia la represente. Se permite, con tachaduras en diez páginas (663, 664, 670, 680, 684, 691, 692, 693, 704 y 731). No se incluyen las galeradas con las tachaduras del censor.

2. Expediente número 8.811: es del año 1948 y recoge una copia de la adaptación que Gregorio Martínez Sierra hizo de la traducción que Julio Broutá realizó en 1919. También aparece el informe del censor, que afirma que aunque la traducción es deficiente, se puede permitir su representación sin tachaduras, aunque «para mayores». También aparecen tres peticiones:

- Juan Calot (consta en la misma el nombre de Gregorio Martínez Sierra como director de la obra) pide permiso para su representación en mayo de 1949 en el Teatro de la Comedia de Barcelona.
- Formulario en el que se especifica que el delegado provincial acudió a la representación «con arreglo a la Guía de censura correspondiente».
- Antonio Ibáñez, en 1955, solicita que la compañía de José Sancho Sterling la represente.
- José Luis Martín Sánchez pide, en 1954, el permiso para que la Agrupación Artística Antorcha la ponga en escena con carácter benéfico.

El último documento que aparece es el informe del delegado provincial de Madrid que afirma que ha acudido a la primera representación de la obra llevada a cabo por la compañía de Catalina Bárcena.

3. Expediente número 9.446: responde a la versión que Joan Oliver hizo de *Pígalión* en catalán, que no sólo tradujo, sino que también adaptó a la realidad del lugar. Dentro del expediente contamos con varios documentos, que mencionamos en el mismo orden en el que aparecen en el expediente:

- La obra en catalán para su censura.
- Instancia de José María Bonet París, que pide permiso para que el Grupo de Teatro de la Congregación Mariana de Valls represente la obra en esa ciudad en diciembre de 1966. De esta solicitud hay dos copias con dos entradas diferentes, una del 7 de octubre y otra del 15 de octubre del citado año. A esta solicitud se adjunta:

- Un bono por valor de 12 pesetas del 20 de octubre de 1966 que caduca a los 20 días.
 - La autorización sin tachaduras para su representación por parte del Ministerio de Información y Turismo.
 - La autorización para la representación y petición del abono de las tasas, por valor de 15 pesetas, de la Delegación Provincial de Información y Turismo de Tarragona.
 - Un telegrama del presidente de la Asociación Mariana para que autorice la representación, dirigido al Director General de Cinematografía y Teatro.
 - La certificación de Manuel Torres López, director general, de la inscripción del grupo de la Congregación Mariana de Valls en el Registro Nacional de Agrupaciones Escénicas.
 - Guía de Censura por la que se permite su representación sin supresiones, aunque no se da el permiso para que se radie.
- En octubre de 1966 el delegado provincial de Barcelona, el señor don Francisco Javier (apellido ilegible), adjunta la instancia en la que se solicita la representación de la versión catalana de *Pigmalión* por el cuadro escénico del Club María Guerrero, junto a un ejemplar de la misma. Se concede sin supresiones, pero no se permite que se radie.
 - En noviembre del mismo año, Luis Guiamet solicita, en nombre del cuadro escénico amateur al que pertenece, la representación de esta versión en el teatro Capsa de Barcelona.
 - En julio de 1963, Pablo Garsaball pide que se le conceda permiso para poder representar la obra en el Teatro Romea de Barcelona. Se accede a la misma, pero sólo para mayores de 18 años y no se permite que se radie.
 - Recibo de envío de tres copias de la obra anterior para su revisión.
 - Informe del censor, que permite su representación para mayores de edad y su radiación.
 - En abril de 1969, Montserrat Carulla solicita la representación de la obra en diferentes lugares de Cataluña. Se le concede sin supresiones. Se adjunta un ejemplar para censura.

4. Expediente número 9.484: este expediente es el relativo a la traducción de José Méndez Herrera y consta de los siguientes documentos:

- En octubre de 1964, Fernando Collado Hidalgo, en nombre de la compañía de Adolfo Marsillach, solicita que se analicen unas líneas que han visto necesario incluir en una versión de *Pigmalión* ya censurada, de las que acompaña tres ejemplares. Adjunto a esta, aparecen cuatro folios con los añadidos para su censura.
- Informe en que se concede su inclusión sin supresiones, sin posibilidad de ser radiada y a “reserva del visado del ensayo general” y tres copias de esta misma, cada una firmada por un vocal diferente, a saber, don Manuel Andrés Zabala, don Florentino Soria y don José María Ortiz.
- Solicitud de Radio Nacional de España para radiar la representación de la obra anterior, que iba a tener lugar el 11 de noviembre de 1964 para Francia y Centro-Europa. Exponen que desean radiar las obras de teatro que están en cartel en Madrid, para que los emigrantes disfruten de la actividad cultural de España, pero que sólo *El retablo de las maravillas*, de Cervantes, tiene permiso de radiación. Arguyen que entraron en contacto con Adolfo Marsillach, quien les dio su permiso, y con la Compañía Telefónica, que accedieron a cederles sus antenas. Debido a que la censura no permitía radiar las obras, Radio Nacional solicita el permiso para hacerlo. Adjunto a esto, tenemos el informe del director general de censura que lo autoriza, aunque

antes de la emisión debe de informarse en el programa que es una obra sólo apta para mayores de edad.

- En octubre de 1964, Adolfo Marsillach solicita poder representar *Pígmalión* en el Teatro Goya de Madrid. Se concede sin supresiones, para mayores de 18 años y con “requisito previo de visado del ensayo general”, pero no se permite su radiación.
- Dictamen de censura de la versión de *Pígmalión* llevada a cabo por José Méndez Herrera, del 13 de octubre de 1964, por la que se autoriza la misma para mayores de 18 años. Firmado por el vocal D. Florencio Martínez Ruiz.
- Ídem firmado por el vocal Sr. Barceló.
- Ídem firmado por el vocal Reverendo P. Fierro.
- En marzo de 1965, Adolfo Marsillach solicita permiso para representarla.
- La guía de censura de 1965 en la que se permite la representación de la obra por la compañía de Adolfo Marsillach, sin tachaduras, siendo radiable, pero a reserva del visado del ensayo general.

Dentro del grupo de expedientes sobre películas, encontramos dos, ambos referidos a *My Fair Lady*, film que se estrenó en España en 1964. En cambio, no hay expedientes sobre *Pígmalión*, en versión de Leslie Howard.

1. Expediente número 35.894: contiene dos libretos, por un lado el que recoge los diálogos de la película y, por otro, el que contiene las canciones de la misma. Así mismo se incluye:

- Impreso de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas de abril de 1974 que autoriza la película para mayores de catorce años y menores acompañados, dos copias del mismo
- Dos copias con los informes grapados de diferentes censores.
- Explicación del argumento de la obra, realizado por la compañía Warner Brothers.
- Varios folios grapados entre los que hallamos licencias y autorizaciones para la película, expedidos por la sección de Regulación de Películas Extranjeras.

2. Expediente número 36.092: reúne los siguientes documentos:

- Instancia de agosto de 1965, por la que la Junta de Censura califica *My Fair Lady* como autorizada para todos los públicos, sin adaptaciones.
- Tres copias más de la misma.
- Acta de la reunión de la Junta de Censura anterior, con informes de los censores.
- Instancia de agosto de 1965, en la que el jefe del Servicio de Cabina afirma que ha visto la película, que consta de un rollo de ciento cincuenta metros.
- Cinco peticiones de la compañía Warner Brothers de certificados de exhibición y el recibo del pago de los mismos.
- Recibo del canon a pagar por la compañía americana y copia de la misma.
- Pagos por los derechos de examen de la película
- Acta del censor.

2.1.9. Inferencias

En este capítulo hemos hecho un extenso análisis de las ediciones de las obras de Bernard Shaw con las que contamos en castellano, para resaltar el calado que este autor irlandés ha tenido en nuestra cultura. Desde que se le tradujo por primera vez, muchas han sido las publicaciones que se han realizado a lo largo del siglo que ha transcurrido. Pero no sólo debemos hablar de libros y sus traducciones a lenguas peninsulares diferentes o adaptaciones

al Braille, sino que es necesario que prestemos atención a las películas que se han basado en algunas de sus obras, como la versión de *Pigmalión* de Leslie Howard y *My Fair Lady*, que se rodó a partir del musical de Broadway del mismo nombre, también distribuida en español, y, por supuesto, el musical que se tradujo al castellano y es recurrente en los escenarios españoles. Si atendemos a las fechas, vemos que el último año de publicación es 2013 y la última gira del musical en España es 2012, lo que demuestra la vigencia que Shaw tiene en nuestro país.

Y dentro de toda esta información que da marco y subraya la importancia que George Bernard Shaw tiene en nuestra cultura, queremos incluir una sola tabla más que muestra, en orden de fecha de publicación, cómo *Pigmalión* y *My Fair Lady* forman un conjunto textual transversal, por lo que a adaptación y traducción se refiere, que ocupa el último siglo de la historia literaria de nuestro país.

TÍTULO	AUTOR META	AÑO	EDITORIAL	LUGAR	BIBLIOTECA
<i>Pigmaleón</i>					BN Argentina
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá		Fascículos Planeta	Madrid	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión; Trata de Blancas</i>	Julio Broutá		Orbis	Barcelona	
<i>Pigmalión; Androcles y el león</i>	Julio Broutá.				BN México
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	[s.f.]	Bruguera	Barcelona	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Pigmalión; Androcles y el león</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar,	Madrid	B. Pública Municipal de San Cristóbal de La Laguna.
<i>Pigmalión; Androcles y el león</i>	Julio Broutá	192-	M. Aguilar	Madrid	BN México BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>Pigmalión</i>		1923	[s.n.]	Buenos Aires	BN Argentina
<i>Pigmalión; Androcles y el león</i>	Julio Broutá	1925?	J. Pueyo,	Madrid	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión; Androcles y el león</i>	Julio Broutá	193-?	M. Aguilar	Madrid	REBIUN
<i>Pigmalión; Androcles y el león</i>	Julio Broutá	1936	Empresa Letras	Santiago	BN Chile
<i>Pigmalión</i>		1940	Espasa-Calpe Argentina	Buenos Aires, México	BN Argentina
<i>Pigmalión; La cosa sucede</i>	Julio Broutá	1940	Espasa-Calpe	Buenos Aires México	BN México AGA
<i>Pigmalión</i>		1941?	Edit. "Alas" (Imp. Comercial)	Barcelona	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>		1942	Espasa-Calpe Argentina 22a ed.	Buenos Aires	BN Argentina
<i>Pigmalión; La cosa sucede</i>		1942	1.Espasa-Calpe 2.Cía. Gral. Fabril	1.Madrid 2.Buenos Aires	BN Madrid

			Financiera		
<i>Pigmalión</i>		1943	Hachette 1a ed.	Buenos Aires	BN Argentina
<i>Pigmalión</i>	Ricardo Baeza	1943 c	Hachette 1ª ed.	Buenos Aires	BN Chile
<i>Pigmalión; La cosa sucede</i>		1943	Espasa Calpe		AGA
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1944	M. Aguilar (M. Rollán)	Madrid	B: Pública Nodal de Vigo
<i>Pigmalión</i>		1944	Espasa-Calpe Argentina 2a ed.	Buenos Aires	BN Argentina
<i>Pigmalión; La cosa sucede</i>		1944	Espasa-Calpe Argentina 2a ed.	Buenos Aires	BN Argentina
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1944	M. Aguilar: M. Rollan	Madrid	BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Ricardo Baeza	1944	Hachette 2ª ed.	Buenos Aires	REBIUN. Universidad de Málaga
<i>Pigmalión; La cosa sucede</i>	Julio Broutá.	1944	Espasa-Calpe	Buenos Aires	BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1945	Aguilar	Madrid	BN Madrid
<i>Pigmalión; La cosa sucede</i>		1945	Espasa-Calpe 3a ed.	Madrid	ARGUS. GERONA
<i>Pigmalión; La cosa sucede</i>		1945	Espasa-Calpe 3ª ed.	Buenos Aires	Bibliotecas del Instituto Cervantes
<i>Pigmalión</i>		1956	Janes		AGA
<i>Pigmalión</i>		1956	Aguilar		AGA
<i>Pigmalió: comèdia en cinc actes</i>	Joan Oliver	1957	Nereida	Barcelona	ARGUS CePSE BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>Pigmalión</i>		1964	Edhasa		AGA
<i>Pigmalión</i>		1965	Aguilar		AGA
<i>Pigmalió</i>		1969	Ayma		AGA
<i>Pigmalión</i>	Floreal Mazía	1969	Centro Editor de América Latina 1a ed.	Buenos Aires	BN Argentina BN México
<i>Pigmalión adaptación de la comedia... (para mayores de 14 años)</i>		1969	s.n. (Gráf. Ibarra)	Madrid	BN Argentina
<i>Pigmalión</i>	Floreal Mazía	1970	Centro Editor de América Latina	Buenos Aires	BN Chile BN México
<i>Pigmalión</i>		1973	Aguilar		
<i>Pigmalión</i>	Floreal Mazía	1980	Centro Editor de América Latina, 1a ed.	Buenos Aires	BN Argentina BN México
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1981	Bruguera	Barcelona	B. Pública Municipal de San Cristóbal de La Laguna AGA
<i>Pigmalión</i>		1981	Círculo de Lectores, D.L.	Barcelona	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1982	Bruguera, 1ª. ed.	Barcelona	B. Pública

					Municipal de Maspalomas
<i>Pygmalión</i>	Julio Broutá	1982	Bruguera	Barcelona	BN México
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1983	Bruguera, S.A.	Barcelona	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1983	Círculo de Lectores	Barcelona	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1983	Bruguera , 2a. ed.	Barcelona	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>		1983	Orbis , 1a ed.	Buenos Aires	BN Argentina
<i>Pigmalión; Trata de blancas</i>	Julio Broutá	1983	Orbis	Barcelona	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión; Trata de blancas</i>		1984	Ediciones Orbis		No disponible
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1984	Planeta	Madrid	B. Pública de Palma de Mallorca B. Pública Municipal de Los Llanos de Aridane
<i>Pigmalión</i>		1985	Seix Barral: Oveja negra	Bogotá	BN Colombia BN Perú
<i>Pigmalión</i>		1985	1ª ed. en esta colección Seix Barral	Barcelona	B. Pública Municipal de San Cristobal de La Laguna
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1985	Seix Barral	Barcelona	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalió</i>	Joan Oliver adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw	1986	Edicions 62	Barcelona	BN Alcalá BN Madrid ARGUS ALCANAR
<i>Pigmalión; Trata de Blancas</i>	Julio Broutá	1986	Orbis	Barcelona	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalió</i>	Joan Oliver; adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw	1987	Edicions 62	Barcelona	BN Alcalá BN Madrid
<i>My Fair Lady</i>	Director, George Cukor	1990	CBS/Fox, D.L.	Madrid	BN Madrid
<i>Pygmalion</i>		1993	Filmax Group, D.L.	Barcelona	BN Madrid ARGUS. SANT JOAN LES FONTS
<i>Pigmalió</i>	Joan Oliver; adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw	1996	Edicions 62	Barcelona	BN Alcalá
<i>Pigmalión</i>		1997	Asociación Cultural Tespis		
<i>Pigmalió</i>	Xavier Bru de Sala	1997	La Magrana	Barcelona	BN Alcalá

<i>My Fair Lady</i>	Directed by George Cukor	1997	CBS, cop.	[S.l.]	BN Madrid
<i>Pigmalió</i>	Xavier Bru de Sala	1998	La Magrana, 2a ed.	Barcelona	ARGUS: CALDES DE MALAVELLA
<i>Pigmalió; Trata de blancas</i>	Julio Broutá	1998	Orbis	Barcelona	BN Alcalá
<i>My Fair Lady</i>	Dirigida por George Cukor	1998	Twentieth Century Fox, D.L.	Madrid	BN Madrid
<i>My Fair Lady</i>	Ramiro Cristóbal Muñoz. Textos (del libro)	1999	Warner Home Video Española, cop.	Madrid	BN Madrid
<i>My Fair Lady</i>	Ramiro Cristóbal Muñoz. Textos (del libro)	2000	Warner Home Video	Madrid	BN Madrid
<i>Pigmalió</i>	Joan Oliver; adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw	2001	Edicions 62	Barcelona	BN Alcalá
<i>My Fair Lady</i>	Ramiro Cristóbal Muñoz. Textos (del libro)	2001	Paramount, D.L.	Madrid	BN Madrid REBIUN
<i>Pigmalió</i>		2002	INCI Programa libro hablado 1 CD : digital grabación sonora leído por Edgar Oviedo Sandoval	Bogotá	BN Colombia
<i>My Fair Lady</i>	Ramiro Cristóbal Muñoz. Textos (del libro)	2002	Warner Home Video, cop.	Madrid	BN Madrid
<i>Pigmalió</i>		2003	Editorial Sol 90 S.L.		
<i>Pigmalió</i>	Joan Oliver (adaptació lliure)	2003	Edicions 62, 7a ed.	Barcelona	ARGUS. PALAMOS
<i>Pigmalió</i>		2003	Editorial Sol 90 S.L.		
<i>Pigmalió</i>		2003	Editorial Sol 90 S.L.	Barcelona	
<i>Pygmalion</i>		2003	Ediciones del Prado, S.A.		
<i>My Fair Lady</i>		2004	Warner Home Video Española	Madrid	B. Pública Nodal de Vigo
<i>My Fair Lady</i>	Ramiro Cristóbal Muñoz. Textos (del libro)	2004	Diario El País, bajo licencia de Warner Bros., D.L.	Madrid	REBIUN
<i>My Fair Lady</i>		2005	Warner Bros. Home	Madrid	BN Madrid

			Vídeo, D.L.		
<i>Pígmalión</i>		2006	Suevia Films	[S.l.]	B. Pública Nodal de Vigo
<i>My Fair Lady</i>		2006	Warner Home Video Española, cop.	Madrid	BN Madrid
<i>My Fair Lady</i>		2007	Impulso Records, D.L.	La Laguna (Tenerife)	BN Madrid
<i>My Fair Lady</i>		2007	Warner Home Video Española, cop.	Madrid	BN Madrid
<i>Pígmalión</i>	Julio Broutá	2008	Ed. no venal Siruela, D.L.	Madrid	B. Pública Municipal de Puerto de la Cruz
<i>My Fair Lady</i>		2009	distribuido por Paramount, D.L.	Madrid	BN Madrid REBIUN
<i>Pígmalió</i>	Joan Oliver (adaptació lliure)	2010	Edicions 62	Barcelona	ARGUS GIRONA. Pública de Girona
<i>Pígmalión</i>		2011	Editado por Research Entertainment; distribuido por Sony Pictures Home Entertainment, D.L.	Madrid	BN Madrid
<i>My Fair Lady</i>		2011	distribuido por Paramount Spain, D.L.	Madrid	BN Madrid

Hemos de añadir unas pocas fechas, a modo de curiosidad, que son las de los estrenos de las tres obras que nos atañen. Así, la primera representación de *Pígmalión* se realizó el día 16 de octubre de 1913, en el Burgtheater de Viena en una versión en alemán. Al año siguiente, Londres ve la obra por primera vez el 11 de abril de 1914, en el Her Majesty's Theatre, con Herbert Beerbohm Tree y Patrick Campbell como actores principales. Otras puestas en escena destacables son la de 1945, protagonizada por Raymond Massey y Gertrude Lawrence, la de 1984 con Peter O'Toole y Jackie Smith-Wood a la cabeza del reparto y, por último, la de 2011 en la que aparecen Rupert Everett y Kara Tointon. Todos ellos, grandes nombres de la escena inglesa.

En España el 14 de noviembre de 1920 se estrenó en el Teatro Eslava de Madrid. El libreto fue traducido por Julio Broutá, pero Gregorio Martínez Sierra lo adaptó a los gustos españoles; contó con la interpretación estelar de Catalina Bárcena. En 1943, se volvió a representar con Elvira Noriega como Eliza. Hubo una nueva representación en 1964, protagonizada por Adolfo Marsillach, Marisa de Leza, Antonio Vico, Carmen Carbonell y Fernando Guillen. El 21 de febrero de 1979, nuestra obra da un salto a la televisión, cuando se retransmitió en el programa *Estudio 1*; los actores principales fueron José María Rodero, la argentina Marilina Ross, Tomás Blanco, Mari Carmen Prendes, Aurora Redondo, Nélida Quiroga, Maite Tojar y María Stern. En los años 60, y como herencia de toda la tradición editorial anterior, la obra se estrenó en Buenos Aires con Virginia Lago, bajo la dirección de Wilfredo Ferrán²⁴.

La película *Pígmalión*, protagonizada por Leslie Howard (que también la dirigió) y Wendy Miller, se estrenó en el Reino Unido en 1938 y en Estados Unidos el 3 de marzo de 1939²⁵. Fue ganadora de un Oscar al mejor guion adaptado, llevado a cabo por el mismo Bernard Shaw.

²⁴ https://es.wikipedia.org/wiki/Pígmali%C3%B3n_%28obra_de_teatro%29 a 18 de abril de 2016

²⁵ <https://www.google.es/#q=Pígmali%C3%B3n+pel%C3%ADcula+Leslie+Howard+fecha+de+estreno> a 18 de abril de 2016.

My Fair Lady, el musical, se estrenó el 15 de marzo de 1956 en el Mark Hellinger Theatre de Nueva York y en nuestro país, el 23 de septiembre de 1965 en Madrid²⁶. Con posterioridad, se recuperaría el 3 de noviembre de 1982 en el Palacio del Progreso de Madrid, protagonizada por Ángela Carrasco, Alberto Closas y Alfonso del Real. Posteriormente hubo otra versión en 2001 con Paloma San Basilio y José Sacristán, estrenada el 17 de octubre de ese año en el teatro Coliseum de Madrid, que estuvo en escena hasta el 11 de mayo de 2003. La adaptación al castellano la realizaron Jaime Azpilicueta y Nacho Artime. Por último, debemos mencionar la de 2012, con Paloma San Basilio y Juan Gea, que utilizaba la misma adaptación que la anterior. Debido a problemas externos, la obra sólo giró por nuestro país durante cuatro meses²⁷.

Por otro lado, creemos que debemos subrayar un hecho que a nosotros, a día de hoy, nos puede parecer un atentado contra la libertad de prensa y de pensamiento y es la existencia de la censura y que esta eliminara pasajes de varias de las obras de Shaw. Pero, a pesar de lo que hemos podido apreciar en los archivos de la censura, el irlandés sufrió poco los cortes de la misma, porque para cuando esta se estableció (fue la primera ley que firmó el nuevo gobierno franquista), al irlandés se le consideraba como un escritor clásico, habida cuenta de que ya había sido galardonado con el Nobel de Literatura en 1925 y con un Oscar de la Academia del Cine Estadounidense, en 1938, al mejor guion por *Pigmalión*. En esta misma consideración frente a la tijera censora se encontraron otros autores contemporáneos a Shaw, como su compatriota Oscar Wilde, escritor que pese a los escándalos de su vida privada, que se oponían frontalmente a la moral del régimen, tampoco padeció demasiado los cortes censores por el mismo motivo que Bernard Shaw.

Como podemos ver, estamos ante un autor que ha estado presente en nuestro país durante todo un siglo con su obra escrita, representada y filmada y, pese a lo que pueda parecer, no hay muchos autores cuya obra se haya desarrollado tan extensamente en nuestro panorama literario.

2.2. La censura en España y en George Bernard Shaw

Tras los casi tres años de Guerra Civil, el panorama en el que despierta España aquel 2 de abril de 1939 es el de un país sumido en una profunda crisis social, que ahora se erige sobre tres pilares, el ejército, el capital y la Iglesia, con un caudillo que reúne en sí mismo todos los poderes, unido todo esto a la crisis económica y también a un aislamiento político y cultural. Prohibición de los partidos políticos; marcha forzosa al exilio de miles de intelectuales, aparición de una rígida censura política, religiosa y moral, especialmente dura en lo relativo al teatro, un arte que, para que se pueda materializar o realizar plenamente, exige la representación en un acto público. Control riguroso de las publicaciones extranjeras, sean periódicos, revistas o libros (novela, teatro), en unos años cuarenta y cincuenta en que aparecen movimientos literarios como el existencialismo, el teatro del absurdo, el realismo, etc... Grandes dificultades para salir al extranjero, especialmente para aquellas personas sospechosas de poseer una ideología contraria a la del régimen... Este es el panorama español que «ofrece si no, obviamente, un vacío total, sí una realidad amputada» (Fernández Insuela 1993: 124). Casi cuarenta años de una cierta oscuridad en la vida de un país que va viendo la luz en lo económico en la década de los sesenta, pero que debe seguir sufriendo las

²⁶ https://es.wikipedia.org/wiki/My_Fair_Lady_%28pel%C3%ADcula_de_1964%2Dy_https://www.google.es/?gfe_rd=cr&ei=kjMVVTnA47u8wehvoHQCA#q=fecha+estreno+my+fair+lady+ambas a 18 de abril de 2016

²⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/My_Fair_Lady a 18 de abril de 2016

restricciones políticas y el hecho censor en la vida pública y privada hasta la muerte del dictador en 1975.

Como se ha mencionado anteriormente al presentar el AGA (Archivo General de la Administración Civil del Estado), la censura que se vivió en España fue muy represiva en el periodo de la Guerra Civil, los años posteriores de dictadura franquista y los primeros de la transición a la democracia. Esta afectó a todo lo que publicaba, exhibía en las salas de cine o se ponía sobre las tablas pero, especialmente, a estas dos últimas porque por «el hecho de dirigirse a un público colectivo incrementaban, a juicio de estos (los censores) su potencial subversivo» (Muñoz 2007: 85) y por suponer «la evasión de las preocupaciones diarias, el escape hacia experiencias a menudo imposibles de disfrutar desde la realidad más próxima y la relación con otros miembros de la misma comunidad» (Miguel González 2001: 61). Y no iban desencaminados, ya que el teatro pasa a utilizarse como arma política, la prueba es que:

En una época marcada por grandes cambios, sociales y políticos, intelectuales comprometidos echaron mano de obras extranjeras para denunciar conductas o para vender determinada ideología. Así, se traducirá un buen número de autores y obras de fuerte carga política y social, entre los que cabe destacar a ciertos dramaturgos ingleses, John Galsworthy, irlandeses, Shaw, Synge, o americanos, Elmer Rice. Incluso se recuperaría, por razones políticas un clásico como el *Volpone* de Ben Jonson (Pérez L. de Heredia 1999: 26).

También debemos mencionar aquí una corriente de teatro europea, el realismo social que «vinculado ideológicamente al marxismo, cobra vigor con respecto a los años anteriores, aunque no tanto en los escenarios como en el papel» (Muñoz 2005: 122), pero que apenas puede desarrollarse en España por motivos ideológicos.

De esta manera, los censores controlaban no solo los textos dramáticos, eliminando o cambiando palabras, tachando frases o párrafos o prohibiendo obras, sino que también se ocupaban de las representaciones al vigilar aspectos como la longitud de las faldas o la profundidad de los escotes que las actrices vestían en escena, y otros más relevantes como los gestos de los actores sobre las tablas, la música o las acotaciones. Incluso se llegó a limitar el número de representaciones que se podían realizar de cada obra y el de espectadores a los que se les permitía acudir a las mismas. Todo para «imponer al espectador una determinada lectura de aquellas obras» (Miguel González 2001: 61). Pese a todo, «el teatro se verá obligado a ofrecer la imagen de un espectáculo normalizado, reflejo de un país y una sociedad supuestamente recuperados» (Pérez L. de Heredia 1999: 50).

Además de este afán por controlar a la población y la supervisión real que llevó a cabo, la censura tuvo dos consecuencias que marcaron a la sociedad que la sufrió. Por un lado, se desarrolló una moral sexual muy estricta, que debía acatarse y que determinó el pensamiento y comportamiento de toda una generación. Pero también hay que resaltar que todos los hechos arriba mencionados llevarían a la autocensura, ya que muchos autores y traductores escribían y trasladaban teniendo siempre en mente todo aquello que la censura podría prohibir, por lo que ellos mismos suponían un primer filtro censor a las obras. Beneyto realizó una encuesta sobre este tema a varios literatos españoles y reproduce en su obra (1975: 130) unas palabras de José Luis Cano, escritor y crítico español, sobre lo que supone para un autor realizar su trabajo con esa idea constante en su mente: «la autocensura [...] puede convertirse en un vicio, que de hecho existe en no pocos escritores a los que va a costar trabajo, cuando haya libertad en el país, escribir sin las anteojeras censoriales» (cf. Beneyto 1975: 130).

De esta manera las obras literarias ya venían «marcadas» desde su nacimiento en un afán de escritores y traductores por ver las mismas publicadas. El hecho censor hacia el teatro, sin

embargo, no es nuevo porque «la capacidad del arte escénico para incidir en la vida pública lo ha situado en el punto de mira de gobernantes de toda índole a lo largo de sus veinticinco siglos de historia» (Muñoz 2005: 17). Y en España podemos dar buena cuenta de ello, porque tanto autoridades civiles como religiosas se han ocupado de tachar todo lo que no creían conveniente que el público viera en los escenarios. La Inquisición desde la Edad Media hasta el final del reinado de Fernando VII, «con el reinado de José Bonaparte y la Constitución de Cádiz como únicos paréntesis» (Muñoz 2005: 17) y el gobierno franquista, momento en el que «la represión tanto en el teatro como en el resto de los medios de comunicación alcanzaría niveles insospechados» (Muñoz 2005: 17), dan buena cuenta de la necesidad que siempre ha sentido el poder de controlar el hecho público.

Empezamos, por tanto, la historia de un hecho socio político que marcó y configuró tanto la producción, representación, exhibición y publicación de obras literarias y cinematográficas en nuestro país, como la recepción de un amplio abanico de libros y películas de origen internacional que llegaron a España bajo unas férreas condiciones, tras pasar por el tamiz de la moralidad e ideología política que el régimen totalitario marcaba. Y como todos los hechos históricos, también hay que mirar a la censura con los ojos de su época y de la ideología política en la que nació, independientemente del hecho de que exista la censura en sí. En definitiva, esta estuvo muy presente desde el comienzo de la guerra, aunque con ubicaciones en la geografía española varias. En un primer momento, dependía del Ministerio del Interior, pero en 1942 pasó a situarse y depender de la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange de las JONS. Dos años después, en 1946, se trasladó al Ministerio de Educación, institución de la que se desligó en 1951, para pasar a depender del Ministerio de Información y Turismo. Si nos centramos en el teatro, la censura de obras teatrales estuvo a cargo de la Delegación Nacional de Propaganda, pasando luego a la Dirección General de Cinematografía y Teatro -1951-, llamada Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos desde 1968 hasta su desactivación definitiva (De Isabel 2001: 236-237).

Si nos centramos en la cultura de la época, vemos que el teatro sigue siendo uno de los pasatiempos más importantes entre la población. Contamos con registros en los que podemos cotejar los tipos de obras que se representaban, pero estas eran, en su mayoría, comedias de simple entretenimiento, comerciales, por decirlo de alguna manera, sin mucho interés artístico cuyo fin no era sino el de entretener a la audiencia. Otra clase son las obras clásicas de la historia del teatro español y las históricas, mediante las cuales se intentaba realzar la importancia de la época del desarrollo del Imperio Español, centrándose en los Reyes Católicos y los Austrias. Y, también, se ponen en escena obras sencillas, como dramas rurales o sainetes, en los que se echa por tierra toda la obra de la República y refuerzan las bases morales del régimen imperante.

Aunque no vamos a ahondar en ello, tampoco debemos obviar, como hecho de cultura en auge, el imparable ascenso del cine, tanto de películas españolas, como otras importadas generalmente de Estados Unidos. Entre las primeras, casi todo lo que se rueda responde al tipismo español, en el que se ensalzan las características diferenciadoras de la cultura española; entre las segundas, se importa lo que se produce en Hollywood, pero absolutamente todo se pasa por el tribunal censor, el cual llega a convertir un adulterio en un incesto, en la traducción de *Mogambo* (Aldarondo 2008: 120); por no mencionar la labor de los diplomáticos españoles, que llegaron a conseguir que se variara el guion de películas tan importantes como *Por quién doblan las campanas*, film basado en el libro homónimo de Ernest Hemingway (Laprade 2005: 121). Es curioso hacer notar que durante los años 80 y 90 del siglo pasado, se podían apreciar los fragmentos que habían cortado las tijeras censoras en los años previos, ya que las películas se empezaron a emitir completas, es decir, se

recuperaron y añadieron los fotogramas eliminados por los censores, pero los dobladores eran necesariamente otros, por lo que las voces de los actores cambiaban a veces durante unos breves momentos en el transcurso de los filmes.

2.2.1. Desarrollo de la censura franquista

Podríamos hablar de varios tipos de censura, porque no sólo hubo una. Bajo el amplio paraguas del concepto, se puede observar que hay variaciones con respecto a los hechos censurados, ya que la sociedad evoluciona de una manera palpable en los años que van desde el fin de la Guerra Civil hasta la muerte del dictador. Antes de la contienda, el teatro era un acontecimiento de divertimento social, ya hemos mencionado que se acudía como mera distracción, pero después de 1939 se desarrolla el cine y se potencian los espectáculos deportivos, el fútbol en concreto, lo que invita a una buena parte de la población que antes iba a los teatros, a ir ahora a los campos donde se practica el «deporte rey», lo que hace que el teatro pierda parte de su público. También la prensa cambia un poco, y con esto no nos referimos a los periódicos, que han de seguir las líneas maestras marcadas por el gobierno, sino a la proliferación de revistas semanales femeninas, de manera que apreciamos otro movimiento, que va desde el libro a la «prensa rosa». Estos cambios sociales por necesidad se reflejan en el hecho censor, no solo en volumen de libros o libretos censurados en favor de películas y revistas, sino en el tipo de censura que se ha de llevar a cabo. Pero este no es nuestro objeto de estudio, ya que aquí vamos a focalizar en toda esa parte que sigue centrada en el libro y en la representación teatral y en la de los cortes cinematográficos.

Los registros históricos recogen que, desde el principio de la guerra, los dos bandos en conflicto desarrollaron procesos censores para controlar lo que se publicaba en las zonas que ocupaban. De hecho, en cada una de ellas sólo veían la luz periódicos sometidos a la censura de guerra y que fueran adeptos al régimen de cada facción. Hemos de recordar aquí que la censura empezó en la prensa, no en la literatura. Por lo que respecta a la zona nacional, llama la atención ver cómo «la política de Comunicación que nace el 18 de Julio de 1936 va unida al Bando de declaración de estado de guerra: se establece en él la previa censura» (Beneyto 1987: 169). Es decir, junto con la declaración de guerra, el bando que se alza en contra del gobierno legítimo establece un programa de propaganda «inspirado en la Alemania nazi, cuya finalidad era la de controlar todos los medios de comunicación social» (Muñoz 2007: 86) y, a su vez, anuncia su intención de censurar todas aquellas publicaciones que tuvieran un fin publicitario o divulgativo, con independencia de la frecuencia de su publicación, llegando incluso a comprobar la viabilidad de las letras de las canciones. Aparece, así, un aparato censor que cortaría todo lo que le resultara inconveniente.

De esta manera, arranca un periodo de nuestra historia que durará cuarenta y dos años y afectará no sólo a la publicidad, a la literatura, el cine, el teatro, la música, los programas radiofónicos, las revistas y periódicos, las artes plásticas y a la televisión, sino que también pasó a formar parte de nuestra manera de ver el mundo. Sólo cabe recordar aquellos «dos rombos» que aparecían al principio de ciertos programas o películas para mostrar la viabilidad de su visionado entre los menores de diez y ocho o catorce años y la incertidumbre que nos causó de niños no saber si el programa era apto para nosotros o no cuando los eliminaron. Y en esta situación «el rígido uso y disfrute de unas buenas costumbres sociales, dictadas desde luego por la iglesia, condicionaron desde el momento inicial todos los aspectos de la vida del ciudadano de a pie» (De Isabel 2001: 17). La Comisión Episcopal, como órgano supremo de la Iglesia, garante de las normas morales y la vigilancia de su cumplimiento, llegó a publicar en los años 50 unas «Normas de Decencia Cristiana de Ortodoxia y Moralidad» que recoge Alonso Tejada en su obra *La represión sexual en la España de Franco* (cf. De Isabel 2001:

19) que, por descontado, se aplicaron a la literatura y a las representaciones teatrales, y expondremos un poco más adelante, en las que eliminaba toda referencia al sexo, la Guerra Civil y la situación de la España del momento tanto en lo social como en lo político, la Iglesia y la religión católica y las palabras malsonantes.

Con todo, el camino de la censura, lejos de parecer algo establecido claramente, muy estricto al principio que se fue relajando con los años, es algo más tortuoso. De hecho, se pueden apreciar tres etapas principales. La primera, que empieza con el conflicto español y se extiende en el tiempo hasta el fin de la segunda guerra mundial, se ve marcada por un férreo control de todo lo que se edita, se pone sobre los escenarios o se proyecta; en palabras de Gutiérrez Lanza, «la España del periodo autárquico se caracterizó por el cierre de fronteras y la defensa a ultranza de los valores más tradicionales. La difusión de este ideario del régimen se realizó a través del sistema educativo, de los medios de comunicación y de los espectáculos públicos» (2008: 201).

En la segunda etapa, que culmina con el ministerio de Fraga Iribarne y su Ley de Espectáculos, «cuya gestación duró casi cuatro años, promulgándose exactamente el 18 de marzo de 1966» (De Isabel 2001: 32), se aprecia una apertura paulatina, debido al final del aislamiento general de España en Europa, pero «merece la pena destacar que en esta etapa el pensamiento demasiado aperturista de José María García Escudero provocó su temprano relevo en la Dirección General de Cinematografía y Teatro» (Gutiérrez Lanza 2008: 202). Y, por último, la tercera, que tras un momento de mayor dureza, se extiende hasta su total desaparición bajo el gobierno de Adolfo Suárez. Es en este momento cuando «la nueva Junta concedió preferencia a la elaboración de las denominadas Normas de censura cinematográfica, [...] y favoreció la modificación de las edades de asistencia a los espectáculos públicos no deportivos» (Gutiérrez Lanza 2008: 202). Esta autora incluye aquí un sub-periodo, que merece la pena que ella misma defina, pese a la extensión de la cita:

1970-1981. Este desigual sub-periodo temporal abarca los años del fin del periodo dictatorial y los de transición hacia la democracia. Los últimos años de la dictadura transcurren entre la involución política hacia posturas más inmovilistas, como lo demuestra la composición del Gabinete nacido en octubre de 1969, y la repetición de la opción aperturista iniciada en 1962 cuando, tras el fallecimiento del almirante Carrero Blanco el 20 de noviembre de 1973, el 3 de enero de 1974 Carlos Arias Navarro fue nombrado nuevo Presidente del Gobierno. La etapa de transición comenzó con la muerte de Franco en noviembre de 1975 y terminó con la celebración de las elecciones de 1982. Durante esta etapa la Unión de Centro Democrático (UCD) se encargó de dirigir el destino del país desde el 15 de junio de 1977, tras la celebración de las primeras elecciones democráticas desde 1936, hasta el año 1981... Como hechos importantes destacan la publicación de la Constitución Española a finales de 1978 (BOE 29/12/78) y el intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981, cuyo fracaso pone punto final a la etapa de transición y da paso a la definitiva consolidación de la democracia en España (2008: 203).

No es nuestro propósito analizar toda la historia de la censura, sino que pretendemos dar una visión general de su evolución cronológica, que empezó durante el periodo bélico y fue ganando terreno en las zonas conquistadas por las tropas insurgentes.

Ya el 4 de septiembre de 1936, se crea la Oficina de Prensa y Propaganda -luego llamada Dirección de Prensa y Propaganda-, dejándola en manos de falangistas destacados, y se pide a los gobernadores civiles que destruyan toda obra de carácter socialista o comunista que haya en escuelas o bibliotecas ambulantes (generalmente bibliotecas que, de manera altruista, iban de pueblo en pueblo, llevando libros allá donde no se contaba con este servicio de manera fija) y el 23 de diciembre de ese mismo año, se ordena mediante diferentes normas, que este tipo de obras, junto con todas las que tengan carácter pornográfico o libertario, pasen a la custodia de las bibliotecas que sólo las prestarán cuando «su lectura se justifique por utilidad

o necesidad científica» (Beneyto 1987: 169). Quedan así configurados los márgenes de la censura: política por un lado, contra todo aquello que no siguiera las bases ideológicas del alzamiento y posterior falange, es decir, comunismo y socialismo especialmente, y moral por otro, en manos de la Iglesia.

Entre los colaboradores de esta nueva institución sobresalen nombres tan relevantes para las Letras españolas como los de Pedro Laín Entralgo, a cargo de la Sección de Ediciones y Publicaciones, o Luis Escobar, a cargo de la de Teatro, que también contaba con Román Escotado, falangista con función de secretario, que así mismo ocupaba el cargo de redactor del periódico *Arriba*. Aunque es curioso notar que no todos los censores se tomaban su trabajo con la misma seriedad y afán; en sus propias palabras, Luis Escobar, en su autobiografía titulada *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar (1908-1991)* del año 2001, afirma que él se «limitaba a poner el sello de ‘aprobado’ en cada hoja, sin leerlas siquiera; para ello no tenía tiempo ni vocación» (cf. De Isabel 2001: 24).

Pero la fecha clave es el 14 de enero de 1937, cuando se crea la Delegación del Estado para la Prensa y Propaganda, sita en la ciudad de Salamanca, que es la encargada de marcar las normas en las que se basará la censura a partir de ese momento. Esta tiene tres niveles diferentes: uno político, en manos de la CEDA y otros partidos de carácter monárquico, tradicionalista y falangista, y dos administrativos, uno que corre a cargo del gobierno civil, en manos de la comisión mencionada que dio lugar más tarde a la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, y otro a cargo del gobierno militar, que es totalmente castrense, situada en Salamanca y dirigida por el General Millán Astray.

Durante el año siguiente se elige a Ramón Serrano Suñer ministro, quien el 23 de abril promulga la Ley de Prensa, que pasó a expurgar cualquier publicación periódica, con una clara intencionalidad de controlar el así llamado cuarto poder. A continuación, el 29 de abril de 1938, se establecen ya las directrices que iban a regir la censura española: toda publicación (española o extranjera) ha de presentarse ante este estamento, que podrá decretar la prohibición o publicación con enmiendas de las mismas. A finales de ese año se manifiesta que los textos religiosos católicos de cualquier tipo estarán exentos de pasar por el tribunal civil. El 23 de mayo de 1939 se establece que el Departamento de Ediciones debe vigilar los planes de las editoriales y el 15 de julio de ese año, dos meses y medio después del fin de la contienda, con un gobierno todavía sin acabar de definir, la censura se extiende al teatro, el cine, los discursos públicos, la música y las artes plásticas.

En nuestro trabajo también son muy destacadas las publicaciones que se realizaron en Hispanoamérica, por eso nos hemos de fijar en el criterio dictado por la censura que, en principio, siguió abierta a las ediciones que venían del continente americano, aunque consideraba sospechosas las publicaciones de los españoles que habían emigrado como resultas del conflicto. El 12 de noviembre de 1938 se promulga la Ley de Prensa que dictaminó que no había que censurar per se a escritores que fueran contrarios al régimen establecido (también llamados «autores desafectos»), lo que se debería de hacer con sus obras era no darles publicidad, salvo la de los catálogos, y no podrían aparecer en los escaparates de las librerías, de tal manera que no llegaran con facilidad al gran público. Así mismo, las publicaciones científicas de autores contrarios al régimen serían editadas, aunque se debía procurar que «sus nombres no destacaran en la cubierta» (Beneyto 1987: 173). De hecho, se dieron situaciones que a nuestros ojos pueden parecernos ilógicas, como el acuerdo tácito que había, impuesto por el gobierno franquista, para no pronunciar el nombre del premio Nobel español Jacinto Benavente y referirse a él simplemente como «el autor de *La malquerida*» (Pueo 2016: 543).

En este momento quedó también establecido el hecho de la «doble censura que se aplicaba (al teatro): el examen del libreto y el control de las representaciones» (De Isabel 2001: 11).

Durante este año, a su vez, la Delegación del Estado redactó un número de normas censoriales, en las que se protegía a la Falange, el dogma y moral católicos, el buen nombre del Generalísimo, el alzamiento y las instituciones establecidas por el nuevo régimen. Según Abellán, hubo unas normas básicas en las que se basaron los censores, que siguieron en la base de acción, durante toda la duración de esta institución:

- Criterios implícitos y explícitos en el Índice romano.
- Crítica a la ideología o práctica del régimen.
- Moralidad pública.
- Choque con los supuestos de la historiografía nacionalista.
- Crítica de orden civil.
- Apología de ideologías no autoritarias o marxista.
- En principio, prohibición de cualquier obra de autor hostil al régimen (1980: 112).

Estas normas presentan un claro parangón con las vigentes en la censura eclesiástica, resumidas en cuatro puntos:

1. Moral sexual entendida como prohibición de la libertad de expresión que implicara, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres...y abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio.
2. Opiniones políticas contrarias al sistema institucional implantado.
3. Uso del lenguaje considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales.
4. La religión como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos y humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica (De Isabel 2001: 284).

El 15 de julio de 1939 se ordenó el establecimiento de la censura para cualquier manifestación cultural. Poco tiempo después, el Departamento Nacional de Teatro obligó a todos los empresarios teatrales a hacerse con una Guía de Censura, orden que se anunció a través de la prensa de la siguiente manera:

El Departamento Nacional de Teatro recuerda una vez más a los empresarios de espectáculos teatrales de toda índole, así como a las sociedades de aficionados de igual naturaleza que, para toda clase de actuaciones que pretendan realizar, es obligada la aprobación de sus espectáculos por el aludido Departamento del Ministerio de la Gobernación, por lo que se debe remitir al mismo, para su dictamen, proyectos detallados, en los que se incluyan, además de los programas a representar las listas de las compañías o grupos actuantes, los aforos de los teatros o locales en que se deben de celebrarse los espectáculos, los precios de las localidades, y cuantas modalidades o características determinadas sean de interés. Sin el cumplimiento de estos requisitos y la subsiguiente aprobación de los proyectos de actuación, previos a la autorización gubernativa de apertura, no podrán realizarse ninguna clase de espectáculos de la naturaleza señalada.

Como nos informa Enric Gallen en su obra *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim Franquista (1939-1954)*, del año 1985, se advierte que las normas que anteceden son también «aplicables a las funciones y festivales de carácter benéfico» (cf. De Isabel 2001: 237-238).

Del 15 de marzo de 1940 conservamos una comunicación remitida al Director General de Propaganda en la que constan las Normas de Censura vigentes. En realidad, se había pedido

su redacción dos años antes, pero no fue hasta esta fecha cuando vieron la luz. Al parecer un documento importante hemos reproducido estas normas en el Anexo 6, «Normas de Censura».

El problema de la censura española fue que no contaba con unas directrices ni pautas homogéneas claras sobre lo que había que rechazar y se dejaba todo a criterio de los censores. De esta manera, partiendo de estas normas, lo único que se pudo hacer fue una guía en la que se redactaban unas preguntas muy generales que había que responder de cada obra presentada: si acataba lo que mandaba la moral, el dogma, las instituciones políticas y a las personalidades del nuevo Régimen, si tenía interés literario o documental y cuestiones generales sobre quién pedía el expediente y, en el caso de las obras de teatro, la compañía que iba a ponerla en escena, así como los lugares y fechas previstos para su representación. Por ello, buena parte de las obras quedaban al parecer del censor, o censores, que no siempre tenían los mismos estándares. Incluso Dionisio Ridruejo, que fue uno de los directores generales de Propaganda, pensaba que quien dirigía la censura literaria era «una junta superior más o menos secreta y con abundante participación eclesiástica» (Beneyto 1987: 176), lo cual no fue en el fondo negativo, porque propició que, a partir de 1950, los mecanismos se suavizaran. Fueron unos años en los que:

[P]revalecía la desorganizada imposición de la estricta normativa censora y que campeaba al antojo subjetivo de los más allegados adláteres del General, aquellos en quienes había depositado toda su confianza. Hablamos de 1944, cinco largos y difíciles años en los cuales la sociedad española, imbuida de una irremediable penuria material y psicológica, seguía decisivamente paralizada por el miedo (De Isabel 2001: 256).

Sin embargo, tras la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, la ideología pro-nazi de Franco sufrió un severo revés, de ahí que:

La década de los años cincuenta significa, como es sabido, el final del aislamiento político del régimen de Franco, lo cual motiva, entre otras cosas, la mayor facilidad —o menor dificultad— para conocer las tendencias culturales extranjeras, si bien todavía sigue muy alerta la censura. A veces esa apertura se ve reflejada o canalizada por algunas publicaciones oficiales, que, en cuanto tales, tienen menos problemas de control censorial (Fernández Insuela 1993: 125).

Durante los años 40 y 50, la Iglesia jugó un papel primordial en este campo «puesto que en muchas ocasiones mostró un elevado grado de desconfianza ante la actuación de la censura administrativa y estableció por su cuenta una censura privada que a veces llegó a ser bastante más intransigente que la oficial» (Gómez Castro 2009: 35-36). Por ello, el día 17 de febrero de 1950, la censura eclesiástica publica sus «Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos», que incluía una tabla de calificaciones para los espectáculos y publicaciones nueva que define las mismas de la siguiente manera:

- (1) Todos, incluso niños.
- (2) Jóvenes.
- (3) Mayores.
- (3R) Mayores, con reparos.
- (4) Gravemente peligrosa (Pérez L. de Heredia 1999: 59).

Estas normas ayudaron en cierta manera a los escritores patrios y a los traductores, ya que la censura civil no había consensuado un código concreto, lo que llevaba a los tribunales a actuar de forma arbitraria, pero:

Lo que en un principio puede parecer un descuido por parte de la administración censoria era sin embargo su mejor herramienta: la inconsistencia de las decisiones censorias aseguraba un estado de confusión

permanente entre los autores españoles que es extensible a todos aquellos que se dedicaban a traducir obras extranjeras» (Gómez Castro 2009: 36-37).

Un año más tarde, el 19 de julio de 1951 llega al Ministerio Gabriel Arias Salgado, ferviente católico que suaviza, digamos, «la censura ideológica, que no la moral» (De Isabel 2001: 31), con un «dirigismo cultural fanáticamente practicado por el arias-salgadismo» (De Isabel 2001: 33). Pero lo que sorprende es que, también, a mediados de esta década, se regularan los teatros de cámara, que se habían establecido durante la década anterior y hasta entonces habían sido una especie de refugio de las obras de autores consagrados que podían ser contrarias en algún matiz a lo que se imponía, lugares estos que, hasta entonces, habían servido «al régimen como propaganda de su liberalismo» (Beneyto 1987: 91). Más concretamente, en el B.O.E del 15 de julio de 1955, se publica esta Orden del Ministerio de Información y Turismo. Vamos a reproducir aquí, tomado también de Pérez L. de Heredia, una autorización del informe de censura 217/50, para representar una obra en uno de estos teatros, al no constar ninguna de ellas en los expedientes relativos a *Pigmalión* o a otras obras de Bernard Shaw:

La Dirección General ha resuelto autorizar al Teatro oficial de Cámara la puesta en escena por una sola vez de la referida obra en el Teatro Español de esta capital. La autorización otorgada queda sometida a las siguientes cláusulas condicionales:

- a) La representación tendrá carácter totalmente privado quedando en consecuencia prohibida la venta de localidades.
- b) Del espectáculo en cuestión no se autorizará propaganda comercial alguna. Toda publicación que del mismo se haga quedará ceñida en todo caso a los miembros asociados de esa entidad.
- c) Al local donde ha de llevarse a efecto la representación sólo tendrá acceso las personas mayores pertenecientes a este Teatro de Cámara.
- d) Será imprescindible presentar a las autoridades que así lo requieran esta autorización y el ejemplar de la obra sellado en todas sus páginas con las estampilla oficial de este Departamento (1999: 59-60).

Con la entrada de Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo, puesto que ocupó entre 1962 y 1969, se aprecia una cierta apertura y liberalización; el país ha cambiado gracias al desarrollo del turismo, la llegada masiva de visitantes y, también, gracias al Plan de Desarrollo Económico de 1963. Así, Tusell explica cómo en esta época se da «la más más honda transformación de las estructuras económicas españolas y la más decisiva modificación de nuestra sociedad que aconteció en la época contemporánea» (Muñoz 2005: 121). Este cambio en la economía de la nación implica una evolución en el «discurso ideológico de la dictadura, que abandona la retórica grandilocuente para sustituirla por un discurso triunfalista» (Muñoz 2005: 123) y otra, así mismo, que se plasma en «los informes de los censores, testimonio excepcional de la imagen que los propios franquistas tenían del sistema» (Muñoz 2005: 123). Observamos que a partir de ese momento se empezaron a autorizar obras prohibidas o de autores extranjeros vetados por sus ideas izquierdistas y entre las ideas del nuevo Ministro destaca la de la «supresión generalizada al sometimiento previo y obligatorio de la censura, salvo en los estados de excepción y de guerra, el secuestro de publicaciones se practicarían sólo en aquellos con presunción de delito y como decisión previa a las correspondientes medidas judiciales» (De Isabel 2001: 32). Esto es debido a la «necesidad de aparentar una liberalización frente a los países democráticos, de los que dependía estructuralmente la economía desarrollista» (Muñoz 2005: 121). De este modo, se podían publicar volúmenes sin que estos pasaran antes por el tribunal censor, pero no era extraño que al hacerlo esas ediciones quedaran secuestradas. Este hecho en sí mismo no cabe duda de que es un paso más hacia la libertad de expresión, que ya se considera como uno de los derechos humanos. Sin embargo, también en 1963 se crea la Junta de Censura de Obras Teatrales y se consensuan las Normas de Censura Cinematográfica, como queda reflejado en el B.O.E. del 8

de marzo de 1963 (Pérez L. de Heredia 1999: 59), lo que deja claro que, aunque se acepta la libertad personal, en ningún caso se considera viable la de los medios de comunicación y de entretenimiento de masas.

Con todo, hay autores que critican este supuesto aperturismo, como por ejemplo Eduardo Haro Tecglen, por considerar que supuso un perjuicio al hacer «creer a la opinión pública que la censura no existe» (cf. De Isabel 2001: 33). También, según Elías Díaz, «los aperturistas eran renovados legitimadores del sistema, al ofrecer una falsa imagen más liberal del mismo, aunque al intentar cambiar – al menos parcialmente- el criterio de legitimación, posibilitaron y dieron lugar a algunas iniciales y no desdeñables críticas a dicho sistema» (cf. Muñoz 2005: 123-124).

Hay que apuntar, por otro lado, que lo que en realidad trajo consigo fue un refuerzo de la autocensura; los autores seguían sabiendo qué temas no podían tratar, ni directa ni indirectamente, por lo que no los incluían en sus obras, ya que quien tenía la última palabra sobre lo que se publicaba seguían siendo las autoridades, por lo que esta supuesta apertura no lo fue tal en realidad.

Según refiere Pérez L. de Heredia (1999: 59), en el B.O.E. del día veinticinco de febrero de 1964 aparece el reglamento interno de la Junta anteriormente mencionada. Y estas instrucciones, junto con los expedientes de censura y las normas que se conservaron en la Delegación Provincial de Huesca, son los documentos con los que contamos de esta institución y mediante los cuales se controlaban las publicaciones, representaciones y exhibiciones que se llevaban a cabo durante la España franquista.

Otro tema que debemos mencionar aquí es el de la censura de las obras que se importaban en nuestro país, no porque no existiera hasta estos años, sino porque es en 1966 cuando se establece el «‘Registro de Empresas Importadoras de Publicaciones Extranjeras’ creada ex profeso para esta función a partir de la Ley de 1966 (artículo 55)» (Gómez Castro 2009: 25). Hemos visto en los archivos del AGA las galeradas y los expedientes de censura de las obras de George Bernard Shaw, que se publicaron en Hispanoamérica por la carencia de papel en nuestro país, que seguían los mismos procedimientos que los que se realizaban con las obras teatrales. Pero no es hasta este año cuando queda establecido por ley, que son los editores de las obras los responsables de lo que se publica, por lo que estos desarrollan en los contratos una cláusula por la que se permiten «rectificaciones» (Gómez Castro 2009: 25) en los textos, lo que nos lleva otra vez a la autocensura, esta vez de manos de traductores y editores.

El comienzo de la década de los setenta es un tiempo convulso; es en este momento cuando se agrava la crisis interna del país, porque como apunta Abellán, «la sociedad, tras largos años de letargo, empieza a perder el miedo a manifestarse» (cf. Muñoz 2005: 267), es una sociedad «de consumo, urbana, secularizada y con mayores recursos educativos, [en la que] empiezan a surgir las discrepancias entre los sectores más inmovilistas y los más aperturistas» (Gómez Castro 2009: 28) y las protestas se dan en todos los campos de la vida del país, tanto sociales, como políticos, económicos o culturales. Económicamente España está en un buen momento y los ciudadanos ven una cierta luz aperturista cuando Franco nombra al príncipe Juan Carlos futuro rey del país, pero el malestar del pueblo redunda negativamente en el gobierno franquista, que entra en una crisis interna al sentirse incapaz de manejar los nuevos acontecimientos y lo que estos traen consigo. La española ya no es la sociedad sumisa que solía ser, lo que queda demostrado en el hecho de que incluso cierto sector de la Iglesia Católica, hasta entonces pilar fundamental del régimen, también se rebeló, hecho que queda patente en las palabras del obispo de Bilbao cuando se refiere «al ‘problema vasco’ y a la

opresión de algunos de sus ciudadanos» (Gómez Castro 2009: 29). En este momento, con un dictador ya anciano, y tal y como lo define Alberto Miralles, «se produce entonces una auténtica neurosis obsesiva por la sucesión del poder» (*cf.* Muñoz 2005: 268) entre las dos facciones principales del gobierno, los «inmovilistas», representados por Carrero Blanco los ministros del Opus Dei y los ‘aperturistas’, representados sobre todo por aquellas familias ‘postergadas’ en beneficio de los tecnócratas» (Muñoz, 2005, 268). Esta pugna acaba en un hecho histórico, el nombramiento de Carrero Blanco como presidente del gobierno porque «por primera vez se separa la figura de Jefe del Estado y la de Presidente del Gobierno, habiendo estado ambas hasta entonces representadas en la persona del caudillo» (Gómez Castro 2009: 28). No obstante, esto supone, en realidad, «una política de mayor represión, debido seguramente al afán continuista del régimen» (Gómez Castro 2009: 28). Sin embargo, el asesinato del nuevo presidente, y en realidad heredero natural del régimen, a finales de 1973 será el inicio del fin del franquismo, que se ve rematado por la entrada fallida de Arias Navarro a la presidencia del gobierno, ya que el dictador no podrá contar con nadie de su plena confianza para la continuación de su régimen.

Estos años vienen marcados por un «divorcio entre el pensamiento español y el régimen de Franco, algo que sería decisivo en la transición a la democracia» (Muñoz 2005: 272). En 1969 empezará la última etapa de la censura franquista, o «periodo de decadencia» como lo denomina Muñoz (2005: 267), que pasa a estar en manos de Alfredo Sánchez Bella, hombre de confianza de Franco, del que el dictador afirma que «es un hombre que sabe defender los intereses morales de nuestra nación» (Gómez Castro 2009: 32). Sánchez la dirige entre 1969 y 1973 y su dirección supone un retroceso en la apertura teatral, al que José Monleón denomina como «breve y penoso» (*cf.* Muñoz 2005: 276). La convulsión social de la que hemos hablado deriva en otro retroceso en el aparato censor y en una vuelta a la exigencia de años anteriores, aunque se da una contradicción tácita entre el afán por controlar y la necesidad de demostrar que había habido una evolución y se estaba dando una apertura real, que era lo que necesitaban la sociedad española y la internacional.

El 27 de octubre de 1970 se promulga una Orden, por la que el Ministerio de Información y Turismo reorganiza la Junta de Censura de obras Teatrales, con una introducción escrita por, al parecer, el mismo Sánchez Bella en la que se afirma que «la mayoría de los que piden esa libertad sin limitaciones, se pondrían inmediatamente a producir engendros con ofensas a la moral, a la Patria, a las instituciones, a la familia, al Ejército, a la Iglesia; a todo cuanto pesa e influye en forma vital en el individuo y en sus relaciones con el ambiente que le rodea» (*cf.* Muñoz 2005: 276).

Para Sánchez Bella, además, la censura es un hecho positivo, ya que deja mucho margen de actuación a los escritores y porque, también, «tenía un papel benefactor sobre la categoría moral y estética del teatro español» (*cf.* Muñoz 2005: 176). Por otra parte, el ministro llega a asegurar también que «había actuado con tolerancia y flexibilidad» (citado en Muñoz 2005: 276), lo que se demuestra en la evolución que había tenido el teatro en España y la cotas de calidad que había alcanzado.

Gubern afirma que «la apertura censora fue muy controlada y selectiva» (*cf.* Muñoz 2005: 274) tanto en el teatro como en el cine, pero apreciamos un cambio sustancial en el procedimiento y es que el sistema que utiliza la censura ahora ya no es el de cortar y tachar, sino que recurre al silencio administrativo, acabando de tal manera con los «interminables problemas provocados por una férrea actitud integrista, completamente desfasada» (Abellán 1980: 232). Mediante este recurso, los censores no prohibían las obras, pero mostraban de manera tácita su disconformidad con las mismas y dejaban una puerta abierta para la retirada

de las ediciones una vez estuvieran a la venta. Por otro lado, «cesa la política de autorizar obras anteriormente prohibidas para mejorar la imagen de la censura» (Muñoz 2005: 278), por lo que se siguen prohibiendo piezas que antes no habían sido aceptadas o estaban retenidas. En cambio, cuando nos referimos a los grandes nombres de la escena internacional como Sartre, Weiss o Brecht, el tribunal tiende a permitirlos por tratarse de «espectáculos minoritarios» y porque «la prohibición podría resultar problemática para la imagen del régimen» (Muñoz 2005: 279). En este momento se desarrolla un nuevo término en los expedientes de censura y es el de «obra superada», que son todas aquellas obras que fueron problemáticas en algún momento anterior, pero a las que «los años transcurridos desde que le texto fue escrito les restaba peligrosidad» (Muñoz 2005: 280). Desde el punto de vista de los profesionales del mundo del teatro también se percibe un cambio muy importante y es que cada vez más, se atreven a quejarse contra el sistema establecido y reivindicar derechos que consideraban suyos.

No podemos menos que reproducir aquí una viñeta que resume el sentir de la prensa sobre el Ministerio de Información y Turismo, publicada en la revista *Reseña*, página 5 del número 91 del año 1976 (cf. Gómez Castro 2009: 32):



A partir de 1973 se suceden varios nombres en la dirección del Ministerio. Pese a todo, son momentos en los que se siguen expurgando las obras y atendiendo a la ortodoxia marcada en los expedientes en las representaciones. Incluso la música se sigue investigando, como pasó con la cantante Cecilia, que sufriría en 1975 la censura de su canción *Mi querida España* unos pocos meses antes de la muerte del dictador²⁸.

Posteriormente, bajo la dirección de Pío Cabanillas, se vuelve al ideario aperturista, palabra que aparece en algunos de los expedientes de censura que se conservan, como por ejemplo cuando el censor Jesús Vasallo considera que debe permitirse una obra debido a «la línea de apertura que tácitamente impera y por las características literarias de la obra» (cf. Muñoz 2005: 280). Así mismo, en este periodo se autorizan un cierto número de obras que los censores anteriores habían prohibido y se ayuda en mayor medida a los grupos de teatro independiente al permitirles «una programación experimental e independiente» (Muñoz 2005: 281).

²⁸ Dejamos aquí el enlace a una grabación de la compositora en la que habla sobre la censura a la que se vio sometida su obra: <https://www.youtube.com/watch?v=bx06nsn4vP4> a 28 de julio de 2016.

Finalmente, con Adolfo Suárez al frente del gobierno se aprueba el primero de abril de 1977 la Ley sobre Libertad de Expresión, con la que deja de existir oficialmente la censura. No obstante, se siguen prohibiendo las referencias escritas a la Monarquía, las Fuerzas Armadas o la unidad del Estado. El 27 de enero de 1978 se promulga un Real Decreto en el que se concede «la libertad de representación de espectáculos teatrales» (De Isabel 2001: 254) y el 7 de abril de ese mismo año, una Orden que «contemplaba las normas sobre la calificación de espectáculos teatrales» (De Isabel 2001: 254). Pero hemos de esperar a la proclamación de la Constitución de 1978, en cuyo Artículo 20.2 se anula la censura con estas palabras: «el ejercicio de estos derechos no puede restringirse mediante ningún tipo de censura previa». Lo que dice de manera más concreta la Carta Magna aparece en Anexo 7, «Carta Magna».

Pese a todo, y como recoge Urrutia, (2003: 15) «hasta 1983 se mantuvo vigente la obligación de presentar en la administración los libros antes de ponerlos a la venta». Pero en este periodo de cinco años, esta no es más que una «simple medida burocrática que hará que hasta esa fecha se encuentren expedientes de libros en el AGA» (Gómez Castro 2009: 30). Se da así por zanjado un sistema obligatorio que afectaría para siempre el devenir de la literatura y marcaría el pensamiento de todo un país, durante casi cuarenta años.

Ni que decir tiene que el cine (importante para nosotros por la exhibición de *Pigmalión* y *My Fair Lady*) sufrió un proceso similar de censura en el que se ve una evolución paralela a la del teatro, por su misma esencia de entretenimiento de masas. En el cine, sin embargo, es mayor la importación de títulos desde los Estados Unidos de América a la que prestar atención y, así mismo, hay que tener en cuenta que las películas no sólo se censuraban aquí, sino también en su país de origen donde regía el Código Hays «cuyo visado es obligatorio para estrenar una película en EE.UU» (Miguel González 2001: 75).

Mientras que en el teatro nos interesa la evolución general de la censura, porque a Bernard Shaw se le leyó y representó de manera continuada, el cine viene marcado para nosotros por dos fechas. La primera es 1941 por dos motivos: el primero es que el 23 de abril se obliga a doblar toda película extranjera que se emita en nuestro país; el segundo es que en ese año se dobla y se estrena la versión de *Pigmalión*, que Leslie Howard había llevado a la gran pantalla en 1938, por la que el escritor irlandés recibió el Oscar al mejor guion adaptado en 1939. La otra fecha es 1964, año este que corre paralelo al aperturismo de la censura en el teatro, cuando se estrena la versión cinematográfica del musical de Broadway, que dirige George Cukor.

Otro objeto de prohibición del Régimen fueron las lenguas vernáculas que se hablaban en Cataluña, Galicia y el País Vasco y norte de Navarra, en las que no estaba permitida la edición de obras. Así en catalán, previo al estallido bélico, contamos con la publicación de tres obras, a saber: *El deixeble del diable* en 1925, *Santa Joana* en 1927 y *L'Home i les armes* en 1934, pero la siguiente es de 1957, años de ligera apertura general y más influencia exterior. Y en euskera hemos de esperar al inicio del presente siglo para encontrar la primera traducción de una obra de Bernard Shaw *Candida* en 2002.

2.2.2. Procedimientos de censura

Aunque, como ya se ha referido, no se redactaron unas normas claras sobre qué era censurable o no, sí se hizo lo propio con el procedimiento que habían de seguir los solicitantes que deseaban representar o publicar obras. Esta serie de puntos aparecían en el envés de las instancias de censura que se debían cumplimentar. Constaban de once puntos que especificaban todos y cada uno de los aspectos necesarios para estudiar la viabilidad de las

obras. Vamos a reproducirlas a continuación, antes de pasar a especificar las diligencias que se seguían, según se encuentran en el expediente de censura nº103/43, citado por De Isabel (2001: 240):

1º. Corresponde autorizar a esta Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro todas las representaciones teatrales, de cualquier clase que sean, que se vayan a efectuar por compañías profesionales.

2º. A las Delegaciones Provinciales de Educación Popular compete el autorizar las representaciones teatrales que reúnan las siguientes características: a) realizarse por una compañía no profesional; b) ser gratuita, y c) tener lugar las representaciones dentro de un círculo cultural, artístico, etc., y para sus respectivos miembros. En estos casos el Delegado Provincial de Educación Popular autorizará por oficio especificando el número de representaciones y la fecha en que estas deban caducar. No usará sello de censura sobre las hojas del libreto censurado.

3º. Para solicitar la representación teatral (Comedias, Variedades, Circo –números dialogados, cantables-, Variedades en Sala de Fiestas, etc.) se elevará instancia así solicitándolo al Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro, uniendo los originales de la obra que se desee poner en escena bien escritos a máquina o editada la obra.

4º. Toda instancia será cursada a esta Delegación Nacional de Cinematografía y teatro por conducto de las Delegaciones Provinciales de Educación Popular, o bien directamente por los interesados.

5º. Cuando las instancias se presenten personalmente por los interesados o mandatarios se hará en el Registro General de esta Vicesecretaría (Montesquínza, número 2, bajo).

6º. Cada instancia será contestada en el plazo normal de 7 días hábiles, salvo los casos de consulta, por medio de impreso reglamentario en el que consta la resolución recaída acompañado de un original de los presentados, que deberá recogerse en el Registro General contra el resguardo correspondiente.

7º. Si se pide una hoja de censura de una obra ya censurada se presentará la instancia ordinaria y un solo ejemplar de la obra, que se devolverá al interesado con el certificado de censura.

8º. Si alguna obra ya censurada se la quiere cambiar el título presentará el solicitante el certificado de censura anterior y una instancia dirigida al Ilmo. Sr. Delegado nacional de Cinematografía y teatro reintegrada con póliza de 1,50 razonando los motivos de la petición. Caso de que se accediese a lo solicitado se le expedirá nuevo certificado de censura.

9º. Todo autor, o bien, persona delegada por él, al que no se haya autorizado una obra, puede elevar a la Vicesecretaría de Educación Popular un recurso de alzada contra la resolución de la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro. Para entablar esta clase de recursos se enviará una instancia reintegrada con póliza de 1,50 razonando la petición: se acompañará a esta instancia la hoja de censura que lo motiva y un ejemplar del libreto censurado cuando se hayan hecho modificaciones. Los recursos de alzada solo pueden incoarse dentro del mes siguiente de la resolución que los motiva por el mismo solicitante que pidió la censura ordinaria, por el autor o persona delegada por él. Pasado este mes puede hacerlo cualquier empresa o compañía.

10º. Toda instancia vendrá dirigida al Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro y nunca a nombre de ningún funcionario del Servicio. Las cartas particulares sobre representaciones de obras, enviadas a un funcionario, no serán contestadas, dándose por no recibidas.

11º. Toda infracción de esta ordenanza será sancionada con arreglo a las disposiciones vigentes.

Aunque los Ministerios o Subsecretarías de las que dependía y el talante de la misma se relajó o intensificó dependiendo de la situación social y de los jefes que la regían, como hemos referido en el apartado anterior, los procedimientos a seguir no variaron mucho con los años, incluso se puede ver que los impresos de petición de censura permanecen casi iguales hasta el año 1963, cuando Manuel Fraga Iribarne llega al Ministerio y reforma el proceso y la

instancia, añadiendo, además, un punto nuevo, la posibilidad de dejar pendiente la viabilidad de la obra a que el censor que acudía al ensayo general diera su visto bueno.

El procedimiento empezaba cuando el director de la obra que se pretendía representar o el editor de la obra a publicar, presentaba en la delegación del Gobierno Civil de la provincia a la que pertenecía tres copias de la obra, junto con una instancia que analizaremos a continuación. Tras la espera de una semana (periodo de tiempo que se concedían los censores de plazo para analizar la obra y dar su veredicto), el peticionario obtenía el fallo: la obra se rechazaba, se aceptaba o se aceptaba previas enmiendas en el texto. A partir de la reforma de Fraga Iribarne, existía la posibilidad de solicitar a un censor que se personara en el teatro para presenciar el ensayo general de la obra; este, a su criterio personal, podía dar o no dar el visto bueno para su representación, aunque lo normal es que la misma se pusiera en escena.

Un expediente de censura, tal y como podemos encontrarlos en el AGA a día de hoy, es un sobre que contiene todos los informes relativos a una obra determinada. En principio, se fecha con el día de la primera solicitud de un texto y lo compone la instancia en la que se solicita la representación, publicación, importación o visionado de una obra. Esta instancia suele ser un folleto de tamaño folio en el que aparecen impresos los campos necesarios:

En la primera página y a rellenar por el peticionario:

- Sellos oficiales.
- Número de expediente y fecha de entrada.
- Nombre del solicitante.
- Entidad a la que representa.
- Título de la obra.
- Fecha y firma.

En la segunda página y a rellenar, también, por el peticionario:

- Título de la obra, género, autor de la misma, nacionalidad del mismo.
- Domicilio del autor o su representante en España.
- Nombre del traductor, su nacionalidad y domicilio.
- Nombre del adaptador, su nacionalidad y domicilio.
- Nombre y domicilio del peticionario.
- Cuadro artístico de la compañía.
- Fecha de reposición.
- Teatro y localidad en la que ha de efectuarse.
- Nombre del director.
- Nombre del decorador.
- Nombre del figurinista.
- Nombre del músico.

En la tercera página y a rellenar por el lector/censor (esta y subsiguientes):

- Nombre del censor.
- Breve exposición del argumento.
- Tesis.
- Valor puramente literario.

En la cuarta página:

- Valor teatral.

- Matiz político.
- Matiz religioso.
- Juicio general que merece el censor.
- Posibilidad de su representación.
- Tachaduras en las páginas.
- Correcciones en las páginas.

En la quinta página:

- Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje. Llegados a este punto hay que subrayar lo sorprendente que podían ser las críticas que se realizan a la calidad literaria de la obra en cuestión, algunas totalmente partidistas, otras paternalistas y algunas acertadas dado el conocimiento literario del censor.
- ¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?
- ¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?
- Otras observaciones del censor.
- Fecha y firma del censor.

En la sexta página:

- Informe de sección de licencias e inspección.
- Propuesta del servicio de teatro.
- Resolución de la dirección general de cinematografía y teatro.
- Fecha y firma.

Además de este folleto, pueden aparecer otros documentos, como acuses de recibo de la entrega de las galeradas a revisar, cartas en las que se solicita información sobre la veracidad de las informaciones facilitadas por las compañías, recibos de pago de tasas, o la propia Guía de Censura, instancia de tamaño cuartilla y color azul, en la que aparece la siguiente información:

En el anverso:

- Nombre del peticionario.
- Fecha de petición.
- Título de la obra.
- Resolución de los censores.

En el reverso:

- Las Condiciones Particulares (que aparecen impresas de manera estándar),
 - 1ª.- Es intransferible, bajo la responsabilidad del cedente y del concesionario.
 - 2ª.- Toda alteración de los datos establecidos en la petición o cualquier modificación del texto aprobado que no cuente con la aprobación expresa de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, será considerada como causa de caducidad de esta guía de censura.
 - 3ª.- Este documento carece de validez si no se acompaña al mismo el libreto sellado en todas sus páginas por la Dirección General de Cinematografía y Teatro y en cuya cubierta constará, además de la fecha del sellado, la compañía a que pertenece y el número de esta guía.

4ª.- La Dirección General de Cinematografía y Teatro se reserva el derecho de inspeccionar en todo momento la representación de la obra autorizada, pudiendo delegar esta facultad en los Delegados Provinciales e Inspectores.

5ª.- Solamente se permitirá la entrada de los menores de dieciséis años a la representación de aquellas obras en cuya guía de censura conste la calificación de tolerada o recomendable para menores.

6ª.- El falseamiento de cualquiera de los datos consignados en la petición de censura será tramitado de acuerdo con la ley en vigor.

7ª.- Contra la resolución recaída podrá interponerse recurso ante el Excmo. Sr. Subsecretario de Educación Popular.

- Condiciones de representación: si es radiable o no, si tiene cortes o si hay restricciones en la edad del público, o todo aquello que los censores hayan considerado oportuno.

Llegados a este punto, debemos prestar atención a las palabras de Merino cuando afirma que:

[E]l que una obra de teatro obtuviera la autorización para su retransmisión radiofónica era excepcional pues por defecto se calificaba el grueso del teatro como 'no radiable'. En casos aislados, la clasificación 'radiable' nos indica que se estima que el texto es totalmente inocuo y claramente autorizable (2002: 4).

Nos consta una referencia de este tipo sobre *Pígmalión* hallada en el AGA, ya que, aunque en el informe de censura constaba como «no radiable», se permite que se retransmita a Europa a petición de Radio Nacional de España. Pero esto supuso una excepción a la regla de la no-radiabilidad.

Una vez estudiado el texto de la obra, los censores daban su veredicto que podía ser:

- (1) Aprobada.
- (2) Aprobada con tachaduras.
- (3) Aprobada con reserva del ensayo general.
- (4) Aprobada por un número limitado de representaciones.
- (5) Autorizada para menores de 14 años.
- (6) Prohibida.

En los expedientes con una valoración de «Aprobada con tachaduras», los directores (o editores de una obra) debían asegurar que iban a aplicar los cambios marcados por los censores, por lo que no era necesario que los cambiaran y volvieran a presentar la obra al tribunal. De hecho, se arriesgaban a que la obra se prohibiera, una vez que estaba ya en cartel o se secuestrara toda la edición, por lo que cumplían con lo que se indicaba. Había otra posibilidad y era la número (3), «Aprobada con reserva del ensayo general», por la que un censor iba a presenciar el mismo y cuidaba que el lenguaje no verbal, la música, el decorado y el vestuario se ajustaran a las normas de la moral. Si todo le parecía apropiado, firmaba una instancia en la que ratificaba que la obra podía representarse. Este hecho dejaba a las compañías sin apenas poder de reacción, llegado el caso de que quisieran cambiar algo entre el ensayo general y el día del estreno. Además, debían de tener en cuenta que los censores podían estar en el mismo, por lo que una desviación de las normas podía llevar al traste el resto de las representaciones que se habían permitido, con el consecuente desastre económico. Por todo esto, las compañías se ceñían a lo que había quedado dictado, incluso, llegaban a referir al tribunal los fallos que detectaban. Como hemos mencionado en el capítulo anterior al dar cuenta de los expedientes que existen en el AGA sobre *Pígmalión*, referimos que en el nº 9.484, por el que en 1964 se solicita la representación de la obra por la compañía de Adolfo Marsillach, hallamos una petición para emitir por radio la misma de la mano de Radio

Nacional de España, que fue concedida. Sin embargo, cuando ya estaba todo dispuesto, Adolfo Marsillach, se dio cuenta de que el dictamen era negativo a la emisión de la misma, por lo que dirigieron una instancia a la censura para que desde allí les confirmaran el proceder que debían seguir a continuación. En un afán de llevar la cultura española, o que se estaba realizando en España, a los emigrantes que vivían en otros países europeos, se permitió su emisión tal y como se había solicitado. Este hecho nos da una idea del sometimiento que toda compañía o editor debía a este tribunal y lo interiorizado que tenían su obligación y el proceder de las altas instancias morales del país. Hay que subrayar, además, que un sobre contiene toda la información referida a una obra determinada, en nuestro caso concreto a una traducción determinada, por lo que incluye tantas instancias de solicitud, como veces se quiso representar.

Como resumen y tras todo este vaivén de datos, fechas y actuaciones, podemos afirmar que es positivo el hecho de que *Pigmalión* llegara a nuestro país con la consideración de obra clásica y no sufriera demasiado los cortes y enmiendas de aquel lápiz rojo que utilizaban los censores para adecuar las obras a la moral del régimen. Por su ideología socialista, se eliminaron de los libros de Bernard Shaw algunos párrafos, incluso un prólogo completo, como hemos visto en el estudio realizado sobre los documentos encontrados en el AGA, pero al igual que otros autores como Oscar Wilde, que fue duramente criticado en nuestro país, pero no censurado a diferencia de lo que le pasó en otros países protestantes (Coletes 1985: 17-32), podríamos afirmar que su obra estaba extendida y aceptada tanto por el público como por los estamentos censores, por lo que salvo algunos detalles referentes al adulterio que comete el padre de Eliza (y que lamentablemente para él acaba en boda), los españoles pudieron ver y leer la obra tal y como el irlandés la escribió.

2.2.3. La censura en la obra de George Bernard Shaw

Pese a su fama y reconocimiento tanto nacional como internacional, Shaw es una figura controvertida en la España franquista. Por un lado, fue un socialista convencido, que hacía gala de sus ideas y se veía a sí mismo como una especie de «educador» de la sociedad. No pocas de sus obras son explicaciones de sus ideas políticas y esta tendencia está muy arraigada en sus escritos, sin ir más lejos en *Pigmalión*. Además, Shaw invirtió una gran cantidad de dinero en una publicación semanal de tendencia socialista, *The New Statesman*, en la que fue director, publicista y escritor, aunque de manera anónima. Como es lógico este hecho lo conocían los censores, tal y como refiere De Isabel, cuando explica que el 5 de diciembre de 1945, el Director General de Cinematografía y Teatro, a la sazón Antonio Fraguas, envió una nota al Director General de Seguridad en la que rechazaba la puesta en escena de *Cándida* en la que, además, añadía que «este Organismo tiene noticias que el mencionado autor ha adquirido la mayoría de las acciones del órgano periodístico del partido comunista de Londres» (2001: 242).

Por otro lado, Bernard Shaw llegaba con la consideración de ser uno de los pilares de la literatura en lengua inglesa, el autor de teatro más importante, sólo superado por William Shakespeare. Debido a esto se le concedió en el año 1925 el Premio Nobel de Literatura, «for his work which is marked by both idealism and humanity, its stimulating satire often being infused with a singular poetic beauty», según reza en la nota publicada por la Academia Sueca con la que anunció la concesión y sus razones para esta asignación²⁹. Otro galardón que se le concedió fue el Oscar de la Academia por el guion adaptado de *Pigmalión* en 1939, aunque al escritor este galardón no sólo no le gustó sino que se lo tomó casi como un insulto «coming

²⁹ http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/, a 1 de octubre de 2016.

from such a source» (Holroyd 1997: 715). Pese a esta dicotomía, en palabras de Merino, «Shaw, al igual que a Oscar Wilde, no sufrió mucho los cortes de la censura porque se le consideraba un clásico» (en conversación particular). Pero, pese a este renombre que le precedía, Shaw vio sus obras doblemente expurgadas, no por ser él, sino porque «el propio funcionamiento de los organismos censorios del franquismo obliga a examinar la traducción teatral desde dos vertientes: la publicación y la representación, puesto que la función última del texto determinaba que fuera ‘autorizado’ por la Sección de Censura de Publicaciones o por la Sección de Censura Teatral» (Bandín 2011: 2).

La obra de Bernard Shaw entró en España de la mano de Julio Broutá, luxemburgués nacionalizado español y residente en nuestro país, filólogo, escritor, traductor, periodista y arqueólogo, que vertió la obra del irlandés al castellano. Como hemos explicado en el capítulo anterior, Broutá, que murió en 1932, firma la mayor parte de las traducciones con las que contamos, ya que sus versiones se han seguido publicando hasta nuestros días, más concretamente la última reedición es *Pigmalión*, en 2008, lo que da una idea de la calidad de las mismas, de la tradición que estableció y la aceptación por parte del público español de sus versiones.

Aparte de la censura a la que se sometió a *Pigmalión*, y a la que nos hemos referido también en el capítulo anterior, vamos a presentar a continuación los hechos de censura del resto de obras de Shaw. En los Anexos a este estudio, se pueden encontrar dos que hacen referencia a este apartado, en primer lugar, el número 8, la tabla-resumen de las obras de George Bernard Shaw presentadas a la censura y, en segundo lugar, el número 9, el catálogo TRACETir sobre las traducciones censuradas de George Bernard Shaw en nuestro país.

Tras la Guerra Civil, la primera obra que se quiso poner sobre las tablas fue *Cándida* (exp. 2020/41). De hecho, en el año 1941 Rafael M. Salas solicitó su representación, pero fue rechazada el 27 de marzo, una semana después de su solicitud, porque según el censor Darío F. Flórez:

[H]e releído esta obra que, precisamente, he visto representar, y como se sabe, se trata de una obra teatral de primer orden. Ante un público preparado para su comprensión no habría nada que objetar ante su reposición teatral más en estos momentos de crisis que atravesamos y ante el público medio que suele acudir a nuestros teatros considero que pueda producirse una franca desorientación respecto a la tesis social y los problemas matrimoniales que en ella se exhiben (cf. De Isabel 2001: 241- 43).

De Miguel, segundo lector, escribe que «no debe representarse, por cuanto, si bien la acción y desarrollo no son abiertamente políticas, los personajes representativos son, como más destacados, un clérigo protestante inglés, propulsor de las ideas socialistas» y una tercera pluma, que no deja nombre, pero sí rúbrica, explica que la obra es «impropia para nuestro público. El profundo y sutil sentido poético del tema es lástima que esté referido a personajes, entre ellos el sacerdote (aun cuando sea protestante) a quien nosotros siempre vemos en un plano muy superior de dignidad y santidad». Años más tarde, en 1946, la obra se autoriza para mayores de 16 años, siempre y cuando se hicieran los cambios propuestos por el Padre Begoña.

Lo que resulta interesante sobre el proceso de aceptación de *Cándida* son dos hechos; el primero son los esfuerzos que se podían llegar a realizar para que se admitiera una obra en los más altos estamentos de la política internacional, en este caso:

Irene López Heredia instó al Agregado Cultural de la Embajada Británica para que se dirigiera personalmente a Gabriel Arias Salgado y le hablara en favor de una de las obras maestras del gran autor

irlandés porque bajo su punto de vista era ‘de interés para los españoles conocerla’, hasta incluso le pidió que diera ‘las órdenes oportunas para que la censura autorice su representación’ (De Isabel 2001: 243).

El segundo hace referencia a las incongruencias que cometía la misma censura, ya que se prohibió su representación con posterioridad a esta aceptación, en este caso en Zaragoza en 1953, pero se volvió a permitir en 1956 aunque sólo para Teatros de Cámara y Ensayo. A partir de aquí se admite su puesta en escena en 1958 en Barcelona, en la temporada 1958-59 en Valencia y para una sola sesión en el año 1966 en Madrid.

Peor suerte corrió *La comandanta Bárbara*, ya que fue prohibida en 1944, debido a que los censores no se pusieron de acuerdo en cuanto a su viabilidad.

El 18 de marzo de 1945 se solicita la revisión de *Los despachos de Napoleón*, que se autorizó para todos los públicos. En este expediente, observamos cuán pueriles podían ser los censores, ya que llegaban, como en este caso, a conceder autorización de representación por una, digamos, venganza histórica. Reproducimos aquí las palabras de Virgilio Hernández Rivadulla que lo demuestran:

[U]na crítica característica de este autor acerca de la vida militar y una opinión de un inglés acerca de los ingleses y de Inglaterra... acertada crítica de los ingleses, quizá un poco fuerte... ya que está hecha por un inglés, no vamos a ser nosotros quienes la corrijamos, además que ellos jamás se han quedado atrás para publicar y popularizar los desgraciados escritos del P. Las Casas, que además eran mentira (cf. De Isabel 2001: 246).

El 22 de agosto de 1950 se pide la revisión de *National 6 (La casa en el camino)* para representarla en Barcelona y se autoriza para menores de 16 por no ir en contra de la moral. Cinco años más tarde, el 1 de mayo, se solicita la guía de censura para esta misma obra, a la que se le había cambiado el título y ahora se conocía como *Ruta 6*. Tras un intercambio de información entre los censores y el secretario de la Sociedad General de Autores de España, Francisco Lizarraga Martínez afirmó que no se había estrenado, lo que permitió su aceptación.

En este momento llegamos a un punto clave, ya que Gabriel Arias Salgado quiso acabar con la imagen tan negativa que desprendía la censura debido a la arbitrariedad de sus decisiones, por lo que se llega a una «fase de normalización» (De Isabel, 2001, 247) en la que se aprueban muchas obras de Shaw. La primera es *Así mintió él al esposo de ella*, que pasa el examen el 22 de septiembre de 1952, con la tachadura de dos expresiones y un dictamen de prohibido a menores de 16 años. La siguiente fue *La dama morena de los sonetos*, el 15 de diciembre de 1953 a la que se permitió una única representación para mayores de 16 años. Un año más tarde, el 25 de junio de 1954, pasa la censura *El mariposón*, aunque no se autorizó su radiación y se realizaron algunas tachaduras.

Según explica De Isabel:

[L]legados a este punto, la fatalidad conservacionista nos acorrala una vez más. De bastantes obras del autor carecemos del correspondiente número de caja, dato imprescindible para el acceso al expediente. Esto explica que la información que aportamos a continuación se base exclusivamente en el único registro a nuestro alcance (2001: 249).

Con esto la autora expone que no contamos con los expedientes de muchas de las obras para hacernos eco de la opinión de los censores. De todas maneras, podemos enumerar las obras y sus dictámenes. Tanto *Don Juan en el infierno*, como *Su esposo y Santa Juana* fueron aprobadas, la primera el 9 de octubre de 1956, la segunda con tachaduras el 4 de abril de 1957 y la tercera cuatro días más tarde, el 8 de abril de 1957. *Héroes y Cándida* también se

permitieron el 15 y 16 de diciembre de 1958, respectivamente. *Cesar y Cleopatra*, que fue la última de la década de 1950, ya que se le dio el visto bueno el 1 de julio de 1959, contamos con el expediente completo, por lo que se puede ver que se solicitó otra vez en el año 1969.

El siguiente decenio es muy importante para nosotros porque, según acabamos de ver en el apartado anterior sobre la obra de Shaw en el mundo hispanohablante, es el momento en el que se publican casi el 24% de las ediciones de Shaw, cifra record, seguida a una cierta distancia por el 20% de los años cuarenta. En esta nueva década se aceptan las representaciones de *El hombre del destino*, con tachaduras, el 2 de junio y *El Inca de Jerusalem*, el 6 del mismo mes de 1962; *Pigmalió*, en su versión catalana, el 12 de julio de 1963, para mayores de 18 años y con tres solicitudes de representación diferentes en el mismo sobre; *Pigmalión* en su versión española el 14 de octubre de 1964 y, por último, *Androcles y el león*, el 8 de mayo de 1967, para su representación en teatros de cámara y previo visionado del ensayo general.

Desde este momento y hasta la muerte de Franco tenemos el visto bueno a *L'home y les armes* (*Héroes* en castellano) el 3 de marzo de 1970, para mayores de 18 años, con permiso para ser radiada, eso sí, con comprobación previa del ensayo general, dictamen que se repitió el 23 de diciembre de 1971. Ese mismo año, el 26 de noviembre, se autorizó con los mismos parámetros *Como él mintió al esposo de ella*. De esta misma fecha se acepta *La profesión de la señora Warren*, para mayores de 18 y previo visionado del ensayo general, obra que obtiene el mismo juicio por diferentes censores al año siguiente. Para acabar, los últimos expedientes con los que contamos son los de *El soldado de chocolate*, *Aixi va a mentir ell a l'espos d'ella* y *El deixeble del diable*, aprobadas el 21 de agosto de 1973, el 30 de noviembre de 1973 y el 27 de mayo de 1975, respectivamente.

Y, tras la muerte del dictador, pasan por el tribunal de censura tres obras que, obviamente, se califican: *El sastre y el león*, el 6 de mayo de 1979, *My Fair Lady*, el 15 de octubre de 1982, y *Cándida*, el 1 de febrero de 1985.

2.2.4. Inferencias

Bajo regímenes dictatoriales y/o censores, los escritores y artistas deben saber disimular lo que quieren decir, de manera que el público entienda lo que de verdad están intentando transmitir pero que, por otro lado, engañe al tribunal censor que va a estudiar la obra. Alborg (1987: 95), por ejemplo, nos refiere en su estudio que hay investigadores que consideran que Miguel de Cervantes publicó sus historias más pícaras bajo el nombre de *Novelas ejemplares* como una muestra de las conductas que no debían realizarse, porque de otra manera no hubieran podido ver la luz. Pero el de Alcalá no es una excepción, porque muchos otros escritores escondían en diferentes formas de recursos literarios todas aquellas ideas que querían expresar y no iban a ser aceptadas por los poderes de la época en la que vivieron. Esta idea también la subraya Caudet al afirmar que «el verdadero mérito en esa creación como en otras tantas radicaba en la hábil/sagaz ambigüedad creadora para burlar a la censura y evitar la prohibición en sus escenificaciones» (1984: 35).

Además de la necesidad de aguzar el ingenio para escapar al lápiz rojo del censor, otra consecuencia es la autocensura -o «censura interna» en palabras de Pegenaute (1992: 134)-. Los autores y traductores pasaron a ser los primeros censores de sus obras y versiones porque, como ya hemos dicho, todos querían ver sus obras publicadas, por lo que la primera cortapisa a lo que se quería expresar venía de ellos mismos. Y es, de cierta manera, lamentable darnos cuenta de que es muy probable que los escritores tuvieran que eliminar ideas de sus obras

porque no hallaban la manera de esconderlas de la censura, con lo cual, los lectores nos hemos «perdido» parte de todo aquello que nos querían transmitir. Aunque, en palabras de Buero Vallejo, «autocensurarse es “escribir en situación”, más no forzosamente mutilarse» (cf. Sánchez Reboledo 1988: 21).

Hoy en día, mirando hacia atrás, nos podríamos preguntar qué habría sido de la literatura producida y recibida en España en los años centrales del siglo XX, si no hubiera actuado la censura externa. Quizá hubiera seguido la tendencia general de las letras europeas de la época, o quizá hubiera desarrollado tendencias nuevas, pero eso es algo que ya no sabremos nunca. No obstante, lo que sí podemos afirmar es que, aunque no es tan pública ni relevante, hoy también vivimos otro tipo de censura, la económica, que hace que las publicaciones, obras de teatro y películas que salen al mercado se vean marcadas no tanto por su calidad, sino por todo lo que va a poder venderse tanto en forma de libro impreso, como en forma de entradas a cines o teatros.

Pero, en medio de todas estas visiones enfrentadas, desde la perspectiva de la Historia de la Traducción, hay algo que debemos agradecer al AGA y al proceso censor que fue tan burocrático en su proceder, y es el hecho de que, gracias a los fondos del primero y al proceder del segundo, hoy en día podemos tener una idea clara de los autores que llegaron a nuestro país y se representaron en los teatros, ya que, de otra manera, «no habrían dejado rastros en nuestra industria editorial» (Merino 2010: 373). Tendríamos simplemente las contadas referencias de críticas periodísticas realizadas el día del estreno de las obras, pero no sabríamos cómo estaba dibujado el panorama literario de nuestro país, el de la gente de a pie, esa que lee y va al teatro. Y esto, pese lo que nos pese, supone una riqueza con la que pocos países cuentan.

Y no podemos finalizar este apartado sin dejar de mencionar a Pérez L. de Heredia (1999: 72-73) y el resumen que hizo de la legislación de censura del teatro y la adscripción ministerial de esta, desde 1939 hasta 1978 que, debido a su extensión reproducimos en el Anexo 10.

Así, con el vaivén de fechas, Órdenes y lugares mencionado, cerramos un capítulo de nuestra historia reciente, marcada por la vigencia de un régimen totalitario que controlaba la exposición de la población a ideas que no estuvieran en consonancia con las bases de la filosofía del momento, en manos de un gobierno dictatorial que enraizaba sus bases en las de la Falange y estaba aconsejado por la Iglesia Católica. Cientos de obras y representaciones teatrales se vigilaron para eliminar de ellas todo concepto potencialmente subversivo o contrario a la moral, lo que marcó de alguna manera a toda una generación que vivió bajo la mano férrea de la dictadura y a las letras españolas, que no pudieron desarrollar las tendencias literarias que se extendían por el resto del mundo.

Por último, no podemos dejar de mencionar que en el Anexo 11.1 hemos reproducido los cuatro expedientes de censura de la obra de teatro *Pígmalión*, que se encuentran en el AGA; el primero es del año 1959, el segundo de 1963, el tercero del año siguiente, 1964 y el último de 1971. Así mismo, también aparecen los que corresponden a la censura bibliográfica en el Anexo 11.2.

3. ESTUDIO DE LOS CORPUS TEXTUALES DE *PYGMALION/PIGMALION* DE G.B. SHAW

3.1. Análisis del catálogo de traducciones de *Pigmalión*

3.1.1. Conceptos teóricos

En esta parte de nuestro estudio vamos a seguir el esquema propuesto por Merino en su libro de 1994, partiendo de la base de «la traducción entendida como producto o resultado, no como proceso» (1994a: 9), que a su vez se basa en los Estudios Descriptivos de Traducción. Reconocemos que nos han quedado un número infinito de preguntas en el tintero para habérselas hecho a los traductores que, por razones obvias, no hemos podido realizar, debido a lo cual, lo que aquí analizamos es el resultado de todas esas preguntas que ellos también debieron hacerse en un momento u otro del proceso. Hemos de recordar, así mismo, que cada traducción es una obra de su tiempo y para un tipo de espectador-lector, que pasa a formar parte de la literatura en la lengua meta, como decía Hermans, «a Translation is that which is regarded as a Translation by a certain cultural community at a certain time» (1985a: 13). No es lo mismo traducir para la escena, que hacer una versión para un público lector entendido en literatura o con cierta curiosidad sobre la misma, o para un público acostumbrado a ir al teatro y aficionado a un tipo de teatro muy concreto, o para un público que vive en otro continente o, en otras palabras, tomar el teatro como literatura o como espectáculo, ya que estos dos aspectos definen a este arte, porque «en la pieza dramática la lengua se manifiesta al menos en dos niveles: el diálogo y todo lo que no es diálogo» (Merino 1994a: 10). Aquí es trabajo del traductor y de la persona que encarga la obra dar el marco de actuación y las directrices que debe seguir el traductor. Así mismo, entendemos que hacer un trabajo digno es difícil, por lo que hacer uno bueno es una labor ímproba, teniendo en cuenta, además, que entre nuestras manos no hay una novela escrita para hacer pasar el rato a los lectores, sino una obra maestra de uno de los mejores dramaturgos en lengua inglesa de todos los tiempos en la que, además, se añade la dificultad de una de las piedras de toque de la traductología, la traducción de los dialectos. Por eso, queremos subrayar el respeto ante el trabajo de todos los autores meta que vamos a analizar, aunque en algunos casos no estemos de acuerdo con su proceder.

Volviendo a Merino y su propuesta de análisis, partimos de la página como «soporte escrito, el único elemento susceptible de un estudio en profundidad» (1994a: 11), lo que nos lleva al hecho de que necesariamente vamos a perder por el camino algo que se halla sobre la escena y no se puede plasmar por escrito, como la entonación que los actores dan cuando actúan y que tan importante es para caracterizar un dialecto, sociolecto o habla. A partir de aquí, vamos a plantear un marco cuatripartito que consta de:

1. *Información preliminar*: son hechos no relacionados con la obra en sí misma, sino con su publicación, que van desde la editorial y fecha de edición hasta los derechos de autor, pasando por la introducción o prefacios que contengan y quien los firma, la referencia al tipo de texto meta que es (traducción, versión, etc.), aparición del nombre del autor meta, o los metatextos que pueda contener, como los referentes al estreno de la obra, el reparto o críticas a la misma.

2. *Análisis macroestructural*: se refiere a la distribución de la obra en actos, escenas y la comparación del texto origen con el texto o los textos meta. En este segundo estadio, es donde podemos apreciar el tipo de texto meta que estamos manejando, si es una edición de lectura o es una edición escénica (términos que explicaremos a continuación).

3. *Análisis microestructural*: es el estudio del texto en sí y su traducción. En este momento es cuando necesitamos una unidad concreta que permita comparar de manera exacta las traducciones y esa unidad es la réplica, que definiremos un poco más adelante. De esta manera, se puede ver cuál es el grado de fidelidad del texto meta respecto del texto origen no sólo en números totales, sino en el tipo de traducción que se ha realizado, ya que podemos descubrir cuatro tipos de fenómenos principales en el tratamiento de las réplicas traducidas: si se observan adiciones, supresiones, modificaciones o hay errores.

4. *Nivel intersistémico*: es el análisis de los resultados a los que han llevado los tres pasos previos, mediante el cual podemos ver cuál es la relación real entre un texto origen y los textos meta a los que ha dado lugar. Así mismo se estudia la información que tiene que ver con las representaciones de la obra, la compañía que las ha llevado a cabo y las reacciones de público y crítica.

Pero previo al estudio de estas traducciones siguiendo este esquema, nos gustaría dar un breve repaso a una serie de conceptos básicos que manejaremos: ediciones de lectura, ediciones escénicas y retraducciones. Aunque no todos los investigadores están de acuerdo con esta distinción, como Meyers (*cf.* Merino 1994a: 28) y, siguiendo las explicaciones de la última, «aunque cabe la posibilidad de que el texto dramático se publique sin una intención explícita, o sin referencia alguna al público lector, espectador o profesional, sin embargo, en la mayoría de los textos dramáticos publicados, se puede apreciar un destinatario potencial y una intención concreta». Podemos decir que ha quedado establecido el hecho de que estos términos hacen referencia al fin de la traducción en el caso del teatro, de que podemos distinguir dos tipos:

- Ediciones de lectura (*translation for the page o reading edition*): es aquel trabajo cuyo fin es la publicación de la obra, independientemente de su puesta en escena posterior, en la que, generalmente, la traducción tiende a adecuarse al texto original. En este tipo de ediciones, mediante una introducción o una nota a pie de página, el traductor puede aclararnos conceptos que son necesarios para entender plenamente el texto. En muchas ocasiones vienen precedidas por un estudio.
- Ediciones escénicas (*translation for the stage o acting edition*): aquellas vinculadas con la representación. A diferencia del anterior, el traductor carece de los recursos mencionados, por lo que se tiende a traducir de la manera más fiel posible a lo que el autor ha escrito; si esto no es posible, cualquier explicación a conceptos intraducibles debe ir entretejido en el texto, o bien se debe encontrar una solución lo más cercana posible al original.

Como es lógico, no siempre se cumple el fin con el que las traducciones fueron encargadas, de hecho en la edición de *Pigmalión* de 2016, el autor meta reconoce haber dejado para las posibles representaciones algunos cabos sueltos, como los dialectos que se usen sobre el escenario, a diferencia de la traducción de Broutá, que desde el principio se destinó a la representación. Además, entre ambos tipos hay diferencias obvias, que se notan especialmente en obras como en la ya mencionada, en las que la variación lingüística juega un papel primordial.

- Retraducción: la traductología francesa ha venido estudiando un término que bien podemos aplicar en nuestro estudio, la retraducción, que se define como «la traducción total o parcial de un texto traducido previamente» (*cf.* Zaro 2007: 21). Por un lado Pym, distingue dos tipos, las pasivas, «que se realizan por razones puramente

temporales, geográficas o dialectales... por ejemplo las traducciones argentinas y españolas de Shakespeare», y las activas, que «se publican en el mismo ámbito cultural o generacional por causas diversas» (ambas en Zaro 2007: 22). Por otro, Lawrence Venuti afirma que la retraducción se ve motivada por cuatro factores:

1. El lenguaje desfasado o anticuado de la traducción previa... este motivo está ligado al del ‘envejecimiento’ de las traducciones y al de la ‘traducción canónica’. Podrían incluirse también en este apartado las retraducciones... censuradas en traducciones previas.
2. Una nueva reinterpretación crítica que dé lugar a una nueva lectura del TO y, por tanto, a su retraducción.
3. La nueva consideración artística de un texto, que pasa de marginal a canónico en la cultura meta.
4. Un motivo estrictamente comercial: a veces es más barato retraducir que adquirir los derechos de una traducción ya existente (citado en Zaro 2007: 23).

Estamos de acuerdo con Robinson, cuando relaciona «retraducción» con la idea de «intemporal translation» y «los problemas derivados de la modernización o envejecimiento deliberados como estrategias traductorales a la hora de verter textos muy alejados en el tiempo de una lengua a otra» (Zaro 2007: 23). Hemos de subrayar el hecho de que *Pígmalión* es una obra cuya traducción conviene que sea local y temporal: local por la equiparación de dialectos que deben hacerse en escena y temporal por la evolución que los dialectos de una lengua tienen, especialmente en un momento como el actual en el que las modas cambian tan rápido. Por esto, es normal que cada país en el que se representa y cada generación tengan su versión porque, de otra manera, la obra queda anticuada a los ojos del lector-espectador. Y aquí es donde relacionaríamos *Pígmalión* con este concepto, la necesidad de actualizar una obra al lenguaje que entienda y tenga como suyo una determinada generación en un determinado lugar.

Por su parte, Santoyo se fija en los fenómenos hallados en la traducción. De esta forma, define una serie de recursos que se había encontrado en el análisis de traducciones, «este sistema de análisis que propone cien fenómenos distribuidos en cuatro clases (adición, supresión, modificación y error) ha sido aplicado en varios estudios» (Merino 1994c: 401). Damos a continuación una explicación de estos recursos, que utilizaremos en nuestro trabajo:

1. Adición: el autor meta desarrolla intervenciones que no están en el original o completa otras.
2. Supresión: se evita la traducción de términos o formulas complejas. Puede venir dado por desconocimiento del traductor o por la complejidad de los términos a traducir.
3. Modificación: el autor meta varía elementos del texto original.
4. Error o inequivalencia: el autor meta incurre en inexactitudes, que como en la supresión, pueden venir dadas por desconocimiento o por dificultad.

De las dos primeras, Merino distingue, además, los niveles de incidencia en los que aparecen, a saber «léxico, semántico, sintáctico, estilístico, suprasegmental, estructural», así como las áreas en las que se pueden apreciar defectos en la versión «fonema, morfema, palabra, sintagma, oración, párrafo y unidad estructural» (1994a: 42).

Así mismo, cuando nos referimos a la traducción de dialectos, no podemos olvidarnos de otro concepto, la neutralización, que consiste en hacer desaparecer los rasgos diatópicos que aparecen en el texto origen, sustituyéndolos por la lengua estándar, como explica Olivares (1995: 248).

En cuanto a la tipología de ediciones de textos teatrales, parecen existir tres tipos de resultados del hecho traductor, que comúnmente dan lugar a confusión. Para tipologizarlos, vamos a definirlos aquí siguiendo el trabajo de Merino (1994a: 25-26).

1. Adaptación: «proceso por el que un texto teatral extranjero se adecúa a un determinado país, público o época, tanto en lo referente a cuestiones lingüísticas como culturales». Peter Newmark (1988) opina que cualquier traducción de una obra extranjera es en sí una adaptación, independientemente de otras consideraciones, aunque no todos los investigadores están de acuerdo con él. Hay incluso ediciones en las que aparece referido el traductor que ha llevado a cabo el trabajo, pero también el adaptador que acomoda la obra a un momento y público concretos.

2. Traducción: «traslado intencionalmente fiel, en el que prima el respeto al autor original y su texto y suele utilizarse dicho término en ediciones dirigidas fundamentalmente al público lector». Estos se caracterizan, en definitiva, por estar muy cercanas al texto origen.

3. Versión: Según Santoyo (1989), «una versión es la traducción dramática con miras exclusivamente escénicas», a lo que Merino apostilla que «parece implicar el traslado a manos de un profesional del teatro de un texto que va a ser representado». El foco principal de este tipo de trabajos es la escena. También se consideran versiones cierto tipo de «trasferencias intralingüísticas» que se dan en la literatura de un país.

3.1.2. Análisis traductológico

3.1.2.1. Información preliminar y nivel macrotextual

En nuestro trabajo, hemos decidido unir los dos primeros puntos, la información preliminar y el estudio macrotextual en uno sólo ya que, al centrarnos en el estudio del dialecto *cockney*, vamos a prestar menos atención a la división tradicional en actos y escenas, que si bien son importantes, ya que hay una adición de escenas en la edición de 1941, esta distinción no tiene la misma importancia que en otros estudios. Y aunque, como afirma Merino «el estudio del número de réplicas del texto meta en relación con las del original correspondiente resulta ser, con mucho, la fuente de datos más significativa» (1994a: 59), nosotros vamos a circunscribirnos sólo a las réplicas en las que los personajes utilizan el dialecto *cockney*, por lo que este ámbito va a quedar más reducido. De esta manera, mencionaremos brevemente las características relativas a este apartado, después del estudio preliminar de cada obra.

En la introducción a su edición crítica de *Pigmalión*, Miguel Cisneros escribe que «parece que ya en 1897 Shaw tenía en mente la idea de una obra que tratara de la relación entre ‘un caballero del oeste de Londres y una mujer del este vestida con un mandil y tres plumas de avestruz rojas y naranjas’» (Shaw 2016: 33), para quien ya tenía incluso pensados los actores que los iban a interpretar, Johnston Forbes Robertson y Mrs. Patrick Campbell. Más concretamente, en la contraportada del volumen de la editorial Penguin que hemos manejado (y en el que no consta fecha de edición), aparecen las palabras de Shaw: «*Caesar and Cleopatra* have been driven clean out of my head by a play I want to write for them (Johnston

Forbes Robertson and Mrs. Patrick Campbell), in which he shall be a west-end gentleman and she an east-end dona with an apron and three orange red ostrich feathers».

A continuación, vamos a seguir de manera resumida las referencias temporales que este traductor nos da sobre la obra (Shaw 2016: 34-57). Shaw empezó a redactar su *Pygmalion* el 7 de marzo de 1912 y la concluyó el 10 de junio de ese mismo año, pero no fue hasta 1913 cuando se tradujo, publicó y estrenó en el teatro Hofbutgtheater de Viena, el 16 de octubre de 1913 en lengua alemana. La razón de este hecho es que la prensa británica no había recibido muy bien alguna de las obras previas del autor, por lo que el irlandés decidió ponerla sobre las tablas en otro país, para ver qué tipo de repuesta obtenía por parte de audiencia y crítica. Un año más tarde, el 11 de abril, y precedida por el beneplácito austriaco, el público inglés pudo asistir a su primera representación en His Majesty's Theatre, con un éxito rotundo. Como anécdota referiremos que «según se cuenta, una réplica de la actriz Patrick Campbell -‘no es muy probable’- provocó en el estreno la carcajada más larga de la historia del teatro británico: setenta y seis segundos, contados por el regidor con su cronómetro» (ABC 13/04/2014: 82).

Reproducimos a continuación una foto de la protagonista caracterizada para su papel como Eliza³⁰.

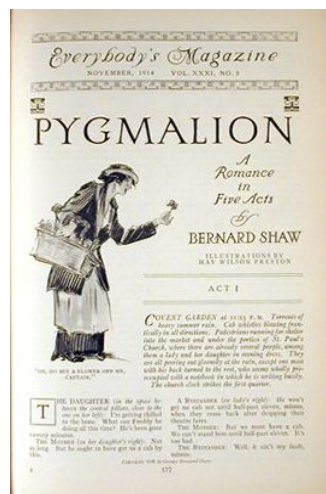


En 1914 se publica en dos revistas norteamericanas, *Everybody's Magazine* en noviembre (Shaw 2016: 150), cuya portada mostramos más abajo³¹, y *Nash's and Pall Mall Magazine* en noviembre-diciembre (Shaw 2016: 150) y el 21 de abril de 1916 tenemos la primera edición de la obra, publicada en Nueva York y el 25 de mayo en Londres, junto con *Androcles and the Lion* y *Overruled*, de manos de la editorial Constable and Co. En 1918 la vemos en el mercado en edición exenta y en 1931 y 1936 se publica en un volumen de obras completas. Veinte años más tarde, en agosto de 1939, Shaw revisa el texto de la obra y cambia el final para subrayar cuál era la conclusión de la historia, que se había cambiado en varias películas rodadas sobre su obra aunque, «esta edición de vida breve y difusión muy escasa nunca fue

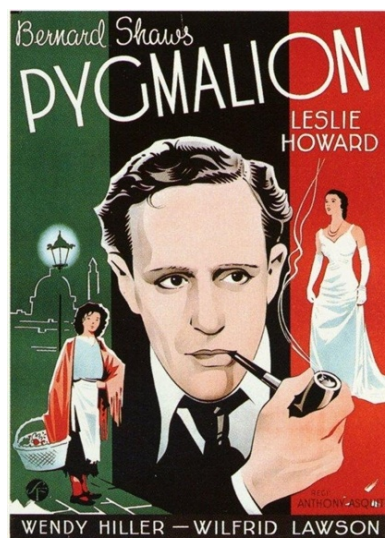
³⁰ A Sketch Magazine illustration of Mrs. Patrick Campbell As Eliza Doolittle from 22 April 1914. Shaw wrote the part of Eliza expressly for Campbell who played opposite Herbert Beerbohm Tree as Henry Higgins. En [https://en.wikipedia.org/wiki/Pygmalion_\(play\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pygmalion_(play)) a 30 de mayo de 2017.

³¹ Primera publicación estadounidense serializada de *Pígalión* de George Bernard Shaw <https://es.wikipedia.org/wiki/Pígalión> a 30 de mayo de 2016.

reeditada de nuevo» (Shaw 2016: 36). En noviembre de ese mismo año, concluye Shaw la versión definitiva, que serviría de fuente a la filmica, que se publicó en 1941 en Gran Bretaña y en 1942 en Estados Unidos.



Por lo que respecta a las versiones cinematográficas, hay una primera película en inglés dirigida y protagonizada por Leslie Howard de 1938, en la que Shaw participó como guionista (guión que elaboró en 1934) y la cual le valió un premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (los famosos premios Oscar) al mejor guión adaptado. Pero, como con la obra teatral, hubo dos filmes anteriores europeos, a saber, en 1935 en Alemania y en 1937 en Holanda. En 1956, seis años después del deceso del irlandés y pese a la negativa del autor a convertirla en un musical, se estrenó como tal en Broadway, llevándose este a la gran pantalla en 1964³²:



Con relación al trabajo de Shaw, pero en lengua castellana, el nombre que sobresale es el de Julio Brouta, el autor y traductor que introdujo al escritor irlandés en España y, con ello, en el mundo hispanohablante. Es muy interesante una referencia de Crawford en la que explica la relación entre autor y autor meta:

³² Cartel de la versión filmica inglesa de Pygmalion. En <http://trabalibros.com/libros/i/7808/55/pigmalion> a 30 de mayo de 2017.

Dr. Julio Broutá (fallecido en 1932) era otro ocupado periodista, miembro de la redacción del *Le Soir* (en Madrid), de unos cuarenta años, y que había sido encarecidamente recomendado por Siegfried Trebitsch. Pese a que no era hombre de teatro, la rapidez de Broutá al traducir y publicar la versión española de *Arms and the Man* apenas unas semanas después de ser oficialmente autorizado por Shaw en agosto de 1907, dejó a Shaw con la boca abierta. Era «malditamente rápido trabajando», tal y como Shaw lo describió a Hamon el 26 de noviembre de 1907: ‘Termina las traducciones más rápido que lo que Calderón tardó en terminar sus cuatro mil obras, y casi cada semana me envía no solo la traducción, sino una copia impresa de la edición en rústica... que me paga instantáneamente’. En las negociaciones con Broutá, Shaw estableció como requisito fundamental que tradujera siempre desde los textos originales ingleses y que nunca utilizara otras traducciones más accesibles (Cisneros 2016: 52).

Broutá tradujo *Pigmalión* en 1919 a partir de la edición inglesa de 1916. Esta traducción se preparó para las tablas, pese a lo que fue posteriormente impresa y, como hemos visto, ha seguido editándose sin apenas modificaciones casi hasta nuestros días. Posteriormente se volvió a publicar de la mano de otros traductores, a saber, Ricardo Baeza en 1943, Floreal Mazía en 1952, Juan Leita en 1982 y Miguel Cisneros en 2016.

Por lo que respecta a las representaciones teatrales de la traducción de Broutá, el 5 de noviembre de 1920 se estrenó en el teatro madrileño Eslava, con ciertas variaciones de Gregorio Martínez Sierra, el director, «para adaptarlas a la escena española» (Shaw 1973: 657). Baeza da un apunte importante sobre la representación al decir que:

En dicha versión se había variado considerablemente el final, casando a Elisa con el profesor Higgins (sin duda por considerarse una conclusión más optimista y a gusto del público), a pesar de la nota epilogal del autor explicando la imposibilidad de esa solución y el casamiento lógico con Freddy. La modificación, por otra parte, no parece haber sido iniciativa del señor Broutá, que en la versión impresa de la obra se atiene en este punto al texto original (Shaw 1944: 5).

Así mismo, contamos con otras puestas en escena. El 14 de abril de 1943 en el Teatro de la Comedia; en 1964, en la versión de José Méndez Herrera con Alfredo Marsillach y el 22 de febrero de 1979, con la adaptación de José Antonio Páramo, la cual se retransmitió por televisión en el programa *Estudio 1*. En esta última el *cockney* inglés aparece traducido al lunfardo porteño, con dos actores argentinos como protagonistas.

Para el análisis de la traducción del *cockney* en la obra, hemos utilizado dos ediciones en lengua original. La primera es la versión que alberga en sus fondos el Proyecto Guttemberg, en formato de texto, que permite contabilizar el número de palabras. Pero como en esta versión no aparecen transcritos los vocablos dialectales de personajes como *The Sarcastic Bystander* o *The Bystander*, hemos utilizado también la versión de 1980, en la que si constan, de tal manera que en estos dos volúmenes recogemos también las dos versiones de *Pigmalión*.

Los personajes que utilizan la variación diatópica son cuatro. En primer lugar tenemos a los dos personajes *cockney* por excelencia, Eliza y su padre el señor Doolittle. Eliza emplea el dialecto en el primer y segundo actos, en los que tanto su pronunciación como el resto del sistema de la lengua responden a sus características. A continuación, en el tercero desaparecen las marcas de pronunciación, que ya es estándar, pero sí que permanecen en alguna de sus intervenciones la gramática y el léxico regional. Finalmente, en el cuarto y quinto actos, Eliza tiene algún descuido y su viejo dialecto vuelve a aparecer, pero solamente en forma de errores gramaticales.

Mr. Doolittle aparece en los actos segundo (en el que se presenta en casa del profesor Higgins para pedir dinero bajo el burdo disfraz de ser un padre preocupado por su hija) y quinto (en el que vuelve a la misma residencia para mostrar su nueva situación social, quejarse por ella, pedir que le den clases de pronunciación y que le sirvan de padrino en su boda), y en ambos

su adscripción geográfica y social es indiscutible. Es curioso que este personaje, aunque mucho menos importante en el transcurso y discurso de la obra, es, en cambio, el que tiene unos parlamentos más largos.

Los otros dos personajes aparecen en el acto primero. Por un lado tenemos a *The Sarcastic Bystander*, que tiene rasgos *cockney* claros, como variaciones gramaticales propias del dialecto, como el «come» sin conjugar en tercera persona del singular, el intercambio de pasado por participio de pasado en «knewed», pronunciaciones diferentes de ciertos fonemas, como la ausencia de la /h/ en «Anwell» o el cambio vocálico en «thank you», y uso de formas coloquiales como «copper» o «bly me». Y por último, con muchas menos entradas consta *The Bystander*.

Así mismo, hemos contabilizado ciertos usos del dialecto en otro personaje, el profesor Higgings, que lo utiliza cuando repite ciertas formas utilizadas por Eliza a lo largo de la obra y, también, en una canción que canta junto con Pickering durante el segundo acto en el que pronuncian «nest» como «nes», con el típico *glottal stop* del *cockney* en sustitución de la /t/. Sin duda Higgings es el que demuestra un mayor dominio del lenguaje y muestra un espectro mucho más amplio, ya que es capaz de jugar con él y adaptarlo a sus intereses, al dialecto de Eliza, al inglés coloquial con expresiones como «baggage», con la que se refiriere a Eliza, o a las formas del inglés aristocrático como «by George!», cuando quiere distanciarse de los demás.

Freddy utiliza expresiones coloquiales, pero su discurso global es estándar. El resto de los personajes también se expresan en inglés estándar, entendemos que haciendo uso sobre el escenario de la *Received Pronunciation*.

En este punto debemos hacer mención de las dos ediciones de la obra, ya que el mismo autor hizo una serie de modificaciones en la misma. En la versión de 1941 (Shaw 1980: 16-18) el irlandés varía el Prefacio, incluye el Aviso para los técnicos, cambia algunos diálogos y, por último, cambia el final. Sin embargo, para nosotros, lo más destacable es la adición de tres escenas en las que se utiliza el dialecto, una al final del primer acto, de la mano de Eliza y del taxista que la lleva a su casa, y las dos restantes, que aparecen en el acto segundo, en el que se pone en escena el diálogo de Eliza y la señora Pearce en el baño y una clase de fonética en la que Eliza pronuncia el alfabeto inglés. Vamos a reproducir a continuación el diálogo nuevo del acto 1, dejando los restantes como documento en el Anexo 12:

ACTO 1 (Shaw, 1980, 17):	
Liza:	How much?
Taximan:	Cant you read? A shilling
Liza:	A shilling for two minutes!!
Taximan:	Two minutes or ten: it's all the same.
Liza:	Well, I dont call it right
Taximan:	Ever been in a taxi before?
Liza:	Hundreds and thousands of times, Young man.
Taximan:	Good for you, Judy. Keep the shilling, darling, with best love from all at home. Good luck!
Liza:	Impidence!

Hemos preferido no incluir estas palabras en la contabilización léxica de nuestro estudio, porque estas no aparecen en la primera edición de la obra, que es en la que se basa la primera traducción al castellano (Shaw 1916). En cambio, sí las hemos incluido en otro color en la

tabla comparativa que aparece en el estudio microtextual, debido al hecho de que hay autores meta que traducen partiendo de la versión de 1941.

Cisneros (2016: 29-30) menciona que hubo otro final para la obra que sólo se puso en escena una vez, el 10 de febrero de 1920 en el Aldwych Theatre de la capital inglesa, en el que al final de la obra Higgins sale al balcón para ver marchar a Eliza y a la señora Higgins a la boda del señor Doolittle y, tras cerrarlo, vuelve a la habitación donde de manera triunfante dice «¡Galatea!» mientras cae el telón. Obviamente, esta versión no aparece en ninguno de los textos meta en nuestra lengua, pero aporta una versión muy importante para entender el mensaje literario que el autor nos quiere transmitir sobre el mito y sus ideas sobre el matrimonio, y la tan manida cuestión de si, al final, Eliza y Higgins tienen una relación amorosa, o no. Pero este hecho, aunque curioso, no afecta a la realidad de nuestro trabajo, más lingüística y traductológica.

En definitiva, las traducciones publicadas de *Pigmalión* que hemos recogido para este estudio, y que procedemos a analizar a continuación, son las que siguen:

TEXTO META	AÑO DE EDICIÓN	TRADUCTOR	EDITORIAL
1	1920	Julio Broutá	Aguilar, 1968
2	1943	Ricardo Baeza	Hachette, 1944
3	1952	Floreál Mazía	Sudamericana, 1966
4	1982	Juan Leita	Carroggio, 1982
5	1990	Julio Broutá	Plaza y Janés, 1990
6	2016	Miguel Cisneros	Cátedra, 2016

Además, hemos encontrado una nueva versión, la de José Méndez Herrera de 1964, año en el que incluye alguna pequeña variación en el original de Broutá, para la puesta en escena que en esa fecha hizo la compañía de Adolfo Marsillach. Esta no llegó a publicarse, pero las adiciones que propuso han permanecido en el expediente de censura del AGA, que reproducimos en el Anexo 11.

Los traductores son «un elemento humano añadido cuando la obra se presenta en otro país y en otro idioma» (Merino 1994a: 22) y el medio por el que el lector o espectador tiene acceso a la obra extranjera. En esta misma obra, Merino (1994a: 23) recoge los puntos de vista de varios autores sobre la figura del traductor que van desde el «esclavo del autor original» al «investigador», pasando por «un humilde siervo del autor», «el que vela constantemente por los valores fundamentales expresados en ella», «un lector», «un traidor», o alguien que «comparta características con actores y director». Todas estas características las hemos podido apreciar en los autores meta cuyas traducciones vamos a analizar seguidamente.

De la obra original inglesa no hemos podido encontrar ninguna edición de 1916, por lo que no nos ha sido posible completar algunos aspectos del estudio preliminar de la misma, porque no se encuentran en la que hemos manejado del Proyecto Gutenberg. Sin embargo, esta información sí que aparece en la segunda edición de la obra, en cuya página 1 tenemos una breve reseña de la vida y obra del autor inglés. De acuerdo con la página 3, la obra se titula *Pygmalion. A Romance in Five Acts*, y es el texto definitivo bajo la supervisión editorial de Dan H. Lawrence. También menciona a Feliks Topolsky como autor de «a hundred drawings» que salpican el libro. En la página 4 aparece bastante información: lo publica *Penguin Books*, dependiente del *Penguin Group* con direcciones en Inglaterra, Estados Unidos, Australia, Canadá y Nueva Zelanda. Está impreso en Inglaterra y el copyright de las ediciones hasta el año 1944 pertenece a Bernard Shaw, pero a partir de 1957, pertenece a *The Public Trustee as*

Executor of the Estate of George Bernard Shaw. Además, nos da otras fechas, a saber, 1914 primera producción de la obra en Londres y Nueva York, 1916 como primera publicación de la obra, el 6 de octubre de 1938, momento en el que se produce la primera película en Londres y, por último, 1941, fecha en la que Penguin Books publica la versión filmica. Tras el epílogo, en la página 149 hay un dibujo y en la 150 nos da una breve reseña de su proceso de escritura, las primeras publicaciones y representaciones. Consta, así mismo, el reparto del estreno de la obra en Londres. En la contraportada tenemos un pequeño cuadro en el que se citan las palabras de Shaw sobre cómo le vino la idea de la obra, la razón por la que el irlandés escribió el epílogo y una breve reseña de su importancia.

Reproducimos a continuación dos carteles de la obra de teatro, correspondientes a la representación de *Pigmalión* de 1964, protagonizada por Adolfo Marsillach y a la versión Xavier Bru de Sala a partir de la adaptación de Joan Oliver en 1997, respectivamente:



La siguiente fotografía es el cartel de la última puesta en escena que se ha llevado a cabo hasta el momento, y que hemos podido encontrar, por parte de un grupo de teatro amateur, del año 2012:



Más completo en información general es el volumen de 1980 que hemos manejado, en el que se publican *Pygmalion* y *My Fair Lady* en una edición conjunta. Nada más abrir el libro, tenemos una pequeña reseña sobre Bernard Shaw y Alan Jay Lerner, autor de la partitura musical de la segunda. En la siguiente página aparecen los títulos de ambas obras y, al volver la página, los datos de la editorial y el copyright, que esta vez pertenece a Richard H. Goldstone. Tras la tabla de contenidos, está la introducción del ya mencionado Richard H. Goldstone, que ocupa tres páginas y trata sobre el autor y la obra, que fue tomada de la introducción que este mismo realizó a *Mentor Masterworks of Modern Drama*, de 1969. Las páginas XI y XII las ocupan otra especie de introducción con el título *George Bernard Shaw: Pygmalion* y la XIII un extracto de *The Author*, en la que Shaw explica su opinión sobre la necesidad de eliminar los apóstrofes, con el añadido que expone que esta edición sigue los requerimientos shavianos. La página 1 la ocupa el título de la obra, la 3 el mismo texto que aparecía en la página 150 del volumen anterior sobre la composición, publicación, primera representación de la obra y el elenco de actores que participaron. En la 4 podemos leer la distribución local y temporal de los actos y la *Note for the Technicians* que redactó Shaw. Lo curioso de este volumen es que tras la obra, sin Epílogo, se recoge el *Shorthand Fragment, 1914*, con la siguiente aclaración: «Possibly intended to be part of a drafted interview. British Museum. Add. MSS. 50560, f.181» (Shaw, 1980, 105). A continuación, y para finalizar, también aparece el *Bernard Shaw Flays Filmdom's 'Illiterates'*, que también tiene una aclaración: «Replies to a questionnaire by Dennison Thorton, Reynolds News, London, 22 January 1939». Tras estos dos extraños apéndices, cada uno de los cuales ocupa apenas dos páginas, comienza *My Fair Lady*. Cuando esta acaba, en la página 220 aparece una extensión de los derechos de autor, se menciona que está basada en *Pigmalión*, da el copiright de esta última y advierte de la imposibilidad de copia. Finalmente, en la contraportada, en un texto breve se menciona el origen del mito, cómo Shaw lo tomó para su obra, y cómo a partir de esta se escribió el musical.

Para completar el estudio macrotextual de la obra, diremos que esta se divide en cinco actos. El primero se sitúa en «the present» en *Convent Garden* a las 11 y cuarto de la noche y está dividido en tres escenas. El segundo tiene lugar al día siguiente, a las 11 de la mañana en casa del profesor Higgins en *Wimpole Street*, en el barrio de *Marylebone*, y consta de ocho escenas. El tercero tiene lugar en casa de Mrs. Higgins, en *Chelsea*, y, aunque sabemos que la

acción empieza entre las 4 o 5 de la tarde, no está situado en el tiempo; consta de ocho escenas. El acto cuarto, vuelve a tener lugar en el laboratorio del profesor, durante «una noche de verano» a las 12 de la noche y está dividido en cinco escenas. El quinto acto se sitúa otra vez en casa de Mrs. Higgins, más concretamente en la sala de estar, y consta de 10 escenas.

Análisis del texto meta 1, de Julio Broutá (1920)

Información preliminar de la traducción 1:

El libro lo publicó en Madrid la editorial de M. Aguilar en 1920. El texto está basado en la edición original inglesa publicada en 1916. Broutá lo redactó en 1919 pero, para la representación de la misma, Gregorio Martínez Sierra como director, introdujo una serie de arreglos que no aparecieron posteriormente en la edición impresa que se hizo de este libreto.

La traducción que aparece en este volumen ha mantenido la estructura original de la obra de Prefacio y Epílogo. Esta es la primera traducción que se hace en nuestro país de la obra de Shaw, una traducción para la escena como queda patente en el mismo Prefacio ya que al final del mismo aparece una nota del traductor que nos lo explica:

NOTA DEL TRADUCTOR. La traducción que sigue es la que entregué a don Gregorio Martínez Sierra. Este la modificó algo para adaptarla, según dijo a las necesidades de la escena española. Suprimió el acto primero y alteró algo el final del acto cuarto. *Pigmalión* se estrenó en el teatro de Eslava el 7 de noviembre de 1920, con éxito inmenso. La insigne actriz Catalina Bárcena y su admirable compañía conquistaron con esta obra nuevos laureles y fueron triunfalmente por los principales teatros de España y de la América española (Shaw 1973: 657).

No conocemos estos cambios, porque no han llegado hasta nosotros las variaciones que Martínez Sierra introdujo, pero esperamos que siguiera la opinión de McCarthy que, como director, «es el representante del dramaturgo y, por tanto, debe ser honesto con su trabajo» (Merino 1994a: 16).

Tras la primera intervención de Elisa, Broutá nos indica a pie de página que «algunos críticos encontraron mal que se tradujera el *slang* londinense al lenguaje de los barrios» (Shaw 1973: 662). Esta nota es muy significativa desde el punto de vista de la aceptabilidad por parte del público-lector de la traducción de las variantes lingüísticas, porque nos muestra la oposición, todavía hoy vigente, a la misma. También es llamativa la denominación del *cockney* como *slang* que, entendemos, puede deberse a la falta de definición del dialecto como tal, definición que se realiza a lo largo del siglo XX con los diversos estudios que se han escrito sobre el mismo. De los otros cinco apuntes que el traductor nos deja, tres se refieren a la pronunciación de las palabras inglesas que el traductor mantiene sin neutralizar en el texto, «Pronúnciese *Uitchépel*», «Pronúnciese *Ercaurt*» y «Pronúnciese misis» (Shaw 1973: 666-678). Hemos de retrotraernos a 1919, época en la que una mínima parte del público-lector entendía inglés o era capaz de leerlo correctamente. Así mismo, hay una muy curiosa que nos sorprende ya que, en la acotación del texto, Shaw escribe «*Se remanga las faldas y echa a andar*», a lo que Broutá comenta que «Excuso decir que esto hoy sobra» (ambas citadas en Shaw, 1973: 669).

Es esta, por tanto, una edición escénica del tipo *prospective* que, en terminología de Van den Broek (cf. Merino 1994a: 29), haría referencia a las ediciones de obras que «precederían a la representación y se realizarían con vistas a ella», en oposición las *retrospective* en las que «la publicación del texto sería posterior al estreno» (cf. Merino 1994a: 29). De hecho, esta es la única de este estilo con la que contamos, porque las demás, tal y como veremos, parecen más

ediciones de lectura. Por otro lado, si nos atenemos a las definiciones del hecho traductor, deberíamos considerarla como una versión.

Con bastante posterioridad, en 1985, la editorial Seix Barral lanza al mercado *Pigmalión*, como parte de su colección «Obras maestras de la literatura contemporánea», siendo este volumen el número 93 de la misma. En esta edición se utiliza la traducción de Julio Broutá de 1919, en la que no se añade el final del primer acto, pero se cambia el final. Antes del primer acto aparece la lista de personajes y se incluye el Epílogo que Shaw redactó, pero no el Prefacio, lo que no deja de ser un hecho curioso. Creemos que puede deberse a criterios editoriales sobre número de páginas de las ediciones que presentan. Tampoco hay referencias a la representación, pero sí incluye el título original, el nombre del traductor, dos copyright (The State of George Bernard Shaw y Editorial Seix Barral, S.A.), la cesión del texto por parte de Aguilar S.A. de Ediciones, Hans Romberg como diseñador de tapas y portadillas, la fecha de la edición en España, el depósito legal y dos ISBN, así como la empresa que lo imprimió: Gráficas Ramón Sopena.

Así mismo, hemos manejado otra edición, a la que hemos denominado en la tabla comparativa como Broutá 1990. Esta aparece en la colección «Los Premios Nobel de Literatura», en la que *Pigmalión* y *Santa Juana*, comparten volumen con *La estirpe del dragón* y *La promesa* de Pearl S. Buck y *El difunto Matías Pascual* de Luigi Pirandelo, publicada por Plaza y Janés en 1990. Esta edición carece del Prefacio, pero aparece el Epílogo del autor. Pero lo que importa en nuestro estudio es que se contempla como la traducción de Julio Broutá, de hecho, en la segunda página leemos «Traducción de *Santa Juana* y *Pigmalión*: Julio Broutá» y un poco más abajo «Los editores desean hacer constar su agradecimiento a Aguilar, S.A. de Ediciones y Editorial Sudamericana por la autorización de las obras de George Bernard Shaw, prestando de este modo una valiosa colaboración en la realización de este volumen». Pero lo cierto es que esta es una reelaboración de la primera, en la que alguien ha alterado conscientemente el trabajo de Broutá, por lo que deberíamos considerarla como una versión intralingüística. Además de estos datos, aparece así mismo el copyright (1990, para esta edición Plaza y Janés Editores S.A.), los nombres de los traductores de las obras restantes, Antonio Rabinat como autor de las biografías de los autores, el I.S.B.N., el número de registro legal y Printer Industria Gráfica, S.A. como impresores del volumen.

La siguiente cita de Willett: «if a translation is going to be used for more than a single production it has to give us what the autor wrote, without improvements and without cuts» (cf. Merino 1994a: 33) parece estar pensada para definir el trabajo de Broutá. Como hemos visto, una traducción de 1919 se ha seguido utilizando tanto en escena, como en diferentes ediciones de variadas editoriales, durante casi un siglo.

Estudio macrotextual del texto meta 1:

La obra que hemos utilizado aparece en una edición de las *Comedias Escogidas* del autor, por lo que la información que nos da no es exclusiva para *Pigmalión*.

La ordenación de la que consta es la siguiente: Prefacio de Bernard Shaw, con la Nota del Traductor antes mencionada, los personajes en orden aleatorio, los cinco actos y el Epílogo. Los actos siguen la situación temporal y local del original, pero varían en escenas. El primer acto tiene tres escenas, el segundo siete, el tercero seis (en este acto se eliminan, también, las réplicas de la doncella), el cuarto consta de tres y el quinto de nueve.

Los otros dos volúmenes mencionados siguen la ordenación del primero, al ser reproducciones ambas de la primera edición de Broutá.

Análisis del texto meta 3, de Ricardo Baeza (1943)

Información preliminar del texto meta 3:

Con el volumen publicado en Buenos Aires por la editorial Hachette, *Pigmalión* aparece en Hispanoamérica. Tal y como ya hemos explicado con anterioridad, debido a la escasez de papel que se dio en España en la época de la postguerra, algunas editoriales pasaron a publicar sus libros en Argentina y México. Pese a lo que pudiera parecer, esta edición se hizo claramente para el público de España, porque la lengua a la que se traduce es el castellano peninsular. Es una obra curiosa, porque está basada en la edición de 1916, aunque sí que incluye el final nuevo de esa segunda edición de Shaw. En la primera página de esta edición de la obra, aparece bajo el título la siguiente información: «versión castellana y nota preliminar de RICARDO BAEZA». La primera parte del libro es la mencionada Nota Preliminar, tras lo que contamos con el Prefacio del Autor y la obra, cuyo título es *Pigmalión. Comedia en Cinco Actos y un Epílogo*, y cuyo texto viene precedido tanto por los personajes en orden de aparición en escena, como por los lugares en los que suceden los actos. El volumen termina con el Epílogo, sin referencia alguna a las diferentes representaciones de la misma.

A lo largo de toda ella se deja ver la mano Baeza, ya que añade once notas a pie de página que nos clarifican ciertas cuestiones. De todas ellas son importantes para nuestro estudio las que reproducimos a continuación, ya que tienen que ver con cuestiones relacionadas con el idioma:

Nota 3: «(1) A renglón seguido, una acotación en el original inglés, que dice: ‘Con la consiguiente petición de excusas al lector, daremos por terminada aquí esta desesperada tentativa para representar sin la ayuda de un alfabeto fonético especial una prosodia que, seguramente, resultaría ininteligible fuera de Londres’. (N. del T.)».

Nota 4: «(1) Esto es, con *h* aspirada. Hay que advertir que acaso la principal diferencia entre la prosodia del *cockney* y la de los ingleses cultos es que, donde estos aspiran la *h*, aquellos la hacen muda, y viceversa. *Hanwell* indica el manicomio municipal: lo que en Madrid se diría Leganés y Vieytes en Buenos Aires. (N. del T.)».

Nota 5: «(1) La palabra que emplea el autor: *bloody* (la frase completa es: *Not bloody likely*), es una de las expresiones interjectivas más fuertes en inglés; sin duda una de las ‘expresiones malsonantes’ que en el acto anterior le censura el ama de llaves al profesor Higgins, cuyo uso por este ha debido corroborar subrepticamente el empleo del vocablo por Elisa, familiarizada ya con él en su medio social nativo. Desde los dramaturgos elisabetanos no se había oído en la escena inglesa un vocabulario semejante, y la iniciativa de Shaw causó verdadera sensación, escandalizando a los puritanos del lenguaje y haciendo época en la historia del teatro inglés moderno. En la representación de la obra en castellano, puede el director de escena emplear en su lugar la palabra o locución que considere más equivalente o factible, según el medio idiomático y social, graduando también su expresividad con arreglo a él (N. del T.)».

Nota 6: «(1) Miss Eynsford Hill repite aquí la misma expresión que oyera a Elisa. Para tentarla, el profesor Higgins ha dicho: “*Such damned nonsense!*”, siendo ya *damned* una expresión bastante fuerte, poco usual en los salones. Así inducida y aguijada, Miss Eynsford Hill se lanza y exclama “*Such bloody nonsense!*” Es de advertir, por otra parte, que el tal vocablo es el terno más corriente en el inglés coloquial. (N. del T.)».

Nota 8: «(1) El “bloody” sensacional que tradujimos por un nombre sustantivo de equivalencia aproximada. (N. del T.)» (todas en Shaw 1944).

También nos ofrece Baeza una introducción en la que relata someramente la historia de la obra tanto en su país de origen (composición y primeras funciones), como en España. Pero más importante es la explicación que da sobre la dificultad que presenta la traducción del dialecto a nuestra lengua. No podemos por menos que copiar sus palabras, porque constituyen la primera relación en nuestra lengua de las decisiones que un traductor ha tenido que tomar ante el trabajo que se le propone, ya que Broutá no dejó constancia escrita de lo que supuso para él el enfrentarse a una traducción dialectal. A pesar de su extensión, consideramos interesante incorporar la siguiente cita:

Es de advertir también que la traducción de esta obra al castellano presenta una dificultad especial, ya que las diferencias de vocabulario, de sintaxis y de fonética entre el *cockney* londinense y el inglés culto son mucho mayores que las existentes entre el castellano hablado por las clases populares y el que hablan las clases cultas (dejando a un lado, como es natural, las modalidades dialectales y regionales). En estas condiciones, la equivalencia es casi imposible y la traducción de los pasajes basados en aquellas diferencias sólo puede ser aproximada y hasta un poco arbitraria. El señor Boutá, en su versión, opta por el traslado del *cockney* a la prosodia y los modismos populares madrileños. El recurso no es quizás totalmente satisfactorio, pero quizás también sea el menos malo, sobre todo si se tienen en cuenta las necesidades escénicas (1). Hemos seguido, pues, la iniciativa del señor Boutá e incluso aceptado, en alguna que otra ocasión, sus sugerencias coloquiales.

- (1) La índole del asunto permite desde luego, que cada país de habla castellana, una acomodación a la prosodia y modismos nacionales y no hay motivo realmente para considerar la aproximación porteña o habanera, pongamos por caso, menos legítima que la madrileña, aunque quizá requeriría más que esta, un trasplante íntegro, de la acción y los personajes, al medio nacional, convirtiéndose así en una verdadera adaptación, empresa difícil y arriesgada. La presente versión, que respeta la localización original, no es una adaptación; y, si recurre a la arbitrariedad de la transposición madrileñista (un madrileñismo un tanto convencional), ha sido por la necesidad de la diferencia verbal y fonética que el tema exige (Shaw 1944: 6).

No consta el copyright, pero sí el depósito legal. La presentación del volumen está muy cuidada, y aunque es de pequeño tamaño, la encuadernación, los adornos gráficos en las primeras páginas, la misma distribución de las réplicas, en las que hay un salto de línea entre el nombre del personaje y el texto que le corresponde o las notas que incluye Baeza, hacen que sea esta una edición de lectura.

Aunque este trabajo puede parecer una traducción, ya que va enfocado al público lector, como veremos, reproduce en buena medida el texto meta de Broutá, por lo que se trataría de una versión intralingüística o adaptación.

Estudio macroestructural del texto meta 3:

Poco podemos decir del estudio macroestructural de la obra, salvo que consta de cinco actos y sigue las escenas de la original. Además, en esta edición se mantienen las réplicas de la doncella en el acto tres.

Análisis del texto meta 4, de Floreal Mazía (1952)

Información preliminar del texto meta 4:

El libro que tenemos en nuestras manos se editó en Buenos Aires de la mano de la Editorial Sudamericana en 1966. Lamentablemente, no hemos podido hacernos con ninguna copia de esta edición de la obra, por no haber recibido respuesta de las bibliotecas en las que se encuentra –debemos observar que las mismas se hallan en América del Sur-, pero contamos con unas fotocopias realizadas de la misma, que son las que hemos utilizado en nuestro

estudio; el problema es que estas carecen de ciertas informaciones preliminares que nos serían de ayuda. También nos dirigimos a las mismas, con el fin de hacernos con la información que nos falta, pero tampoco obtuvimos respuesta alguna, por ello no podemos hablar de su I.S.B.N. o copyright, aunque sí podemos dar cuenta de la ordenación de *Pigmalión*. Esta empieza en la página 1009, con el título *Pigmalión. Historia romántica en cinco actos* y el año de representación en Austria, 1914. En la página 1010 aparece el título original en inglés y el nombre del traductor, para empezar el texto en la página siguiente. Mazía mantiene el Prefacio de Shaw, incluye la Nota para técnicos, especificando en una nota a pie de página que procede de la edición de 1946 de *Penguin Books*, tras lo que viene la obra en sí, para terminar con la Secuela, a la que en todas las demás ediciones con las que contamos se denomina Epílogo.

Esta traducción sigue la reelaboración que Shaw hizo en 1941, en la que incluye escenas nuevas y varía algún diálogo. Con esta edición cambiamos de variación diatópica, ya que Mazía vierte la obra al dialecto porteño de lo que a principios del siglo XX era la clase social desfavorecida de la capital y sus arrabales, el lunfardo. También este traductor incluye notas al pie de página, en su caso siete, de las cuales son relevantes tres. En la segunda nota, Mazía explica que «La *h*, como se sabe, tiene casi siempre en inglés, a principio de palabra un sonido aspirado. Uno de los defectos corrientes de la pronunciación *cockney* consiste en la omisión de ese sonido» (Shaw 1966: 1025); en la nota cuatro se lee que «Esta es, se entiende, la pronunciación deformada del alfabeto inglés, tan aproximadamente como se puede representar sin la ayuda de un sistema fonético, y no la del castellano, que ni siquiera una persona inculta pronunciaría mal» (Shaw 1966: 1058); la última es la quinta, donde se explica que «En el original, *Not bloody likely*. *Bloody* es un intensivo vulgar, considerado como altamente incorrecto en la conversación en sociedad; de ahí la sensación, que en castellano sólo podría ser producida por un expletivo de más grueso calibre» (Shaw 1966: 1069).

Nos es difícil encuadrar claramente este trabajo dentro de una definición del hecho traductor, porque tiene características de traducción, al ser un trabajo muy vinculado al original, pero también tiene trazas intrínsecas de las adaptaciones, al suponer un trasvase de una obra a una cultura y momento concretos.

Estudio macroestructural del texto meta 4:

Al igual que los anteriores, la obra consta de cinco actos, pero incluye las escenas nuevas que añadió Shaw en su revisión de la obra de 1941. Como curiosidad, diremos que al final del primer acto hay un diálogo entre la florista y el taxista en el que Mazía incluye una variación, ya que en el texto inglés el taxista tiene rasgos coloquiales, pero en la edición argentina, sus rasgos de habla son lunfardos.

Análisis del texto meta 5, de Juan Leita (1982)

Información preliminar del texto meta 5:

El volumen con el que contamos son las *Obras selectas* de Shaw que fue impreso en Barcelona por Carroggio en 1982.

En la página 3 de este volumen consta el copyright (Carroggio, S.A. de Ediciones y su dirección), dos números I.S.B.N. (de la colección Grandes Humoristas y del Tomo George Bernard Shaw) y la empresa que se encargó de su impresión (Litografía Rossés). En la siguiente página aparece la lista de las obras que incluye el volumen con su título original

bajo las mismas y, al final, el nombre del traductor, Juan Leita, que parece encargarse de todas ellas. A continuación aparece el subtítulo, *Comedia en cinco actos*, la fecha y lugar de su estreno en Londres y detalle del reparto que la representó. Aun siendo una edición cuidada, no aparece el Prefacio, pero sí conserva el Epílogo y responde a la primera versión de la obra de Shaw, ya que carece de las escenas que el autor incluyó en la década de los cuarenta que nos interesan, el final del acto 1, la escena del baño, la de la pronunciación del alfabeto y el parlamento final de Eliza.

Tampoco aparece ninguna nota a pie de página, entendemos que al ser una versión relativamente reciente, al público ya le eran familiares las referencias a los diferentes lugares de Londres que aparecen mencionados o si no (*Hammersmith* quizás no sea tan afamado), al tener más conocimientos de inglés, el público medio no tendría problemas para leerlas, o por lo menos, para hallar una posible referencia cultural.

Caracterizaríamos a este trabajo de traducción, ya que sigue el original inglés, aunque no tiene un estudio tan desarrollado como otras.

Estudio macroestructural del texto meta 5:

Dividida en cinco actos, como las anteriores, mantiene también las escenas del original.

Análisis del texto meta 6, de Miguel Cisneros Perales (2016)

Información preliminar del texto meta 6:

La que tenemos entre manos es una traducción publicada por la editorial Cátedra, en junio de 2016, como parte de su colección Letras Universales, lo que, sin abrir el libro, ya sabemos que va a ser una traducción cuidada, con un estudio preliminar (en este volumen ocupa casi una cuarta parte del mismo) basado en una bibliografía prolija, que son las características que definen a esta serie.

Lo primero que nos llama la atención es la portada, ya que es la primera en la que, bajo el nombre del autor original y el título, aparece el nombre del editor (que todavía no traductor), también hay una ilustración del mito griego, la editorial y la colección a la que pertenece el volumen. Dentro del libro, en las páginas 3 y 4 consta, respectivamente, el título y el nombre de la colección. En la 5 se repite la información de la portada, pero añadiendo ahora que la traducción corre a cargo de Miguel Ángel Cisneros. Esta actuación nos parece curiosa, porque una de las reivindicaciones de los traductores es aparecer en portada bajo el nombre del autor origen o bajo el título. Hemos de llegar a la página 6 para encontrar la información relativa al volumen que tenemos entre manos, fecha de la primera edición, el nombre del diseñador de la cubierta (Diego Lara), nombre del pintor que realizó la ilustración de la cubierta (Edward Burne-Jones) y el año de la misma, la declaración de reserva de derechos, tres menciones de copyright (la primera, con seis fechas perteneciente a George Bernard Shaw, el segundo de 1957 perteneciente a *The Public Trustee as Executor of the State of George Bernard Shaw*, y el último de Ediciones Cátedra, con su dirección), el depósito legal, el I.S.B.N. y, en lengua inglesa, el lugar de impresión. En la página 7, bajo el título de «Introducción» nos encontramos con una cita de Bernard Shaw, con una nota a pie de página indicando la fuente, los *Dieciséis esbozos de mí mismo: autobiografía crítica*. En la siguiente página impar comienza el estudio de la obra, que tiene tres partes, la «Introducción a la obra y al autor», la referida a «Esta edición» y la bibliografía. Por fin, en la página 65 da comienzo *Pigmalión. Un romance en cinco actos*, con el Prefacio, la Ficha técnica compuesta por los personajes en

orden aleatorio, la descripción temporal y local de los actos y el Aviso para técnicos, para terminar con el Epílogo y el índice del volumen. Importante es también la contraportada del libro, ya que en ella aparecen dos textos breves, uno sobre Bernard Shaw como autor y otro sobre *Pigmalión*.

Tal y como expone el autor meta, en esta traducción «el texto de partida ha sido la edición de 1941, la autorizada por el propio Shaw. Por otro lado, algunas cuestiones textuales y gran parte de esta introducción y de las notas se las debo a la introducción de Nicholas Grene para la edición de Penguin Books del 2000» (Shaw 2016: 59), por lo que podremos completar en nuestro estudio varios campos que en otras traducciones se quedan vacíos. También, en las páginas 56 y 57, nos explica que su deseo era el de que aparecieran «todas las peculiaridades propias del estilo de la obra», pero esto no le ha sido posible «por el callejón sin salida que supone intentar una traducción cualquiera del *cockney*». Sigue explicando que para trasladar este dialecto hay que elegir entre la opción de neutralizarlo, «lo que a priori es imposible en el caso de *Pigmalión* ya que el *cockney* y la fonética forman parte indisoluble de la trama y de la moraleja de la obra», o bien encontrar en la lengua meta una variedad lingüística similar a la original, lo que lleva a un «proceso de aculturación» de la misma. También existe la posibilidad de crear un dialecto nuevo, tomando características ya existentes de variaciones diatópicas diferentes, pero esto «supondría un esfuerzo enorme y casi imposible, y no funcionaría dentro de las convenciones dramáticas normalizadas», por lo que se ha decidido a realizar un trabajo en el que «la traducción del *cockney* se encuentra muy diluida en la selección léxica y expresiva de los personajes, que he intentado que sirva como contrapeso a la pérdida de las distinciones fonéticas del original que, me temo, habrán de maginar el lector y los posibles actores y directores futuros». Hemos reproducido buena parte de las palabras de Cisneros porque son unas reflexiones en primera persona muy valiosas sobre el proceso traductor de dialectos, al que se enfrenta un autor meta al trabajar sobre *Pigmalión*. Independientemente de que estemos de acuerdo o no con la solución desarrollada por este autor meta, debemos tener en cuenta que el proceso teórico que muestra es de vital importancia en esta obra, como veremos en las conclusiones.

La presencia del traductor es constante a lo largo de todo el libro, en las ciento veintiséis notas, que se extienden desde la primera página de la introducción hasta la última del epílogo, en la que subraya Cisneros que aquí aparece la única referencia a Galatea. En las notas que aparecen en la obra, el autor meta explica cada una de las referencias geográficas, literarias, históricas o culturales salpicadas en el texto, así como las frases añadidas y eliminadas en las diferentes ediciones, con las fechas en las que aparecen, refiere comentarios de grandes autores y críticos literarios y presta atención a aspectos lingüísticos y traductológicos. De todas ellas, vamos reproducir dos por su relevancia para nuestro tema. La primera es la número 34, que da el tono de su trabajo, aunque este también ha quedado explicado en la introducción:

En el original se explica que es imposible representar su dialecto «sin un alfabeto fonético». Esta aclaración del mismo Shaw tiene sentido en la versión original en inglés, ya que hasta este momento el autor ha intentado transcribir a duras penas el cerrado y vulgar acento londinense de ella. Para no dificultar la lectura, una vez que ha dejado claras sus intenciones, Shaw se disculpa y deja de transcribir el idiolecto de La vendedora de flores, excepto en aquellos casos en los que se interesa marcarlo, ya sea por comicidad o caracterización. Por supuesto, esto es imposible de mantener, sin localizar o manipular, en la traducción al español. Y dado que esta es una edición crítica, considero que, como ya he explicado en la Introducción, la interpretación del dialecto de Liza en español debe corresponder a la imaginación del lector o a la intención escénica del hipotético director que lleve la obra a escena, y no al traductor (Shaw 2016: 84).

A continuación reproducimos la nota número 70:

Esta es, por supuesto, la transcripción aproximada del alfabeto inglés mal pronunciado. En español, ni siquiera una persona inculta incurriría en errores semejantes, por lo que toda la escena deja de tener sentido. Dado el sentido filológico de esta edición, he preferido pecar de literal en la traducción de esta escena, pero he de advertir que, para un montaje satisfactorio de la obra, habría que buscar otros ejercicios fonéticos que sí dieran pie a que Liza se equivocara en español (y que además fueran divertidos), tal y como ocurre más adelante con los trabalenguas (Shaw 2016: 138).

Esto nos da una idea, sin empezar siquiera la lectura del texto como tal, de la calidad que este va a tener porque, aunque no estemos de acuerdo con la neutralización del dialecto que va a llevar a cabo, el autor meta ha tomado una decisión basada en aspectos teóricos que se deben considerar en las ediciones de lectura. Es, por lo tanto, una traducción.

Estudio macroestructural del texto meta 6:

Como hemos mencionado, es una edición de lectura, que guarda una total fidelidad al original en lo que respecta al número de actos y escenas, que guarda escrupulosamente.

3.1.2.2. Nivel microtextual

A continuación, vamos a explicar cómo hemos llevado a cabo el estudio microtextual. El primer paso realizado ha sido la definición de las unidades que se van a comparar. Hemos de partir de la base de que este estudio no es un análisis literario, más bien lingüístico, en el que comparamos un texto original escrito en un determinado dialecto, con las diferentes maneras en las que seis autores meta lo han traducido, por ello:

Las divisiones convencionales en actos y escenas no sirven por sí mismas, puesto que la comparación por medio de unidades estructurales o sintácticas y demás procedimientos válidos para otros géneros no funcionan con textos dramáticos que, por definición, han sido escritos para ser representados y que se presentan, por tanto, gráfica y estructuralmente diferenciados (Merino 1994a: 398).

Bien es cierto que podemos utilizar las unidades mencionadas para análisis macrotextuales de textos literarios pero, en nuestro caso, al basar el trabajo en la microestructura de la obra, debemos definir una unidad adecuada para que el análisis comparativo sea lo más completo y veraz posible. Por ello, vamos a utilizar la unidad propuesta por Merino, «una unidad dramática existente pero, sin embargo, no reconocida hasta ahora en los estudios sobre el campo dramático: la réplica» (1994c: 398), que aparece definida como «aquella unidad estructural de la obra dramática, menor que el acto y la escena» (Merino 1994a: 44). Cada réplica está formada a su vez por dos elementos, el marco y el diálogo. El primero incluye el nombre del personaje que va a declamar y, en algunas ocasiones, acotaciones que van a marcar la manera en la que se debe llevar a cabo la interpretación. El segundo es el diálogo. De esta manera, la unidad integra en sí misma los dos niveles presentes en los textos teatrales. Sin embargo, nosotros hemos prescindido de las acotaciones en las réplicas a estudiar, ya que desde el principio decidimos centrarnos en las variaciones diatópicas que autor origen y autores meta han utilizado. Lo que sí que hemos mantenido, por el contrario, es la manera en la que aparecen distribuidos los nombres y sus parlamentos en los textos impresos, es decir, si el texto aparece a continuación del nombre del personaje, o si hay un salto de línea, ya que nos parece que es una característica indicativa del tipo de edición que tenemos entre manos.

Otra de las ventajas de las que hace gala la réplica, es que podemos contabilizar el número de las mismas en la obra meta, de tal manera que «cotejando el número total de réplicas se pueden adelantar hipótesis sobre estrategias de traducción -supresión o adición- y, por tanto,

de tendencias a la ‘adecuación’ o la ‘aceptabilidad’ que se podrán corroborar o contradecir en el estudio microestructural» (Merino 1994c: 400), de la misma manera que también «se pueden descubrir fenómenos de ‘adición’, ‘supresión’, ‘modificación’ o ‘error’» (Merino 1994c: 400-401). Dejamos de lado, por tanto, las divisiones estructurales habituales en la obra teatral, acto y escena, porque no son de utilidad para la comparativa microestructural de los binomios textuales que pretendemos llevar a cabo ya que esta es la que mejor se adecúa a nuestra línea de trabajo.

Partiendo de esta base, procedimos a elegir las réplicas a comparar que, como es obvio en nuestro trabajo, iban a ser todas aquellas en las que apareciera el dialecto *cockney*. Para ello tomamos la edición primera de la obra de Shaw que se halla en el Proyecto Guttemberg, abierto a todo el público, y las fuimos marcando, con un resultado de 203 réplicas. A continuación, tomamos la versión de 1941 y marcamos también las nuevas réplicas que tuvieran que ver con nuestra variación objeto de estudio. Por lo tanto, una vez definidas las referencias que necesitábamos, eliminamos las acotaciones y las dispusimos en una tabla, separando los actos en los que aparecen e introduciendo cada una de las réplicas en una casilla.

PYGMALION, 1916			
ACT 1			
A BYSTANDER He won't get no cab not until half-past eleven, missus, when they come back after dropping their theatre fares.			
THE BYSTANDER. Well, it ain't my fault, missus.			
THE FLOWER GIRL. Nah then, Freddy: look wh' y' gowin, deah.			

A continuación, añadimos en otro color, todas las entradas nuevas que Shaw incorporó en la versión de 1941, 36 en total, las numeramos con caracteres romanos y las dispusimos en el debido orden respecto a la primera edición, tanto si aparecían entre el discurso, como en el siguiente ejemplo:

THE FLOWER GIRL Garn!			
THE FLOWER GIRL Whats that you say?			
THE FLOWER GIRL Buy a flower, kind gentleman. I'm short for my lodging.			

Como si aparecían al final de acto:

THE FLOWER GIRL Never you mind, young man. I'm going home in a taxi. Eightpence ain't no object to me,			
---	--	--	--

Charlie. Angel Court, Drury Lane, round the corner of Micklejohn's oil shop. Let's see how fast you can make her hop it. THE FLOWER GIRL Never you mind, young man. I'm going home in a taxi. A taxi fare ain't no object to me, Charlie. Here. What about the basket?			
LIZA No: I don't want nobody to see it. Goodbye, Freddy			

No hemos contabilizado como entrada nueva ciertas variaciones que Shaw incluyó, al ser cambios apenas apreciables, como un *Enry Iggins*, en vez del *Henry Higgins*, o un *the likes of you*, que sustituye a un *the like of you*. Lo que sí hemos marcado son aquellas réplicas en las que el autor incluye frases, que las hemos contabilizado de las dos maneras, tanto como texto base como texto reelaborado, porque tienen entidad en sí mismas.

Tras esto, dispusimos en orden las seis traducciones diferentes, en dos tablas con la misma estructura, para que se pudiera apreciar mejor el texto, más el original en inglés. De esta manera, tenemos:

Tabla 1:

G.B. SHAW, 1916	J. BROUTÁ y G. MARTÍNEZ SIERRA, 1920	PLAZA Y JANÉS, 1990	RICARDO BAEZA, 1943
ACT 1			
A BYSTANDER He won't get no cab not until half-past eleven, missus, when they come back after dropping their theatre fares.			
THE BYSTANDER. Well, it ain't my fault, missus.			

Tabla 2:

G.B. SHAW, 1916	FLOREAL MAZÍA, 1952	JUAN LEITA, 1982	MIGUEL CISNEROS, 2016
ACT 1			
A BYSTANDER He won't get no cab not until half-past eleven, missus, when they come back after dropping their theatre fares.			
THE BYSTANDER. Well, it ain't my fault, missus.			

Nuestra primera intención fue disponer las obras meta de manera cronológica, pero hicimos un pequeño cambio de orden, porque la edición de 1990 de Plaza y Janés es la de Broutá, pero con una serie de pequeñas variaciones, de carácter generalmente morfológico y léxico. De este modo, las colocamos una a continuación de la otra y decidimos copiar solamente las entradas que tuvieran alguna variación, por no hacerlo todo muy repetitivo y para ver de manera más clara cuáles son los términos que se cambiaron y cuál fue la solución aportada por el, creemos, editor. Las variaciones mencionadas aparecen subrayadas en el texto, para hacerlas todavía más visibles.

A continuación fuimos relacionando cada una de las entradas con las traducciones realizadas de la misma manera en ambas tablas.

Tabla 1:

G.B. SHAW, 1916	J. BROUTÁ y G. MARTÍNEZ SIERRA, 1920	PLAZA Y JANÉS, 1990	RICARDO BAEZA, 1943
ACT 1			
A BYSTANDER He won't get no cab not until half-past eleven, missus, when they come back after dropping their theatre fares.	UN DESCONOCIDO.- No se hagan ustedes ilusiones. Ahora, a la salida de los teatros, no se encuentra un coche por toda la ciudad. Si sigue lloviendo, no tendremos más remedio que esperar que vuelvan de sus carreras.		UN DESCONOCIDO.- No se hagan ustedes ilusiones. Hasta las once y media no encontrará un coche libre, y eso teniendo mucha suerte.
THE BYSTANDER. Well, it ain't my fault, missus.	EL DESCONOCIDO.- Pues no hay más que tener paciencia.		EL DESCONOCIDO.- Paciencia, señora. Con hacerse mala sangre no se saca nada.

Tabla 2:

G.B. SHAW, 1916	FLOREAL MAZÍA, 1952	JUAN LEITA, 1982	MIGUEL CISNEROS, 2016
ACT 1			
A BYSTANDER He won't get no cab not until half-past eleven, missus, when they come back after dropping their theatre fares.	UN CIRCUNSTANTE.- No conseguirá ningún coche, señora, hasta las once y media, cuando va vuelvan de dejar a sus quilientes de los teatros.	UN MIRÓN No podrá encontrar ninguno hasta pasadas las once y media, señora, cuando los taxis hayan llevado a sus casas a la gente que ha salido del teatro.	UN TRANSEÚNTE. Señora, que sepa usted que no va a pillar ni uno hasta después de y media, cuando vuelvan de dejar a los que han salido del teatro.
THE BYSTANDER. Well, it ain't my fault, missus.	EL CIRCUNSTANTE, - Bueno, no es culpa mía, señora.	UN MIRÓN Bueno, yo no tengo la culpa, señora.	UN TRANSEÚNTE. Bueno, yo no tengo la culpa, señora.

Así, completamos todo el texto objeto de estudio. En la traducción de Floreal Mazía hemos utilizado un tercer color, el azul, al final del primer acto en los parlamentos del taxista. En el original, este personaje, parece hablar un inglés coloquial, pero en la versión del argentino, tiene la misma adscripción que la de la protagonista, el lunfardo. De la misma manera que los autores meta eliminan réplicas, también añaden otras. En este caso hemos elegido las letras mayúsculas del alfabeto y el color rojo para marcarlas. Así, con estas variedades cromáticas y estos grafismos, disponemos de manera clara de las diferentes versiones que los cinco traductores (y la mano desconocida) han dado al texto de Shaw.

Como se puede observar, hemos mantenido la configuración de cada uno de los libros en lo que respecta a la forma en la que se introducen los diálogos. Hay algunos en los que el diálogo comienza al lado del nombre del personaje, pero en otras ediciones, hay un espacio entre ambos. Estas tablas completas aparecen en el Anexo 13.

Por último nos queda hablar de dos tipos de porcentajes que nos parecen significativos en nuestro estudio global de *Pigmalión*. En el primero nos centramos en el lenguaje, más específicamente en el que tiene el dialecto *cockney* en el total de la obra, algo a lo que nos hemos referido anteriormente, y el segundo es el total de réplicas de cada personaje. Para la primera parte, debemos retroceder hasta la selección que realizamos de las formas dialectales en el texto origen. Una vez marcadas, se han eliminado tanto el prefacio como el epílogo, las introducciones que Shaw coloca al principio de algunos de los actos, las acotaciones que aparecen a lo largo del texto y las entradas de los personajes que hablan. Con este proceder, nos hemos quedado con un total de 19.312 palabras, de las que 5.160 responden al *cockney* y el resto, 14.152, son inglés estándar, coloquial y, apenas una expresión del inglés aristocrático. Volviendo al *cockney*, este dialecto supone el 26,71% de la obra, una cuarta parte de la misma que, sin embargo, como hemos visto, tiene una importancia capital y le hace convertirse, de alguna manera, otro personaje más.

El segundo porcentaje no está centrado en una de las columnas de nuestro estudio, el lenguaje, como lo estaba el anterior, sino en la importancia que tiene cada personaje en la obra, la cual hemos hallado a través del cómputo de réplicas. Para hacerlo, debemos retomar otra vez la versión del Proyecto Guttemberg. Hemos escogido esta, debido al hecho ya mencionado de que la primera traducción al castellano, la más editada en nuestra lengua, está basada en ella. Sabemos que hemos dejado algún dato fuera, pero hemos visto que los porcentajes apenas varían, por lo tanto, con la confianza que nos da esta realidad, hemos continuado. Esta vez, nos hemos limitado a contabilizar el número de entradas que tiene cada personaje en cada acto y hemos colocado todos los datos en la tabla que aparece a continuación. En la primera columna hemos dispuesto a todos los personajes; la manera más clara de clasificarlos nos ha parecido que es por el orden en el que aparecen en la obra, dejando para más adelante el resumen en el que ya sí los organizaremos de acuerdo con el número de réplicas totales. Además, hemos incluido todos los nombres con los que aparecen; por ejemplo en el acto 1 nos hablan de «The daughter», que en el acto 3 pasa a ser «Miss Eynsford-Hill», a la que su madre presenta como «Clara». Así mismo, al principio del acto 1 nos hablan de «The note-taker» y «A gentleman», que cuando se presentan al final del mismo, pasan a ser introducidos por sus nombres, esto es «Higgings» y «Pickering». En la siguiente columna aparece el número de intervenciones totales de cada uno de los personajes en el acto 1. Hemos dispuesto al final de esta columna, tras una separación, el número de réplicas que se dan en este acto. A continuación, aparece el porcentaje de las réplicas de cada carácter en ese acto, sobre el total de intervenciones, que ya hemos explicado aparece al final de la columna previa. De esta misma manera hemos ordenado los cuatro actos restantes. Las dos últimas columnas son el total de intervenciones de cada personaje en la obra y su porcentaje respecto del total de réplicas que hemos contabilizado en *Pigmalión*, 1025.

PERSONAJES	ACTO 1	%	ACTO 2	%	ACTO 3	%	ACTO 4	%	ACTO 5	%	TOTAL	% TOTAL
DAUGHTER / MSS EYNSFORD-HILL / CLARA	16	11,3			11	4,9					27	2,63
MOTHER / MRS EYNSFORD-	17	12,1			27	12,1					44	4,29

HILL												
A/THE BYSTANDER	11	7,8									11	1,07
FREDDY	10	7,1			12	5,3					22	2,14
ELIZA	34	24,1	59	18,5	21	9,4	29	36,2	63	24	206	20,09
GENTLEMAN / PICKERING	16	11,3	42	13,1	31	13,9	9	11,2	35	13,3	133	12,97
NOTE TAKER / HIGGINGS	28	19,8	120	37,6	66	29,5	42	52,5	84	32	340	33,17
SEVERAL BYSTANDERS	1	0,7									1	0,09
SARCASTIC BYSTANDER	7	4,9									7	0,68
PEOPLE	1	0,7									1	0,09
MRS. PEARCE			56	17,5							56	5,46
MR. DOOLITTLE			42	13,1					29	11	71	6,92
MRS. HIGGINGS					51	22,8			40	15,2	91	8,87
PARLOUR MAID					4	1,79			11	4,2	15	1,46
TOTAL	141		319		223		80		262		1.025	

A continuación, hemos resumido y ordenado los datos anteriores, para tener una visión más clara de la relevancia que cada personaje tiene en la globalidad de la obra:

PERSONAJES	TOTAL DE RÉPLICAS	% DEL TOTAL DE LAS RÉPLICAS
NOTE TAKER / HIGGINGS	340	33,17
ELIZA	206	20,09
GENTLEMAN / PICKERING	133	12,97
MRS. HIGGINGS	91	8,87
MR. DOOLITTLE	71	6,92
MRS. PEARCE	56	5,46
MOTHER / MRS EYNSFORDHILL	44	4,29
DAUGHTER / MSS EYNSFORD-HILL / CLARA	27	2,63
FREDDY	22	2,14
PARLOUR MAID	15	1,46
A/THE BYSTANDER	11	1,07
SARCASTIC BYSTANDER	7	0,68
PEOPLE	1	0,09
SEVERAL BYSTANDERS	1	0,09

Si atendemos a los números, dos personajes llevan el peso de la obra al sumar más del 50% de todas las réplicas: Higgins y Eliza. Es obvio que son los protagonistas alrededor de los cuales se centra la acción, pero con este análisis hemos visto que destacan de manera sobresaliente. Tampoco nos asombra que Higgins predomine, debido al hecho de que comparte escenas con prácticamente el resto de los personajes, como con Pickering o Doolittle, escenas en las que Eliza no aparece y dan marco a la acción. A continuación, con menos de la mitad de réplicas que las que tiene Higgins, nos encontramos con Pickering, contrapunto social del primero y en cuyas manos está el empuje que marca el comienzo de la metamorfosis de Eliza. Por otro lado, con menos del 10% se sitúan el resto de los personajes. Entre estos nos llama la atención Doolittle ya que, aunque con un casi 7% de las referencias, este es el carácter que tiene los parlamentos más largos en los que, además, mantiene el *cockney* a lo largo de toda la obra. Así mismo, nos resulta singular el hecho de que la doncella tenga más texto que

personajes que centran la acción al principio de la obra y son, podríamos decir, quienes arrojan a Eliza al comienzo de la historia.

Como primera parte del estudio microestructural, hemos reproducido estas dos tablas mencionadas previamente, como Anexo 13 (más concretamente, 13.1 y 13.2) debido a su extensión, para pasar a continuación al análisis propiamente dicho.

El estudio microestructural que estamos acometiendo es, básicamente, un análisis de binomios textuales, en los que comparamos el autor origen con el autor meta, salvo en dos casos. El primero de ellos es el binomio Broutá-Broutá con variaciones, en el que comparamos una primera traducción con su versión intralingüística. En el segundo caso, en cambio, vamos a realizar un trinomio comparativo, ya que al binomio autor origen-autor meta Baeza, hemos de incluir la traducción de Broutá, de tal manera que demostraremos que Baeza realiza, también, una versión parcialmente intralingüística.

Consideramos que no podemos analizar de la misma manera una traducción preparada para la escena, que otras cuyo fin aparente ha sido la publicación del texto. Por eso, a la hora de contabilizar las modificaciones habidas desde el texto origen, no podemos ser tan estrictos, lo que va a redundar en la visión global de la traducción de Broutá –y las que dependen de él- y la más específica de los otros tres autores meta. Hay que subrayar, también, que todos los elementos que vamos a incluir a continuación, se toman considerando que había una traducción más cercana al inglés que el autor meta ha variado de alguna manera. Como es obvio, tenemos en mente que no es posible una versión exacta en muchos casos, por lo que lo que nos llama la atención van a ser variedades respecto del original, no aquellas que vienen dadas por las características propias de cada idioma.

A continuación, vamos a ir analizando las diferentes traducciones con las que contamos. Hemos de mencionar que, para hacer la búsqueda más sencilla, numeraremos las réplicas escogidas como ejemplo, de esta manera hacemos referencia al original inglés, tanto a la versión de 1916, con números arábigos, como a la de 1941, con números romanos; si es una réplica nueva, la marcaremos con las letras mayúsculas utilizadas en la tabla previa. Si las réplicas son largas, sólo copiaremos parte de las mismas, para no hacer este trabajo más extenso de lo estrictamente necesario, y colocaremos primero el original y, a continuación, la traducción. Con el mismo motivo, pondremos un ejemplo de cada caso, salvo si creemos que hay alguno importante que también deba ser mencionado.

Estudio microestructural del texto meta 1, de Julio Broutá (1920)

Como ya hemos explicado previamente, la traducción de Julio Broutá es claramente una traducción para la escena. Ya desde la introducción el autor meta lo clarifica y, pese a no ser una versión preparada para la imprenta, es la que se editó en su momento y más reimpressiones ha tenido a lo largo del siglo que casi ha pasado desde su estreno.

Otro punto a subrayar es que el texto que tenemos entre manos es una traducción, no una adaptación. A diferencia de la versión de Joan Oliver, en la que sitúa la acción en la Barcelona de los años 50, Broutá mantiene la obra en el mismo lugar y tiempo que el original, lo que le lleva a tener que salvar una serie de problemas que se presentan por las referencias culturales textuales.

Debido a necesidades escénicas, en este trabajo apreciamos cada una de las soluciones arriba mencionadas sin salir del primer acto:

A) Adición

A1) De frases en una réplica:

TO	TM
(1) «A BYSTANDER He won't get no cab not until half-past eleven, missus, when they come back after dropping their theatre fares».	«UN DESCONOCIDO.- No se hagan ustedes ilusiones. Ahora, a la salida de los teatros, no se encuentra un coche por toda la ciudad. Si sigue lloviendo, no tendremos más remedio que esperar que vuelvan de sus carreras».

A2) De réplicas completas:

TO	TM
-	(B) «LA FLORISTA.- ¡Pues ni que fuás el Padre Santo! ¡Mira que anunciarse con cardenales!»

Hay un total de catorce réplicas añadidas. Broutá divide la réplica número 149, de Doolittle, en dos, ya que introduce una de la mano de Eliza, pero hemos decidido no contabilizarla al no ser más que una expresión de burla hacia su padre.

B) Supresión

B1) De réplicas completas:

TO	TM
(6) «THE FLOWER GIRL I can give you change for a tanner, kind lady»	-

B2) De partes de réplicas:

TO	TM
(16) «THE FLOWER GIRL I ain't done nothing wrong by speaking to the gentleman. I've a right to sell flowers if I keep off the kerb. I'm a respectable girl: so help me, I never spoke to him except to ask him to buy a flower off me. Oh, sir, don't let him charge me. You dunno what it means to me. They'll take away my character and drive me on the streets for speaking to gentlemen. They—»	«LA FLORISTA.- Yo no he hecho naa malo. Tengo derecho a vender flores, que pa eso pago mi licencia. Yo soy una chica honraa, y a ese cabayero sólo le dije que me comprase unos ramiyetes»

Al eliminar ciertas réplicas se omiten referencias culturales como se muestra a continuación:

TO	TM
(40) «THE SARCASTIC BYSTANDER. I can tell where you come from. You come from Anwell. Go back there»	-

En esta entrada, no solo se hace referencia a una zona de Londres, sino que, según nos explica Baeza «Hanwell indica el manicomio municipal: lo que en Madrid se diría Leganés y Vieytes en Buenos Aires» (Shaw, 1944, 31).

O socio-políticas, que sería necesario explicar de alguna manera, como en la siguiente, en la que el personaje hace referencia a una cuestión candente en la época que indicaría «que se trata de un socialista» (Shaw, 2016, 89):

TO	TM
(26) «A SARCASTIC BYSTANDER Park Lane, for instance. I'd like to go into the Housing Question with you, I would»	-

Ni en las adiciones ni tampoco en las supresiones hay unos parámetros claros. Por ejemplo, no parece haber una razón determinante para la supresión de la siguiente réplica, en la que una madre se preocupa por las relaciones de su hijo, más cuando son unos personajes que van a aparecer en el acto 3 y la que se omite es una pregunta que refuerza el rechazo de una sociedad clasista ante una persona de la clase baja, lo que subraya las ideas que Shaw quiere mostrar:

TO	TM
(10) «THE FLOWER GIRL Who's trying to deceive you? I called him Freddy or Charlie same as you might yourself if you was talking to a stranger and wished to be pleasant»	-

En la obra hay un total de 21 réplicas omitidas.

C) Modificación

C1) De palabras:

TO	TM
(22) «THE FLOWER GIRL It's because I called him Captain. I meant no harm. Oh, sir, don't let him lay a charge agen me for a word like that. You—»	«LA FLORISTA.- ¡Qué voz pone! Pero vamos a ver: ¿es un crimen el que yo haya llamao general al señor cuando tal vez no sea más que coronel? Usté dirá, cabayero, si me he propasao en algo»

C2) Modificación en réplicas al unir dos en una:

TO	TM
(129) «DOOLITTLE. That's it, Governor. That's all I say. A father's heart, as it were.» (130)«DOOLITTLE. Don't say that, Governor. Don't look at it that way. What am I, Governors both?...»	(129) – (130) «DOOLITTLE.-Diga usted que sí. Tenga usted en cuenta lo que es un padre. Díganme, caballeros, ¿qué soy yo?...»

D) Error

En este primer acto parece haber un error en la traducción de *leaving* por «vivir»:

TO	TM
(25) «THE FLOWER GIRL Oh, what harm is there in my leaving Lisson Grove? It wasn't fit for a pig to live in; and I had to pay four-and-six a week. Oh, boo--hoo--oo--»	«LA FLORISTA.- Sí, sí; en aquel barrio nació; no lo puedo negar; pero no me vaya usted a multar por ello..., que no lo volveré a hacer. Ahora vivo en Lisson Grove. Esto supongo que no es un crimen»

E) Neutralización

Este recurso no se da en el dialecto, para el que Broutá encuentra una solución, pero sí que se da en otros aspectos:

E1) De palabras:

TO	TM
(19) «THE FLOWER GIRL I take my Bible oath I never said a word—»	«LA FLORISTA.-Ustedes, señores, son testigos, que yo no he hecho naa malo»

E2) De sentido:

TO	TM
(50) «THE FLOWER GIRL Buy a flower, kind gentleman. I'm short for my lodging»	«LA FLORISTA.- Cómprame una flor. No tengo donde dormir»

Hay que subrayar que las neutralizaciones que hallamos en el texto carecen en cierta manera de coherencia, porque hay veces que varía los términos, pero en otras los mantiene. De hecho, hemos apreciado que a veces Broutá traduce *pennies* por «peniques» y, en cambio, otras los neutraliza a «dinero», mientras que mantiene «chelines» o «soberanos».

Si algo caracteriza a esta traducción, es la libertad que se toma Broutá a la hora de verter las palabras de Shaw. Entendemos que esto es debido a la idea de mantener la comicidad del texto origen adaptándola, en cierta manera, a lo que el público español estaba acostumbrado en aquel momento.

Por otro lado, es curioso el conocimiento que tiene el autor de la realidad madrileña y el apelativo con el que se conocen a los madrileños, «gatos», que le permite hacer un guiño al público, cuando Elisa, a modo de burla contra su padre que la amenaza, le contesta con un «miau» que, obviamente, no está en el original. Estamos hablando de la siguiente réplica que, además, se ve cortada en dos partes por la burla de la joven:

TO	TM
(149) «DOOLITTLE. Well, what else would I want money for? To put into the plate in church, I suppose. Don't you give me none of your lip; and don't let me hear you giving this gentleman any of it neither, or you'll hear from me about it. See?»	«DOOLITTLE.-Creo que nada más natural. ¿Para qué quería yo los cuartos, si no? No, que iba a echarlos al cepillo de la iglesia. ¡Qué cosas se oyen! ELISA.- ¡Miau! DOOLITTLE.-Oye, tú, no seas desvergonzada. Conmigo te va a salir mal. Y que no sepa yo que hayas faltado a estos caballeros, ¿eh?, porque entonces sí que sabrás quién soy yo»

Estudio microestructural del texto meta 2, de Julio Broutá con variaciones (1990)

Como hemos mencionado previamente, no sabemos a qué mano se deben las variaciones que aparecen en esta versión, porque en el volumen que hemos manejado sólo menciona a Broutá como traductor, pero es patente que hubo una segunda pluma que incluyó ligeras modificaciones en el texto que vamos a agrupar y numerar, modificaciones que aparecen subrayadas en la tabla.

En este caso, vamos a mantener la misma ordenación, sólo que la primera réplica es la original de Broutá (TM 1) y, la siguiente, la variación hallada (TM 2).

A) Puntuación y grafismos

A1) Elimina marcas de puntuación:

A1.1.) Comas:

TM 1	TM 2
(106) «DOOLITTLE.- (...) Las cosas, claras»	«DOOLITTLE.- (...) Las cosas claras»

A1.2.) Puntos suspensivos:

TM 1	TM 2
(148) «ELISA.- (...) como si lo viera..., le conozco como si le hubiera parido...»	«ELISA.- (...), le conozco como si le hubiese parido.»

A1.3.) Signos de exclamación:

TM 1	TM 2
(153) «ELISA.- (...) ¡Como me luzco tanto con él!»	«ELISA.- (...) Como me luzco tanto con él»

A2) Añade símbolos de puntuación:

A2.1.) Puntos suspensivos:

TM 1	TM 2
(174) «DOOLITTLE: (...) ¡Pero esto, esto, vamos!»	«DOOLITTLE.- (...) ¡Pero esto, esto..., vamos!»

A2.2.) Signos de interrogación:

TM 1	TM 2
(180) «DOOLITTLE.- ¡Ah! Llama usted a eso una bromita;»	«DOOLITTLE.- ¡Ah! ¿Llama usted a eso una bromita?»

A3) Sustituye los existentes:

A3.1.) Punto y coma en vez de coma:

TM 1	TM 2
(45) «DOOLITTLE.- (...) hecho la pascua; y (...)»	«DOOLITTLE (...) hecho la pascua, y (...)»

A4) Elimina una coma y pone una conjunción para unir elementos que se relacionan:

TM 1	TM 2
(117) «DOOLITTLE.- (...) un medallón, una cadena de plata y (...)»	«DOOLITTLE.- (...) un medallón y una cadena de plata y (...)»

A5) Cambia las mayúsculas:

TM 1	TM 2
(180) «DOOLITTLE: (...) una liga de reformas (...)»	«DOOLITTLE: (...) una Liga de reformas (...)»

A6) Corrige títulos:

TM 1	TM 2
(94) «ELISA.- (...) en el "Tenorio". (...)»	«ELISA.- (...) en el <i>Tenorio</i> . (...)»

B) Ortotipografía

B1) Elimina contracciones:

TM 1	TM 2
(17) «ELISA.- Pero ¿qué s'ha figurao usté?»	«ELISA.- Pero ¿qué se ha figurado usté?»

B2) Corrige terminaciones vulgares en verbos:

TM 1	TM 2
(17) «ELISA.- Pero ¿qué s'ha figurao usté?»	«ELISA.- Pero ¿qué se ha figurado usté?»

El caso de «usted» es curioso, porque en algunos casos lo mantiene, pero en otras lo corrige:

TM 1	TM 2
(93) «ELISA.-Usted no tiene corazón»	«ELISA.-Usted no tiene corazón»

B3) Gemina terminaciones al eliminar el acento en formas vulgares:

TM 1	TM 2
(16) «ELISA.- (...) Soy una muchacha honrá»	«ELISA.- (...) Soy una muchacha honraa»

B4) Cambia singulares y plurales:

TM 1	TM 2
(181) «DOOLITTLE.- (...) tengo probabilidades muy grandes (...)»	«DOOLITTLE.- (...) tengo probabilidad muy grande (...)»

C) Léxico

C1) Elimina palabras en tres ocasiones:

TM 1	TM 2
«ELISA.- (...) A mí nadie me da de palos. (...)»	(L) «ELISA.- (...) A mí nadie me da palos. (...)»

C2) Añade palabras en cinco ocasiones:

TM 1	TM 2
(115)«DOOLITTLE.-(...)Le dije al chico: (...)»	«DOOLITTLE.- (...) Le dije al chico, digo: (...)»

C3) Sustituye palabras:

TM 1	TM 2
(156) «ELIZA.- (...) Mistress Pearce (...)»	«ELIZA.- (...) Mrs. Pearce (...)»

C4) Traduce una palabra latina al castellano:

TM 1	TM 2
(132) «DOOLITTLE.- (...) “paz Christi” (...)»	«DOOLITTLE.- (...) paz Christi (...)»

Además, en castellano hay cinco variaciones, de las que vamos a mencionar una, por el hecho de que en una entrada la sustituye por otra, pero más adelante la mantiene, cambiando así la profesión de Doolittle:

TM 1	TM 2
(179) «DOOLITTLE.- (...) un simple barrendero?»	«DOOLITTLE.- (...) un simple trapero?»

TM 1	TM 2
(182) «DOOLITTLE.- (...) y cogerá mi puesto de barrendero (...)»	«DOOLITTLE.- (...) y cogerá mi puesto de barrendero (...)»

C5) Modifica palabras:

TM 1	TM 2
(43) «LA FLORISTA.- (...) Y encima la amolan a una de todas las maneras»	«LA FLORISTA.- (...) Y encima la amuelan a una de todas las maneras»

En este caso, la sustitución parece ser un error, ya que hemos consultado el Diccionario de la Real Academia Española y este da las siguientes definiciones para el término «amuelar»:

Amuelar: 1. tr. Recoger el trigo ya limpio en la era, formando el muelo.³³

Amolar: 1. tr. Sacar corte o punta a un arma o instrumento en la muela.

2. tr. Adelgazar, enflaquecer.

3. tr. coloq. Fastidiar, molestar con pertinacia. U. t. c. prnl.

4. tr. Méx. dañar (|| causar perjuicio).

5. prnl. Méx. frustrarse (|| malograrse un intento).³⁴

TM 1	TM 2
(94) «ELISA.- (...) Algún fieltro envenenado (...)»	«ELISA.- (...) Algún filtro envenenado (...)»

Con respecto a los términos fieltro/filtro, hemos consultado también el mismo diccionario, pero no hemos encontrado ninguna referencia. Donde sí aparecen definidos ambos es en Barcia:

Fieltro: Masculino. Lana no tejida; se hacen de ella sombreros, y suele emplearse para filtrar. / El capote o sombrero que se hace de fieltro para defensa del mar tiempo (1881, vol. II. 742).

³³ <http://dle.rae.es/?id=2SbmgIa> (4 de abril de 2017)

³⁴ <http://dle.rae.es/?id=2O0WsS9> (4 de abril de 2017)

Filtro: Masculino. Bebida o composición que se ha fingido poder conciliar el amor de alguna persona. (1881, vol. II, 756).

En este segundo caso, en cambio, el cambio sí que parece tener razón de ser, porque la nueva palabra tiene el sentido que Shaw le dio en el texto origen.

C6) Incorpora términos en inglés:

TM 1	TM 2
(13) «LA FLORISTA.- ¡Anda la mar! Si tuviá yo un ‘soberano’»	«LA FLORISTA.- ¡Anda la mar! Si tuviá yo un ‘sovereign’»

En este caso concreto, la palabra no aparece en el original inglés, sino que Broutá lo introduce en su traducción.

D) Sintaxis

D1) Varía oraciones subordinadas completas:

TM 1	TM 2
(181) «DOOLITTLE.- Cuando me hacía falta dinero, (...) como le sableé a usted, míster Higgins»	«DOOLITTLE.- Cuando me hacía falta dinero, (...) como hice con usted, míster Higgins»

D2) Varía el orden en el sintagma verbal:

TM 1	TM 2
(130) «DOOLITTLE.- (...) No olvide que ahora pertenezco a la clase pudiente»	«DOOLITTLE.- (...) No olvide que pertenezco ahora a la clase pudiente»

D3) Cambia la subordinación de las oraciones:

TM 1	TM 2
(192) «DOOLITTLE.- (...) Ponte el sombrero, Elisa, vente conmigo si quieres presenciar el sacrificio»	«DOOLITTLE.- (...) Ponte el sombrero, Elisa, y vente conmigo si quieres presenciar el sacrificio»

D4) Cambia la forma verbal:

TM 1	TM 2
(148) «ELISA.- (...) le conozco como si le hubiera parido»	«ELISA.- (...) le conozco como si le hubiese parido»

TM 1	TM 2
(182) «DOOLITTLE.- (...) Si yo, durante mi vida, hubiese sido (...)»	«DOOLITTLE.- (...) Si yo, durante toda mi vida, hubiera sido (...)»

D5) Sustituye pronombres:

TM 1	TM 2
(155) «ELISA: Bueno, caballero; me callaré si le molesto (...)»	«ELISA.-Bueno, caballero; me callaré si a usted molesto (...)»

D6) Cambia adverbios:

TM 1	TM 2
(4) «LA FLORISTA.- (...) ¡Y poco barro que hay! (...)»	«LA FLORISTA.- (...) ¡Y un poco barro que hay! (...)»

D7) Cambia adverbios:

TM 1	TM 2
(143) «ELISA.-Es fácil tener limpieza así. (...)»	«ELISA.- Es fácil tener limpieza aquí. (...)»

D8) Cambia determinantes:

TM 1	TM 2
(182) «DOOLITTLE.- (...) rechazar esta herencia (...)»	«DOOLITTLE.- (...) rechazar aquella herencia (...)»

Lo que sí debemos mencionar es que se ha incluido una réplica de la edición de Shaw de 1941, la última que hemos incluido por tener rasgos *cockneys*:

TM 1	TM 2
(XXXVI) «LIZA Wring away. What do I care? I knew you'd stridke me some day, Aha! Now I know how to deal with you. What a fool I was not to think of it before! You cant take away the knowledge you gave me. You said I had a finer ear than you. And I can be civil and kind to people, which is more than you can. Aha! That's done you Enry Iggins, it az. Now I don't care that for your bullying and your big talk. I'll advertise it in the papers that your duchess is only a flower girl that you taught, and that she'll teach anybody to be a duchess just the same in six months for a thousand guineas. Oh, when I think of myself crawling under your feet and being trampled on and called names, when all the time I had only to lift up my finger to be as good as you, I could just kick myself»	«ELISA.- Adelante; ya me lo había figurado. Ya sabía yo que algún día llegaría a pegarme. ¡Ah, ya sé cómo habérmelas con usted! ¡Qué tonta he sido en no caer en ello antes! Usted no me puede quitar lo enseñado. Confíes que tengo un oído más fino que el suyo. Además, yo sé tratar a la gente, y usted, no. Ya verá cómo me manejo. Por de pronto, voy a anunciar en la Prensa que aquella duquesita presentada por usted en la alta sociedad no es sino una florista enseñada por su método, y que, a su vez, ella enseña a cualquier muchacha a presentarse del mismo modo. Estoy segura de que con poco trabajo me crearé una posición independiente y brillante»

La persona que se encarga de realizar esta edición traduce siguiendo la estructura y los términos de Shaw, manteniendo el tono del original, salvo cuando llega a la parte *cockney*, que evita, así como también obvia la frase siguiente, en la que Elisa se muestra ya como una persona segura de sí misma, que ha dejado sus miedos atrás y la cambia por una sentencia sobre un futuro brillante, que tiene relación con la situación. A continuación, no traduce algunos detalles, como el precio y el tiempo pero, todavía más importante, varía el sentido del original, para reforzar el porvenir que ella cree que le espera. Entendemos que este refuerzo es un signo del momento en el que se hace esta edición, en la que la mujer en general ha desarrollado la faceta laboral y ha dejado en muchos casos de depender del varón.

Estudio microestructural del texto meta 3, de Ricardo Baeza (1943)

Tal y como aparece en el volumen que hemos manejado, esta es una «versión castellana y estudio preliminar» que hizo Ricardo Baeza en 1943, indudablemente para publicarse, no para la escena, lo que advertimos al ver el cuidado volumen y la separación que se introduce entre el personaje y su texto.

Con lo que no estamos de acuerdo es con que sea una traducción independiente ya que, como vamos a mostrar, es una versión intralingüística que se sustenta en el trabajo previo de Broutá al que copia o reelabora en muchas réplicas. No faltan, sin embargo, aquellas en las que él da su propia traducción o las que omite, o introduce.

Dentro de los fenómenos podemos hablar de:

A) Adición

A1) En la primera, la más habitual, Baeza añade a las réplicas de Shaw palabras de su propia cosecha:

TO	TM
(64) «THE FLOWER GIRL. Ah-ah-ah-ow-ow-oo!»	«LA FLORISTA A mí no me manda naide, ¿sabe? Me

	sentaré si me sale de dentro. ¡Eso es!»
--	---

A2) La segunda son aquellas en las que copia las palabras de Broutá y él añade contenidos:

TO	TM
(1) «A BYSTANDER He won't get no cab not until half-past eleven, missus, when they come back after dropping their theatre fares»	«UN DESCONOCIDO.- No se hagan ustedes ilusiones. Hasta las once y media no encontrará un coche libre, y eso teniendo mucha suerte»

A3) El tercer tipo es la adición de réplicas que no están en el texto origen, de las que contabilizamos el total de dos:

TO	TM
-	(C) «LA FLORISTA Oiga ustedé, cabayero, diga ustedé la verdá. ¿Qué es lo que he hecho yo? Yo no he quitao na a naide. No deje que me yeven a la cómi, que luego se enrean las cosas y la meten a una en chirona...»

A4) El cuarto tipo son todas las réplicas que Broutá añade y Baeza mantiene:

TO	TM
«LA FLORISTA.- Pues Elisa Doolittle»	(K) «LA FLORISTA Elisa Doolittle»

En este grupo debemos incluir también la alusión a los madrileños, principales receptores de la obra que añade Broutá y mantiene Baeza.

También mencionamos la siguiente, porque supone la división en dos de una réplica:

TO	TM
-	(J) «LA FLORISTA ¿Pues qué va a ser? Las lecciones de pronunciación»

Baeza añade un total de 8 réplicas; esta última que marcamos sobresale porque proviene de la edición de 1941 y es la única de esta que incorpora. Hemos de recordar que es la última del acto 5, en la que Shaw cambia el final de la obra. Además, gemina la réplica 149, añadiendo el « ¡Miau!» que incluye Broutá.

B) Supresión

De la misma manera que en el anterior, podemos hablar de supresiones de partes de réplicas o de réplicas completas.

B1) Supresiones de partes:

TO	TM
(80) «LIZA. You're no gentleman, you're not, to talk of such things. I'm a good girl, I am; and I know what the like of you are, I do»	«ELISA ¡Oiga ustedé, mucho ojo! Que yo soy una muchacha honrá, ¿sabe?»

B2) Supresiones de réplicas enteras:

TO	TM
(B) «LA FLORISTA.- ¡Pues ni que fuás el Padre Santo! ¡Mira que anunciarse con cardenales!»	

TO	TM
(10) «THE FLOWER Who's trying to deceive you? I called him Freddy or Charlie same as you might yourself if you was talking to a stranger and wished to be pleasant»	

Al igual que pasa con Broutá, hay alguna supresión que supone la eliminación de una referencia importante, porque se pierde parte de las ideas sociales que Shaw quiere transmitir, como en la siguiente:

TO	TM
(26) «A SARCASTIC BYSTANDER Park Lane, for instance. I'd like to go into the Housing Question with you, I would»	-

C) Modificación

C1) De términos:

TO	TM
(24) «THE BYSTANDER Who told you my people come from Selsey?»	«EL DE LAS NOTAS.- ¡Qué listo es usted! Bien se ve que ha nacido usted en Whitechapel»

TO	TM
(72) «LIZA Sixty pounds! What are you talking about? I never offered you sixty pounds. Where would I get--»	«ELISA ¡Setenta y cinco libras! Pero ¿qué está usted diciendo? Yo no le he ofrecía semejante cosa. ¿De dónde quíe usted que yo...?»

En este caso no entendemos muy bien la razón del cambio, ya que no parece haber ninguna referencia ni en el texto, ni en nuestra cultura ni en la de origen, en el que este número tenga alguna caracterización determinante.

C2) Sintácticos:

TO	TM
(58) «THE FLOWER GIRL. Well, if you was a gentleman, you might ask me to sit down, I think. Don't I tell you I'm bringing you business?»	«LA FLORISTA Sí señor, como l'oye. Y pagando, ¿sabe?, que yo no quiero na gratis. De manera que podría usted empezar por decirme que tomara asiento, digo yo»

C3) Modificación en réplicas al unir dos en una:

TO	TM
(129) «DOOLITTLE. That's it, Governor. That's all I say. A father's heart, as it were.»	(129) –
(130) «DOOLITTLE. Don't say that, Governor. Don't look at it that way. What am I, Governors both?...»	(130) «DOOLITTLE Diga usted que sí. ¿Y qué soy yo, después de todo? Un pobre indigno y vicioso»

D) Error

D1) Errores de términos:

TO	TM
(117) «DOOLITTLE. Musical instrument, Governor. A few pictures, a trifle of jewelry, and a bird-cage. She said she didn't want no clothes. What was I to think from that, Governor? I ask you as a parent what was I to think?»	«DOOLITTLE Pues...verá usted: en una guitarra, o algo por el estilo, unas cuantas postales iluminadas, un pendiente y una jaula vacía. Por cierto que dijo que no necesitaba ropa. Ya comprenderá usted el efecto que esto me hizo. Póngase en mi lugar como padre»

D2) Errores sintácticos:

TO	TM
(60) «THE FLOWER GIRL. I want to be a lady in a flower shop stead of selling at the corner of Tottenham Court Road»	«LA FLORISTA Pues verá usted. . . Yo querría entrar de vendedora en una tienda elegante de flores qu'hay en la avenida de Totenhain»

D3) Errores por soluciones no gramaticales:

TO	TM
(156) «LIZA (...) and now I mean to get a bit of my own back (...)»	« (...) ¿Y ahora que puedo yo hacer que rabien eyas voy a impedirme? (...)»

D4) Errores que mantiene de la traducción de Broutá:

TO	TM 1	TM 2
(121) «DOOLITTLE. No. This is a misunderstanding. Listen here—»	Broutá: «DOOLITTLE.- Permítame, caballero, que aquí hay una mala inteligencia. Me habré expresado mal»	Baeza: «DOOLITTLE Permítame, caballero, que aquí hay una mala inteligencia. Me habré expresado mal»

D5) Errores de Broutá que corrige:

TO	TM 1	TM 2
(161) «LIZA (...) What become of her new straw hat that should have come to me? (...)»	(Ñ) Broutá: «ELISA.- Luego arramblaron con todo. Su peine de concha, que a mí me hubiese tocado, no apareció. No apareció nada»	(Ñ) Baeza: «ELISA Luego arramblaron con todo, incluso con su sombrero nuevo, que debía haberme tocado a mí. ¡Por algo la enviaron a Pateta!»

E) Neutralización

TO	TM
(25) «THE FLOWER GIRL Oh, what harm is there in my leaving Lisson Grove? It wasn't fit for a pig to live in; and I had to pay four-and-six a week. Oh, boo-hoo-oo-»	«LA FLORISTA Sí señor. Pero ayí no puén vivir ni los cerdos. Una pocilga es mejor. ¡Pero no veo que sea también un pecao vivir en otro barrio del que se nació!»

Pero pese a todos estos rasgos, pensamos que lo que caracteriza realmente a esta traducción es que está basada en las palabras de Broutá. A nuestro parecer, Baeza trabajó sobre la versión anterior y a partir de ese texto realizó los cambios o las correcciones que le parecieron pertinentes. Por lo tanto, podríamos añadir un sexto recurso, que sería la copia y se ve a lo largo de la mayor parte de réplicas estudiadas.

F) Copia**F1) Réplicas desarrolladas por Broutá, que no están en el texto original:**

TO	TM 1	TM 2
-	(I) «EL DESCONOCIDO.- ¿Cómo lo sabe usted?»	«EL DESCONOCIDO ¿Cómo lo sabe usted?»

F2) Réplicas que Broutá completa y Baeza mantiene en su texto:

TO	TM 1	TM 2
(55) «THE FLOWER GIRL. Don't you be so saucy. You ain't heard what I come for yet. Did you tell him I come in a taxi?»	«LA FLORISTA.- ¡No se ponga tan bufo, hombre! Un griyo sólo vale medio penique y se l'oye. Entéres'usté tan siquiera del ojezto de mi vesita. Señora, ¿l'ha dicho usted que he venío en taxi?»	«LA FLORISTA No se ponga tan rufo, hombre. Un griyo sólo vale medio penique y se l'oye. Entéres'usté tan siquiera del ojezto de mi vesita. Señora, ¿l'ha dicho usted que he venío en tasi?»

G) Vulgarización

Por último, debemos hacernos eco de que este texto mantiene un tono más vulgar que la de Broutá, tanto en las grafías, que marcan la pronunciación, como en el vocabulario.

G1) Ortotipografía:

TM 1	TM 2
(143) «ELISA.-Es fácil tener limpieza así. Hay agua caliente y fría a discreción, y toallas afelpadas, y cepillos, y esponjas, y agua de Colonia, y jabón líquido, que echa espuma como la cerveza. Ahora comprendo cómo las señoras ricas van tan limpias. Para ellas, el lavarse es un placer. Ya verían si tuvieran que lavarse como una»	«ELISA Aquí es muy fácil tener limpieza. Hay agua caliente y fría, a gusto d'una, y toayas afelpás, y cepiyos, y esponjas, y agua de colonia, y un jabón que huele a gloria. Ahora comprendo cómo las señoras ricas van tan limpias. Pa eyas, el lavarse es un placer. ¡Ya verían si tuvián que lavarse com' una!»

TM 1	TM 2
(156) «ELISA.- ¡Qué amistades ni qué ocho cuartos! Yo no me trato con esas chicas. Bastantes veces me han mirado de arriba abajo cuando les iba bien. Ahora me toca a mí. De todos modos, si van a traerme un traje elegante para ir a la calle, esperaré. ¡Cuánto me gustan a mí los vestidos bonitos y cuántas veces he deseado tenerlos! Mistress Pearce me ha dicho que tendré para dormir prendas diferentes de las del día, muy elegantes. Esto lo encuentro yo una tontería y un gasto inútil. En primer lugar, de noche no se pueden lucir las prendas, y luego, cuando hace frío, en invierno, cualquiera se muda de ropa para ir a la cama»	«ELISA ¿Amigas, esas? ¡Sí, sí, menudos pingos! ¡Pues no m'han hecho rabiar poco! ¿Y ahora que puedo yo hacer que rabien eyas voy a impedirme? ... Pero quizá tién ustedes razón, y será mejor esperar a tener un verdadero traje a la moda. Así las dará un patatús y se morirán de repente. A propósito, ¿es verdá lo que m'ha dicho Mrs Pearce: que tendré pa dormir prendas diferentes de las de día, y toas muy elegantes? Esto, la verdá, lo encuentro yo una tontería y un gasto inútil. En primer lugar, acostá no se puén lucir las prendas, y luego, cuando hace frío, cualquiera se muda de ropa pa meterse en la cama»

G2) Términos:

TM 1	TM 2
(O) «ELISA.- ¡Pa chasco! ¡Nipis! Yo voy a agarrar un taxi»	«ELISA ¿Andando? ¡Qué p . . . ía! Yo me vuelvo en un taxi»

Ya hemos explicado que Baeza adjunta una nota a pie de página en la que explica que la palabra que correspondería a la del inglés original no se debe usar en castellano, y menos sobre el escenario.

Como hemos podido ver, creemos que no nos equivocamos mucho si decimos que la traducción de Baeza bebe de la traducción de Broutá, sobre la que hace enmiendas y variaciones basadas en el texto original de Shaw.

Este trabajo, además, tiene dos características fundamentales. La primera es que refuerza la moralidad de la época, hemos de recordar dos hechos, el primero es la «Ley de vagos y maleantes» que se promulgó el 4 de mayo de 1933³⁵ y, el segundo, que, aunque la obra se imprimió en Argentina, el público lector iba a ser el peninsular, por lo que parece que Baeza se aferra a la moralidad de la época, más estricta que la que se podía dar en 1919, debido a la crisis política que atenazaba el país. Esto lo podemos ver especialmente en el refuerzo que hace cuando Doolittle habla de su moralidad, en la réplica que reproducimos a continuación:

TO	TM
(131) «DOOLITTLE. Not me, Governor, thank you kindly. I've heard all the preachers and all the prime	«DOOLITTLE No, no señor, muchas gracias. He oído a una porción de ministros y de predicadores, pues soy

³⁵ <http://www.boe.es/> a 21 de abril de 2017

ministers--for I'm a thinking man and game for politics or religion or social reform same as all the other amusements--and I tell you it's a dog's life anyway you look at it. Undeserving poverty is my line. Taking one station in society with another, it's--it's--well, it's the only one that has any ginger in it, to my taste»	un hombre a quien le gusta pensar y aficionado a la política y la religión, como a todas las demás diversiones; pero les aseguro que, vista de cerca, es una vida de perros. No; la pobreza indigna y viciosa es mi verdadera vocación. Cada uno debe dedicarse a lo que sirve»
--	---

Como se ha apuntado, la segunda característica es que este texto suena más vulgar, debido a la elección de términos y a las escritura casi fonética que desarrolla, en la que se muestran las uniones entre palabras con omisión de sílabas o fonemas.

De esta manera, Baeza pasa a ser, en palabras de Llovet, un «tercer autor» que, después del trabajo del autor meta sobre el autor de origen, «acomoda, maneja, cambia y firma la obra traducida por otro como si fuese suya» (Merino 1994a: 33).

En su favor, podemos decir que es una traducción trabajada, en la que el adaptador es consciente de su labor porque el tono que escoge para Elisa se mantiene hasta el final. El juego que establece con el original y la traducción se aprecia especialmente en las réplicas largas, en las que él da su versión de las palabras del irlandés, pero también juega con el trabajo de Broutá alterando el orden de sus términos, eliminando partes que él desarrolla o corrigiendo o ampliando otras.

Ninguna de las tres traducciones que hemos analizado sigue unos parámetros claros en los elementos que añaden, eliminan o modifican. Parece primar el humor utilizado para satisfacer al público acostumbrado a la comedia, pero fuera de esta base, no hay un desarrollo constante que nos permita identificar una teoría clara subyacente al hacer de los autores meta.

Estudio microestructural del texto meta 4, de Floreal Mazía (1952)

Como ya hemos dicho, la traducción de Floreal Mazía parte de la edición de *Pygmalion* de 1941 y es una de las más fieles al texto origen por dos motivos, primero porque no neutraliza la variación diatópica y le encuentra un equivalente dialectal en el español de Argentina. Además, mantiene el número de réplicas y sigue las ideas plasmadas por Shaw.

El análisis de esta traducción vamos a dividirlo en dos partes, la primera es la que estamos siguiendo con el resto, es decir, la parte microtextual, y la segunda va a referirse a la configuración del lunfardo que nos plantea Mazía.

A) Adición

Esta traducción se caracteriza por su fidelidad al original, al menos en el número cuantitativo de réplicas, ya que el autor meta no incluye nuevos diálogos, como en los autores previos. Lo que sí que lleva a cabo es la adición algún símbolo ortográfico, palabras o sintagmas, como vamos a ver:

A1) Adición de signos ortográficos:

TO	TM
(133) «DOOLITTLE. ... it makes a man feel prudent like; and then goodbye to happiness...»	«DOOLITTLE.-«...hace que un hombre se sienta un poco prudente. Y, entonces, ¡adiós a la felicidad!...»

A2) Adición de palabras:

TO	TM
----	----

(37) «THE BYSTANDER. That ain't a police whistle: that's a sporting whistle»	«EL CIRCUNSTANTE.- No es un silbato de policía, sino de deportista»
--	---

A3) Adición de sintagmas:

TO	TM
(71) «LIZA Who told you I only--»	«LIZA.- ¿Quién le dijo que yo no gano máh de...?»

TO	TM
(112) «DOOLITTLE I'll tell you, Governor, if you'll only let me get a word in. I'm willing to tell you. I'm wanting to tell you. I'm waiting to tell you»	«DOOLITTLE.- Se lo diré, jefe, si me deja decir una palabra de tanto en tanto. Estoy dispuesto a decírselo. Quiero decírselo. Estoy esperando la oportunidad de decírselo»

TO	TM
(168) «LIZA. Walk! Not bloody likely. I am going in a taxi»	«LIZA.- ¿A pie? ¡Cuernos! ¡Ni pensarlo! Voy en taxi»

B) Supresión

B1) De frases:

TO	TM
(31) «THE BYSTANDER Of course he ain't. Don't you stand it from him. See here: what call have you to know about people what never offered to meddle with you? Where's your warrant?»	«EL CIRCUNSTANTE.- Eh claro que sí. No se lo tolere. Oiga, ¿qué drecho tiene a meterse con gente que no l'hecho na?»

La más importante es la que viene a continuación, porque no solo elimina la mayor parte de la misma, sino que, además, hace una especie de resumen que no parece tener mucho sentido en castellano:

TO	TM
(203) «LIZA. You think I like you to say that. But I haven't forgot what you said a minute ago; and I won't be coaxed round as if I was a baby or a puppy. If I can't have kindness, I'll have independence»	«LIZA.- ¡No es una respuesta correcta!»

C) Modificación

C1) Ortotipografía:

TO	TM
(134) «DOOLITTLE. Tell her so, Governor: tell her so. I'm willing...»	«DOOLITTLE - Así se lo he dicho a ella, jefe, así se lo he dicho a ella. Yo estoy dispuesto»

C2) De palabras:

TO	TM
(131) «DOOLITTLE....ginger...»	DOOLITTLE.-«...pimienta...»

TO	TM
(59) «THE FLOWER GIRL Ah--ah--ah--ow--ow--ow--oo! I won't be called a baggage when I've offered to pay like any lady»	«LA FLORISTA.- Ah-ah-ooooiiii! ¡No permitiré que me yamen zorra cuando me'ofrecid'a pagar como cualquier dama!»

TO	TM
(122) «DOOLITTLE. That's right. I can't carry the girl through the streets like a blooming monkey, can	«DOOLITTLE. - Es cierto. No puedo llevarme a la muchacha por las calles como si fuese una maldita

I? I put it to you»	mona, ¿no es verdad? Dígalo usted mismo»
---------------------	--

TO	TM
(133) «DOOLITTLE Governor: not a penny more, and not a penny less»	«DOOLITTLE.- Deme lo que le pido, jefe: ni un centavo más, ni un centavo menos»

TO	TM
(180) «DOOLITTLE. ... Americans...»	«DOOLITTLE.- ...nortemericanos...»

TO	TM
(158) «LIZA But it's my belief they done the old woman in» (159) «MRS. HIGGINS Done her in?» (161) «LIZA What call would a woman with that strength in her have to die of influenza? What become of her new straw hat that should have come to me? Somebody pinched it; and what I say (says), them as pinched it done her in»	(158) «LIZA.- Pero, en mi opinión, le hicieron clavar el pico. (159) «MRS. HIGGINS.- ¿Clavar el pico?» (161) «LIZA.- ¿Por qué una mujer de las energías de ella habría de morirse de gripe? ¿Qué fue de su sombrero nuevo de paja, que tendría que haberme correspondido a mí? Alguien lo birló. Y yo digo que el que lo birló es el que la hizo espichar»

C3) De frases:

TO	TM
(156) «LIZA. You don't call the like of them my friends now, I should hope...»	«LIZA.- Gente com'esa ya n'éh amiga mía, por cierto...»

TO	TM
(132) «DOOLITTLE. ... It won't pauperize me, you bet...»	«DOOLITTLE.-...Y puede apostar que no me empobrecerá...»

TO	TM
(125) «DOOLITTLE ...All I ask is my rights as a father...»	«DOOLITTLE.-...Lo único que exijo son mis derechos de padre...»

TO	TM
(128) «DOOLITTLE Can't afford them, Governor»	«DOOLITTLE.- No puedo darme ese lujo, jefe»

C4) De tiempos verbales (que no vienen marcados por la diferencia castellano peninsular-lunfardo):

TO	TM
(181) «DOOLITTLE. ... A year ago I hadn't a relative in the world except two or three that wouldn't speak to me...»	«DOOLITTLE.- Hace un año no tenía un solo pariente en el mundo, aparte de dos o tres que no querían dirigirme la palabra»

C6) De orden:

TO	TM
(130) «DOOLITTLE ...I want a bit of amusement, cause I'm a thinking man. I want cheerfulness and a song and a band when I feel low...»	«DOOLITTLE.- Necesito alegría y una canción y una orquesta, cuando me siento deprimido. Necesito diversión, porque soy un hombre que piensa»

D) Error

No hemos apreciado errores de traducción, pero dos cuestiones que nos han llamado la atención. El primero corresponde a la traducción de *sportsmen*:

TO	TM
(200) «DOOLITTLE They played you off very cunning, Eliza, them two sportsmen»	«DOOLITTLE.- Te la jugaron muy astutamente, Eliza, los dos deportistas»

Esta palabra tiene dos significados en inglés, el primero es deportista, pero el segundo es caballero³⁶, es llamativo el hecho de que Mazía emplee la primera acepción, cuando, nos parece, que la segunda tiene más sentido.

El segundo es la traducción gramaticalmente incorrecta de una oración comparativa, pero quizá lo hiciera de esta manera para reforzar el carácter inculto de la protagonista:

TO	TM
(101) «LIZA. I got my feelings same as anyone else»	«LIZA.- Tengo sentimiento', igual que como todo' mundo»

E) Neutralización

E1) No neutraliza los conceptos culturales:

TO	TM
(25) «THE FLOWER GIRL ... leaving Lisson Grove? ...»	«LA FLORISTA.-...de Lisson Grove? ...»

E2) No neutraliza cuestiones sociales del momento:

TO	TM
(26) «A SARCASTIC BYSTANDER Park Lane, for instance. I'd like to go into the Housing Question with you, I would»	«UN ESPECTADOR SARCÁSTICO.- En Park Lane, por ejemplo. Me agradaría discutir el problema de la vivienda, se lo aseguro»

E3) No neutraliza el alfabeto inglés:

TO	TM
(XXX) «LIZA Oh well, if you put it like that – Ahyee, bəyee, cəyee, dəyee—»	«LIZA.- Oh, Bueno, si trate d'eso... Aheii, beii, ceii, deii...»

Por los cambios que hemos mencionado, podemos observar que la traducción de Mazía es muy fiel al original, y estas variaciones que realiza tienen dos fines principales, el primero es dar énfasis a lo que Shaw indica en las acotaciones y la segunda es clarificar alguna idea. Sí que resultan extrañas algunas eliminaciones que realiza, pero es un porcentaje tan pequeño que no nos parece relevante en el cómputo total.

Hemos de detenernos ahora un momento a hablar del lunfardo, un dialecto que se creó y extendió a finales del siglo XIX entre los habitantes de los arrabales de la zona de Buenos Aires, un nutrido grupo poblacional perteneciente a la clase trabajadora. Con el paso del tiempo, veremos, este dialecto se extendió tanto diatópica, como diastráticamente. Característica de esta traducción es que Eliza lo usa, pero en otro personaje importante que debiera usarlo, Doolittle, el autor meta lo neutraliza. Mazía también hace que el taxista, en la última escena del primer acto y los viandantes que salen en defensa de Eliza en el mismo, lo usen también. Especificamos a continuación la caracterización que Mazía hace del dialecto lunfardo. Tras los ejemplos aparece entre paréntesis la réplica de la que los hemos tomado.

I. Fonética:

- Asimilaciones por similitud de vocales en el discurso: «si si l'hicieran» (42).
- Asimilación de consonantes: «lesiones» por «lecciones» (70).
- Conversión de /s/ en /h/ si esta va seguida por consonante.
 - En sílabas contiguas: «dehconocido» (10).
 - En palabras consecutivas, si esta empieza por consonante: «lah pagará» (5).

³⁶ <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=sportsmen> a 21 de abril de 2017

- Aunque a veces varía este rasgo: «¡Do' ramiyete de violetah pisotead'en el barro!» (4).
- Cambio de orden en fonemas: «tartando» (10).
- Cambio de /ll/ en /y/:
 - En la palabra: «biyete» (6), pero «cepillo» (143).
 - A principio de palabra: «yévese» (59).
- Desarrollo de vocales esvarabáticas: «tendería» (44), «agueradable» (10).
- Elisión de /s/ a final de palabra
 - En palabras consecutivas si hay pausa entre ellas: «Muchísimah gracia', señora» (7).
 - A veces no lo cumple: «lo mismo» (70).
- Elisión de fonemas con sonido [s] a final de palabra: «die'» (G), aunque no es constante, como en «vez'n tasi» (H). Estos cambios se dan en el taxista.
- Elisión de /d/ a final de palabra: «Usté» (22).
- Elisión de vocal final si la siguiente palabra empieza por la misma vocal: «d'engañarla» (10).
- Elisión de vocal final si la siguiente palabra empieza por vocal diferente: «podría 'berl' hecho» (10).
- Elisión de vocal en sílaba: «drecho» (30).
- Elisión de sílabas: «necidá'» (43), «Tovía» (55), «Senta (72)».
- Elisión de sílabas que lleva a uniones de palabras: «hubie'ehtado» (10).
- Elisión de sílabas que llevan a reducciones extremas de palabras: «í» (ahí) (B), «custé'ra'n soplón» (que usted era un) (17), «No' sunahcritura» (no es una escritura) (20).
- Elisión de vocales exentas: «sacar dinero 'la gente» (154), aunque a veces no es constante con la forma escrita «dihpuesta pagarle» (60).
- Elisión de consonante en sílaba trabada: «correto» (XXI).
- Unión de palabras por medio de los rasgos mencionados: «No' sunahcritura» (20), «endennanteh» (78).
- Simplificación de consonantes compuestas: «sesta» (89), «tasi» (96).
- Variación de vocal al unir dos palabras: «No tengu'inconveniente» (65).

II. Léxico:

- Palabras dialectales: «pesquisante» (B), «desfachatada» (149).
- Errores: «asenso» (C), «ónibuh» (53), «lesiones (56)».
- Palabras mal pronunciadas: «Bucknam Pelis» (IV), «marcotizada» (94), «Tuayas» (143), «necito» (XXIX).
- Palabras antiguas: «fierro» (XVIII).

III. Expresiones coloquiales y vulgares:

- «¡Caray!» (49), «jefe» (13).
- «Zorra» (59), « ¡Cuernos!» (168), «le hicieron clavar el pico» (158), «la hizo espichar» (161).

IV. Morfosintaxis:

- Cambio de régimen preposicional: «tengo de pagar» (50).
- Cambio de verbo y adición de preposición: «habería de vivid'ayí» (25).

V. Sintaxis:

- Cambio de tiempo verbal en oración subordinada: «Bien, si'sté' fuese'n cabayero, podría'nvitarme a que me siente» (58).
- Falta de concordancia: «y sé cómo son la gente» (80).
- Verbos mal conjugados: «he hacido» (202).

Como vemos, la principal caracterización del dialecto es la fonética, que Mazía describe imitando sus variaciones respecto de la pronunciación estándar con símbolos gráficos. Entendemos que en el escenario, las actrices imitarían también la entonación propia.

Estudio del texto meta 5, de Juan Leita (1982)

Este autor meta parte de la edición de 1941, pero apenas vierte a nuestro idioma las escenas añadidas, ya que sólo incluye la primera parte de la escena de Elisa con el taxista, que Shaw añade al final del primer acto y la última réplica que hemos incluido. Otra de las características de este trabajo es la tipografía, ya que hay un salto de línea entre el nombre del personaje y el texto que declama; hemos mantenido esta distinción en la tabla precedente, pero no vamos a mantener esta separación en las réplicas que pongamos como ejemplo, para no hacer esta sección innecesariamente larga.

A) Adición

A1) De signos ortográficos:

TO	TM
(16) «THE FLOWER GIRL ...I'm a respectable girl: so help me...»	«LA JOVEN FLORISTA...Soy una chica respetable. ¡Ayúdenme ustedes!... »

A2) De palabras:

TO	TM
(69) «LIZA. Well, why won't he speak sensible to me?»	«LISA De acuerdo. Pero entonces, ¿por qué no me habla también él con respeto y cortesía?»

A3) De sintagmas:

TO	TM
(II) «THE FLOWER GIRL What about the basket?»	«LA JOVEN FLORISTA ¿Qué cuesta poner la canasta encima?»

A4) De frases:

TO	TM
(1) «A BYSTANDER He won't get no cab not until half-past eleven, missus, when they come back after dropping their theatre fares»	«UN MIRÓN No podrá encontrar ninguno hasta pasadas las once y media, señora, cuando los taxis hayan llevado a sus casas a la gente que ha salido del teatro»

A5) De partes en réplicas:

TO	TM
(118) «DOOLITTLE Just so, Governor. That's right»	«DOOLITTLE Así es precisamente, jefe. Exacto. Muy bien dicho»

A6) De partes de réplica basadas en un error:

TO	TM
(131) «DOOLITTLE ...Taking one station in society with another, it's--it's--well, it's the only one that has any ginger in it, to my taste»	«DOOLITTLE «...Da lo mismo qué puesto se ocupe en la sociedad. Es...es..., bueno, es igual que el gusto de la ginebra. No importa la marca. Para mí, todas

	tienen el mismo gusto»
--	------------------------

B) Supresión

B1) De palabras:

TO	TM
(15) «THE BYSTANDER. ... There's a bloke here behind taking down every blessed word you're saying»	«EL TRANSEÚNTE... Ahí atrás hay un tipo que toma nota de todo lo que estás diciendo»

B2) De frases:

TO	TM
(25) «THE FLOWER GIRL Oh, what harm is there in my leaving Lisson Grove? It wasn't fit for a pig to live in; and I had to pay four-and-six a week. Oh, boo--hoo--oo—»	«LA JOVEN FLORISTA ¡Oh! ¿Qué mal he hecho dejando Lisson Grove? Tenía que pagar mucho para vivir allí y, en cambio, ahora he de pagar muy poco a la semana. ¡Oooh! ¡Aaah!»

B3) De partes de réplicas:

TO	TM
(31) «THE BYSTANDER Of course he ain't. Don't you stand it from him. See here: what call have you to know about people what never offered to meddle with you? Where's your warrant?»	«UN MIRÓN Desde luego que no. Pero tú tampoco te metas con él. Vamos a ver: ¿cómo puede saber usted tantas cosas de personas que nunca han pretendido meterse con usted?»

B4) De ideas:

TO	TM
(161) «LIZA What call would a woman with that strength in her have to die of influenza? What become of her new straw hat that should have come to me? Somebody pinched it; and what I say (says), them as pinched it done her in»	«LISA ¿Cómo podía morir de gripe una mujer que tenía tanta fuerza y vigor en el cuerpo? ¿De qué le iba a venir la muerte por una simple enfermedad que hasta yo la paso? Alguien le apretó el gaznate. Se lo digo yo: alguien le apretó el gaznate y, la hizo dañarse»

C) Modificación

C1) De signos ortográficos:

TO	TM
(146)«DOOLITTLE. Me! »	«DOOLITTLE ¿Yo?»

C2) De palabras:

TO	TM
(13) «THE FLOWER GIRL. ...tuppence»	«LA JOVEN FLORISTA ...un penique»

En alguna ocasión, este cambio hace que el texto suene más formal:

TO	TM
(28) «THE SARCASTIC BYSTANDER Do you know where I come from? »	«EL MIRÓN SARCÁSTICO ¿Sabe de dónde procedo yo? »

C3) De elementos morfológicos:

TO	TM
(117) «DOOLITTLE. Musical instrument, Governor...»	«DOOLITTLE Instrumentos musicales, jefe...»

C4) De tiempos o perífrasis verbales:

TO	TM
(71) «LIZA Who told you I only—»	«LISA ¿Quién le ha dicho que yo sólo gano...? »

C5) De sintagmas:

TO	TM
(70) «LIZA. ... for eighteenpence an hour...»	«LISA ...un chelín y medio por hora...»

C6) De frases:

TO	TM
(16) «THE FLOWER GIRL ...I never spoke to him except to ask him to buy a flower off me...»	«LA JOVEN FLORISTA...Yo no he hablado con él. Sólo le he preguntao si quería comprarme flores...»

En algunas ocasiones, las modificaciones hacen la frase más formal:

TO	TM
(37) «THE BYSTANDER. That ain't a police whistle: that's a sporting whistle»	«EL MIRÓN No se trata del silbido de un policía, sino del silbido de un deportista»

C7) De partes de réplicas:

TO	TM
(4) «THE FLOWER GIRL There's menners f yer! Te-oo banches o voylets trod into the mad»	«LA JOVEN FLORISTA ¡Qué modos tiene el tío! ¡Menudo lío me ha armado el chalao!»

TO	TM
(16) «THE FLOWER GIRL ...I ain't done nothing wrong by speaking to the gentleman. I've a right to sell flowers if I keep off the kerb...»	«LA VENDEDORA DE FLORES. ...No he hecho nada malo en hablarle al caballero. Tengo derecho a vender flores si no me subo a la acera...»

En algunas de ellas, como en esta previa, no acabamos de entender la razón de la modificación.

C8) De orden:

TO	TM
(143) «LIZA. I tell you, it's easy to clean up here...»	«LISA Es que es muy fácil limpiarse aquí. Te lo digo yo»

C9) De réplicas:

TO	TM
(12) «THE FLOWER GIRL. I can give you change, Captain»	«LA JOVEN FLORISTA Yo sí que tengo, capitán»

TO	TM
(31) «THE FLOWER GIRL Ain't no call to meddle with me, he ain't»	«LA JOVEN FLORISTA. Esto no es ningún motivo para meterse conmigo»

En este ejemplo vemos cómo al modificar el sujeto, que pasa de *he* al impersonal, el autor meta despersonaliza una frase, alejándola del punto de referencia de la protagonista.

C10) Modificaciones que parecen no tener sentido:

TO	TM
(16) «THE BYSTANDER Of course he ain't. Don't you stand it from him. See here: what call have you to know about people what never offered to meddle with you? Where's your warrant? »	«UN MIRÓN Desde luego que no. Pero tú tampoco te metas con él. Vamos a ver: ¿cómo puede saber usted tantas cosas de personas que nunca han pretendido meterse con usted? »

D) Error

D1) De palabras:

TO	TM
(16) «THE FLOWER GIRL ... They'll take away my character...»	«LA JOVEN FLORISTA...Se aprovechan de mi carácter...»

D2) De sintagmas:

TO	TM
(101) «LISA ... and I won't be put upon...»	«LISA ... ni me han de pegar encima...»

D3) De frases:

TO	TM
(101) «LISA ... I won't go near the king...»	«LISA ... No pienso ir al rey...»

TO	TM
(128) «DOOLITTLE ...Not that I mean any harm, you know...»	«DOOLITTLE No es que le desee a nadie ningún mal, sabe usted»

D4) De réplicas:

TO	TM
(26)«A SARCASTIC BYSTANDER Park Lane, for instance. I'd like to go into the Housing Question with you, I would»	«UN MIRÓN SARCÁSTICO Park Lane, por ejemplo. Me gustaría ir contigo a una casa que hay allí. Me gustaría, ciertamente»

D5) Errores que dan lugar a frases sin sentido:

TO	TM
(16) «THE FLOWER GIRL ... They'll take away my character and drive me on the streets for speaking to gentlemen. They—»	«LA JOVEN FLORISTA ¡Oh, señor! No deje que me acusen de nada. Usted ya sabe lo que esto significa para mí. Se aprovechan de mi carácter y me hacen ir por las cayeres hablando con los cabayeros. Quieren... »

E) Neutralización

E1) Neutralización de conceptos culturales:

TO	TM
(13) «THE FLOWER GIRL. Garn! Oh do buy a flower off me, Captain. I can change half-a-crown. Take this for tuppence»	«LA JOVEN FLORISTA ¡Ah! Cómprame unas flores, capitán. Le puedo cambiar media corona. Cómprame esto por un penique»

TO	TM
(182) «DOOLITTLE ... They've got you every way you turn: it's a choice between the Skilly of the workhouse and the Char Bydis of the middle class...»	«DOOLITTLE.- ... Hay que escoger el camino del asilo o bien el camino que lleva al interior de la clase media...»

Cabe destacar que, por lo que respecta al dialecto, Leita neutraliza la variación lingüística original en todos los personajes que la utilizan, salvo en Elisa y Doolittle, pero para caracterizar el habla de ambos recurre a formas coloquiales. El problema es que esta realización no tiene consistencia, ya que en algunas ocasiones la lengua es coloquial y en otras vulgar, sin salir del mismo acto. Entre todos los ejemplos podemos destacar los siguientes rasgos fonéticos:

- Cambios de fonemas: «cabayero» (16), pero «toalla» (143), «xica» –chica- (35), cambios que no acabamos de entender.

- Pronunciación relajada: de /-d/ a fin de palabra: «uste» (5); de la terminación de participios de pasado: «condenao» (3), «chalao» (4), «preguntao» (16), aunque este no es un rasgo que lo mantenga constantemente, ya que también tenemos palabras bien escritas, como «armado» (4), «afelpadas» (143).
- Caídas de sílabas: «mu» –muy- (7).
- Unión de palabras por caída de sílabas, algunas de ellas con variación en la escritura: «cas» -que has- (3), «san» –se han- (5).
- Palabras mal pronunciadas: «pueo» (6), «venenadas» –envenenadas- (94).
- Términos: «vieja» (158), «morapio» (165), «monada» (168).
- Palabras malsonantes: «condenao» (3) «ramera» (59), «estúpido» (68), «mastuerzo» (85).
- Expresiones: «pasarle por el coco» (6), «el tío» (48), «me largo» (85), «tío de categoría» (125), «yo y mi mujer» (132), «arrea» (138), «hacer diñar » (158), «apretar el gaznate» (161), «no me jorobes» (168).
- Errores gramaticales: «la puedo dar» (6).

Al igual que Mazía y Cisneros, gemina la réplica 16, añadiendo la A. Es curioso, así mismo, la actuación que tiene con la réplica XIII, ya que la gemina y traduce primero la 90, para luego seguir con la parte incluida en la edición de 1941.

La principal característica de esta traducción es la gran cantidad de cambios sin sentido que no aportan nada respecto al original. Entendemos que Broutá en su traducción escénica hiciera una serie de variaciones para adaptar la obra a un público acostumbrado a un tipo de teatro más o menos cómico, pero no podemos entender cómo un autor meta en 1982, con muchos años de estudios sobre traducción, enmendara la obra original con una serie de cambios que, realmente, no parecen beneficiar al efecto conjunto de la obra.

Estudio microestructural del texto meta 6, de Miguel Cisneros Perales (2016)

Este autor meta, junto con Mazía, son los más cercanos a la obra original, pero también apreciamos variaciones en elementos textuales.

A) Adición

A1) De palabras:

TO	TM
(128) «THE FLOWER GIRL It's because I called him Captain. I meant no harm...»	«LA VENDEDORA DE FLORES. Es porque le llamé Capitán, ¿no? Pero yo no quería insultarle...»

A veces añade términos para aclarar conceptos desconocidos para el público:

TO	TM
(40) «THE SARCASTIC BYSTANDER. I can tell where you come from. You come from Anwell. Go back there»	«EL TRANSEÚNTE SARCASTICO. Yo le diré de dónde viene usted. Del manicomio de Anwell. Vuélvase allí»

A2) De sintagmas:

TO	TM
(8) «THE FLOWER GIRL. Oh, thank you, lady»	«LA VENDEDORA DE FLORES. Vaya, muchas gracias, señora. Muy amable»

A3) De frases:

TO	TM
(130) «DOOLITTLE ...I want cheerfulness and a song and a band when I feel low...»	«DOOLITTLE.-...Quiero alegrías y canciones y una banda que me toque música para cuando estoy triste...»

B) Supresión**B1) Fonética:**

TO	TM
(174) «DOOLITTLE.... Henry Higgins»	«DOOLITTLE.... Enry Iggins»

B2) De términos:

TO	TM
(143) «LIZA...Soft brushes to scrub yourself...»	«LIZA.... Y cepillos para enjabonarse una misma...»

B3) De partes de réplicas:

TO	TM
(31) «THE BYSTANDER Of course he ain't. Don't you stand it from him. See here: what call have you to know about people what never offered to meddle with you? Where's your warrant?»	«EL TRANSEÚNTE. Por supuesto que no. No se lo permitas. Oiga, ¿qué derecho tiene usted a saber cosas de la gente que no son de su incumbencia?»

B4) De réplicas:

TO	TM
(15) «THE BYSTANDER You be careful: give him a flower for it. There's a bloke here behind taking down every blessed word you're saying»	

Aunque tal vez más que supresión de réplicas, podríamos decir que es la neutralización de la variación lingüística del personaje.

C) Modificación**C1) De recursos ortográficos:**

TO	TM
(34) «THE SARCASTIC BYSTANDER. Yes: tell HIM where he come from if you want to go fortune-telling»	«EL TRANSEÚNTE SARCÁSTICO. Venga, dile a ese si te atreves de dónde viene, adivino»

C2) De palabras:

TO	TM
(18) «THE BYSTANDER. ...copper's nark, sir»	«EL TRANSEÚNTE. ...una rata»

C3) De sintagmas:

TO	TM
(4) «THE FLOWER GIRL. There's menners f' yer! Te-oo banches o voylets trod into the mad»	«LA VENDEDORA DE FLORES. ¡Qué modales! Dos ramos de violetas al carajo»

C4) De elementos morfológicos:

TO	TM
(12) «THE FLOWER GIRL. I can give you change, Captain»	«LA VENDEDORA DE FLORES. Pero yo puedo darle, Capitán»

C5) De elementos gramaticales:

TO	TM
«THE FLOWER GIRL ... They—»	(A) «LA VENDEDORA DE FLORES. ... Me, me...»

Hay tres modificaciones en las que se cambia la persona (dos en Liza y una en Doolittle), pasando esta a ser la primera; de esta manera se modifica la perspectiva, personalizando la frase para dar más énfasis:

TO	TM
(43) «THE FLOWER GIRL. Poor girl! Hard enough for her to live without being worried and chivied»	«LA VENDEDORA DE FLORES. Probe chica. Con lo dura que es mi vida como para que encima vengan a insultarme y darme la lata»

C6) De frases:

TO	TM
(33) «THE BYSTANDER. You take us for dirt under your feet, don't you? Catch you taking liberties with a gentleman!»	«ELTRANSEÚNTE. Nos trata peor que el barro que pisa, ¿eh? Habría que verlo si es capaz de hacerle lo mismo a un caballero»

C7) De orden de frases:

TO	TM
(1)«A BYSTANDER. He won't get no cab not until half-past eleven, missus»	«UN TRANSEÚNTE. Señora, que sepa usted que no va a pillar ni uno hasta después de y media»

TO	TM
(18) «THE BYSTANDER It's a--well, it's a copper's nark, as you might say...»	«EL TRANSEÚNTE. Pues es... como se diría, es... un acusica....»

C8) De réplicas completas:

TO	TM
(147) «LIZA. I'm a good girl, I am; and I won't pick up no free and easy ways»	«LIZA. Yo soy una buena chica, de verdad que lo soy, y no soy relajada ni liberal»

TO	TM
(203) «LIZA. You think I like you to say that. But I haven't forgot what you said a minute ago; and I won't be coaxed round as if I was a baby or a puppy. If I can't have kindness, I'll have independence»	«LIZA. Esa no es la respuesta que esperaba»

C9) Modifica y añade:

TO	TM
(9) «THE FLOWER GIRL. I didn't»	«LA VENDEDORA DE FLORES. No tengo ni idea de cómo se llama»

C10) Modifica términos culturales:

TO	TM
(67) «HIGGINS Eliza, Elizabeth, Betsy and Bess, They went to the woods to get a birds nes': / PICKERING. They found a nest with four eggs in it: / HIGGINS. They took one apiece, and left three in it»	«HIGGINS. Liza...Que al cocherito leré, le dijo anoche, leré...»

D) Error

D1) De palabras:

TO	TM
(160) «LIZA. Y-e-e-e-es, Lord love you! Why	«LIZA. Sí-í-í, Dios la tenga en su gloria. ¿Por qué

should she die of influenza?...»	tendría que morir de influenza?...»
----------------------------------	-------------------------------------

TO	TM
(182) «DOOLITTLE...the Skilly of the workhouse and the Char Bydis of the middle class...»	«DOOLITTLE.- ...la Isquila del asilo para pobres y la Caribides de la clase media»

En esta parte de la réplica 182, Cisneros puede cometer un error de traducción, ya que el sintagma que debe traducirse como Escila y Caribdis, pero entendemos que puede ser otra manera de mostrar la incultura del personaje.

D2) Gramaticales:

Nueve de ellos probablemente sean variaciones para mostrar que Liza y su padre no dominan la gramática, como los que reproducimos a continuación:

TO	TM
(74) «LIZA Ah--ah--ah--ow--oo--o! One would think you was my father»	«LIZA. ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! Le pareces a mi padre»

TO	TM
(91) «LIZA. I got my feelings same as anyone else»	«LIZA. Tengo mis propios sentimientos como toda la gente los tienen»

TO	TM
(100) «LIZA You're a great bully, you are. I won't stay here if I don't like...»	«LIZA. Eres un pedazo de abusón. No me quedaré aquí si no me quieren...»

Y otro que es la traducción como frase de una coetilla:

TO	TM
(XV) «LIZA ... I aint a duchess yet, you know»	«LIZA. ... Todavía no soy una duquesa, tú sabes»

El último parece ser un error:

TO	TM
(XIX) «LIZA I couldn't. I dursnt. It's not natural: it would kill me...»	«LIZA. ¡No puedo! No me atrevo. No es natural. Me dará un sopapo»

E) Neutralización

E1) No neutraliza conceptos culturales:

TO	TM
(24) «THE BYSTANDER Who told you my people come from Selsey? »	«EL TRANSEÚNTE. ¿Quién le ha dicho a usted que mi gente es de Selsey? »

E2) No neutraliza conceptos sociales:

TO	TM
(26) «A SARCASTIC BYSTANDER Park Lane, for instance. I'd like to go into the Housing Question with you, I would»	«UN TRANSEUNTE SARCÁSTICO. En un palacete en Park Lane, por poner. De la crisis inmobiliaria estaba deseando debatir ahora, claro que sí»

Por lo que respecta al dialecto de los personajes, lo neutraliza aunque los hace hablar con rasgos coloquiales y vulgares, destacando los ejemplos que siguen:

- Palabras mal pronunciadas: «probe» (4), «asín» (22), «endrogan» (94), «semos» (124).
- Términos: «madero» (36), «pelandrusca» (59), «tipos» (80), «parienta» (123), «curro» (151), «trincar» (161).
- Palabras malsonantes: «coño» (3), «¡hostia!» (139), «puto coñazo» (168), «jodido» (179), «puñetero» (183).

- Expresiones: «salir por patas» (5), «se/me largaron» (53), «pero qué tíos más tontos» (68), «tener el morro» (70), «chiflado como una cabra» y «paso de» (85), «la leche» (XVI), «ni de coña» (XVI), «gustazo» (144), «importar un pepino» (146), «dar matarile» (158).
- Errores en la conjugación española: «mirarle» (23), «he contradicho» (101), «trayera» (113).
- Errores gramaticales: «si habría sabido»; hay dos errores en sendas oraciones condicionales (101): «a dónde» (123), «diría» (129).

Esta es una traducción más moderna que se nota en la elección léxica, ya que palabras como «madero», «pillar» (un medio de locomoción), «carajo», «idioteces», son términos coloquiales muy usados en la actualidad. Además, consideramos que estos términos son pertinentes, como por ejemplo el siguiente:

TO	TM
(XVI) «LIZA Gawd! whats this?Is this where you wash clothes? Funny sort of copper I call it»	«LIZA. ¡La leche! ¿Qué es esto? ¿Aquí se lavan la ropa? Vaya pedazo de barreño raro»

El problema de esta traducción es que también tiene fecha de caducidad por su arraigo con la cultura actual.

Como colofón del análisis en el nivel microtextual, podemos asegurar que este nos ha permitido observar que las traducciones siguen dos líneas, por un lado tenemos los autores que siguen el texto con más fidelidad, Mazía y Cisneros, y por otro los que siguen de alguna manera el trabajo de Broutá, caracterizado por una mayor libertad en la versión, ya que utiliza preferentemente las estrategias de adición, supresión y modificación. Este conjunto textual se caracteriza así mismo por una cierta complejidad, ya que en la base establecida por Broutá hay añadidos, enmiendas y supresiones, aunque se deja ver la mano de los diferentes traductores. Hemos decidido hacer dos tipos de análisis, el primero incluye las ediciones basadas en la traducción de Broutá, en la que el autor se toma muchas libertades, en las que nos hemos centrado simplemente en el número de adiciones, supresiones y modificaciones generales. Por otro, hemos analizado las ediciones de lectura, en las que sí nos hemos centrado más estrictamente en las variaciones que realizan sobre la obra original.

En todas las obras meta analizadas se mantienen los parámetros de lugar y tiempo que rigen la original. Incluso los autores meta que plasman un dialecto, siguen el escenario inglés en toda su amplitud, llegando a tener que explicar algunos términos para que el público entienda por qué aparecen en el texto.

A continuación vamos a presentar el recuento de las modificaciones que hemos contabilizado en las diferentes traducciones:

1. Modificaciones en ediciones escénicas (1919, 1990 y 1943):

	TO: 239 réplicas	Broutá, 1919	Broutá, 1990	Baeza, 1943
Adiciones		15	15	5
Supresiones		21	21	15
Total		36	36	20
% Variación		15%	15%	8,4%

2. Modificaciones en ediciones de lectura (1952, 1982, 2016):

	TO: 239 réplicas	Mazía, 1952	Leita, 1982	Cisneros, 2016
Adición		8	108	20
Supresión		4	44	7

Modificación		22	141	68
Error		-	54	17
Neutralización		-	-	-
Total		34	347	112
% Variación		14,2%	145,2%	46,9%

Dentro del primer grupo de ediciones críticas debemos empezar por la de Julio Broutá, 1919, no sólo por ser la primera traducción en el tiempo, ser este el autor meta que introdujo a Shaw en España, sino por el hecho de que esta es la versión que más se ha publicado en nuestro país. Es de tal importancia que, a vista de los números, podríamos decir que es la traducción canónica. Analizando dicha versión hemos visto que esta se hizo para la escena, para una escena muy concreta en la que primaba el humor como rasgo y una caracterización de los personajes populares determinada, por ello, el autor juega con los elementos del texto original y de la realidad en la que vive y se desenvuelve su teatro, para hacer un libreto al gusto del público. La siguiente edición, Baeza 1943, toma como base de su versión la traducción de Broutá, a la que añade correcciones o sus propios elementos traducidos, pero hemos demostrado que, como base, está aquel primer libreto que tanto éxito ha obtenido en la historia de las representaciones teatrales en nuestro país.

Por otro lado, Floreal Mazía, en los años cincuenta en Argentina, es el autor que más se acerca al original de Shaw, no sólo en el número de modificaciones que hemos contabilizado (14%), sino también en el mantenimiento de la variación lingüística que propuso el irlandés. Mazía encuentra en el lunfardo platense la equivalencia con el *cockney*, que produciría en el público argentino el mismo efecto que en el inglés y haría que la obra enraizara más en aquel país. Como es lógico, es un trabajo que se circunscribe a la nación que lo vio nacer porque, para el público peninsular esta traducción no sería del todo comprensible. Con todo, podemos apreciar la cercanía que se establece en el binomio obra origen-obra meta, debido al buen hacer del autor meta, de hecho es el libro cuya adecuación al texto origen es mayor, tanto en números absolutos como relativos.

En el tiempo, tenemos a continuación el trabajo de Juan Leita, que no ha dejado de sorprendernos a cada paso que dábamos en su estudio, ya que en 239 réplicas hemos contabilizado 347 variaciones. Y no es sólo el altísimo número de las mismas (que puede llegar a ser considerado exagerado), sino por la cantidad de errores que hemos encontrado en las mismas, en el que apreciamos tanto errores como inequivalencias (llegando incluso a traducir erróneamente algún *false-friend*), como un alto número de frases, siempre hablando en términos proporcionales, que tienen errores en castellano.

Para finalizar, Miguel Ángel Cisneros en 2016 en España parte de cero (al igual que Mazía) y trabaja sobre el original inglés. De hecho, la traducción de Cisneros es bastante fiel al texto origen, con un 47% de variaciones, bastante lejos de Mazía, pero todavía más alejado de los números que nos ofrece Leita. Un hecho que queremos destacar es que el autor meta ha sabido reproducir un lenguaje muy actual, llegando a crear en el público español la misma sorpresa que causó al público inglés el uso de una palabra prohibida en escena (Shaw 1944: 108). Aunque no estemos de acuerdo con la neutralización del dialecto que lleva a cabo, por parecernos parte esencial de la obra, no podemos menos que reconocer un trabajo traductológicamente bien realizado.

No queremos acabar este apartado sin mencionar un hecho a nuestro parecer muy importante, y es la personalidad de Elisa que nos transmiten estas traducciones ya que, dependiendo de la elección léxica pasamos de la inseguridad de la que hace gala en el original, a ver reforzada su vulgaridad, su descaro o su seguridad, según la traducción con la que contemos.

Haciendo un guiño a Merino (1994a: 181), podemos afirmar que también *Pígalión* ha sufrido la manipulación de la que nos habla en su libro y podemos subrayar que no todos los autores meta han traducido el texto desde el original inglés: uno ha basado su trabajo en una traducción anterior, una editorial ha llevado a cabo muchas enmiendas sin dar a conocer la mano que las ha llevado a cabo, otro ha cometido una serie de errores y cambios que no podemos entender... sin contar con la neutralización del dialecto que nos parece básico reproducir en la obra. Con todo, hemos de destacar un trabajo que sobresale por encima del resto, y es el de Floreal Mazía por su fidelidad con el original y su elección de un dialecto meta equivalente al original. La única pena es que esta traducción no va dirigida al público peninsular sino que se queda en Argentina.

3.1.2.3. Nivel intersistémico

Es indudable que *Pígalión* forma parte de la cultura española, al igual que las obras nacidas en España, o las muchas escritas en cualquiera de los cinco continentes que hayan sido traducidas y aceptadas por el público hispano. A juzgar por la cantidad de ediciones escritas y filmicas, representaciones teatrales, tanto de la obra original como de su secuela musical, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que ocupa, además, un lugar de honor. No sólo por la fama que le ha granjeado, «de rebote» podríamos decir, la secuela musical de los años sesenta (¿quién no conoce aquello de «la lluvia en Sevilla es una maravilla»?), sino por sí misma.

Es evidente, como ha quedado demostrado en el capítulo del estudio bibliográfico y en el relativo a la censura, que desde que se representó por primera vez en Madrid, casi cada generación ha tenido una nueva edición, aunque algunas de ellas hayan pasado desapercibidas. Si partimos de 1919, Broutá, que ya ha introducido a Shaw en España, traduce *Pígalión* adecuándola a los gustos de un público acostumbrado a ir al teatro y aficionado a un tipo de obras muy concreto. Y este ha sido el libreto, digamos «canónico» en nuestro país, a la vista de los números que barajamos; además las fechas no engañan: la última edición que tenemos de esta es de 1990. Y aunque esta traducción ha seguido vigente, hemos visto cómo se intentó renovarla en 1943 de mano de Baeza, que publicó en Argentina debido a los problemas que había en la Península, y en 1982 por la pluma de Leita, trabajo que sólo se editó en una ocasión. Hasta que en 2016 se publica la última edición, en la que se elabora un estudio de la misma para un público que demanda una traducción actual con un estudio serio de la obra. También el público argentino tuvo su versión en 1952, que Mazía adecuó a su país natal al elegir un golecto con connotaciones semejantes a las del *cockney* inglés.

Así mismo, en esta sección conviene hacer referencia a las representaciones de las que tenemos conocimiento y las críticas que de ellas se hicieron. Lamentablemente, la constancia de representaciones que se han llevado a cabo en nuestro país dista mucho de albergar un número tan amplio (en proporción) como el de las ediciones escritas. Puesto que ya hemos dado cuenta en los expedientes de censura dispuestos en los Anexos de las representaciones, compañías, directores o actores que las llevaron a cabo, no nos parece pertinente repetir esta información aquí.

Lo que si hemos llevado a cabo ha sido una consulta en la hemeroteca del periódico ABC, a la que hemos decidido remitirnos por ser la publicación española de este estilo más longeva. En ella nos hemos encontrado con un número ingente de referencias, 179 en total³⁷. Están

³⁷ Fecha de consulta: 21 de abril de 2017.

distribuidas en 18 dosieres con diez documentos PDF en cada uno. Vamos a reproducir aquí el contenido del primero de ellos, para dejar el resto como documento Anexo 14:

Dosier 1: Algunos de los documentos no tienen fecha. Se anuncia el estreno de la obra con una larga referencia a la misma, se listan representaciones, se advierte del reestreno de la obra, que sólo estará en cartel durante tres días, hay una entrevista a Shaw fechada en Londres en febrero de 1921, y en alguno de ellos -sólo tiene fecha el del 24 de marzo de 1924-, se anuncia la representación en el teatro Eslava, en la que «Catalina Bárcena realiza una labor maravillosa»

También hemos encontrado un gran número de paratextos pero, como es imposible reproducirlos todos, hemos realizado una selección que vamos a reproducir también como Anexo 15. Ordenados de manera cronológica tenemos:

FECHA	TIPO DE DOCUMENTO
6-XI-1920	Reseña sobre el estreno de <i>Pigmalión</i>
25-X-1925	Artículo sobre Bernard Shaw
Sin fecha	<i>Pigmalión</i> anuncio de la película en Cifesa con Jenny Jugo
1948	Tres artículos sobre el reestreno de <i>Pigmalión</i> , versión de Gregorio Martínez Sierra con Catalina Bárcena
23-X-1964	Ante-crítica sobre el estreno de <i>Pigmalión</i> en la versión de Adolfo Marsillach (parte 1)
23-X-1964	Ante-crítica sobre el estreno de <i>Pigmalión</i> en la versión de Adolfo Marsillach (parte 2)
Sin fecha	Programa de mano de <i>Pigmalión</i> en versión de Adolfo Marsillach
24-X-1964	Reseña sobre el estreno de <i>Pigmalión</i> en versión de Adolfo Marsillach
2-XII-1964	Cartelera de los teatros de Madrid, con un breve apunte a <i>Pigmalión</i>
23-II-1979	Crítica de la versión de <i>Pigmalión</i> para TVE
4-IV-1982	Ante la reposición de <i>Pigmalión</i> en TVE (con foto de Marilina Ross, actriz argentina que interpreta a Eliza)
22-VII-2006	150 aniversario del nacimiento de Bernard Shaw, con referencias a la primera puesta en escena de <i>Pigmalión</i> en España y a la de la temporada de 1964
12-IV-2014	Cien años del estreno de <i>Pigmalión</i> en España

A través de este recorrido por la hemeroteca de un solo periódico español, podemos ver cómo nuestra obra ha estado siempre presente en el imaginario de la población. La vemos en los anuncios de sus representaciones, en retransmisiones cinematográficas en cine y televisión o en aniversarios, pero lo que más sorprende es que frases tomadas, especialmente de *My Fair Lady*, han pasado a la lengua común y aparecen incluso en artículos sobre sucesos como unas inundaciones. Por otra parte, podríamos pensar que *My Fair Lady* ha llegado a ser más famosa que *Pigmalión*, pero es digno de mención ver cómo cada vez que se menciona el musical, aparece explicado que este está basado en *Pigmalión*. Además, a Shaw se le conoce como el autor de esta última obra y cuando se menciona alguno de sus trabajos, siempre aparece esta como la mejor, aunque los críticos literarios no opinen lo mismo. Todo esto nos permite observar que esta obra ha pasado a formar parte no sólo de la literatura española, sino también de la, digamos, conciencia colectiva del país.

3.2. El cockney de George Bernard Shaw en *Pigmalión* y su traducción

3.2.1. Uso del dialecto en *Pigmalión*

A woman who utters such depressing and disgusting sounds has no right to be anywhere, no right to live (Shaw 1988: 27).

Durante nuestra investigación hemos encontrado un elevado número de estudios, tesis doctorales y artículos en los que se analiza el uso del dialecto en *Pigmalión* y su posible

traducción a otras lenguas. Árabe, catalán, checo, chino, portugués europeo y brasileño o ruso son algunas lenguas en las que la consideración sobre la obra va más allá de la mera exhibición sobre las tablas, ya que da pie a los investigadores a considerarla desde el punto de vista lingüístico y traductológico. Estos estudios nos han resultado de gran interés, porque muestran las relaciones tan dispares que existen entre los dialectos de las lenguas en sí mismos y con relación al inglés; no todos los dialectos son regionales o sociales, algunos son culturales, otros han sufrido procesos sociolingüísticos o evoluciones por causas políticas diferentes, debido a lo cual encontrar no sólo una posible equivalencia entre el inglés y la lengua meta, sino también una relación lengua-dialecto similar a la que tiene lugar entre el inglés y el *cockney*, se hacen en algunos casos no solo difíciles, sino casi imposibles. Sin embargo, más allá de esta cuestión, en lo que nos queremos centrar es en el uso que se hace del dialecto en *Pigmalión*, para poder entender mejor la relevancia del mismo en la obra y la necesidad de su traducción, obviando quizás los presupuestos teóricos que hablan de la posibilidad o imposibilidad de traducir los dialectos.

Si nos centramos en su argumento, *Pigmalión* es la reelaboración del mito griego del mismo nombre que aparece en el libro X de las *Metamorfosis* del poeta romano Publio Ovidio Nasón, que en realidad tiene su origen en Fenicia. Según la tradición, *Pigmalión* fue un rey que deseaba casarse con la mujer perfecta pero al no poder encontrarla, decidió esculpir él mismo una. Tras varios intentos, logra realizar una de la cual se enamora, tras lo que pide ayuda a la diosa Afrodita, Venus en la versión romana de Ovidio. Después de soñar con que la escultura, bautizada como Galatea, cobraba vida, se despierta para encontrarse con que la diosa había acudido en su ayuda para dar vida a Galatea. Ovidio acaba su relato diciendo: «a la boda, que ella había hecho, asiste la diosa, y ya cerrados los cuernos lunares en su pleno círculo nueve veces, ella a Pafos dio a luz, de la cual tiene la isla el nombre» (1983: 204).

Con el paso del tiempo nombres como Goethe, Goya, Händel, Rodin, Rousseau o Shakespeare han dado vida a este mito en las diferentes artes que practicaron, hasta que llega el siglo XX y cae en manos de Bernard Shaw. Sin embargo, aquí apreciamos que el irlandés da un giro a la historia para adaptarla a sus ideas socio-políticas; hemos de recordar que Shaw fue un consumado socialista, que creía en los derechos de la mujer y en la educación de toda la población, «el dramaturgo irlandés imprimió un giro al relato recogido por Ovidio en *Las metamorfosis* y construyó una trama didáctica, que prescinde de los elementos románticos e ilumina las relaciones de la lengua y la sociedad» (Laborda 2012: 2). En esta versión, la idea del enamoramiento queda desplazada, siendo sustituida por dos: la primera se centra en el poder que la lengua tiene en nuestra sociedad, mientras que la segunda es la necesidad de dar educación a la población en general, y a las mujeres en particular.

Lo primero que debemos tener en cuenta es la época en la que se escribe la obra, principios del siglo XX. Trevelyan apunta que «the close of the Nineteenth Century, the South African War, and the deaths of the Queen [Victoria] and of Lord Salisbury, coincided so nearly in time as to mark the end of an epoch» (1987: 525). Tras la muerte de una de las monarcas más longevas de la historia de Inglaterra, le sucede su hijo Eduardo, ya un anciano, que ocupa el trono durante apenas diez años, desde 1901 a 1910, en lo que ha venido a llamarse la era eduardiana. Es, digamos, un periodo de transición entre la época victoriana y los grandes cambios que se dan en Europa a partir de la Primera Guerra Mundial y el Tratado de Versalles de 1919, momento hasta el que se suele alargar su duración, a pesar del fallecimiento del rey Eduardo VII a finales del primer decenio del siglo.

En esta época se aprecia que la aristocracia se ha convertido ya en una clase social ciertamente anacrónica. Además, los nuevos medios de comunicación, radio y prensa escrita,

exponen a la sociedad la injusticia de la división de clases que condiciona la vida de los habitantes del país, especialmente la división tan rígida que se daba en Inglaterra. Pero, desde mediados del siglo XIX, ciertos movimientos llevaron al cambio. La revolución industrial, desarrollada principalmente en Inglaterra, permite la creación de una nueva clase social que malvive trabajando largas jornadas en fábricas y ganado unas retribuciones que apenas les permite el sustento, mientras que la aristocracia pasa su tiempo entre fiestas, presentaciones en sociedad o cacerías, con un sistema moral muy determinado, que tiende a no prestar demasiada atención a las difíciles condiciones de vida de la mayor parte de la población. En pocos años, a partir de mediados del siglo XIX, con Marx y Engels, se empiezan a desarrollar las nuevas teorías políticas que pretenden acabar con un sistema que ellos consideran injusto y se comienza a dar voz a los socialmente deprimidos. Esto lleva a la creación del partido socialista inglés. Benet explica que a finales de la década de 1880:

El socialismo a través de diversas organizaciones y asociaciones, la más importante de las cuales era la Federación Socialista Democrática, que tendría que esperar hasta 1893 para fundar el Partido Laborista, había iniciado su lenta y moderada carrera hacia el poder con una prudente estrategia dirigida a la conquista de Londres, en la inteligencia de que era la ciudad y no la aristocracia rural quien debía dirigir a Inglaterra por el camino hacia una nueva era (1990: 144).

Y continúa, centrándose en Londres:

La sociedad Fabiana [...], que predicaba la táctica no revolucionaria, era el alma mater de un socialismo netamente londinense. Sus fundadores y primeros miembros, Sidney y Beatrice Webb, H.G. Wells o G.B. Shaw, designado crítico musical de *Star*, la revista del grupo, y que escribía de cualquier cosa menos de música, percibieron pronto el vacío creado en la administración de la ciudad y a través de una serie de campañas y programas, [...] consiguieron los primeros escaños para la izquierda en el London County Council y crearon una tradición de administración socialista en los más populosos concejos que aún se mantiene en nuestros días (1990: 144-145).

Otra consecuencia de las nuevas teorías filosóficas es el desarrollo de las ideas feministas. Nos hallamos en un momento en el que la mujer no puede votar y no pasa de ser una mera posesión primero del padre y luego del marido, sin embargo, poco a poco, van surgiendo voces que se oponen a esa situación, ya que la mujer con su trabajo en las fábricas empieza a demostrar que puede aspirar a más. Surgen, de esta manera, las primeras sufragistas que abogan por el derecho al voto femenino, pero no es hasta principios de 1918, con la guerra todavía dirimiéndose cuando:

[...] the Fourth Reform Bill was passed by general consent, giving what was practically Manhood Suffrage, and a large instalment of the new principle of Women's Suffrage; the cessation of outrages by the Suffragettes and the splendid war work done by women in the factories and elsewhere had converted many objectors to their enfranchisement (Trevelyan 1987: 553).

Y es en este momento convulso, previo al estallido bélico más destructor que el mundo ha conocido hasta entonces, cuando el autor sitúa *Pigmalión*, la cual, más que una posible historia de amor, es una obra que quizás demuestre lo que muchos no quieren ver, que el mundo tal y como se ha conocido ha muerto.

Como obra de teatro que es, la primera escena determina la situación: una de las mejores zonas de Londres, una actividad de la clase alta, un mundo idílico que se ve trastocado por dos hechos. El primero es el contraste de clases, gente que no puede pertenecer del todo a esa clase alta porque, aunque disfruta de ciertos privilegios, no puede pagarse su propio coche y gente que malvive vendiendo en las calles hasta altas horas de la noche. No debemos olvidar que la acción empieza a la salida de la última función teatral. El segundo es el lenguaje, claro marcador social que define la posición y educación de una persona. Socialismo y falta de

educación, que lleva al rechazo de sus congéneres en una sola imagen; dos pilares de las ideas filosóficas de Shaw, un mundo que desaparece y uno que emerge en apenas dos minutos de obra.

Pero antes de centrar nuestra atención en el lenguaje, nos gustaría apuntar dos ideas. La primera es que en *Pigmalión* no se incluyen sólo dos dialectos, sino que hay apuntes de un tercero y un cuarto, lo que implica que la brecha social sea mayor. Como base de la obra tenemos el inglés estándar y el *cockney*, que es el que hay que superar y olvidar para adecuarse al «buen habla» de la clase media, tal y como desea Eliza y explica su padre: «I'll have to learn middle class language from you, instead of speaking proper English» (Shaw 1980:88). Pero, además, también aparecen trazas de una lengua más coloquial, que se muestra en ciertas expresiones que usa Freddy, como «I'm dashed», y del dialecto de la aristocracia. Obviamente, no podemos «escuchar» la pronunciación de Higgings en el texto, pero sabemos que tanto él como los actores sobre las tablas utilizan la dicción propia de la *Received Pronunciation*, la considerada como más culta en el país. Pero hay dos detalles que marcan el uso que hace Higgings, «o elitista esnobe» (Abdulkader 2006: 216), de la lengua. Uno es la expresión «by George», muy recurrente en el personaje, que demarca su pertenencia a la clase social alta del país. Leemos en Abdulkader (2006) que es una expresión que, según el *New Shorter Oxford Dictionary* hace referencia a la medalla que llevan los miembros de orden de la Jarretera inglesa, a la que pertenecen nobles, miembros de la realeza y personas premiadas por grandes hechos en favor de Gran Bretaña, en la que aparece la imagen tradicional de San Jorge en su lucha contra el dragón. La orden se fundó en el siglo XIV, mientras que la expresión aparece registrada desde finales del siglo XVI. La segunda es el uso de «shew» en vez de «show» («I'll shew you how I make records»), denotando la alternancia vocálica también característica de la clase social más alta del país. Y al utilizar estas formas, Higgings se eleva socialmente; por ello, en Abdulkader leemos que «há, portanto, aristocracia suficiente na interjeição que marca a fala de Higgings» (2006: 216).

La segunda idea tiene que ver con los estereotipos, que se definen como «a schema generalizing about the shared attributes of a group or class of people; when automatically activated, it provides biased assistance to encoding and remembering information about group members» (Barone et al. 1997: 213). Por su parte, Ajtony opina que:

Stereotypes act like schemas. A schema is conceptualized as a cognitive structure, which contains general expectations and knowledge of the world. This may include general expectations about people, social roles, events, and how to behave in certain situations. Schema theory suggests that we use such mental structures to select and process incoming information from the social environment (2010: 128).

Un poco más adelante en el mismo libro, leemos que usamos los estereotipos para dar sentido al mundo y para procesar la información de una manera más rápida. Y si nos centramos en la idea de clases sociales, estos nos ayudan porque generalizan los atributos compartidos de un grupo de personas ya que, según Augustinos «stereotypes, as schemas, direct mental resources, guide encoding and retrieval of information, and save cognitive energy – in short, they make perception of people and groups more efficient» (cf. Ajtony 2010: 128).

Los estereotipos pueden ser tanto positivos como negativos. De hecho, no tenemos más que pensar en los conceptos que nosotros mismos podemos tener sobre otros grupos sociales, para darnos cuenta de que la caracterización va dirigida en las dos direcciones. Además, son poderosos; a primera vista caricaturizamos, ensalzamos o denostamos basándonos en ellos y nos cuesta deshacernos de esas ideas preconcebidas, por el enraizamiento que llegan a tener en nuestra psique. Por eso, en *Pigmalión*, lo primero que como espectadores acude a nuestra

mente es ese estereotipo que tenemos sobre las clases sociales que aparecen en escena, de tal manera que la comprensión sobre lo que ocurre sobre los escenarios es más profunda.

Hemos podido consultar un buen número de artículos en los que el lenguaje de la obra se estudia desde varios puntos de vista, como del discurso y el poder bajo la perspectiva de Foucault, Hossein Pirnajmuddin, Fatemeh Shahpoori Arani (ambos en 2010 y 2011) y Zhang Yan (2007), de la educación, la esencia británica y los estereotipos, de Zsuzsanna Ajtony (2010), la posible asimilación de esta a otra realidad, de Emili Boix-Fuster (2006), o la lengua como oprimida u opresora en Magali Rosa de Sant'Anna (2013). Pero, desde nuestro punto de vista, una de las bases del discurso de Shaw es el poder que este tiene en nuestra sociedad. Por un lado, el lenguaje ordena el mundo conocido y, por otro, quien es capaz de dominar el lenguaje, también domina el mundo.

Refiriéndonos al primer punto, el lenguaje domina el mundo, tal y como explican Pirnajmuddin y Arani «in *Pygmalion* the discourse of class is ordered around the privileged signs of family, clothing, and language» (2011: 147). Es decir, como base del sistema social se incluye la manera en la que hablamos, en un tipo de ordenación que se relaciona intrínsecamente con las demás. Mugglestone elabora un estudio muy interesante sobre este concepto, en el que subraya que «class consciousness, first recorded in 1887, is, in effect, the issue which was to dominate *Pygmalion*, mirrored most obviously in the linguistic signals of social identity which provide the key to Eliza's transformation» (1993: 374).

De hecho, el lenguaje marca la identidad personal y social. La identidad personal viene dada por el lugar y momento en los que nacemos, la familia a la que pertenecemos y, por supuesto, nuestras ideas personales, conceptos que vamos desarrollando conforme vamos adquiriendo más edad. Pero además de todas estas realidades que nos envuelven, Shaw apunta a otra más, que es el lenguaje. Y no sólo, creemos, en comunidades bilingües, sino en la generalidad de una lengua con dialectos marcados. Así, Laborda opina que «el dramaturgo sostiene que nuestra identidad está vinculada a nuestra forma de hablar, de ahí que si se logra modificar los rasgos orales se modifica la identidad» (2012: 12). Pero esta idea de la modificación la dejaremos para más adelante, cuando se realice la metamorfosis en la protagonista.

Como sabemos, hay aspectos externos que caracterizan las clases sociales, como los atavíos que visten (definidos más que nada por la posibilidad de adquirir productos más o menos costosos), la zona donde se vive (marcada por la misma realidad económica) o las profesiones que se realizan (que suelen venir determinadas por las necesidades productivas sociales y a la posibilidad de acceder no sólo a estudios superiores, sino incluso básicos). Pero también internos, como los conceptos adquiridos por la educación recibida o el dialecto que usamos, lo que queda muy claro en la protagonista ya que «Eliza's lack of linguistic competence and her ungrammatical sentences are markers of her different class and social status» (Pirnajmuddin y Arani 2011: 147). Pero no podemos pensar que es fácil cambiar el dialecto que hablamos porque este tiene implicaciones inherentes y, como explica Anugerahwati «clearly, speech communities form boundaries which are not so easy to cross. A person from one speech community will not find it comfortable to switch to another community, even though s/he has a strong motivation for doing so» (2010: 206-207). El problema viene cuando la adscripción a una determinada clase social que todos estos rasgos conllevan es determinante, y esa es la clave para Shaw: «language, and especially pronunciation, as Shaw presents it, may therefore combine to work not only as a social determiner, but also, and more dangerously, as a social determinant, preventing the 'equal rights and opportunities for all' which Shaw gave as his definition of socialism in 1890» (Mugglestone 1993: 377).

Pero como aficionado a la fonética y estudioso de la misma, Shaw va un paso más allá e identifica esta parte de la lingüística como la más determinante, más que la gramática y el léxico: «Shaw plays heavily on the role of accent as the major social determiner of identity and acceptability, producing a comic dichotomy in Eliza's conversation between what she says, and how she says it» (Mugglestone 1993: 379). Entendemos que esto se debe a que hay rasgos gramaticales incorrectos que el *cockney* comparte con la lengua informal, pero los rasgos fonéticos son más definitorios, ya que no aparecen en otros registros o dialectos, lo mismo que los rasgos que hemos referenciado como aristocráticos no salen de esa clase social. Hemos de partir de la base de que nos estamos refiriendo a un momento sincrónico determinado de la lengua, que tiene lugar a principios del siglo XX, y no podemos pensar en las variaciones actuales de la misma, porque se produciría una clara distorsión.

Unido a la identidad social, o más bien dependiente de esta, aparece el tema de la dominación y de que quien domina el lenguaje domina el mundo, porque se establece esta relación entre la persona que conoce la lengua y la que no la conoce con tanta precisión o, en nuestro caso, habla un dialecto tan denostado como el *cockney*. En *Pygmalion* esta opinión aparece claramente definida en el personaje de Higgins, debido al hecho de que «the class discourse determines that Higgins, an educated wealthy male from the upper-class, stands in a higher position in comparison to Eliza, an illiterate flower vendor from the working-class. Higgins exercises his power over Eliza through dominating strategies which are, interestingly, mostly linguistic ones» (Pirnajmuddin y Arani 2011: 148).

Toda esta situación, en la que el lenguaje forma una red que une identidad, dominación y su subsiguiente sometimiento, lleva consigo una clara crítica social contra el momento en el que vivía el autor, contra una serie de creencias que se dan en una población, que no admite o no acepta a otros congéneres basándose en el dialecto que estos hablan. Como apunta Mugglestone, «this role of accent as a determiner not only of social status but also of social acceptability is thus in turn adopted as the major vehicle for Shaw's social critique in *Pygmalion*» (375, 1993). Es muy importante una aportación del mismo autor a este respecto, que creemos necesaria reproducir:

In a typically Shavian paradox, the manners on which *Pygmalion's* comedy has primarily been based are themselves used to convey Shaw's socialist convictions about the insubstantiality of class and its distinctions: Higgins, intolerant and ultimately oblivious of social conventions, treats all duchesses as flower-girls; Pickering, with the politeness which makes him address Eliza as 'Miss Doolittle' even in the beginning, treats all flower-girls as duchesses. In the final count, it is this sense of social behaviour which matters most: «Really and truly, apart from the things anyone can pick up (the dressing and the proper way of speaking, and so on), the difference between a lady and a flower girl is not how she behaves, but how shes treated», says Eliza, giving final expression to the 'real human needs' and 'worthy social structure' which, as Shaw has always been aware, continue to lie behind the superficialities of social disguise (1993: 384-85).

El lenguaje, dentro del programa shawiano, además tiene que ver con la educación, ya que se ve la necesidad de la misma en la época, aunque esta no es una idea que ronde sólo la mente de Shaw, sino que surgen más voces a este respecto. Así, en una conferencia en New Grub Street, a finales del siglo XIX, también G. Gissing expuso que: «the London work-girl is rarely capable of raising herself, or being raised, to a place in life above that to which she was born; she cannot learn how to stand and sit and move like a woman bred to refinement, any more than she can fashion her tongue to graceful speech» (Mugglestone 1993: 154).

De esta manera, el lenguaje es, por un lado, base de la educación de la sociedad y, por otro, motor de cambio social. Y es aquí donde debemos ver la revolución que implica la obra de Shaw que, tal y como apunta Griffith: «*Pygmalion* is a critique of the education system of the

time represented by Higgins. Shaw believes that education should create productive and humane citizens instead of «household pets or chattel slaves» (Pirnajmuddin y Arani 2011: 151).

Además, la lengua es motor de cambio social. Es curiosa una cita de H. Sweet del año 1877, que parece ser un antecedente de las ideas de nuestro autor: «when a firm control of pronunciation has thus been acquired, provincialisms and vulgarisms will at last be eliminated and some of the most important barriers between the different classes of society will thus be abolished» (Mugglestone 1993: 375-76). Una lengua igualitaria, pues, sin dialectos marcados, puede hacer que se dejen de distinguir las diferentes clases sociales, lo que beneficiaría el avance social, de manera que:

Long before the advent of sociolinguistics, Shaw seems to have been aware not only of the marked co-variation of accent and class, but also of the social side-effects of what R. A. Hudson has termed the «subjective inequality of language», or, in other words, aware that «linguistic inequality can be seen as a cause (along with many other factors, of course) of social inequality, as well as a consequence of it (Mugglestone 1993: 379).

Hemos mencionado el tema de la metamorfosis que se da al final de la obra de mano de la fonética. Eliza «é um exemplo de uma pessoa que não utilizava a norma padrão e faz a opção de usá-la para posicionar-se socialmente» (De Sant'Anna 2013: 217) y determina hacerlo, porque se ve constreñida en un entorno social obligada por su lenguaje, pero «las limitaciones de un «código restringido», como podría identificar décadas después el sociolingüista B. Bernstein en el habla de Eliza Doolittle, no deberían ser inmutables. La tesis shawiana es que la fonética puede ser una fuerza liberadora» (Laborda 2012: 5). Y nos sólo liberadora, ya que un dominio de la lengua puede favorecer el hecho de que una persona lleve las riendas de su propia vida y no se vea enclaustrado en un mundo cerrado que le impide la mejora personal y social. Esto queda claramente reflejado en las palabras de Boix-Fuster, cuando escribe que «la tesi que Bernard Shaw sembla predicar és que el control del destí de les persones és determinat pel control del codi lingüístic dels sectors dominants. Com diu Liza: «vull parlar com les senyores»» (Boix-Fuster 2006: 60).

Como conclusión, podemos ver que el lenguaje en *Pigmalión* no es solamente un caracterizador sociolingüístico de los personajes, sino que va más allá porque la manera de hablar pasa a ser un impedimento en la mejora de la vida de los personajes y se convierte en un caracterizador de un estereotipo que ayuda al público a entender el mensaje de la obra más profundamente. Laborda, citando a Boix, afirma que «el conocimiento de una lengua estándar o culta es un requisito para el progreso social» (2012: 2) y continúa exponiendo que «la trama de Shaw es un apólogo, un cuento moral sobre la relación del lenguaje y la realidad» (2012: 2).

Debido a todo lo que hemos mencionado, creemos que para entender perfectamente y sacar el máximo rendimiento a *Pigmalión* deberíamos leerla en inglés, pero esto es a todas luces imposible, por lo que hemos de confiar en una buena traducción de la obra que mantenga la distinción lengua-dialecto que se encuentra en el original porque en esta es en donde Bernard Shaw explica su tesis: la educación, el lenguaje, la fonética es vital para la promoción de la mujer. Este mensaje se basa en sus ideas filosóficas: el socialismo y el feminismo como avance social ya que «we live in an age of upward mobility and image consciousness. Individuals are no longer pre-destined to a particular station in life, and transformations are the order of the day» (Hung 2003: 145).

Entendemos que la traducción de *Pigmalión* es un reto porque quizás esta obra «demands to be transplanted into a different linguistic, social and cultural setting» (Hung 2003: 152). Además, en este mismo contexto, Eric Bentley afirma que *Pigmalion* es «a battle of wills and words» (Zhang 2007: 107), en el que el dialecto, según Coletti, no es «merely the linguistic marker of popular reality; it is also the past, memory, nostalgia and myth» (Morillas 2011: 107), por lo que creemos que en la traducción se debería intentar alcanzar una equivalencia funcional para que el lector entienda en toda su extensión la obra literaria que nos ocupa.

3.2.2. George Bernard Shaw y el dialecto *cockney*

Although dialects and accents had played a role in literature by authors such as Chaucer, Shakespeare or Dickens, their literary representation had always conformed to the written norm and stayed far from the real features of accent and dialect one could hear while walking on the streets. Accuracy on the scale illustrated by George Bernard Shaw had been avoided because, as his example illustrates, too much accuracy can compromise the reader's understanding of the character's speech (Ramos 2009: 291).

En la búsqueda de libros o referencias sobre el dialecto *cockney*, nos hallamos ante un gran abanico de estudios llevados a cabo especialmente en el siglo XX. De entre todos ellos destaca el de Eva Sivertsen que, en su libro *Cockney Phonology*, hace un recorrido extenso y profundo por las características fonológicas del *cockney* y menciona cómo otros autores, D. Jones o I.C. Ward por ejemplo (Sivertsen 1960: 151), han estudiado las variantes del mismo, de lo que se deduce que este dialecto no es tan uniforme como nos pudiera parecer a primera vista. Pero para nuestro propósito, estas referencias no son excesivamente relevantes, porque el sistema dialectal que Bernard Shaw pone sobre las tablas es menos profundo. Además, el trabajo de esta autora se basa en grabaciones realizadas en los años cincuenta del siglo XX, por lo que el dialecto que estudia difiere del que se hablaba en la época en la que Shaw escribió *Pygmalion*. Quizá cincuenta años no sean muchos en el tiempo, y no lo fueron seguramente a efectos de evolución de la lengua en épocas anteriores, pero estamos hablando de un periodo en el que se da una gran transformación y apertura social que se reflejan necesariamente en la lengua. El metro suburbano, los autobuses urbanos, la radio, el cine, la incipiente televisión, la enseñanza obligatoria, la proliferación de revistas y periodos de todos temas y tendencias hacen que el *cockney* salga del mundo en el que vive y se enfrente a otras realidades y otros mundos a los que antes no había tenido acceso que suponen, a su vez, una apertura del espectro lingüístico en el que vive.

No vamos a volver a mencionar a otros escritores que utilizaron el *cockney* en sus páginas porque ya hemos expuesto que Bernard Shaw no fue el primero en hacerlo, pero lo que sí podemos destacar es el gran avance que supuso el reflejo del dialecto que hizo el irlandés. Si nos centramos en *Pygmalion*, vemos que lo que el autor hace es imitar con la ortografía normal las variantes en la dicción, a la vez que reproduce errores y variaciones gramaticales y ciertos términos que caracterizan a este dialecto. Pero en lo que sobresale Shaw es en el hecho de que pone al día el *cockney* que se usa en la ciudad, ya que considera que el que aparece en otros autores cercanos, como Dickens, es un dialecto «[which] represent[s] a form of speech which either never existed or which has disappeared» (Sivertsen 1960: 157). A su vez, el irlandés ha sido criticado por otros autores como J. Franklyn quien «accuses Shaw of inconsistency, of mixing up several types of *Cockney*, and of neglecting grammar and idiom» (cf. Sivertsen 1960: 157). Pese a todo, y en palabras de Sivertsen, «he has indicated *Cockney* pronunciation more consistently and more extensively than any other serious writer I know of, and ... he supposedly knew something about phonetics» (Sivertsen 1960: 158) y Grene, afirma que Shaw «sabía de lo que hablaba» (cf. Arias 2011: 6), pese al hecho de que, según Francis (1958: 540-541) «the literary dialect, by its very nature, has certain limitations, and it can never be authentic as a full and adequate representation, but can at best merely suggest

authenticity» (Tello 2011: 146). Hung reproduce las palabras de Wells que se refieren a los dos autores:

As Wells (1982) has pointed out, Dickens' representation of *Cockney* was based on seriously out-dated stereotypes even for his time, e.g. in the alleged interchange of [v] and [w] («I may trust you as veil as if it was my own self ... So I've only this here one little bit of advice to give you»-Pickwick Papers). Shaw at least made good use of some genuine phonological features of *Cockney*, such as the shifted diphthongs (e.g. rei] -> [ail, with day sounding like die), glottal stop insertion (e.g. little with a glottal stop in place of [tD, and h-dropping ('Enry 'Iggins for Henry Higgins) (2003: 148).

Shaw destaca, por ejemplo, por ser el primero en darse cuenta de ciertas características del *cockney* y reproducirlas en su obra. De esta manera, en vez de las vocales [ɛ] y [ɔ:], él identifica e introduce en el escrito una suave [r] líquida antes del sonido vocálico habitual, de tal manera que la representación de la consonante /b/ sería “ber-ee”. Como él mismo explicaba, esta característica la determinó al oír recitar a los niños el alfabeto inglés, cuando pasaba al lado de un colegio *cockney* (Matthews 1972: 161). También distingue cómo la [l] se oscurece y vocaliza, lo que él representa como /ol/, «teoll» (tell). De la misma manera se da un avance de la [o:], escrita como /ew/. Pero estas características las analizaremos más adelante y las centraremos en *Pygmalion*.

La primera obra en la que nuestro autor plasma el dialecto es en *Widower's Houses* (1892), a la que siguen otras como *Candida* (1898), *Captain Brassbound's Conversion* (1900), *Man and Superman* (1903), *John Bull's Other Island* (1904), *Major Barbara* (1905) y, por supuesto, *Pygmalion* (1913).

La principal diferencia palpable que observamos al leer los libros mencionados es que en nuestra obra el uso del dialecto es intrínseco en el desarrollo y para la comprensión de la pieza. No es un mero tinte usado en la pintura de los personajes, sino que podríamos decir que llega a ser un personaje más de la obra, ya que toda ella gira en torno a la idea del dialecto como caracterizador geográfico y social y la necesidad de obviar su uso, como base para la ascensión en una sociedad que lo desprecia. Incluso podríamos ir más allá y ver que este tema es una de «the institutions man has constructed to help perpetuate both the privileges of the rich and the servility of the poor» (Shaw y Lerner 1980: viii), que a su vez es uno de los tópicos que el autor toca en su obra como crítica, desde el punto de vista del socialismo en el que militaba, en una «incansable cruzada en pro de la justicia social y del derecho» (Shaw 1968: 16). No hemos de olvidar que Shaw «regarded himself as a teacher and he regarded his plays as a means by which he might educate his generation» (Shaw, y Lerner: 1980, viii). De aquí que el irlandés le otorgue al dialecto una gran importancia, no sólo en el texto sino también en la introducción y en otros escritos precedentes a nuestra obra.

Así, en *The Author* (1902), Shaw explica alguna de sus opiniones sobre fonética y cómo escribirla:

The apostrophes in ain't, don't, haven't etc. look so ugly that the most careful printing cannot make a page of colloquial dialogue as handsome as a page of classical dialogue. Besides, shan't should be shan''n't, if the wretched pedantry of indicating the elision is to be carried out. I have written aint, dont, havnt, shant, shouldnt and wont for twenty years with perfect impunity, using the apostrophe only where its omission would suggest another word: for example, hell for he'll. There is not the faintest reason for persisting in the ugly and silly trick of peppering pages with these uncouth bacilli. I also write thats, whats, lets, for the colloquial forms of that is, what is, let us; and I have not yet been prosecuted (Shaw y Lerner 1980: xiii).

Por lo que se refiere a *Pygmalion*, las especificaciones fonéticas aparecen en dos momentos. El primero en la introducción que Shaw escribe al comienzo de su obra donde dice:

NOTE FOR THE TECHNICIANS. A complete representation by rows of asterisks are to be omitted. In the dialogue an e upside down indicates the indefinite vowel, sometimes called obscure or neutral, for which, though it is one of the commonest sounds in English speech, our wretched alphabet has no letter (Shaw y Lerner 1980: 4).

Y el segundo momento es en las acotaciones. Una de las características del teatro de Shaw es el gran número de acotaciones en sus obras, las cuales «ayudaban al lector a representar visualmente las intenciones del autor» (Ward 1970: 49). De ellas se vale el autor para puntualizar situaciones obvias de la obra como entradas y salidas de personajes, pero también para describir hasta el más mínimo detalle lugares y personas, especificar la manera en la que visten, o puntualizar la manera en que estos se expresan. Incluso en *Cándida*, se llega al punto de citar los libros que el pastor protestante tiene en la estantería de su hogar, entre ellos los *Ensayos Fabianos* del propio Shaw o el *Capital* de Karl Marx, el cuadro de Tiziano que cuelga de la pared, *La Asunción de la Virgen*, o el tipo de cubo que se utiliza para guardar el carbón, que es «de laca japonesa, negra, con flores pintadas» (Shaw 1968: 152). Las palabras del mismo Shaw en el prefacio de *Fascinación* nos dan cuenta de lo importantes que estas son para él:

Dichas explicaciones, muy explícitas, son siempre necesarias en las mejores obras, y son muchas veces la clave para su representación apropiada; pero la mayor parte de los actores están tan acostumbrados a pasarse sin ellas, que protestarían contra la molestia de tener que leerlas, a pesar de que sólo por tal educadora molestia un actor puede llegar a la altura de un jurista, un médico, un sacerdote, un hombre de Estado (Shaw 1968: 324).

Incluso les da una validez intrínseca, considerándolas constitutivas de un nuevo teatro (algo así como la argumentación que desarrolló Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*) cuando afirma en el Prefacio del volumen I de *Unpleasant Plays* que «esto significa la institución de un arte nuevo; y me atrevo a decir que antes que estos volúmenes tengan diez años, su propósito habrá quedado muy atrasado» (Shaw 1964: 49).

Podemos destacar dos tipos de acotaciones en *Pigmalión*. En el primer grupo, el autor nos indica, generalmente con verbos y adverbios, la manera en la que los personajes deben hablar. Entre ellas podemos citar algunas como (todas en Shaw y Lerner 1980):

- «Very courteous».
- «Declaiming gravely».
- «Protesting extremely».
- «Strongly deprecating this view of her».
- «Storming on».
- «Resolutely».
- «Confidently».
- «With the roar of a wounded lion».
- «Fortissimo».
- «Solding him».
- «Lamentably».
- «Darkly».
- «In the same tragic tone».
- «Aggrieved».
- «Deeply injured».

- «He moderates his tone».
- «Wildly».
- «Softening his manner in defence to her sex».
- «Astonished».
- «With a crow of triumph».
- «Gently».
- «Disdainfully».

Por otro lado, contamos también con una serie de acotaciones, que son las que más nos interesan en este momento, que hacen referencia a la dicción y el registro (todas en Shaw y Lerner 1980):

- «Here, with apologies, this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London».
- «Affecting great distinction of speech».
- «Reproducing her vowels exactly».
- «With professional exquisiteness of modulation».
- «Suddenly restoring to the most thrillingly beautiful low tones in his best elocutionary style».
- «Speaking with pedantic correctness of pronunciation and great beauty tone».
- «With perfectly elegant diction».
- «With a beautiful gravity that awes her hostess».
- «In his loftiest manner».
- «Reproducing her Covent Garden pronunciation with professional exactness».
- «Correcting herself».

Por todos estos aspectos, sumergirse en el texto y analizar los rasgos fonéticos, gramaticales y léxicos del discurso de los protagonistas es muy revelador, porque nos hace ver hasta qué punto Shaw se tomaba este dialecto en serio y quería hacer de él un habla consistente y diferenciadora.

3.2.3. Estudio del *cockney* en *Pygmalion*

Cockney speech is rich and full, Shaw went on. It is like a harmonica. Our speech is flat in comparison. No *Cockney* girl would ever fall in love with you or me: our speech would be too dull to interest her! (Weber 1951: 31).

A continuación vamos a pasar a enumerar las variaciones lingüísticas que Shaw utiliza para caracterizar el dialecto en su obra, y que aparecen especialmente en los dos primeros actos, ya que en ellos Eliza no ha recibido todavía clases de pronunciación. Además de Eliza y su padre, el señor Doolittle, en los que se concentran los rasgos fonéticos, también se aprecia la pronunciación *cockney* en «The sarcastic bystander» y en «The note taker». Lo que resulta curioso es que en este personaje aparece marcado el dialecto no sólo cuando el profesor imita a Eliza en su dialecto, sino que también se especifica la pronunciación de la clase social alta inglesa cuando, como ya hemos mencionado previamente, Shaw escribe «shew» en vez de «show», ya que la primera se parece más a su pronunciación en la forma [ʃəʊ], una característica clarísima de la manera de hablar de este grupo social. Pero también aparecen ciertos rasgos, generalmente léxicos y morfosintácticos, en otros personajes como Freddy, aunque la concentración de los mismos en este último es mucho menor.

También destaca el hecho de que en esta obra es en Eliza donde más se aprecian los rasgos dialectales, aunque «women tend on average to use more higher status variants than men». (Chambers y Trudgil 1984: 72). En este caso es entendible, ya que Eliza es la protagonista de la obra y es en ella donde se debe concentrar tanto la acción como la caracterización lingüística y social.

En esta sección, como ya se ha hecho al hablar del *cockney*, vamos a distinguir cuatro categorías, a saber: fonética, morfosintaxis, sintaxis y léxico. No hemos incluido todos los ejemplos hallados en el texto de cada una de ellas, sino que hemos preferido escoger los que resultan más claros. Tampoco vamos a hacer referencia a la entonación, porque eso es un rasgo suprasegmental que no aparece reflejado en el texto, aunque sí sabemos que los actores la imitaban en escena. Incluso el autor dejó instrucciones a la actriz que iba a interpretar a Eliza, sobre cómo quería que llevara a cabo la entonación del *cockney* y su pronunciación. Lo que sí hemos mantenido es la capitalización de las palabras tal y como aparecen en el texto.

De esta manera, las principales formas que Shaw utiliza para caracterizar el dialecto en su obra son los siguientes:

Fonética:

- Asimilaciones de sílabas inacentuadas en palabras exentas: «n'» (and).
- Asimilaciones de sílabas inacentuadas en sintagmas: «cappətə-ee» (cup of tea), «f'them» (for them), «dunno» (don't know), «bettern» (better than), «ya» (you), «tuppence» (two pence), aunque parece ser que esta no es solamente propia del *cockney* ya que en *Matrimonio de Sabuesos* (*Partners in Crime*, 1929), de Agatha Christie, hay un personaje al que cariñosamente llaman de la misma manera, aunque su nombre original sea *Prudence*.
- Asimilaciones de frases:
 - 1.- «fewd» (if you had), donde observamos:
 - caída de vocal inicial de palabra en if,
 - cambio de you a /-ew-/ posiblemente por similitud fonética con la palabra few,
 - contracción de had en /-d/.
 - 2.- «bawmz» (by him as) donde observamos:
 - sustitución del diptongo [aɪ] por [aʊ], escrito como /-aw-/,
 - contracción de him en /-m-/,
 - representación de la /s/ sonora con /z/: «eez» (he is).
- Asimilación de palabras cuando una acaba y la siguiente empieza por el mismo tipo de sonido: «eez» (he is).
- Caída de sílabas cuando el significado de la palabra es obvio: «wh'» (where), «y'» (you y your), «stead» (instead), «Bucknam» (Buckingham).
- Caída de consonantes cuando el significado de la palabras es obvio:
 - de /or/: «f'» (for),
 - de /th/: «em» (them),
 - de la /g/ a final de palabra: «gowin» (going), «pyin» (paying),
 - de la /f/ a final de palabra: «o» (of),
 - de fonemas que no se pronuncian: «now» (know).
- Desarrollo de una /r/ suave tras vocal: «yer» (you), «orf» (of).
- Desarrollo de una /r/ suave tras vocal, representada por /a/: «ye-ooa» (your).
- Desarrollo de una /n/ a final de palabra: «flahrzn» (flowers).
- Inclusión de un sonido consonántico /h/ a final de palabra: «deah» (dear), tras la reducción del diptongo [ɪə] a [i:].

- Pérdida de la /h/ a principio de palabra: «ow» (how), «e» (he), «eed» (he would), «Anwell» (Hanwell).
 - Representación escrita de una consonante sonora con /z/: «eez» (is), «flahrzn» (flowers).
 - Alargamiento del diptongo [ai], denotado por el «Ahyee».
 - Cambio del diptongo [əʊ] a [ou] y representación del mismo en el escrito: «gowin» (going).
 - Cambio de /u/ y /o/ por /a/ en palabras con sonido [ʌ]: «ap» (up) «cappətə-ee» (cup of tea), «banches» (bunches), «mad» (mud), «san» (son), «mather» (mother), «dan» (done), «ran» (run), «flahrzn» (flowers).
 - Cambio de [æ] por [ɛ] y representación escrita como tal: «menners» (manners).
 - Cambio de [ɛ] en [a] y representación escrita como tal: «wal» (well), «than» (then).
 - Desarrollo de la parte vocálica de la yod en la «y», que se muestra en el «yer» (you) al desarrollar una vocal [ɛ] ante [u:].
 - Desarrollo de la parte vocálica de la yod en «y», que se muestra en el «ye-ooa» (your) al desarrollar una vocal [ɛ], representada por la /e/ ante [o:].
 - Desarrollo de la vocal [ɛ], representada por la /e/ antes de [u:]: «te-oo» (two), «ye-oo» (you), «deooty» (duty).
 - Posible desarrollo de un triptongo en la interjección ¡oh! que aparece escrita como «ah-ah-ah-ow-ow-ow-oo».
 - Diptongación de [i:] cuando está acentuada: «bəyee, cəyee, dəyee» ([bi:], [ci:], [di:], “b”, “c”, “d”).
 - Diptongación de [ʊ] en [əʊ], como se muestra en «bə-oots» (boots), «tə-oo» (two) y «yə-oo» (you).
 - El diptongo «aw» sustituye a:
 - [ɔɪ] en «spawl» (spoil).
 - [ɔ:] en «aw» (all).
 - [aɪ] en «rawt» (right), «baw» (by).
- Siempre ante /l/, lo que supone una «dark /-l/».
- Por un proceso similar al anterior (oscurecimiento de la /l/) y desarrollo de la yod en el fonema /e/, el grupo /el/ acentuado aparece escrito «yol», como en «s’yollin’» (selling)
 - Metátesis en diptongos: «voylets» en vez de violets.
 - Reducción del diptongo [ɪə] a [i:], como se puede ver en «reely» (really) y «reel» (real), «deah» ([di:h] dear).
 - Reducción del diptongo [ɛɪ] a [ɪ]: «py» (pay), «awy» (away).
 - Reducción del diptongo [aʊ] a vocal, con adición posterior de un sonido consonántico [h]: «nah» (now), «flahrzn» (flowers), «atbaht» (without), «nah-ow» (no), «Ah-ah-ow-oo» y otras variantes como «Ah-ow-oo-oo», «A-a-a-a-ah-ow-oo» o «A-a-a-ahowoo» (Ou!).
 - Reducción del diptongo [ʊə] a [ʊ], con cambio gráfico en la palabra: «pore» (poor).
 - Relajación de la [u:] en [o:]: «te-oo» (two), «ye-oo» (you).
 - Representación escrita de [i:] como /ee/: «eed» (he would), «genteel» (gentle).
 - Representación escrita de [æ] como /e/: «keptin» (captain), «thenk» (thank).
 - Representación escrita de [aɪ] como /i/ por ser esta su pronunciación: «keptin» (captain).
 - Representación gráfica de la vocal larga [ɜ:] como /e/: «gel’s» (girl’s).

Podemos apreciar alguna inconsistencia en la representación escrita del *cockney* como en «*taht*» (*without*), en la que sí se distingue la ya mencionada reducción del diptongo [au] a vocal, con adición posterior de un sonido consonántico [h].

Tampoco aparece marcado el *glottal stop* ([ʔ]), una de las características más distintivas de este dialecto, por el que la /-t-/ intervocálica se sustituye por este sonido glotal, aunque entendemos que en escena los actores lo realizaban.

Morfosintaxis:

Sistema verbal

1. Cambios en los auxiliares verbales:

- *is* en vez de *are*: «*there's manners*», «*Where's the clothes she come in?*», «*that Americans is not like us*»,
- *am* en vez de *have*: «*I am come to have lessons, I am*»,
- *was* en vez de *were* en oraciones declarativas: «*when she heard you was willing*», «*they wasn't*»,
- *was* en vez de *were* en condicionales: «*if you was talking*», «*One would thing you was my father*»,
- «*ain't*» en sustitución de
 - *am not*: «*I ain't dirty*»,
 - *isn't*: «*that ain't proper writing*», «*She's a credit to me, ain't she?*»,
 - *aren't*: «*Eighty pence ain't no object to me, Charlie*», «*You and me is men of the world, ain't we?*», «*Ain't you going to call me Miss Doolittle any more?*»,
 - *haven't*: «*I ain't done nothing wrong*», «*You ain't heard what I come for yet*», «*I ain't got sixty pounds*».
- *has* en vez de *have*: «*they ever has*».
- *do* en vez de *does*: «*but it do seem a waste of money*».
- *don't* en vez de *doesn't*: «*She don't know*».

2. Caída de auxiliares: «*look wh' y' gowin*» (*look, where are you going?*).

3. Uso incorrecto de tiempos verbales:

- infinitivo en vez de pasado simple: «*Where's the clothes she come in?*».
- pasado simple en vez de presente perfecto: «*I never said*», «*what did you take down my words for*», «*Did you tell him I come in a taxi?*», «*nobody ever saw the sign of liquor on me*», «*I was never in trouble*», «*They've took it out of me...*», «*trod into the mad*».
- presente simple en vez de presente perfecto: «*Did you tell him I come in a taxi?*», «*Don't I tell you I'm bringing you business?*», «*He give it to me, not to you*».
- presente simple en vez de pasado simple: «*I says to the boy*».
- futuro simple en vez de presente simple: «*Well, why won't he speak sensible to me?*».
- futuro simple en vez de presente simple en oraciones subordinadas condicionales: «*if you'll only let me get a word in*».

4. Dobles negaciones en la misma frase: «*ain't done nothing*», «*I don't want to have no truck with him*», «*I didn't want no clothes*», «*I shouldn't neither*», «*Don't give me none of your lip; and don't let me hear you giving this gentleman any of it neither...*».

5. Uso incorrecto de formas verbales:

- formación del presente perfecto con el pasado simple en vez de con el participio de pasado: «you've wrote», «I wouldn't have ate it», «I haven't forgot».
- regularización del pasado en verbos irregulares: «I knowed».
- regularización del participio en el presente perfecto: «she's growed».
- regularización del participio en la forma pasiva: «it's not been throwed away».
- uso de la forma de perfecto en vez del pasado simple: «they done the old woman in».
- verbos estativos usados en un tiempo continuo (en este caso presente): «I'm wanting to tell you».

6. Uso incorrecto de verbos modales: should en vez de would: «I should like to have some».

7. Elisión del auxiliar *have* tanto en el presente perfecto, como cuando significa poseer o con el significado de tener que en su variante inglesa de *have got to do*: «But I done without them», «I got my feelings», «You got no right to touch me», «I always been a good girl», «I got to be agreeable to her».

8. Elisión de la -s de tercera persona del presente simple: «where he come from».

9. Adición de la -s de tercera persona del presente simple con sujetos que no la requieren: «I says to the boy», «they finds», «they looks after me twice a day».

10. Elisión de la preposición en verbos frasales: «not asking any favor».

Sistema nominal

1. Intercambio de pronombres:

- pronombres objeto en vez de pronombres de sujeto: «and us losing our time», «Her that turned me out», «You and me is men of the world».
- sustitución (probablemente errónea) de pronombres: I en vez de you: «Did I burn them or did your missus here?».
- pronombre de objeto en vez de demostrativo: «not so much as them slippers», «They played you of..., Eliza, them two sportsmen».
- pronombre objeto en vez de adjetivo posesivo: «Them words is in his blooming will...».
- uso erróneo de pronombres de relativo, what en vez de that: «It never did him no harm what I could see».

2. Uso incorrecto de la articulación:

- por omisión: «He's no gentleman, he ain't, to interfere with a poor girl», «same as you», «Same with the doctors».
- por cambio del artículo necesario: «I've a right to be here»
- por duplicación (aunque uno de los artículos esté lexicalizado): «They took one a piece».

3. Confusión entre adjetivo y adverbio: «Oh, you are real good», «I feel uncommon nervous».

4. Confusión entre sustantivo y adverbio: «I don't want to talk grammar».

5. Colocación errónea de enough en un sintagma nominal: «I've always had chaps enough wanting me».

Sintaxis:

1. Alteración del orden de la frase (entendemos que con afán enfático): «Son of her landlady, he is», «Hot and cold water on tap, just as much as you like, there is. Woolly towels, there is...», «You don't call the like of them my friends now, I should hope», «Do I not!», «Them she lived with would have killed her...».
2. Duplicación de sujetos en la misma frase: “but my father he kept ladling...”
3. Elisión del sujeto: «Ain't no call to meddle with me, he ain't», «Ought to be ashamed himself», «Wish they saw what it is for the like of me!», «used to shove me out».
4. Elisión del verbo auxiliar y del sujeto en preguntas y en oraciones: «See?», «Hard enough to hold them in without that», «Done to me! Ruined me. Destroyed my happiness. Tied me up and delivered me into...», «Very tender-hearted, ma'am. Takes after me».
5. Inclusión de un sujeto en los imperativos: «Don't you be so saucy», «Don't you be afraid that...», «You give what I ask you, Governor».
6. Omisión de pronombres de relativo: «There's lots of women has to make their husbands...».
7. Omisión de una parte de un conector compuesto: «Course they are», «and a towel horse so hot, it burns your fingers».
8. Repetición del sujeto y verbo auxiliar al final de la frase (también para mostrar énfasis): «I says to the boy, I says».
9. *Taggings* o repetición del sujeto y auxiliar de la frase al final de la misma. En general el mayor número de ejemplos se refieren al sujeto I, pero también se da con otros: «You ought to be stuffed with nails, you ought», «He ain't above giving lessons, not him», «now you know, don't you?», «I am a good girl, I am; and I know what the like of you are, I do», «I'll call the police, I will», «Is it? Says I. You mean it's a good thing for you, I says».
10. Uso incorrecto de la secuencia léxica en conectores: «if you'll only let me get a word in».
11. Uso repetitivo de conectores, entendemos que para dar énfasis: «I always been...; and I never offered...; and I don't owe...; and I don't care; and I won't be...; and I have...».

Léxico:

En este punto debemos recordar que, como ya hemos visto con anterioridad, hay términos *cockney* que pasaron al vocabulario coloquial y palabras del lenguaje coloquial que pasaron al *cockney*, por lo que la distinción sobre el origen de las mismas es muy complicada. Además, en este texto no aparece ningún término del *rhythm-slang* que podría ser una característica típicamente *cockney*. Lo que vamos a reflejar en este apartado son todas las palabras y expresiones que se apartan de la lengua culta y que el autor utiliza para reflejar el dialecto y que aparecen ya no sólo en Eliza y en su padre.

Vocablos

- Agen (against= en contra).
- Awfully (tremendamente).

- Baggage (bruja/ arpía).
- Blasted (maldito/ jodido).
- Bloody (maldito/ condenado / muy).
- Booze (trago).
- Chap (tío, tipo).
- Chivied (perseguido).
- Chuck (arrojar/ vomitar).
- Come to (volver en sí).
- Damned (maldito/ jodido/ mierda).
- Deserving (digno de admiración).
- Killing! (¡para morir de risa!).
- Missus (señora).
- Pinched it (lo afanó/ mangó).
- Swine (canalla/ cerdo).
- Tec (detective).
- Tosh (tonterías/ chorradas).
- Wallop (zurrar).
- Worried (worried = preocupado).

Expresiones

- Afternoon (¡buenas tardes!).
- Blooming busybody (un condenado entrometido).
- Bly me! o Blimey! (¡caray!).
- Don't mind (me da lo mismo).
- Gran (= go on, ¿lo crees?, ¿de veras?).
- Here! (¡démelo!/ ¡dámelo! / ¡oiga!).
- I'm dashed (estoy maldito, jodido).
- My word! (¡palabra de honor!).
- Not half! (¡de eso nada!).
- See? (¿entiendes?).
- What on earth! (¡qué diablos!)

Frases hechas

- Became of something (¿qué fue de...?).
- By the like of you (por la gente como tú).
- Copper's nark (chivato de la policía).
- Do somebody in (cargarse a alguien).
- Don't be so saucy (no sea descarado/ impertinente).
- Get a word in (meter baza).
- Have the face to (tener el descaro de hacer algo).
- He is off his chump (está chiflado).
- On the burst (de vez en cuando).
- So long (¡chao!/ ¡hasta la vista!).
- Stuffed with nails (rellenar de clavos).
- Tied neck and heels (atado de pies y manos).
- To have a drop in (beber).
- You bet (tenlo por seguro/ más vale).

Formas antiguas

- Acause (because: porque).
- Afore (before: antes).
- By George! (¡Por Dios!).
- Who the Dickens! (¡qué diantres!).

Hemos encontrado una referencia curiosa en Trudgill, en la que confluye la obra que nos ocupa con la evolución en la recepción social de ciertos términos, la palabra *bloody* en este caso: «a well-known example of this is Shaw's use of bloody, now relatively harmless, as a shock-word in *Pygmalion*. Here, too, social change is reflected in a change in linguistic behaviour» (1983: 31).

Todas las características indicadas muestran cómo Shaw atiende, analiza e intenta plasmar el dialecto a través del alfabeto ordinario. Esto supone un serio problema para cualquier persona que no esté bien formada en fonética y fonología, por lo que no es extraño que su carencia de conocimientos teóricos sólidos le lleven a cometer «inconsistences and ambiguities» (Sivertsen 1960: 164), pero tal y como la misma autora explica más adelante, «these inconsistencies and ambiguities in Shaw's words are probably no greater than those we find with other writers. I am inclined to believe that Shaw is a rather better observer than most other literary men» (1960: 164).

Pese a todo, no nos cabe la menor duda de que Shaw tenía unos conocimientos de fonética muy amplios, no sólo por las observaciones que hace (y hemos explicado anteriormente), sino por la dificultad de abstraer los fonemas y representarlos por medio del alfabeto ordinario, especialmente en asimilaciones tan complejas como «fewd» (if you had) o «bawmz» (by him as), que hacen que incluso hablantes nativos tengan duda de su significado real. A este respecto, es singular la conversación que encontramos en un foro de internet ³⁸ en la que varias personas de habla inglesa discuten sobre cuál es el significado de estas formas.

También debemos apuntar el hecho de que Shaw no sólo presta atención a la fonética, sino que incluye lo que, años más tarde, Berstein ha definido como el código restringido que «emplea una gama limitada de recursos lingüísticos: escasa variedad de estructuras sintácticas, poca riqueza léxica y reiteración frecuente de fórmulas fijas» (García Ramos 1993: 65). Cuando Eliza habla, el espectro léxico y sintáctico es muy limitado, de hecho, la protagonista recurre con bastante frecuencia a las repeticiones y a las *tag questions*, lo que se opone a la clara sintaxis y el amplio espectro léxico del profesor Higgings, que representaría el código elaborado.

Por todo esto, no cabe sino subrayar la maestría con la que Shaw nos acerca a la importancia que este dialecto desarrolla en su obra al llevarlo a un protagonismo indiscutible, subrayable en dos facetas: la social, como algo que supone un lastre y debe eliminarse para ser aceptado en la sociedad burguesa de la época (no debemos olvidar que Eliza aspira a trabajar como dependienta en una tienda de flores) y la lingüística, ya que los espectadores de la obra debieron de sentirse transportados a esos barrios bajos londinenses de los que tanto habrían oído hablar, pero conocerían tan mal. A diferencia de la mayor parte de los autores que, según Brook (1978: 199) «do not as a rule try to reproduce dialect exactly, but are content to use occasionally dialect spellings, leaving the filling in of further details to the imagination of the reader or the skill of the actors» (cf. Tello 2011: 146), nuestro autor se esfuerza por representar hasta en sus más mínimos detalles el dialecto de la protagonista de la obra.

³⁸ <http://www.usingenglish.com/forum/threads/129395-Cockney-in-Pygmalion>, a 22 de julio de 2016.

3.2.4. Estudio de la traducción del *cockney* en *Pigmalión*

Tello, nos ofrece un apunte tomado de Brook (1978: 184), en el que explica que «el dialecto existe en la literatura, pero también existe la literatura en dialecto» (cf. Tello 2011: 140) y, a continuación, nos explica cómo «la diferencia entre ambas expresiones radica en la aparición limitada al habla de uno o más personajes, en el primer caso, o en el protagonismo del dialecto como el vehículo lingüístico por el que se cuenta la historia, en el segundo» (Tello 2011: 140). No cabe la menor duda de que en nuestro caso, el uso del *cockney* está incluido en el segundo apartado, en el que la variación pasa a tener un protagonismo sociolingüístico indiscutible. Mediante su uso, Shaw sitúa la acción en un lugar físico y social determinado, y con el desarrollo de la misma nos traspasa sus ideas sobre la sociedad ideal desde su punto de vista filosófico-político. Cuando el público ve o lee esta obra en su original inglés, desde el mismo momento en el que la protagonista habla, ya se han hecho una idea de las circunstancias sociales que la rodean y han tenido un sentimiento hacia ella que viene dado por las consideraciones que ellos tienen hacia el tipo de variación que utiliza la joven. Por todo esto, como traductores, debemos intentar buscar una solución para ofrecer a los lectores o a la audiencia la misma referencia que el público inglés tiene al leer o ver la obra.

A lo que también debemos prestar atención es al sistema dialectal de la lengua meta, el castellano en este caso, para identificar los dialectos que pudieran ser relativamente similares al *cockney*, si los hubiera.

A diferencia de otros países, donde los dialectos presentan diferencias que llegan a hacer ininteligible el discurso, en castellano estos no están alejados los unos de los otros. Nuestra lengua tiene variedades diatópicas, que vienen dadas por la evolución del latín primero (del que derivan los dialectos históricos como el asturiano, el castellano, el leonés o el navarro por citar algunos) y del castellano después (del que devienen el andaluz, el canario, el español atlántico y a partir de aquí los americanos, aunque estos también tengan influencias de otros dialectos tanto españoles, como de otras lenguas). Así mismo, cuenta con variedades diastráticas, pero estas están basadas principalmente en el sistema léxico, con marcas fonéticas difusas, que quedan muy lejos de la profunda caracterización sociolectal de otras lenguas, como por ejemplo el inglés, idioma en cuyos dialectos hay alternancias vocálicas muy marcadas, así como variaciones y composiciones léxicas diferentes para las distintas clases sociales.

Variaciones lingüísticas utilizadas

Hay tres versiones lingüísticas diferentes en las traducciones castellanas recogidas del *cockney* en *Pigmalión*, una es la lengua estándar y las otras son el cheli y el lunfardo. La primera traducción con la que contamos cronológicamente utiliza el habla popular de Madrid, mientras que en el resto de las ediciones peninsulares, el dialecto original queda neutralizado a la lengua estándar. Tenemos que ir al otro lado del Atlántico, para encontrar la otra traducción dialectal que toma el lunfardo, jerga de los barrios bajos bonaerenses, como forma de habla de la protagonista. Mientras que la primera variación se desarrolló y permanece en la capital española, no pasa lo mismo con la variación argentina porque esta, aunque nacida en los barrios bajos de Buenos Aires, acabó extendiéndose a todo el país, gracias a la inclusión temprana de la misma en las letras de los tangos.

A continuación vamos a hacer un breve recorrido por estas dos variaciones lingüísticas, primero para conocerlas y trazar sus características más importantes, pero también para ver su

valor como geolectos, lo que nos va a permitir centrar las razones de su elección por parte de los traductores.

Cheli:

Según la definición de la Academia de la Lengua Española, cheli es:

1. m. *Esp.* Jerga con elementos castizos, marginales y contraculturales³⁹.

Pero no debemos fijarnos en la definición de esta variación en el momento actual, porque al igual que el *cockney* ha devenido en el Estuary English, el cheli ha evolucionado y en nuestros días ha pasado a tener otro significado sociolingüístico diferente al original. Debemos centrarnos, en cambio, en lo que fue durante el cambio del siglo XIX al XX, porque es el momento diacrónico que recoge la traducción de Julio Broutá.

Hay dos pilares fundamentales para hablar del cheli, uno es la ciudad que lo vio nacer y desarrollarse, Madrid, y la otra son las obras de Carlos Arniches, prolífico autor teatral de principios del siglo XX.

Madrid, como capital del país, siempre ha sido lugar de llegada de mucha población emigrante que, deseosa de mejorar su nivel de vida, se trasladaba llevando, claro está, su modo de hablar. De hecho:

[E]ntre 1850 y 1900 la ciudad dobló su población, sobrepasando a finales de la década de 1890 el medio millón de habitantes. Pero todavía más espectacular fue el crecimiento que se vivió a partir de ese momento: en treinta años, la ciudad pasó a casi doblar el número de habitantes al que había llegado en el cambio de siglo, alcanzando el millón en los años de la II República (Díaz 2010: 15).

Toda esta población inmigrante «que llegaban a Madrid en busca de trabajo, pasarían a constituir el grueso de la mano de obra de la ciudad. Los hombres y mujeres que llegaban del mundo rural eran trabajadores no cualificados» (Díaz 2010: 32), que fijaron su residencia en los barrios del sur, lugar donde se concentraba la población obrera de la época. Esto hizo que desde muy pronto, la capital se convirtiera en una amalgama de dialectos llegados de todas las regiones del país, llevando a Alvar a explicar en su estudio de las variaciones lingüísticas españolas que «la ciudad de Madrid merece consideraciones aparte, por su compleja situación sociolingüística» (2007: 229). Está claro que no en toda la ciudad se da esta mezcla dialectal, sino que debemos pensar en unas zonas más concretas, con una mayor afluencia de población del exterior. Además, en la época en la que nos referimos, no existía la movilidad social actual, por lo que la situación dialectal y sociolectal debían de ser por fuerza más estanca que la actual.

Poco a poco, y gracias a las mejoras de vida de las clases obreras, este núcleo de población pudo acceder a actividades de ocio y entretenimiento que «dejaron de ser exclusivos de las clases pudientes» lo que dio «lugar a la aparición de nuevas prácticas culturales» (ambas en Díaz 2010: 39). Una de ellas fue el teatro, que hizo proliferar durante la segunda mitad del siglo XIX un gran número de salas para la puesta en escena de obras lo que «hizo que se desatara una competencia entre las compañías de espectáculos que dio lugar a la aparición de nuevas fórmulas teatrales. El teatro se abarató y se extendió, convirtiéndose en uno de los espectáculos de las clases populares» (Díaz 2010: 39). El resultado de esta afición de la población fue la necesidad de producir «obras destinadas exclusivamente a divertir al pueblo»

³⁹ En <http://dle.rae.es/?id=8gjtoND> a 25 de octubre de 2016.

(Seco 1970: 9), entendido pueblo como «una amplia masa de nuestra sociedad considerada desde el punto de vista cultural, y no una determinada capa socio-económica» (Seco 1970: 9).

Y aquí es donde entra en juego el otro punto fundamental, Carlos Arniches, escritor de teatro alicantino que desarrolló la mayor parte de su producción en y para la capital, cuyas obras se dedicaron a recrear tipos, escenas, ambientes y, sobre todo, un lenguaje castizo y peculiar. Este autor tiene una primera etapa en la que desarrolla, «dos huellas [...] que quedan marcadas profundamente para siempre en su obra. La primera es la comicidad; otra el lenguaje popular. Las dos se juntan e incluso se funden habitualmente, de manera que no es posible prescindir de una al hablar de la otra» (Seco 1970: 10).

Si atendemos a la ingente producción de Arniches, nos damos cuenta de que esta no pudo darse sin un público fiel que acudía a los teatros en masa y le gustaba verse retratado sobre las tablas, lo que «permitió que influyeran decisivamente en la creación y difusión de la imagen costumbrista, tópica y casticista del Madrid de entre-siglos» (Ríos 1997: 1).

Caracterizador del pueblo es, sin duda alguna, el lenguaje que utiliza y, como hemos mencionado, otro rasgo de la obra de Arniches es la manera en la que hace hablar a sus personajes, que siempre ha sido lo «que más ha llamado la atención de los críticos quienes han visto en él uno de los rasgos más peculiares y definitivos de nuestro autor» (Seco 1970: 1). No cabe la menor duda que este no es real sino, más bien, un constructo muy trabajado, ya que «el mismo autor recordó en varias ocasiones la necesidad de elaborar y estilizar el lenguaje para adecuarlo al marco de lo teatral» (Ríos 1997: 2). De hecho, según Seco en el prólogo a *El amigo Melquíades* esta manera de hablar ya aparecía en los escritores costumbristas anteriores «regado de vulgarismos fonéticos, de gitanismos y de cultismos grotescamente deformados» (Arniches 1993: 17) y Arniches la reproduce «no sólo por atenerse a una tradición literaria, sino por reproducir unas peculiaridades que él mismo observa en la realidad» (Arniches 1993: 17), siempre con «intención realista [y] caracterizadora» (Arniches 1993: 18).

Seco, en su obra de 1970, hizo un extenso análisis de las principales características de la lengua que el escritor alicantino ponía sobre las tablas que «demostró la capacidad del autor para captar y transformar el habla de unos ambientes y personajes que, al convertirse en espectadores, asumieron como propio un lenguaje que era resultado de un proceso de creación y estilización teatrales» (Ríos 1997: 1). Según Seco, la lengua de Arniches tiene los siguientes rasgos:

- **Fonética:** las características fonéticas son las mismas que las de la pronunciación de la lengua vulgar, con reducción de vocales en diptongos y triptongos, traslaciones de acentos, disimilación de vocales átonas, caída de la /d/ en participios de pasado, mutación y caída de consonantes y vocales (llegando a perderse incluso sílabas), metátesis y adición de consonantes y reduplicación de consonantes. También se dan traslaciones del acento como error, especialmente en cultismos y etimologías populares causadas por semejanzas con otras de la misma familia léxica, y por semejanza con otras palabras que no pertenecen a la misma familia léxica, la más usada por Arniches, así como la pronunciación errónea de palabras extranjeras.
- **Morfología:** se da una tendencia a marcar el género femenino en palabras que no lo marcan -aunque a día de hoy la lengua ha desarrollado esta posibilidad y se hacen femeninas palabras que en origen eran sólo masculinas-, hay variaciones en la formación del plural en sustantivos y adjetivos o en singulares regresivos. En lo

referente a los verbos, se aprecia una tendencia igualadora, aunque en algunos casos se usan participios regulares en vez de los correspondientes irregulares. También se usa la pasiva con el verbo ser con fines cómicos. Respecto a los procedimientos de formación de palabras, el que más ejemplos presenta es la sufijación, en detrimento de la prefijación, que se centra en los apreciativos como re-, requete- y rete- o la composición. Dentro de los sufijos cabe destacar los apreciativos en general, a saber aumentativos, intensivos, despectivos y diminutivos.

- **Léxico:** tiene varias influencias como gitanismos (usados para dar color al texto) términos taurinos, otros relacionados con la delincuencia, regionalismos, especialmente palabras de origen andaluz, y rusticismos, unidos a los cuales se aprecian un gran número de cultismos -a veces con alteraciones fonéticas, morfológicas o semánticas- mezcla muy habitual en el habla madrileña. También se crean nuevos términos por los procedimientos habituales de derivación (aféresis, apócope, composición, metátesis y prefijación), por cambio de categoría – generalmente entre sustantivos y adjetivos-, u otros procedimientos como la elipsis, los eufemismos, la metáfora, o la sinonimia. De esta manera, Arniches desarrolla un lenguaje expresivo con bastantes rasgos afectivos y una gran comicidad, en el que también da «entrada a la fraseología popular» (Arniches 1993: 18).

Como resumen se podría decir que el lenguaje de Arniches se caracteriza por su «realismo básico, su riqueza creadora y su influjo sobre el habla popular» (Seco 1970: 17). También es un lenguaje caricaturesco, populista, con gran ingenio verbal, muy trabajado, basado en el léxico, que mezcla lo culto y lo popular y que destaca en la obra ya que «lo que los tipos de Arniches dicen está muy por encima de lo que los tipos de Arniches hacen» (Seco 1970: 18), debido al hecho de que al autor «los personajes en sí no le interesaban gran cosa; a Arniches le importaba el lenguaje» (Seco 1970: 19).

Pero, lo más importante no es en sí la descripción, sino el hecho de que esta manera de hablar influyó «en el lenguaje real de los madrileños de la época» (Ríos 1997: 6) ya que, además, se creó una fuerte controversia que nos relata Fernández, «no faltaron desde pronto quienes acusaron a Arniches de inventar el habla de sus personajes, señalando en esta una especie de realismo al revés, ya que, según afirmaban, era recogida de la escena por el pueblo, y no del pueblo por la escena» (1932: 11).

El mismo Arniches concedió una entrevista a Wenceslao Fernández Flórez en la que explicaba su proceder de la siguiente manera:

En la vida real yo paseo frecuentemente por los barrios extremos, por las calles que seguramente usted, que lleva en Madrid poco tiempo, no conocerá todavía. Voy a ver salir de la fábrica a las cigarreras..., entro en alguna taberna... Al principio, mi presencia extraña. Después, los mismos taberneros favorecen mis propósitos. «Don Carlos –me dicen- hoy va a conocer usted a un tipo...» Y me lo muestran y charlo con los parroquianos (Cabal 1992: 2).

Hemos podido analizar algunas obras en las que varios autores se refieren a la manera de hacer de Arniches y al influjo del pueblo en sus obras, o de las obras en el pueblo y quizás sea Buero Vallejo el que deje la cuestión cerrada cuando explica:

La vieja cuestión de si Arniches copió su lenguaje del pueblo o este lo copió del suyo quedó aclarada hace tiempo: Arniches, ya se sabe, se inspiró en el lenguaje popular, lo reinventó asombrosamente y el pueblo lo imitó a su vez. El carácter creativo del lenguaje arnichesco ha sido señalado repetidas veces como uno de los grandes méritos de este autor (citado en Seco 1970: 15).

Es curioso porque en Madrid, tanto los oriundos de la capital como los foráneos que convivieron con los primeros, asumen la misma idea: que el madrileño de a pie imitaba el lenguaje que oía en los escenarios. En una entrevista con doña Luisa Beruete Domínguez y don Lorenzo Martincorena García, sostenida y registrada el 23 de mayo de 1995, ambos refieren la misma idea. Doña Luisa Beruete, nacida en 1925 en el Madrid de los Austrias y residente en la calle Arrieta del mismo vecindario, refería cómo sus tíos carnales imitaban la entonación, las expresiones, el vocabulario y las variaciones gramaticales del sociolecto que se oía en escena. Así mismo, afirmaba que esto no era algo exclusivo de las clases sociales populares ya que su familia pertenecía a la alta burguesía y no era algo extraño al momento. Don Lorenzo Martincorena, nacido en Pamplona en 1918, que realizó sus estudios universitarios en la capital, relataba la sorpresa que le producía al principio de su relación con la familia de la que fue su esposa posteriormente, la manera de hablar que tenían, porque no le parecía adecuado, pero era algo habitual entre la población de la capital y no solo la oía en su futura familia política, sino también en compañeros de estudios y comerciantes oriundos de Madrid.

Por lo tanto hay una doble direccionalidad en el lenguaje de sus obras: Arniches hace suya el habla madrileña, la modifica sobre el escenario y el público, a continuación, toma este sociolecto y lo utiliza en la calle. Si nos paramos a pensar, esto es muy habitual, hoy en día por ejemplo vivimos la misma realidad, los hablantes repiten frases que oyen en la televisión o en el cine, pero en este caso no cabe duda de que la situación va más allá, y tiene raíces más profundas: estamos ante un caracterizador sociolectal de la capital, que empezó siendo un reflejo de la clase popular y del que todas las clases sociales, gracias al teatro, se hicieron eco posteriormente.

De esta manera, podemos afirmar que Julio Broutá se basa en el lenguaje de las comedias de Arniches para reproducir el de Eliza, porque se asume que la clase obrera de la capital utiliza ese sociolecto. Además el público de la capital estaría habituado a ver a ese grupo de población expresarse de esa manera, por lo que una ruptura con la tradición podría haber presentado problemas de rechazo por parte de la audiencia al que le desubicaría el uso de otra variación. Debemos tener en cuenta, además, que la traducción se realizó con la mirada puesta en la representación, lo que reforzaría el uso de elementos ya existentes a los que el público llevaba décadas acostumbrado.

Por último, vamos a reproducir un pequeño extracto tomado de Bolaños imprescindible en nuestro estudio, porque va a unir el cheli con el concepto de geolecto que daba Gimeno y hemos definido con anterioridad:

En cuanto a la palabra gachí, si nos atenemos a la definición que de esta palabra da el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE, 1992: 1010), diríamos que es ‘En ambientes populares, mujer, muchacha’. Pero resulta que se habla de ‘ambientes populares’, donde queda implícito que son españoles, no latinoamericanos, o de cualquier otro lugar donde se hable español. Por tanto, no se trata sólo de una marcación sociolectal, sino también dialectal (Bolaños 2004: 334).

Con estas palabras, Bolaños nos da una idea clave y es el hecho de que el cheli no es tanto una variación diastrática, como un geolecto, es decir:

Variación geográfica y social, ya que cualquier hablante tiene tanto una localización geográfica como una adscripción social. La variación geográfica es esencialmente variación entre diferentes comunidades de habla. Es debida en gran medida a la situación y diferencias sociales y es fundamentalmente una variación social (Gimeno 1990: 163).

Por lo tanto podemos llegar a la conclusión de que tanto el cheli, como el *cockney* son en esencia el mismo tipo de variación lingüística: la lengua de una determinada clase social de una determinada localidad, con una caracterización sociolingüística muy similar, que comparten el resto de los hablantes, es decir, un geolecto.

Lunfardo:

La Academia define el lunfardo, que «tiene su origen en el gentilicio lombardo que llegó a ser sinónimo de ladrón» (Le Bihan 2011: 21), como:

3. m. Arg. p. us. delincuente.
1. m. *Argent.* Ratero, ladrón.
2. *Argent.* Chulo, rufián.
3. Jerga que originariamente empleaba, en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, la gente de mal vivir. Parte de sus vocablos y locuciones se difundieron posteriormente en las demás clases sociales y en el resto del país.

Pero hay otras definiciones que también nos gustaría reproducir, porque aportan matices de los que carece la de la Academia, como la de Pitkowski, en la que leemos esta variación es un «repertorio de vocablos, modismo popular que nació en Buenos Aires como producto de la inmigración, a la que se le ha adjudicado un carácter malsonante o procaz, ha ido evolucionando con el transcurso del tiempo penetrando en las diferentes clases sociales y regiones del país» (2008: 5).

En Le Bihan encontramos la que ofrece el *Diccionario del habla de los argentinos*, que «define el lunfardo como -jerga originariamente empleada en Buenos Aires y en sus arrabales por inmigrantes, marginales y malvivientes. Parte de sus vocablos y locuciones se difundieron luego en el lenguaje coloquial y en el resto del país» (2011: 21). Tampoco podemos dejar de contar con las palabras de una de las cumbres de las letras argentinas, Jorge Luis Borges, cuando explicaba que el lunfardo es «un vocabulario gremial como tantos otros, es la tecnología de la furca y de la ganzúa» (*cf.* Le Bihan 2011: 22). Por último reproducimos las definiciones de dos académicos que han estudiado esta jerga en profundidad. La primera es de Conde y está más centrada en el hecho lingüístico e, incluso, llega a cuantificar el número de términos que la componen:

Un repertorio léxico integrado por palabras y expresiones de diverso origen, utilizadas en alternancia con las del español estándar y difundido transversalmente en todas las capas sociales y centros urbanos de la Argentina. Aunque su origen pueda ubicarse en Buenos Aires, se ha difundido ya a todo el país e incluso a los países limítrofes. Lo integran aproximadamente unas 6000 voces, de las cuales solo 310 han sido registradas, como argentinismos o uruguayismos, por la última edición del DRAE (Conde 2013: 81).

Por último, contamos con José Gobello, presidente de la Academia Porteña del Lunfardo, que la define como: «repertorio léxico, que ha pasado al habla coloquial de Buenos Aires y otras ciudades Argentinas y Uruguayas, formado con vocablos dialectales o jergales llevados por la inmigración y que se emplea en oposición al habla general» (Gobello 1994: 38).

Este también opina que el lunfardo «no es ni un idioma, ni un dialecto, sino un vocabulario que enriquece no sólo el español hablado en Buenos Aires sino también la literatura, la poesía, las letras de tangos» (Le Bihan 2011: 23).

En la pequeña parte que hemos escrito sobre esta variación argentina aparece varias veces el término jerga, frecuencia que impone que lo definamos. Moreno lo explica como «lenguas secretas manejadas por grupos sociales cuya actividad está o puede estar fuera de una norma o

incluso fuera de la ley -es la lengua de los bajos fondos, del hampa, de la delincuencia- aunque también se han utilizado en otras actividades, como las comerciales o las trashumantes» (1999, 8).

Un poco más adelante, este autor sigue explicando que los argots se basan en variaciones léxicas y fraseológicas y no suelen afectar a la fonética o sintaxis. En general, tienen una gran renovación de términos, porque cuando estos empiezan a dejar de ser secretos, se necesitan otros que los sustituyan y, además, su formación puede llegar bastante especial, debido a que en la composición de palabras «se modifican formal o semánticamente términos ya existentes (por ejemplo, cambiando el orden de las sílabas), se usan palabras onomatopéyicas o se incorporan nuevas series de numerales» (Moreno 1999: 8).

Según vemos en las definiciones, hay dos características principales del lunfardo. La primera es que es un idioma nacido debido a la inmigración pero, esta vez a diferencia de la anterior que era interna, es decir de diferentes provincias españolas, esta es mayormente externa. Si atendemos a la historia de Argentina, desde mediados del siglo XIX hay una gran afluencia de europeos, especialmente italianos, lo que dio lugar a una «incorporación de numerosos italianismos en el lunfardo, argot delictivo en su origen» (Alvar 1996: 212), y de esta manera se «puso en contacto directo dos lenguas románicas fuera de su solar originario» (Aleza 2002: 240), lo que dio lugar a constructos lingüísticos como el cocoliche y, posteriormente, el lunfardo. Desde el punto de vista demográfico, «en esta época Buenos Aires se transformó desde una aldea a una ciudad, como consecuencia del flujo inmigratorio continuo. Y como todas las grandes ciudades Buenos Aires conoció la delincuencia» (Le Bihan 2011: 22).

La segunda es su caracterización como jerga unida al mundo de la delincuencia, pero esta relación no se hizo por serlo en sí, sino porque las tres primeras personas que se ocuparon de estudiarlo, Benigno Lugones, Luis María Drago y Antonio Dellepiane tenían relación con las fuerzas del orden público, de hecho, «estos investigadores habían desempeñado funciones para la policía, y consideraban el lunfardo como un dialecto de los delincuentes» (Le Bihan 2011: 22). El primero de ellos «era escribiente en el Departamento de Policía» (Iribarren 2009: 19) y, sigue exponiendo Iribarren, que en 1879 escribió dos artículos en los que explicaba cincuenta y tres términos del lunfardo. Luis María Drago, por su parte, era juez y jurista y Antonio Dellepiane era un criminalista renombrado. Según desarrolla Iribarren: «ellos escucharon los términos lunfardos de boca de los delincuentes e interpretaron que pertenecían a una jerga ladronil. En 1887, más perspicaz, Juan A. Piaggio en su suelto Caló Porteño (Callejeando) advirtió que se trataba de «argentinismos del pueblo bajo» (2009: 19).

Debido a este estudio y a los de Conde, podemos afirmar que «el lunfardo no es un léxico de los ladrones, y no lo es porque desde su mismo origen las palabras que lo integran exceden largamente el campo semántico del delito» (Conde 2013: 81), ya que cubre todos los de la vida. Conde, asintiendo con la tesis de Gobello, cifra su origen en el «compadrito», que es «el joven criollo de las clases populares, que por un lúdico afán se fue adueñando de muchos de los términos llevados a Buenos Aires por los inmigrantes -particularmente italianos- hacia fines del siglo XIX, y los fue incorporando a su propia habla, por lo general adaptándolos en su fonética» (2013: 84).

Así que su punto de partida no está en lugares relacionados con la delincuencia y el mundo criminal como prisiones o prostíbulos «aun cuando aquellas y estos contribuyan a enriquecerlo, sino que se constituye en los hogares de inmigrantes, principalmente en los asentados en los conventillos de la Boca del Riachuelo» (Iribarren 2009: 23).

Para cerrar este estudio sobre el origen de esta variación, citaremos a Gobello, quien dio un giro en la consideración de este habla porque se centró en el aspecto lingüístico y pudo demostrar que no fue un argot delictivo, sino que nació:

[D]el impacto de las diferentes lenguas, dialectos y jergas introducidos por la enorme masa de inmigrantes que desembarcaron en Argentina a partir de la segunda mitad del siglo XIX sobre el sustrato lingüístico preexistente disponiendo de un repertorio léxico que lentamente fue sedimentándose en el habla coloquial porteña y de otras ciudades argentinas y uruguayas, estimulando la formación de nuevas voces. El tango, la literatura y el teatro hicieron el resto (Pota 2015: 5).

Viegas opina que la jerga inicial, que pudo haber «cristalizado, digamos, hacia 1880» (2002: 5), no lo hizo, debido al nacimiento del tango. Si lo hubiera hecho hoy no sería sino otra manera de hablar de un grupo cerrado, pero este nuevo tipo de canción, que también por su carácter arrabalero tomó buena parte de su vocabulario del lunfardo «vino a darle a esta habla una tremenda y extraordinaria popularidad, una popularidad de la cual no goza ninguna jerga del mundo» (2002: 5). Y esto tuvo dos consecuencias, la primera es su extensión a todo el país y la segunda es que es «algo muy vivo, sujeto a las reglas de la evolución lingüística» (2002: 5). Y también Viegas nos ofrece otro punto clave del lunfardo que «no parece haber sido, como he dicho, la lengua materna de nadie, sino más bien un habla que se aprende de manera distinta y paralela al habla materna» (2002: 5), porque «el lunfardo se construye sobre la arquitectura del castellano hablado en Buenos Aires» (Iribarren 2009: 22), no tiene sintaxis propia, aunque ha evolucionado paralelamente a los cambios diacrónicos generales de la que lengua en la que enraíza y se basa en un léxico propio «que no se contrapone sino que enriquece la lengua común» (Iribarren 2009: 23).

El lunfardo es un acto de habla consciente, no viene dado por una carencia de conocimientos lingüísticos de la lengua estándar, y el hablante lo utiliza con un fin, que va desde el uso afectivo de la lengua hasta la muestra de rebeldía porque «implica una toma de posición social, pues la utilización de argotismos expresa significativamente un modo de situarse frente a la lengua estandarizada» (Conde 2013: 103).

Conde estudia en profundidad el origen de los términos de este argot, dividiéndolos en dos grupos; por un lado tendríamos los que provienen de las migraciones internas, que es donde llegan un cierto número de términos aborígenes americanos y, por otro, los términos que han llegado del otro lado del Atlántico como los que provienen de diferentes lenguas africanas, el caló, la germanía española, el castellano popular y otras lenguas europeas, como el francés, el inglés, el italiano y el portugués. Así mismo, afirma que este lenguaje está caracterizado por variaciones semánticas de las palabras que recoge:

Son lunfardismos muchos términos tomados de español, pero usados con otro significado, como empaquetar ('engañar'), calzado ('armado') o comedor ('dentadura'), lo que distingue al lunfardo es la extraordinaria cantidad de términos tomados de otras lenguas distintas del español con los que se fue conformando (Conde 2013: 81).

Mario Teruggi, en su obra de 1998, señala que el vocabulario del lunfardo se establece en tres etapas:

1) *De desarrollo*: desde 1865-1870 hasta la primera guerra mundial. Esta jerga se habla en el ejido porteño y en los suburbios de la capital, aunque poco a poco se extiende hasta otras ciudades, principalmente por hombres del llamado arrabal, los barrios bajos, aunque luego, al comienzo del siglo XX su uso se extiende «como parte de la lengua popular» (Iribarren 2009: 24). En esta época de formación se toman un gran número de préstamos tanto de lenguas europeas de los inmigrantes que llegaban al país, como del sustrato de la zona. Ya hemos

mencionado el hecho de que el tango ha servido en toda la historia de esta jerga para extenderla primero en la zona de Buenos Aires y luego hacia todo el país, y es en este momento cuando se registra la primera palabra lunfarda en un tango, «Mi noche triste (1916) de Pascual Contursi» (Le Bihan 2011: 22-23).

2) *De asimilación*: desde el fin de la primera guerra mundial hasta el final de la segunda. Debido a la carencia de movimientos migratorios, apenas hay prestamos externos, pero sí que se desarrollan los localismos. Se extiende su uso entre la población de clase media y a toda la provincia de Buenos Aires, pero gracias a la radio, llega a todo el país, aunque entre 1933 y 1953 está prohibido su uso, ya que en 1933 se promulga el «Reglamento de Radiocomunicaciones mediante el Decreto 21.044 del 3 de mayo» (Iribarren 2009: 45). Tras un periodo de dureza que empieza el 4 de junio de 1943, con el «golpe militar que derroca al presidente Castillo y asume la presidencia el general Pedro Pablo Ramírez» (Iribarren 2009: 46), esta ley se deroga el 13 de octubre de 1953 porque «se promulga la Ley de radiodifusión 14.241» (Iribarren 2009: 48). También se aprecia un cambio en la temática de los tangos porque «si al principio el lunfardo utilizado en las letras de tango evocaba la vida arrabalera, a partir de la década del '30 se utilizó el lunfardo para la vida cotidiana en una época golpeada por la crisis económica mundial» (Le Bihan 2011: 23).

3) *De rebrote*: desde 1953 hasta la actualidad. Se acaba la censura en las radios, por lo que el lunfardo resurge, se extiende por todo el país, lo toma la gente joven y se nutre de localismos. Es importante este nuevo nicho de hablantes porque ellos «recuperan voces caídas en desuso y lo acrecientan mediante la creación de nuevos términos, incluso algunos sobre la base de los antiguos» (Iribarren 2009: 48-49).

Por lo que respecta a su aceptación, ha habido una clara evolución en el sentir de la población o, mejor, de la clase intelectual. Fraga (2006: 32) relata que al principio, hasta la primera mitad del siglo XX, el lunfardo no estaba bien considerado y escritores como Jorge Luis Borges, José Edmundo Clemente, Costa Álvarez y otros concebían el lunfardo como un lenguaje de la delincuencia y aceptaban sólo la lengua aprobada por la Real Academia Española, aunque «los primeros registros de lunfardismos datan del último cuarto del siglo XIX, y aparecen en cuadros de costumbres, textos dramáticos, letras de tangos» (Conde 2013: 103). Pero, en coincidencia con la tercera etapa de Teruggi, la de rebrote, se aprecia un cambio en el sentir hacia esta jerga, de tal manera que ya no sólo personas importantes de la talla de Perón lo usan, sino que empieza a aparecer en «columnas periodísticas, cuentos, novelas y letras de rock y de cumbia villera» (Conde 2013: 103). De hecho, «para entender la importancia del lunfardo en la sociedad argentina, es esencial centrarnos en la literatura, en el teatro y en las letras de tango que han contribuido a la divulgación y a la aceptación del lunfardo» (Le Bihan 2011: III).

Como colofón, Viegas (2002: 5) habla de la singularidad del lunfardo al exponer que «no parece estar documentado un caso exactamente igual al del lunfardo en ninguna otra parte del mundo. El lunfardo constituiría así un tipo único de estructura lingüística, que espera una descripción gramatical adecuada por parte de los lingüistas».

Pero para nuestro estudio, nos hemos de quedar con una idea de base y es la que destaca Van Mourik cuando apunta que «originalmente, como todos los argots, el lunfardo no tenía prestigio y solamente el pueblo bajo lo hablaba» (2011: 4). La destacamos porque este es el hilo que va a unir el *cockney* con la realidad argentina de principios de siglo, como el cheli, o habla de las clases populares de Madrid une el *cockney* con la realidad de la capital española. Estamos, por tanto, ante dos traductores que supieron ver que en su país había un hilo

conductor que podía hacer que los espectadores sintieran lo mismo que sintieron los espectadores ingleses cuando vieron el *cockney* sobre las tablas: personas de una determinada clase social que necesitaban hablar de otra manera para poder ser siquiera considerados en su zona de origen.

Como sucedió con Julio Broutá, Floreal Mazía tomó una variación de su país de origen, que también se identificaba con un extracto social bajo, para verter el *cockney* del original inglés. Al igual que el cheli, el lunfardo está muy desarrollado en la literatura, pero va un poco más allá, ya que esta variación se emplea así mismo en el periodismo o en la literatura narrativa, debido a su expansión al resto del país, que vino dada por el tango, lo que no ocurrió en España con el cheli, que se ha visto reducido a una jerga con ciertas vinculaciones barriobajeras.

No podemos dejar de mencionar el concepto de geolecto con el que hemos cerrado el capítulo del cheli. Si prestamos atención a lo que hemos leído, apreciamos que hoy en día el lunfardo es un tipo de variación muy extendido en Argentina, con una adscripción teórica difícil, pero en la época en la que nació y en la que refleja la traducción de Mazía, sí que podríamos definirlo como un geolecto, al igual que el *cockney* y el cheli porque, como ellos, es una variación lingüística que habla una clase social determinada, con una adscripción geográfica muy marcada y que conlleva unas connotaciones sociales negativas.

La explicación de los dos estadios lingüísticos que dos traductores han empleado para traducir el *cockney* a nuestra lengua ha sido más corta de lo que nos hubiera gustado, pero entendemos que, a pesar de las breves pinceladas, se pueden ver las principales características de ambas y la posible relación que tienen con el *cockney* londinense.

3.2.5. Valoración de las traducciones recogidas

Traduzir é ir além das palavras escritas. O tradutor deve ter consciência de que, ao traduzir uma obra literária, ele deve primeiramente compreendê-la e interpretá-la para que possa passar a outra língua e cultura o que o autor da obra original disse com sua arte. Cultura e língua são coisas indissociáveis. Jamais seremos capazes de transpor algo de uma língua para outra se não levarmos em consideração a maneira como os falantes de ambas as línguas vivem em seus respectivos países (Furlanetto 2008: 68).

Hemos de partir del hecho de que en una obra de teatro priman el dialogo y la acción sobre la descripción y narración y hemos de tener en cuenta esta característica cuando queremos traducir porque, como dice Díez Borque, «el argumento de la pieza teatral, la caracterización psicológica de los personajes (aunque también se consigue por medios escénicos), la belleza de la palabra y profundidad del concepto, la densidad cultural y pluralidad de funciones, etc., están en el texto» (cf. Merino 1994a: 18).

Estamos, como hemos visto, ante un texto actuado, ya que es en la actuación y en la persona del actor en los que se completa la obra y hallamos la simbiosis que estuvo en la mente del escritor. Y ante el escenario, atiende el espectador que presencia lo que tiene ante sus ojos como un todo, sin notas al pie que expliquen el porqué de ningún aspecto que pueda llevar a confusión. La obra debe explicarse por sí misma y en sí misma de tal manera que, al primer golpe de vista, el espectador sea capaz de transportarse al mundo que el autor nos ha querido transmitir. Este nuevo mundo se plasma de la mano de un abanico de elementos externos o escenografía (decorado, vestuario, música si la hubiere y gestos y movimientos de los actores en el escenario) y otros propiamente literarios, es decir, el texto que se declama. Por esto, Hamberg opina que un texto dramático debe caracterizar al hablante, la época y el lugar, además de la clase social, pero no puede ser ambiguo, para atraer la atención de la audiencia

en la manera deseada por el autor (1969: 91). De esta manera, apreciamos una vuelta de tuerca en la esencia del lenguaje que se pone sobre las tablas, porque además de ser rico en matices, abundante en recursos, pero sin ser demasiado artificioso para que se pueda declamar con facilidad, el lenguaje debe representar a quien habla, más concretamente en nuestro caso, el uso de variaciones dialectales deben estar bien construidas y ser fidedignas para que se pueda entender desde el principio el porqué de esta caracterización.

Pero antes de valorar las obras meta y de analizar la posible traducción de los dialectos, vamos a ceder un pequeño espacio a un traductor, John Willet, quien en 1983 explica cuál es, bajo su punto de vista, su labor:

Here's a good modern European play, possibly a great one. What's the translator's responsibility? Not to change its structure; that's a dramaturg's or director's job, though of course it may be the translator who goes on to fulfill that role for a given production. Not to accommodate the dialogue to the actors; this may be only too inclined to do that for themselves. No, his real responsibility, in my view, is to communicate the story and the characters as the author conceived them and to reproduce as far as possible his use of language... (Merino 1994b: 23).

De la misma opinión es Meyer, quien en un artículo de 1974 escribe «as Gogol once observed, the ideal Translation should be like a completely transparent pane of glass through which people can see the original without being aware of anything intervening» (cf. Merino, 1994b: 32).

La inclusión de un dialecto en una obra no es un hecho baladí, más bien, estas variaciones refuerzan el mensaje que el autor quiere transmitir y en el teatro, este se suele plasmar por medio de una sintaxis sencilla, el uso de un gran número de interjecciones o la representación continuada de las características que el autor considera propias del lenguaje oral. Díaz de Revenga considera que los autores incluyen dialectos en sus obras con tres finalidades: «la realista, cuando hace hablar al personaje de acuerdo con su condición social y cultural, la caracterizadora, relacionada con la anterior y la contrastiva porque dos personajes se oponen y, en estos casos, el contraste es social y cultural» (1999: 109). Parece que esta autora está hablando de *Pígalión*, porque en estas breves líneas define lo que acontece en nuestra obra: dos personajes, dos mundos, que se oponen de manera social y cultural: la clase alta frente a clase baja y la cultura frente a la incultura.

Traductológicamente hablando, cuando nos enfrentamos a *Pígalión* vemos que estamos ante la distinción que J. House realizó en 1997 entre obras *covert* y *overt*, siendo estas últimas todos aquellos textos ligados al momento sociocultural del país en el que nacen y que, por tanto, necesitan «un segundo nivel funcional para mantener el mismo estatus en la cultura receptora» (Alvarez Maurin y Rabadan 1991: 211). *Pígalión* pertenece claramente al tipo de obras *overt* ya que presenta «marcas históricas y sociolingüísticas específicamente ligadas al momento de su producción» (Alvarez Maurin y Rabadan 1991: 211) y tiene, además, una función expresiva claramente determinada por ser una obra literaria.

Llegados a este punto, debemos también distinguir los textos en los que el dialecto es fundamental para el pleno entendimiento de la obra y aquellos en los que apenas tiene connotaciones coloristas, por lo que se puede traducir a la lengua estándar, pero no es nuestro caso, ya que el *cockney* constituye una entidad que define una clase social y es caracterizadora de un tipo de persona, de acuerdo con la tradición inglesa; por lo tanto es un marcador que ha de mantenerse en la versión española. El habla de los personajes de Shaw tiene una función, más allá de la mera representación pictórica. Hay un porqué bien definido que lleva al autor a utilizar el dialecto, un dialecto en concreto y no otro y esto es algo que debe mantenerse en el

texto meta para que los receptores de la obra la entiendan en toda su extensión, es decir, esta obra de teatro va más allá de una mera variación del mito griego de *Pigmalión*, con una clara desviación feminista, como hemos mencionado previamente.

En esta obra el dialecto también se usa para rechazar a una persona. Aunque Shaw vivía en Londres, podía haber empleado otra variación y dar a su protagonista un carácter rústico e inculto con casi los mismos fines: una joven que quiere mejorar socialmente y para hacerlo necesita hablar en inglés estándar. Pero los matices habrían sido diferentes: lo rural, que es positivo, que incluso entenece al que escucha, frente a un dialecto desprestigiado en una sociedad muy clasista. La persona que llega a Londres a trabajar y desea mejorar, frente a una habitante de la gran urbe que quiere salir de las «cloacas» en las que vive. Por esto, el dialecto es básico en la obra y, por ello, debemos traducirlo o, al menos, encontrar la manera de hacerlo para salvaguardar el hecho de que «Eliza Doolittle in *Pygmalion* is an example of many thousands of men and women who have sloughed off their native dialects and acquired a new tongue» (Mortad-Serir 2013: 19). Y esta lucha también es importante en el mismo desarrollo de la trama (como queda subrayado con la inclusión de la escena en la que Elisa aprende a pronunciar, que añadió Shaw en la segunda edición de su obra), porque todos sabemos lo difícil que es deshacernos de ciertas características que utilizamos cuando nos expresamos, lo que redundaría en la necesidad de marcar las diferencias dialectales en la lengua meta.

Por lo tanto, como traductores nos enfrentamos a un texto sobre el que «pesa» otra consideración añadida y, como profesionales:

[U]na de las principales tareas que debe hacer el traductor cuando se enfrente a un texto marcado como dialectal es, precisamente, tratar de establecer cuál es la forma y la extensión de dicha marcación, es decir, si se trata de una obra escrita por completo en una variedad dialectal, si sólo aparecen los dialectos de modo parcial para marcar uno o más personajes, o si en definitiva es un texto totalmente marcado por la presencia de múltiples variedades dialectales (Bolaños 2004: 331).

Opiniones sobre cómo traducir los dialectos hay muchas, por citar unos pocos nombres, podemos observar que Nida es de la opinión de que hay que buscar un dialecto equivalente funcionalmente, también Catford piensa que se debe encontrar un dialecto en la lengua meta que sea equivalente; para este autor, además, ha de «primar la geografía humana y no la física (no cambiar un dialecto del norte por otro del norte)» (Caprara 2009: 89). Y aunque suene mal, no creemos oportuno cambiar la palabra «equivalente», porque esta es exactamente la que ambos utilizan. Siguiendo esta línea, tampoco podemos olvidar las palabras de Perteghella, quien da dos apuntes también importantes, referidos al público y a los actores:

The majority of theater translators agree that dialect should be translated with dialect, but which one? Usually translators have a stronger affiliation to one dialect than another, because they belong to that geographical and social reality; thus, it is easier to translate into what one knows best; however, this particular choice may not suit the literary and theatrical needs of a text. Second, one can find some parallels between source nonstandard languages and idioms and target ones. Furthermore, as already discussed, one has to consider the immediate impact of spoken stage dialogue. Phyllis Zatlin notes how audience response to the spoken dialogue will be affected by, among other factors, the actors voices and style of delivery (2002: 46).

Sin embargo, debemos de tener en cuenta que la total simbiosis entre dos dialectos es prácticamente imposible, ya que cada uno lleva una serie de ideas sociolingüísticas adscritas que pueden no coincidir en ambas lenguas. Por ello, Rosa Rabadán opina que no hay «dialectos funcionalmente equivalentes» (1991: 97) por lo que propone la traducción a la lengua estándar y la adición de marcadores del tipo «añadió en su dialecto».

Volviendo a Perteghella, vamos a reproducir a continuación las cinco estrategias que establece para la traducción de dialectos en obras teatrales. Sabemos que la cita es un poco larga, pero preferimos contar con las palabras del mismo autor, aunque hemos eliminado los ejemplos que se hallan en el texto original:

1.- Dialect compilation: To translate a dialect or a slang into a mixture of target dialects or idioms. Because these are still very localized or rooted in specific social groups in the target language, a wide audience reception can be hampered if strong regionalisms exist in the target culture. Setting and milieu remain the same as those of the original play (for example, Saba Sardi's translation of Shaw's *Pygmalion*).

2. Pseudo dialect translation: To make up a fictitious, indistinct dialect, usually using nonstandard language and idiomatic features of various target language dialects. Proper names and topical and cultural references are kept as in the original. Use of actors (unspecified) regional accent [...]. This kind of text is accessible to a wide audience and seeks to occupy a standard position in theater, usually being recycled for different productions.

3. Parallel dialect translation: To translate a dialect or slang into that of another specific target language, usually one that has similar connotations and occupies an analogous position in the target linguistic system. Proper names are kept as in the original, as are topical jokes, places, and other source-language cultural references. Use of actors (specified) regional accents; [...]. This strategy will achieve the desired reception effect only if the translator works closely with director and actors. There is always the danger of mis-reception [...].

4. Dialect localization: To localize a dialect or slang into another specific to the target-language frame. Often, characters proper names are changed. Setting, topical, and cultural references are changed to target ones. This is very much a domesticating, acculturating strategy, which borders on adaptation and version [...]. Chosen for political and aesthetic ideals, a dialect-localization strategy is often desired by a playwright or a director for expressing a different perspective on a well-known play or for a particular production. Translator and director will usually work together, and the production will aim to unearth and make visible domestic connotations. The dialect-localization strategy might hamper reception on a national basis, especially in those countries in which regionalisms are stronger.

5. Standardization: To substitute dialect, slang, and jargon with standard language. The language is sometimes dotted with occasional colloquialisms [...]. This strategy is more suitable for scholarly editions of drama, but also for productions that universalize some of the issues or ideals in the foreign play: domestic connotations are avoided, and the setting and topical references are those of the original. However, if this type of text is used for a stage production, the characterization will lose its strength and the dialogues some of the musicality and colorfulness of the source dialogue. [...]. This strategy can be seen either as a political or aesthetic act as much as a dialect localization strategy, and from a literary point of view, it is an act of appropriative adaptation. [...]. Here the target-language dialect is used for its creativeness, rhythms, and musicality rather than for any sociocultural or linguistic equivalence or political acculturation. Classical or established literary works seem to be more vulnerable to target-language localized dialect translation. [...]. I would go even further by stating that the translators using this strategy are in a way testing whether classical ideals per se can be embodied (and expressed) in Scots and Welsh, languages that traditionally have not been vehicles for the theatrical representation of classicism. This practice is used when the translator/adaptor has either a sociopolitical purpose or a cultural, aesthetic plan: the translated text will be characterized by freer departures from the source-language text, affecting register and involving dialectal shifts (2002: 50-51).

Haciendo un resumen global sobre cuál es la manera de verter un dialecto, Ramos propone cuatro consideraciones con las que han de jugar los autores meta a la hora de traducir una obra en la que aparece un dialecto en su país natal (da la casualidad, además, de que pone como ejemplo *Pígalión*), pero que podríamos extenderlas a cualquier otro lugar:

The translator will have to choose between preserving or not preserving the spatial and/or time coordinates of the source text, having four possibilities:

- To maintain the space and time coordinates (e.g. *Pygmalion* in London in 1916)
- To maintain the space but not the time coordinates (e.g. *Pygmalion* in London in 2007)
- To not maintain the space and time coordinates (e.g. *Pygmalion* in Lisbon in 2007)
- To maintain the time but not the space coordinates (e.g. *Pygmalion* in Lisbon in 1916) (Ramos 2009: 295).

Pero tanto Toury (1980, 1995) como Vermeer, con su teoría del Skopos (1978, 1989, 1996), definen la traducción como un producto de la cultura de llegada. Por lo tanto debemos hacernos una pregunta muy simple, ¿a quién pertenece *Pígmalión*? De acuerdo con las teorías de estos autores, *Pígmalión* nos pertenece a nosotros, público/lectores hispanos, que necesitamos hacer de esa obra algo nuestro, por lo tanto tenemos que traducirla al castellano en toda su extensión. De esta manera: «una buena traducción literaria del *cockney* debe reflejar o aproximarse al efecto que este dialecto produce en el lector angloparlante y, a la vez, dejar muy clara la caracterización y función verbal de esos personajes adscritos a un área geográfica y social muy concreta que le diferencia de otras voces que utilizan el inglés estándar» (Soto 1994: 96).

Sabemos que esto es muy complicado, pero podemos alcanzar una equivalencia funcional mediante «the replacement of a text in a source language by a semantically and pragmatically equivalent text in the target language» (House 1997: 31). De hecho, Hatim y Mason abundan sobre este tema y lo precisan poniendo como ejemplo nuestra obra: «thus, the equivalence in the translation of *Pygmalion* into Arabic will be established functionally. The aim will be to bring out the user's social/linguistic 'stigma', not necessarily by opting for a particular regional variety but by modifying the standard itself» (1990: 43).

Por esto, el traductor debe de tener no solo un conocimiento profundo de la lengua a la que traduce, sino también de su sociolingüística, ya que este será vital en la recepción de la obra traducida. Hemos de recordar lo expuesto anteriormente, cuando hablábamos de las diferentes recepciones que en castellano tienen los dos dialectos andaluces principales. Sabemos que la estratificación social en ambas culturas, origen y meta no es exactamente la misma, pero en ambos países atendemos a la existencia de un grupo social de bajo extracto, con poca cultura, eminentemente trabajador, que se hacina en barrios populares de mala fama y que ha sido representado en otras obras literarias con los mismos parámetros. Obviamente, no tiene la misma historia el *cockney* que echa sus raíces en la Inglaterra del siglo XV, que el cheli madrileño, apenas empezado a representar unos pocos años antes de la traducción de la mano de los hermanos Álvarez Quintero y de Carlos Arniches, o el lunfardo, variante de muy reciente creación (pensemos, como ya hemos dicho, en la época de las emigraciones de italianos a la zona del Río de la Plata que empezaron hacia finales del siglo XIX) y, aunque con menos representación literaria que los anteriores, mayor extensión espacial y social. Estamos, por lo tanto, ante un hecho traductológico muy bien explicado por Pascual:

En el caso concreto de nuestra traducción, el original contiene un lenguaje muy marcado y por ello el traductor debe encontrar un dialecto equivalente en la lengua termino, en nuestro caso el español. Si seguimos las sugerencias de Catford y Hatim y Mason se debe buscar un dialecto geográfico humano-social, equivalente al *cockney* modificando el lenguaje normal con variaciones léxicas, gramaticales, fonéticas etc. Pero al mismo tiempo no podemos olvidar las observaciones de Newmark de producir una variación natural (1993: 757).

Centrándonos ya en *Pígmalión*, en el apartado anterior hemos analizado las seis traducciones con las que contamos de entre las, según Bassnett, «infinite performance decodings posible in a playtext» (Merino 1994b: 18), pero entendemos que nos debemos fijar principalmente en cinco, la de Broutá, la de Baeza, la de Mazía, la de Leita y la de Cisneros, ya que son textos

meta que tienen entidad en sí mismas y no son una mera variación de enunciados de un texto base, anónimo por más ende. Añadido a esto debemos posicionarnos y explicar que nos atenemos a las ideas de Nida, Toury y Vermer, entre otros, por las que el autor meta debe intentar encontrar un registro equivalente al del original. De esta manera y, tomando la idea del *Skopos*:

En consecuencia, cualquier traducción al español que se precie de leal al texto original deberá realizarse en función de los destinatarios de España, México, Chile Cuba, Argentina, y de todos los restantes países que hablan esta misma lengua y que, a la vez, poseen unas peculiaridades intrínsecas que son diferentes geográfica y culturalmente y que generan evocaciones o asociaciones muy diferenciadas (Soto 1998: 31).

Aunque sabemos que corremos el peligro de que haya un sector del público al que no le guste porque «la información sociolingüística que pertenece al dialecto usado y que se transmite al receptor produce, abiertamente, efectos cómicos y, en consecuencia, el rechazo del nuevo lector» (Soto 1998: 25).

Vamos a pasar a analizar las obras meta mencionadas, desde el punto de vista de su acercamiento al dialecto. El primer paso que hemos dado ha sido su división en dos grupos. El primero estaría formado por todas aquellas que neutralizan el dialecto y se centran solo en la idea de incultura que transmite el hablante de *cockney* en Inglaterra, por medio de rasgos coloquiales y vulgares que se contextualizan en los niveles fónico, léxico y gramatical. Hablamos de Baeza, Leita y Cisneros. El segundo, en cambio, estaría formado por los dos textos cuyos autores meta buscaron un dialecto equivalente en sus respectivos países, Broutá y Mazía.

Dentro del primer grupo, debemos subrayar una idea en concreto y es que al normalizar el *cockney* en castellano y reducir el sociolecto de Elisa a una mera utilización de expresiones y formas coloquiales y vulgares, la caracterización del personaje cambia, la idea de que un dialecto condiciona una vida desaparece con la fuerza y la carga de crítica social que tenía en la obra original, pasando a despersonalizar la obra meta.

Empezaremos nuestro análisis con Baeza. Ya hemos demostrado que su texto se basa en la traducción de Broutá, a la que añade enmiendas, pero no es un trabajo autónomo, sino más bien una retraducción en la que el autor meta se convierte, por tanto, en un tercer autor. Este trabajo es, sin duda un ejemplo de que «el plagio no es un hecho aislado, sino una costumbre extendida, al menos en el mundo teatral español» (Merino 2001a: 220). Pero el problema es que caracteriza a la protagonista de una manera más vulgar, más chabacana si se quiere, por lo que Elisa pierde la dulzura que tiene en el original. Mirando las fechas, vemos que este trabajo se hizo en la década de los cuarenta, años en los que el régimen en el gobierno imponía una moral determinada y establecía un mundo en el que la mujer tenía un papel concreto. Entendemos que por ahí venga la caracterización de la protagonista. Hay que tener en mente también, que la obra se publicó en Argentina y que a Shaw ya se le consideraba como un clásico, por lo que los censores no fueron muy estrictos con él, salvo en un par de obras en las que exponía claramente su ideología socialista.

Leita, por otro lado, neutraliza el dialecto en Doolittle, pero no en su hija, con lo que hay un choque bastante grande que nos lleva a no entender muy bien el contexto: ¿un padre *cockney* que utiliza la forma estándar, frente a una hija *cockney* que habla de manera vulgar? Más allá de cualquier delimitación del efecto de la traducción dialectal, este es un condicionante que redundará negativamente en el público. Apreciamos el avance en la concepción de la mujer por la caracterización del léxico de la protagonista, aunque a veces suene bastante vulgar.

Además, y no es grato decirlo, la obra está plagada de errores por desconocimiento de la lengua inglesa y otros que nos hacen pensar que este autor meta tampoco domina excesivamente la lengua de llegada. Quizás preferimos ponderar el hecho de que la traducción se hizo de prisa y no tuvo tiempo de llevar a cabo una revisión profunda. Quizás esta haya sido la traducción más efímera de *Pigmalión*, una edición que no se volvió a publicar, frente a las de Broutá que han seguido saliendo al mercado hasta los años 90. Y preferimos ser positivos y pensar que el público está acostumbrado a una Elisa y a un Higgins y que cualquier cambio no gusta, en vez de sopesar que quizás lo que la hizo efímera fue su ausencia de calidad.

Para terminar con este grupo, contamos con Cisneros, que hace un extenso estudio textual, cultural y social de la obra, pero que neutraliza el dialecto origen siendo plenamente consciente de ello y explicando el porqué de su decisión. Su texto es muy cuidado, sigue con bastante fidelidad el original, pero también nos sorprende por una serie de errores que comete. Desde el punto de vista diacrónico, es una traducción de nuestro tiempo en la que los diálogos suenan muy naturales, porque utiliza léxico y expresiones actuales, que suponen una equivalencia funcional perfecta con el texto origen, salvo por el hecho de la desaparición del dialecto. Tanto la calidad del trabajo, como la apuesta editorial (ha aparecido en una colección para un público al que le gusta la literatura, no meras obras de consumo, y que tiene tiempo para leer los estudios previos), como la cercanía al lector actual auguran una larga vida a esta traducción, aunque eso es algo que sólo el tiempo puede decir. Si consideramos que una traducción tiene fecha de caducidad y que cada generación debe tener la suya propia, debemos considerarnos afortunados, porque somos la primera generación, desde aquel lejano 1919, en la que se ha redactado una obra meta adecuada a la manera de hablar que hoy se oye en la calle.

Por otro lado, contamos con dos traducciones en las que los autores meta han buscado un dialecto con una equivalencia funcional respecto del original. Comenzando de manera cronológica, debemos mencionar a Broutá, que vierte el *cockney* al sociolecto cheli de Madrid. Cuando hablamos de cheli, subrayamos que no nos estamos refiriendo a ese registro que tanto auge tuvo durante los años ochenta, sino a un habla muy anterior, propia de las clases bajas madrileñas que ya hemos definido con anterioridad. Con la elección de esta variación lingüística, Broutá se aseguró dos cuestiones, la primera que el público iba a aceptar la obra, ya que era un autor de entrada muy reciente en la escena española, pero al que se le hacía enraizar con la tradición teatral que tanto gustaba a la gran mayoría de las personas que acudían a los teatros de la época. La segunda es que gracias a que se halló una equivalencia funcional, los españoles pudieron entender qué pretendía transmitir el autor irlandés, porque ambos grupos sociales tenían una consideración muy parecida en sus países de origen. Es cierto, y no se puede negar, que en la traducción de Broutá son muy patentes las injerencias del autor meta que cambia, modifica, inventa o tacha buena parte del texto de Shaw, pero no podemos olvidarnos de que la finalidad de esta obra fue su puesta en escena y, como tal, Broutá se centró en el mantenimiento de la comicidad, lo que llevó a realizar cambios obvios. Hemos podido ver tanto en los expedientes de censura, los artículos y anuncios en los periódicos, y en el estudio sobre las publicaciones de Shaw en el mundo hispanohablante, que esta obra se ha venido publicando y representando en nuestro país durante casi un siglo, en el que la población se ha acostumbrado a esa caracterización madrileña de los protagonistas. De esta manera se ha cubierto un espectro muy importante a nuestro parecer, y es que con variaciones o sin ellas, con fallos o sin ellos, el espectador ha entendido la obra en toda su complejidad y eso no es algo que hayan conseguido los autores meta anteriores.

Y por último, Mazía, traductor argentino que también se centra en la equivalencia funcional y encuentra un dialecto con un elemento sociolingüístico similar al original. Aunque en la época de la traducción de Mazía el lunfardo estaba ya extendido por todo el país, gracias a las letras de los tangos, este escritor meta se centra en el momento en el que se escribió la obra, principios del siglo XX, que es cuando se da el primer desarrollo del lunfardo entre la población marginal de Buenos Aires y, retrotrayéndose a un estadio de lengua anterior, establece un paralelismo entre ambas variaciones, por lo que su traducción, como la de Broutá, mantiene las coordenadas de espacio y tiempo del original. Si nos centramos en la textualidad vemos que, efectivamente, es una obra fiel, fidelidad de la que salvo Cisneros, no hacen gala los demás autores meta.

Sánchez compara las traducciones realizadas por Broutá y por Mazía pero, aunque tenga razón en una serie de aseveraciones, a nuestro modo de ver comete dos errores básicos. El primero es confundir el lunfardo que aparece en la traducción con el andaluz; es obvio que ambos comparten rasgos, como la ausencia de /s/ o su sustitución por la consonante aspirada [h]. El segundo es su afirmación de que el cheli es un «coloquial register» (1996: 191), cuando la crítica general lo considera un sociolecto. En lo que obviamente, sí que tiene razón es en el hecho de que «Mazía's Translation has again been much more faithful to the original than Broutá's» (1996: 192) y su posterior comentario que «all this shows that the translator has made an effort not only to reflect the dialect but also to represent it phonetically» (1996: 192). Hablando en concreto de la traducción de Mazía, Sánchez también apunta en su estudio que:

This translator tried as much as he could to be faithful to the original, both by not adding new sentences and by reflecting the register of the SI in the way it would be said by a non-educated girl, in this case from the South of Spain. The overall effect intended on the reader is well reflected, whereas I would not say the same about the other translation, which has translated only half of the original and has changed the other half (1996: 192).

Esta obra supone una confirmación de las teorías de Even-Zohar (1978), quien explica que la literatura traducida ocupa una posición secundaria en el polisistema de llegada en que se acomoda y esto condiciona las estrategias de traducción que se han de emplear, haciendo que el autor meta tienda a utilizar modelos existentes para lograr una traducción adecuada. Esto se aprecia perfectamente en los textos meta con los que contamos de *Pigmalión*. En la primera traducción de la misma, Broutá, con la injerencia posterior de Gregorio Martínez, la acerca a la corriente teatral existente en el momento en términos de comicidad o tipo de lenguaje hablado por las clases populares. Pero llega un momento en el que la obra se asume como propia y el polisistema de llegada la integra de tal manera, que deja de estar constreñida por los modelos literarios patrios y la obra pasa a ser más cercana al texto original en términos de adecuación, lo que se aprecia en las últimas traducciones con las que contamos.

Otra referencia que podemos hacer es a los trabajos de Toury y a su ley de interferencia, por la que se establecen interferencias entre las dos lenguas que participan del proceso traductológico. De esta manera, contenidos socioculturales que aparezcan en la lengua de origen se mantendrán en la meta dependiendo del prestigio que tenga la primera. Como hemos podido observar a través del proceso de análisis comparativo, la lengua inglesa ha tenido mucha relevancia en nuestro país, porque en todas las traducciones con las que contamos se han mantenido las referencias culturales. En algunos casos el autor meta ha explicado la significación o pronunciación de los mismos mediante notas, pero en otros los han dejado tal y como aparecían en el texto inglés. También, de acuerdo con Venuti, estas traducciones son extranjerizantes, porque mantienen las referencias socio-culturales del original, frente a la domesticación, técnica que supone el acercamiento del texto meta a la cultura meta.

Como resumen de esta parte sobre las traducciones analizadas, y basándonos en los criterios explicados, podemos afirmar que hay una que resalta por encima del resto y es la de Mazía. No sólo se ciñe al original de Shaw desarrollando apenas variaciones, sino que también encuentra en su país un dialecto equivalente al que verter la variante lingüística de Eliza y Doolittle. Mediante el uso del lunfardo, transporta al público a la misma situación a la que Shaw transportó al suyo que es, en definitiva, lo que marca la esencia de *Pigmalión*, más allá de que la supuesta historia de amor se desarrolle o no. Únicamente de esta manera, y no nos cansaremos de recordarlo, el público puede entender en toda su extensión la obra de Bernard Shaw. Lo único que podemos lamentar es el hecho de que esta obra sea ajena a la península, porque no acabamos de aprehender todos los matices del lunfardo al ser un dialecto foráneo, al contrario de lo que pasa en Argentina y de lo que pasó con la traducción de Julio Broutá en nuestro país.

Para finalizar, debemos clamar que sabemos que es difícil, sabemos que cierta parte del público puede sentirse ofendido por la elección de un dialecto u otro, y sabemos que estamos creando una obra meta que no podrá durar mucho más que una o dos generaciones, pero hemos de pensar también algo más: se debe traducir *Pigmalión* no a un equivalente geográfico puro, como es el *cockney* sino que se debemos «respetar el factor social y humano» (Pascual 1993: 758) que conlleva, porque: «si la obra de los Quintero se tradujese al castellano, ¿qué quedaría de ella?» (Valle-Inclán sobre las obras de los hermanos Álvarez Quintero *cf.* Seco 1993: 26).

4. CONCLUSIONES

Hemos hecho un viaje apasionante por el siglo XX, por la mentalidad de una época, por las ideas de un autor brillante, hemos visto la evolución de todo un pensamiento, de un pueblo, hemos presenciado el miedo que genera el teatro (y por ende la literatura) en los gobiernos totalitarios, hemos percibido la admiración de las personas por las ideas de mejora personal, que se adecuaban muy bien al poso católico del trabajo, hemos viajado por la mente de investigadores revolucionarios, hemos escuchado a Aristóteles, Cicerón, Cervantes, nos hemos empapado de teorías, soluciones y certezas, hemos conocido la importancia de los dialectos en las ideas de un colectivo y conocido un poco más el *cockney*, el cheli y el lunfardo. Todo en un viaje proporcionado por una obra maravillosa, *Pigmalión*, en una época fascinante, el siglo XX. Por todo ello, sólo podemos decir: gracias, Eliza.

La primera parte de nuestro estudio ha consistido en el análisis del concepto de dialecto, la ubicación y descripción del *cockney* y la posibilidad de traducir estas variaciones como tales, como entidades dependientes de una lengua que las aglutina a todas, pero con unas características que las ubican de manera tanto social como geográfica.

El lenguaje define a su hablante, no es un mero medio de comunicación, sino que cada matiz diferenciador lo sitúa en unos parámetros determinados de lugar, clase social, tiempo y nivel cultural. Y de esta manera, al agrupar las características distintivas hallamos dos entidades principales, los dialectos, o variaciones diatópicas, y los sociolectos, o variaciones diastráticas y una menor, el acento. La primera se refiere a todas aquellas variaciones lingüísticas que vienen marcadas geográficamente, y las segundas a las que dan forma la clase social a la que pertenece el hablante. Por su parte, el acento alude a variedades de rasgos suprasegmentales siempre relacionados con dialectos o sociolectos, sin entidad en sí mismos. Sin embargo, no hace mucho tiempo, se ha definido otro tipo de variación, el geolecto, que aglutina en sí a los dos primeros. Es decir, un sociolecto hablado en una circunscripción geográfica concreta. Y, desde nuestro punto de vista, es esta la que define qué es el *cockney*: una variedad lingüística que habla un grupo social en un lugar determinado, subrayando siempre la ubicación temporal a la que nos referimos: principios del siglo XX.

Como hemos visto en el estudio sobre la evolución de esta variación, su origen está en un grupo social londinense allá por el siglo XV y así se ha mantenido hasta mediados del XX: una clase social muy baja y deprimida, en la zona del East End de Londres. Pero si lo definimos como dialecto, hacemos referencia únicamente a su situación geográfica y si lo definimos como sociolecto, dejamos de lado su localización social y ambas características son básicas en su esencia. De hecho, sociológicamente, hemos podido ver cómo este dialecto y sus hablantes han sido denostados a lo largo de la historia por su baja extracción social y la variación lingüística se ha venido considerando como una corrupción de la lengua inglesa, lo que no ha ayudado a la estimación de sus hablantes, y se refleja en la obra que estudiaremos ya que, en palabras de Abrams, «*Pygmalion* (1912) is a brilliant exploration of the relation between social class and accent in England» (1962: 1761). Por todo lo expuesto a lo largo del trabajo, estamos seguros de la adscripción del *cockney* a la nueva definición de geolecto.

Pero más allá de estas divisiones, hay una cuestión clave que se refiere a la posibilidad de traducir los dialectos y, en caso afirmativo, ver la mejor manera de llevarlo a cabo. Como formulación de hipótesis, partíamos de la idea de que los dialectos se pueden y deben traducir. En el capítulo 1 al tratar este tema, hemos dado una visión general de las diferentes teorías y razones que se argumentan tanto a favor como en contra de la traducción de dialectos. Citábamos a Coseriu quien afirmaba que la traducción «se trata de hallar significados de la

lengua de llegada que puedan designar lo mismo» (1985: 223), pero también se trata de analizar el «tipo de mensaje que quiere comunicar según su visión del mundo» (Briguglia 2006: 10), porque «al ser portadores de importantes denotaciones y connotaciones en los textos literarios, (los dialectos) no pueden relegarse a un segundo plano» (Sánchez 2012: 126), por lo tanto «los parlamentos de los entes de ficción en la literatura son actos de habla, encuadrados en parámetros sociolingüísticos que una buena traducción debiera reflejar» (Montes 1991: 695).

Una vez demostrada la necesidad de reflejar en la traducción de una obra los dialectos que aparezcan en ella, el problema que se presenta es el «cómo» hacerlo. Tradicionalmente se ha establecido la dicotomía dialecto-dialecto, de tal manera que se veía necesario encontrar un dialecto geográfico similar, pero esta formulación presentaba problemas obvios sobre todo en lenguas entre las que no se da la relación lengua-dialecto como en el general de las europeas, u otros entre los que sobresale la opinión negativa del público que no ve en el dialecto elegido el adecuado, o debido al hecho de que hay diferentes consideraciones sociológicas en dialectos que parecen similares (y no tenemos más que pensar en los dos dialectos andaluces principales). Pero fue Nida, otra vez, el que cifró el contexto adecuado cuando afirmó que:

Competent translators and interpreters have a view of language that is usually different from that of the average person or that of professional linguists and of most teachers of English or foreign languages. Most people think of languages primarily in terms of dictionaries and grammars or as something that foreigners speak, while most teachers of languages regard a language as a complex set of rules that have to be memorized and mastered. But expert translators and interpreters usually view languages as wonderfully creative instruments for communication, in which ideas can be expressed in a fabulous number of different forms (Nida 1996: 107).

Y es aquí a donde queremos llegar, a encontrar esas formas que lleguen a ser equivalentes en ambas lenguas. Y aunque sabemos que la equivalencia es difícil de alcanzar,

[I]t is possible, however, to talk about a maximal level of equivalence as «being a translation that reaches such a high level of equivalence as to permit a target audience to respond in comprehension and appreciation of the translated text in essentially the same way as the original hearers or readers responded in comprehension and appreciation of the source text» (Nida 1996: 114).

Tal y como Nida sigue exponiendo, alcanzar una equivalencia total es casi imposible, pero siempre va a existir un amplio abanico de equivalencia entre «this minimal level and the maximal level» que supondrá un «much more realistic approach than the usual definitions that attempt to pinpoint a single standard» (1996: 114). Y en este respecto tenemos un amplio abanico de autores que dan diferentes opciones. Por lo que podríamos decir que se confirma nuestra idea primera: los dialectos se pueden traducir de alguna manera, más o menos equivalente, pero siempre va a existir una posibilidad para reflejar la distinción estándar-dialecto en un texto meta cuando esta aparezca en un texto origen.

Otro hecho a tener en cuenta en nuestro estudio es que estamos tratando de una obra de teatro, por lo que el espectador de la misma se encuentra ante el escenario sin posibilidad de aclaración alguna y todo debe pasar ante sus ojos. Una representación no tiene nada que ver con un libro, en el que se podría explicar el significado del dialecto, sino que toda aclaración queda embebida en el diálogo y el movimiento de los actores en escena, por lo que es más imperiosa, si se quiere, la búsqueda de una forma equivalente al dialecto de origen. Más adelante daremos nuestra visión sobre las soluciones halladas a la traducción del *cockney* en *Pigmalión*.

Dejando la introducción, nos hemos sumergido en un maremágnum de números salido de una investigación en los fondos de cuarenta y dos instituciones, que nos ha demostrado el calado que las obras de Bernard Shaw han tenido en nuestra cultura. Como ya hemos explicado, el irlandés ha estado presente en nuestro país desde 1907, con aquel *Non Olet* –«no huele» en latín, que hace referencia al tema del dinero-, hasta el año 2016, con la última edición recogida de una de sus obras. En una búsqueda rápida en la web hemos encontrado una última referencia a Bernard Shaw, de manos de una curiosa «entrevista» realizada por Xaime Martínez⁴⁰, lo que demuestra que más allá de ser un autor laureado y una imagen reproducida por las redes sociales en forma de frases célebres, Shaw ha tenido y sigue teniendo una influencia real en nuestra sociedad.

Centrándonos en los números, hablamos de quinientas una ediciones, entre las que contabilizamos las obras escritas por el autor, así como las publicaciones de la película *Pigmalión* y *My Fair Lady*. Pese a haber dudado de su inclusión, decidimos añadir estas últimas, para dar una visión un poco más completa, ya que no podemos olvidar que *My Fair Lady* ha sido todo un fenómeno teatral y cinematográfico, a pesar de que con él, no nos vamos a engañar, Shaw se sentiría decepcionado. De esta manera, hemos contabilizado cincuenta y nueve obras y seis artículos, traducidos por cuarenta y un autores meta al castellano, a los que debemos añadir diez más que vertieron sus obras a otras lenguas peninsulares, varias ediciones recopilatorias en diferentes colecciones, todo ello en un arco temporal de ciento nueve años, con un pico de publicaciones del 17,56% en la década de los sesenta, seguida por el 14,77% de los cuarenta; un total de ochenta y cinco editoriales que publican en castellano y doce más en otras lenguas peninsulares, cuyos centros editores están a ambos lados del Atlántico, en catorce ciudades diferentes; con quince obras a las que se les ha variado el título, a las que debemos unir once ediciones de la película *My Fair Lady. Pigmalión*, en concreto, se ha editado sesenta y cuatro veces en volumen exento o junto con otra obra, once veces en catalán y dos en video.

Otro dato importante para redondear este apartado, es ver la importancia que la censura ha tenido en la obra de Shaw y en nuestra obra en particular, porque cuarenta años de cortes y prohibiciones marcan la recepción de las obras. Como hemos visto, hemos de pensar que, pese a ser un convencido socialista, Bernard Shaw entró en España con la consideración de «clásico», por lo que aunque sus obras debieron de pasar por la censura, exactamente igual que todo trabajo que se quisiera representar o publicar, no sufrió tantos cortes como otros autores. En los fondos del AGA, y ya centrados en *Pigmalión*, hemos encontrado un total de dieciséis expedientes, de los cuales diez son para importación, publicación o ambas, cuatro son de representaciones de la obra y dos se refieren a *My Fair Lady*, pero en ninguno de ellos hay grandes cortes o prohibiciones. Debemos de tener en cuenta que esta obra ya se había publicado y representado con gran éxito de público y crítica y, por lo que hemos visto, los cortes fueron sobre las referencias al adulterio del padre de la protagonista. También hemos encontrado dos elementos que nos han sorprendido en los expedientes, el primero es el hecho de que los mismos actores tuvieran que verse envueltos en la labor burocrática, nos referimos al hecho de que tenga que ser el director y protagonista de una obra el que deba avisar que, pese a los permisos para radiar una obra, esta no podía serlo por un dictamen anterior. También resulta sorprendente la actitud de los censores que más allá de justificar su trabajo, hacían críticas literarias de las obras y autores que habían de revisar.

⁴⁰ http://www.playgroundmag.net/cultura/books/George-Bernard-Shaw_0_1881411843.html a 15 de junio de 2017.

Una vez analizadas las generalidades que envuelven y en las que enraiza *Pigmalión*, pasamos a su análisis siguiendo los parámetros propuestos por Merino para el estudio de una obra de teatro. Pero, como ya advertíamos, nuestro foco de atención ha sido la traducción del dialecto *cockney* en las diferentes ediciones de la obra con las que contamos en castellano. El primer punto en el que consideramos que debíamos fijarnos es en el análisis de la importancia que este dialecto tiene en el desarrollo de la obra, ya que, como se explicó, los dialectos pueden tener diferentes funciones en los contextos en los que aparecen. En nuestro caso, hemos visto cómo más allá de que «the description of class in the nineteenth century is characterised by linguistic conflict» (Ingham 1996: 3), y más allá de ser un estereotipo que define a un grupo social es, podríamos decir, un personaje más. Es un marcador vivo de una realidad social de la que se quiere salir, que va a ahondar en el tema y desarrollo de la obra. Nuestro *Pigmalión* no existe sin el *cockney*, hemos dejado atrás un bonito mito literario para hacer de él una reivindicación social, en un mundo en cambio y el eslabón que une todos los elementos es el dialecto. Por lo tanto, al ser tan básico no es algo que deba dejarse fuera de la traducción, siendo esta como es una obra de teatro, en las que todo pasa delante de los ojos de los espectadores, sin posibilidad de notas a pie de página o de repetir una escena, acciones que se pueden llevar a cabo cuando leemos.

Por ello, con estas ideas fundamentales en nuestra mente, procedimos al análisis de las seis ediciones que hemos encontrado de *Pigmalión* en castellano. Seguimos la estructura propuesta por Merino, en la que se trata la información preliminar del volumen, se hace un estudio macroestructural y uno microestructural, en el que se estudian conceptos como adición, supresión, modificación, error y neutralización, al comparar las réplicas del original *cockney* con sus diferentes versiones, para acabar con el nivel intersistémico, o análisis relacional de las diferentes traducciones de una obra, unido a la información encontrada sobre las representaciones que se han llevado a cabo de la misma en la cultura meta.

De esta manera, hemos expuesto cómo hay una primera traducción llevada a cabo por Julio Broutá en 1919, que se publicó en 1920. Esta es una edición escénica, publicada tras el éxito de la obra en cartel, en la que el mismo autor menciona que su trabajo fue retocado por el director de la compañía teatral para adaptarla a los gustos del público español de la época, muy determinado por el teatro popular de autores como Carlos Arniches o los hermanos Álvarez Quintero, pero esos cambios llevados a cabo no formaron parte de la versión impresa. Es una traducción con un gran número de variaciones definidas por el hecho ya mencionado, un público acostumbrado a ir al teatro y a ver un tipo concreto de obras en las que sobresale el lado cómico. Por último, el dialecto es el de los barrios trabajadores de la capital, el cheli, que tan bien había pintado Arniches en escena.

El siguiente trabajo lo realiza Ricardo Baeza en 1943 y, como hemos visto, es una edición de lectura, con un estudio en forma de notas a pie de página destacable, adaptación de la anterior, es decir, una versión intralingüística. El autor se basa en la traducción de Broutá para realizar algún cambio textual. Además, incluye las ya mencionadas notas a pie de página y un breve estudio de la historia de la obra tanto en Inglaterra como en España. En esta versión se aprecia una cierta aclimatación a la moralidad de la época, plena postguerra española. Por lo que respecta al dialecto, este ha quedado neutralizado y se ha sustituido por formas más vulgares que las que aparecen en Shaw y en Broutá.

En 1952 Floreal Mazía toma el texto de 1941, en el que Bernard Shaw había realizado alguna variación textual e incluido escenas, y lo traduce en su país, Argentina. Es una traducción de lectura, o retraducción como sería mejor llamarla, muy cercana al original, que contiene notas

explicativas y toma el dialecto lunfardo, propio de los barrios bajos de Buenos Aires, como equivalente del *cockney*.

Treinta años más adelante, en 1982, Juan Leita realiza una nueva versión de la traducción de Broutá que carece de estudio textual y de notas. En esta se mezclan las dos ediciones originales de Shaw (1916 y 1941), ya que mantiene el texto primero, pero añade la primera mitad de la escena que el irlandés escribe como adición al primer acto de la segunda edición de *Pigmalión*. Otro hecho que nos sorprende es que introduce un cierto número de cambios que no aportan nada al original. Entendemos que las variaciones de Broutá respondían a un fin en concreto, la comicidad, a diferencia de las que se incluyen en esta versión, cuyo fin es incierto. Este autor meta sólo mantiene la distinción dialectal en Eliza y Doolittle, pero la neutraliza en una mezcla de castellano coloquial y vulgar, sin una consistencia clara.

En 1990 nos encontramos con otra edición de *Pigmalión*, en cuyas primeras páginas se afirma que el traductor es Julio Broutá, pero que contiene un gran número de enmiendas sobre ese original que, creemos, fueron llevadas a cabo por el editor. Este, además, varía el sentido de la obra al reforzar con sus palabras el porvenir de Eliza, una mujer más independiente y más propia de los 90. Debido a esto, la comparación textual se debe realizar más que con el original inglés, con la edición española de 1920. En esta versión se evita el dialecto, por lo que sólo apreciamos rasgos coloquiales y vulgares.

Por último, Miguel Cisneros Perales, realiza una nueva retraducción de lectura en 2016, a partir de la edición de 1941. Consta de un profuso estudio preliminar y una gran número de notas en el que el autor meta cubre los datos más relevantes sobre el libro, su origen y temática así como aspectos textuales relevantes. En general, es una obra que se acerca mucho al original, pero que también contiene variaciones. Por lo que respecta al dialecto, Cisneros Perales nos explica por qué lo neutraliza y cómo lo deja a la elección del director de la obra, en caso de que esta sea representada.

Como hemos advertido, estamos ante un complejo textual que incluye dos tipos diferentes de traducciones, de lectura y de escena. Pero lo más relevante es el hecho de que tenemos una traducción canónica, la de Broutá, que se ha seguido editando hasta finales del siglo XX y en la que se han basado dos autores meta, Baeza y Leita, para sus propias versiones. Por otro lado, hay otras dos retraducciones de lectura llevadas a cabo por Mazía y Cisneros, muy cuidadas y que se ciñen de manera más exacta al texto original. Por lo que respecta al dialecto, son dos los trabajos que lo mantienen al hallar una equivalencia con los dialectos de los grupos sociales más desfavorecidos de las dos capitales, el cheli en Madrid y el lunfardo en Buenos Aires. El resto neutraliza el dialecto y lo caracteriza con formas vulgares y coloquiales. Pero al hacerlo de esta forma, los autores meta cambian la caracterización de la protagonista, que refuerza su lado vulgar, frente a la idea dialectal de la obra original, lo que para nosotros, es una carencia muy importante porque no es lo mismo pertenecer a un grupo social denostado por su manera de hablar, que ser una persona inculta o vulgar.

De esta manera, y basándonos en los datos que hemos manejado, opinamos que la traducción más cercana a la obra de Shaw es la que lleva a cabo Floreal Mazía en Argentina. Por un lado, es la que menos variaciones presenta con respecto al texto original y, por otro, es la que mejor mantiene la variación dialectal, al encontrar un sociolecto equivalente al *cockney*, al que lo traduce con mucha consistencia. El problema de este trabajo es que se circunscribe a la realidad argentina, por lo que los lectores peninsulares no encuentran referencias a su mundo a las que aferrarse, lo que deviene en una comprensión textual que no puede ser completa.

Aunque si nos paramos a considerar este aspecto, tampoco los lectores de las versiones en las que Eliza aparece como una persona vulgar, van a comprender la obra en toda su profundidad.

Nos gustaría subrayar que esto no es juicio sobre los profesionales que han llevado a cabo las diferentes traducciones, de hecho, entendemos que el traductor es un «elemento central en la traducción y que, por tanto, no puede ser totalmente impersonal y objetivo en su trabajo (ya que es parte del contexto cultural en el que vive), su papel es fundamental en los principios y procedimientos básicos de la traducción» (Nida 2012: 147). Es más, «translators are constantly aware of language as a means of communication. But their primary concerns are not the structures of the language, but the creative potential to transfer concepts from the source to the addressees» (Nida 1996: 112). Pero, aun teniendo en cuenta estas ideas, hay trabajos con más calidad que otros y esto se advierte claramente en nuestro estudio: hay un traductor que, lejos de ese «traditore» de la famosa premisa, realiza un trabajo que más allá de lograr una equivalencia funcional, logra una traducción equivalente al original en todos sus matices, lo que supone el fin de toda traducción.

BIBLIOGRAFÍA

- ABDULKADER, I. 2006. «My Fair Trade: A Introdução e Algumas das Notas de Uma Nova Tradução do Pigmalião de G. B. Shaw». *Revista TRAD TERM*, págs. 205-227. Documento disponible en <http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/viewFile/46740/50506> [Última consulta: 31/05/2017].
- ABELLÁN, M. 1980. *La censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- ABRAMS, M.H. (ed.). 1962. *The Norton Anthology of English Literature*. Vol. II. New York/London: Norton & Company, 5th Edition.
- AGOST CANÓS, R. 1998. «La importància de la variació lingüística en la traducció». *Quaderns. Revista de traducció* n°2, pp. 83-95.
- AGOST CANÓS, R. 2001. «Traducción, ideología y norma: entre la institución y el destinatario». *TRANS*, vol. 5, pp. 127-142.
- AGUILAR MUÑOZ, M. 1972. *Una experiencia editorial*. Madrid: Aguilar.
- AITCHISON, J. 2002. *Language Change, Progress or Decay?* Cambridge: Cambridge University Press, 3rd Edition.
- AJTONI, Z. 2010. «The English have no respect for their language: The paradox of the English stereotype in G.B: Shaw's Pygmalion». *Bucharest Working Papers in Linguistics* (2), pp. 127-137. Documento disponible en <http://www.ceeol.com> [Última consulta: 31/05/2017].
- AL KHALI, D. 2006. *Dialect in Theatre Translation into Arabic. A Thesis in Translation and Interpreting (Arabic/English)*. Documento disponible en <https://dspace.aus.edu/xmlui/> [Última consulta: 31/05/2017].
- ALBADALEJO MARTÍNEZ, J. A. 2012. «La estética como factor determinante en la traducción del texto literario dialectal y sociolectalmente marcado». *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, n°14, pp. 1-22.
- ALBORG, J. L. 1986. *Historia de la literatura española. I Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Gredos.
- ALBORG, J. L. 1987. *Historia de la literatura española. II Época Barroca*. Madrid: Gredos.
- ALDARONDO, R. 2008. *Películas clave del cine de aventuras*. Barcelona: Robin Book.
- ALEZA IZQUIERDO, M. y J. M. ENGUITA UTRILLA. 2002. *El español de América: aproximación sincrónica*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ALGEO, J. 2008. «What Makes Good English Good?» en Clark, V., Escholz, P., Rosa, A. y Simon, B.L. (eds.) *Language: Introductory Readings*. Boston: St. Martin's Editions, pp. 777-787. Documento disponible en <https://wendtenglish201f14.wikispaces.com/> [Última consulta: 31/05/2017].

- ALMAGRO FERNÁNDEZ, M. 1932. *Teatro Escogido de Arniches, IV*. Madrid: Estampa.
- ALVAR, M. 1969. *Estructuralismo, geografía lingüística y dialectología actual*. Madrid: Gredos.
- ALVAR, M. 1978. *Dialectología Hispánica*. Madrid: UNED.
- ALVAR, M. 1990. «La lengua, los dialectos y la cuestión del prestigio» en Moreno Fernández, F. (ed.). *Estudios sobre variación lingüística*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 13-26.
- ALVAR, M. 1991. *El español de las dos orillas*. Madrid: Mapfre.
- ALVAR, M. 1996. *Manual de dialectología hispánica. El español de América*. Barcelona: Ariel.
- ALVAR, M. 2007. *Manual de dialectología hispánica. El español de España*. Madrid: Ariel.
- ALVAR, M. 2011a. *Diccionario de madrileñismos, Voces patrimoniales y populares de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería.
- ALVAR, M. 2011b. «Voces usadas en la Comunidad de Madrid con otras marcas diatópicas en el DRAE» en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXXIV, pp. 5-21.
- ÁLVAREZ CALLEJA, M.A. 1991. *Estudios de Traducción*. Madrid: UNED.
- ÁLVAREZ CALLEJA, M.A. 1996. «Traducción Literaria: de la lingüística a la literatura comparada» en Valero Garcés, C. (ed.) *Encuentros en torno a la traducción II. Una realidad interdisciplinar*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 189-205.
- ÁLVAREZ CALLEJA, M.A. 2003. *Acercamiento metodológico a la traducción literaria, con textos bilingües comentados*. Madrid: UNED.
- ÁLVAREZ GONZÁLEZ, J.A. 1984. «Pygmalion: lengua y clase social». Documento disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=2365234> [Última consulta: 31/05/2017].
- ÁLVAREZ MAURÍN, M.J. y RABADÁN, R. 1991. «La traducción del sociolecto criminal en *Red Harvest* de Dashiell Hammett» en *ATLANTIS*, vol. XIII, 1-2, pp. 209-220.
- ANDALUZ PINEDO, O. 2015. *Teatro y traducción (inglés-español). Análisis comparativo de traducciones comerciales. Who's Afraid of Virginia Woolf? Trabajo de Fin de Grado*. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU. Documento disponible en <https://addi.ehu.es/handle/10810/15687> [Última consulta: 31/05/2017].
- ANDERSON, L. y TRUDGILL, P. 1990. *Bad Language*. Oxford: Blackwell.
- ANÓNIMO. 1817. *Errors of Pronunciation and Improper Expressions, used frequently and chiefly by the inhabitants of London*. Londres: [sin editorial].

- ANUGERAHAWATI, M. 2010. «Pygmalion: a Study of Socio-Semantics» en *TEFLIN*, Vol. 21, 2, pp. 202-210. Documento disponible en <http://journal.teflin.org/index.php/journal/article/view/42> [Última consulta: 31/05/2017].
- APOSTOLAU, C. 2001. *Slang in Cockney English*. Tesis doctoral. Galati: Editura Alpha, Buzău. Universitatea Dunărea de Jos.
- ARIAS BADIA, B. 2011. *La función de la lengua en Pigmalión: Análisis y propuesta de traducción al español del idiolecto de Eliza Doolittle*. Trabajo académico de 4º curso. Barcelona: UPF. Documento disponible en <https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/16099/Arias> [Última consulta: 31/05/2017].
- ARIMÓN, S. y GARCÍA GÓNGORA, A. 1910. *El código del teatro*. Madrid: Centro de Publicaciones Jurídicas.
- ARNICHES, C. 1993. *El amigo Melquiades*. Madrid: Austral.
- ASCHERSON, N. 1994. «Britain's crumbling ruling class is losing the accent of authority» en *Estuary English*. Documento disponible en <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/estuary/ascherson.htm> [Última consulta: 31/05/2017].
- ASSIS ROSA, A. 2012. «Translating Place: Linguistic Variation in Translation» en *Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics*. Vol. II, 2, pp. 75-97.
- AUER, P. y SCHMIDT, J. 2010. *Language and Space. An International Handbook of Linguistic Variation. Vol.1. Theory and Methods*. Berlín y Nueva York: Mouton de Gruyter.
- FURLANETTO, PISCILA FERNANDA. 2008. *Análise descritiva da tradução para o português de Pygmalion de George Bernard Shaw por Millôr Fernandes*. Universidade Estadual Paulista. Documento disponible en <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/94101> [Última consulta: 31/05/2017].
- AZ LONDON.1991. *Street Atlas*. Londres: Geographer's A-Z Map Co. Ltd.
- BADIA MARGARIT, A. 1954. *Gramática Histórica Catalana*. Madrid: Gredos.
- BAKER, M. 1992. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Londres: Routledge.
- BAKER, M. 1995. «Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research» en *Target*, 7: 2, pp. 223-243.
- BAKER, M. 2000. «Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator» en *Target*, vol.12 (2), pp. 241-266.
- BAKER, M. 2001a. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge.
- BAKER, M. 2001b. «Arabic tradition» en Baker, M. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 328-338. Londres: Routledge.

- BANDÍN FUERTES, E. 2005a. «Traducciones censuradas de teatro clásico inglés en la España franquista: normas preliminares» en *Actas del II Congreso Internacional AIETI*. Madrid: UPC, pp. 891-898.
- BANDÍN FUERTES, E. 2005b. «La recepción de *Volpone* en la España franquista: traducción, versión y adaptación para la escena española» en Merino, R. et al. (eds.) *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción, 4*. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU, pp. 27-38.
- BANDÍN FUERTES, E. 2005c. «Teatro traducido y censurado durante la transición democrática en España» en *Actes del Congrès «La Transició de la dictadura franquista a la democràcia»*. Barcelona: Centre d'Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica, pp. 446-450.
- BANDÍN FUERTES, E. 2011. «Las ‘páginas olvidadas’ del teatro español: traducciones y adaptaciones de teatro clásico inglés durante el franquismo». Documento disponible en http://www.represura.es/represura_7_febrero_2011_articulo6.html [Última consulta: 31/05/2017].
- BANDÍN FUERTES, E. 2012. *Traducción, recepción y censura de teatro clásico inglés en la España de Franco. Estudio descriptivo-comparativo del Corpus TRACEtc (1939-1985)*. Tesis doctoral. Universidad de León. Documento disponible en <http://buleria.unileon.es/xmlui/handle/10612/1885> [Última consulta: 31/05/2017].
- BARCIA, R. 1881. *Primer diccionario general etimológico de la lengua española, tomo segundo*. Madrid: Álvarez Hermanos.
- BARONE, D.F. et al. 1997. *Social Cognitive Psychology: History and Current Domains*. Nueva York: Springer Science & Business Media.
- BASSNETT, S. 1980, 1991. *Translation Studies*. Londres: Routledge.
- BASSNETT, S. 1985. «Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts» en Hermans, T. (ed.). *The Manipulation of Literature*. London-Sidney: Croom Helm Ltd., pag. 87-102.
- BASSNETT, S. 1997. «Moving Across Cultures: Translation as Intercultural Transfer» en J.M. Santamaría, J.M. et al. (eds.) *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción, 2*. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU, pp. 7-20.
- BASSNETT, S. 2002. *Translation Studies*. Londres: Routledge
- BASSNETT, S. y LEFEVERE, A. (eds.). 1990. *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter Publishers.
- BAUER, Laurie. 2002. *An Introduction to International Varieties of English*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- BAUGH, A.C. y CABLE, T. 1989. *A History of the English Language*. Londres: Routledge.
- BEARDSMORE, H.B. 1970. «A Sociolinguistic Interpretation of *Pygmalion*» en *English Studies*, 60, pp. 712-719.

- BELL, R.T. 1991. *Translation and Translating: Theory and Practice*. Londres: Longman.
- BENET, J. 1990. *Londres victoriano*. Barcelona: Planeta.
- BENEYTO PÉREZ, J. 1979. *La identidad del franquismo: del alzamiento a la Constitución*. Madrid: Las Ediciones de El Espejo.
- BENEYTO PÉREZ, J. 1987. «La censura literaria en los primeros años del franquismo. Las normas y los hombres» en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, nº5, 1987, pp. 169-180.
- BENEYTO PÉREZ, J. 2007. «El teatro silenciado por la censura franquista» en *Per Abbat, boletín filológico de actualización académica y didáctica*. nº3, pp. 85-96.
- BENEYTO, A. 1975. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Euros.
- BENJAMIN, W. 1967. «La tarea del traductor» en *Ensayos Escogidos*. Buenos Aires: A. Munuera, pp. 77-88.
- BEREZOWSKY, L. 1997. *Dialects in Translation*. Wroclaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego.
- BERNÁRDEZ, E. 1999. *¿Qué son las lenguas?* Madrid: Alianza.
- BERRUTO, G. 2010. «Identifying Dimensions of Linguistic Variation in a Language Space» en Auer, P. y Schmidt, J. (eds.) *Language and Space. An International Handbook of Linguistic Variation*. Berlin/ New York: De Gruyter Mouton pp. 226-241.
- BERTHELE, R. 2000. «Translating African-American Vernacular English into German: The problem of 'Jim' in Mark Twain's Huckleberry Finn» en *Journal of Sociolinguistics* 4, pp. 588-613.
- BERUTTO, G. 1979. *La sociolingüística*. México: Nueva Imagen.
- BIBER, D. and FINEGAN, E. (eds.). 1994. *Sociolinguistic Perspectives on Register*. Oxford: Oxford University Press.
- BLAKE, N. F. 1981. *Non-standard Language in English Literature*. Londres: Andre Deutsch.
- BLOMGREN, E. 2011. *La traducción del español argentino en Rayuela de Julio Cortázar*. Goteborg: Universidad de Goteborg. Para este trabajo en <https://gupea.ub.gu.se/bitstream>
- BLOOMFIELD, L. «Habla culta e inculta» en Garvin, P.L. y Lastra, Y. (eds.) 1974. *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- BOFFANO, A. *De hombre a hombre: la jerga en rima cockney*. Barcelona: UPF.
- BOIX-FUSTER, E. 2006. «Els Pigmalions catalans de Joan Oliver i Xavier Bru de Sala: dues aportacions separades per quaranta anys» en *Els Marges* 78, pp.55-80.
- BOLAÑO, S. 1982. *Introducción a la teoría y práctica de la sociolingüística*. México: Trillas.

- BOLAÑOS CUÉLLAR, S. 2001. «Hacia un modelo traductológico dinámico» en *Forma y Función*, 14. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 19-66.
- BOLAÑOS CUÉLLAR, S. 2002. «Equivalence Revisited: A Key Concept in Modern Translation», en *Forma y función* 15, pp 60-88.
- BOLAÑOS CUÉLLAR, S. 2003. «¿Cómo traducir? De la teoría a la práctica pedagógica» en *Forma y Función*, 16. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 109-134.
- BOLAÑOS CUÉLLAR, S. 2004. «Sobre los límites de la traducibilidad: la variación dialectal textual» en *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, vol. 9, nº 15, pp. 313-347.
- BRAVO GOZALO, J.M (ed.). 2002. *Nuevas perspectivas de los Estudios de Traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- BRAVO GOZALO, J.M. (ed.). 2006. *Aspects of Translation*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- BRAVO UTRERA, S. 2004. *La traducción de los sistemas culturales: ensayos sobre traducción y literatura*. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- BRETCH, B. 1959. «Ovation for Shaw» en *Modern Drama II*, Universidad de Toronto, pp. 184-187.
- BRIGUGLIA, C. 2006. *El reto de la traducción: la transferencia del puzzle lingüístico de Andrea Camilleri al castellano y al catalán*. Trabajo de Investigación. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- BRIGUGLIA, C. 2009. «Tan cerca y tan lejos. El caso de *Il birraio* de Preston de Andrea Camilleri en castellano y en catalán» en *Quaderns, revista de traducción*, 16, pp. 227-238.
- BROOK, G.L. 1978. *English Dialects*. Londres: Andre Deutsch.
- BROWN, J.R. 1983. «A Personal Essay» en Gould, G. (ed.) *Bernard Shaw, Pygmalion With a Personal Essay*. Harlow: Longman.
- CABAL, F. 1992. «Lengua y habla popular». Documento disponible en http://www.mecd.gob.es/lectura/pdf/V92_FCABAL.pdf [Última consulta: 31/05/2017].
- CALVO FERRER, J.R. 2010. «Análisis contrastivo de las escuelas lingüísticas de traducción y de la escuela de polisistemas aplicado al estudio del argot» en *Tonos. Revista electrónica de Estudios Filológicos*. Documento disponible en https://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/tritonos-1-traduccion_argot.htm [Última consulta: 31/05/2017].
- CAPRARA, G. 2009. «Multilingüismo, variedades dialectales y traducción: el fenómeno Andrea Camilleri» en *AdVersus* VI-VII, 16-17, pp. 85-137.
- CARBONELL I CORTÉS, O. 1999. *Traducción y cultura, de la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

- CATFORD, J.C. 1965. *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- CATFORD, J.C. 1974. *A Linguistic Theory of Translation*. Londres: London University Press.
- CATFORD, J.C. 1980. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- CAUDET, F. 1984. *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- CHAMBERS, J.K y TRUDGILL, P. 1980, 1984. *Dialectology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHAMBERS, J.K y TRUDGILL, P. 1995. *Dialects of English Studies in Grammatical Variation*. Londres: Longman.
- CHAMBERS, J.K. 1995. *Sociolinguistics Theory. Linguistic Variation and its Social Significance*. Oxford: Blackwell.
- CHARCO BREA, L. 1994. *Reflexiones sobre la traducción*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- CHAUCER, G. 1478, 1977. *The Canterbury Tales*. Londres: Penguin Classics.
- CHAUME VARELA, F. 2003. *Doblatge i subtitulació per la TV*. Vic: Eumo Editorial.
- CHECA PUERTA, J.E. 1992. “Los teatros de Gregorio Martínez Sierra” en D. Drougherty & M.F. Vilches (eds.), 121-126.
- CHESTERMAN, A. 1997. *Memes of Translation*. Amsterdam: Benjamins.
- CHESTERMAN, A. 2001. «Proposal for a Hieronymic Oath» en *The Translator* 7, 2, pp.139-154.
- CHESTERMAN, A. y WAGNER, E. 2002. *Can Theory Help Translators?* Manchester: St. Jerome.
- CHITANU, C. 2010. «The Performativity of Literature» en *Anachronist*, vol. 15, pp. 73-92. Documento disponible en <http://seas3.elte.hu/anachronist/2010Chitanu.pdf> [Última consulta: 31/05/2017].
- CHRISTIE, A. 1929, 1987. *Obras completas, vol. 6*. Barcelona: Orbis.
- COLETES, A. 1985. «Oscar Wilde en España, 1902-1928» en *Cuaderno de Filología Inglesa*, Vol. 1, pp. 17-32. Documento disponible en <http://revistas.um.es/cfi/article/view/52821/50941> [Última consulta: 31/05/2017].
- CONDE, Ó. 2013. «Lunfardo rioplatense: delimitación, descripción y evolución» en Vila Rubio, N. (ed.). *De parces y troncos. Nuevos enfoques sobre los argots hispánicos*. Lérida: Edicions Universitat de Lleida, pp. 77-107.

- CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA. 1977. Documento disponible en http://www.lamoncloa.gob.es/documents/constitucion_es1.pdf [Última consulta: 31/05/2017].
- CORPAS PASTOR, G. 1999. «Cómo traducir las variedades dialectales» en *Actas del VI Simposio Internacional de Comunicación Social*. Santiago de Cuba: Oriente, pp. 1233-39.
- COSERIU, E. 1962. *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos.
- COSERIU, E. 1977. *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Gredos.
- COSERIU, E. 1981. «Los conceptos de dialecto, nivel y estilo de lengua y el sentido propio de la dialectología» en *LEA: Lingüística española actual*, Vol. 3, nº1, pp. 1-32
- COSERIU, E. 1982. *Sentido y tareas de la dialectología*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Lingüística Hispana.
- COSERIU, E. 1985. *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Gredos.
- COSERIU, E. 1989. *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid, Gredos.
- COSERIU, E. 1992. *Competencia lingüística. Elementos de la teoría del hablar*. Madrid: Gredos.
- COSTA, W.C. 2012. «Traducción literaria, variedad e idiolecto». Documento disponible en <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/22286/2235> [Última consulta: 31/05/2017].
- COSTÁN, S, 2009. *Wilde en España. La presencia de Óscar Wilde en la literatura española (1882-1936)*. León: Akrón Ensayo.
- COUPLAND, N. y JAWORSKI, A. 1997. *Sociolinguistics: A Reader and Coursebook*. Londres: Palgrave Macmillan.
- CRAMSIE, H.F. 1984. *Teatro y censura en la España franquista. Sastre, Muñiz y Ruibal*. New York: Peter Lang.
- CRAWFORD, F.D. 2000. «Shaw in Translation» en *Shaw: The Annual of Bernard Shaw Studies*, 20, pp. 177-220.
- CRUTTENDEN, A. 2001. *Gimson's Pronunciation of English*. Londres: Arnold.
- DAILEY-O'CAIN, J. 1999. «The Perception of Post-Unification German Regional Speech» en Preston, Dennis R. (ed.). *Handbook of Perceptual Dialectology. Vol. I*. Amsterdam: John Benjamins.
- DAVIS, L.M. 1983. *English Dialectology: An Introduction*. Alabama: University of Alabama.

- DE ANDRÉS, R. 1997. «Lingüística y sociolingüística en el concepto de dialecto, I y II», en *Contextos*, XV/29-30, pp. 67-108.
- DE HOYOS GONZÁLEZ, M. 1981. «Una variedad en el habla coloquial: la jerga “cheli”» en *Cauce*, nº 4, pp. 31-39. Documento disponible en <http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce04/cauce> [Última consulta: 31/05/2017].
- DE ISABEL ESTRADA, M.A. 2001. *George Bernard Shaw y John Osborne: recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*. Madrid: UCM. Tesis doctoral. Documento disponible en <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fl/ucm-t28134.pdf> [Última consulta: 31/05/2017].
- DE LA CUESTA, L.A. 1987. *Lecciones preliminares de Traductología*. Ediciones Guayacán.
- DE PASCALE, C. 2013. *From Received Pronunciation to Estuary English: A Shift from Diastatic Variation*. Tesis doctoral. Salerno: Università degli Studi de Salerno.
- DE SANT'ANNA, M.R. 2013. *The Oppressor and Oppressed language present in the work Pygmalion by Bernard Shaw*. Campo Grande: Série-Estudos - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Educação da UCDB Campo Grande, MS, n. 36, pp. 207-219.
- DÍAZ DE REVENGA TORRES, P. 1999. «El amante bilingüe y la percepción del dialecto» en Díaz de Revenga Torres, P., Jiménez Cano, J.M. et al. (eds.). *Estudios de sociolingüística: sincronía y diacronía II*. Murcia: Diego Marín, pp. 109-121.
- DÍAZ DE REVENGA TORRES, P., JIMÉNEZ CANO, J.M. et al. (eds.). 1999. *Estudios de sociolingüística: sincronía y diacronía II*. Murcia: Diego Marín.
- DÍAZ MARTÍNEZ, M. y GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, O. 1997. «La literatura inglesa traducida y su posición en el polisistema literario español en 1991» en *Livius*, vol. 10, pp. 41-53.
- DÍAZ PÉREZ, F.J. 1997. «Tratamiento de las variedades intralingüísticas en las traducciones al castellano y al gallego de *The Adventures of Tom Sawyer*» en Santamaría, J.M., Pajares, E., Olsen, V. y Merino, R. (eds.) *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción*, 2. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU: pp. 117-129.
- DÍAZ-CINTAS, J. 2001. *La traducción audiovisual: El subtítulado*. Salamanca: Almar.
- DÍAZ, SIMÓN, L. 2010. *El casco antiguo de Madrid a principios del siglo XX*. Trabajo de Fin de Máster. Madrid: UCM. Documento disponible en <http://eprints.ucm.es/11949/1/toledo.pdf> [Última consulta: 31/05/2017].
- DONAIRE, M. L. y Lafarga, F. (eds.). 1991. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- DOS SANTOS, L. 2013. *Garn! I'm a good girl, I am: um estudo descritivo de duas traduções do cockney em Pygmalion de Bernard Shaw para o português brasileiro*. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina.

- DRESSLER, W. y BEAUGRANDE. R. 1981. *Introduction to Text Linguistics*. Londres: Longman.
- DROBOT, I.A. 2011. «Phonological Features of Cockney English Illustrated in *My Fair Lady*» en *US-China Foreign Language*, Vol. 9, 12, pp. 817-823. Documento disponible en www.davidpublishing.com/Download/?id=3922 [Última consulta: 31/05/2017].
- EDWARDS, M. 1990. «Text Analysis and Translation Methodology» en *Actas del XIV Congreso de Aedean*. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU, pp. 353- 359
- EGUÍLUZ, F. et al. 1994. *Trasvases Culturales: Literatura, Cine y Traducción, 1*. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU.
- ELAM, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen.
- ERIKSON, F. 2004. *Talk and Social Change*. Cambridge: Polity.
- ESPASA I BORRÁS, E. 2009. «Repensar la representabilidad» en *TRANS*, nº13 pp. 95-105.
- ESSLIN, M. 1990. *The Field of Drama*. Londres: Methuen.
- EVEN-ZOHAR, I. (ed.). 1990. «Polysystem Studies» en *Poetics Today 11* (1), pp. 97-175.
- EVEN-ZOHAR, I. 1978. «The position of Translated Literature within the Literary Polysystem» en Even Zohar, I. y Hrushovski, B. *Papers in Historical Poetics*, pp. 21-27.
- EVEN-ZOHAR, I. 1979. «Polysystem Theory» en *Poetics Today 1-2*, pp. 287-310.
- FABER, P. 1990. «El enfoque polisistémico de la traducción aplicado a textos de Edgar Allan Poe traducidos por Charles Baudelaire» en *Actas del VII Congreso nacional de lingüística aplicada, AESLA*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 207-217.
- FASOLD, R.W. 1984. *The Linguistics of Society*. Oxford: Blackwell.
- FASOLD, R.W. 1990. *The Sociolinguistics of Language*. Oxford: Blackwell.
- FEDERICI, F. (ed.). 2011. *Translating Dialects and Languages of Minorities. Challenges and Solutions*. Nueva York: Peter Lang.
- FERGUSON, C.A. 1994. «Dialect, Register, and Genre: Working Assumptions about Conventionalization» en Biber, D. y Finegan, E. *Sociolinguistic Perspectives on Register*. Oxford: Oxford University Press.
- FERNÁNDEZ INSUELA, A. 1993. «Sobre la recepción de Brecht en revistas culturales españolas de postguerra» en *Anuario de Estudios Filológicos*, XVI, pp. 123-138.
- FERNÁNDEZ NISTAL, P. (ed.). 1994. *Aspectos de la traducción inglés-español*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- FERNÁNDEZ NISTAL, P. y BRAVO GOZALO, J.M (eds.). 1995. *Perspectivas de la traducción inglés-español*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- FERNÁNDEZ NISTAL, P. y BRAVO GOZALO, J.M (eds.). 2001. *Pathways of Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- FIGUEROA, E. 1994. *Sociolinguistic Metatheory*. Oxford: Pergamon.
- FINEGAN, E. 1980. *Attitudes Toward English Usage: The History of a War of Words*. Nueva York: Teachers College Press.
- FONTANELLA DE WEINBERG, M.B. (coord.). 2000. *El español de la Argentina y sus variedades regionales*. Buenos Aires: EDICIAL.
- FONTANELLA DE WEINBERG, M.B. 1992. *El español de América*. Madrid: Mapfre.
- FONTANELLA DE WEINBERG, M.B. 1999. «Hacia una periodización en la evolución del español bonaerense» en *Actas del VIII Congreso Internacional de la ALFAL*, Tucumán: UNT, pp. 198-204.
- FRANCI, C. 2013. «Un peldaño significativo en el proceso editorial». Documento disponible en http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/noviembre_13/26112013.htm [Última consulta: 31/05/2017].
- FRANCIS, W.N. 1983. *Dialectology: An Introduction*. Londres: Longman.
- FRANKLYN, J. 1953. *The Cockney. A Survey in London Life and Language*. Londres: Andre Deutsch.
- GALLEGO ROCA, M. 1991. «La Teoría del Polisistema y los estudios sobre traducción» en *Sendebarr*, vol. 2, pp. 63-70.
- GARCÍA DE TORO, C. 2004. «Traducir la oralidad: su incidencia en el proceso de aprendizaje de la traducción» en *Glosas Didácticas*, nº 13. Documento disponible en <http://www.um.es/glosas> [Última consulta: 31/05/2017].
- GARCÍA DIEGO, V. 1978. *Manual de dialectología española*. Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación.
- GARCÍA MOUTON, P. 2007. *Lenguas y dialectos de España*. Madrid: Arco Libros.
- GARCÍA RAMOS, F. 1993. *Nociones de sociolingüística*. Barcelona: Octaedro.
- GARCÍA YEBRA, V. 1989. *En torno a la traducción. Teoría, crítica, historia*. Madrid: Gredos. 2ª ed.
- GARCÍA YEBRA, V. 1994. *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos.
- GENTZLER, E. 1993. *Contemporary Translation Theories*. Londres y Nueva York: Routledge.
- GILES, H., BALL, S y FIELDING G. 1975. «Communication length as a behavioural index of accent prejudice» en *International Journal of the Sociology of Language*. 6, pp. 73-81.

- GIMENO MENÉNDEZ, F. 1990. *Dialectología y sociolingüística españolas*. Alicante: Universidad de Alicante.
- GIMSON, A.C. y CRUTTENDEN, A. 1994. *Gimson's Pronunciation of English*. Londres: Edward Arnold.
- GOBELLO, J. 1990. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor.
- GOBELLO, J. 2003. *El lunfardo*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo. Documento disponible en <http://members.fortunecity.com/detalles2002/elpais/costumbres/lunfardo/lunfa.html> [Última consulta: 31/05/2017].
- GÓMEZ CASTRO, C. 2009. *Traducción y censura de textos narrativos inglés-español en la España franquista y de transición: TRACENi (1970-1978)*. Tesis doctoral. León: Universidad de León.
- GONZÁLEZ OLLÉ, F. 1970. «El Romance navarro». *Revista de Filología Española*, vol. LIII n° 1/4 (1970), pp 45-93.
- GONZÁLEZ OLLÉ, F. 1972. *Vascuence y romance en la historia lingüística de Navarra*. Pamplona: Ediciones y Libros S.A.
- GONZÁLEZ OLLÉ, F. 1982. «Evolución y castellanización del romance navarro». Documento disponible en <http://catalogo.sanchoelsabio.eus/Record/115195> [Última consulta: 31/05/2017].
- GONZÁLEZ RÓDENAS, S. 1999. *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca de Moguer: lecturas y traducciones de poesía en lengua francesa e inglesa*. Barcelona: UPF.
- GONZÁLEZ RÓDENAS, S. 2005. *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GOÑI-ALSÚA, E. 1996. «Dialects in translation: the rendering of Cockney into Spanish» en Valero, C. (ed.). 1996. *Encuentros en torno a la traducción II*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 233-240.
- GÖRLACH, M. 1999. «Attitudes towards British English Dialects in the 19th. century» en *Leeds Studies in English*, 30, pp. 139-164. Documento disponible en https://ludos.leeds.ac.uk/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=124839&silos_library=GEN01 [Última consulta: 31/05/2017].
- GOSTAND, R. 1980. «Verbal and Non-Verbal communication: Drama as translation» en O. Zuber, O. (ed.), *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press, pp. 1-9.
- GRADDOL, D., LEITH, D. y SWANN, J. (eds.) 1996. *English: History, Diversity and Change*. Londres: Open University.
- GRILLO, R.M. 2013. *From Received Pronunciation to Estuary English: a Shift from Diastatic Variation*. Tesis doctoral. Salerno: Universidad de Salerno.

- GUBERN, R. 1969. *Historia del cine*. Madrid: Ediciones Dánae.
- GUBERN, R. 1980. *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. 2005. «La labor del equipo TRACE: metodología descriptiva de la censura en Traducción» en Merino, R. et al. *Trasvases culturales: literatura, cine traducción*, 4. Bilbao: UPV/EHU. pp. 54-56.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. 2008. «Traducción inglés-español y censura de textos cinematográficos: definición, construcción y análisis del Corpus 0/Catálogo TRACEci (1951-1981)» en Merino, R. (ed.) *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus de cine, narrativa y teatro*. León: Universidad de León; Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 197-240.
- HADLEY, J.A. 2011. *Translating the Québécois Sociolect for Cinema. The Creation of a Supertext in Bon Cop Bad Cop*. Tesis doctoral. Montreal y Quebec: Concordia University.
- HALLIDAY, M.A.K. 1978. *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. Londres: Arnold.
- HALLIDAY, M.A.K. 1994. *An Introduction to Functional Grammar*. Londres: Arnold.
- HALLIDAY, M.A.K. y HASAN, R. 1989. *Language, Context, and Text: Aspect of Language in a Social-Semiotic Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- HAMBERG, L. 1969. «Some practical considerations concerning dramatic translation» en *Babel*, nº 2, vol. XV, p. 91.
- HATIM, B. y MASON, I. 1990. *Discourse and the Translator*. Londres: Longman.
- HATIM, B. y MASON, I. 1995. *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel. Traducción de Salvador Peña.
- HATIM, B. y MASON, I. 1997. *The Translator as Communicator*. Londres: Routledge.
- HATIM, B. y MASON, I. 2004. *Translation. An Advanced Resource Book*. Londres: Routledge.
- HEGER, K. 1980. «Relaciones entre lo teórico y lo empírico en la dialectología» en *Lexis*, vol. 4, nº 1. En <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/viewFile/4671/4675> [Última consulta: 9/4/2014]
- HEISS, C. 2000. «Non è che ci mettiamo a dare i difficili, eh? Traduttori es dialoghisti alle presse con il regioletto» en Bollettieri, R.M. et al (eds.). *La Traduzione multidialectale. Queale traduzione per quale testo?* Bolonia: CLUEB, pp. 43-65.
- HEREDIA RANZ, J.R. 1981. *En torno al dialecto*. Madrid: UCM. Tesis doctoral.
- HERMANS, T. (ed.) 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres y Sidney: Croom Helm Ltd.

- HERMANS, T. 1985. «Translation Studies and a New Paradigm» en T. Hermans (ed.) *The Manipulation of Literature*. Londres y Sidney: Croom Helm Ltd., pp. 7-15.
- HERMANS, T. 1995. «Disciplinary Objectives: The Shifting Grounds of Translation Studies» en Fernández Nistal, P. y Bravo, J. M., *Perspectivas de la traducción inglés-español*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 9-26.
- HERMANS, T. 1996. «Norms and the Determination of Translation. A Theoretical Framework» en Álvarez, R. y Vidal, C.A. (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon, Filadelfia y Adelaida: Multilingual Matters.
- HERMANS, T. 1999. *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- HERNÁNDEZ CAMPOY, J.M. 1993. «Dialectología tradicional, sociolingüística laboviana y geolingüística trudgilliana: tres aproximaciones al estudio de la variación» en *Estudios de Lingüística*, nº 9, pp. 151-181.
- HERNÁNDEZ, B. 2004. «La traducción de dialectalismos en los textos literarios» en *Revista electrónica de Estudios Filológicos*, nº7. Documento disponible en <https://www.um.es/tonosdigital> [Última consulta: 31/05/2017].
- HERVEY, S. y HIGGINS, I. 1992. *Thinking Translation: A Course in Translation Method, French to English*. Londres: Routledge.
- HERVEY, S., HIGGINS, I. y HAYWOOD, L. 1995. *Thinking Spanish Translation. A Course in Translation Method: Spanish to English*. Londres: Routledge.
- HJELMSLEV, L. 1971. *El lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HOLMES, J.S. (ed.) 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Ámsterdam: Rodopi.
- HOLMES, J.S. 1988. «The Name and Nature of Translation Studies» en Holmes, J.S. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 67-80.
- HOLROYD, M. 1997. *Bernard Shaw: The One-Volume Definitive Edition*. Londres: Chatto & Windus.
- HONEY, J. 1989. *Does Accent Matter: The Pygmalion Factor*. Londres: Faber and Faber.
- HOUSE, J. 1997. *A Model for Translation Quality Assessment*. Tubinga: Gunter Narr.
- HUDGES, A. y TRUDGILL, P. 1980. *English Accents and Dialects. An Introduction to Social and Regional Varieties of British English*. Londres: Edward Arnold.
- HUDSON, Grover. 2000. *Essential Introductory Linguistics*. Oxford: Blackwell.
- HUDSON, R.A. 1996. *Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUDSON, R.A. 1981. *Sociolingüística*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Xabier Falcón.

- HUNG, T. 2003. «Pygmalion: from Greek Legend to *My Fair Lady*» en *3L Journal of Language Teaching, Linguistics and Literature, The Southeast Asian Journal of English Language Studies*, 8, pp.145-156. Documento disponible en <http://journalarticle.ukm.my/3109/> [Última consulta: 31/05/2017].
- HURST, N. «Raising the Standard: The Queen's English, BBC English and Received Pronunciation» en *APPI Journal*, vol. 7, nº2. Documento disponible en [http://web.letras.up.pt/nrhurst/Raising%20the%20Standard%20\(APPI\).pdf](http://web.letras.up.pt/nrhurst/Raising%20the%20Standard%20(APPI).pdf) [Última consulta: 31/05/2017].
- HURTADO ALBIR, A. 2001. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- HURTLEY, J. 1986. *Josep Janés. El combat per la cultura*. Barcelona: Curial.
- IGLESIA, C. de la. 1930. *La censura por dentro*. Madrid: CIAP.
- ILLANA TRAPERO, M.Á. 2006. *Los dialectalismos en sociolexitraductología: Trainspotting y Filth de Irvine Welsh en español*. Tesis doctoral. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- INGHAM, P. 1996. *The Language of Gender and Class*. Londres: Routledge.
- INNES, C. (ed.) 1998. *The Cambridge Companion to Bernard Shaw*. Cambridge: Cambridge University Press.
- INOVE, F. «Subjective Dialect Division in Great Britain» en Preston, Dennis R. (ed.). 1999. *Handbook of Perceptual Dialectology*. Ámsterdam: John Benjamins.
- IRIBARREN CASTILLA, V.G.. 2009. *Investigación de las hablas populares rioplatenses: el lunfardo*. Madrid: UCM. Tesis doctoral. Documento disponible en <http://eprints.ucm.es/9814/1/T31438.pdf> [Última consulta: 31/05/2017].
- JOHNSTON, D. (ed.). 1996. *Stages of translation: Essays and interviews on translating for the stage*. Bath: Absolute Classics.
- JONES, D. 1946. «George Bernard Shaw and Phonetics» en Winsten, S. (ed.). *G.B.S. 90: Aspects of Bernard Shaw's Life*. Londres: Hutchinson, pp. 158-160.
- JULIÀ BALLBÉ, J. 1995. *Pressupòsits teòrics i metodològics per a l'estudi dels dialectes en la traducció literària*. Trabajo de investigación de doctorado. Barcelona: UAB.
- JULIÀ BALLBÉ, J. 1997. «Dialectos i traducció: reticències i aberracions», en Bacardí, M. (ed.) *Actes del II Congrés Internacional sobre traducció*. Barcelona: UAB, pp. 561-574.
- JULIÀ BALLBÉ, J. 1998. «Varietats i recursos lingüístics a la traducció literària catalana» en Orero, P. (ed.) *Actes del III Congrés Internacional sobre traducció*. Barcelona: UAB, pp. 371-384.
- KATAMBA, F. 2005. *English Words: Structure, History, Usage*. Oxford: Routledge.

- KOUDELKOVÁ, L. 2012. *Cockney and Estuary English*. Bachelor's Diploma Thesis. Masaryk University Faculty of Arts. Documento disponible en http://is.muni.cz/th/361340/ff_b/BA.pdf [Última consulta: 31/05/2017].
- KRONIK, J.W. 1971. *La Farsa (1927-1936) y el teatro español de preguerra*. Madrid: Castalia.
- KUHIWCZAK, P. y LITTAU, K. (eds.). 2007. *A Companion to Translation Studies. Topics in Translation 34*. Clevedon, Buffalo y Toronto: Multilingual Matters.
- LABORDA GIL, X. 2012. «El *Pigmalión* de Shaw, manifiesto teatral de la lingüística» en *Lingüística en la red*. Documento disponible en http://www.linred.es/articulos_pdf/LR_articulo_16122012.pdf [Última consulta: 31/05/2017].
- LABOV, W. 1966. «The Social Stratification of English in New York City». Documento disponible en <http://web.stanford.edu/class/linguist62n/labov001.pdf> [Última consulta: 31/05/2017].
- LABOV, W. 1972. *Sociolinguistic Patterns*. Pensilvania: University of Pennsylvania Press.
- LABOV, W. 1986. «The Social Stratification of (r) in New York City Department Stores» en Allen, H.B. y Linn, M.D. (ed.). *Dialect and Language Variation*. Orlando: Orlando Academic Press.
- LABOV, W. 2001. *Principles of linguistic change. Social factors*. Oxford: Blackwell.
- LAFARGA, F. 1983. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. Barcelona: UAB.
- LAFARGA, F. 1989. «Sobre el “Teatro Nuevo Español” (1800-1801): ¿español?» en Santoyo, J.C. et al. (eds.) En *Fidus interpres. Actas de las Primeras Jornadas nacionales de Historia de la Traducción*, vol.II, pp. 23-32.
- LAFARGA, F. 1996. «La traducción y el desarrollo de la literatura dramática» en Pujante, Á.L. y Gregor, K. (eds.) *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 21-36.
- LAFARGA, F. y DENGLER, R. (eds.) 1995. *Teatro y Traducción*. Barcelona: UPF.
- LAMBERT, J. y VAN GORP, H. 1985. «On Describing Translations» en Hermans, T. (ed.) *The Manipulation of Literature*. Londres y Sidney: Croom Helm Ltd., pp. 42-53.
- LANDERS, C.E. 2001. *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters.
- LANDOW, George. 2010. *Victorian Web*. Providence: Brown University's Institute for Research in Information and Scholarship. Documento disponible en <https://www.victorianweb.org/> [Última consulta: 31/05/2017].
- LANERO FERNÁNDEZ, J.J. y VILLORIA ANDREU, S. 1992. «El traductor como censor en la España del siglo XIX: el caso de William H. Prescott» en *Livius*, 1, pp. 111-121.

- LAPRADE, D.E. 2005. *Censura y recepción de Hemingway en España*. Valencia: Universidad de Valencia.
- LARSON, M.L. 1984. *Meaning-based Translation: A Guide to Cross-Language Equivalence*. Lanham/Nueva York/Londres: University Press of America.
- LASTRA, Y. 1997. *Sociolingüística para hispanoamericanos: una introducción*. México D.F.: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- LE BIHAN, U. 2011. *Italianismos en el habla de la Argentina: herencia de la inmigración italiana. Cocoliche y lunfardo*. Oslo: Universidad de Oslo. Trabajo de Fin de Master. Documento disponible en <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25849/MASTEROPPGAVExIxSPANSKxHFxVxRx2011.pdf?sequence=1> [Última consulta: 31/05/2017].
- LEFEVERE, A. 1970. «The Translation of Literature: an Approach» en *Babel*, vol. 16, pp.75-80.
- LEFEVERE, A. 1980. «Translating Literature/Translated Literature: the State of the Art» en Zuber, O. (ed.) *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press, pp. 153-161.
- LEFEVERE, A. 1985. «Why Waste Our Time on Rewrites? The trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm» en Hermans, T. (ed.) *The Manipulation of Literature*. Londres y Sidney: Croom Helm Ltd., pp. 215-243.
- LEFEVERE, A. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- LEÓN, V. 1980. *Diccionario de argot español*. Madrid: Alianza.
- LEVINSON, S.C. 1983. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LIPPI-GREEN, ROSINA. 1997. *English with an Accent: Language, Ideology and Discrimination in the United States*. Nueva York: Routledge.
- LÓPEZ GARCÍA, D. (ed). 1991. *Sobre la imposibilidad de la traducción*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- LÓPEZ GARCÍA, D. (ed). 1996. *Teorías de la traducción*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- LÓPEZ MORALES, H. 2005. *Sociolingüística*. Madrid: Gredos.
- LYPKA, L. 1988. «Variety is the Spice of Life: Language Variation and Sociolinguistics» en *Das sprachtheoretische Denken Eugenio Coseriu on der Diskussion*, 1. Tubinga: Gunter Narr Verlag Tübingen, pp. 317-326.
- LYPSKY, J. M. 1996. *El español de América*. Madrid: Cátedra.
- MACDONALD, J. 2006. «Shaw among the Artists» en Mary, L. (ed.). *A Companion to Modern British and Irish Drama. 1880-2005*. Malden: Blackwell.

- MACGAHA, M. 1989. «Hacia la traducción representable» en *Traducir a los clásicos*, pp. 79-86. Documento disponible en http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo_02/31052002.htm [Última consulta: 31/05/2017].
- MACURA, V. 1990. «Culture as Translation» en Bassnett, S. y Lefevere, A. (eds.) 1990. *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter Publishers., pp. 64-70.
- MAIDEN, M. y MAIR, P. 1997. *The Dialects of Italy*. Londres: Routledge.
- MAIR, C. 1992. «A Metodological Framework for Research on the Use of Nonstandard Language in Fiction» en *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 17, nº1, pp. 103-123.
- MANCHÓN, R. 1985. *Cuadernos de Filología Inglesa. Tema monográfico: Traducción*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MARCELLESI, J.B. y BERNARD, G. 1979. *Introducción a la sociolingüística: la lingüística social*. Madrid: Editorial Gredos.
- MARCO BORILLO, J. (ed.). 1995. *La traducció literària*. Castellón: Universitat Jaume I.
- MARCO BORILLO, J. 2003. *El fil d' Ariadna. Anàlisi estilística y traducció literaria*. Vic: Eumo Editorial.
- MARCO GARCÍA, A. 1997. «Traducciones de teatro inglés en la colección Teatro Selecto, Antiguo y Moderno, Nacional y Extranjero (1866-1869)» en Santamaría, J.M. et al. (eds.) *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción, 2*. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU, pp. 201-207.
- MARKLEY, E.D. 2000. *Regional Accent Discrimination in the Hiring Process: A Language Attitude Study*. Tesis doctoral. Estados Unidos: University of North Texas. En <https://digital>.
- MARTÍN GAITERO, R. (ed.). 1995. *Actas V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Madrid: UCM.
- MARTINEN, M. 2010. *U or Non-U: A Study on Social Factors and Word Choices in Contemporary British English*. Tesis Doctoral. Jyväskylä: Universidad de Jyväskylä.
- MARTINET, André. 1974. *Elementos de lingüística general*. Madrid: Gredos.
- MARTÍNEZ MAGAZ, J. 2005. «Traducción, dialecto y alejamiento cronológico. El corpus TRADI IMTti» en Romana García, M.L.(ed.) II *AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Madrid: AIETI, pp. 602-609.
- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, M. 1990. «La traducción del Black English y el argot negro norteamericano» en *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, nº3, pp. 97-116.
- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, M. 1995a. *La traducción del humor. Comedias inglesas en español*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, M. 1995b. «El componente escénico en la traducción teatral» en Parcerisas, F. (ed.) 1996. *Actes del I Congrés Internacional sobre Traducció*. Ed. M. Edo Julià. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 907-17.
- MATTHEWS, W. 1972. *Cockney Past and Present. A Short History of the Dialect of London*. Londres y Boston: Routledge y Kegan Paul.
- MAURANEN, A. y KUJAMÄKI, P. (eds.). 2004. *Translation Universals. Do they Exist?* Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- MAYORAL ASENSIO, R. 1990. «Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua» en Raders, M. y Conesa, J. (eds.) *II Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: UCM, pp.67-69
- MAYORAL ASENSIO, R. 1997. *La traducción de la variación lingüística*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- MAYORAL ASENSIO, R. 1999. *La traducción de la variación lingüística*. Soria: Diputación Provincial de Soria.
- MAYORAL ASENSIO, R. 2000. «Parámetros sociales y traducción» en *TRANS. Revista de Traductología*. 4, pp. 111-120.
- MEO ZILIO, G. 1996. *Estudios hispanoamericanos. Temas lingüísticos*. Roma: Bulzoni Editore.
- MERINO ÁLVAREZ, R. (ed.) 2008. *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*. Bilbao: UPV/EHU.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1986. *Estudio crítico de la traducción de obras de teatro inglés contemporáneo al castellano*. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1990. «Un hombre para la eternidad: ¿una traducción para la eternidad?» en *Estudios de Filología Inglesa: Homenaje al Doctor Pedro Jesús Marcos Pérez*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 199-207.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1991a. «Educating Rita, Adapting Rita: un ejemplo de pseudo-adaptación teatral» en *Studia Patriciae Shaw Oblata, II*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 113-126.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1991b. «Oh What a Lovely Mess!: Reflexiones sobre la traducción de textos teatrales» en *Actas del XXII Congreso de AEDEAN*, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 315-323.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1992a. «Profesión: adaptador» en *Livius*, vol. 1, pp. 85-97.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1992b. «Rewriting for the Spanish Stage» en *KOINÉ*, II, 1-2, pp. 283-289.

- MERINO ÁLVAREZ, R. 1993a. «A View from the Stage: Arthur Miller in Spanish» en *Proceedings XIII FIT World Congress, "Translation-the Vital Link"*. Vol. I, pp. 197-207.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1993b. «Panorama desde el escenario: 30 años de teatro inglés en España» en *Livius*, 3, pp. 197-207.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1993c. «Textos originales: pecados originales» en *BABEL-AFIAL*, 2, pp. 101-108.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1994a. *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España 1950-1990*. Leon: Universidad de Leon y UPV/EHU.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1994b. «A Framework for the Description of Drama Translations» en *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, nº29, pp. 127-138.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1994c. «La réplica como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos traducidos» en Raders, M. y Martín-Gaitero, R. 1994. *IV Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: UCM, pp. 397-403.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1995a. «La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios» en Fernández Nistal, P. y Bravo Gozalo, J.M. (eds.) *TRANS* nº5, pp. 75-89. http://www.ehu.eus/trace/publicaciones/1995RMA_UVA_PLagios.pdf
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1995b. «*¡Vengan corriendo que les tengo un muerto! (Busybody)*: Prototipo de versión española de una obra de teatro comercial» en *ATLANTIS*, XVII, 1-2, pp. 145-164.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1999. «Censura política y censura económica en el teatro traducido (inglés>español)» en Álvarez Lugiés, A. y Fernández Ocampo, A. (eds.). 1999. *Anovar-anosar, estudios de traducción e interpretación*. Vigo: Universidad de Vigo, pp.115-119.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2000a. «Drama Translation Strategies: English-Spanish (1950-1990)» en *Babel*, 46 (4), pp. 357-365.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2000b. «El teatro inglés traducido desde 1960: Censura, ordenación, calificación» en Rabadán, R (ed.) 2000. *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*. León: Universidad de León, pp. 121-153.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2001a. «Presentación de la Base de Datos TRACE (Traducciones Censuradas Inglés-Español)» en Pajares, E., Merino, R. Y Santamaría, J.M. (eds.) *Trasvases. Culturales. Literatura, cine y traducción*, 3. Bilbao: Universidad del País Vasco UPV/EHU, pp. 287-295.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2001b. «Textos dramáticos traducidos y censurados en la España de Franco (años sesenta): el teatro y el cine, espectáculos controlados» en Sanderson, J.D. (ed.) *¡Doble o nada!: actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 85-97.

- MERINO ÁLVAREZ, R. 2001c. «Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos» en Chaume, F. y Agost, R. (eds.). 2001. *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Universitat Jaume I, pp. 231-238.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2001d. «Del plagio como método de traducción del teatro inglés en España: una tradición demasiado arraigada» en *TRANS. Revista de Traductología.*, nº5, pp. 219-226.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2002. «Traducciones censuradas de teatro y literatura infantil y juvenil en la España de Franco» en Lorenzo, L., Pereira, A.M. y Ruzicka, V. (eds.) *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Dossat, pp. 69-90.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2003a. «TRAducciones CEnsuradas inglés-español: del catálogo al corpus TRACE (teatro)» en Muñoz Martín, R. (ed.). 2009. *TRANS* · núm. 13, pp. 19-31.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2003b. «Tracing Back (in Awe) a Hundred-Year History of Spanish Translations: Washington Irving's *The Alhambra*» en Anderman, G. y Rogers, M. (eds.). 2003. *Translation today: Trends and Perspectives*. Clevedon, Buffalo, Toronto Sydney: Multilingual Matters, pp. 92-111.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2004. «Progresión metodológica en un estudio descriptivo de traducciones: *Los cuentos de la Alhambra* de Washington Irving en español» en Bravo Gozalo, J.M. (ed.) *A New Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 231-264.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2005a. «From Catalogue to Corpus in DTS: Translations Censored under Franco. The TRACE Project» en *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 51, pp. 85-103.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2005b. «El pasado de los textos traducidos» en *El trujamán*. Documento disponible en http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio_05/26072005.htm [Última consulta: 31/05/2017].
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2005c. «La investigación sobre teatro traducido inglés-español» en *Cuadernos de Literatura Comparada*, 12/13, pp. 99-120.
- MERINO ÁLVAREZ, R. (ed.) 2005d. *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*, 4. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2010. «La historia de las traducciones de teatro inglés en España en el siglo XX: Perspectiva desde el proyecto TRACE» en *TRANS. Revista de Traductología*. nº13, pp. 13-31.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2015. «The Censorship of Theatre Translations under Franco: the 1960s» en *Perspectives: Studies in Translatology*, Vol. 23, 3, pp. 36-47.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 2016. «Censura, traducción e integración en el teatro de la época franquista: José López Rubio, hombre de teatro y traductor» en *Hispanic Research Journal*, vol. 17, n.4, pp. 303-321.

- MERINO ÁLVAREZ, R. y SANTAMARÍA LÓPEZ, J.M. 2015. «Washington Irving traducido: Cuentos de la Alhambra». Documento disponible en <https://addi.ehu.es/handle/10810/17491> [Última consulta: 31/05/2017].
- MIGUEL GONZÁLEZ, M. 2000. «El cine de Hollywood y la censura franquista de la España de los años 40: Un cine bajo palio» en Rabadán, R. (ed.). 2000. *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*. León: Universidad de León.
- MILROY, L. y GORDON, M. 2003. *Sociolinguistics. Method and Interpretation*. Oxford: Blackwell.
- MOLINA, L. y HURTADO ALBIR, A. 2002. «Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach» en *Meta*, XLVII, 4, pp. 498-512.
- MONTES GIRALDO, J.J. 1995. *Dialectología general e hispanoamericana. Orientación teórica, metodológica y bibliográfica*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- MONTES GRANADO, Consuelo. 1991. «La sociolingüística aplicada a la traducción, dos casos prácticos» en *Actas XV Congreso de AEDEAN*. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 695-701.
- MONTI, Silvia. 2016. «Translating British Dialects: The Interplay Between Cockney and Cockney Rhythm Slang in *Lock Stock and Two Smoking Barrels* and *Snatch* and their Italian Dubbed Version» en *Status Quaestionis. Language, Text, Culture*, nº11, pp. 75-103.
- MORENO FERNÁNDEZ, F. (ed.). 1990. *Estudios sobre variación lingüística*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- MORENO FERNÁNDEZ, F. 1993. *La división dialectal del español de América*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- MORENO FERNÁNDEZ, F. 1999. «Lenguas de especialidad y variación lingüística» en Barrueco, S., Hernández, E. y Sierra, L. (eds.) *Lenguas para fines específicos. Investigación y enseñanza*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 3-14.
- MORENO FERNÁNDEZ, F. 2009. *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.
- MORILLAS, E. 2011 «When Dialect is a Protagonist Too: Erri de Luac's *Montedidio* in Spanish» en Federici, F.M. (ed.) 2011. *Translating Dialects and Languages of Minorities. Challenges and Solutions*. Oxford: Peter Lang.
- MORTAD-SERIR, I. 2013. «Rhetorical Use of Literary Dialect in English Literature: from Chaucer to Shaw» en *International Journal of English Language and Literature Studies*, 2(2), pp. 102-123.
- MOUNIN, G. 1973. *Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid: Gredos. (Traducción de Julio Lago Alonso).

- MOYER, M. 2011. *Undertaking critical sociolinguistic research: Methods, theory and analysis*. Documento disponible en http://www.youtube.com/watch?v=R7p5_Sykt84> [Última consulta: 31/05/2017].
- MUGGLESTONE, L. 1993. «Shaw, Subjective Inequality, and the Social Meanings of Language in *Pygmalion*» en *The Review of English Studies, New Series*, vol. 44, n. 175, pp. 373-385. Documento disponible en <http://www.jstor.org/stable/517281> [Última consulta: 31/05/2017].
- MUNDAY, J. 2001. *Introducing Translation Studies Theories and Applications*. Londres: Routledge.
- MUNRO MACKENZIE, M.D. 1985. *Modern English Pronunciation Practice*. Harlow: Longman.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. 2005. *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. 2007. «El teatro silenciado por la censura franquista» en *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, nº3, pp. 85-96.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. 2011. «La ficha policial de Jacinto Benavente» en *Artez. Revista de las artes escénicas*. Documento disponible en <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez169/iritzia/bertamunoz.htm> [Última consulta: 31/05/2017].
- MUÑOZ CÁLIZ, B. 2014. «Jardiel, prohibido por la censura franquista». Documento disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jardiel-prohibido-por-la-censura-franquista/> [Última consulta: 31/05/2017].
- MUÑOZ MARTÍN, R. 1995. *Lingüística para traducir*. Barcelona: Teide.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, F. (coord.). 2000. *Introducción a la teoría y práctica de la traducción. Ámbito hispano francés*. Documento disponible en <http://www.editorial-club-universitario.es/pdf/187.pdf> [Última consulta: 31/05/2017].
- NEAGU, M. 2001. *Variety and Style in English*. Buzau: Editura Alpha.
- NEWMARK, P. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.
- NEWMARK, P. 1988. *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall.
- NEWMARK, P. 1995. «A Correlative Approach to Translation» en Martín Gaitero, Rafael (ed.). *Actas V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Madrid: UCM, pp. 33-41.
- NIDA, E.A. 1976. «A Framework for the Analysis and Evaluation of Theories of Translation» en Brislin, R.W. (ed.) *Translation: Applications and Research*. Nueva York: Gardner, pp. 47-91.
- NIDA, E.A. 1989. «Science of Translation» en Chesterman, A. (ed.) *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Finn Lectura, pp. 80-98.

- NIDA, E.A. 1995. «Sociolingüística y comunicación» en *Hieronymus*, nº2. Documento disponible en http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/02/02_029.pdf [Última consulta: 31/05/2017].
- NIDA, E.A. 1996. *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*. Bruxelles: Editions du Hazard.
- NIDA, E.A. 1998. «Bible translation» en Baker, Mona (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.
- NIDA, E.A. 2012. *Sobre la Traducción*. Madrid: Cátedra.
- NIDA, E.A. y TABER, C.R. 1982. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E.J. Brill.
- NORD, C. 1991. *Text Analysis in Translation*. Ámsterdam y Atlanta: Rodopi.
- NORD, C. 1991b. «Skopos, Loyalty and Translational Conventions» en *Target*, 3(1), pp. 91-109. Documento disponible en http://web.lettras.up.pt/egalvao/TTCIP_Nord%20loyalty%20and%20fidelity.pdf [Última consulta: 31/05/2017].
- NORD, C. 1997. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- NORD, C. 2002. «Manipulation and Loyalty in Functional Translation» en Dimitriu, Ileana (ed.) *Translation and Power, Special Issue of Current Writing* 14/2, pp.32-44. Documento disponible en <http://www.ufs.ac.za/docs/librariesprovider20/linguistics-and-language-practice-documents/all-documents/nord-2003currwrit-manipulation-and-loyalty-934eng.pdf?Status=Mast> [Última consulta: 31/05/2017].
- NORD, C. 2006. «Loyalty and Fidelity in Specialized Translation» en *CONFLUÊNCIAS. Revista de Tradução Científica e Técnica*, nº 4, pp. 29-41. Documento disponible en http://web.lettras.up.pt/egalvao/TTCIP_Nord%20loyalty%20and%20fidelity.pdf [Última consulta: 31/05/2017].
- NORD, C. 2009. «El funcionalismo en la enseñanza de traducción» en *Mutatis Mutandis*, vol. 2, nº2, pp. 209-243.
- OLEA FRANCO, R. 2001. «Borges y el civilizado arte de la traducción: una infidelidad creadora y feliz» en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLIX, nº2, pp. 439-473. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- OLIVA, C. 1989. *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- OLIVARES PARDO, MARÍA AMPARO. 1995. «Aproximación a algunos fenómenos de la traducción teatral: Les Bonnes de J. Genet», en Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.). 1995. *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- ORTEGA Y GASSET, J. «Miseria y esplendor de la traducción» en López García, Dámaso (Coord.). 1996. *Teorías de la traducción: antología de textos*. Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 428-446.

- ORTIZ GARCÍA, J. 1995. «Nuevos acercamientos a la traducción de textos dramáticos» en Valero Garcés, C. (ed.) 1995. *Cultura sin fronteras. Encuentros en torno a la traducción*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 89-98.
- PAGEN.1988. *Speech in the English Novel*. Londres: Palgrave MacMillan.
- PAJARES, E. et al. (ed.) (2001) *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*, 3. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU.
- PASCUAL FEBLES, I. 1993. «La traducción de las variedades de lengua. Problemas y dificultades» en Ruiz de Mendoza, F.J. y Cunchillos, C. (eds.) *Actas XV Congreso de AEDEAN*. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 755-759.
- PAZ, O. 1990. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- PEGENAUTE, L. 1992. «Las primeras traducciones de Sterne al español y el problema de la censura» en *Livius*, nº1, pp. 133-139.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 1999a. *Las traducciones españolas del teatro inglés (1898-1939)*. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 1999b. «Recepción de traducciones y adaptaciones de teatro inglés en España (1898-1939)» en Álvarez Lugrís, A. et al. (eds.) *Anovar/Anosar. Estudios de Traducción e Interpretación, Vol. II*. Vigo: Universidade de Vigo.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 1999c. «La cultura norteamericana adaptada a la escena española: traducción y censura en la España franquista» en Álvarez Benito, G. et al. (eds.) *Lenguas en contacto*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2000. «Traducción y censura en la escena española de posguerra: creación de una nueva identidad cultural» en Rabadán, R. (ed.) *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2001a. «Traducción y censura como reescritura ideológica y cultural en la España franquista» en Barr, A., Martín Ruano, M.R. y Torres del Rey, J. (eds.) *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2001b. «El traductor como (auto)censor: la traducción dramática en la España franquista» en Pajares, E. et al. (ed.) *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*, 3. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2002a. «La reescritura del espacio escénico-cinematográfico norteamericano: una ventana a la innovación ideológica y cultural» en Sanderson, J.D. (ed.) *Traductores para todo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2002b. «La traducción de obras dramáticas en lengua inglesa en los escenarios públicos españoles de posguerra» en las *Actas del XXIII Congreso Internacional de AEDEAN*. León: Universidad de León.

- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2003. «Reescrituras españolas del teatro norteamericano: textos, paratextos, metatextos» en las *Actas del I Congreso Internacional de la AIETI*. Granada: Universidad de Granada. ISBN: 84-933360-0-9.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2005a. «Aventuras y reescrituras españolas del modelo escénico conservador norteamericano» en Campos Plaza, N. García Peinado, M.A., Ortega Arjonilla, E. y Vilvandre de Sousa, C. (eds.) *El español: lengua de cultura, lengua de traducción. Aspectos teóricos, metodológicos y profesionales*. Granada: Atrio.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2005b. «Inventario de las traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)» en Merino Álvarez, R. et al. (ed.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción, 4*. Bilbao: UPV/EHU.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2006a. «Multipropiedad, censura y traducción del intertexto escénico y cinematográfico» en Perdu, N.A., García Peinado, M.A. et al. (coords.) *Inmigración, cultura y traducción: reflexiones interdisciplinarias*. Almería: Universidad de Almería.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2006b. «Las reescrituras del espacio escénico conservador norteamericano en la España de Franco» en Bravo Gozalo, J.M. (ed.) *Aspects of Translation*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2008. «Espainia frankistako itzulpena eta zentsura ideologia eta kultura berridazketa gisa» en *Senez* 35.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2010. «Traducción, censura y representación de teatro conservador en lengua inglesa en los escenarios españoles de posguerra» en *Represura. Revista de Historia Contemporánea en torno a la traducción* (7-2010).
- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. 2014. «Translating and (Self)Censoring for the Stage or How To Deal With Conflict and Survive» en Ortega Arjonilla, E. (ed.) *Traducir la cultura. De barreras culturales en la traducción subordinada y audiovisual* (vol. 5). Granada: Comares.
- PÉREZ MARTÍNEZ, S. 2013. *La Traducción del Black English vernacular en la novela Si grita, suéltale, de Chester Himes*. Trabajo de Fin de Grado. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PÉREZ VICENTE, N. 2004. «Traducción y conflicto: americanismos y casticismos en Valle-Inclán» en *AISPI, XXI*, pp. 217-230.
- PERKINS, D.C. 2001. *Cockney Rhyming Slang*. Swansea: Domino Books.
- PERTEGHELLA, M. 2002. «Language and Politics on Stage: Strategies for Translating Dialect and Slang with References to Shaw's *Pygmalion* and Bond's *Saved*» en Kratz, D. y Schulte, R. (eds.) *Translation Review*, nº 64, pp. 45-53.
- PERUJO MELGAR, J.M. 2006. «Un caso especial en la traducción de la variación lingüística: la variación latente» en *Quaderns. Revista de Traducción*, 13, pp. 107-124.

- PETYT, K.M. 1980. *The Study of Dialect. An Introduction to Dialectology*. Londres: A. Deutsch.
- PIRNAJMUDIN, H. y SHAAPORI ARANI, F. 2010. «Pygmalion in Conversation with Pierre Bourdieu: A Sociological Perspective» en *The Journal of Teaching Language Skills*, vol. 2, nº2, 60/4, pp. 57-73.
- PIRNAJMUDIN, H. y SHAAPORI ARANI, F. 2011. «Discourse and Power in George Bernard Shaw's *Pygmalion*» en *Studies in Literature and Language*, vol. 3, nº3, pp. 146-152.
- PITKOWSKI, E.F.. 2008. «Roberto Arlt revolucionario: El lunfardo de *Los Siete Locos* (Si no te interesa el título "rajá, turríto, rajá")» en *Tinkuy: Boletín de investigación y debate*, nº10, pp. 102-115. Documento disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3303791> [Última consulta: 31/05/2017].
- POTA, A.M. 2015. «Del tango a la RAE: el lunfardo en los diccionarios de la lengua española» en *AGON*, nº6. Documento disponible en <http://agon.unime.it/files/2015/11/0601.pdf> [Última consulta: 31/05/2017].
- PRESTON, D.R. (ed.). 1999a. *Handbook of Perceptual Dialectology. Vol. I*. Amsterdam: John Benjamins
- PRESTON, D.R. 1989. *Perceptual Dialectology*. Dordrecht: Foris.
- PRESTON, D.R. 1999b. «A Language Attitude Approach to the Perception of Regional Variety» en Preston, D.R. (ed.). 1999. *Handbook of Perceptual Dialectology. Vol. I*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 359-373.
- PRZEDLACKA, J. 2001. "Estuary English and RP: Some Recent Findings". *Studia Anglica Posnaniensia*, vol. 36. Universidad de Varsovia. En <http://www.phon.ox.ac.uk/files/People>
- PRZEDLACKA, J. 2002. *Estuary English? A sociophonetic study of teenage speech in the Home Counties*. Frankfurt: Peter Lang.
- PUEO, J.C. 2016. *Como un motor de avión: biografía literaria de Enrique Jardiel Poncela*. Madrid: Editorial Verbum.
- PYM, A. 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.
- PYM, A., SCHLESINGER, M. Y SIMEONI, D. (eds.). 2008. *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins.
- QUIRK, R. y WREN, C.L. 1989. *An Old English Grammar*. Londres: Routledge.
- RABADÁN, R. (ed.). 2000. *Traducción y censura inglés- español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León.

- RABADÁN, R. 1991. *Equivalencia y Traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- RABADÁN, R. y CHAMOSA, J.L. 1997. «Traducción y Construcción Cultural» en Santamaría, J.M. et al. (eds.). 1997. *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción*. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU, pp. 293-298.
- RABADÁN, R. y FERNÁNDEZ NISTAL, P. 2002. *La traducción inglés-español: fundamentos, herramientas, aplicaciones*. León: Universidad de León.
- RABADÁN, R. y MERINO, R. 2004. «Introducción a la edición española», en Toury, G. *Estudios Descriptivos de Traducción y más allá*. Madrid: Cátedra, pp. 17-33.
- RAMOS FERNÁNDEZ, M.C. 1999. «Algunas traducciones intralingüísticas de *Pygmalion*, de Bernard Shaw» en *Quaderns. Revista de traducció* 3, pp. 61-79 Barcelona: UAB.
- RAMOS PINTO, S. 2009a. «How important is the way you say it? A discussion on the Translation of Linguistic Varieties» wn *Target* vol. 21:2, pp. 289-307.
- RAMOS PINTO, S. 2009b. *Tradução no vazio a variação lingüística nas traduções portuguesas de Pygmalion, de Bernard Shaw, e My Fair Lady de Alan Jay Lerner*. Tesis doctoral. Lisboa: Universidad de Lisboa. Documento disponible en <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/599> [Última consulta: 31/05/2017].
- REISS, K. y VEERMER H.J. 1984, 2013. *Towards a General Theory of Translational Action*. Nueva York: Routledge.
- REYNOLDS, J. 1999. *Pygmalion's Wordplay: The Postmodern Shaw*. Gainesville: University Press of Florida.
- RIBAS, A. 1995. «Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos» en Lafarga, F. y Dengler, R. (eds.) 1995. *Teatro y Traducción*. Barcelona: UPF, pp. 25-36.
- RÍOS CARRATALÁ, J.A. 1997. «Carlos Arniches y el Madrid castizo». Documento disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/carlos-arniches-y-el-madrid-castizo-0/> [Última consulta: 31/05/2017].
- RISSMANN, J. 2013. *Dialect, Drama and Translation: A Socio-Cultural Investigation into the Factors Influencing the Choice of Strategies in German-Speaking Europe*. Warwick: University of Warwick. Documento disponible en <http://go.warwick.ac.uk/wrap> [Última consulta: 31/05/2017].
- ROBINSON, D. 1998. «Intertemporal Translation» en Baker, M. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge, pp. 114-116
- RODRÍGUEZ LASA, C. 1974. *The Progress of Dialects (a Question of Social Status)*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- RODRÍGUEZ, G. 1983. «Algunas precisiones sobre el concepto de dialecto» en *LEXIS* vol. VII, nº 2, pp. 239- 264.

- ROFFÉ GÓMEZ, A. 1996. «Delimitación de los argots y variedades lingüísticas» en Gutiérrez Díez, F. (ed.). *Actas I Congreso Internacional de AESLA*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ROJAS MAYER, E. 2011. «La norma hispánica: prejuicios y actitudes de los argentinos en el siglo XX». Documento disponible en http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad_diversidad [Última consulta: 31/05/2017].
- ROMAINE, S. 1978. «Post-vocalic /r/ in Scottish English: sound change in progress?» en Trudgill, P. (ed.) *Sociolinguistic patterns in British English*. Londres: Edward Arnold, pp. 144-158.
- ROMAINE, S. 1994. «Estuary English - tomorrow's RP?» en *English Today*, 10/1, pp. 3-8.
- ROMAINE, S. 2003. «Variation in Language and Gender» en Holmes, J. y Meyerhoff, M. (eds.) *The Handbook of Language and Gender*. Oxford: Blackwell, pp. 98-119.
- ROMERO RAMOS, L. 2005. «La traducción de dialectos geográficos y sociales en la subtitulación: Mecanismos de compensación y tendencia a la estandarización» en Merino Álvarez, et al. (eds.) *Trasvases culturales: literatura, cine traducción, 4*. Bilbao: UPV/EHU, pp. 243-260.
- ROSEWARNE, D. 1984. «Estuary English». Documento disponible en <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/estuary/rosew.htm> [Última consulta: 31/05/2017].
- ROSEWARNE, D. 1994. «Estuary English: Tomorrow's RP?». Documento disponible en <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/estuary/rosew94.htm> [Última consulta: 31/05/2017].
- ROSS, A. 1954. «Linguistic Class-Indicators in Present-Day English». Documento disponible en http://www.helsinki.fi/jarj/ufy/24991_s113_150Ross.pdf [Última consulta: 31/05/2017].
- RUIZ CASANOVA, J.F. 2000. *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra.
- RUIZ RAMÓN, F. 1995. *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra (10ª edición).
- SALMEEN SAEED AL KHAILI, D.M. 2006. *Dialect in Theatre Translation into Arabic A Rthesis in Translation and Interpreting (Arabic-English)*. Documento disponible en <https://dspace.aus.edu/xmlui/bitstream/> [Última consulta: 31/05/2017].
- SALVADOR, G. 1987. *Estudios dialectológicos*. Madrid: Paraninfo.
- SAMANIEGO FERNÁNDEZ, E. 2002 «La variación lingüística en los estudios de traducción» en *EPOS* nº18, pp. 325-342.
- SÁNCHEZ GALVIS, J. 2007. «La representación del dialecto caribeño en la obra de Robert Antoni y sus implicaciones para la traducción dialectal textual». Documento disponible en

http://filcat.uab.cat/clk/XXIVAJL/Interlinguistica/Encuentro%20XXIV/Sanchez_Galvis_REVF.pdf [Última consulta: 31/05/2017].

- SÁNCHEZ GALVIS, J. 2012. «Traducción y variedad lingüística: hacia un modelo de reconstrucción dialectal» en *Revista electrónica de lingüística aplicada*, nº11, pp. 125-136.
- SÁNCHEZ GALVIS, J. 2013. «Una lectura dialectal de la historia de la traducción» en *MonTI Monografías de Traducción e Interpretación*. nº5. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 139-164.
- SÁNCHEZ REBOREDO, J. 1988. *Palabras tachadas retórica contra censura*. Alicante: Instituto de Estudio Juan Gil-Albert.
- SÁNCHEZ, M.T. 1996. «Literary Dialectal Texts and their Problems of Translation» en *Livius*, 8, p. 185-193
- SANTAMARÍA, J.M. et al. (eds.) 1997. *Trasvases Culturales: Literatura, Cine y Traducción*, 2. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU.
- SANTONJA, G. 1986. *Del lápiz rojo al lápiz libre. La censura de prensa y el mundo del libro*. Barcelona: Anthropos.
- SANTOYO MEDIAVILLA, J.C. 1983. *La Cultura Traducida. Lección Inaugural del Curso Académico 1983-1984*. León: Universidad de León.
- SANTOYO MEDIAVILLA, J.C. 1985. *El delito de traducir*. León: Universidad de León.
- SANTOYO MEDIAVILLA, J.C. 1987. *Teoría y crítica de la traducción. Antología*. Barcelona: UAB.
- SANTOYO MEDIAVILLA, J.C. 1988. «Los límites de la traducción» en *Actas Jornadas europeas de Traducción e Interpretación*. Documento disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1977673> [Última consulta: 31/05/2017].
- SANTOYO MEDIAVILLA, J.C. 1989 «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología» en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/141547.pdf> [Último acceso 25/9/2016]
- SANTOYO MEDIAVILLA, J.C. 1995a. «La traducción literaria: siete axiomas» en Valero Garcés, C. (ed.) 1995a. *Cultura sin fronteras. Encuentros en torno a la traducción*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 9-24.
- SANTOYO MEDIAVILLA, J.C. 1995b. «Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español» en Lafarga, F. y Dengler, R. (eds.) 1995. *Teatro y Traducción*. Barcelona: UPF, pp. 13-24.
- SANTOYO MEDIAVILLA, J.C. 1997. «Algunas preguntas (y quizá respuestas) sobre la relatividad y caducidad del texto traducido» en Santamaría, J.M. et al. (eds.) 1997. *Trasvases Culturales: Literatura, Cine y Traducción*, 2. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU, pp. 57-69.

- SANTOYO MEDIAVILLA, J.C. 1998. *Las páginas olvidadas: reflexiones sobre canon, literatura y traducción, a propósito de Azaña, Unamuno, Manuel Machado, Antonio Colinas et al.* Barcelona: Reial Academia de Doctors.
- SANTOYO MEDIAVILLA, J.C. 1999. *Historia de la traducción: quince apuntes.* León: Universidad de León.
- SAUSSURE, F. 1972. *Curso de Lingüística General.* Buenos Aires: Losada.
- SAVILLE-TROIKE, M. 2003. *The Ethnography of Communication. An Introduction.* Londres: Blackwell.
- SCHÄFFNER, C. 1998, 2001. «Skopos theory» en Baker, M. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies.* Londres: Routledge.
- SCHIFFRIN, D. 1994. *Approaches to Discourse.* Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publisher.
- SECO, M. 1970. *Arniches y el habla de Madrid.* Madrid: Alfaguara.
- SECO, M. 1994. *Gramática esencial del español.* Madrid: Espasa Calpe.
- SERÓN ORDOÑEZ, I. 2013. «Theatre Translation Studies: An Overview of a Burgeoning Field (Part I: Up to the Early 2000s)» en *Status Quaestionis*, nº5, pp. 90-129.
- SHAW, G.B. 1916. *Pygmalion.* Documento disponible en <http://www.gutenberg.org/etext/3825> [Última consulta: 31/05/2017].
- SHAW, G.B. 1944. *Pigmalión.* Buenos Aires: Hachette. Traducción Ricardo Baeza.
- SHAW, G.B. 1957. *Pygmalion. A Romance in Five Acts.* Londres: Penguin Books.
- SHAW, G.B. 1957. *Sus mejores páginas.* Santiago de Chile: Editorial Nascimento. Traducción: sin especificar.
- SHAW, G.B. 1964. *Comedias desagradables.* Madrid: Edhasa. Traducción: Julio Broutá
- SHAW, G.B. 1966. *Teatro Completo. Tomo II.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Traducción: Floreal Mazía
- SHAW, G.B. 1968. *Comedias escogidas.* Madrid: Aguilar. Prólogo de A.C. Ward y traducción de Julio Broutá, pp. 13-53.
- SHAW, G.B. 1973. *Comedias escogidas.* Madrid: Aguilar. Traducción: Julio Broutá
- SHAW, G.B. 1982. *Obras selectas.* Barcelona: Carroggio. Traducción: Juan Leita.
- SHAW, G.B. 1985. *Pigmalión.* Barcelona: Seix Barral. Traducción: Julio Broutá
- SHAW, G.B. 1990. *Pigmalión.* Barcelona: Plaza y Janés. Traducción: Julio Broutá
- SHAW, G.B. 2016. *Pigmalión.* Madrid: Cátedra. Letras Universales. Edición y traducción de Miguel Cisneros Perales.

- SHAW, G.B. 1985. *Pygmalion*. Londres: Penguin Books.
- SHAW, G.B. y JAY LERNER, A. 1980. *Pygmalion. A Romance in Five Acts, and My Fair Lady*. Nueva York: Signet Classics.
- SIDIROPOULOU, M. 2012. *Translating Identities on Stage and Screen; Pragmatic Perspectives and Discoursal Tendencies*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- SILVA-CORVALÁN, C. 2001. *Sociolingüística y pragmática del español*. Washington: D.F. Georgetown University Press.
- SIVERTSEN, E. 1960. *Cockney Phonology*. Bergen: Oslo University Press.
- SKEAT, W.W. 1968. *English Dialects from the 8th Century to the Present Day*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SLOBODNIK, D. 1970. «Remarques sur la traduction des dialectes» en Holmes, J.S. 1970. *The nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of literary Translation*. La Haya, Paris: Mouton; Bratislava: Editorial de la Academia Eslovaca de las Ciencias, pp. 139-143.
- SLOTIK, P. 2011. *Euro-English versus British English*. Bachelor Thesis. Thomas Bata University in Zlín. Faculty of Humanities.
- SNELL-HORNBY, M. 1966. «‘All the world’s a stage’: Multimedial translation – constraint or potential?» en Heiss, C. y Bollettieri, R. M. (eds.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: CLUEB, pp. 29-45.
- SNELL-HORNBY, M. 1988, 1995. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- SNELL-HORNBY, M. 2006. *The Turns of Translation Studies*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- SNELL-HORNBY, M., PÖCKHACKER, F. y KAINDL, K. (eds.). 1994. *Translation Studies: An Interdiscipline*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- SNELL, J. 2010. «From sociolinguistic Variation to Socially Strategic Stylistic Variation» en *Journal Of Sociolinguistics*, vol. 14, n.5, pp. 630-656.
- SOFER, M. 1999. *The Translator’s Handbook*. Maryland: Schreiber Publishing Inc.
- SOLOMON, S.J. 1964. «The Ending of *Pygmalion*: A Structural View» en *Educational Theatre Journal*, Vol. 16, n.1, pp. 59-63. Documento disponible en <http://www.jstor.org/stable/3204379> [Última consulta: 31/05/2017].
- SOTO VÁZQUEZ, A.L. (ed.) 1998a. *Insights into Translation*. A Coruña: Universidade de A Coruña.
- SOTO VÁZQUEZ, A.L. 1994. «El cockney de Charles Dickens. ¿Una traducción utópica?» en *Lenguaje y Textos* (4), pp. 95-99.

- SOTO VÁZQUEZ, A.L. 1998b. «El arte de traducir la expresión dialectal» en Soto Vázquez, A.L. (ed.) *Insights into Translation*. A Coruña: Universidade de A Coruña, pp. 23-31.
- SOTO VÁZQUEZ, A.L.. 2008. «El habla popular en *Henry V* y su reflejo en las traducciones al español» en *Revista Garoza*, nº8, pp. 219-234. Documento disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2784815> [Última consulta: 31/05/2017].
- STEINER, G. 1975. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- STEINER, G. 1995. «The Hermeneutic Motion» en Venuti, L. (ed.). *The Translation Studies Reader*. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 193-198.
- STEWART, M. 1988. *Guide to Pygmalion*. Londres: Charles Lattes & Co Ltd.
- STŘEDOVÁ, A.M. 2007. *Changing Views on 'Estuary English'*. BA Major Thesis. Brno. Documento disponible en https://is.muni.cz/th/64639/ff_b/Bakalarska_prace.pdf [Última consulta: 31/05/2017].
- STRINGER, D. 1973. *Language Variation and English*. Londres: London University Press.
- TAUBER, A. (ed.). 1963. *George Bernard Shaw on Language*. Nueva York: Philosophical Library.
- TELLO FONS, I. 2010. «Análisis y propuesta de traducción del dialecto en Cumbres Borrascosas» en *Entreculturas* nº2, pp. 105-131.
- TELLO FONS, I. 2011. *La traducción del dialecto: análisis descriptivo del dialecto geográfico y social en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al español*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I.
- TELLO FONS, I. 2012. «Traducción de la variación lingüística: una visión diacrónica» en *Hikma* nº11, pp. 133-159. Documento disponible en <http://www.uco.es/hum198/sites/all/files/hikma/> [Última consulta: 31/05/2017].
- TERUGGI, M. 1998. *Panorama del lunfardo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- TODA IGLESIA, F. 2009. «La variación lingüística como parte del programa conceptual del autor. Implicaciones y ayudas para la traducción literaria» en Bravo Utrera, S. y García López, R. (eds.). *Estudios de traducción: Perspectivas (Zinaida Lvóvskaya in memoriam)*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 447-470.
- TOMIDA, H. 2012. «The History and Development of the English Class System». Documento disponible en <http://www.seijo.ac.jp/graduate/gslit/orig/journal/english/pdf/seng-43-15.pdf> [Última consulta: 31/05/2017].
- TOURY, G. 1979. «Interlanguage and its Manifestations in Translation» en *Meta*, 24 (2), pp. 223-231.

- TOURY, G. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- TOURY, G. 1981. «Translated Literature: System, Norm, Performance. Toward a TT-oriented Approach to Literary Translation» en *Poetics Today* 2 (4), pp. 9-27.
- TOURY, G. 1985. «A Rationale for Descriptive Translation Studies» en Hermans, T. (ed.) *The Manipulation of Literature*. Londres y Sidney: Croom Helm Ltd., pp. 16-41.
- TOURY, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- TOURY, G. 2004. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra. (Traducción de R. Rabadán y R. Merino).
- TREVELYAN, G.M. 1987. *A Shortened History of England*. Londres: Penguin Books.
- TRUDGILL, P. (ed.). 1978. *Sociolinguistic Patterns in British English*. Londres: Edward Arnold.
- TRUDGILL, P. 1974, 1983. *Sociolinguistics: An Introduction to Language and Society*. Nueva York: Penguin.
- TRUDGILL, P. 1974. *The Social Differentiation of English in Norwich*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TRUDGILL, P. 1983. *On Dialect*. Oxford: Blackwell.
- TRUDGILL, P. 1984. *Applied Sociolinguistics*. Londres: Academic Press.
- TRUDGILL, P. 1994. *Dialects*. Londres: Routledge.
- TRUDGILL, P. 1995. «Dialect and dialects in the New Europe» en *The European English Messenger*, IV/1, pp. 44-46.
- TRUDGILL, P. 1999. *The Dialects of England*. Oxford: Blackwell.
- TRUDGILL, P. 2001. «The sociolinguistics of modern RP» en *Estuary English*. Documento disponible en <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/estuary/trudgill.htm> [Última consulta: 31/05/2017].
- UMBRAL, F. 1983. *Diccionario cheli*. Barcelona: Grijalbo.
- URRUTIA, A. 2003. «De censuras y censores» en *TK*, nº15, pp. 13-18.
- VALERO GARCÉS, C. (ed.) 1995a. *Cultura sin fronteras. Encuentros en torno a la traducción*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- VALERO GARCÉS, C. 1995b. *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

- VALERO GARCÉS, C. (ed.). 1996. *Encuentros en torno a la traducción II. Una realidad interdisciplinar*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- VAN MOURIK, L. 2011. *El Estatus del lunfardo. El avance de un argot*. Documento disponible en <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/205301> [Última consulta: 31/05/2017].
- VEGA, M.A. (ed.). 1994. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- VENUTI, L. (ed.). 1992. *Rethinking Translation: Discourse. Subjectivity. Ideology*. Londres y Nueva York: Routledge.
- VENUTI, L. (ed.). 1995, 2012. *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge.
- VENUTI, L. 1995. «Retranslations. The Creation of Value» en Faull, K.M. (ed.) *Translation and Culture*. Lewinsburg: Bucknell University Press, pp.25-38.
- VENUTI, L. 1998. *The Translator's Invisibility*. Londres y Nueva York: Routledge.
- VERMEER, H.J. 1992. «Is Translation a Linguistic or a Cultural Process?» en Hoffmann, C. (ed.). *Language, Culture and Communication in Contemporary Europe*. Clevedon y Filadelfia: Multilingual Matters, pp. 38-49
- VERMEER, H.J. 1995. «Skopos and Commission in Translational Action» en Venuti, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, pp.227-238.
- VERMEER, H.J. 1996. *A Skopos Theory of Translation: (Some Arguments For and Against)*. Heidelberg: TextconText Verlag.
- VIEGAS BARROS, J.P.. 2002. «Evidencias gramaticales de que el lunfardo no es una jerga». Documento disponible en <http://www.geocities.ws/lunfa2000/viegas.htm> [Última consulta: 31/05/2017].
- VILLENA PONSODA, J.A. 2012. «La investigación sociolingüística de la comunidad de habla: el origen inconformista de la dialectología social» en *Revista de Filología*, nº30, pp. 155-176.
- VRECK, F. 1990. «Le dialect au théâtre et sa traduction» en Ballard, M. (ed.). *La traduction pluriele*. Lille: Université de Lille, pp. 93-109.
- WÄCHTLER, K. 1977. *Geographie and Stratifikation der englischen Sprache*. Düsseldorf/ Berna/ Munich: Bagel.
- WAKELIN, M. F. 1994. *English Dialects. An Introduction*. Londres: The Athlone Press.
- WARD, A.C. 1956. «Prologo» en Shaw, G.B. 1968. *Comedias escogidas*. Madrid: Aguilar, pp. 13-53.
- WARD, A.C. 1970. *Bernard Shaw*. Londres: Longman.
- WARDHAUGH, R. 1992. *An Introduction to Sociolinguistics*. Oxford: Blackwell.

- WEBER, CARL J. 1951. «A Talk with George Bernard Shaw», en *Colby Quarterly* Volume 3. Issue 2 May, pp. 26-33.
- WELLS, J. 1982. *Accents of English. Vol. 2*. Cambridge: Cambridge University Press
- WILLIAMS, G. 1992. *Sociolinguistics. A Sociological Critique*. Londres: Routledge.
- WILSON, P. 2013. «La traducción y sus discursos: Apuntes sobre la historia de la traductología. La traducción y sus discursos» en *ExLibris: Revista del Departamento de Letras de la UBA*, nº2, pp. 82-95. Documento disponible en <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/186061> [Última consulta: 31/05/2017].
- WINKOW HAUSER, J.L. 1995. «La traducción de textos dialectales: Nestroy y su (im)posible traducción al español» en Martín Gaitero, R. 1995. *Actas V Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: UCM, pp. 465-470.
- WRIGHT, P. 1981. *Cockney Dialect and Slang*. Londres: B. T. Batsford Ltd.
- ZAMORA MUNNÉ, J.C. y Guitart, J.M. 1982. *Dialectología hispanoamericana. Teoría, descripción, historia*. Salamanca: Almar.
- ZAMORA VICENTE, A. 1960. *Dialectología española*. Madrid: Gredos
- ZARO VERA, J.J. y RUIZ NOGUERA, F. (eds.). 2007. *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Editores.
- ZHANG, Y. 2007. «From a Flower Girl to a Lady: The Change of Discourse and Power» en *Canadian Social Science*. Vol. 3, nº 6. Canada: CSCanada, pp. 107-111.
- ZUBER-SKERRIT, O. (ed.) 1984. *Page to stage: Theatre as Translation*. Ámsterdam: Rodopi.
- ZUBER, O. (ed.) 1980. *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press.

ANEXOS

ANEXO 1. Pygmalion: 1914 Interview with George Bernard Shaw.

ANEXO 2. Discurso de la ceremonia de entrega del Premio Nobel de literatura de 1925.

ANEXO 3. Catálogo de traducciones publicadas en el mundo hispanohablante.

ANEXO 4. Número de traducciones de las obras de George Bernard Shaw.

ANEXO 5 Necrológica de Julio Broutá. 19 de julio de 1932.

ANEXO 6. Normas de censura.

ANEXO 7. Carta Magna.

ANEXO 8. Tabla resumen de las obras de George Bernard Shaw presentadas a censura.

ANEXO 9. Catálogo TRACETirl sobre las traducciones censuradas de George Bernard Shaw en nuestro país.

ANEXO 10. Legislación de censura del teatro y su adscripción ministerial (1939 – 1978).

ANEXO 11. George Bernard Shaw: expedientes de censura

ANEXO 11.1. Teatrales

ANEXO 11.2. Libros

ANEXO 12. Texto añadido en *Pigmalión* en la edición de 1941.

ANEXO 13. Tablas para el estudio microtextual:

ANEXO 13.1. Tabla 1

ANEXO 13. 2. Tabla 2

ANEXO 14. Dosieres sobre *Pigmalión* del ABC

ANEXO 15. Paratextos sobre *Pigmalión*.

ANEXO 1. *PYGMALION*: 1914 INTERVIEW WITH GEORGE BERNARD SHAW

On the eve of *Pygmalion*, which was premiered 100 years ago, George Bernard Shaw spoke to the Telegraph



Pygmalion: G B Shaw's play made its London debut in 1914 Photo: Rex Features

7:00AM BST 11 Apr 2014

 Comment

8 April 1914

MR. BERNARD SHAW ON FIRST NIGHTERS

Ninety-nine playwrights out of a hundred will cheerfully – or perhaps it would be more correct to say dismally – confess that they look forward to the first stage performance of a piece with something very like a feeling of absolute dread. Mr. Bernard Shaw is not one of them, as you will quickly gather if, as I did yesterday, you ask him how he feels regarding next Saturday evening at His Majesty's Theatre.

"No," he emphatically said, "I am not at all anxious as to the representation of *Pygmalion* on Saturday. With such a cast, and after the pains that have been taken with the preparation – the production, as people call it – there can be no ground for the smallest anxiety on that score. The question is, will the first night audience give the play a chance? Will the hygienic gentlemen, who have been told by their doctors that there is nothing so good for the lungs as a hearty five minutes' guffaw be there? Will the kindly people who think it encourages the poor, dear actors to be interrupted at every tenth word by shouts of appreciation all be laid up with influenza, as I most fervently hope they may? Will the faithful pilgrims who come long distances and sit on the steps of the theatre all day to secure a front seat, and devote their whole souls to giving receptions to their idols at the most disconcerting moments, will they be there?"

PUBLIC AND PLAYWRIGHTS

"If so, you may put the idea of an artistic performance out of your head; the thing is impossible. The continuity of the play will be lost; all the transitions from one mood to another, which cost so much artistic study and work to perfect, will be obliterated; the performers, trying to concentrate themselves on a long and difficult task, will be distracted and forced to give up all attempt at fine work in despair; the spectators will be worried by their own noisy enjoyment; and, finally, they will lose their trains and go home half an hour late, cross and tired, and have words with one another, ending with, 'I will never go to the theatre with you again while I live.'

"That is the sort of thing that happened at the first night of *Androcles and the Lion*, which was such a horrible experience that the next first-night – that of the revival of *The Doctor's Dilemma* – was deliberately fixed so as to clash with that of *The Night Hawk*, which took all the regular first-nighters away. The result was most successful. But there is nothing to clash with *Pygmalion*, and I suppose we shall have the usual well-intended, good-natured riot that is the disgrace of the English theatre. Why on earth don't people laugh internally, like old Weller in *Pickwick*? I can't understand why the Playgoers' Club or the Club of First Nighters do not take up this question, and insist on the right of a play to be heard as attentively as a music drama by Wagner or Strauss."

"But do you seriously expect an audience to listen in dead silence, no matter how funny the lines are?"

LAUGHTER A BAD HABIT

"I do not see why they should not; loud laughter is merely a bad habit. But I am not myself a dead silent playgoer. At the first night of Sir James Barrie's *Adored One*, a gentleman said to me, as I left the stalls, 'You object to anyone else laughing in the theatre, but you have been laughing yourself all through the play.' So I had been; but my laughter did not interrupt the performance, nor prevent my neighbours catching the next words of the play, nor interfere with the concentration of the actors on their parts.

"*Pygmalion*, which is in five acts, will last until church time on Easter Sunday morning if the first-nighters refuse to contain their tears, cheers, and laughter until the ends of the acts. If that happens, I will in future cut out all the good things in my plays on the first night, and thus get the whole business finished in five minutes, of course, giving complete printed copies to the critics. The whole question is one of good sense and good manners. It is only on first nights that people are obstreperous. They mean well. They think they are gratifying the performers and helping to make the evening a success. When they understand that they are really doing their utmost to ruin it, they will, I hope, oblige me by behaving in a reasonably continent way."

A SERIOUS PLAY

"But is *Pygmalion* irresistibly funny?"

"Not at all. There is nothing in it to force anyone to be uproarious or else burst. I can listen to it without yells of merriment; and I, as the author, ought to be more amused by it than anyone else. It is really a serious play, though the pill is sugared by the romance of a flower girl changed into a lady by a gentleman whom she meets by accident on a wet night when they are both sheltering from the rain under the portico of St. Paul's Church, in Covent Garden. But the tragedy comes in the fate of the flower girl's father, whose

story is really a modern version of the old Don Juan play, *Il Dissoluto Punito*. This man is an Immoralist, a lover of wine, women, and song, a flouter of respectability, one whose delight it is to *épater le bourgeois*.

READ: Why My Fair Lady betrays Pygmalion

"In the old play he is cast into Hell by the statue of the man he has murdered. In my play a far more real and terrible fate overtakes him. No: it is not the fate of Oswald in Ibsen's *Ghosts*, nor of the young man in Brieux's *Les Avaries*. Nothing like that at all. Something quite simple, quite respectable, quite presentable to the youngest schoolgirl. And yet a fearful retribution. The rest of the play is merely to call public attention to the importance of the study of phonetics, which has always been one of my favourite subjects.

"Let me tell you one remarkable fact. The translation of the play into Swedish by Mr. Hugo Vallentin has been made extremely difficult by the fact, astounding to a Londoner, that in Stockholm all classes speak the same language. That is real civilisation. Here a flower-girl speaks one language and a duchess another, though the difference is not so great as the duchess thinks, especially if she is a smart duchess. We shall never have a standard English until we have a National Theatre co-operating with a serious Academy of Letters. Not that either of them will do anything, but people will keep saying that they ought to do something; and that is how things finally get done."

"All this," I remarked, "sounds very serious. Retribution is rather dismal; and phonetics seem a trifle dry for dramatic fare."

"Not at all. To a properly trained mind there is nothing so succulent as the science of human speech."

"But you admit some romance. The flower-girl marries the gentleman, of course?"

"Nothing of the kind. It would be illegal. She married somebody else last Monday."

[<http://www.telegraph.co.uk/books/authors/george-bernard-shaw-interview/>]

ANEXO 2. AWARD CEREMONY SPEECH

Presentation Speech by Per Hallström, Chairman of the Nobel Committee of the Swedish Academy, on December 10, 1926*

George Bernard Shaw showed in the novels of his youth the same conception of the world and the same attitude to social problems that he has maintained ever since. This provides a better defence for him than anything else against the repeated accusations of lack of honesty and of acting as a professional buffoon at the court of democracy. From the very beginning his convictions have been so firm that it seems as if the general process of development, without having any substantial influence on himself, has carried him along to the tribune from which he now speaks. His ideas were those of a somewhat abstract logical radicalism; hence they were far from new, but they received from him a new definiteness and brilliance. In him these ideas combined with a ready wit, a complete absence of respect for any kind of convention, and the merriest humour - all gathered together in an extravagance which has scarcely ever before appeared in literature.

What puzzled people most was his rollicking gaiety: they were ready to believe that the whole thing was a game and a desire to startle. This was so far from being true that Shaw himself has been able to declare with a greater justice that his careless attitude was a mere stratagem: he had to fool people into laughing so they should not hit upon the idea of hanging him. But we know very well that he would hardly have been frightened out of his outspokenness by anything that might have happened, and that he chose his weapons just as much because they suited him as because they were the most effective. He wielded them with the certitude of genius, which rested on an absolutely quiet conscience and on a faithful conviction.

Early he became a prophet of revolutionary doctrines, quite varied in their value, in the spheres of aesthetics and sociology, and he soon won for himself a notable position as a debater, a popular speaker, and a journalist. He set his mark on the English theatre as a champion of Ibsen and as an opponent of superficial tradition, both English and Parisian. His own dramatic production began quite late, at the age of thirty-six, in order to help satisfy the demands that he had aroused. He wrote his plays with instinctive sureness, based on the certainty that he had a great deal to say.

In this casual manner he came to create what is to some extent a new kind of dramatic art, which must be judged according to its own special principles. Its novelty does not lie so much in structure and form; from his wide-awake and trained knowledge of the theatre, he promptly and quite simply obtains any scenic effect he feels necessary for his ends. But the directness with which he puts his ideas into practice is entirely his own; and so too are the bellicosity, the mobility, and the multiplicity of his ideas.

In France he has been called the Molière of the twentieth century; and there is some truth in the parallel, for Shaw himself believes that he was following classical tendencies in dramatic art. By classicism he means the rigorously rational and dialectical bent of mind and the opposition to everything that could be called romanticism.

He began with what he calls Plays Unpleasant (1898), so named because they brought the spectator face to face with unpleasant facts and cheated him of the thoughtless entertainment or sentimental edification that he expected from the stage. These plays dwell on serious abuses - the exploitation and prostitution of poor people, while those who perpetrate these abuses manage to retain their respectability.

It is characteristic of Shaw that his orthodox socialistic severity toward the community is combined with a great freedom from prejudice and a genuine psychological insight when he deals with the individual sinner. Even in these early pieces one of his finest qualities, his humanity, is fully and clearly marked.

Plays Pleasant (1898), with which he varied his program, have on the whole the same purport but are lighter in tone. With one of these he gained his first great success. This was *Arms and the Man*, an attempt to demonstrate the flimsiness of military and heroic romance, in contrast to the sober and prosaic work of peace. Its pacifist tendency won from the audience a more ready approbation than the author had generally received. In *Candida*, a kind of *Doll's House* with a happy ending, he created the work which for a long time was his most poetical one. This was due chiefly to the fact that in this play the strong superior woman which for him - for reasons unknown to us - has become the normal type, has here been given a richer, warmer, and more gentle soul than elsewhere.

In *Man and Superman* (1903) he took his revenge by proclaiming that woman, because of her resolute and undisguisedly practical nature, is destined to be the superman whose coming has been so long prophesied with such earnest yearning. The jest is amusing, but its creator seems to regard it more or less seriously, even if one takes into account his spirit of opposition to the earlier English worship of the gentle female saint.

His next great drama of ideas, *Major Barbara* (1905), has a deeper significance. It discusses the problem of whether evil ought to be conquered by the inner way, the spirit of joyful and religious sacrifice; or by the outer way, the eradication of poverty, the real foundation of all social defects. Shaw's heroine, one of his most remarkable female characters, ends in a compromise between the power of money and that of the Salvation Army. The process of thought is here carried out with great force, and naturally with a great deal of paradox. The drama is not entirely consistent, but it reveals a surprisingly fresh and clear conception of the joy and poetry of the life of practical faith. Shaw the rationalist here shows himself more liberal and more chivalrous than is customary with the type.

Time does not permit us to hint at the course of his further campaign even in his more outstanding works: suffice it to say that without a trace of opportunism he turns his weapons against everything that he conceives as prejudice in whatever camp it may be found. His boldest assault would seem to be in *Heartbreak House* (1919), where he sought to embody - always in the light of the comic spirit - every kind of perversity, artificiality, and morbidity that flourishes in a state of advanced civilization, playing with vital values, the hardening of the conscience, and the ossification of the heart, under a frivolous preoccupation with art and science, politics, money-hunting, and erotic philandering. But, whether owing to the excessive wealth of the material or to the difficulty of treating it gaily, the piece has sunk into a mere museum of eccentricities with the ghost-like appearance of a shadowy symbolism.

In *Back to Methuselah* (1921) he achieved an introductory essay that was even more brilliant than usual, but his dramatic presentation of the thesis, that man must have his natural age doubled many times over in order to acquire enough sense to manage his world, furnished but little hope and little joy. It looked as if the writer of the play had hypertrophied his wealth of ideas to the great injury of his power of organic creation.

But then came *Saint Joan* (1923), which showed this man of surprises at the height of his power as a poet. This it did especially on the stage, where all that was most valuable and central in the play was thrown into due relief and revealed its real weight, even against the

parts that might evoke opposition. Shaw had not been happy in his previous essays in historical drama; and this was natural enough, as he happened to combine with his abundant and quick intelligence a decided lack of historical imagination and sense of historical reality. His world lacked one dimension, that of time, which according to the newest theories is not without significance for space. This led to an unfortunate lack of respect for all that had once been and to a tendency to represent everything as diametrically opposite to what ordinary mortals had previously believed or said.

In *Saint Joan* his good head still cherishes the same opinion on the whole, but his good heart has found in his heroine a fixed point in the realm of the unsubstantial, from which it has been able to give flesh and blood to the visions of the imagination. With doubtful correctness he has simplified her image, but he has also made uncommonly fresh and living the lines that remain, and he has endowed *Saint Joan* with the power of directly holding the multitude. This imaginative work stands more or less alone as a revelation of heroism in an age hardly favourable to genuine heroism. The mere fact that it did not fail makes it highly remarkable; and the fact that it was able to make a triumphal progress all around the world is in this case evidence of considerable artistic worth.

If from this point we look back on Shaw's best works, we find it easier in many places, beneath all his sportiveness and defiance, to discern something of the same idealism that has found expression in the heroic figure of *Saint Joan*. His criticism of society and his perspective of its course of development may have appeared too nakedly logical, too hastily thought out, too unorganically simplified; but his struggle against traditional conceptions that rest on no solid basis and against traditional feelings that are either spurious or only half genuine, have borne witness to the loftiness of his aims. Still more striking is his humanity; and the virtues to which he has paid homage in his unemotional way - spiritual freedom, honesty, courage, and clearness of thought - have had so very few stout champions in our times.

What I have said has given a mere glimpse of Shaw's life-work, and scarcely anything has been said about his famous prefaces - or rather treatises - accompanying most of the plays. Great parts of them are insurpassable in their clarity, their quickness, and their brilliance. The plays themselves have given him the position of one of the most fascinating dramatic authors of our day, while his prefaces have given him the rank of the Voltaire of our time - if we think only of the best of Voltaire. From the point of view of a pure and simple style they would seem to provide a supreme, and in its way classic, expression of the thought and polemics of an age highly journalistic in tone, and, even more important, they strengthen Shaw's distinguished position in English literature.

At the banquet, Mr. Shaw's thanks were presented by the British Ambassador, Sir Arthur Grant Duff, who expressed particular appreciation of the fact that the Prize given to Mr. Shaw would be used to strengthen the cultural relations between Sweden and Great Britain.

* The Nobel Prize in Literature 1925 was announced on November 11, 1926
From *Nobel Lectures, Literature 1901-1967*, Editor Horst Frenz, Elsevier Publishing Company, Amsterdam, 1969
[http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1925/press.html]

OSCAR DE LA ACADEMIA

Awards for 1939: Nominado a la mejor película, mejor actor principal, mejor actriz principal,

Best Writing, Screenplay

WINNER



Pygmalión: [George Bernard Shaw](#), [Ian Dalrymple](#), [Cecil Lewis](#), [W.P. Lipscomb](#)

George Bernard Shaw was not present at the ceremony. When presenter [Lloyd C. Douglas](#) announced that Pygmalion has won the Oscar he joked "Mr. Shaw's story now is as original as it was three thousand years ago". Shaw's reaction to the award was not enthusiastic as he is quoted as saying "It's an insult for them to offer me any honour, as if they had never heard of me before - and it's very likely they never have. They might as well send some honour to George for being King of England". Although popular legend says Shaw never received the Oscar, when [Mary Pickford](#) visited him she reported that he was on his mantle. When Shaw died in 1950 his home at Ayot St Lawrence became a museum. By this time his Oscar statuette was so tarnished, the curator believed it had no value and used it as a door stop. It has since been repaired and is now on displayed at the museum.

NOMINEES



Forja de hombres: [John Meehan](#), [Dore Schary](#)



La ciudadela: [Ian Dalrymple](#), [Elizabeth Hill](#), [Frank Wead](#)



Four Daughters: [Lenore J. Coffee](#), [Julius J. Epstein](#)



Vive como quieras: [Robert Riskin](#)

http://www.imdb.com/event/ev0000003/1939?ref_=nmawd_awd_1 (2 de junio de 2017)

**ANEXO 3. CATÁLOGO DE TRADUCCIONES PUBLICADAS EN EL MUNDO
HISPANOABLANTE**

TITULO META	AUTOR META	FECHA META	EDITO- RIAL	LUGAR	TITULO ORIGINAL	FECHA ORIGINAL	FUENTE
<i>Androcles y el león</i>		1952	Sudame- ricana	Buenos Aires	<i>Androcles and the Lion</i>	1913-	BN Mariano Moreno de Argentina AGA
<i>Androcles y el león</i>		1964	Edhasa		<i>Androcles and the Lion</i>	1913	AGA
<i>Androcles y el león</i>		1993	Filmax Home Video, D.L.	Barcelona	<i>Androcles and the Lion</i>	1913	
<i>Androcles y el león</i>		1993	Ivex Films, D.L.	Barcelona	<i>Androcles and the Lion</i>	1913	
<i>Androcles y el león</i>	Julio Broutá	1915	R. Velasco	Madrid	<i>Androcles and the Lion</i>	1913	BN Madrid BIBLIOTE- CA FUNDA- CION JUAN MARCH
<i>Androcles y el león; Denegado; Pigmalión</i>	Floreal Mazía	1952	Editorial Sudame- ricana	Buenos Aires	<i>Androcles and the Lion Overruled Pygmalion</i>	1913 1912 1913	B. Institutos Cervantes
<i>Androcles y el león; Denegado; Pigmalión</i>	Floreal Mazía	1957	Editorial Sudame- ricana 2 ed.	Buenos Aires	<i>Androcles and the Lion Overruled Pygmalion</i>	1913 1912 1913	REBIUN BIBLIOTE- CA FUNDA- CION JUAN MARCH
<i>Armas y el hombre</i>		1964	Edhasa		<i>Arms and the Man</i>	1894	AGA
<i>Así le mintió el al marido</i>		1967	Edhasa		<i>How He Lied to Her Husband</i>	1904	AGA
<i>Así mintió al esposo de ella</i>		1950			<i>How He Lied to Her Husband</i>	1904	AGA
<i>Así mintió el al esposo de ella</i>		1965	Editorial Labor		<i>How He Lied to Her Husband</i>	1904	AGA
<i>Así mintió él al esposo de ella</i>					<i>How He Lied to Her Husband</i>	1904	BN México
<i>Así mintió él, al esposo de ella</i>		1964	Edhasa		<i>How He Lied to Her Husband</i>	1904	AGA
<i>Aventuras de una negra en busca de Dios</i>	Georgina Blanco	2001	Aldus	México	<i>The Black Girl in Search of God</i>	1932	BN México
<i>Aventuras de una negrita en busca de Dios</i>	Benito Gómez Ibáñez	2007	Galaxia Guten-berg	Barcelona	<i>The Black Girl in Search of God</i>	1932	-BN Alcalá -B. de Pradejón -B. P. del

							Estado en Las Palmas -B.P. Palma de Mallorca - B.P. Municipal de Breña Alta
<i>Aventuras de una negrita en busca de Dios</i>		2010	Círculo de Lectores, S.A.; Galaxia Guten-berg		<i>The Black Girl in Search of God</i>	1932	
<i>Aventuras de una negrita en busca de Dios</i>		2014	Galaxia Guttem-berg	Barcelona	<i>The Black Girl in Search of God</i>	1932	w. todostuslibros.com EBOOK
<i>Aventuras de una negrita en busca de Dios</i>			Aldus		<i>The Black Girl in Search of God</i>	1932	
<i>Aventuras de una negrita que buscaba a Dios</i>		1934	Ercilla	Santiago	<i>The Black Girl in Search of God</i>	1932	BN Chile
<i>Aventuras de una negrita que buscaba a Dios</i>		1936	Ercilla	Santiago	<i>The Black Girl in Search of God</i>	1932	BN Chile
<i>Cándida</i> Contiene : <i>Hamlet / Shakespeare.</i> <i>Una mujer sin importancia/ Oscar Wilde</i>			En Folletos de teatro. Tomo VII		<i>Candida</i>	1898	B.P. de NAVARRA
<i>Cándida</i>		[s.f.]	Victoria	Buenos Aires	<i>Candida</i>	1898	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Cándida</i>		1941	Hachette	Buenos Aires	<i>Candida</i>	1898	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Cándida</i>		1943	Hachette S.A.		<i>Candida</i>	1898	AGA
<i>Cándida</i>		1956	Aguilar		<i>Candida</i>	1898	AGA
<i>Cándida</i>		1964	Edhasa		<i>Candida</i>	1898	AGA
<i>Cándida</i>		1965	Aguilar		<i>Candida</i>	1898	AGA
<i>Cándida</i>	José Luis Alonso	1985	MK	Madrid	<i>Candida</i>	1898	-B. Argus Llagostera -B. Argus Vendrel - BN Madrid BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>Cándida</i>		2002	Editorial Ibaizabal		<i>Candida</i>	1898	
<i>Candida : antzerki atsegina</i>	Jon Agirre Garai	2002	Ibaizabal,	Euba (Bizkaia)	<i>Candida</i>	1898	BN Alcalá REBIUN
<i>Cándida. Un misterio</i>		1967	Edhasa		<i>Cándida</i>	1898	AGA

<i>Cándida: misterio en tres actos</i>	Julio Broutá	1928	Prensa Moderna	Madrid	<i>Candida</i>	1898	BN Alcalá BN Madrid REBIUN BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>Cándida: un misterio en tres actos</i>	Julio Broutá	1908	R. Velasco	Madrid	<i>Candida</i>	1898	BN Madrid BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>Cándida; Pigmalión; Lucha de sexos</i>		1939	Letras	Santiago	- <i>Candida</i> - <i>Pygmalion</i> - <i>You never can tell</i>	-1898 -1913 -1899	BN Chile
<i>Cándida; Héroes</i>		1969	O.N.C.E. Centro Bibliográfico y Cultural	Madrid	- <i>Candida</i> - <i>Arms and the Man</i>	-1898 -1894	O.N.C.E.
<i>Casándose; La verdad sobre Blanco Posnet</i>	León Mirilas				- <i>Getting Married</i> - <i>The Shewing-Up of Blanco Posnet</i>	-1908 -1909	BN México
<i>Casándose; La verdad sobre Blanco Posnet</i>	León Mirilas.	1964	Ed. Sudamericana	Buenos Aires	- <i>Getting Married</i> - <i>The Shewing-Up of Blanco Posnet</i>	-1908 -1909	BN México
<i>Casas de viudos</i>		1964	Edhasa		<i>Widower's Houses</i>	1893	AGA
<i>Casas de viudos</i>		1967	Edhasa		<i>Widower's Houses</i>	1893	AGA
<i>Cashel Byrons berufla profesión de Cashel Byron</i>		1961	Wilhelm		<i>Cashel Byron's Profession</i>	1885	AGA
<i>Cesar y Cleopatra</i>		[s.f.]	Tor	Buenos Aires	<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Cesar y Cleopatra</i>		1946	Latino Americana	Buenos Aires	<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	BN Chile
<i>Cesar y Cleopatra</i>	Alberto Puccio	1947	TOR, imp.	Buenos Aires	<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	REBIUN
<i>Cesar y Cleopatra</i>		1948	M. Aguilar		<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	AGA
<i>Cesar y Cleopatra</i>		1948	J. Janes		<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	AGA
<i>Cesar y Cleopatra</i>		1953	Tor		<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	AGA

<i>Cesar y Cleopatra</i>		1956	Aguilar		<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	AGA
<i>Cesar y Cleopatra</i>		1964	Edhasa		<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	AGA
<i>Cesar y Cleopatra</i>		1965	Aguilar		<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	AGA
<i>Cesar y Cleopatra</i>		1985	Hyspamerica	Madrid	<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Cesar y Cleopatra</i>		1993	Filmax, DL	S.l.	<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	BN Madrid
<i>Cesar y Cleopatra</i>		2004	Llamenteol, D.L.	Barcelona	<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	BN Madrid
<i>Cesar y Cleopatra</i>		2007	Círculo Media Direct, D.L.	Madrid	<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	BN Madrid
<i>Cesar y Cleopatra</i>		2010	IDA films, D.L.	Barcelona	<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	BN Madrid
<i>Cesar y Cleopatra. Una historia</i>		1967	Edhasa		<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	AGA
<i>Cesar y Cleopatra: comedia histórica en cinco actos y en prosa</i>	Julio Broutá	1909	R. Velasco	Madrid	<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	BN Madrid
<i>Cesar y Cleopatra: comedia histórica en cinco actos y en prosa</i>	Julio Broutá	1909	Sociedad de Autores Españoles	Madrid	<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	BN Madrid
<i>Cesar y Cleopatra; King Solomon's Mines (1ª en el título)</i>		2004	Círculo Digital, D.L.	Madrid	<i>Cesar y Cleopatra</i>	1901	Biblioteca de Galicia
<i>Cesar y Cleopatra; Las minas del rey Salomón (1er título en el original)</i>		2003	Círculo Digital, D.L.	Madrid	<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	BN Madrid Rebiun
<i>Cesar y Cleopatra; Las minas del rey Salomón (1er título en el original)</i>		2004	Círculo Digital, D.L.	Madrid	<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	BN Madrid
<i>Cesar y Cleopatra; La comandante Bárbara; Cándida</i>	Ricardo Dessau, Julio Broutá	1987	Hyspamerica	Madrid	<i>Caesar and Cleopatra -Major Barbara -Candida</i>	1901 -1905 -1898	ARGUS. Banyoles
<i>Cesar y Cleopatra; La comandante Bárbara;</i>	Ricardo Dessau traducción de la	1985	Hyspamerica	Madrid	<i>-Caesar and Cleopatra -Mayor Barbara</i>	-1901 -1905	BN Alcalá BN Madrid BN México

<i>Cándida</i>	primera obra; Julio Broutá traducción de la segunda y tercera obras,					- <i>Candida</i>	-1898	
<i>Cesar y Cleopatra; La Comandante Bárbara; Cándida</i>		1988	Hyspamerica Ediciones Argentina, S.A.			- <i>Caesar and Cleopatra</i> - <i>Major Barbara</i> - <i>Candida</i>	-1901 -1905 -1898	No disponible
<i>Chispeantes comentarios de Bernard Shaw sobre la guerra</i>		1919	Moscote, Canales & Co.	Panamá		<i>Common Sense about the War</i>	1914	BN Panamá
<i>Cleopatra</i>		1973	Aguilar			<i>Caesar and Cleopatra</i>	1901	
<i>Comandant Barbara</i>	Judit Ribas i Jordi Corominas	1996	Institut del Teatre	Barcelona		<i>Major Barbara</i>	1905	BN Alcalá ARGUS. CePSE BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>Comedias agradables Héroes; Cándida; Los despachos de Napoleón; Lucha de sexos</i>	Julio Broutá		M. Aguilar	Madrid		<i>Plays Pleasant.</i> - <i>Arms and the Man</i> - <i>Candida</i> - <i>The Man of Destiny.</i> - <i>You never can tell.</i>	1898 -1894 -1898 -1897 -1898	BN México
<i>Comedias agradables</i>						<i>Plays Pleasant.</i> - <i>The Man of Destiny.</i> - <i>Arms and the Man.</i> - <i>Candida.</i> - <i>You never can tell.</i>	1898 -1897 -1898 -1898 -1898	BN Alcalá BN Madrid
<i>Comedias agradables</i>		2015	M. Aguilar	Madrid		<i>Plays Pleasant.</i> - <i>The Man of Destiny.</i> - <i>Arms and the Man.</i> - <i>Candida.</i> - <i>You never can tell.</i>	1898 -1897 -1898 -1898 -1898	w.todostuslibros.com
<i>Comedias agradables Héroes; Cándida; Los despachos</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid		<i>Plays Pleasant.</i> - <i>Arms and the Man</i> - <i>Candida</i>	1898 -1894 -1898	REBIUN FUNDACION JUAN MARCH

<i>de Napoleón; Lucha de sexos.</i>					- <i>The Man of Destiny.</i> - <i>You never can tell.</i>	-1897 -1898	
<i>Comedias agradables</i>	Julio Broutá	19--	s.n.	Madrid	<i>Plays Pleasant.</i> - <i>Arms and the Man</i> - <i>Candida</i> - <i>The Man of Destiny.</i> - <i>You never can tell.</i>	1898 -1894 -1898 -1897 -1898	BN Chile
<i>Comedias agradables</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	<i>Plays Pleasant.</i> - <i>Arms and the Man</i> - <i>Candida</i> - <i>The Man of Destiny.</i> - <i>You never can tell.</i>	1898 -1894 -1898 -1897 -1898	ARGUS. CePSE
<i>Comedias agradables Héroes; Cándida; Los despachos de Napoleón; Lucha de sexos</i>	Julio Broutá	1930	M. Aguilar	Madrid	<i>Plays Pleasant.</i> - <i>Arms and the Man</i> - <i>Candida</i> - <i>The Man of Destiny.</i> - <i>You never can tell.</i>	1898 -1894 -1898 -1897 -1898	REBIUN
<i>Comedias agradables</i>	Julio Broutá	1930?	M. Aguilar	Madrid	<i>Plays Pleasant.</i> - <i>Arms and the Man</i> - <i>Candida</i> - <i>The Man of Destiny.</i> - <i>You never can tell.</i>	1898 -1894 -1898 -1897 -1898	ARGUS. CePSE
<i>Comedias agradables</i>	Julio Broutá	1944	Ed. Sudame- ricana	Buenos Aires	<i>Plays Pleasant</i>	1898	BN México
<i>Comedias agradables Héroes; Cándida; Los despachos de Napoleón; Lucha de sexos</i>	Julio Broutá	1944	Sudame- ricana	Buenos Aires	<i>Plays Pleasant.</i> - <i>Arms and the Man</i> - <i>Candida</i> - <i>The Man of Destiny.</i> - <i>You never can tell.</i>	1898 -1894 -1898 -1897 -1898	BN México BN Chile
<i>Comedias agradables</i>		1946	America- na	Buenos Aires	<i>Plays Pleasant</i>	1898	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Comedias agradables Héroes Cándida Los despachos</i>		1943	M. Aguilar		<i>Plays Pleasant.</i> - <i>Arms and the Man.</i> - <i>Candida.</i>	1898 -1898 -1898	AGA

<i>de Napoleón. Lucha de sexos</i>					- <i>The Man of Destiny.</i> - <i>You never can tell.</i>	-1897 -1898	
<i>Comedias agradables Armas y el hombre; Cándida; El hombre del destino; Nunca puede saberse.</i>	Floreal Mazia	1951	Sudame- ricana	Buenos Aires	<i>Plays Pleasant.</i> - <i>Arms and the Man.</i> - <i>Candida.</i> - <i>The Man of Destiny.</i> - <i>You never can tell.</i>	1898 -1898 -1898 -1897 -1898	BN Chile FUNDA- CION JUAN MARCH AGA Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>Comedias desagrada-bles Non Olet ; Fascinación; Trata de blancas</i>	Julio Broutá				<i>Plays Unpleasant</i> - <i>The Philanderer</i> - <i>Widower's Houses</i> - <i>Mrs's Warren profession</i>	1898 -1892 -1898 -1898	BN México
<i>Comedias desagrada-bles</i>	Pedro Lecuona				<i>Plays Unpleasant</i> - <i>The Philanderer</i> - <i>Widower's Houses</i> - <i>Mrs. Warren's Profession</i>	1898 -1892 -1898 -1898	BN México
<i>Comedias desagrada-bles</i>		[19--]	M. Aguilar	Madrid	<i>Plays Unpleasant</i> - <i>Widower's Houses</i> - <i>The Philanderer</i> - <i>Mrs. Warren's Profession</i>	1898 -1892 -1898 -1898	
<i>Comedias desagrada-bles Non olet; Fascinación; Trata de blancas</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	<i>Plays Unpleasant</i> - <i>The Philanderer</i> - <i>Widower's Houses</i> - <i>Mrs. Warren's Profession</i>	1898 -1892 -1898 -1898	BN Alcalá B México
<i>Comedias desagrada-bles Non olet; Fascinación; Trata de blancas</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	<i>Plays Unpleasant</i> - <i>The Philanderer</i> - <i>Widower's Houses</i> - <i>Mrs. Warren's Profession</i>	1898 -1892 -1898 -1898	BN Madrid
<i>Comedias desagrada-bles</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	<i>Plays Unpleasant</i> - <i>The</i>	1898 -1892	B. Pública Municipal de San

					<i>Philanderer</i> <i>-Widower's Houses</i> <i>-Mrs. Warren's Profession</i>	1898 -1898	Cristóbal de La Laguna
<i>Comedias desagradables</i> <i>Non Olet;</i> <i>Fascinación;</i> <i>Trata de blancas</i>	Julio Broutá	1924	J. Puey	Madrid	<i>Plays Unpleasant</i> <i>-The Philanderer</i> <i>-Widower's Houses</i> <i>-Mrs. Warren's Profession</i>	1898 -1892 -1898 -1898	BN Alcalá BN Madrid
<i>Comedias desagradables</i>	Julio Broutá	1944	Americana	Buenos Aires	<i>Plays Unpleasant</i> <i>-The Philanderer</i> <i>-Widower's Houses</i> <i>-Mrs. Warren's Profession</i>	1898 -1892 -1898 -1898	BN Mariano Moreno de Argentina BN México
<i>Comedias desagradables</i>		1946	Americana	Buenos Aires	<i>Plays Unpleasant</i> <i>-Widower's Houses</i> <i>-The Philanderer</i> <i>-Mrs. Warren's Profession</i>	1898 -1892 -1898 -1898	BN Mariano Moreno de Argentina BN México
<i>Comedias desagradables</i>		1950	Sudamericana		<i>Plays Unpleasant</i> <i>-Widower's Houses</i> <i>-The Philanderer</i> <i>-Mrs. Warren's Profession</i>	1898 -1892 -1898 -1898	AGA
<i>Comedias desagradables</i> <i>Casas de viudos;</i> <i>El mariposón;</i> <i>La profesión de la señora Warren</i>	Pedro Lecuona	1957	Editorial Sudamericana, 2ª ed.	Buenos Aires	<i>Plays Unpleasant</i> <i>-Widower's Houses</i> <i>-The Philanderer</i> <i>-Mrs. Warren's Profession</i>	1898 -1892 -1898 -1898	Bibliotecas Instituto Cervantes
<i>Comedias desagradables</i>		1964	Edhasa		<i>Plays Unpleasant</i> <i>-Widower's Houses</i> <i>-The Philanderer</i> <i>-Mrs. Warren's Profession</i>	1898 -1892 -1898 -1898	AGA

<i>Comedias desagradables. Non olet. Trata de blancas</i>		1943	M. Aguilar		<i>Plays Unpleasant -The Philanderer -Widower's Houses -Mrs. Warren's Profession</i>	1898 -1892 -1898 -1898	AGA
<i>Comedias desagradables. Casas de viudos. El mariposón. La profesión de la Sra. Warren.</i>	Pedro Lecouna	1949	Sudamericana	Buenos Aires	<i>Plays Unpleasant -Widower's Houses -The Philanderer -Mrs. Warren's Profession</i>	1898 -1892 -1898 -1898	BN México FUNDACION JUAN MARCH
<i>Comedias escogidas</i>	Julio Broutá						BN México
<i>Comedias escogidas</i>		2016	M. Aguilar	Madrid			
<i>Comedias escogidas Héroes; Cándida; Trata de blancas; Fascinación; El discípulo del diablo; Cesar y Cleopatra; Pigmalión; La casa de las penas; La cosa sucede; La tragedia de un caballero entrado en años; Hasta donde alcanza el pensamiento; Santa Juana</i>	Julio Broutá	1957	Aguilar: E. Sánchez Leal	Madrid	<i>- Arms and the Man - Candida - Mrs Warren's Profession - The Philanderer -The Devil's Disciple -Caesar and Cleopatra -Pygmalion -Heartbreak House -The Thing Happens -Tragedy of an Elderly Gentleman -As far as Thought Can Reach -Saint Joan</i>	-1894 -1898 -1902 -1898 -1897 -1901 -1913 -1919 -1921 -1921 -1921 -1921 -1923	BN México Bibliotecas de Navarra
<i>Comedias escogidas</i>	Julio Broutá	1960	Aguilar 2ª ed.	Madrid			BN Argentina BN Chile BN Madrid
<i>Comedias escogidas Héroes; Cándida; Trata de blancas; Fascinación; El discípulo del diablo;</i>	Julio Broutá	1962	Aguilar 3ª ed.	Madrid, Montaña	Contiene: <i>-Arms and the Man - Candida's - Mrs. Warren Profession - The Philanderer -The Devil's</i>	-1894 -1898 -1902 -1898	BN Madrid

<i>Cesar y Cleopatra;</i> <i>Pigmali3n;</i> <i>La casa de las penas;</i> <i>La cosa sucede;</i> <i>La tragedia de un caballero entrado en a3os;</i> <i>Hasta donde alcanza el pensamiento;</i> <i>Santa Juana</i>					<i>Disciple</i> <i>-Caesar and Cleopatra</i> <i>-Pygmalion</i> <i>-Heartbreak House</i> <i>-The Thing Happens</i> <i>-Tragedy of an Elderly Gentleman</i> <i>-As far as Thought Can Reach</i> <i>-Saint Joan</i>	-1897 -1901 -1913 -1919 -1921 -1921 -1921 -1923	
<i>Comedias escogidas</i> <i>H3roes;</i> <i>C3andida;</i> <i>Trata de blancas;</i> <i>Fascinaci3n;</i> <i>El discipulo del diablo;</i> <i>Cesar y Cleopatra;</i> <i>Pigmali3n;</i> <i>La casa de las penas;</i> <i>La cosa sucede;</i> <i>La tragedia de un caballero entrado en a3os;</i> <i>Hasta donde alcanza el pensamiento;</i> <i>Santa Juana</i>	Julio Brout3	1963	Aguilar 4 ^a ed. Grafiplas	Madrid	<i>Contiene:</i> <i>-Arms and the Man</i> <i>- Candida</i> <i>- Mrs. Warren 's Profession</i> <i>- The Philanderer</i> <i>-The Devil's Disciple</i> <i>-Caesar and Cleopatra</i> <i>-Pygmalion</i> <i>- Heart-break House</i> <i>-The Thing Happens</i> <i>-Tragedy of an Elderly Gentleman</i> <i>-As far as Thought Can Reach</i> <i>-Saint Joan</i>	-1894 -1898 -1902 -1898 -1897 -1901 -1913 -1919 -1921 -1921 -1921 -1923	BN Madrid
<i>Comedias escogidas</i> <i>H3roes;</i> <i>C3andida;</i> <i>Trata de blancas;</i> <i>Fascinaci3n;</i> <i>El discipulo del diablo;</i> <i>Cesar y Cleopatra;</i> <i>Pigmali3n;</i> <i>La casa de las penas;</i> <i>La cosa sucede;</i> <i>La tragedia de</i>	Julio Brout3	1964	Aguilar 5 ^a ed.	Madrid, Ibarra	<i>Contiene:</i> <i>-Arms and the Man</i> <i>- Candida</i> <i>- Mrs. Warren 's Profession</i> <i>- The Philanderer</i> <i>-The Devil's Disciple</i> <i>-Caesar and Cleopatra</i> <i>-Pygmalion</i> <i>-Heartbreak House</i>	-1894 -1898 -1902 -1898 -1897 -1901 -1913 -1919	BN Madrid

<i>un caballero entrado en años;</i> <i>Hasta donde alcanza el pensamiento;</i> <i>Santa Juana</i>					- <i>The Thing Happens</i> - <i>Tragedy of an Elderly Gentleman</i> - <i>As far as Thought Can Reach</i> - <i>Saint Joan</i>	-1921 -1921 -1921 -1923	
<i>Comedias escogidas</i>		1965	Aguilar				AGA
<i>Comedias escogidas</i> <i>Héroes;</i> <i>Cándida;</i> <i>Trata de blancas;</i> <i>Fascinación;</i> <i>El discípulo del diablo;</i> <i>Cesar y Cleopatra;</i> <i>Pigmalión;</i> <i>La casa de las penas;</i> <i>La cosa sucede;</i> <i>La tragedia de un caballero entrado en años;</i> <i>Hasta donde alcanza el pensamiento;</i> <i>Santa Juana</i>	Julio Broutá	1966	Aguilar 6ª ed.	Madrid	Contiene: - <i>Arms and the Man</i> - <i>Candida</i> - <i>Mrs. Warren's Profession</i> - <i>The Philanderer</i> - <i>The Devil's Disciple</i> - <i>Caesar and Cleopatra</i> - <i>Pygmalion</i> - <i>Heartbreak House</i> - <i>The Thing Happens</i> - <i>Tragedy of an Elderly Gentleman</i> - <i>As far as Thought Can Reach</i> - <i>Saint Joan</i>	-1894 -1898 -1902 -1898 -1897 -1901 -1913 -1919 -1921 -1921 -1921 -1923	BN Alcalá BN Madrid
<i>Comedias escogidas</i> <i>Héroes;</i> <i>Cándida;</i> <i>Trata de blancas;</i> <i>Fascinación;</i> <i>El discípulo del diablo;</i> <i>Cesar y Cleopatra;</i> <i>Pigmalión;</i> <i>La casa de las penas;</i> <i>La cosa sucede;</i> <i>La tragedia de un caballero entrado en años;</i> <i>Hasta donde alcanza el pensamiento;</i>	Julio Broutá	1968	Aguilar 7ª ed.	Madrid	Contiene: - <i>Arms and the Man</i> - <i>Candida</i> - <i>Mrs. Warren's Profession</i> - <i>The Philanderer</i> - <i>The Devil's Disciple</i> - <i>Caesar and Cleopatra</i> - <i>Pygmalion</i> - <i>Heartbreak House</i> - <i>The Thing Happens</i> - <i>Tragedy of an Elderly Gentleman</i> - <i>As far as</i>	-1894 -1898 -1902 -1898 -1897 -1901 -1913 -1919 -1921 -1921	ARGUS. Lleida

<i>Santa Juana</i>					<i>Thought Can Reach</i> <i>-Saint Joan</i>	-1921 -1923	
<i>Comedias escogidas</i> <i>Héroes;</i> <i>Cándida;</i> <i>Trata de blancas;</i> <i>Fascinación;</i> <i>El discípulo del diablo;</i> <i>Cesar y Cleopatra;</i> <i>Pigmalión;</i> <i>La casa de las penas;</i> <i>La cosa sucede;</i> <i>La tragedia de un caballero entrado en años;</i> <i>Hasta donde alcanza el pensamiento;</i> <i>Santa Juana</i>	Julio Broutá	1968	Aguilar 7ª ed.	Madrid	Contiene: <i>-Arms and the Man</i> <i>- Candida</i> <i>- Mrs. Warren's Profession</i> <i>- The Philanderer</i> <i>-The Devil's Disciple</i> <i>-Caesar and Cleopatra</i> <i>-Pygmalion</i> <i>-Heartbreak House</i> <i>-The Thing Happens</i> <i>-Tragedy of an Elderly Gentleman</i> <i>-As far as Thought Can Reach</i> <i>-Saint Joan</i>	-1894 -1898 -1902 -1898 -1897 -1901 -1913 -1919 -1921 -1921 -1921 -1923	BN Alcalá BN Madrid REBIUN
<i>Comedias escogidas</i>	Julio Broutá	1973	Aguilar 7ª ed.	Madrid			B. Municipal Doctor Velasco. Laredo B. Municipal de Camargo ARGUS. Lleida
<i>Comedias escogidas</i> <i>Héroes;</i> <i>Cándida;</i> <i>Trata de blancas;</i> <i>Fascinación;</i> <i>El discípulo del diablo;</i> <i>Cesar y Cleopatra;</i> <i>Pigmalión;</i> <i>La casa de las penas;</i> <i>La cosa sucede;</i> <i>La tragedia de un caballero entrado en años;</i> <i>Hasta donde alcanza el pensamiento;</i>	Julio Broutá	1973	Aguilar 7ª ed., 1ª reimp.	Madrid	Contiene: <i>-Arms and the Man</i> <i>- Candida</i> <i>- Mrs. Warren's profession</i> <i>- The Philanderer</i> <i>-The Devil's Disciple</i> <i>-Caesar and Cleopatra</i> <i>-Pygmalion</i> <i>-Heartbreak House</i> <i>-The Thing Happens</i> <i>-Tragedy of an Elderly Gentleman</i> <i>-As far as</i>	-1894 -1898 -1902 -1898 -1897 -1901 -1913 -1919 -1921 -1921	BN Alcalá BN Madrid AGA Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

<i>Santa Juana</i>					<i>Thought Can Reach</i> <i>-Saint Joan</i>	-1921 -1923	
<i>Comedias escogidas</i>		1979 7ªed, 2ª reimp	Aguilar	Madrid			ARGUS Lleida AGA
<i>Cómicas agradables</i>		1964	Edhasa		<i>Plays Pleasant.</i>		AGA
<i>De armas tomar: comedia en tres actos y en prosa</i>	Julio Broutá	1907	R. Velasco	Madrid	<i>Arms and the man</i>	1898	BN Madrid BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>De esta agua no beberé: comedia en cuatro actos</i>	Agustín Remón y Ramiro Díaz Azpeitia	1920	La Escena	Buenos Aires	<i>You never can tell</i>	1897	BN Madrid
<i>Demasiado bueno para que sea verdad (Demasiado verdad para que sea bueno)</i>	Julio Broutá y Valentín de Pedro	19--	s.n.	S.l.	<i>Too True to Be Good</i>	1931	BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>Demasiado bueno para ser cierto</i>		1964	Edhasa		<i>Too True to Be Good</i>	1931	AGA
<i>Demasiado bueno para ser cierto: humorada política</i>					<i>Too True to Be Good</i>	1931	BN México
<i>Demasiado bueno para ser cierto; Galanteo de pueblo chico; En la ruina</i>	León Mirilas				<i>-Too True to Be Good</i> <i>-Village Wooing</i> <i>-On the Rocks</i>	-1931 -1934 -1933	BN México
<i>Demasiado bueno para ser cierto; Galanteo de pueblo chico; En la ruina.</i>	León Mirilas	1963	Sudamericana	Buenos Aires.	<i>-Too True to Be Good</i> <i>- Village Wooing</i> <i>- On the Rocks</i>	-1931 -1934 -1933	BN Chile Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>Denegado</i>		1964	Edhasa		<i>Overruled</i>	1912	AGA
<i>Dieciséis esbozos de mí mismo</i>		[s.f.]	Sudamericana	Buenos Aires	<i>Sixteen Self Sketches</i>	1949	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Dieciséis esbozos de mí mismo</i> <i>Título original: 16 [dieciséis] esbozos de mí mismo</i>					<i>Sixteen Self Sketches</i>	1949	BN de México
<i>Dieciséis esbozos de mí mismo</i>	Floreál Mazía				<i>Sixteen Self Sketches</i>	1949	BN México
<i>Dieciséis esbozos de mí</i>	Floreál Mazía	1950	Sudamericana	Buenos Aires	<i>Sixteen Self Sketches</i>	1949	BN Chile

<i>mismo</i>							
<i>Dieciséis esbozos de mí mismo: autobiografía crítica</i>	Floreal Mazia	2002	Ediciones Península S.A.	Barcelona	<i>Sixteen Self Sketches</i>	1949	BN Alcalá BN Madrid ARGUS. Alcarras Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>Diez y seis esbozos de mí mismo</i>		1951	Sudamericana		<i>Sixteen Self Sketches</i>	1949	AGA
<i>Dios y Blanco Posnet</i>					<i>The Shewing-up of Blanco Posnet</i>	1909	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Dolorosa indiferencia</i>		2005	Prodi-mag, cop.	Barcelona	<i>Heartbreak house</i>	1919	B.P. de NAVARRA
<i>¿Dónde está el Socialismo?</i>		[s.f.]	Tor	Buenos Aires	<i>Essays on Fabian Socialism</i>	1932	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>¿Dónde está hoy el socialismo?</i>	Cesar Klug	194-	1.- Ediciones Argentinas "Cóndor" 2.- Editorial Tor, agentes exclusivos para la venta	1.- Buenos Aires 2.- Rio de Janeiro	<i>Essays on Fabian Socialism</i>	1932	
<i>Drama como tortura</i>	José Sastre	1963	Primer Acto	Madrid	<i>Preface to Three Plays by Brieux</i>	1911	BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>El buen rey Carlos</i>		1964	Edhasa		<i>In Good King Charles's Golden Days</i>	1939	AGA
<i>El carro de la manzana. Santa Juana.</i>	Floreal Mazia	1955	Sudamericana	Buenos Aires	- <i>The Apple Cart</i> - <i>Saint Joan</i>	1929 1923	BN Argentina BN Chile BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>El carro de las manzanas</i>		1943	M. Aguilar		<i>The Apple Cart</i>	1929	AGA
<i>El carro de las manzanas</i>	Julio Broutá				<i>The Apple Cart</i>	1929	No disponible
<i>El carro de las manzanas</i>	Julio Broutá	1940	Espasa Libros	Buenos Aires	<i>The Apple Cart</i>	1929	BN México
<i>El carro de las manzanas</i>	Julio Broutá	1946	Espasa-Calpe Argentina	Buenos Aires [etc.]	<i>The Apple Cart</i>	1929	REBIUN ARGUS. Figueres
<i>El carro de las manzanas</i>		1947	E. Calpe		<i>The Apple Cart</i>	1929	AGA

<i>El carro de las manzanas</i>		1964	Edhasa		<i>The Apple Cart</i>	1929	AGA
<i>El carro de las manzanas</i>		1982	Bruguera, S.A.	Barcelona	<i>The Apple Cart</i>	1929	REBIUN
<i>El carro de las manzanas. Santa Juana</i>		1956	Sudamericana Edhasa		- <i>The Apple Cart</i> - <i>Saint Joan</i>	-1929 -1923	AGA
<i>El Carro de las manzanas: una extravagancia política por un miembro de la Real Sociedad de Literatura</i>	Julio Broutá.	1930	Aguilar	Madrid	<i>The Apple Cart</i>	1929	BN Alcalá BN Madrid B. Pública Municipal de San Cristóbal de la Laguna REBIUN
<i>El carro de las manzanas: una extravagancia política por un miembro de la Real Sociedad de Literatura</i>	Julio Brouta	1945	M. Aguilar	Madrid, Graf. Nebrija	<i>The Apple Cart</i>	1929	BN Madrid
<i>El carro de las manzanas: una extravagancia política por un miembro de la Real Sociedad de Literatura</i>	Julio Broutá	1951	Aguilar, 2a ed.	Madrid	<i>The Apple Cart</i>	1929	REBIUN Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>El carro de las manzanas; El perfecto wagneriano</i>	Julio Broutá	1944	Americana	Buenos Aires	- <i>The Apple Cart</i> - <i>The Perfect Wagnerite</i>	-1929 -1898	BN Mariano Moreno de Argentina BN México
<i>El compromiso de Blanco Posnet: comedia en un acto y en prosa</i>	Julio Broutá	1912	R. Velasco	Madrid	- <i>The Shewing-up of Blanco Posnet</i>	1909	BN Madrid
<i>El Deixeble del diable</i>	Carles Capde-vila	1925	Tipografía Occitania	Barcelona	<i>The Devil's Disciple</i>	1897	ARGUS. Olot
<i>El deixeble del diable</i>		1980	Salvador Serres, Editor		<i>The Devil's Disciple</i>	1897	No disponible
<i>El deixeble del diable</i>	Carles Capde-vila	1980	Robrenyo, D.L.	Mataró, Barcelona	<i>The Devil's Disciple</i>	1897	BN Alcalá BN Madrid
<i>El deixeble del diable: Santa Joana</i>	Carles Capde-vila i C. Fernández Burgas	1986	Edicions 62 i la Caixa	Barcelona	- <i>The Devil's Disciple</i> - <i>Saint Joan</i>	-1897 -1923	REBIUN
<i>El dilema del doctor</i>					<i>The Doctor's Dilemma</i>	1906	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>El dilema del doctor</i>		1946	Americana	Buenos Aires	<i>The Doctor's Dilemma</i>	1906	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>El dilema del doctor</i>		1956	Edhasa		<i>The Doctor's Dilemma</i>	1906	AGA
<i>El dilema del</i>	Floreal	1956	Sudame-	Buenos	<i>The Doctor's</i>	1906	BN Chile

<i>doctor</i>	Mazia		ricana	Aires	<i>Dilemma</i>		BN México
<i>El dilema del doctor</i>		1964	Edhasa		<i>The Doctor's Dilemma</i>	1906	AGA
<i>El dilema del doctor: drama en cinco actos y en prosa</i>	Julio Broutá [Herli-nyan]	1912	R. Velasco	Madrid	<i>The Doctor's Dilemma</i>	1906	BN Madrid
<i>El dilema del doctor: tragi-comedia en 5 actos</i>	María Teresa de Brelaz	1920	Moro & Tello	Buenos Aires	<i>The Doctor's Dilemma</i>	1906	BN Alcalá BN Madrid
<i>El dilema del doctor; Llegando a casarse; El compromiso de Blanco Posnet</i>	Julio Broutá	1944	Americana	Buenos Aires	- <i>The Doctor's Dilemma</i> - <i>Getting Married</i> - <i>The Shewing-up of Blanco Posnet</i>	-1906 -1908 -1909	BN Mariano Moreno de Argentina BN México
<i>El dilema del doctor; Llegando a casarse; El compromiso de Blanco Posnet</i>	Julio Brouta	19--	M. Aguilar	Madrid	- <i>The Doctor's Dilemma</i> - <i>Getting married</i> - <i>The Shewing-up of Blanco Posnet</i>	-1906 -1908 -1909	REBIUN
<i>El dilema del doctor; Llegando a casarse; El compromiso de Blanco</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	- <i>The Doctor's Dilemma</i> - <i>Getting married</i> - <i>The Shewing-up of Blanco Posnet</i>	-1906 -1908 -1909	B. Pública Municipal del Puerto de la Cruz "Tomás de Iriarte"
<i>El dilema del doctor; Llegando a casarse; El compromiso de Blanco Poenet</i>	Julio Broutá	19--?	M. Agular	Madrid	- <i>The Doctor's Dilemma</i> - <i>Getting married</i> - <i>The Shewing-up of Blanco Posnet</i>	-1906 -1908 -1909	BN México
<i>El dilema del doctor; Llegando a casarse; El compromiso de Blanco Posnet</i>	Julio Broutá	1924?	J. Pueyo	Madrid	- <i>The Doctor's Dilemma</i> - <i>Getting married</i> - <i>The Shewing-up of Blanco Posnet</i>	-1906 -1908 -1909	BN Madrid
<i>El discípulo del diablo</i>		1956	Aguilar		<i>The Devil's Disciple</i>	1897	AGA
<i>El discípulo del diablo</i>		1964	Edhasa		<i>The Devil's Disciple</i>	1897	AGA
<i>El discípulo del diablo</i>		1965	Aguilar		<i>The Devil's Disciple</i>	1897	AGA
<i>El discípulo del diablo</i>		1973	Aguilar		<i>The Devil's Disciple</i>	1897	
<i>El discípulo del diablo. Un melodrama</i>		1967	Edhasa		<i>The Devil's Disciple</i>	1897	AGA
<i>El discípulo del</i>	Julio	1909	R. Velasco	Madrid	<i>The Devil's</i>	1897	BN Madrid

<i>diablo: comedia dramática en tres actos y cuatro cuadros, en prosa</i>	Broutá				<i>Disciple</i>		
<i>El discípulo del diablo: pieza en 3 actos</i>		1923	Teatro y Literatura	Buenos Aires	<i>The Devil's Disciple</i>	1897	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>El enamorado: comedia en cuatro actos y en prosa</i>	Julio Broutá	1908	R. Velasco	Madrid	<i>The Philanderer</i>	1898	BN Madrid
<i>El héroe y el soldado</i>					<i>Arms and the Man</i>	1894	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>El héroe y el soldado</i>		1920	Cooperativa Editorial Limitada	Buenos Aires	<i>Arms and the Man</i>	1894	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>El héroe y el soldado</i>	José Luis Pena	1920	Moro & Tello	Buenos Aires	<i>Arms and the Man</i>	1894	BN Alcalá BN Madrid
<i>El héroe y el soldado</i>		1923	Biblioteca Económica de Autores Famosos	Buenos Aires	<i>Arms and the Man</i>	1894	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>El hombre del destino</i>		19--	s.n.	S.l.	<i>The Man of Destiny</i>	1897	BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>El hombre del destino</i>		1964	Edhasa		<i>The Man of Destiny</i>	1897	AGA
<i>El hombre que se deja querer: comedia en tres actos, en prosa</i>	Julio Broutá	1931	Estampa	Madrid	<i>The Philanderer</i>	1898	BN Madrid Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>El hombre que se deja querer: comedia en tres actos, en prosa</i>	Julio Broutá	1931	Rivadeneira	Madrid	<i>The Philanderer</i>	1898	Bibliotecas Instituto Cervantes
<i>El mariposón</i>		1964	Edhasa		<i>The Philanderer</i>	1898	AGA
<i>El mariposón</i>		1967	Edhasa		<i>The Philanderer</i>	1898	AGA
<i>El mensaje de G. Bernard Shaw al cumplir 94 años : conferencia pronunciada en la Casa del Pueblo, el 22 de Julio de 1950</i>		1950	La Vanguardia	Buenos Aires	<i>Artículo</i>		BN Mariano Moreno de Argentina
<i>El perfecto wagneriano</i>	Luis Bertrán				<i>The Perfect Wagnerite, Commentary on the Ring</i>	1898	BN México
<i>El perfecto</i>		1922	Ediciones	Buenos	<i>The Perfect</i>	1898	BN Mariano

<i>wagneriano</i>			Argenti- nas Cóndor	Aires	<i>Wagnerite, Commenta-ry on the Ring</i>		Moreno de Argentina
<i>El perfecto wagneriano</i>	Luis Bertrán	1922	Editorial Tor	Buenos Aires	<i>The Perfect Wagnerite, Commenta-ry on the Ring</i>	1898	BN Madrid
<i>El perfecto wagneriano</i>		1985	L'Holan- dès Errant, D.L.	Barcelona	<i>The Perfect Wagnerite, Commenta-ry on the Ring</i>	1898	BN Alcalá BN Madrid
<i>El perfecto wagneriano</i>	Eduardo Valls Oyarzun	2011	Alianza Editorial, D.L.	Madrid	<i>The Perfect Wagnerite, Commenta-ry on the Ring</i>	1898	BN Alcalá BN Madrid
<i>El porvenir del mundo: comentarios a la Conferencia de la Paz</i>	Julio Broutá	1919	Fernan-do Fe	Madrid	<i>Peace Conference Hints</i>	1919	BN Alcalá BN Madrid
<i>El sentido común y la guerra</i>	Julio Brouta	1915	R. Velasco, imp.	Madrid	<i>Common Sense about the War</i>	1914	BN Alcalá BN Madrid
<i>El simple de las islas inesperadas</i>		1964	Edhasa		<i>The Simpleton of the Unexpected Isles</i>	1934	AGA
<i>El simple de las islas inesperadas; Los seis de Calais; La millonaria</i>	León Mirlas				<i>-The Simpleton of the Unexpected Isles</i>	-1934	BN México
					<i>-The Six of Calais</i>	-1934	
					<i>- The Millionai- ress</i>	-1936	
<i>El simple de las islas inesperadas; Los seis de Calais; La millonaria</i>	León Mirlas	1963	Sudame- ricana	Buenos Aires	<i>-The Simpleton of the Unexpected Isles</i>	-1934	BN Chile
					<i>-The Six of Calais</i>	-1934	
					<i>- The Millionai- ress</i>	-1936	
<i>El socialismo y el matrimonio</i>		1929	La Vangua- rdia	Buenos Aires	<i>Man and Superman. Property and Marriage. Prefacio II a Man...</i>	-1901-2	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>El vínculo irracional</i>	Miguel de Hernani	1953	Sudame- ricana	Buenos Aires	<i>The Irrational Knot</i>	1880	BN Chile AGA
<i>En la ruina</i>		1964	Edhasa		<i>On the Rocks</i>	1933	AGA
<i>En la ruina: comedia política</i>					<i>On the Rocks</i>	1933	BN México
<i>Ensayos Fabianos sobre</i>		1984	Edicio-nes Júcar		<i>Essays in Fabian</i>	1931 1932	No disponible

<i>el socialismo</i>					<i>Socialism. Revised and reprinted in the Standard Edition.</i>		
<i>Ensayos fabianos sobre el socialismo</i>	Gabriel Guijarro	1985	Júcar 1ª ed.	Madrid	<i>Essays in Fabian Socialism. Revised and reprinted in the Standard Edition.</i>	1931 1932	BN Alcalá BN Madrid
<i>Fascinación</i>		1956	Aguilar		<i>The Philanderer</i>	1898	AGA
<i>Fascinación</i>		1965	Aguilar		<i>The Philanderer</i>	1898	AGA
<i>Fascinación</i>		1973	Aguilar		<i>The Philanderer</i>	1898	
<i>Galanteo de pueblo chico</i>					<i>Village Wooing</i>	1934	BN México
<i>Galanteo de pueblo chino</i>		1964	Edhasa		<i>Village Wooing</i>	1934	AGA
<i>Ginebra</i>		1964	Edhasa		<i>Geneva</i>	1938	AGA
<i>Ginebra y otras piezas.</i>	Floreal Mazía	1955	Sudamericana	Buenos Aires	<i>Geneva, a Fancied Page of History in Three Acts</i>	1938	REBIUN
<i>Ginebra; Otro final para "Cimbelino"; El buen rey Carlos</i>	Floreal Mazía				- <i>Geneva, a Fancied Page of History in Three Acts</i> - <i>Cymbeline Refinished</i> - <i>In Good King Charles' Golden Days</i>	-1938 -1936 -1939	BN México
<i>Ginebra; Otro final para Cimbelino; El buen rey Carlos</i>	Floreal Mazía	1955	Editorial Sudamericana	Buenos Aires	- <i>Geneva, a Fancied Page of History in Three Acts</i> - <i>Cymbeline Refinished</i> - <i>In Good King Charles' Golden Days</i>	-1938 -1936 -1939	BN Chile AGA
<i>Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del socialismo y el capitalismo</i>	Julio Brouta	19--?	M. Aguilar	Madrid	<i>The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism</i>	1928	REBIUN
<i>Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del socialismo y el capitalismo</i>	Julio Brouta	1928	M. Aguilar	Madrid	<i>The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism</i>	1928	REBIUN
<i>Guía de la mujer inteligente para</i>	Julio Broutá	1929?	J. Pueyo	Madrid	<i>The Intelligent Woman's Guide to</i>	1928	BN Alcalá BN Madrid

<i>el conocimiento del socialismo y del capitalismo</i>					<i>Socialism and Capitalism</i>		
<i>Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del socialismo y el capitalismo</i>	Julio Broutá	1930?	M. Aguilar	Madrid	<i>The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism</i>	1928	BN Alcalá BN Madrid
<i>Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del Socialismo y el Capitalismo</i>		1935?	M. Aguilar	Madrid	<i>The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism</i>	1928	Bibliotecas del Instituto Cervantes
<i>Guía política de nuestro tiempo</i>	Pedro Lecuona	1946	Oteyza y Losada	Buenos Aires	<i>Everybody's Political What's What</i>	1944	BN Chile
<i>Guía política de nuestro tiempo</i>	Pedro Lecuona. Tr. de la 2 ed. inglesa, corregida por el autor	1959	Losada	Buenos Aires	<i>Everybody's Political What's What</i>	1944	BN Mariano Moreno de Argentina BN México
<i>Hasta donde alcanza el pensamiento</i>		1965	Aguilar		<i>As Far as Thought Can Reach</i>	1921	AGA
<i>Hasta donde alcanza el pensamiento</i>		1973	Aguilar		<i>As Far as Thought Can Reach</i>	1921	AGA
<i>Héroes</i>	Julio Broutá	1947	Espasa-Calpe	Buenos Aires	<i>Arms and the Man</i>	1894	B. Municipal de San Cristóbal de la Laguna
<i>Héroes</i>		1956	Aguilar		<i>Arms and the Man</i>	1894	AGA
<i>Héroes</i>		1965	Aguilar		<i>Arms and the Man</i>	1894	AGA
<i>Héroes</i>		1973	Aguilar		<i>Arms and the Man</i>	1894	
<i>Héroes y hombres. Una comedia antirromántica</i>		1967	Edhasa		<i>Arms and the Man</i>	1894	AGA
<i>Héroes; Cándida</i>			Espasa Libros, S.L.		<i>-Arms and the Man -Candida</i>	-1894 -1897	No disponible
<i>Héroes; Cándida</i>		1947	Espasa Calpe		<i>-Arms and the Man -Candida</i>	-1894 -1897	AGA
<i>Héroes; Cándida</i>	Julio Broutá	1947			<i>-Arms and the Man -Candida</i>	-1894 -1897	BN México
<i>Hombre del destino. Un capítulo de historia ficticia</i>		1967	Edhasa		<i>The Man of Destiny</i>	1895	AGA
<i>Hombre y superhombre</i>		1943	M. Aguilar		<i>Man and Superman</i>	1902-1903	AGA

<i>Hombre y superhombre</i>	Pedro Lecuona	1950	Sudamericana		<i>Man and Superman</i>	1902-1903	BN México AGA
<i>Hombre y superhombre</i>		1956	Aguilar		<i>Man and Superman</i>	1902-1903	AGA
<i>Hombre y superhombre</i>	Pedro Lecuona	1962	Sudamericana 2a. ed	Buenos Aires	<i>Man and Superman</i>	1902-1903	BN Chile Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>Hombre y superhombre</i>		1964	Edhasa		<i>Man and Superman</i>	1902-1903	AGA
<i>Hombre y superhombre. Una comedia y una filosofía</i>		1967	Edhasa		<i>Man and Superman</i>	1902-1903	AGA
<i>Hombre y superhombre: comedia y filosofía en cuatro actos, en prosa</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	<i>Man and Superman</i>	1902-1903	B. Pública Municipal de la Orotava
<i>Hombre y superhombre: comedia y filosofía en cuatro actos, en prosa</i>	Julio Broutá	19--?	M. Aguilar	Madrid	<i>Man and Superman</i>	1902-1903	REBIUN
<i>Hombre y superhombre: comedia y filosofía en cuatro actos, en prosa</i>	Julio Broutá	1915	[s.n.], R. Velasco, imp.	Madrid	<i>Man and Superman</i>	1902-1903	BN Madrid
<i>Hombre y superhombre: manual de agenda de bolsillo del revolucionis-ta</i>	Julio Broutá	1944	Americana	Buenos Aires	<i>Man and Superman</i>	1902-1903	BN Mariano Moreno de Argentina BN México
<i>Hombre y superhombre: manual y agenda de bolsillo del revolucionis-ta</i>		[s.f.]	Americana	Buenos Aires	<i>Man and Superman</i>	1902-1903	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>La casa de la congoja.</i>		1964	Edhasa		<i>Heartbreak House</i>	1919	AGA
<i>La casa de la congoja;</i> <i>La gran Catalina;</i> <i>Obritas de la guerra</i>	Floreal Mazía	1959	Sudamericana	Buenos Aires	- <i>Heartbreak House</i> - <i>Great Catherine:</i> <i>Whom Glory Still Adores</i> - <i>O'Flaherty V.C.</i> - <i>The Inca of Perusalem</i> - <i>Augustus Does His Bit</i> - <i>Annajans-ka,</i>	-1919 -1913 -1915 -1915 -1916	BN Mariano Moreno de Argentina BN México AGA

					<i>the Bolshevik Empress</i>	-1917	
<i>La casa de las Penas;</i> <i>La gran Catalina</i>		1943	M. Aguilar		<i>-Heartbreak House</i> <i>-Great Catherine</i>	-1919 -1913	AGA
<i>La casa de las penas</i>	Julio Brouta	19--	s.n.	Madrid	<i>Heartbreak House</i>	1919	BN Chile
<i>La casa de las penas</i> <i>La Gran Catalina;</i> <i>La Cruz de la Victoria de O'Flathery;</i> <i>El Inca de Jerusalén;</i> <i>Augusto hace lo suyo;</i> <i>Ana Janska; La Emperatriz Bolchevique</i>	Julio Broutá	1925?	M. Aguilar	Madrid, J. Pueyo	<i>-Heartbreak House</i> <i>-Great Catherine:</i> <i>Whom Glory Still Adores</i> <i>-O'Flaherty V.C.</i> <i>-The Inca of Perusalem</i> <i>-Augustus Does His Bit</i> <i>-Annajans-ka, the Bolshevik Empress</i>	-1919 -1915 -1915 -1915 -1916 -1917	BN Madrid
<i>La casa de las penas</i>	Julio Broutá	194-?	M. Aguilar	Madrid	<i>Heartbreak House</i>	1919	ARGUS. CePSE
<i>La casa de las penas</i>		1946	Americana	Buenos Aires	<i>Heartbreak House</i>	1919	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>La casa de las penas</i>		1956	Aguilar		<i>Heartbreak House</i>	1919	AGA
<i>La casa de las penas</i>		1965	Aguilar		<i>Heartbreak House</i>	1919	AGA
<i>La casa de las penas</i>		1973	Aguilar		<i>Heartbreak House</i>	1919	
<i>La casa de las penas;</i> <i>La gran Catalina;</i> <i>La cruz de la victoria de O'Flathery;</i> <i>El inca de Perusalen;</i> <i>Augusto hace lo suyo;</i> <i>Ana Janska, la emperatriz bolchevique</i>	Julio Broutá				<i>-Heartbreak House</i> <i>- Great Catherine:</i> <i>Whom Glory Still Adores</i> <i>-O'Flaherty V.C.</i> <i>-The Inca of Perusalem</i> <i>-Augustus Does His Bit</i> <i>-Annajans-ka, the Bolshevik Empress</i>	-1919 -1915 -1915 -1915 -1916 -1917	BN México
<i>La casa de las penas;</i> <i>La gran Catalina;</i> <i>La cruz de la victoria de O'Flathery;</i> <i>El inca de Perusalen;</i> <i>Augusto hace lo</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	<i>-Heartbreak House</i> <i>- Great Catherine:</i> <i>Whom Glory Still Adores</i> <i>-O'Flaherty V.C.</i> <i>-The Inca of Perusalem</i>	-1919 -1915 -1915 -1915	BN Chile BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH

<i>suyo;</i> <i>Ana Janska, la emperatriz bolchevique</i>					<i>-Augustus Does His Bit</i> <i>-Annajans-ka, the Bolshevik Empress</i>	-1916 -1917	
<i>La casa de las penas;</i> <i>La gran Catalina;</i> <i>La cruz de la victoria de O'Flathery;</i> <i>El inca de Perusalen;</i> <i>Augusto hace lo suyo;</i> <i>Ana Janska, la emperatriz bolchevique</i>	Julio Broutá	1944	Americana	Buenos Aires	<i>-Heartbreak House</i> <i>- Great Catherine: Whom Glory Still Adores</i> <i>-O'Flaherty V.C.</i> <i>-The Inca of Perusalem</i> <i>-Augustus Does His Bit</i> <i>-Annajans-ka, the Bolshevik Empress</i>	-1919 -1915 -1915 -1915 -1916 -1917	BN Mariano Moreno de Argentina BN México
<i>La Casa dels cors trencats</i>	Joan Sellent	2009	Proa	Barcelona	<i>Heartbreak House</i>	1919	BN Alcalá ARGUS. Cervera
<i>La Comandanta Bárbara: comedia en tres actos y en prosa</i>	Julio Broutá	1911	R. Velasco Sociedad de autores español-les	Madrid	<i>Major Barbara</i>	1905	BN Madrid BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>La comandante Bárbara</i>	Andrés Watson	1941	Schapiro	Buenos Aires	<i>Major Barbara</i>	1905	BN Chile
<i>La comandante Bárbara</i>		1950			<i>Major Barbara</i>	1905	AGA
<i>La comandante bárbara</i>		1956	Aguilar		<i>Major Barbara</i>	1905	AGA
<i>La comandante Bárbara</i>		1964	Edhasa		<i>Major Barbara</i>	1905	AGA
<i>La comandante bárbara</i>		1967	Edhasa		<i>Major Barbara</i>	1905	AGA
<i>La comandante Bárbara [recurs o electrónico]</i>					<i>Major Barbara</i>	1905	BN México
<i>La conversión del capitán Brassbound</i>		1967	Edhasa		<i>Captain Brassbound's Conversion</i>	1900	AGA
<i>La conversión del capitán Brassbound</i>		1964	Edhasa		<i>Captain Brassbound's Conversion</i>	1900	AGA
<i>La conversión del capitán Brassbound: comedia en tres actos y en prosa</i>	Julio Broutá	1910	Sociedad de Autores Español-les. (R. Velasco impresor)	Madrid	<i>Captain Brassbound's Conversion</i>	1900	BN Madrid Bibliotecas de Navarra
<i>La cosa sucede</i>		1965	Aguilar		<i>The Thing Happens</i>	1921	AGA
<i>La cosa sucede</i>		1973	Aguilar		<i>The Thing Happens</i>	1921	
<i>La dama</i>					<i>The Dark</i>	1910	BN México

<i>morena de los sonetos</i>					<i>Lady of the Sonnets</i>		
<i>La dama morena de los sonetos; Matrimonio desigual; La Primera comedia de Fanny</i>	León Mirilas	1963	Editorial Sudamericana	Buenos Aires	- <i>The dark Lady of the Sonnets</i> - <i>Misalliance</i> - <i>Fanny's First Play</i>	-1910 -1910 -1911	Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>La gran Catalina</i>		1959			<i>Great Catherine: Whom Glory Still Adores</i>	1913	AGA
<i>La gran Catalina</i>		1964	Edhasa		<i>Great Catherine: Whom Glory Still Adores</i>	1913	AGA
<i>La matanza de niños como sport internacional</i>		1919	Moscote, Canales & Co.	Panamá	<i>Artículo</i>		BN. Panamá
<i>La millonaria</i>		1964	Edhasa		<i>The Millionairess</i>	1936	AGA
<i>La millonaria</i>		2010	JV Imagen: distribuido por Regasa Films, D.L.	Madrid	<i>The Millionairess</i>	1936	BN Madrid
<i>La otra isla de John Bull Su esposo; La comandanta Bárbara</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	- <i>John Bull's Other Island</i> - <i>How he lied to her husband</i> - <i>Mayor Barbara</i>	-1904 -1904 -1905	BN Madrid BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>La otra isla de John Bull Su esposo; La comandanta Bárbara</i>	Julio Broutá	19?	M. Aguilar	Madrid	- <i>John Bull's Other Island</i> - <i>How he lied to her husband</i> - <i>Mayor Barbara</i>	-1904 -1904 -1905	BN México
<i>La otra isla de John Bull</i>		1943	M. Aguilar		<i>John Bull's Other Island</i>	1904	AGA
<i>La otra isla de John Bull Su esposo; Androcles y el león</i>	Julio Broutá	1946	Americana	Buenos Aires	- <i>John Bull's Other Island</i> - <i>How he lied to her husband</i> - <i>Androcles and the Lion</i>	-1904 -1904 -1913	BN Chile
<i>La otra isla de John Bull</i>		1950	Alsina		<i>John Bull's Other Island</i>	1904	AGA
<i>La otra isla de John Bull Su esposo; La comandanta Bárbara</i>	Julio Broutá	1950 c.	Sudamericana		- <i>John Bull's Other Island</i> - <i>How he lied to her husband</i> - <i>Mayor Barbara</i>	-1904 -1904 -1905	BN México
<i>La otra isla de John Bull</i>		1964	Edhasa		<i>John Bull's Other Island</i>	1904	AGA
<i>La otra isla de John Bull</i>		1967	Edhasa		<i>John Bull's Other Island</i>	1904	AGA

<i>La otra isla de John Bull: comedia en actos y prosa</i>	Julio Broutá [Herli-nyan]	1912	R. Velasco	Madrid	<i>John Bull's Other Island</i>	1904	BN Madrid Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>La otra isla de John Bull; Su esposa; Androcles y el león</i>	Julio Broutá	1944	Americana	Buenos Aires	- <i>John Bull's Other Island</i> - <i>How he lied to her husband</i> - <i>Androcles and the Lion</i>	-1904 -1904 -1913	BN Mariano Moreno de Argentina BN México
<i>La otra isla de John Bull; Así mintió él al esposo de ella La comandante Bárbara</i>	Clara Diamet	1950 c.	Sudamericana	Buenos Aires	- <i>John Bull's Other Island</i> - <i>How he lied to her husband</i> - <i>Major Barbara</i>	-1904 -1904 -1905	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>La primera comedia de Fanny</i>		1964	Edhasa		<i>Fanny's First Play</i>	1911	AGA
<i>La profesión de Cashel Byron</i>	Julio Broutá	1929?	Yagües	Madrid	<i>Cashel Byron's Profession</i>	1882/ 1886	BN Alcalá BN Madrid
<i>La profesión de Cashel Byron</i>	Julio Broutá	1998	Ediciones del Bronce	Barcelona	<i>Cashel Byron's Profession</i>	1882/ 1886	BN Alcalá
<i>La Profesión de Cashel Byron: novela</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	<i>Cashel Byron's Profession</i>	1882/ 1886	B. Pública Municipal de San Cristóbal de La Laguna
<i>La profesión de Cashel Byron: nove-la</i>	Julio Broutá				<i>Cashel Byron's Profession</i>	1882/ 1886	BN México
<i>La profesión de la señora Warren</i>		1946	Hachette		<i>Mrs Warren's Profession</i>	1893	AGA
<i>La profesión de la señora Warren</i>		1967	Edhasa		<i>Mrs Warren's Profession</i>	1893	AGA
<i>La profesión de la señora Warren</i>	Luisa Allende	2000	Andrés Bello	Barcelona	<i>Mrs Warren's Profession</i>	1893	BN Alcalá BN México
<i>La profesión de la Sra. Warren</i>		1964	Edhasa		<i>Mrs Warren's Profession</i>	1893	AGA
<i>La quintaesencia del ibsenismo</i>		2013	Ediciones Cinca, S.A.		<i>Quintessen-ce of Ibsenism</i>	1891	
<i>La quintaesencia del ibsenismo</i>	Miguel Ángel Martínez-Cabeza	2013	CERMI: Cinca	Madrid	<i>Quintessen-ce of Ibsenism</i>	1891	
<i>La sensatez del arte</i>		[s.f.]			<i>The Sanity of Art</i>	1895	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>La sensatez del arte: exposición contra la opinión corriente de que</i>		[s.f.]	The Spanish American Book	New York	<i>The Sanity of Art</i>	1895	BN Mariano Moreno de Argentina

<i>los artistas son degenerados</i>							
<i>La sensatez del arte: exposición contra la opinión corriente de que los artistas son degenerados</i>		1927	The Spanish Book	New York	<i>The Sanity of Art</i>	1895	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>La única figura verdaderamente interesante en Europa, es Lenin</i>		1920	Moscote, Canales & Co.	Panamá	<i>Artículo</i>		BN Panamá
<i>Las aventuras de la niña negra que buscaba a Dios</i>	Román A. Jiménez.				<i>The Black Girl in Search of God</i>	1932	BN México
<i>Las aventuras de la niña negra que buscaba a Dios</i>		[s.f.]	El Ombu	Buenos Aires	<i>The Black Girl in Search of God</i>	1932	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Las aventuras de la niña negra que buscaba a Dios</i>		1933	El Ombu	Buenos Aires	<i>The Black Girl in Search of God</i>	1932	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>L'Home del destí: un paràgraf fictici de la història</i>	Jordi Cat i Pérez del Corral	1985	Edicions 62	Barcelona	<i>The Man of Destiny</i>	1897	ARGUS: ALCANAR TRINITARI
<i>L'home del destí: un paràgraf fictici de la història</i>	Jordi Cat i Pérez del Corral	1985	Edicions 62 1ª ed.	Barcelona	<i>The Man of Destiny</i>	1897	BN Alcalá BN Madrid
<i>L'Home i les armes</i>	Jaume Melen-dres	1998	Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1ª ed	Barcelona	<i>Arms and The Man</i>	1894	BN Alcalá Bibliotecas Instituto Cervantes ARGUS. BIBLIO-BUS PERE QUART. ARGUS CePSE. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>L'Home i les armes: una comèdia antiromàntica en tres actes</i>	Carles Capde-vila	1934	Millà	Barcelona	<i>Arms and The Man</i>	1894	
<i>Los despachos de Napoleón: juguete en un acto y en prosa</i>	Julio Broutá	1908	R. Velasco	Madrid	<i>The Man of Destiny</i>	1897	BN Madrid
<i>Los gobiernos por la fuerza son ridículos</i>		1920	Moscote, Canales & Co.	Panamá	<i>Artículo del New York American</i>		BN Panamá

			Cuasi- modo: magazi-ne interame- ricano . -- T.3, no.7 (1920)				
<i>Los millones de Buoyant</i>		1965	Sudame- ricana	Buenos Aires	<i>Buoyant Billions</i>	1948	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Los Premios Nobel de literatura.</i> - <i>La estirpe del dragón; La promesa / Peral S. Buck</i> - <i>El difunto Matias Pascal / Luigi Pirandello</i> - <i>Santa Juana; Pigmalion / George Bernard Shaw</i>		1990	Plaza & Janés, D.L	Barcelona	- <i>Saint Joan</i> - <i>Pygmalion</i>	-1923 -1913	B. Municipal de Corralejo B. Públicas del Estado en Melilla
<i>Los Premios Nobel de literatura. III</i> <i>Buck, Pearl S. Eliot, T. S. Bergson, Henri Pirandello, Luigi Heidenstam, Verner von Shaw, Bernard</i>		1956	José Janés	Barcelona	- <i>Saint Joan</i> - <i>Pygmalion</i>	-1923 -1913	B.P de NAVARRA
<i>Los Premios Nobel de literatura. III</i> <i>Buck, Pearl S. Eliot, Thomas Stearns Bergson, Henri Bartolini, Luigi Heidenstam, Vernr Von Shaw, George Bernard</i>		1978	Plaza & Janés	Barcelona	- <i>Saint Joan</i> - <i>Pygmalion</i>	-1923 -1913	BN México Centro Biblioteca- rio Insular
<i>Los Premios Nobel de literatura. III.</i> <i>Buck, Pearl S. Eliot, T. S. Bergson, Henri Pirandello, Luigi Heidenstam, Verner von Shaw, Bernard</i>		1967	Plaza & Janés	Barcelona	- <i>Saint Joan</i> - <i>Pygmalion</i>	-1923 -1913	B.P. de NAVARRA
<i>Los seis de Calais</i>		1964	Edhasa		<i>The Six of Calais</i>	1934	AGA

<i>Lucha de sexos</i>	Rafael Ballester Escalas	19--	Mirlo	Barcelona	<i>You Never Can Tell</i>	1899	B. Pública Municipal de La Orotava ARGUS. PALAMÓS
<i>Lucha de sexos</i>		1945	Francís-co Mateu		<i>You Never Can Tell</i>	1899	AGA
<i>Lucha de sexos: comedia en cuatro actos y en prosa</i>	Julio Broutá	1908	R. Velasco	Madrid	<i>You Never Can Tell</i>	1899	BN Madrid
<i>Manual de socialismo y capitalismo para mujeres inteligentes</i>	Dolors Udina	2013	RBA	Barcelona	<i>The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism</i>	1928	B Pública Nacional de Santiago de Chile Bibliotecas de Navarra
<i>Manual del revolucionario</i>		1923	Claridad	Buenos Aires	<i>The Revolutionist's Handbook</i>	1903	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Matrimonio desigual</i>			Espasa Libros, S.L.		<i>Misalliance</i> - <i>The Dark Lady of the Sonnets</i> - <i>Fanny's First Play</i>	1910 -1910 -1911	No disponible
<i>Matrimonio desigual</i>					<i>Misalliance</i> - <i>The Dark Lady of the Sonnets</i> - <i>Fanny's First Play</i>	-1910 -1910 -1911	BN México
<i>Matrimonio desigual</i> Contiene: <i>La dama morena de los sonetos;</i> <i>La primera obra de Fanny</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	<i>Misalliance</i> - <i>The Dark Lady of the Sonnets</i> - <i>Fanny's First Play</i>	1910 -1910 -1911	B. Pública Municipal de San Cristóbal de La Laguna
<i>Matrimonio desigual</i>	Julio Broutá	19--?	M. Aguilar	Madrid	<i>Misalliance</i>	1910	REBIUN
<i>Matrimonio desigual</i>		1943	M. Aguilar		<i>Misalliance</i>	1910	AGA
<i>Matrimonio desigual</i>		1944	Americana	Buenos Aires	<i>Misalliance</i>	1910	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Matrimonio desigual</i>		1947	Espasa Calpe		<i>Misalliance</i>	1910	AGA
<i>Matrimonio desigual</i> Contiene: <i>La dama morena de los sonetos;</i> <i>La primera obra de Fanny</i>	Julio Broutá	1947	Espasa-Calpe Argentina	Buenos Aires [etc.]	<i>Misalliance</i> - <i>The Dark Lady of the Sonnets</i> - <i>Fanny's First Play</i>	1910 -1910 -1911	B. Pública del Estado en Las Palmas
<i>Matrimonio desigual</i> Contiene:	León Miras	1963 c.	Sudamericana	Buenos Aires	<i>Misalliance</i> - <i>The Dark Lady of the</i>	1910 -1910	BN México

<i>La dama morena de los sonetos; La primera comedia de Fanny</i>					<i>Sonnets - Fanny's First Play</i>	-1911	
<i>Matrimonio desigual</i>		1964	Edhasa		<i>Misalliance</i>	1910	AGA
<i>Matrimonio desigual</i> Contiene: <i>La dama morena de los sonetos; La primera obra de Fanny</i>	Julio Broutá	19--	s.n.	Madrid	<i>Misalliance -The Dark Lady of the Sonnets - Fanny's First Play</i>	1910 -1910 -1911	-----
<i>Matrimonio desigual La dama morena de los sonetos; La primera obra de Fanny</i>	Julio Brouta				<i>Misalliance -The Dark Lady of the Sonnets - Fanny's First Play</i>	1910 -1910 -1911	-----
<i>Matrimonio desigual: padres e hijos</i>	Julio Broutá, sic				<i>Misalliance</i>	1910	BN México
<i>Mayor Barbara</i>		1993	Filmax Group, DL	Barcelona	<i>Major Barbara</i>	1905	ARGUS
<i>Mme. Marie-Modes: comedia en un acto</i> Contiene también: <i>-La primera nube; comedia en un acto; -La emperatriz bolchevique; pieza en un acto</i>	Julio Castellanos LA ULTIMA DE SHAW	1922	Bambalinas	Buenos Aires	<i>-Annajans-ka, the Bolshevik Empress</i>	-1918	BN Alcalá BN Madrid
<i>My Fair Lady</i>	Director, George Cukor	1990	CBS/Fox, D.L.	Madrid			BN Madrid
<i>My Fair Lady</i>	Directed by George Cukor	1997	CBS, cop.	[S.I.]			BN Madrid
<i>My fair lady</i>	Dirigida por George Cukor	1998	Twentieh Century Fox, D.L.	Madrid			BN Madrid
<i>My fair lady</i>	Ramiro Cristóbal Muñoz. textos (del libro)	1999	Warner Home Video Española, cop	Madrid			BN Madrid
<i>My fair lady</i>	Ramiro Cristóbal Muñoz. textos (del libro)	2000	Warner Home Video	Madrid			BN Madrid
<i>My fair lady</i>	Ramiro Cristóbal Muñoz.	2001	Para-mount, D.L.	Madrid			BN Madrid REBIUN

	textos (del libro)						
<i>My fair lady</i>	Ramiro Cristóbal Muñoz. textos (del libro)	2002	Warner Home Video, cop.	Madrid			BN Madrid
<i>My fair lady</i>		2004	Warner Home Video Española	Madrid			B. Pública Nodal de Vigo
<i>My fair Lady</i>	Ramiro Cristóbal Muñoz. textos (del libro)	2004	Diario <i>El País</i> , bajo licencia de Warner Bros., D.L.	Madrid			REBIUN
<i>My fair lady</i>		2005	Warner Bros. Home Video, D.L.	Madrid			BN Madrid
<i>My fair lady</i>		2005	El País	Madrid			B.P. de NAVARRA
<i>My Fair Lady</i>		2007	Impulso Records, D.L	La Laguna (Tenerife)			BN Madrid
<i>My fair lady</i>		2007	Warner Home Video Española, cop.	Madrid			BN Madrid
<i>My Fair Lady</i>		2009	Distribuido por Paramount, D.L.	Madrid			BN Madrid REBIUN
<i>My Fair Lady</i>		2011	Distribuido por Paramount Spain, D.L.	Madrid			BN Madrid
<i>My fair lady Acompañado de: My Fair lady / textos</i>		2006	Warner Home Video Española, cop.	Madrid			BN Madrid
<i>Non Olet: comedia en tres actos y en prosa</i>	Julio Broutá	1907	Sociedad de Autores Españoles (R. Velasco)	Madrid	<i>Widower's Houses</i>	1892	BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>Non Olet: comedia en tres actos y prosa</i>	Julio Broutá		R. Velasco	Madrid	<i>Widower's Houses</i>	1892	BN Madrid
<i>Nunca puede saberse</i>		1964	Edhasa		<i>You never can tell</i>	1898	AGA
<i>Nunca puede</i>		1967	Edhasa		<i>You never can</i>	1898	AGA

<i>saberse. Una comedia</i>					<i>tell</i>		
<i>Obras selectas</i>	Juan Leita	1981	Carro-ggio, DL	Barcelona			BN Alcalá BN Madrid ARGUS CePSE
<i>Obras selectas</i>	Juan Leita	1982	Carro-ggio, D.L.	Barcelona			Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>Obras selectas</i>	Juan Leita	1987	Carro-ggio, D.L	Barcelona			Biblioteca de La Rioja
<i>Obras selectas</i>		1991	Carro-ggio, D.L	Barcelona			B. Municipal de San Cristóbal de La Laguna
<i>Obritas de guerra</i>		1959			<i>Common Sense about the War</i>	1914	AGA
<i>Obritas de la guerra</i>		1964	Edhasa		<i>Common Sense about the War</i>	1914	AGA
<i>Otro final para Cibelino</i>		1964	Edhasa		<i>Cymbeline Refinished</i>	1937	AGA
<i>Pasión pócima y petrificación</i>		1951	Antonio Rubiños		<i>Passion, Poison and Petrification</i>	1939	AGA
<i>Pigmaleón</i>		1939	Formato: Analítica	Buenos Aires	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Argentina
<i>Pigmalió</i>		1969	Ayma		<i>Pygmalion</i>	1912-13	AGA
<i>Pigmalió</i>	Joan Oliver adapta-ció lliure de l'obra de Bernard Shaw	1986	Edicions 62	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Alcalá BN Madrid ARGUS ALCANAR
<i>Pigmalió</i>	Joan Oliver; adapta-ció lliure de l'obra de Bernard Shaw	1987	Edicions 62	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalió</i>	Joan Oliver; adapta-ció lliure de l'obra de Bernard Shaw	1996	Edicions 62	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Alcalá
<i>Pigmalió</i>	Xavier Bru de Sala	1997	La Magrana	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Alcalá
<i>Pigmalió</i>	Xavier Bru de Sala	1998	La Magrana 2a ed.	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	ARGUS: CALDES DE MALA-VELLA
<i>Pigmalió</i>	Joan Oliver; adapta-ció	2001	Edicions 62	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Alcalá

	lliure de l'obra de Bernard Shaw						
<i>Pigmalió</i>	Joan Oliver (adaptació lliure)	2003	Edicions 62 7a ed.	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	ARGUS. PALAMOS
<i>Pigmalió</i>	Joan Oliver (adaptació lliure)	2010	Edicions 62	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	ARGUS GIRONA. Pública de Girona
<i>Pigmalió</i>		2000	La Magraña	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	w.todostuslibros.com
<i>Pigmalió: comèdia en cinc actes</i>	Joan Oliver	1957	Nereida	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	ARGUS CePSE BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá		Fascículos Planeta	Madrid	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>		2002	INCI Programa libro hablado 1 CD : digital Grabación sonora leído por Edgar Oviedo Sandoval	Bogotá	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Colombia
<i>Pigmalión</i>		1985	Seix Barral: Oveja negra	Bogotá	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Colombia BN Perú
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	[s.f.]	Bruguera	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Pigmalión</i>		1923	[s.n.]	Buenos Aires	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Argentina
<i>Pigmalión</i>		1940	Espasa-Calpe Argentina	Buenos Aires, México	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Argentina
<i>Pigmalión</i>		1941?	Edit. "Alas" (Imp. Comercial)	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13 Adaptación a la pantalla de la obra teatral	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>		1942	Espasa-Calpe 36 Argentina 22a ed.	Buenos Aires	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Argentina
<i>Pigmalión</i>		1943	Hachette 1a ed.	Buenos Aires	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Argentina

<i>Pigmalión</i>	Ricardo Baeza	1943 c	Hachette 1ª ed.	Buenos Aires	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Chile
<i>Pigmalión</i>		1944	Espasa-Calpe Argenti-na 2a ed.	Buenos Aires	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Argentina
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1944	M. Aguilar (M. Rollán)	Madrid	<i>Pygmalion</i>	1912-13	B. Pública Nodal de Vigo
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1944	M. Aguilar: M. Rollan	Madrid	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Ricardo Baeza	1944	Hachette 2ª ed.	Buenos Aires	<i>Pygmalion</i>	1912-13	REBIUN. Universi-dad de Málaga
<i>Pigmalión</i> <i>La cosa sucede</i>		1944	Espasa-Calpe Argenti-na 2a ed.	Buenos Aires	<i>-Pygmalion</i> <i>-The Thing Happens</i>	-1912-13 -1921	BN Argentina
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1945	Aguilar	Madrid	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1949	Aguilar	Madrid	<i>Pygmalion</i>	1912-13	Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1951	Aguilar	Madrid	<i>Pygmalion</i>	1912-13	Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>Pigmalión</i>		1956	Janes		<i>Pygmalion</i>	1912-13	AGA
<i>Pigmalión</i>		1956	Aguilar		<i>Pygmalion</i>	1912-13	AGA
<i>Pigmalión</i>		1964	Edhasa		<i>Pygmalion</i>	1912-13	AGA
<i>Pigmalión</i>		1965	Aguilar		<i>Pygmalion</i>	1912-13	AGA
<i>Pigmalión</i>	Floreal Mazia	1969	Centro Editor de América Latina 1a ed.	Buenos Aires	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Argentina BN México
<i>Pigmalión</i>	Floreal Mazia	1970	Centro Editor de América Latina	Buenos Aires	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Chile BN México
<i>Pigmalión</i>		1973	Aguilar		<i>Pygmalion</i>	1912-13	
<i>Pigmalión</i>	Floreal Mazia	1980	Centro Editor de América Latina 1a ed.	Buenos Aires	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Argentina BN México
<i>Pigmalión</i>		1981	Círculo de Lectores, D.L.	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1981	Bruguera 1ª ed.	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	B. Pública Municipal de San Cristóbal de La Laguna AGA Bibliotecas de Navarra

<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1982	Bruguera 1ª ed.	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	B. Pública Municipal de Maspalomas
<i>Pigmalión</i>		1983	Orbis 1ª ed.	Buenos Aires	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Argentina
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1983	Bruguera, S.A.	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1983	Círculo de Lectores	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1983	Bruguera 2ª ed.	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Alcalá BN Madrid Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1984	Planeta	Madrid	<i>Pygmalion</i>	1912-13	B. Pública de Palma de Mallorca B. Pública Municipal de Los Llanos de Aridane
<i>Pigmalión</i>		1985	1ª ed. en esta colección Seix Barral	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	B. Pública Municipal de San Cristóbal de La Laguna
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	1985	Seix Barral	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmalión</i>		1997 1 septiembre	Asociación Cultural Tespis		<i>Pygmalion</i>	1912-13	-----
<i>Pigmalión</i>		2003 8 enero	Editorial Sol 90 S.L.		<i>Pygmalion</i>	1912-13	-----
<i>Pigmalión</i>		2003	Editorial Sol 90 S.L.		<i>Pygmalion</i>	1912-13	-----
<i>Pigmalión</i>		2003	Editorial Sol 90 S.L.	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	-----
<i>Pigmalión</i>		2006	Suevia Films	[S.I.]	<i>Pygmalion</i>	1912-13	B. Pública Nodal de Vigo
<i>Pigmalión</i>	Julio Broutá	2008	Ed. no venal Siruela, D.L.	Madrid	<i>Pygmalion</i>	1912-13	B. Pública Municipal de Puerto de la Cruz
<i>Pigmalión</i>		2011	Editado por Re-search Entertainment; distribuido por Sony Pictures Home Entertainment, D.L.	Madrid	<i>Pygmalion</i>	1912-13 Directed by Anthony Asquith and Leslie Howard	BN Madrid
<i>Pigmalión</i>	Miguel Cisneros	2016	Cátedra	Madrid	<i>Pygmalion</i>	1912-13	w.todostuslibros.com

	Perales						
<i>Pigmali3n adaptaci3n de la comedia... (para mayores de 14 a3os)</i>		1969	s.n. (Gráf. Ibarra)	Madrid	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN Argentina
<i>Pigmali3n; Trata de Blancas</i>	Julio Broutá		Orbis	Barcelona	- <i>Pygmalion</i> - <i>Mrs Warren's Profession</i>	-1912-13 -1902	-----
<i>Pigmali3n; La cosa sucede</i>	Julio Broutá	1940	Espasa-Calpe	Buenos Aires México	- <i>Pygmalion</i> - <i>The Thing Happens</i>	-1912-13 -1921	BN México AGA
<i>Pigmali3n; La cosa sucede</i>		1942	1.Espasa-Calpe 2. Cía. Gral. Fabril Financie-ra	1.Madrid 2.Buenos Aires	- <i>Pygmalion</i> - <i>The Thing Happens</i>	-1912-13 -1921	BN Madrid
<i>Pigmali3n; La cosa sucede</i>		1943	Espasa Calpe		- <i>Pygmalion</i> - <i>The Thing Happens</i>	-1912-13 -1921	AGA
<i>Pigmali3n; La cosa sucede</i>	Julio Brouta.	1944	Espasa-Calpe	Buenos Aires	- <i>Pygmalion</i> - <i>The Thing Happens</i>	-1912-13 -1921	BN Madrid
<i>Pigmali3n; La cosa sucede</i>		1945	Espasa-Calpe 3ª ed.	Buenos Aires	- <i>Pygmalion</i> - <i>The Thing Happens</i>	-1912-13 -1921	Bibliotecas del Instituto Cervantes
<i>Pigmali3n; La cosa sucede</i>		1945	Espasa-Calpe 3a ed.	Madrid	- <i>Pygmalion</i> - <i>The Thing Happens</i>	-1912-13 -1921	ARGUS. GERONA
<i>Pigmali3n; Trata de blancas</i>	Julio Broutá	1983	Orbis	Barcelona	- <i>Pygmalion</i> - <i>Mrs Warren's Profession</i>	-1912-13 -1902	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmali3n; Trata de blancas</i>	01-01-1984	1984	Edicio-nes Orbis		- <i>Pygmalion</i> - <i>Mrs Warren's Profession</i>	-1912-13 -1902	No disponible
<i>Pigmali3n; Trata de Blancas</i>	Julio Broutá	1986	Orbis	Barcelona	- <i>Pygmalion</i> - <i>Mrs Warren's Profession</i>	-1912-13 -1902	BN Alcalá BN Madrid
<i>Pigmali3n; Trata de blancas</i>	Julio Broutá	1998	Orbis	Barcelona	- <i>Pygmalion</i> - <i>Mrs Warren's Profession</i>	-1912-13 -1902	BN Alcalá Biblioteca Hist3rica Municipal de Madrid
<i>Pigmali3n; Androcles y el le3n</i>	Julio Broutá.				- <i>Pygmalion</i> - <i>Androcles and the Lion</i>	-1912-13 -1913	BN México
<i>Pigmali3n; Androcles y el le3n</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	- <i>Pygmalion</i> - <i>Androcles and the Lion</i>	-1912-13 -1913	B. P3blica Municipal de San Crist3bal de La Laguna.
<i>Pigmali3n; Androcles y el le3n</i>	Julio Broutá	192-	M. Aguilar	Madrid	- <i>Pygmalion</i> - <i>Androcles and the Lion</i>	-1912-13 -1913	BN México BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>Pigmali3n; Androcles y el le3n</i>	Julio Broutá	1925?	J. Pueyo,	Madrid	- <i>Pygmalion</i> - <i>Androcles</i>	-1912-13 -1913	BN Alcalá BN Madrid

<i>león</i>					<i>and the Lion</i>		
<i>Pigmalión; Androcles y el León</i>	Julio Broutá	193-?	M. Aguilar	Madrid	<i>-Pygmalion -Androcles and the Lion</i>	-1912-13 -1913	REBIUN
<i>Pigmalión; Androcles y el león</i>	Julio Broutá	1936	Empresa Letras	Santiago	<i>-Pygmalion -Androcles and the Lion</i>	-1912-13 -1913	BN Chile
<i>Pygmalion</i>		1993	Filmax Group, D.L.	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	Dirección Anthony Asquith, Leslie Howard	BN Madrid ARGUS. SANT JOAN LES FONTS
<i>Pygmalion</i>		2003	Edicio-nes del Prado, S.A.		<i>Pygmalion</i>	1912-13	-----
<i>Pygmalión</i>	Julio Broutá	1982	Bruguera	Barcelona	<i>Pygmalion</i>	1912-13	BN México
<i>Santa Juana: crónica dramática en sis escenas i un epíleg</i>	Carles Capde- vila, C. Fernán-dez Burgas.	1927	Llibreria Bonavia	Barcelona	<i>Saint Joan</i>	1923	ARGUS. Tarragona. B. Pública de Tarragona
<i>Santa Juana</i>					<i>Saint Joan</i>	1923	BN México
<i>Santa Juana</i>		1934	Letras	Santiago	<i>Saint Joan</i>	1923	BN Chile
<i>Santa Juana</i>		1937	Editorial Ercilla	Santiago, Chile	<i>Saint Joan</i>	1923	BN Chile
<i>Santa Juana</i>		1938	Espasa Calpe		<i>Saint Joan</i>	1923	AGA
<i>Santa Juana</i>		1941	Espasa Calpe		<i>Saint Joan</i>	1923	AGA
<i>Santa Juana</i>		1941	M. Aguilar		<i>Saint Joan</i>	1923	AGA
<i>Santa Juana</i>		1944	M. Aguilar		<i>Saint Joan</i>	1923	AGA
<i>Santa Juana</i>		1951	Lotería Nacional de Benefi- cencia	Panamá	<i>Saint Joan</i>	1923	BN Panamá
<i>Santa Juana</i>		1956	Janes		<i>Saint Joan</i>	1923	AGA
<i>Santa Juana</i>		1964	Edhasa		<i>Saint Joan</i>	1923	AGA
<i>Santa Juana</i>		1965	Aguilar		<i>Saint Joan</i>	1923	AGA
<i>Santa Juana</i>		1973	Aguilar		<i>Saint Joan</i>	1923	
<i>Santa Juana</i>	Ángel Martín Uría, José María Regueiro y Héctor Rodero; supervi- sada por Antonio López Santos	1985	Catedra	Madrid	<i>Saint Joan</i>	1923	B. Regional de Madrid Joaquín Leguina. B. de Murillo de Rio Leza ARGUS. REUS- Xavier Amorós B. Municipal Central de Santa Cruz de Tenerife B. Pública del Estado en Las Palmas

							Bibliotecas de Navarra
<i>Santa Juana</i>	Ángel Martín Uría, José María Regueiro y Héctor Rodeno, supervisada por Antonio López Santos	1995	Altaya, D.L.	Barcelona	<i>Saint Joan</i>	1923	BN Alcalá BN Madrid
<i>Santa Juana</i>	Producida y dirigida por Otto Prelinger	2007	Manga Films, D.L.	Barcelona	<i>Saint Joan</i>	1923	BN Madrid
<i>Santa Juana</i>	Producida y dirigida por Otto Prelinger	2012	Manga Films	Barcelona	<i>Saint Joan</i>	1923	REBIUN
<i>Santa Juana: crónica dramática en seis escenas y un epílogo</i>	Julio Broutá	19??	Aguilar	Madrid	<i>Saint Joan</i>	1923	B. Públicas del Estado en Las Palmas BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH
<i>Santa Juana: crónica dramática en seis escenas y un epílogo</i>	Julio Broutá	192-	Aguilar	Madrid	<i>Saint Joan</i>	1923	BN Chile
<i>Santa Juana: crónica dramática en seis escenas y un epílogo</i>	Julio Broutá	1925	Revista de Occidente	Madrid	<i>Saint Joan</i>	1923	BN Chile BN México
<i>Santa Juana: crónica dramática en seis escenas y un epílogo</i>	Julio Broutá [Herliyan]	1925	Rafael Caro Raggio	Madrid	<i>Saint Joan</i>	1923	BN Madrid
<i>Santa Juana: crónica dramática en seis escenas y un epílogo</i>	Julio Broutá	1937	Espasa-Calpe Argentina: López	Buenos Aires	<i>Saint Joan</i>	1923	BN Madrid BN México
<i>Santa Juana: crónica dramática en seis escenas y un epílogo</i>	Julio Broutá	1943	M. Aguilar: Eugenio Sánchez Leal	Madrid	<i>Saint Joan</i>	1923	BN Alcalá BN Madrid
<i>Santa Juana: crónica dramática en seis escenas y un epílogo</i>	Julio Broutá.	1953	Aguilar	Madrid	<i>Saint Joan</i>	1923	B. de Galicia. Fondo Antiguo

<i>Santa Juana: crónica dramática en seis escenas y un epílogo</i>	Julio Broutá		J. Pueyo, s.a.	Madrid	<i>Saint Joan</i>	1923	BN Madrid
<i>Santa Juana; Pigmaleón</i>		1984	1a. ed. Club de lectores Andrés Bello, impresión; 72	Santiago	- <i>Saint Joan</i> - <i>Pygmalion</i>	-1923 -1912-13	BN Chile
<i>Sovietismo y fascismo</i>	Armando González R.				<i>The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism (añadido a)</i>	1937	BN México
<i>Sovietismo y fascismo</i>	Armando González R.	1939	Ed. Letras	Santiago	<i>The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism (añadido a)</i>	1937	BN Chile
<i>Su esposo: comedia en un acto en prosa</i>	Julio Broutá				<i>How he Lied to her Husband</i>	1904	BN México
<i>Su esposo: comedia en un acto en prosa</i>	Julio Broutá [Herlin-yau]	1911	R. Velasco	Madrid	<i>How he Lied to her Husband</i>	1904	BN Madrid
<i>Sus mejores páginas</i> <i>Contiene:</i> - <i>Dos palabras;</i> - <i>Bernard Shaw, su vida, su teatro, sus ideas;</i> - <i>Retrato de Bernard Shaw;</i> - <i>De la autobiografía de Bernard Shaw;</i> - <i>Algo sobre mi propia persona;</i> - <i>Simple reflexiones y pensamientos;</i> - <i>La vida y no el amor.</i> - <i>La música del porvenir;</i>	Selección de Armando Donoso.	1927	Editorial Nascimento	Santiago, Concepción	- <i>Brieux: A Preface.</i> - - - <i>Shaw Gives Himself Away: An Autobiographical Miscellany</i> - <i>Prefacio del autor a Fascinación</i> - - <i>The Perfect Wagnerite (fragmentos de)</i>	- 1910 - - -1939 -1903 - - 1898	BN Chile

<p>-El anarquismo no es una panacea;</p> <p>-Máximas para revolucionistas;</p> <p>-En torno al teatro y a mi teatro;</p> <p>-Non Olet ;</p> <p>-Fascinación</p> <p>-La profesión de la señora Warren;</p> <p>-Ayuda para los críticos;</p> <p>-Conclusiones sanas;</p> <p>-La Comandanta Bárbara;</p> <p>-Sobre la ética diabológica;</p> <p>-¿Mejor que Shakespeare?</p> <p>-El discípulo del diablo;</p> <p>-Tratando de los Médicos;</p> <p>-El dilema del Doctor;</p> <p>-La rebelión</p>				<p>- The Perfect Wagnerite. (fragmentos de)</p> <p>- "The Impossibilities of Anarchism" en Anarchism as Political Philosophy.</p> <p>- Maxims for Revolutionists (conclusion a Man and Superman)</p> <p>- Why for puritans?, introducción a The Devil's Disciple.</p> <p>- Widower's Houses</p> <p>- The Philanderer</p> <p>- Mrs Warren's Profession</p> <p>- Major Barbara (introducción a)</p> <p>- Major Bárbara (conclusión)</p> <p>- Major Barbara</p> <p>- 2ª parte del prefacio a El discípulo del diablo</p> <p>- Better than Shakespeare?</p> <p>- 3ª parte del prefacio a El discípulo del diablo</p> <p>- The Devil's Disciple</p> <p>- The Doctor's Dilema (introducción a);</p> <p>-The Doctor's Dilemma</p> <p>- Getting Married (prólogo a)</p> <p>- 1º parte de</p>	<p>- 1898</p> <p>-1893</p> <p>-1902-3</p> <p>-1897</p> <p>-1895-98</p> <p>-1898</p> <p>-1902</p> <p>-1951</p> <p>-1905</p> <p>-1905</p> <p>-1905</p> <p>-1949</p> <p>-1897</p>	
---	--	--	--	--	--	--

<p>contra el matrimonio; -Recetas de Cleopatra contra la calvicie; -Cándida; -Instrucción Homeopáti-ca;</p> <p>-Larga vida a voluntad;</p> <p>-Cómo las cualidades adquiridas se heredan; -En el principio;</p> <p>-El problema de don Juan;</p> <p>-Hombre y super-hombre; -El falso concepto de la civilización;</p> <p>-Los despachos de Napoleón; -Lucha de sexos; -¿Qué es un irlandés?;</p> <p>-La estupidez inglesa tiene excusas; -El inglés justo; -La otra isla de John Bull; -Juana de Arco; -Santa Juana.</p>					<p>las notas a Cesar y Cleopatra -Candida - In the Beginning (introduc-ción a) - In the Beginning (introduc-ción a) - In the Beginning (introduc-ción a) - In the Beginning (en Back to Methuselah - Don Juan in Hell (acto III de Man and Superman) -Man and Superman. -The conceit of Civilization. Prefacio a Man and Superman. -The man of Destiny -You never can tell - John Bull's Other Island (prefacio a) - Idem - Idem -John's Bull Other Island - Saint Joan (prefacio a) - Saint Joan</p>	<p>-1906</p> <p>-1909</p> <p>-1909</p> <p>-1908</p> <p>-1901</p> <p>-1899</p> <p>-1922</p> <p>-1922</p> <p>-1922</p> <p>-1902-3</p> <p>-1902-3</p> <p>-1903</p> <p>-1895</p> <p>-1897</p> <p>-1904</p> <p>-1904</p>	
---	--	--	--	--	---	---	--

						-1904 -1904 -1923 -1923	
<i>Teatro Completo</i>		1966	Sudamericana		<i>Complete Plays</i>	1931	BN México
<i>Teatro completo</i>		1967	Edit. Sudamericana	Buenos Aires	<i>Complete Plays</i>	1931	BN Madrid
<i>Teatro en un acto</i> Contiene: - <i>Guía del director de escena</i> ; - <i>De esta agua no beberé: comedia en cuatro actos</i>		1957	Nacimiento Compilado por Rubén Sotoconil	Santiago	- " <i>Rulers for Play Producers</i> " en <i>Strand Magazine</i> - <i>You never can tell</i>	- - 1897	BN Chile
<i>Teatro: Obras selectas</i>		1987	Carro-ggio, D.L.	Barcelona	<i>Grandes humoristas</i>		B. de San Bartolomé de Lanzarote
<i>Todos debemos trabajar para pagar</i>		1919	Moscote, Canales & Co. Cuasi-mod: magazine interamericano. -- T. 1, no.1 (jun., 1919)	Panamá	<i>Artículo</i>		BN Panamá
<i>Tragedia de un caballero entrado en años</i>		1965	Aguilar		<i>Tragedy of an Elderly Gentleman</i>	1921	AGA
<i>Tragedia de un caballero entrado en años</i>		1973	Aguilar		<i>Tragedy of an Elderly Gentleman</i>	1921	
<i>Trata de blancas</i>		[s.f.]	[s.n.]	Buenos Aires	<i>Mrs Warren's Profession</i>	1902	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Trata de blancas</i>		1921	Teatro Selecto	Buenos Aires	<i>Mrs Warren's Profession</i>	1902	BN Madrid
<i>Trata de blancas</i>		1956	Aguilar		<i>Mrs Warren's Profession</i>	1902	AGA
<i>Trata de blancas</i>		1965	Aguilar		<i>Mrs Warren's Profession</i>	1902	AGA
<i>Trata de blancas</i>		1973	Aguilar		<i>Mrs Warren's Profession</i>	1902	
<i>Trata de blancas: comedia dramática, en cuatro actos y en prosa</i>	Julio Broutá	1907	R. Velasco	Madrid	<i>Mrs Warren's Profession</i>	1902	BN Madrid BIBLIOTECA FUNDACION JUAN MARCH BN Mariano Moreno de Argentina

<i>Trata de blancas; Pigmalión</i>		1984	Edicio-nes Orbis		-Mrs Warren's Profession - Pygmalion	-1902 -1913	
<i>Tres comedias para puritanos</i> Contiene: <i>El discípulo del diablo; Cesar y Cleopatra; La conversión del capitán Brassbound.</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	<i>Three Plays for Puritans</i> -The Devil's Disciple -Caesar and Cleopatra. -Captain Brassbound's Conversion.	1901 -1897 -1901 -1900	-----
<i>Tres comedias para puritanos</i>	Julio Broutá	1925?	M. Aguilar	Madrid, J. Pueyo	<i>Three Plays for Puritans</i>	1901	BN Alcalá BN Madrid
<i>Tres comedias para puritanos</i>	Julio Broutá	1930	Yagües	Madrid	<i>Three Plays for Puritans</i>	1901	BN Madrid
<i>Tres comedias para puritanos</i> Contiene: <i>El discípulo del diablo; Cesar y Cleopatra; La conversión del capitán Brassbound.</i>	Julio Broutá	1930	M. Aguilar	Madrid	<i>Three Plays for Puritans</i> -The Devil's Disciple -Caesar and Cleopatra. -Captain Brassbound's Conversion.	1901 -1897 -1901 -1900	REBIUN ARGUS: CePSE BIBLIOTECA FUNDA- CION JUAN MARCH
<i>Tres comedias para puritanos</i>		1943	M. Aguilar		<i>Three Plays for Puritans</i>	1901	AGA
<i>Tres comedias para puritanos</i>	Floreál Mazía	1963	Sudame-ricana	Buenos Aires	<i>Three Plays for Puritans</i> -The Devil's Disciple -Caesar and Cleopatra. -Captain Brassbound's Conversion.	1901 -1897 -1901 -1900	Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>Tres comedias para puritanos</i>		1964	Edhasa		<i>Three Plays for Puritans</i>	1901	AGA
<i>Tres comedias para puritanos.</i> <i>Cesar y Cleopatra; El discípulo del diablo; La conversión del capitán Brassbound</i>	Julio Broutá	1944	America-na	Buenos Aires	- <i>Three Plays for Puritans</i> - <i>Caesar and Cleopatra.</i> - <i>The Devil's Disciple</i> - <i>Captain Brassbound's Conversion.</i>	-1901 -1901 -1897 -1900	BN Mariano Moreno de Argentina BN México
<i>Tres comedias para puritanos.</i> Contiene: <i>El discípulo del diablo; Cesar y Cleopatra; La conversión del capitán Brassbound.</i>	Floreál Mazía	1951	Sudame-ricana	Buenos Aires	<i>Three Plays for Puritans</i> -The Devil's Disciple -Caesar and Cleopatra. -Captain Brassbound's Conversion.	1901 -1897 -1901 -1900	BN Chile BN Mariano Moreno de Argentina VILLA OCAMPO BIBLIOTE- CA FUNDA- CION JUAN

							MARCH AGA
<i>Una aventura</i>		1967	Edhasa				AGA
<i>Vencidos</i>			Edicio-nes mínimas	Buenos Aires	<i>Overruled</i>	1912	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Vencidos</i>		1919			<i>Overruled</i>	1912	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Vencidos: comedia en un acto</i>	Antonio Castro	1919	Edic. Mínimas	Buenos Aires	<i>Overruled</i>	1912	BN Madrid
<i>Vencidos: Dos palabras de Antonio Castro</i>		1917	Imp. Victoria	México	<i>Overruled</i>	1912	BN México
<i>Vencidos; Dos palabras de Antonio Castro</i>					<i>Overruled</i>	1912	BN México
<i>Volviendo a Matusalem: un pentateuco metabiológi-co</i>	Julio Broutá	1930?	Aguilar	Madrid	<i>Back to Methuselah</i>	1922	-----
<i>Volviendo a Matusalen</i>	Julio Broutá	1944	America- na	Buenos Aires	<i>Back to Methuselah</i>	1922	BN Mariano Moreno de Argentina
<i>Volviendo a Matusalén</i>	Julio Broutá	1926?	M. Aguilar	Madrid	<i>Back to Methuselah</i>	1922	BN Alcalá BN Madrid
<i>Volviendo a Matusalén</i> Contiene: <i>En el principio; El evangelio de los hermanos Barnabas; La cosa sucede; La tragedia de un caballero entrado en años; Hasta donde alcanza el pensamiento.</i>	Julio Broutá	1946	America- na	Buenos Aires	<i>Back to Methuselah</i> <i>-In the Beginning</i> <i>-The Gospel of the Brothers Barnabas</i> <i>-The Thing Happens</i> <i>-Tragedy of an Elderly Gentleman</i> <i>-As Far as Thought Can Reach</i>	1922	BN Chile
<i>Volviendo a Matusalén, en el principio y otras</i>		1943	M. Aguilar		<i>Back to Methuselah</i>	1922	AGA
<i>Volviendo a Matusalén. Un pentateuco metabiológi-co</i> Contiene: <i>En el principio; El evangelio de los hermanos Barnabas; La cosa sucede; La tragedia de un caballero entrado en años; Hasta donde</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	<i>Back to Methuselah</i> <i>-In the Beginning</i> <i>-The Gospel of the Brothers Barnabas</i> <i>-The Thing Happens</i> <i>-Tragedy of an Elderly Gentleman</i> <i>-As Far as Thought Can Reach</i>	1922	BIBLIOTE- CA FUNDACI- ON JUAN MARCH ARGUS. OLOT

<i>alcanza el pensamiento.</i>							
<i>Volviendo a Matusalén: un pentateuco metabiológi-co</i> <i>Contiene:</i> <i>En el principio;</i> <i>El evangelio de los hermanos Barnabas; La cosa sucede;</i> <i>La tragedia de un caballero entrado en años;</i> <i>Hasta donde alcanza el pensamiento.</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	<i>Back to Methuselah-In the Beginning</i> <i>-The Gospel of the Brothers Barnabas</i> <i>-The Thing Happens</i> <i>-Tragedy of an Elderly Gentleman</i> <i>-As Far as Thought Can Reach</i>	1922	BN México
<i>Volviendo a Matusalén: un pentateuco metabiológi-co</i>	Julio Broutá	19--	M. Aguilar	Madrid	<i>Back to Methuselah</i>	1922	Biblioteca Pública Municipal de San Cristóbal de La Laguna BN México
<i>Volviendo a natusales y santa Juana</i>		1956	Aguilar		<i>Back to Methuselah</i>	1922	AGA
<i>Vuelta a matusalén</i>					<i>Back to Methuselah</i>	1922	BN México
<i>Vuelta a Matusalén</i>		1964	Edhasa		<i>Back to Methuselah</i>	1922	AGA
<i>Vuelta a Matusalén: pentateuco metabiológi-co</i>	Pedro Lecuona y Floreal Mazía	1958	Sudamericana	Buenos Aires	<i>Back to Methuselah</i>	1922	BN Chile BN México AGA Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
<i>Vuelta a Matusalén: Pentateuco metabiológi-co</i>	Pedro Lecuona y Floreal Mazía	19--	M. Aguilar	Madrid	<i>Back to Methuselah</i>	1922	BN México

AZUL: INEXISTENTE

GRANATE: PARTES AISLADAS DE OBRAS PUBLICADAS INDIVIDUALMENTE

NARANJA: POSIBLES TITULOS

ROJO: OBRAS EN CATALÁN

ROSA: ARTÍCULOS EN REVISTAS

VERDE: OBRAS EN EUSKERA

ANEXO 4. NÚMERO DE TRADUCCIONES DE LAS OBRAS DE GEORGE BERNARD SHAW

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO META	NÚMERO DE EDICIONES	EDITORIAL	TRADUCTOR	PORCENTAJE
<i>PYGMALION</i>	<i>PIGMALIÓN</i>	59 EXENTA 27 + OTRA OBRA 86 TOTAL			11,77% 5,38% 17,5%
	<i>Pigmalión</i>	43	-Aguilar -Alas -Asociación Cultural Tespis -Bruguera -Cátedra -Centro Editor de América Latina -Círculo de Lectores, D.L. -Edhasa -Ed. no venal -Siruela, D.L. -Editorial Sol -Espasa-Calpe Argentina -Fascículos Planeta -Hachette -INCI -Janés -M. Aguilar: -M. Rollán -Orbis -Research Entertainment -Seix Barral -Suevia Films	Ricardo Baeza Julio Broutá Miguel Cisneros Perales Floreale Mazía	
	<i>Pigmalió</i>	10	-Ayma -Edicions 62 -La Magrana	Xavier Bru de Sala Joan Oliver; adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw	
	<i>Pygmalion</i>	3	-Bruguera -Ediciones del Prado, S.A. -Filmax Group, D.L.	-	
	<i>Pigmalión adaptación de la comedia... (para mayores de 14 años)</i>	1	-Gráf. Ibarra	Julio Broutá	
	<i>Pigmalió: comèdia en cinc actes</i>	1	-Nereida	Joan Oliver	

	<i>Pigmaleón</i>	1	-	-	
	<i>Pigmalión;</i> <i>La cosa sucede</i>	7	-Cía. Gral. -Fabrill -Financiera -Espasa-Calpe -Espasa-Calpe Argentina	Julio Broutá	
	<i>Pigmalión;</i> <i>Androcles y el león</i>	6	-Empresa Letras -J. Pueyo -M. Aguilar	Julio Broutá	
	<i>Pigmalión;</i> <i>Trata de Blancas</i>	5	-Orbis	Julio Broutá	
	<i>Santa Juana;</i> <i>Pigmalión.</i> <i>LOS PREMIOS NOBEL DE LITERATURA</i>	4	-José Janés -Plaza & Janés -Plaza & Janés, D.L.	-	
	<i>Androcles y el león;</i> <i>Denegado;</i> <i>Pigmalión</i>	2	-Sudamericana	Floreal Mazia	
	<i>Cándida;</i> <i>Pigmalión;</i> <i>Lucha de sexos</i>	1	Letras	-	
	<i>Trata de blancas;</i> <i>Pigmalión</i>	1	-Ediciones Orbis	-	
	<i>Santa Juana;</i> <i>Pigmaleón</i>	1	-Club de lectores -Andrés Bello, impresión	-	
<i>SAINT JOAN</i>	<i>SANTA JUANA</i>	25 EXENTA 9 + OTRA OBRA 34 TOTAL			4,99% 1,79% 6,78%
	<i>Santa Juana</i>	16	-Aguilar -Altaya, D.L. -Catedra -Edhasa -Editorial Ercilla -Espasa Calpe -Janes -Letras -Lotería Nacional de Beneficencia -M. Aguilar -Manga Films, D.L.	Ángel Martín Uría, José María Regueiro y Héctor Rodero; supervisada por Antonio López Santos.	
	<i>Santa Juana:</i> <i>crónica dramática en seis escenas y un epílogo</i>	8	-Aguilar -Espasa-Calpe Argentina -López J. Pueyo, s.a. -M. Aguilar	Julio Broutá [Herlinyan]	

			-Eugenio Sánchez Leal -Rafael Caro Raggio -Revista de Occidente		
	<i>Santa Joana: crónica dramática en sis escenes i un epíleg</i>	1	-Llibreria Bonavia	Carles Capdevila, C. Fernández Burgas.	
	<i>Santa Juana; Pigmalion . LOS PREMIOS NOBEL DE LITERATURA</i>	4	-José Janés -Plaza & Janés -Plaza & Janés, D.L	-	
	<i>Santa Juana; Pigmaleón</i>	1	-Club de lectores -Andrés Bello, impresión	-	
	<i>El carro de la manzana; Santa Juana.</i>	1	-Sudamericana	Floreal Mazia	
	<i>El carro de las manzanas; Santa Juana</i>	1	-Edhasa -Sudamericana	-	
	<i>Volviendo a natusales y Santa Juana</i>	1	-Aguilar	-	
	<i>El deixeble del diable: Santa Joana</i>	1	-Edicions 62 i la Caixa	Carles Capdevila i C. Fernández Burgas	
CAESAR AND CLEOPATRA	CESAR Y CLEOPATRA	21 EXENTA 3 + OTRA OBRA 24 TOTAL			4,19% 0,59% 4,78%
	<i>Cesar y Cleopatra</i>	14	-Aguilar -Edhasa -Hyspamerica -J. Janes -Latino Americana -M. Aguilar -Tor	Alberto Puccio	
	<i>Cesar y cleopatra. Una historia</i>	1	-Círculo Media Direct, D.L. -Filmax, DL -IDA films, D.L. -Llamentol, D.L.	-	
	<i>Cesar y Cleopatra: comedia histórica en cinco actos y en prosa</i>	2	-Edhasa -R. Velasco -Sociedad de Autores Españoles	Julio Broutá	

	<i>Cesar y Cleopatra; Las minas del rey Salomón (primer título en el volumen original)</i>	3	-Círculo Digital, D.L.	-	
	<i>Cleopatra</i>	1	-Aguilar	-	
	<i>Cesar y Cleopatra; La comandante Bárbara; Cándida.</i>	3	-Hyspamérica	Ricardo Dessau traducción de la primera obra; Julio Broutá traducción de la segunda y tercera obras,	
CANDIDA	CÁNDIDA	13 EXENTA 8 + OTRA OBRA 21 TOTAL			2,59% 1,59% 4,18%
	<i>Cándida</i>	8	-Aguilar -Edhasa -Hachette -Ibaizabal -MK -Victoria	José Luis Alonso	
	<i>Cándida: misterio en tres actos</i>	2	-Prensa Moderna -R. Velasco	Julio Broutá	
	<i>Cándida : antzerki atsegina</i>	1	-Ibaizabal	-	
	<i>Cándida. Un misterio</i>	1	-	-	
	<i>Cesar y Cleopatra; La comandante Bárbara; Cándida</i>	3	-Hyspamérica	Ricardo Dessau traducción de la primera obra; Julio Broutá traducción de la segunda y tercera obras,	
	<i>Héroes; Cándida</i>	3	-Espasa Calpe -Espasa Libros, S.L.	Julio Broutá	
	<i>Cándida; Héroes</i>	1	-O.N.C.E. - Centro Bibliográfico y Cultura	-	
	<i>Cándida; Pigmalión; Lucha de sexos</i>	1	-Letras	-	
	<i>Cándida Contiene: Hamlet / Shakespeare. Una mujer sin importancia/ Oscar Wilde</i>	1	-Folletos de teatro.	-	
ARMS AND THE MAN	HÉROES	13 EXENTA 4 + OTRA			2,59% 0,79%

		OBRA 17 TOTAL			3,38%
	<i>-El héroe y el soldado</i>	4	-Biblioteca Económica de Autores Famosos. -Cooperativa Editorial Limitada. -Moro & Tello.	José Luis Pena	
	<i>Héroes</i>	4	-Aguilar -Espasa-Calpe	Julio Broutá	
	<i>L'Home i les armes</i>	2	-Millà Institut del Teatre	Carles Capdevila Jaume Melendres	
	<i>Armas y el hombre</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>De armas tomar: comedia en tres actos y en prosa</i>	1	-R. Velasco	Julio Broutá	
	<i>Héroes y hombres. Una comedia antirromántica</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>Héroes; Cándida.</i>	3	-Espasa Calpe -Espasa Libros, S.L.	Julio Broutá	
	<i>Cándida; Héroes.</i>	1	-O.N.C.E. -Centro Bibliográfico y Cultura	-	
MAJOR BARBARA	LA COMANDANTE BÁRBARA	9 EXENTA 7 + OTRA OBRA 16 TOTAL			1,79% 1,39% 3,19%
	<i>La comandante Bárbara</i>	6	-Aguilar -Edhasa -Schapire	Andrés Watson	
	<i>La Comandanta Bárbara: comedia en tres actos y en prosa</i>	1	-R. Velasco -Sociedad de autores españoles	Julio Broutá	
	<i>Mayor Barbara</i>	1	-Filmex Group, DL	-	
	<i>Comandant Barbara</i>	1	-Institut del Teatre	Judit Ribas i Jordi Corominas	
	<i>La otra isla de John Bull; Su esposo; La comandanta Bárbara</i>	4	-M. Aguilar -Sudamericana	Julio Broutá	
	<i>Cesar y</i>	3	-Hyspamérica	Ricardo Dessau	

	<i>Cleopatra; La comandante Bárbara; Cándida</i>			traducción de la primera obra; Julio Broutá traducción de la segunda y tercera obras.	
MRS. WARREN PROFESSION	TRATA DE BLANCAS	10 EXENTA 6 + OTRA OBRA 16 TOTAL			1,99% 1,19% 3,19%
	<i>Trata de blancas</i>	5	-Aguilar Teatro Selecto	-	
	<i>La profesión de la señora Warren</i>	4	-Andrés Bello -Edhasa -Hachette	Luisa Allende	
	<i>-Trata de blancas: comedia dramática, en cuatro actos y en prosa</i>	1	-R. Velasco	Julio Broutá	
	<i>Pigmalión; Trata de Blancas</i>	5	-Orbis	Julio Broutá	
	<i>Trata de blancas; Pigmalión</i>	1	-Ediciones Orbis	-	
HEART- BREAK HOUSE	LA CASA DE LAS PENAS	9 EXENTA 6 + OTRA OBRA 15 TOTAL			1,79 1,19 2,98
	<i>La casa de las penas</i>	6	-Aguilar -Americana -M. Aguilar	Julio Broutá	
	<i>La casa de la congoja.</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>Dolorosa indiferencia</i>	1	-Prodimag, cop.	-	
	<i>La Casa dels cors trencats</i>	1	-Proa	Joan Sellent	
	<i>La casa de la Penas; La gran Catalina</i>	5	-M. Aguilar	Julio Broutá	
	<i>La casa de la congoja; La gran Catalina; Obritas de la guerra</i>	1	-Sudamericana	Floreal Mazía	
PLAYS PLEASANT	COMEDIAS AGRADA- BLES	14	-Americana -Edhasa -M. Aguilar -Sudamericana	Julio Broutá Floreal Mazía	2,79%
PLAYS UNPLEA- SANT	COMEDIAS DESAGRA- DABLES	14	-Americana -Edhasa -J. Puey -M. Aguilar -Sudamericana	Julio Broutá Pedro Lecuona	2,79%

-	COMEDIAS ESCOGIDAS	14	-Aguilar -M. Aguilar	Julio Broutá	2,79%
HOW HE LIED TO HER HUSBAND	ASÍ MINTIÓ ÉL AL ESPOSO DE ELLA	7 EXENTA 6 + OTRA OBRA 13 TOTAL			1,39% 1,19% 2,59%
	<i>Así mintió él al esposo de ella</i>	3	-Edhasa -Editorial Labor	-	
	<i>Su esposo: comedia en un acto en prosa</i>	2	-R. Velasco	Julio Broutá [Herlinyau]	
	<i>Así mintió al esposo de ella</i>	1	-	-	
	<i>Así le mintió el al marido</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>La otra isla de John Bull; Su esposo; La comandanta Bárbara</i>	4	-M. Aguilar -Sudamericana	Julio Broutá	
	<i>La otra isla de John Bull; Su esposo; Androcles y el león</i>	2	-Americana	Julio Broutá	
THE APPLE CART	EL CARRO DE LAS MANZANAS	10 EXENTA 3 + OTRA OBRA 13 TOTAL			1,99% 0,59% 2,59%
	<i>El carro de la manzanas</i>	7	-Bruguera, S.A. -Edhasa -Espasa Libros -M. Aguilar -Espasa-Calpe Argentina	Julio Broutá	
	<i>El carro de las manzanas: una extravagancia política por un miembro de la Real Sociedad de Literatura</i>	3	-Aguilar -M. Aguilar	Julio Broutá.	
	<i>El carro de la manzana; Santa Juana.</i>	1	-Sudamericana	Floreal Mazía	
	<i>El carro de las manzanas; Santa Juana</i>	1	-Edhasa -Sudamericana	-	
	<i>El carro de las manzanas; El perfecto wagneriano</i>	1	-Americana	Julio Broutá	
	MISALLIAN- CE	MATRIMO- NIO DESIGUAL	13		
<i>-Matrimonio</i>		12	-Americana	Julio Broutá	

	<i>desigual</i>		-Espasa-Calpe Argentina -Espasa Libros, S.L. -M. Aguilar -Sudamericana	León Mirilas	
	<i>Matrimonio desigual: padres e hijos</i>	1	-	Julio Broutá, sic	
BACK TO METHUS-ELAH	VOLVIENDO A MATUSALÉN	12 EXENTA 1 + OTRA OBRA 13 TOTAL			2,39% 0,19% 2,59%
	<i>Volviendo a Matusalén: un pentateuco metabiológico</i>	4	-Aguilar -M. Aguilar	Julio Broutá	
	<i>Volviendo a Matusalén</i>	3	-Americana -M. Aguilar	Julio Broutá	
	<i>Vuelta a Matusalén</i>	2	-Edhasa	-	
	<i>Vuelta a Matusalén: pentateuco metabiológico</i>	2	-M. Aguilar -Sudamericana	Pedro Lecuona Floreal Mazía	
	<i>Volviendo a Matusalén, en el principio y otras</i>	1	-M. Aguilar	-	
	<i>Volviendo a natusales y santa Juana</i>	1	-Aguilar	-	
THE DOCTOR'S DILEMMA	EL DILEMA DEL DOCTOR	7 EXENTA 5 + OTRA OBRA 12 TOTAL			1,39% 0,99% 2,39%
	<i>El dilema del doctor</i>	5	-Americana -Edhasa -Sudamericana	Floreal Mazía	
	<i>El dilema del doctor: drama en cinco actos y en prosa</i>	1	-R. Velasco	Julio Broutá [Herlinyan]	
	<i>El dilema del doctor: tragi-comedia en 5 actos</i>	1	-Moro & Tello	María Teresa de Brelaz	
	<i>El dilema del doctor; Llegando a casarse; El compromiso de Blanco Possnet</i>	5	-Americana -J. Pueyo -M. Aguilar	Julio Broutá	
THE DEVIL'S DISCIPLE	EL DISCIPULO DEL DIABLO	10 EXENTA 1 + OTRA OBRA 11 TOTAL			1,99% 0,19% 2,19%
	<i>El discípulo</i>	4	-Aguilar	-	

	<i>del diablo</i>		-Edhasa		
	<i>El Deixeble del diable</i>	3	-Robrenyo, D.L. -Salvador Serres, Editor -Tipografia Occitania	Carles Capdevila	
	<i>El discipulo del diablo. Un melodrama.</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>El discipulo del diablo: comedia dramática en tres actos y cuatro cuadros, en prosa</i>	1	-R. Velasco	Julio Broutá	
	<i>El discipulo del diablo: pieza en 3 actos</i>	1	-Teatro y Literatura	-	
	<i>El deixeble del diable; Santa Joana</i>	1	-Edicions 62 i la Caixa	Carles Capdevila i C. Fernández Burgas	
MAN AND SUPERMAN	<i>HOMBRE Y SUPERHOMBRE</i>	11			2,19%
	<i>Hombre y superhombre</i>	5	-Aguilar -M. Aguilar -Sudamericana	Pedro Lecuona	
	<i>Hombre y superhombre: comedia y filosofía en cuatro actos, en prosa</i>	3	-M. Aguilar -R. Velasco	Julio Broutá	
	<i>Hombre y superhombre: manual de agenda de bolsillo del revolucionista</i>	2	-Americana	Julio Broutá	
	<i>Hombre y superhombre. Una comedia y una filosofía</i>	1	-Edhasa	-	
JONN BULL'S OTHER ISLAND	<i>LA OTRA ISLA DE JOHN BULL</i>	5 EXENTA 6 + OTRA OBRA 11 TOTAL			0,99% 1,19% 2,19%
	<i>La otra isla de John Bull</i>	4	-Alsina -Edhasa -M. Aguilar	-	
	<i>La otra isla de John Bull: comedia en actos y prosa</i>	1	-R. Velasco	Julio Broutá [Herlinyan]	
	<i>La otra isla de</i>	4	-M. Aguilar	Julio Broutá	

	<i>John Bull; Su esposo; La comandanta Bárbara</i>		-Sudamericana		
	<i>La otra isla de John Bull; Su esposo; Androcles y el león</i>	2	-Americana	Julio Broutá	
THE BLACK GIRL IN SEARCH OF GOD	AVENTURAS DE UNA NEGRITA EN BUSCA DE DIOS	10			1'99%
	<i>Aventuras de una negrita en busca de Dios</i>	6	-Aldus -Círculo de Lectores, S.A. -Ercilla -Galaxia Guttemberg	Benito Gómez Ibáñez	
	<i>Las aventuras de la niña negra que buscaba a Dios</i>	3	-El Ombu	Román A. Jiménez.	
	<i>Aventuras de una negra en busca de Dios</i>	1	-Aldus	Georgina Blanco	
THE SHEWING- UP OF BLANCO POSNET	EL COMPROMI- SO DE BLANCO POSNET: COMEDIA EN UN ACTO Y EN PROSA.	2 EXENTA 7 + OTRA OBRA 9 TOTAL			0,39% 1,39% 1,79%
	<i>El compromiso de Blanco Posnet: comedia en un acto y en prosa</i>	1	-R. Velasco	Julio Broutá	
	<i>Dios y Blanco Posnet</i>	1	-	-	
	<i>Casándose; La verdad sobre Blanco Posnet</i>	2	-Sudamericana	León Mirlas	
	<i>El dilema del doctor; Llegando a casarse; El compromiso de Blanco Possnet</i>	5	-Americana -J. Pueyo -M. Aguilar	Julio Broutá	
THE THING HAPPENS	LA COSA SUCEDE	2 EXENTA 7 + OTRA			0,39% 1,39%

		OBRA 9 TOTAL			1,79
	<i>La cosa sucede</i>	2	-Aguilar	-	
	<i>Pigmali3n; La cosa sucede</i>	7	-Cía. Gral. Fabril -Financiera -Espasa-Calpe -Espasa-Calpe Argentina	Julio Broutá	
<i>THREE PLAYS FOR PURITANS</i>	<i>TRES COMEDIAS PARA PURITANOS</i>	9	-Americana -Edhasa -M. Aguilar -Sudamericana -Yagües	Julio Broutá Floreal Mazía	1,79%
<i>THE – PHILANDE- RER</i>	<i>FASCINA- CIÓN</i>	8			1,59%
	<i>Fascinación</i>	3	-Aguilar	-	
	<i>El hombre que se deja querer: comedia en tres actos, en prosa</i>	2	-Estampa -Rivadeneyra	Julio Broutá	
	<i>El maripos3n</i>	2	-Edhasa	-	
	<i>El enamorado: comedia en cuatro actos y en prosa</i>	1	-R. Velasco	Julio Broutá	
<i>THE INTELLI- GENT WOMAN'S GUIDE TO SOCIALISM AND CAPITALISM</i>	<i>GUÍA DE LA MUJER INTELIGEN- TE PARA EL CONOCI- MIENTO DEL SOCIALISMO Y EL CAPITALIS- MO</i>	8			1,59%
	<i>Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del socialismo y el capitalismo</i>	5	-J. Pueyo -M. Aguilar	Julio Broutá	
	<i>Sovietismo y fascismo</i>	2	-Ed. Letras	Armando González R.	
	<i>Manual de socialismo y capitalismo para mujeres inteligentes</i>	1	-RBA	Dolors Undina	
<i>GREAT CATHERINE: WHOM GLORY STILL</i>	<i>LA GRAN CATALINA</i>	2 EXENTA 6 + OTRA OBRA 8 TOTAL			0,39% 1,19% 1,59%

ADORES	<i>La gran Catalina</i>	2	-Edhasa	-	
	<i>La casa de la Penas; La gran Catalina</i>	5	-M. Aguilar	Julio Broutá	
	<i>La casa de la congoja; La gran Catalina; Obritas de la guerra</i>	1	-Sudamericana	Floreal Mazía	
OVERRULED	VENCIDOS	6 EXENTA 2 + OTRA OBRA 8 TOTAL			1,19% 0,39% 1,59%
	<i>Vencidos</i>	2	-Ediciones Mínimas	-	
	<i>Vencidos: Dos palabras de Antonio Castro</i>	2	-Imp. Victoria	-	
	<i>Vencidos: comedia en un acto</i>	1	-Ediciones Mínimas	Antonio Castro	
	<i>Denegado</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>Androcles y el león; Denegado; Pigmalión</i>	2	-Sudamericana	Floreal Mazía	
ANDROCLES AND THE LION	ANDROCLES Y EL LEÓN	5 EXENTA 2 + OTRA OBRA 7 TOTAL			0,99% 0,39% 1,39%
	<i>Androcles y el león</i>	5	-Edhasa -Filmax Home Video, D.L. -Ivex Films, D.L. -R. Velasco -Sudamericana	Julio Broutá	
	<i>Androcles y el león; Denegado; Pigmalión</i>	2	-Editorial Sudamericana	Floreal Mazía	
YOU NEVER CAN TELL	LUCHA DE SEXOS	6 EXENTA 1 + OTRA OBRA 7 TOTAL			1,19% 0,19% 1,39%
	<i>Lucha de sexos</i>	2	-Francisco Mateu Mirlo	Rafael Ballester Escalas	
	<i>Lucha de sexos: comedia en cuatro actos y en prosa</i>	1	-R. Velasco	Julio Broutá	
	<i>De esta agua no beberé:</i>	1	-La Escena	Agustín Remón y Ramiro Díaz	

	<i>comedia en cuatro actos</i>			Azpeitia	
	<i>Nunca puede saberse</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>Nunca puede saberse. Una comedia</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>Cándida; Pigmalión; Lucha de sexos</i>	1	-Letras	-	
SIXTEEN SELF SKETCHES	<i>DIECISÉIS ESBOZOS DE MÍ MISMO</i>	6			1,19%
	<i>Dieciséis esbozos de mí mismo</i>	4	-Sudamericana	Floreal Mazía	
	<i>Dieciséis esbozos de mí mismo: autobiografía crítica</i>	1	-Ediciones Península S.A	Floreal Mazía	
	<i>16 esbozos de mí mismo</i>	1	-	-	
THE MAN OF DESTINY	<i>EL HOMBRE DEL DESTINO</i>	6			1,19%
	<i>El hombre del destino</i>	2	-Edhasa	-	
	<i>L'Home del destí: un paràgraf fictici de la historia</i>	2	-Edicions 62	Jordi Cat i Pérez del Corral	
	<i>Hombre del destino. Un capítulo de historia ficticia</i>	1	-Edhasa	Julio Broutá	
	<i>Los despachos de Napoleón: juguete en un acto y en prosa</i>	1	-R. Velasco	-	
THE PERFECT WAGNERITE. COMMENTARY ON THE RING	<i>EL PERFECTO WAGNERIANO</i>	5 EXENTA 1 + OTRA OBRA 6 TOTAL			0,99% 0,19% 1,19%
	<i>El perfecto wagneriano</i>	5	-Alianza Editorial, D.L. -Ediciones Argentinas -Cóndor -Editorial Tor -L'Holandès Errant, D.L.	Luis Bertrán Eduardo Valls Oyarzun	
	<i>El carro de las manzanas;</i>	1	-Americana	Julio Broutá	

	<i>El perfecto wagneriano</i>				
CASHEL BYRON'S PROFESSION	LA PROFESIÓN DE CASHEL BYRON	5			0,99%
	<i>La profesión de Cashel Byron</i>	2	-Ediciones del Bronce -Yagües	Julio Broutá	
	<i>La Profesión de Cashel Byron: novela</i>	2	-M. Aguilar	Julio Broutá	
	<i>Cashel Byrons beruf; La profesión de Cashel Byron</i>	1	-Wilhelm	-	
WIDOWER'S HOUSES	CASAS DE VIUDOS	4			0,79%
	<i>Casas de viudos</i>	2	-Edhasa	-	
	<i>Non Olet: comedia en tres actos y en prosa</i>	2	-Sociedad de Autores Españoles (R. Velasco)	Julio Broutá	
TOO TRUE TO BE GOOD	DEMASIADO BUENO PARA SER CIERTO	3 EXENTA 1 + OTRA OBRA 4 TOTAL			0,59% 0,19% 0,79%
	<i>Demasiado bueno para ser cierto</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>Demasiado bueno para ser cierto: humorada política</i>	1	-	-	
	<i>Demasiado bueno para que sea verdad (Demasiado verdad para que sea bueno en el original. Parece ser un error de copia en la ficha)</i>	1	-	Julio Broutá y Valentín de Pedro	
	<i>Demasiado bueno para ser cierto; Galanteo de pueblo chico; En la ruina</i>	1	-Sudamericana	León Mirilas	
	ESSAYS OF FABIAN SOCIALISM	¿DÓNDE ESTÁ EL SOCIALISMO?	4		
	<i>¿Dónde está el Socialismo?</i>	2	-Ediciones Argentinas	Cesar Klug	

			Cóndor -Editorial Tor		
	<i>Ensayos Fabianos sobre el socialismo</i>	2	-Ediciones Júcar	Gabriel Guijarro	
<i>IN GOOD KING CHARLES'S GOLDEN DAYS</i>	<i>EL BUEN REY CARLOS</i>	1 EXENTA 3 + OTRA OBRA 4 TOTAL			0,19% 0,59% 0,79%
	<i>El buen rey Carlos</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>Ginebra; Otro final para "Cimbelino"; El buen rey Carlos</i>	3	-Sudamericana	Floreal Mazía	
<i>GENEVA, A FANCIED PAGE OF HISTORY IN THREE ACTS.</i>	<i>GINEBRA</i>	1 EXENTA 3 + OTRA OBRA 4 TOTAL			0,19% 0,59% 0,79%
	<i>Ginebra</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>Ginebra; Otro final para "Cimbelino"; El buen rey Carlos</i>	3	-Sudamericana	Floreal Mazía	
<i>THE MILLIONAIRES</i>	<i>LA MILLONARIA</i>	2 EXENTA 2 + OTRA OBRA 4 TOTAL			0,39% 0,39% 0,79%
	<i>La millonaria</i>	2	-Edhasa -JV Imagen: distribuido por Regasa Films, D.L.		
	<i>El simple de las islas inesperadas; Los seis de Calais; La millonaria</i>	2	-Sudamericana	León Miras	
-	<i>LOS PREMIOS NOBEL DE LITERATURA (La estirpe del dragón; La promesa / Peral S. Buck-El difunto Matías Pascal / Luigi Pirandello) Santa Juana; Pigmalion /</i>	4	-José Janés -Plaza & Janés -Plaza & Janés, D.L		0,79%

	<i>George Bernard Shaw</i>				
-	<i>OBRAS SELECTAS</i>	4	-Carroggio, DL	Juan Leita	0,79%
<i>COMMON SENSE ABOUT THE WAR</i>	<i>OBRITAS DE LA GUERRA</i>	3 EXENTA 1 + OTRA OBRA 4 TOTAL			0,59% 0,19% 0,79
	<i>Obritas de la guerra</i>	2	-Edhasa	-	
	<i>El sentido común y la guerra</i>	1	-R. Velasco, imp.	Julio Brouta	
	<i>La casa de la congoja; La gran Catalina; Obritas de la guerra</i>	1	-Sudamericana	Floreal Mazía	
<i>THE SIMPLETON OF THE UNEXPECTED ISLES</i>	<i>EL SIMPLE DE LAS ISLAS INESPERADAS</i>	1 EXENTA 2 + OTRA OBRA 3 TOTAL			0,19% 0,39% 0,59%
	<i>El simple de las islas inesperadas.</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>El simple de las islas inesperadas; Los seis de Calais; La millonaria</i>	2	-Sudamericana	León Mirlas	
<i>CAPTAIN BRASS-BOUND'S CONVERSION</i>	<i>LA CONVERSIÓN DEL CAPITÁN BRASSBOUN</i>	3			0,59%
	<i>La conversión del capitán Brassboun</i>	2	-Edhasa	-	
	<i>La conversión del capitán Brassbound: comedia en tres actos y en prosa</i>	1	-Sociedad de Autores Españoles.	Julio Broutá	
<i>THE SANITY OF ART</i>	<i>LA SENSATEZ DEL ARTE: EXPOSICIÓN CONTRA LA OPINIÓN CORRIENTE DE QUE LOS ARTISTAS SON DEGENERADOS.</i>	3			0,59%
	<i>La sensatez</i>	2	-The Spanish	-	

	<i>del arte: exposición contra la opinión corriente de que los artistas son degenerados</i>		American Book		
	<i>La sensatez del arte</i>	1	-	-	
ON THE ROCKS	EN LA RUINA	2 EXENTA 1 + OTRA OBRA 3 TOTAL			0,39% 0,19% 0,59%
	<i>En la ruina</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>En la ruina: comedia política</i>	1	-	-	
	<i>Demasiado bueno para ser cierto; Galanteo de pueblo chico; En la ruina</i>	1	-Sudamericana	León Mirlas	
VILLAGE WOOING	GALANTEO DE PUEBLO CHICO	2 EXENTA 1 + OTRA OBRA 3 TOTAL	-Edhasa		0,39% 0,19% 0,59%
	<i>Galanteo de pueblo chico</i>	2	-	-	
	<i>Demasiado bueno para ser cierto; Galanteo de pueblo chico; En la ruina</i>	1	-Sudamericana	León Mirlas	
THE SIX OF CALAIS	LOS SEIS DE CALAIS	1 EXENTA 2 + OTRA OBRA 3 TOTAL			0,19% 0,39% 0,59%
	<i>Los seis de Calais</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>El simple de las islas inesperadas; Los seis de Calais; La millonaria</i>	2	-Sudamericana	León Mirlas	
EVERYBODY'S POLITICAL WHAT'S WHAT	GUÍA POLÍTICA DE NUESTRO TIEMPO	2	-Oteyza y Losada	Pedro Lecuona	0,39%
AS FAR AS THOUGHT CAN REACH	HASTA DONDE ALCANZA EL PENSAMIENTO	2	-Aguilar	-	0,39%
THE DARK LADY OF THE	LA DAMA MORENA DE LOS	1 EXENTA 1 + OTRA OBRA			0,19% 0,19% 0,39%

SONNETS	SONETOS	2 TOTAL			
	<i>La dama morena de los sonetos</i>	1	-	-	
	<i>La dama morena de los sonetos; Matrimonio desigual; La Primera comedia de Fanny</i>	1	-Editorial Sudamericana	León Mirlas	0,19%
FANNY'S FIRST PLAY	LA PRIMERA COMEDIA DE FANNY	1 EXENTA 1 + OTRA OBRA 2 TOTAL			0,19% 0,19% 0,39%
	<i>La primera comedia de Fanny</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>La dama morena de los sonetos; Matrimonio desigual; La Primera comedia de Fanny</i>	1	-Editorial Sudamericana	León Mirlas	
QUINTA-ESSENCE OF IBSENISM	LA QUINTA-ESSENCIA DEL IBSENISMO	2	-Ediciones Cinca, S.A.	Miguel Ángel Martínez-Cabeza	0,39%
-	TEATRO COMPLETO	2	-Sudamericana	-	0,39%
TRAGEDY OF AN ELDERLY GENTLEMAN	TRAGEDIA DE UN CABALLERO ENTRADO EN AÑOS	2	-Aguilar	-	0,39%
THREE PLAYS BY BRIEUX (PREFACE)	DRAMA COMO TORTURA	1	-Primer Acto	José Sastre	0,19%
-	CHISPEAN- TES COMENTA- RIOS DE BERNARD SHAW SOBRE LA GUERRA	1	-Moscote, Canales & Co.	-	0,19%
-	EL MENSAJE DE G. BERNARD SHAW AL CUMPLIR 94 AÑOS: CONFERENCIA PRONUNCIADA EN LA CASA DEL PUEBLO, EL	1	-La Vanguardia	-	0,19%

	<i>22 DE JULIO DE 1950.</i>				
<i>PEACE CONFERENCE HINTS</i>	<i>EL PORVENIR DEL MUNDO: COMENTARIOS A LA CONFERENCIA DE PAZ</i>	1	-Fernando Fe	Julio Broutá	0,19%
<i>MAN AND SUPERMAN. (PROPERTY AND MARRIAGE, PREFACIO II A MAN AND SUPERMAN)</i>	<i>EL SOCIALISMO Y EL MATRIMONIO</i>	1	-La Vanguardia	-	0,19%
<i>THE IRRATIONAL KNOT</i>	<i>EL VÍNCULO IRRACIONAL</i>	1	-Sudamericana	Miguel de Hernani	0,19%
-	<i>LA MATANZA DE NIÑOS COMO SPORT INTERNACIONAL</i>	1	-Moscote, Canales & Co.	-	0,19%
	<i>LA ÚNICA FIGURA VERDADERAMENTE INTERESANTE EN EUROPA ES LENÍN</i>	1	-Moscote, Canales & Co.	-	0,19%
	<i>LOS GOBIERNOS POR LA FUERZA SON RIDÍCULOS.</i>	1	-Moscote, Canales & Co.	-	0,19%
<i>BUOYANT BILLIONS</i>	<i>LOS MILLONES DE BUOYANT</i>	1	-Sudamericana	-	0,19%
<i>THE REVOLUTIONIST'S HANDBOOK</i>	<i>MANUAL DEL REVOLUCIONARIO</i>	1	-Claridad	-	0,19%
<i>ANNAJANSKA, THE BOLSHEVIK EMPRESS</i>	<i>Mme. Marie-Modes: comedia en un acto Contiene también: La primera nube; comedia en un acto LA EMPERATRIZ BOLCHEVI-</i>	1	-Bambalinas	Julio Castellanos	0,19%

	<i>QUE; PIEZA EN UN ACTO</i>				
<i>CYMBELINE REFINISHED</i>	<i>OTRO FINAL PARA CIMBELINO</i>	1 EXENTA 3 + OTRA OBRA 4 TOTAL			0,19% 0,59% 0,79%
	<i>Otro final para Cimbelino</i>	1	-Edhasa	-	
	<i>Ginebra; Otro final para "Cimbelino"; El buen rey Carlos</i>	3	-Sudamericana	Floreál Mazía	
<i>PASSION, POISON AND PETRIFICATION</i>	<i>PASIÓN, PÓCIMA Y PETRIFICACIÓN</i>	1	-Antonio Rubiños	-	0,19%
-	<i>SUS MEJORES PÁGINAS</i>	1	-Nascimento	-	0,19%
-	<i>TEATRO EN UN ACTO</i>	1	-Nascimento	-	0,19%
-	<i>TEATRO: OBRAS SELECTAS</i>	1	-Carroggio, D.L.	-	0,19%
-	<i>TODOS DEBEMOS TRABAJAR PARA PAGAR</i>	1	-Moscote, Canales & Co.	-	0,19%

Grandi conferencia con su colega alemán

Lausana 18, 4 tarde. El Sr. Grandi ha celebrado una larga entrevista esta mañana con el barón Von Neurath.

Por otra parte, los peritos de las diferentes delegaciones han celebrado entrevistas, que han permitido precisar los diferentes problemas planteados.

El problema de las restricciones aduaneras

Lausana 18, 9 noche. Los ministros de Negocios Extranjeros de Bélgica, Luxemburgo, Países Bajos, Dinamarca, Noruega y Suecia, firmantes de la Convención de Oslo, se han reunido hoy en Lausana y han decidido solicitar de la Conferencia una información detallada acerca del problema de las restricciones aduaneras.

LA FIESTA DEL SAINTE ORGANIZADA POR LA ASOCIACION DE LA PRENSA

Apenas anunciada en la Prensa la próxima celebración de la Fiesta del Sainete, en el domicilio social de la entidad de los periodistas han comenzado a recibirse pedidos numerosos de localidades, eco del entusiasmo despertado por ese programa que sin hipérbole se puede calificar de excepcional.

La Fiesta se celebrará, como es sabido, la tarde del miércoles 22, en el teatro Ideal, espléndidamente reformado para la actuación en él de la compañía lírica del maestro Guerrero.

El gran elenco que actúa en este teatro interpretará el preciosísimo sainete *Mis Guindalera*, de Asanjo y Torres del Alamo, música de Jacinto Guerrero.

A continuación se catenará un entremés de los ilustres hermanos Aivarez Quintero, especialmente escrito para este festival. Se titula *Las rayas de la mano*, y lleva música del gran Jacinto Guerrero. El prestigio de los libretistas y del músico es la mayor garantía de éxito.

Amparo Miguel Angel, acompañada por las segundas tipes de Esflava, cantará uno de sus números más aplaudidos en *Las del Bevi*.

Después se representará el admirable sainete de Carreño, Sevilla y el maestro Serrano *Los clavetes*, con un reparto verdaderamente excepcional. Interpretes de la obra serán Selica Pérez Carpio, Milagritos Leal, Rafaela Rodríguez, Soledad Domínguez, Carmen Caballero, Juan García, Rafael López Somoza, Gaspar Campos, Mariano Azaña, José Porrea, Nicolás Rodríguez y Manolo Rodríguez. Todos, como se ve, con la excepción de la gentilísima Selica Pérez Carpio y del gran tenor Juan García, actores renombrados de verso.

Existe verdadera curiosidad entre el público por conocer esa nueva modalidad lírica a artistas tan queridos y admirados como Milagritos Leal, López Somoza, Azaña y el resto de los citados.

Un nuevo estreno: *Las encuestas*, charla popular, por *Mariguilla Terremoto*. Este monólogo ha sido especialmente escrito para la eminente Catalina Bárcena por los insignes comediógrafos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. El prestigio de autores e intérpretes hace innecesario todo elogio de este interesantísimo estreno.

Como fin de fiesta, Carmen Granados, una gran bailarina, que llega a nosotros precedida por el éxito de sus actuaciones en París, interpretará varios números de baile español.

La fiesta, a pesar de su magnificencia, podrá, por la gran capacidad del teatro Ideal—lujosamente reformado hace poco y ahora adornado de modo especial para este día—ser asequible a todos los públicos.

La espaciosísima sala del teatro y el vistoso aparocrón espléndidamente adornados con la riquísima colección de mantos de Manila de la acreditadísima y antigua Casa Hijos de Pedro Jiménez, calles de Calatrava, número 9, y Preciados, 58 y 60; con los estupendos tapices de la Fábrica de D. Livinio Stuyck, Avenida de Pi y Margall, 18, y con profusión de flores, artísticamente combinadas por el director de Pañques y Jardines, D. Cecilio Rodríguez.

La venta de localidades comenzará en el día de hoy, de diez de la mañana a ocho de la noche, en la Asociación de la Prensa, plaza del Callao, 4.

NOTICIAS NECROLOGICAS

El diputado a Cortes Sr. Quintana

Anoche, a las ocho, falleció en Madrid el diputado de la izquierda catalana D. Alberto Quintana.

Por la mañana, y en estado de lucidez, pidió que se administraran los Santos Sacramentos, como se hizo en el acto. El entierro se verificará mañana.

El escritor D. Julio Broutá

El fallecimiento de D. Julio Broutá—figura periodística conocidísima en España y en la mayoría de los países europeos y de América—, acaeció en Segovia, donde últimamente había fijado su residencia, ha causado en Madrid, donde contaba con numerosos amigos, dolorosa impresión.

Era el huérfano natural de Luxemburgo, y muy joven se trasladó a España, donde contrajo matrimonio, dedicando todas sus actividades periodísticas a la representación en Madrid de importantes periódicos de Inglaterra, Bélgica, Francia y Alemania, a los que enviaba brillantísimos trabajos literarios.

Dentro de su actividad de escritor, ha dejado una labor insuperable, debiéndose a la pluma de Julio Broutá la traducción de las obras teatrales y literarias de Bernard Shaw.

Al sorprenderle la muerte, Broutá preparaba en su gabinete de trabajo, de Segovia, varias obras de Filología. Sus estudios y descubrimientos arqueológicos hechos en España le habían llevado a ser nombrado miembro de la Sociedad de Antropología, de Madrid.

Enviamos a la familia del brillante periodista y erudito escritor la expresión sincera de nuestra condolencia.

Fallecimientos

Barcelona 18, 12 noche. Esta tarde se ha verificado el entierro civil de la madre política del subsecretario de Gobernación, señor Esplá. Han asistido las autoridades.

Huelva 18, 2 tarde. Se ha celebrado el entierro del arcipreste D. Pedro Román Clavero, figurando en la comitiva las autoridades, todas las Hermandades y Asociaciones religiosas y numeroso público.

Aniversarios

Hoy se cumple el año del fallecimiento de la señorita Emma Cos-Gayón y Gavilanes. A su madre, la viuda del general Cos-Gayón, y a sus hermanos, les reiteramos nuestra condolencia.

Las misas que se celebren mañana, jueves, 20, hasta las once y media, en el Ber-

petuo Socorro (calle Manuel Silvela), serán aplicadas por la señora doña Pilar Herminá, viuda de Iglesias, al cumplirse el quinto aniversario de su fallecimiento.

Mañana se cumple el segundo aniversario del fallecimiento del doctor D. Luis Urrutia Guereza, por cuyo motivo se celebrarán sufragios en varios templos por su alma.

Un periodista norteamericano

Londres 18, 9 noche. Ha muerto, después de larga enfermedad, el veterano corresponsal de la United Press Mr. Keith-Jones, natural de Chicago.—United Press.

LA SITUACION POLITICA Y SOCIAL EN CATALUÑA

La Asociación de Radiodifusión, multada

Barcelona 18, 3 tarde. Ha dicho el gobernador que ha impuesto una multa de 500 pesetas a la Asociación de Radiodifusión por haber dado desde su emisora la falsa noticia de la detención del general Martínez Anido.

El señor Moles manifestó que las explicaciones que se le han dado respecto a que la Asociación de Radiodifusión había sido engañada no destruyen la ligereza con que procedieron, pues debió esperar la confirmación de la noticia antes de lanzarla a la publicidad.

La crisis de la industria metalúrgica

Barcelona 18, 3 tarde. Una Comisión de la Unión Metalúrgica ha visitado al gobernador para exponerle sus quejas por el hecho de que en Madrid no se preste atención a la crisis que atraviesa esta industria en Cataluña. Actualmente, según los comisionados, hay parados unos 1.500 obreros metalúrgicos y la mayoría de sus compañeros trabajan días alternos. No obstante, en un concurso que se abrió en Madrid recientemente, los Centros gubernamentales de la capital han demostrado que no tienen en cuenta el problema.

Los comisionados expusieron que una Empresa catalana acudió al concurso de que se habla y que se había convocado para adjudicar la construcción de los motores Diesel para dos vapores de la Transmediterránea, y a pesar de haber presentado excelentes condiciones, el concurso se ha declarado desierto por presión de los industriales de Vizcaya, según afirman los comisionados. El declarar desierto el concurso y convocarlo de nuevo implica que durante un año no tendrán trabajo seguro unos 1.000 obreros que podían tenerlo.

El gobernador, haciéndose cargo de las manifestaciones de los comisionados, prometió telegrafiar al Gobierno para que el concurso no se aplase.

INFORMACIONES TAURINAS

Una aclaración

La Sociedad de vendedores de periódicos El Progreso nos ruega digamos que ella no ha organizado, ni patrocinado siquiera, ninguna becerrada; ni en Vista Alegre ni en ninguna otra plaza.

ABC (Madrid) - 19/06/1932, Página 56
Copyright © D. ABC S. L., Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se venden de forma independiente en los establecimientos autorizados.

ANEXO 6. NORMAS DE CENSURA

1° Debe vigilarse especialmente lo que se refiera a juicios sobre el Alzamiento, suprimiéndose toda valoración desorbitada de la intervención de distintos elementos en forma que pueda dar lugar a desvirtuar el sentido unitario en lo militar y político.

2° Debe vigilarse asimismo cuanto pueda resultar molesto a las instituciones militares, civiles, eclesiásticas o políticas.

3° Lo que vaya contra el Régimen actual, inclusive en el sentido de la interinidad de los poderes del Caudillo.

4° Lo que ataque la constitución social de unidad del pueblo, de clases y de tierras.

5° Lo que contradiga el régimen económico de interés común.

6° Lo que pueda dañar a nuestra política internacional.

7° Cuanto ofenda al dogma y a la moral católicas, sin perjuicio de la debida tolerancia de las religiones protestante y musulmana.

8° Las interpretaciones el estilo de la F.E.T. y de las J.O.N.S. y cuanto se refiera a la Doctrina de los 26 Puntos con sus antecedentes y textos complementarios. (Hasta aquí normas de la Delegación de Salamanca sintetizadas y modificadas por oficio del Jefe del Servicio Nacional de Propaganda y Subsecretario del Ministerio de Interior con fecha 1° de septiembre de 1938).

9° Los idiomas regionales deben prohibirse cuando no sirvan propiamente a un mayor ambiente o a una particular mayor esfera de divulgación de los principios del Movimiento y de la obra del Gobierno (Oficio de la Subsecretaría 16 de marzo de 1939).

10° La circulación de libros de aquellos autores cuya opera omnia roce principios u orientaciones del Movimiento debe ser prohibida, sin perjuicio de la autorización de algún libro concreto que se muestre de acuerdo con los principios del Movimiento Nacional (Oficio del Subsecretario del Interior 16 de marzo de 1939).

11° El Escudo Nacional no puede ser modificado en forma alguna (Nota de la Secretaría Política de 30 de agosto de 1938).

12° Los textos de los discursos del Caudillo deben Confrontarse por el Laboratorio de Documentos, suprimiéndose lo que no concuerde (Nota de la Secretaría Política de 30 de agosto de 1938).

13° No procede autorizar los textos de carácter meramente ocasional de las circulares y programas de los primeros tiempos del Movimiento que estén en desacuerdo con los principios difundidos posteriormente. Se atribuye a la Jefatura de Propaganda la apreciación de lo que en cada caso proceda emitir (Oficio del Subsecretario del Interior de 13 de agosto de 1938).

14° Exención de censura de Boletines e instrucciones de tipo pastoral y parroquial (Orden comunicada por el Ministerio del Interior por oficio de la Subsecretaría de 28 de diciembre de 1938).

15° Para autorizar una glosa orgánica a los 26 Puntos, se deberá conocer el nombre del autor y resolver según establece el oficio del Subsecretario encargado de Prensa y Propaganda de 3 de abril de 1939 y nota interior de 8 de abril de 1939.

16° Por el solo hecho de tratarse de un autor que se considere desafecto al Movimiento Nacional y viceversa que se considere afecto, no puede darse dictamen desaprobatorio o aprobatorio respectivamente, sino prescindiendo de quien sea su autor, examinar libro por libro objetivamente. Cuando se trata de autores cuyos nombres sean tan conocidamente contrarios a los principios del Movimiento que la aparición de sus obras en el mercado produzca escándalo o confusión, aunque se trate de libros que no tengan nada censurable, deben condicionarse a la observancia del más absoluto recato prohibiendo su exhibición en escaparate y puestos de libros, y su propaganda publicitaria. En todo caso, aun con esa salvedad, la sospecha de que en el autor pueda reconocerse responsabilidad exigible conforme al Decreto n° 108 de la Junta de Defensa Nacional, la concesión del permiso de introducción o venta de su obra obliga al Departamento de Censura a dar cuenta de ello a este Ministerio, para que a su vez, se comunique a la Junta Central de bienes incautados o al Gobierno Civil que corresponda (Oficio de la Subsecretaría de 12 de noviembre de 1938). Las obras científicas, de mérito relevante o de carácter singular, originales de autores enemigos de nuestro Movimiento, deben ser permitidas siempre que el nombre del autor figure en lugar poco visible (Oficio del Departamento de Ediciones de 28 de julio con la conformidad de la Subsecretaría). Se excluyen desde luego los libros didácticos de los que existan otros producidos por autores nacionales (Oficio de 10 de julio de 1939).

17° Todos aquellos editores rojos que hayan contribuido a la difusión de libros contrarios al Movimiento pueden quedar sujetos a las mismas medidas, es decir, no exhibición de los libros aunque se trata de autores no sospechosos y comunicación a efecto de incautación a los organismos respectivos (Oficio de la Subsecretaría de 12 de noviembre de 1938).

18° En los casos de responsabilidad de determinados editoriales, propuestos con fecha 11 de marzo de 1939 sobre la Casa Maucci y Bauzá, la Subsecretaría aprobó el parecer de la Jefatura del Servicio para la aplicación del procedimiento previsto por la Ley de Responsabilidades Políticas (Oficio de la Subsecretaría de 16 de marzo de 1939). La Subsecretaría ha considerado al editor Bergua de manera especial como autor desafecto (Oficio de 19 de noviembre de 1938).

19° En cuanto a la difusión de biblias protestantes informó el Departamento de Ediciones en el sentido de que debe prohibirse, considerando que las organizaciones protestantes de la zona roja se declararon a favor del Frente Popular (Oficio de 28 de junio de 1939). Por orden verbal del Sr. Riveras de la Portilla se tendió a admitir la circulación y autorización de biblias por considerar los servicios que el protestantismo extranjero ha rendido al Movimiento Nacional. Por orden verbal del Sr. Ministro se prohíbe la publicación de biblias en marzo de 1940” (Beneyto, 1987, 178-181).

ANEXO 7. CARTA MAGNA

Artículo 20. Libertad de expresión.

1. Se reconocen y protegen los derechos:

- a) A expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción.
- b) A la producción y creación literaria, artística, científica y técnica.
- c) A la libertad de cátedra.
- d) A comunicar o recibir libremente información veraz por cualquier medio de difusión. La ley regulará el derecho a la cláusula de conciencia y al secreto profesional en el ejercicio de estas libertades.

2. El ejercicio de estos derechos no puede restringirse mediante ningún tipo de censura previa.

3. La ley regulará la organización y el control parlamentario de los medios de comunicación social dependientes del Estado o de cualquier ente público y garantizará el acceso a dichos medios de los grupos sociales y políticos significativos, respetando el pluralismo de la sociedad y de las diversas lenguas de España.

4. Estas libertades tienen su límite en el respeto a los derechos reconocidos en este Título, en los preceptos de las leyes que lo desarrollen y, especialmente, en el derecho al honor, a la intimidad, a la propia imagen y a la protección de la juventud y de la infancia.

5. Sólo podrá acordarse el secuestro de publicaciones, grabaciones y otros medios de información en virtud de resolución judicial” (Constitución Española, 1978, 7).

ANEXO 8. TABLA-RESUMEN DE LAS OBRAS DE GEORGE BERNARD SHAW PRESENTADAS A CENSURA.

OBRAS	DICTAMEN	FECHA	Nº EXPEDIENTE	Nº CAJA
CÁNDIDA	P	27-3-1941	208-41	77953
PIGMALIÓN	A.T	6-11-1942	3559-42	78072
LA COMANDANTA BÁRBARA	P	23-11-1944	589-44	78203
LOS DESPACHOS DE NAPOLEÓN	A.MEN.	16-3-1945	141-45	71408
CÁNDIDA	A.M.16	5-2-1946	2020-41	77953
PIGMALIÓN	A.M.	2-3-1948	110-48	78386
NATIONAL 6	A.MEN.	22-8-1950	346-50	78496
ASÍ MINTIÓ ÉL AL ESPOSO DE ELLA	A.T.M.16	25-9-1952	301-52	71674
LA DAMA MORENA DE LOS SONETOS	A.C.M.16	15-12-1953	432-53	78626
EL MARIPOSÓN	A.T.M.16	2-7-1954	182-54	78645
DON JUAN EN EL INFIERNO	P	9-10-1956	251-56	
SU ESPOSO	A	4-4-1957	111-57	
SANTA JUANA	A.T.	8-4-1957	96-57	
HÉROES	A	15-12-1958	318-58	
CÁNDIDA	A	16-12-1958	320-58	
CESAR Y CLEOPATRA	A.T.M.18	20-6-1959	206-59	71708
EL HOMBRE DEL DESTINO	A.T.	2-6-1962	148-62	
EL INCA DE PERUSALEM	A	6-6-1962	172-62	
PIGMALIÓN	A.M.18	12-7-1963	166-63	71774
PIGMALÓN	A	14-10-1964	203-64	
ANDROCLES Y EL LEÓN	A.C.	8-5-1967	160-67	85164
L'ÓME Y LES ARMES	A.M.18	3-3-1970	78-70	85286
CÓMO ÉL MINTIÓ AL MARIDO DE ELLA	A.CAFÉ.M.18	26-11-1971	630-71	85397
LA PROFESIÓN DE LA SEÑORITA WARREN	A.M.18	26-11-1971	626-71	85397
LA PROFESIÓN DE LA SEÑORITA WARREN	A.M.18	6-10-1972	534-72	85463
EL SOLDADO DE CHOCOLATE	A	21-8-1973	395-73	
AIXI VA MENTIR ELL A L'ESD D'ELLA	A.M.18	30-11-1973	594-73	85539
EL DEIXEBLE DEL DABLE	A	27-5-1975	272-75	85579
EL SASTRE Y EL LEÓN	C.T.P.	20-4-1979	343-79	
MY FAIR LADY	C.T.P.	15-10-1982	488-82	
CÁNDIDA	C.T.P.	1-2-1985	16-85	

ANEXO 9. CATÁLOGO TRACE *TI* SOBRE LAS TRADUCCIONES CENSURADAS DE GEORGE BERNARD SHAW EN NUESTRO PAÍS (RECOPIACIÓN DE RAQUEL MERINO)

<http://www.ehu.es/trace/catalogos.php>

<http://www.ehu.es/trace/consultasTabla.php?orden=1>

	Titulo original	Titulo	Autor	Año
1		Manos limpias, Las (Casas de viudo)	Shaw, George Bernard	1984
2		Carro de las manzanas, El	Shaw, George Bernard	
3	A man of destiny	El hombre del destino	Shaw, George Bernard	1962
4	Androcles and the lion	Andrócles y el león	Shaw, George Bernard	1967
5	Androcles and the lion	El sastre y el león	Shaw, George Bernard	1979
6	Arms and the Man	El soldado de chocolate	Shaw, George Bernard	1973
7	Arms and the Man	Héroes	Shaw, George Bernard	1958
8	Arms and the Man	L'Home i les armes	Shaw, George Bernard	1970
9	Caesar and Cleopatra	Cesar y Cleopatra	Shaw, George Bernard	1959
10	Caesar and Cleopatra	Cesar y Cleopatra	Shaw, George Bernard	1959
11	Candida	Cándida	Shaw, George Bernard	1941
12	Candida	Cándida	Shaw, George Bernard	
13	Candida	Cándida	Shaw, George Bernard	
14	Candida	Cándida	Shaw, George Bernard	1958
15	Candida	Cándida (prohibida)	Shaw, George Bernard	1941
16	Candida	Cándida	Shaw, George Bernard	1945
17	Candida	Cándida	Shaw, George Bernard	1985
18	How he lied to her husband	Así mintió él al esposo de ella	Shaw, George Bernard	1952
19	How he lied to her husband	Su esposo	Shaw, George Bernard	1957
20	How he lied to her husband	Como él le mintió al marido de ella	Shaw, George Bernard	1971
21	How he lied to her husband	Aixi va mentir ell a l'espos d'ella	Shaw, George Bernard	1973
22	Major Barbara	La comandanta Bárbara (prohibida)	Shaw, George Bernard	1944
23	Man and Superman	Don Juan en el infierno (prohibida)	Shaw, George Bernard	1956
24	Man and the Arms	Soldado de chocolate, El	Shaw, George Bernard	
25	Mrs. Warren Profession	La profesión de la señora Warren	Shaw, George Bernard	1971
26	Mrs. Warren Profession	La profesión de la señora Warren	Shaw, George Bernard	1972

27	Pygmalion	Pigmalió	Shaw, George Bernard	1963
28	Pygmalion	Pigmalión	Shaw, George Bernard	1942
29	Pygmalion	Pigmalión	Shaw, George Bernard	1948
30	Pygmalion	Pigmalión	Shaw, George Bernard	1963
31	Pygmalion	Pigmalión	Shaw, George Bernard	
32	Pygmalion	Pigmalió	Shaw, George Bernard	1963
33	Pygmalion	Pigmalió	Shaw, George Bernard	1963
34	Pygmalion	Pigmalió	Shaw, George Bernard	1963
35	Pygmalion	Pigmalión	Shaw, George Bernard	1942
36	Pygmalion	Pigmalión	Shaw, George Bernard	1941
37	Pygmalion	Pigmalión	Shaw, George Bernard	1948
38	Pygmalion	Pigmaliò	Shaw, George Bernard	1963
39	Pygmalion	Pigmalión	Shaw, George Bernard	1964
40	Pygmalion	Pigmalión	Shaw, George Bernard	1982
41	Pygmalion	Pigmalión	Shaw, George Bernard	1942
42	Saint Joan	Santa Juana	Shaw, George Bernard	1957
43	St. Joan	Santa Juana	Shaw, George Bernard	
44	St. Joan	Santa Juana	Shaw, George Bernard	
45	The dark Lady of the Sonnets	La dama morena de los sonetos	Shaw, George Bernard	1953
46	The Devil's Disciple	El deixeble del diable	Shaw, George Bernard	1975
47	The Inca of Perusalem	El inca de Perusalem	Shaw, George Bernard	1962
48	The man of destiny	Los despachos de Napoleón	Shaw, George Bernard	1945
49	The Philanderer	El mariposón	Shaw, George Bernard	1954
50	The Six of Calais	National 6	Shaw, George Bernard	1950

ANEXO 10. LEGISLACIÓN DE CENSURA DEL TEATRO Y SU ADSCRIPCIÓN MINISTERIAL (1939 – 1978)

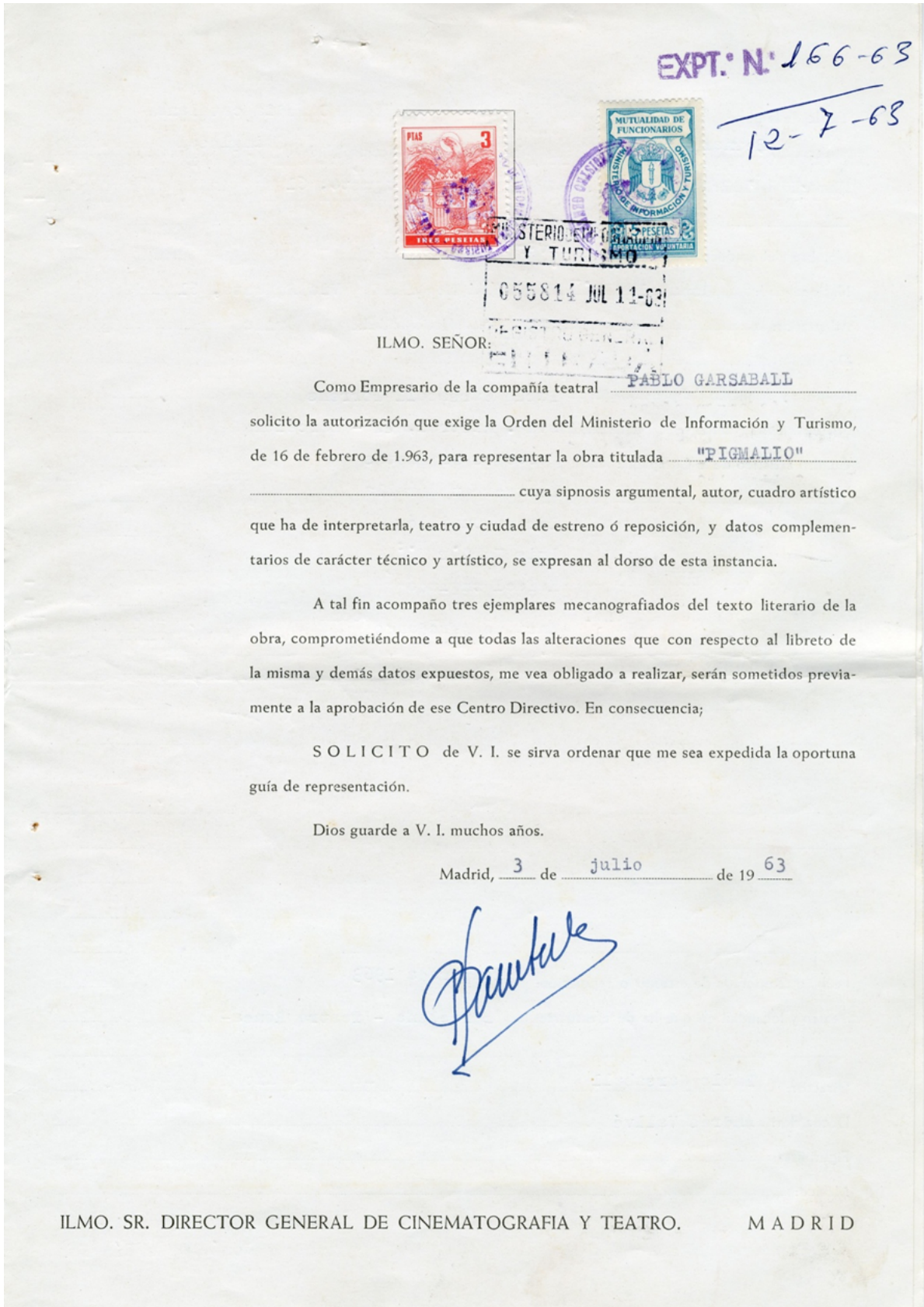
- 1.- Orden de 15 de Julio de 1939. B.O.E. 30.VII.1939.
(Ministerio de la Gobernación)
CENSURA. Crea una sección de censura encargada de llevarla a cabo.
- 2.- Orden 30 de Noviembre de 1954. B.O.E. 14.XII.1954.
(Ministerio de Información y Turismo)
ESPECTÁCULOS PÚBLICOS. Clasificación a efectos de asistencia de los menores.
- 3.- Orden del 16 de Febrero de 1955. B.O.E. 8.II.1955.
(Ministerio de Información y Turismo)
TEATRO. Autorización de Revistas y Espectáculos arrevistados
- 4.- Orden del 25 de Mayo de 1955. B.O.E. 15.VII.1955.
(Ministerio de Información y Turismo)
TEATROS. Actividades de los de Cámara y Ensayo y Agrupaciones escénicas de carácter no profesional.
- 5.- Orden del 30 de Mayo de 1962. B-O.E. 22.VI.1962.
(Ministerio de Información y Turismo)
Subvención Teatros de Cámara.
- 6.- Orden del 16 de Febrero de 1963. B.O.E. 8.III.1963.
(Ministerio de Información y Turismo)
Constitución y Actuación de la Junta de Censura de Obras Teatrales.
- 7.- Orden del 26 de Febrero de 1963. B.O.E. 16.III.1963.
(Ministerio de Información y Turismo)
Se designan los miembros integrantes de la Junta de Censura Teatral.
- 8.- Orden del 16 de Febrero de 1964. B.O.E. 25.II.1964.
(Ministerio de Información y Turismo)
JUNTA DE CENSURA DE OBRAS TEATRALES. Reglamento de régimen interior y normas de censura.
- 9.- Rectificación de errores de la Orden del 16 de Febrero de 1964. B.O.E. 11.III.1964.
(Ministerio de Información y Turismo)
JUNTA DE CENSURA DE OBRAS TEATRALES. Reglamento de régimen interior normas de censura.
- 10.- Orden del 27 de Octubre de 1970. B.O.E. 17. XI.1970.
(Ministerio de Información y Turismo)
JUNTA DE CENSURA DE OBRAS TEATRALES. Reorganización.
- 11.- Derogación por Real Decreto 262/1978 del 27 de Enero. B.O.E. 3.III.1978.
(Ministerio de Cultura)
Sobre libertad de representación de espectáculos teatrales.

ANEXO 11. GEORGE BERNARD SHAW. EXPEDIENTES DE CENSURA

ANEXO 11.1. EXPEDIENTES DE CENSURA TEATRAL

(03)043 000						
TÍTULO	NÚMERO DE EXPEDIENTE	FECHA INICIAL	FECHA FINAL	AUTOR (ONOMÁSTICO)	OTROS (ONOMÁSTICO)	SIGNA. AGA
Pigmalión	3559/42	1942		Bernard Shaw		
Pigmalión	0110/48	1948	1948	Shaw, George Bernard	Martínez Sierra, Gregorio	
Pigmalión	0166/63	1963	1966	Shaw, George Bernard	Garsaball, Pablo	
Pigmalión	0203/64	1964	1965	Shaw, George Bernard	Méndez Herrera, José	

1.- EXPENDIENTE 1963 166 63



Título de la obra: "PIGMALIO" Género: Comedia catalana

Autor: Bernard Shaw Nacionalidad: inglesa

Domicilio del autor ó su representante en España: Via Augusta, 61

Nombre del traductor: Juan Oliver

Nacionalidad: Española Domicilio: Via Augusta, 61

Adaptador: _____ Nacionalidad: _____

Domicilio: _____

Nombre y domicilio del peticionario: Pablo Garsaball Torrens

Avda. Mistral, 22 - Barcelona

Cuadro artístico de la Compañía: Mercedes Broquetas

Montserrat Carulla

Teresa Cunillé

Luis Torner

Rafael Anglada

Enrique Arredondo

Fecha o temporada de estreno o reposición: Temporada 1963

Teatro y localidad en que ha de efectuarse: Barcelona - Teatro Romea-

Director: Pablo Garsaball

Decorador: Andrés Vallvé

Figurinista: _____

Músico: _____

Que modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:

No proceden.

En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

No proceden.

Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?: No apta para menores.

Otras observaciones del Censor: Puede autorizarse su retransmisión.

Barcelona, 5 de julio de 1953

El Censor,

Javier de Valdivia



MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO
DELEGACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA
SECCIÓN DE CINE Y TEATRO

Núm. del expediente

Título: "PIGALIO"
Autor: Jorge Bernard Shaw
Traductor: Juan Oliver
Adaptador:
Género teatral de la obra: Comedia en 5 actos

Censor: D. Javier de Valdivia
Recibida: Entregada:

Breve exposición del argumento: Adaptación a nuestros días y en nuestro ambiente de la conocida y renombrada obra de George Bernard Shaw, y que es en síntesis el "experimento" humano de la recogida de la florista callejera auténtica "flor salvaje" y su incorporación al mundo de la civilización y de la cultura.

Tesis: La que pueda desprenderse del argumento.

Valor puramente literario: Muy bueno.

Valor teatral: Muy bueno.

Matiz político: Ninguno.

Matiz religioso: Ninguno.

Juicio general que merece al Censor: Obra magnífica en la que se recoge con toda su esencia la gracia, belleza y fuerza dramática, el original de George Bernard Shaw.

PUEDE AUTORIZARSE

Posibilidad de su representación: Para Compañía profesional de Pablo Garsaball.

Tachaduras en las páginas: No proceden.

Correcciones en las páginas: No proceden.

INFORME DE LA SECCION DE LICENCIAS E INSPECCION

Visto el informe emitido por el Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo en Barcelona, por el que autoriza la obra titulada, -- "FIGMALIO", original de G. Bernard Shaw, versión catalana de Juan Oliver, esta Sección tiene el honor de proponer la autorización de la misma, bajo las siguientes normas complementarias.

CLASIFICACION:- Para mayores de 18 años
SUPRESIONES.- Ninguna
RADIABLE.- NO

Madrid, 12 de Julio de 1963
El Jefe de la Sección,

Firmado:
Marcelo García Carrión

PROPUESTA DEL SERVICIO DE TEATRO

Ilmo. Sr.:

Considerando el informe de la Sección y el dictamen del Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo en Barcelona, este Servicio tiene el honor de proponer que se resuelva de conformidad y se proceda, en consecuencia, a expedir la reglamentaria guía de representación a favor de la obra "FIGMALIO" original de G. Bernard Shaw, adaptación catalana de Juan Oliver, bajo las normas complementarias acordadas.

Madrid, 12 de Julio de 1963
El Jefe del Servicio,

Firmado: José M^a Ortiz

RESOLUCION DE LA DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

CON EL SERVICIO

Madrid, 12 de Julio de 1963
El Director General,

Firmado:
José M^a García Escudero



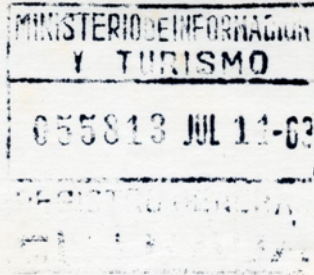
MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DELEGACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

JG/CR

Sección Cine y Teatro

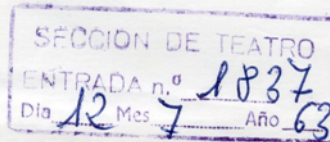
N.º 4143/63



Cúmpleme remitir a V.I. instancia, informe y tres ejemplares de la obra "PIGMALIO" original de George Bernard Shaw, trad. Juan Oliver de la cual la Compañía de Pablo Garsaball solicita su censura.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Barcelona, 6 de julio de 1963.
EL DELEGADO

J. M. Gual



Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro
MADRID

INFORME DE LA SECCION DE LICENCIAS E INSPECCION

Visto el informe emitido por el Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo en Barcelona, por el que autoriza la obra titulada, -- "FIGMALIO", original de G. Bernard Shaw, versión catalana de Juan Oliver, esta Sección tiene el honor de proponer la autorización de la misma, bajo las siguientes normas complementarias.

CLASIFICACION.- Para mayores de 18 años
SUPRESIONES.- Ninguna
RADIABLE.- NO

Madrid, 12 de Julio de 1963
El Jefe de la Sección,

Firmado:
Marcelo García Carrión

PROPUESTA DEL SERVICIO DE TEATRO

Ilmo. Sr.:

Considerando el informe de la Sección y el dictamen del Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo en Barcelona, este Servicio tiene el honor de proponer que se resuelva de conformidad y se proceda, en consecuencia, a expedir la reglamentaria guía de representación a favor de la obra "FIGMALIO" original de G. Bernard Shaw, adaptación catalana de Juan Oliver, bajo las normas complementarias acordadas.

Madrid, 12 de Julio de 1963
El Jefe del Servicio,

Firmado: José M^a Ortiz

RESOLUCION DE LA DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

CON EL SERVICIO

Madrid, 12 de Julio de 1963
El Director General,

Firmado:
José M^a García Escudero



MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL

Subsecretaría de Educación Popular

DIRECCION GENERAL
DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

GUIA DE CENSURA

166-63

Exp. núm.

Guía núm. **1**

CM/

Vista la instancia suscrita por **DR. PAOLO GARSABALL TORRENS**
con fecha **12** de **JULIO** de **1963**

CONSIDERANDO:

AUTORIZAR

Esta Dirección General ha resuelto
la obra titulada **BERNARD SHAW** de **JUAN OLIVER**
original de **"PAOLO GARSABALL TORRENS"**
que ha de representar la compañía

bajo las condiciones que se establecen al dorso.
Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y demás efectos.

Madrid, **12** de **JULIO** de 19**63**

El Director General,

"PAOLO GARSABALL TORRENS"

Sr. Director de la Compañía

S. E. P. Mod. 210-3.000-V.5 - H. E. M.

CONDICIONES PARTICULARES

La presente guía de censura queda sometida a las siguientes condiciones:

- 1.ª—Es intransferible, bajo la responsabilidad del cedente y del concesionario.
- 2.ª— Toda alteración de los datos establecidos en la petición o cualquier modificación del texto aprobado que no cuente con la aprobación expresa de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, será considerada como causa de caducidad de esta guía de censura.
- 3.ª— Este documento carece de validez si no se acompaña al mismo el libreto sellado en todas sus páginas por la Dirección General de Cinematografía y Teatro y en cuya cubierta constará, además de la fecha del sellado, la compañía a que pertenece, y el número de esta guía.
- 4.ª— La Dirección General de Cinematografía y Teatro se reserva el derecho de inspeccionar en todo momento la representación de la obra autorizada, pudiendo delegar esta facultad en los Delegados Provinciales e Inspectores.
- 5.ª— Solamente se permitirá la entrada de los menores de dieciséis años a la representación de aquellas obras en cuya guía de censura conste la calificación de **tolerada o recomendable** para menores.
- 6.ª— El falseamiento de cualquiera de los datos consignados en la petición de censura será tramitado de acuerdo con la ley en vigor.
- 7.ª— Contra la resolución recaída podrá interponerse recurso ante el Excmo. Sr. Subsecretario de Educación Popular.

8ª.- SUPRESIONES.- Ninguna
RADIABLE.- NO

SECCION DE TEATRO
SALIDA n.º 1508
Día 25 Nov 1963

"PIGMALIO"

George Bernard Shaw

166-63

2627

SECCION DE TEATRO
SALIDA n.º 1021
Dia 17 Mes 7 Año 63

Servicio de Teatro,
Licencias e inspección

CM/

"PIGALIO"

G. BERNARD SHAW - Adap. Juan Oliver

166-63

413-63

12

Julio

63

BARCELONA



Ilmo. Sr.

El que suscribe, JOSE MARIA BONET PARIS, mayor de edad, Presidente del Grupo de Teatro de la Congregación Mariana, de esta ciudad, con domicilio social en la misma, calle Baldrich, 27, ante V. S. acude y atentamente,

EXPONE:

Que inscrita la entidad que preside, en el Registro Nacional de Agrupaciones Escénicas No Profesionales, dependiente de esa Dirección General de Cinematografía y Teatro, según certificado expedido por dicho organismo con fecha 22.12.1955, y registrado al nº 791-56, cuya fotocopia se adjunta, desea representar la obra teatral: "PIGMA-LIÓ", de G.B. Shaw, versión catalana, de Joan Oliver, los días 30 y 31 de Octubre 1966, en el Teatro Principal de esta población, por cuyo motivo y de acuerdo con lo legislado, de V.S. respetuosamente,

S U P L I C A:

Le sea concedida la oportuna autorización para proceder a la representación de la obra mencionada en las fechas y local expresados.

Es gracia que el que suscribe espera merecer de V.S. cuya vida guarde Dios muchos años.

Valls, a 7 de octubre de 1966

Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro.- Madrid.

CONDICIONES PARTICULARES A LAS QUE HABRA DE AJUSTARSE LA REPRESENTACION QUE SE AUTORIZA POR EL PRESENTE ESCRITO

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

1.º Sólo tendrán acceso a la sala de representación los asociados al Teatro, a cuyo favor se ha expedido.

SECCION TEATRO

2.º La venta de localidades o entrega de invitaciones a los referidos socios se llevará a cabo exclusivamente en el domicilio social del Teatro.

3.º De la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo en TARRAGONA habrá de recabarse la reglamentaria licencia para la sesión cuya fecha se especifica en este oficio, debiendo presentar en sus oficinas la presente autorización y el certificado que acredita el cumplimiento de lo dispuesto por la Orden de 25 de mayo de 1955, así como el libreto de la obra debidamente diligenciado por esta Dirección General de Cinematografía y Teatro.

4.º Los precedentes documentos habrán de presentarse en cuantas ocasiones lo requieran los Servicios de Inspección del Ministerio de Información y Turismo, o los Agentes de la Autoridad gubernativa.

5.º TACHADURAS: NINGUNA.

El Director General
[Firma manuscrita]

CONGRESACION MARLANA DEL VALLE
Sr Presidente del Teatro de Cámara



DELEGACION PROVINCIAL
DEL
MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

MINISTERIO DE INFORMACION
Y TURISMO
151003 OCT 13-66
REGISTRO GENERAL
ENTRADA

IB/PR

De: DELEG. PROV. Teatro de Aficionados -
Ciudad: Tarragona, a 10 de Octubre de 1966 / 9009
fecha y ref.º

SECCION DE TEATRO
ENTRADA n.º 1795
Día 15 Mes 10 Año 66

Ilmo. Sr.

Tengo el honor de elevar a su Autoridad la adjunta instancia que suscribe D. Jose Maria Bonet Paris, Presidente del Grupo de Teatro de la Congregacion Mariana de Valls, con domicilio social en C/ Baldrich, 27, en la que solicita licencia para representar la obra teatral titulada "PIGMALIO", de G. B. Shaw, version catalana de Juan Oliver, los próximos días 30 y 31 de octubre de 1966, en el Teatro Principal de la indicada poblacion.

Visto el aludido escrito, y por lo que a esta Delegación incumbe, cúpleme someter a V.I. el siguiente,

INFORME

1º.- El mencionado elenco figura inscrito en el Registro Nacional de Agrupaciones Escénicas de carácter no profesional, con fecha 22 de diciembre de 1.955, y desde entonces ha venido desarrollando una actividad teatral más o menos periódica, pero siempre con gran entusiasmo artístico.

2º.- La licencia excepcional que en su día fué otorgada a petición del Teatro de Cámara y Ensayo de Reus, para que el mencionado Grupo de Valls pudiera representar en el Teatro Fortuny de Reus, la misma obra, no puedo silenciar ha constituido un precedente que este verano ha originado dificultades. Con motivo de las tradicionales fiestas mayores, el Presidente del Grupo de Teatro de la Congregación Mariana de Valls pretendió ofrecer precisamente "PIGMALIO" en las poblaciones de Blancafort y de Espluga de Francolí, con lo que de hecho se habrían convertido en representaciones confiadas exclusivamente a Compañías profesionales.

3º.- Sin perjuicio de lo anterior, también estimo mi deber comunicar que las actuaciones teatrales que ahora solicita, tendrán lugar en el propio domicilio social del peticionario, que aún cuando no aparece inscrito en el Registro Nacional de Teatro de Cámara o Ensayo, dispone de elementos para representar dignamente la expresada obra, de la que no se adjunta libreto, por haber sido otorgada, en su día, licencia de representación en la ciudad de Reus.

Atendidas las características y circunstancias que concurren, se formula la siguiente,

...../...

A: Ilmo. Señor. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
- M A D R I D -

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DELEGACION PROVINCIAL
DEL
REGISTRO NACIONAL DE TEATRO DE CÁMARA Y ENSAYO
ENTRADA
131003 OCT 13-66

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DELEGACION PROVINCIAL
DEL

Tenga a bien otorgar licencia al Grupo Teatro de la Congregación Mariana de Valls, para que pueda representar la obra titulada " PIGMALIÓ " los próximos días 30 y 31 de octubre 1.966, en el Teatro Principal de Valls, y apercibirle de que en lo sucesivo, proceda solicite además, la inscripción del aludido Grupo en el Registro Nacional de Teatro de Cámara y Ensayo, de ese superior Centro Directivo.

No obstante, V.I. con mejor criterio resolverá.

Dios guarde a V.I. muchos años.



Tengo el honor de decirle que he recibido su escrito de fecha 27 de octubre de 1966, en el que solicita la licencia para que el Grupo de Teatro de la Congregación Mariana de Valls represente la obra titulada " PIGMALIÓ " de C. G. G. de los próximos días 30 y 31 de octubre de 1966, en el Teatro Principal de la indicada población.

Viso el aludido escrito, y por lo que a esta Delegación incumbe, comunico a V.I. el siguiente:

1.- El mencionado grupo figura inscrito en el Registro Nacional de Agrupaciones teatrales de carácter no profesional, con fecha 22 de diciembre de 1965, y desde entonces ha venido desarrollando una activa vida teatral, tanto en sus propias localidades, como en las de otros municipios de la zona.

2.- La licencia excepcional que en su día le otorgó a petición del Teatro de Cámara y Ensayo de Valls, para que el mencionado Grupo de Valls pudiera representar en el Teatro Principal de Valls, la misma obra, no puede considerarse un precedente que este verano ha ocurrido, cuando dicho grupo, con motivo de las tradicionales fiestas mayores, el Presidente del grupo de teatro de la Congregación Mariana de Valls pretendió ejercer precedentemente " PIGMALIÓ " en las localidades de Manacor y de Esporles de Mallorca, con lo que de hecho se habían convertido en representaciones con carácter exclusivamente de compañías profesionales.

3.- Sin perjuicio de lo anterior, también es como ya debe constar que las actuaciones teatrales que estos municipios, tendrán lugar en el propio domicilio local del mencionado grupo, que aun cuando no se recoja inscrito en el Registro Nacional de Teatro de Cámara y Ensayo, sí que para de elementos para representar dignamente la expresada obra, de la que no se adjunta libreta, por haber sido otorgada, en su día, licencia de representación en la ciudad de Valls.

Atendidas las características y circunstancias que conyugan, se formula la siguiente:

Ilmo. Señor, DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO



DELEGACION PROVINCIAL
DEL
MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

MINISTERIO DE INFORMACION
Y TURISMO
151003 OCT 13-66
**REGISTRO GENERAL
ENTRADA**

IB/PR

De: DELEG. PROV. Teatro de Aficionados -
Ciudad: Tarragona, a 10 de Octubre de 1966 / 9009
fecha y ref.

SECCION DE TEATRO
ENTRADA N.º 1395
DIA 15 MES 10 AÑO 66

Ilmo. Sr.

Tengo el honor de elevar a su Autoridad la adjunta instancia que suscribe D. Jose Maria Bonet Paris, Presidente del Grupo de Teatro de la Congregacion Mariana de Valls, con domicilio social en C/ Belldrich, 27, en la que solicita licencia para representar la obra teatral titulada "PIGMALIO", de G. B. Shaw, version catalana de Juan Oliver, los próximos dias 30 y 31 de octubre de 1966, en el Teatro Principal de la indicada poblacion.

Visto el aludido escrito, y por lo que a esta Delegación incumbe, cúmplase someter a V.I. el siguiente,

INFORME

1º.- El mencionado elenco figura inscrito en el Registro Nacional de Agrupaciones Escénicas de carácter no profesional, con fecha 22 de diciembre de 1.955, y desde entonces ha venido desarrollando una actividad teatral más o menos periódica, pero siempre con gran entusiasmo artístico.

2º.- La licencia excepcional que en su día fué otorgada a petición del Teatro de Cámara y Ensayo de Reus, para que el mencionado Grupo de Valls pudiera representar en el Teatro Fortuny de Reus, la misma obra, no puedo silenciar ha constituido un precedente que este verano ha originado dificultades. Con motivo de las tradicionales fiestas mayores, el Presidente del Grupo de Teatro de la Congregación Mariana de Valls pretendió ofrecer precisamente "PIGMALIO" en las poblaciones de Blancafort y de Espuga de Francoi, con lo que de hecho se habrían convertido en representaciones confiadas exclusivamente a Compañías profesionales.

3º.- Sin perjuicio de lo anterior, también estimo mi deber comunicar que las actuaciones teatrales que ahora solicita, tendrán lugar en el propio domicilio social del peticionario, que aún cuando no aparece inscrito en el Registro Nacional de Teatro de Cámara o Ensayo, dispone de elementos para representar dignamente la expresada obra, de la que no se adjunta libreto, por haber sido otorgada, en su día, licencia de representación en la ciudad de Reus.

Atendidas las características y circunstancias que concurren, se formula la siguiente,

...../.....

A: Ilmo. Señor, DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
- M A D R I D -



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

SECCION TEATRO

sl-1452-66

Vista la instancia suscrita por el Presidente del Teatro de Cámara **Congregación Mariana del Vall**, inscrito en el Registro Nacional correspondiente, instituido por O. M. de 25 de mayo de 1955, en la que solicita autorización para representar la obra original de **G. Bernard Shaw**, titulada **"PIGMALION"**, esta Dirección General ha resuelto autorizar, por una sola vez, la puesta en escena de dicha obra, en el **T. Principal**, el día **30 y 31 de octubre 66**, bajo las normas condicionales que se detallan al dorso del presente escrito.

Mod. 916-F. 488

Dios guarde a Vd. muchos años.

Madrid, ..17 deoctubre..... de 1966.

EL DIRECTOR GENERAL,

Sr Presidente del Teatro de Cámara CONGREGACION MARIANA DEL VALL.

SECCION DE TEATRO
SALIDA n.º 1451
Dia 21 Mes 10 Año 66

Servicio de Teatro
Licencias e Inspección

En contestación al escrito núm. 909, por el que remite instancia del Presidente del Grupo de Teatro de la Congregación Mariana de esa ciudad, se le adjunta la autorización que recaba para representar la obra "PIGMALIO", de George Bernard Shaw, en versión catalana de -- Juan Cliver, en el Teatro Principal, durante -- los días 30 y 31 del corriente mes.

A este respecto debo comunicar a V.S. que las instancias que tramite vengan acompañadas de los ejemplares y reintegros correspondientes.

Además la autorización que se le adjunta debe ser reintegrada por la póliza de 15 ptas. antes de su entrega al interesado.

Lo que comunico a V.S. para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Madrid, 21 de octubre de 1966.

EL JEFE DEL SERVICIO,

9.166-63

SR. DELEGADO PROVINCIAL DE INFORMACION Y TURISMO EN
TARRAGONA.-



DELEGACION PROVINCIAL
DEL
MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

De:

DELEGACION PROVINCIAL DE BARCELONA

COPIA
DE RESPUESTA
O TRAMITE (1)

Ciudad,
fecha
y ref.º

Barcelona a 26 octubre de 1966 R y E

Ministerio de Información y Turismo
DELEGACIÓN PROVINCIAL BARCELONA
SAJDA N.º 9925
dia 29 de 1966 Año 66

Adjunto remito a V.I. instancia y un ejemplar de la obra "PIGALIO" original de George Bernard Shaw, trad. y adapt. Juan Oliver para representar el día 30 de noviembre próximo en el Teatro CAPSAA por el cuadro escénico del Club María Guerrero.

Dios guarde a V.I. muchos años.

EL DELEGADO

D.

Fernando Quiroga Ontoñeda

A:

Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro.- MADRID

(1) Válida para respuestas generales de «enterado», «toma de razón», «acuse de recibo» o similares.

(Véase dorso.)



DELEGACION PROVINCIAL
DEL
MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

MINISTERIO DE INFORMACION
Y TURISMO

163417 NOV - 3 66

REGISTRO GENERAL
ENTRADA

DELEGACION PROVINCIAL DE BARCELONA

Ciudad,
fecha
y ref.º

Barcelona . a 28 de octubre de 1966/ R y E

Ministerio de Información y Turismo
DELEGACION PROVINCIAL BARCELONA
SALIDA N.º 9925
dia 29 NOV 1966 AÑO 19

Adjunto remito a V.I. instancia y un ejemplar de la obra "PIGMALIO" original de George Bernard Shaw, trad. y adapt. Juan Oliver para representar el día 30 de noviembre próximo en el Teatro CAPSA por el cuadro escénico del Club Maria Guerrero.

Dios guarde a V.I. muchos años.

EL DELEGADO

SECCION DE TEATRO
ENTRADA n.º 2709
Dia 4 Mes 11 Año 66



R.
Juan Oliver

A: Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro.- MADRID



4-21-66

ILMO. SEÑOR:

Secretario *Entidad*
Como ~~Empresario~~ de la ~~compañía~~ *teatral* *Club María Guerrero*

solicito la autorización que exige la Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 16 de febrero de 1963, para representar la obra titulada *PIGMALIÓN* cuyo autor y cuadro artístico que ha de interpretarla, teatro y ciudad de estreno o reposición, y datos complementarios de carácter técnico y artístico, se expresan al dorso de esta instancia.

A tal fin acompaño tres ejemplares mecanografiados del texto literario de la obra, comprometiéndome a que todas las alteraciones que con respecto al libreto de la misma y demás datos expuestos, me vea obligado a realizar, serán sometidos previamente a la aprobación de ese Centro Directivo. En consecuencia;

SOLICITO de V. I. se sirva ordenar que me sea expedida la oportuna guía de representación.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Barcelona, *27* de *Octubre* de 196*6*

Luis Quiñanet

ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO MADRID

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE
CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

GUIA DE CENSURA

Exp. núm. _____

Guía núm. 166-63

2

Vista la instancia suscrita por _____
con fecha _____ de Don Luis Guiamet
CONSIDERANDO: viembre 1966

Esta Dirección General ha resuelto AUTORIZAR
la obra titulada "PIG MALLIO"
original de George Bernard Shaw, adaptación de Oliver
que ha de representarse en la Compañía GUERRERO
bajo las condiciones que se establecen al dorso.

Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y demás efectos noviembre 66
Madrid, _____ de _____ de 196_____

El Director General,

CLUB MARIA GUERRERO.

Sr. Director de la Compañía _____

Mod. 210 bis - 1.000 - XI/65

CONDICIONES PARTICULARES

La presente guía de censura queda sometida a las siguientes condiciones:

- 1.ª—Es intransferible, bajo la responsabilidad del cedente y del concesionario.
- 2.ª—Toda alteración de los datos establecidos en la petición o cualquier modificación del texto aprobado que no cuente con la aprobación expresa de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, será considerada como causa de caducidad de esta guía de censura.
- 3.ª—Este documento carece de validez si no se acompaña al mismo el libreto sellado en todas sus páginas por la Dirección General de Cinematografía y Teatro y en cuya cubierta constará, además de la fecha del sellado, la compañía a que pertenece y el número de esta guía.
- 4.ª—La Dirección General de Cinematografía y Teatro se reserva el derecho de inspeccionar en todo momento la representación de la obra autorizada, pudiendo delegar esta facultad en los Delegados Provinciales e Inspectores.
- 5.ª—Solamente se permitirá la entrada de los menores de dieciséis años a la representación de aquellas obras en cuya guía de censura conste la calificación de **tolerada o recomendable** para menores.
- 6.ª—El falseamiento de cualquiera de los datos consignados en la petición de censura será tramitado de acuerdo con la Ley en vigor.
- 7.ª—Contra la resolución recaída podrá interponerse recurso ante el Excmo. Sr. Subsecretario de Educación Popular.

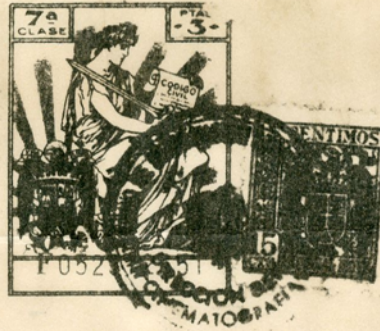
8ª/ SUPRESIONES: Ninguna

9ª/ RADIABLE: No



MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO

Dirección General de Cinematografía y Teatro.-



8.791-50

EL ERONCO. SR. D. MANUEL TORRES LOPEZ, DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO,

CERTIFICA: que en el día de la fecha ha sido inscrito en el Registro Nacional de Agrupaciones Escénicas de carácter no profesional, instituido bajo la dependencia de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, el GRUPO ESCENICO DE LA CONGREGACION MARIANA, cuyo domicilio social radica en Valls, calle Baldrich núm. 27.

Madrid 215

Lo que a todos los efectos determinados por la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 25 de mayo de 1.955, (B.O. num. 196 de 15 de julio de 1.955), hace constar en Madrid a veintioís de diciembre de mil novecientos cincuenta y cinco

[Handwritten signature]



Mod. Te. 2 - Euzkadi-ya. S. A. - Madr

Recibido de _____

alg
mei
gún
Si
y fid

KL RP 12 PTAS DD 39

FORTE
TELE

URGENTE + RP 12 PTAS + Número de o

Número de o
ULTMO DIRECTOR GENERAL CINEMATOGRAFIA

TEATRO AVDA GENERALISIMO 39 +

TGA 39 MADRID DE VALLS 359 32 20 1020 +

SUPPLICAMOS ENVIO AUTORIZACION SOLICITADA 7 ACTUAL PARA REPRESENTAR PIGMALIO DIAS 30 Y 31

OCTUBRE GRUPO ESCENICO CONGREGACION MARIANA SALUDOS + BONET PRESIDENTE



059079 A
REGISTRO GR
ENTRADA

18-4-69

Como Empresario de la compañía teatral

"Montserrat Canella"

solicito la autorización que exige la Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 16 de febrero de 1963, para representar la obra titulada *"Pigmalió"* cuyo autor y cuadro artístico que ha de interpretarla, teatro y ciudad de estreno o reposición, y datos complementarios de carácter técnico y artístico, se expresan al dorso de esta instancia.

A tal fin acompaño tres ejemplares mecanografiados del texto literario de la obra, comprometiéndome a que todas las alteraciones que con respecto al libreto de la misma y demás datos expuestos, me vea obligado a realizar, serán sometidos previamente a la aprobación de ese Centro Directivo. En consecuencia;

SOLICITO de V. I. se sirva ordenar que me sea expedida la oportuna guía de representación.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Barcelona, *11* de *Abril* de 196*9*

Montserrat Canella

ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS. - MADRID

Título de la obra: PIGMALIÓN Género: Comedia

Autor: George Bernard Shaw Nacionalidad: inglesa

Domicilio del autor o su representante en España: _____

Nombre del traductor: _____

Nacionalidad: _____ Domicilio: _____

Adaptador: Juan Oliver Nacionalidad: española

Domicilio: _____

Nombre y domicilio del peticionario: Ambau 105 pral

Cuadro artístico de la Compañía: Equipo escénico de la Compañía, totalmente amateur

Fecha ~~o temporada~~ de ~~estreno~~ reposición: 30 Novbre 1955

Teatro y localidad en que ha de efectuarse: Teatro de la CAPSA de Barcelona

Director: Pedro Casalleras David

Decorador: _____

Figurista: _____

Músico: _____

Título de la obra: "Pigmalió" Género: Comedia

Autor: Bernard Shaw Nacionalidad: inglés

Domicilio del autor o su representante en España:
Adad. Autores

Nombre del traductor: Joan Oliver

Nacionalidad: español Domicilio:

Adaptador: Nacionalidad:

Domicilio:

Nombre y domicilio del peticionario: Montserrat Canalla - Fernando Puig, 54. Barcelona. 6.

Cuadro artístico de la Compañía: Jorge Senat, - Josefina Tapiés - Juan Velilla, Madala Bordista - Carme Molina - Jose Puig - Fernando Milat - Victor Petit, etc.

Fecha o temporada de estreno o reposición: "Bolas" por Cataluña.

Teatro y localidad en que ha de efectuarse: a partir del día 2 de Mayo.

Director: Antonio Obic

Decorador: Bachs

Figurista:

Músico:



DELEGACION PROVINCIAL
DEL
MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

MINISTERIO DE INFORMACION
Y TURISMO
059078 ABR 17 69
REGISTRO GENERAL
ENTRADA

Ministerio de Información y Turismo
DELEGACION DE BARCELONA
SALIDA 2627
Día 14 ABR 1969

14 ABR. 1969

De:

DELEGACION PROVINCIAL DE BARCELONA

Ciudad,
fecha
y ref.ª

Barcelona , a 11 de abril de 1969/ Esp.

166-63

SECCION DE TEATRO
ENTRADA n.º 448
Día 18 Mes 4 Año 69

Adjunto remito a V.I. instancia y un ejemplar de la obra "PIGMALIO" original de Juan Oliver, adaptación libre de George Bernard Shaw, para representar por Cataluña a partir del día 2 de mayo próximo a cargo de la Compañía Montserrat Carulla.

Dios le guarde.

EL DELEGADO



pe
Carulla

A:

Ilmo. Sr. Director General de Cultura Popular y Espectáculos - MADRID



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS

GUIA DE CENSURA

Expte. núm. 166-63.....

Guía núm.3.....

Vista la instancia suscrita por Srta. ~~Monserrat Carulla~~ con fecha 18 de Abril de 1.969...

CONSIDERANDO:

Esta Dirección General ha resuelto Autorizar la obra titulada "PIGALIO" original de George Bernard Shaw, adaptación de Juan Oliver que ha de representar la Compañía Monserrat Carulla bajo las condiciones que se establecen al dorso.

Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y demás efectos.

Madrid 19 de Abril de 1969.

EL DIRECTOR GENERAL,

ED

Sr. Director de la Compañía MONSERRAT CARULLA

Mod. 210 bis

CONDICIONES PARTICULARES

La presente guía de censura queda sometida a las siguientes condiciones:

- 1.ª Es intransferible, bajo la responsabilidad del cedente y del concesionario.
- 2.ª Toda alteración de los datos establecidos en la petición o cualquier modificación del texto aprobado que no cuenten con la aprobación expresa de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos será considerada como causa de caducidad de esta guía de censura.
- 3.ª Este documento carece de validez si no se acompaña al mismo libreto sellado en todas sus páginas por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos y en cuya cubierta constará, además de la fecha del sellado, la Compañía a que pertenece y el número de esta guía.
- 4.ª La Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos se reserva el derecho de inspeccionar en todo momento la representación de la obra autorizada, pudiendo delegar esta facultad en los Delegados Provinciales e Inspectores.
- 5.ª Solamente se permitirá la entrada de los menores de dieciséis años a la representación de aquellas obras en cuya guía de censura conste la calificación de tolerada o recomendable para menores.
- 6.ª El falseamiento de cualquiera de los datos consignados en la petición de censura será tramitado de acuerdo con la ley en vigor.
- 7.ª Contra la resolución recaída podrá interponerse recurso ante el Excmo. Sr. Ministro de Información y Turismo.
- 8.ª Supresiones. Ninguna.



DELEGACION PROVINCIAL
DEL
MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

REGISTRO DE SALIDAS Y ENTRADAS
DELEGACION
SALIDA *2627*
14 ABR. 1969

De: **DELEGACION PROVINCIAL DE BARCELONA**

COPIA
DE RESPUESTA
O TRAMITE (1)

Ciudad, fecha y ref.ª **Barcelona** , a **11** de **abril** de **1969** / **Esp.**

Adjunto remito a V.I. instancia y un ejemplar de la obra "PIGMALIO" original de Juan Oliver, adaptación libre de George Bernard Shaw, para representar por Cataluña a partir del día 2 de mayo próximo a cargo de la Compañía Montserrat Carulla.

Dios le guarde.

EL DELEGADO

A: **Ilmo. Sr. Director General de Cultura Popular y Espectáculos - MADRID**

(1) Válida para respuestas generales de «enterado», «toma de razón», «acuse de recibo» o similares.

(Véase dorso.)

SECCION DE TEATRO
SALIDA n.º 1508
Dia 22 Mes 4 Año 69

Teatro

19

Abril

9

PD

E. 3

BARCELONA.

2. EXPEDIENTE GEORGE BERNARD SHAW 1964 203 64

PTAS 3
MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
098213 OCT - 64
EXPT. N.º 203-64
8-10-64

ILMO. SEÑOR:

Como Empresario de la compañía teatral de Adolfo Marsillach
solicito la autorización que exige la Orden del Ministerio de Información y Turismo,
de 16 de febrero de 1.963, para representar la obra titulada PIGMALIÓN
cuya sipnosis argumental, autor, cuadro artístico
que ha de interpretarla, teatro y ciudad de estreno ó reposición, y datos complemen-
tarios de carácter técnico y artístico, se expresan al dorso de esta instancia.

A tal fin acompaño tres ejemplares mecanografiados del texto literario de la
obra, comprometiéndome a que todas las alteraciones que con respecto al libreto de
la misma y demás datos expuestos, me vea obligado a realizar, serán sometidos previa-
mente a la aprobación de ese Centro Directivo. En consecuencia;

SOLICITO de V. I. se sirva ordenar que me sea expedida la oportuna
guía de representación.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 7 de octubre de 19 64

Adolfo Marsillach

Adolfo Marsillach

ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO. MADRID



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
 DIRECCION GENERAL
 DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
 SERVICIO DE TEATRO
 JUNTA DE CENSURA TEATRAL

ARGUMENTO

SESION DEL DIA 8 DE octubre 1964

TITULO DE LA OBRA "PIGMALION"
 GENERO
 AUTOR George Bernard Shaw
 VERSION ESPAÑOLA DE Jose Mendez Herrera

DICTAMEN PROPUESTO

Mod. 1

- 1.—AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- 2.—AUTORIZADA PARA MAYORES DE 18 AÑOS
- 3.—AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA
- 4.—PROHIBIDA

Mayor 18

SUPRESIONES:

RADIABLE: SI. NO.

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI. NO.

VOCAL RVDO. P. FIERRO.

[Faint signature]

[Handwritten signature]
 (Firma)

SECCION DE T E A T R O		
SALIDA n.º	220 P	
Día	Mes	Año
11	11	64

===== Servicio de Teatro

Atendiendo a la solicitud formulada a este Centro Directivo en su escrito de fecha 7 del corriente mes, la Junta de Censura de Obras Teatrales, en el curso de la sesión celebrada bajo mi presidencia en el día de la fecha, ha resuelto autorizar la radiación directa desde el escenario del Teatro "Goya" de Madrid, de la obra original de Bernard Shaw, "PIGMALION", debiendo indicarse antes de iniciar dicha retransmisión que la calificación obtenida es la de "Autorizada para mayores de 18 años".

Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dios guarde a Vd. muchos años.
Madrid, 10 de Noviembre de 1.964.
EL DIRECTOR GENERAL

Sr. D. Juan Manuel Soriano.- Jefe de Emisiones y Coordinación
de Radio Nacional de España, en B A R C E L O N A.-



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
 DIRECCION GENERAL
 DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
 SERVICIO DE TEATRO
 JUNTA DE CENSURA TEATRAL

ARGUMENTO

SESION DEL DIA 13 DE octubre 1964

TITULO DE LA OBRA "PIGMALION"

GENERO

AUTOR José Mendez Herrera

VERSION ESPAÑOLA DE

DICTAMEN PROPUESTO

Mod. 1

- 1.—AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- 2.—AUTORIZADA PARA MAYORES DE 18 AÑOS
- 3.—AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA
- 4.—PROHIBIDA

} 2

SUPRESIONES:

RADIABLE: SI. NO.

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI. NO.

VOCAL SR. MARTINEZ RUIZ

(Firma)



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
 DIRECCION GENERAL
 DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
 SERVICIO DE TEATRO
 JUNTA DE CENSURA TEATRAL

DOCUMENTO

SESION DEL DIA 13 DE octubre 1964

TITULO DE LA OBRA "PIGMALION"

GENERO

AUTOR José Mendez Herrera

VERSION ESPAÑOLA DE

DICTAMEN PROPUESTO

Mod. 1

1.—AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS	}	2
2.—AUTORIZADA PARA MAYORES DE 14 AÑOS		
3.—AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA		
4.—PROHIBIDA		
SUPRESIONES:		
	ninguna	
RADIABLE: SI. <input checked="" type="checkbox"/> NO.		
A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: <input checked="" type="checkbox"/> SI NO.		

VOCAL SR. BARCELO

[Firma]
(Firma)

[Firma]
(Firma)

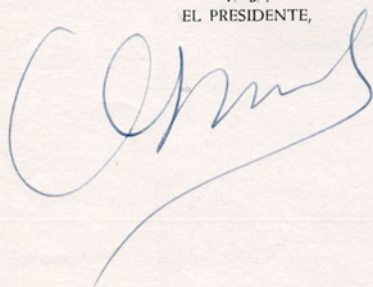
ADAPTACIONES

Ninguna

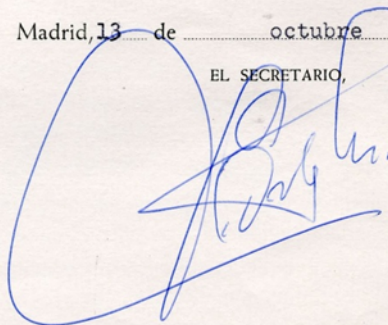
Lo que certifico como Secretario de la Junta, con el V.º B.º del
Presidente, para los efectos que procedan.

Madrid, 13 de octubre de 1964.

V.º B.º
EL PRESIDENTE,



EL SECRETARIO,



INFORME DE LA SECCION DE LICENCIAS E INSPECCION

La Junta de Censura Teatral, en su sesión del día 13 del corriente mes de octubre, según acta que se acompaña, ha dictaminado la obra original de George Bernard Shaw, versión española de José Mendez Herrera, titulada "PIGMALION", aprobando su representación bajo las siguientes normas complementarias:

CLASIFICACION: Autorizada para mayores de 18 años
SUPRESIONES: Ninguna
RADIABLE: No

CON REQUISITO PREVIO DE VISTADO DEL ENSAYO GENERAL.
Madrid, 14 de octubre de 1964

El Jefe de la Sección

Firmado:

Manuel Fraga de Lis

PROPUESTA DEL SERVICIO DE TEATRO

Ilmo. Sr.:

Considerando el informe de la Sección y el dictamen de la Junta de Censura Teatral, este Servicio, tiene el honor de proponer que se resuelva de conformidad y se proceda, en consecuencia, a expedir la reglamentaria guía de representación a favor de la obra PIGMALION, bajo las normas complementarias acordadas.

Madrid, 14 de octubre de 1964

El Jefe del Servicio,

Firmado:

José María Ortíz

RESOLUCION DE LA DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

CON EL SERVICIO,

Madrid, 14 de octubre de 1964

El Director General,

Firmado:



SECCION DE TEATRO
ENTRADA n.º 1741
Día 28 Mes 10 Año 64

Ilustrísimo Señor

El que suscribe, Fernando Collado Hidalgo, domiciliado en la Plaza de Torso de Molina, nº 15, como Representante de la Compañía de Adolfo Marsillach, que prepara las Representaciones de la obra "PYGMALION" ya sometida a la previa censura y aprobada por el Inspector que presenció el ensayo general de la misma, somete a su consideración unos cortos diálogos, grabados, que se ha precisado añadir a la misma y de los que acompaño tres ejemplares, y de los que

SOLICITO de V. I. se sirva ordenar la oportuna guía de representación.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid 23 octubre 1964

Fernando Collado Hidalgo

ILMO. Señor Director General de Cinematografía y Teatro.

M A D R I D

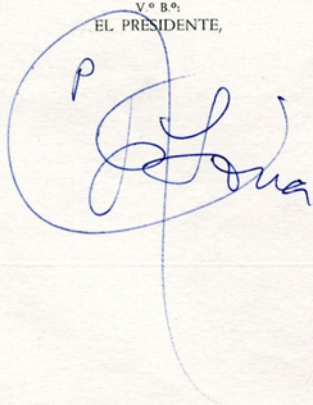
ADAPTACIONES

Lo que certifico como Secretario de la Junta, con el V.º B.º del
Presidente, para los efectos que procedan.

Madrid, 23 de octubre de 1964.

EL SECRETARIO,

V.º B.º
EL PRESIDENTE,



"PIGMALIÓN"
XXXXXXXXXXXXXXXXXX

(Dialogos adicionales grabados para los entrecuadros.)

(Primer entrecuadro del acto primero.)

HIGGINS.-- Me ha costado muchos años reunir todo este material. Muchos trabajos, ¿sabe usted?, muchos esfuerzos. No ha sido fácil, se lo aseguro. Creo que tengo la colección más importante de sonidos que existe en el mundo.

PIKERIG.-- Jamas hubiera imaginado una cosa semejante. ¿Cómo lo ha conseguido?

HIG.-- Tuve que ir acostumbrando el oído poco a poco. ¿Sabe usted? El hombre con frecuencia no utiliza bien sus sentidos, no los agudiza. Por ejemplo, fijese.

SUENA UN XILOFON

Me he pasado muchas horas delante de este xilofón, días enteros, hasta descubrir a veces en los sonidos de nuestro idioma tonos exactos a los que se consiguen con este instrumento musical. ¿Me cree?

PIK.-- Claro que sí. Pero me parece imposible que lo haya logrado.

HIG.-- Bah, eso no es nada. Escuche:

SE OYEN UNDS PÁJAROS

¿Qué cree usted que es eso?

PIK.-- Unos pájaros.

HIG.-- Exacto. ¿Y ahora?

SE OYE UN SONIDO PARECIDO AL ANTERIOR

PIK.-- Unos pájaros también.

HIG.-- Pues no. Este es simplemente el sonido que se consigue cuando el cilindro va a otra velocidad. ¿Y ahora?

OTRO SONIDO

PIK.-- Pues... el cilindro.

HIG.-- No. Los pájaros. Escúchelos más deprisa.

EL SONIDO ANTERIOR MÁS RÁPIDO

¿Le recuerda algo?

PIK.-- Sí. En la India hay gente que a veces produce estos sonidos cuando habla.

HIG.-- Y en el mercado de verduras de Covent Garden, también.

PIK.-- Es increíble.

HIG.-- Un poco más de café?

PIK.-- Muchas gracias.

(Primer entrecuadro del acto segundo.)

(Primer entrecuadro del acto segundo.)

HIG.-- Escucha Elisa. No podemos volver a fracasar. Lo del otro día en casa de mi madre no debe repetirse.

ELISA.--Es que me puse muy nerviosa.

HIG.-- Tienes que pensar en lo que vas a decir antes de decirlo. Y aprender a tratar a las personas según la clase a la que pertenecen.

ELISA.--Sí, ya lo sé. Cuando me salude un "cabayero"...

HIG.-- ¿Cómo has dicho?

ELISA.--"Cabayero"

HIG.-- No, no, tienes que pronunciar bien las e. Fíjate. Se llenan con las lluvias...

ELISA.--Se llenan con las lluvias...

HIG.-- Las lluvias de Sevilla.

ELISA.--Las lluvias de Sevilla.

HIG.-- Bien. Sigamos. Dentro de dos meses es la Fiesta Nacional en la Embajada de Transilvania. Estamos invitados, ¿verdad Píking?

PIK.-- Pero no creo que Elisa esté ya preparada para entonces.

HIG.-- Lo estaré. Iremos a esa Fiesta y luego a la Opera. La haré pasar por una Duquesa, ya lo verás.

PIK.-- La Duquesa Nootlitle, ¿no?

HIG.-- Exactamente. ¿tienes algo que objetas?

PIK.-- Nada, nada. Adelante.

HIG.-- Vamos a ver Elisa. ¿Qué tratamiento darías a un Embajador?

ELISA.--Su Excelencia.

HIG.-- Bien... Imaginate que estás ante un Arzobispo. ¿Qué tratamiento le darías?

ELISA.--Su santidad.

HIG.-- No, no. Un Arzobispo no es el Papa.

ELISA.--Su merced.

HIG.-- No.

ELISA.--Se reverencia.

HIG.-- Bien. Otra vez. ¿A un Embajador?

ELISA.--Su excelencia.

HIG.-- ¿A un Arzobispo?

ELISA.--Su Reverencia.

HIG.-- ¿A la Reina?

ELISA.--Su Majestad.

HIG.-- ¿A un Archiduque?

ELISA.--Pues... se me ha olvidado.

HIG.-- Vamos, haz un esfuerzo.

PIK.--Está muy cansada, Higgiens.

HIG.-- Tonterías. Lo que ocurre es que no se fija.

PIK.-- Elisa, si alguien te saca a Bailar ¿qué debes decir?

ELISA.--Es mucha su gentileza al invitarme.

PIK.-- Eso es. Estupendo.

HIG.-- Si, estupendo, solo que no sabe bailar. A ver, Elisa, levántate, dame la mano. Sigueme. Un... dos... tres. Un... dos... tres...

ELISA.--Un, dos... tres...

HIG.-- Es inútil. Eres muy tonta Elisa. Fíjate como le hacemos nosotros. ¿Permites Coronel?

PIK.-- Encantado.

HIG.-- Un dos... tres...

(Segundo entrecuadro del acto segundo)

HIG.-- Señora Pearce. Señora Pearce.

Sra. Pearce.--¿Qué ocurre?

HIG.-- Dije que esta mañana no me hicieran café, ¿por qué entonces me trae este líquido espeso y repugnante?

Sra.-- A mí no me dijo usted nada, señor Higgiens.

HIG.-- Se lo dije a Elisa. ¿Es que no es lo mismo?

Sra.-- Solo hasta cierto punto, señor.

HIG.-- Está bien, está bien, siempre está uno en manos de las mujeres. Que horrible trampa.

PIK.-- Buenos días, Enrique. Buenos días, señora Pearce. Hace un día precioso. Y el café tiene un olor exquisito.

HIG.-- No quiero desayunar café, ¿es que no te has enterado?

PIK.-- Bueno no te enfades conmigo. No soy yo quien lo ha hecho.

HIG.-- ¿No estabas delante cuando le encargue a Elisa una taza de te para el desayuno?

PIK.-- No, no estaba; pero te creo.

HIG.-- Menos mal.

Sra.-- Tiene usted cada vez pero caracter, señor Higgiens. Debe ser cosa de los años.

HIG.-- No diga tonterías. Estoy más joven que nunca, más fuerte, más sano... ¿Cuando recuerda haberme visto mejor?

Sra.-- Cuando era usted un niño estaba en la cama durmiendo.

HIG.-- Insinua acaso que no le interesa mi conversación.

Sra.-- Llevada a estos tonos, ni pizca.

HIG.-- Que ingratitud, Pikens. Yo, uno de los cerebros más privilegiados de estas Islas.

PIK.-- Figurese.

HIG.-- En fin, toda esta discusión es inútil. Dígale a Elisa que baje.

SRA.-- Señor Higgins.

HIG.-- Si.

SRA. Puedo decirle algo a solas?

HIG.-- Naturalmente. Disculpe Piking.

SE OYE UN MURMULLO QUE NO SE ENTIENDE

HIG.-- No es posible.

SRA.-- Si señor. Esta es la verdad.

HIG.-- Maldita sea. Pero ¿qué porras se habrá creído esta imbécil?



ARGENTINA

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL
DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
SERVICIO DE TEATRO
JUNTA DE CENSURA TEATRAL

SESION DEL DIA 23 DE octubre 1964

TITULO DE LA OBRA "PIGALION" (ADICIONES)
GENERO Comedia
AUTOR G. Bernard Shaw
VERSION ESPAÑOLA DE José Mendez Herrera

DICTAMEN PROPUESTO

Mod. 1

- 1.—AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS
 - 2.—AUTORIZADA PARA MAYORES DE 18 AÑOS
 - 3.—AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA
 - 4.—PROHIBIDA
- SUPRESIONES: NO

2

RADIABLE: ~~SI~~ NO.

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI. ~~SI~~

Vocal D. Manuel Andrés Zabala

(Firma)

ARGUMENTO



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL
DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
SERVICIO DE TATRO
JUNTA DE CENSURA TEATRAL

SESION DEL DIA 23 DE octubre 1961

TITULO DE LA OBRA INFORME (ANEXOS)

Comedia

GENERO

D. Betnaw

AUTOR

Puede autorizarse.

DICTAMEN PROPUESTO

SUPRESIONES

PROLOGO pags.

ACTO 1.º pags.

ACTO 2.º pags.

ACTO 3.º pags.

EPILOGO pags.

VOCAL

(Firma)



ARGENTINA

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL
DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
SERVICIO DE TEATRO
JUNTA DE CENSURA TEATRAL

SESION DEL DIA 23 DE octubre 1964

TITULO DE LA OBRA "PIGMALION" (ADICIONES)

GENERO Comedia

AUTOR George Bernard Shaw

VERSION ESPAÑOLA DE José Mendez Herrera

DICTAMEN PROPUESTO

Mod 1

1.—AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS	}	e
2.—AUTORIZADA PARA MAYORES DE 18 AÑOS		
3.—AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA		
4.—PROHIBIDA		
SUPRESIONES: No		
RADIABLE: SI NO.		
A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI. NO.		

VOCAL Ilmo. Sr. Don Florentino Soria

(Firma)

ARGUMENTO



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
SERVICIO DE TATTO
JUNTA DE CINEMA TATTO

SESION DEL DIA 23 DE octubre 1964

INFORME

Comedia

GENERO

Puede autorizarse.

AUTOR

VERSION ESPAÑOLA DE José Ferrer Ferrer

DICTAMEN PROPUESTO

SUPRESIONES

PROLOGO pags.

ACTO 1.º pags.

ACTO 2.º pags.

ACTO 3.º pags.

EPILOGO pags.

VOCAL

(Firma)



ARGUMENTO

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL
DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
SERVICIO DE TEATRO
JUNTA DE CENSURA TEATRAL

SESION DEL DIA 23 DE octubre 1964

TITULO DE LA OBRA "PIGMALION" (ADICIONES)
GENERO Comedia
AUTOR George Bernard Shaw
VERSION ESPAÑOLA DE José Mendez Herrera

DICTAMEN PROPUESTO

Mod. 1

- 1.—AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- 2.—AUTORIZADA PARA MAYORES DE 18 AÑOS
- 3.—AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA
- 4.—PROHIBIDA

SUPRESIONES: No

2

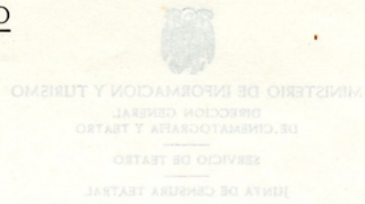
RADIABLE: ~~SI~~ NO.

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI. ~~SI~~ NO.

Vocal Don José María Ortiz

[Firma]

ARGUMENTO



SESION DEL DIA 23 DE octubre 1964

INFORME TITULO DE LA OBRA

GENERO Comedia

AUTOR Puede autorizarse según el informe della obra.

VERSION ESPAÑOLA DE José Ferrer Ferrer

DICTAMEN PROPUESTO

SUPRESIONES

PROLOGO pags.

ACTO 1.º pags.

ACTO 2.º pags.

ACTO 3.º pags.

EPILOGO pags.

VOCAL

(Firma)



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

Exp. núm.

Guía núm. 203-64

1

GUIA DE CENSURA

Vista la instancia suscrita por D. Fernando Collado Hidalgo
con fecha 8 de octubre de 1964

CONSIDERANDO:

Esta Dirección General ha resuelto **AUTORIZAR**
la obra titulada "PIGMALION"
original de George Bernard Shaw adaptación de José Mendez Herrera
que ha de representar la compañía ADOLFO MARSILLACH
bajo las condiciones que se establecen al dorso.

Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y demás efectos. 14 de octubre de 1964
Madrid, de 1964

El Director General,

Sr. Director de la Compañía ADOLFO MARSILLACH

A RESERVA DEL VISADO DEL ENSAYO GENERAL

Mod. 210 bis - 1.000 - X-65

CONDICIONES PARTICULARES


La presente guía de censura queda sometida a las siguientes condiciones:

- 1.ª—Es intransferible, bajo la responsabilidad del cedente y del concesionario.
- 2.ª— Toda alteración de los datos establecidos en la petición o cualquier modificación del texto aprobado que no cuente con la aprobación expresa de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, será considerada como causa de caducidad de esta guía de censura.
- 3.ª—Este documento carece de validez si no se acompaña al mismo el libreto sellado en todas sus páginas por la Dirección General de Cinematografía y Teatro y en cuya cubierta constará, además de la fecha del sellado, la compañía a que pertenece y el número de esta guía.
- 4.ª—La Dirección General de Cinematografía y Teatro se reserva el derecho de inspeccionar en todo momento la representación de la obra autorizada, pudiendo delegar esta facultad en los Delegados Provinciales e Inspectores.
- 5.ª—Solamente se permitirá la entrada de los menores de dieciséis años a la representación de aquellas obras en cuya guía de censura conste la calificación de **tolerada o recomendable** para menores.
- 6.ª—El falseamiento de cualquiera de los datos consignados en la petición de censura será tramitado de acuerdo con la Ley en vigor.
- 7.ª—Contra la resolución recaída podrá interponerse recurso ante el Excmo. Sr. Subsecretario de Educación Popular.

8.ª.- SUPRESIONES: Ninguna

9.ª.- RADIABLE: No

166-63



RADIO NACIONAL DE ESPAÑA

PASEO DE GRACIA, 1. 6.º

BARCELONA

JMS/MA

Barcelona, 7 de noviembre de 1964

Sr. Ortíz
Jefe de la Sección de Teatro
Dirección General de Cinematografía y Teatro
Madrid

Muy señor nuestro:

El Centro Emisor del Nordeste de Radio Nacional de España en Barcelona, tenía prevista para el próximo día 11, la retransmisión desde el Teatro Goya de esa capital, de la obra de Bernard Shaw "Pigmalión". Se iniciaron las gestiones cerca de la Empresa del Teatro a través de una conversación con el señor Marsillach, director de la Compañía, quien no opuso, en principio, reparo alguno para la transmisión de la obra. Se consultó a la Sección de Espectáculos de la Delegación del Ministerio en Barcelona quien confirmó el carácter "radiable" de la obra. Nuestra Emisora solicitó de la Compañía Telefónica los correspondientes circuitos y lanzó una intensa campaña sobre esta retransmisión tanto a través de sus propias antenas como de gacetillas en los periódicos barceloneses.

Independientemente de esta primera retransmisión, la Dirección de la Emisora pensó en la posibilidad de dar a conocer, a través de los 250 kilovatios de nuestro Centro Emisor y debido a su gran afluencia en Francia, Centroeuropa y países mediterráneos, la actividad teatral española retransmitiendo en directo desde los propios escenarios de Madrid y Barcelona, la mayor parte de las obras que actualmente están en cartel, tanto españolas como extranjeras, dando así una muestra a todos aquellos españoles que están en el extranjero, de la ac-

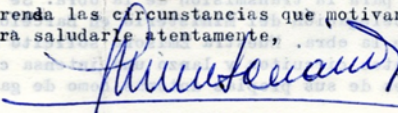
tividad cultural de nuestra Patria.

Nuestro primer paso a este respecto fué enviar escrito a la Delegación Provincial del Ministerio en Madrid, solicitando informe de radiabilidad de casi todas las obras que estaban en cartel en aquel momento, incluyendo "Pigmalión" aun cuando ya existía la autorización de la Delegación Provincial de Barcelona. Ayer día 6, se recibe un escrito de fecha 4 del corriente, de la Delegación Provincial de Madrid, en el que se nos comunica que todas las obras reseñadas y que eran las que actualmente figuran en las carteleras madrileñas, son "no radiables", a excepción de "El retablo de las maravillas" de Cervantes. Incluye naturalmente en el régimen de "no radiable", "Pigmalión".

Posteriormente el propio Sr. Marsillach nos informó que al comprobar la hoja de Censura, se encontró con la nota de "no radiable", advirtiendonos de este detalle que le impedía, en contra de la autorización previa que nos había dado, permitir la retransmisión.

Ante esta disparidad de criterio sobre la obra "pigmalión", le agradeceríamos una revisión del dictamen acordado por la Junta de Censura de obras teatrales que impide la radiación de la citada comedia.

Esperando comprenda las circunstancias que motivan este escrito, aprovechamos la oportunidad para saludarle atentamente,


Juan Manuel Soriano-
JEFE DE EMISIONES Y COORDINACION

"PIGMALIÓN"
2222222222222222

(Dialogos adicionales grabados para los entrecuadros.)

(Primer entrecuadro del acto primero.)

HIGGINS.-- Me ha costado muchos años reunir todo este material. Muchos trabajos, ¿sabe usted?, muchos esfuerzos. No ha sido fácil, se lo aseguro. Creo que tengo la colección más importante de sonidos que existe en el mundo.

PIKERIG.-- Jamás hubiera imaginado una cosa semejante. ¿Cómo lo ha conseguido?

HIG.-- Tuve que ir acostumbRANDO el oído poco a poco. ¿Sabe usted? El hombre con frecuencia no utiliza bien sus sentidos, no los agudiza. Por ejemplo, fijese.

SUENA UN XILOFÓN

Me he pasado muchas horas delante de este xilofón, días enteros, hasta descubrir a veces en los sonidos de nuestro idioma tonos exactos a los que se consiguen con este instrumento musical. ¿Me cree?

PIK.-- Claro que sí. Pero me parece imposible que lo haya logrado.

HIG.-- Bah, eso no es nada. Escuche:

SE OYEN UNOS PÁJAROS

¿Qué cree usted que es eso?

PIK.-- Unos pájaros.

HIG.-- Exacto. ¿Y ahora?

SE OYE UN SONIDO PARECIDO AL ANTERIOR

PIK.-- Unos pájaros también.

HIG.-- Pues no. Este es simplemente el sonido que se consigue cuando el cilindro va a otra velocidad. ¿Y ahora?

OTRO SONIDO

PIK.-- Pues... el cilindro.

HIG.-- No. Los pájaros. Escúchelos más deprisa.

EL SONIDO ANTERIOR MÁS RÁPIDO

¿Le recuerda algo?

PIK.-- Sí. En la India hay gente que a veces produce estos sonidos cuando habla.

HIG.-- Y en el mercado de verduras de Covent Garden, también.

PIK.-- Es increíble.

HIG.-- Un poco más de café?

PIK.-- Muchas gracias.

(Primer entrecuadro del acto segundo.)



(Primer entrecuadro del acto segundo.)

HIG.-- Escucha Elisa. No podemos volver a fracasar. Lo del otro día en casa de mi madre no debe repetirse.

ELISA.--Es que me puse muy nerviosa.

HIG.-- Tienes que pensar en lo que vas a decir antes de decirlo. Y aprender a tratar a las personas según la clase a la que pertenecen.

ELISA.--Sí, ya lo sé. Cuando me salude un "cabayero"...

HIG.-- ¿Cómo has dicho?

ELISA.--"Cabayero"

HIG.-- No, no, tienes que pronunciar bien las *elles*. Fíjate. Se llenan con las lluvias...

ELISA.--Se llenan con las lluvias...

HIG.-- Las lluvias de Sevilla.

ELISA.--Las lluvias de Sevilla.

HIG.-- Bien. Sigamos. Dentro de dos meses es la Fiesta Nacional en la Embajada de Transilvania. Estamos invitados, ¿verdad Pakering?

PIK.-- Pero no creo que Elisa esté ya preparada para entonces.

HIG.-- Lo estará. Iremos a esa Fiesta y luego a la Opera. La haré pasar por una Duquesa, ya lo verás.

PIK.-- La Duquesa Nootlitle, ¿no?

HIG.-- Exactamente. ¿tienes algo que objetas?

PIK.-- Nada, nada. Adelante.

HIG.-- Vamos a ver Elisa. ¿Qué tratamiento darías a un Embajador?

ELISA.--Su Excelencia.

HIG.-- Bien... Imaginate que estás ante un Arzobispo. ¿Qué tratamiento le darías?

ELISA.--Su santidad.

HIG.-- No, no. Un Arzobispo no es el Papa.

ELISA.--Su merced.

HIG.-- No.

ELISA.--Se reverencia.

HIG.-- Bien. Otra vez. ¿A un Embajador?

ELISA.--Su excelencia.

HIG.-- ¿A un Arzobispo?

ELISA.--Su Reverencia.

HIG.-- ¿A la Reina?

ELISA.--Su Majestad.

HIG.-- ¿A un Archiduque?



ELISA.--Pues... se me ha olvidado.

HIG.-- Vamos, haz un esfuerzo.

PIK.--Está muy cansada, Higien.

HIG.-- Tonterías. Lo que ocurre es que no se fija.

PIK.-- Elisa, si alguien te saca a Bailar ¿qué debes decir?

ELISA.--Es mucha su gentileza al invitarme.

PIK.-- Eso es. Estupendo.

HIG.-- Si, estupendo, solo que no sabe bailar. A ver, Elisa, levántate, dame la mano. Sigúeme. Un... dos... tres. Un... dos... tres...

ELISA.--Un,dos... tres...

HIG.-- Es inútil. Eres muy trope Elisa. Fíjate como lo hacemos nosotros. ¿Permites Coronel?

PIK.-- Encantado.

HIG.-- Un dos... tres...

(Segundo entreacto del acto segundo)

HIG.-- Señora Pearce. Señora Pearce.

Sra.Pearce.--¿Qué ocurre?

HIG.-- Dije que esta mañana no me hicieran café, ¿por qué entonces me trae este líquido espeso y repugnante?

Sra.-- A mí no me dijo usted nada, señor Higgins.

HIG.-- Se lo dije a Elisa. ¿Es que no es lo mismo?

Sra.-- Solo hasta cierto punto, señor.

HIG.-- Está bien, está bien, siempre está uno en manos de las mujeres. Que horrible trampa.

PIK.-- Buenos días, Enrique. Buenos días, señora Pearce. Hace un día precioso. Y al café tiene un olor exquisito.

HIG.-- No quiero desayunar café, ¿es que no te has enterado?

PIK.-- Bueno no te enfades conmigo. No soy yo quien lo ha hecho.

HIG.-- ¿No estabas delante cuando le encargue a Elisa una taza de te para el desayuno?

PIK.-- No, no estaba; pero te creo.

HIG.-- Menos mal.

Sra.-- Tiene usted cada vez pero carácter, señor Higgins. Debe ser cosa de los años.

HIG.-- No diga tonterías. Estoy más joven que nunca, más fuerte, más sano... ¿Cuando recuerda haberme visto mejor?

Sra.-- Cuando era usted un niño estaba en la cama durmiendo.

HIG.-- Insinúa acaso que no le interesa mi conversación.

Sra.-- Llevada a estos tonos, mi pizca.

HIG.-- Que ingratitud, Pikens. Yo, uno de los cerebros más privilegiados de estas Islas.

PIK.-- Figurese.

HIG.-- En fin, toda esta discusión es inútil. Dígale a Elisa que baje.

SRA.-- Señor Higgins.

HIG.-- Sí.

SRA. Puedo decirle algo a solas?

HIG.-- Naturalmente. Disculpe Piking.

SE OYE UN MURMULLO QUE NO SE ENTIENDE

HIG.-- No es posible.

SRA.-- Sí señor. Esta es la verdad.

HIG.-- Maldita sea. Pero ¿qué porras se habrá creído esta imbécil?





MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
 DIRECCION GENERAL
 DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
 SERVICIO DE TEATRO
 JUNTA DE CENSURA TEATRAL

Reunida en el día de hoy, la Junta de Censura Teatral, con asistencia de su Presidente, Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro; Vicepresidente 1.º, Ilmo. Sr. Subdirector General de Cinematografía y Teatro; Vicepresidente 2.º, Ilmo. Sr. Secretario General de Cinematografía y Teatro, y de los Vocales:

- Rvdo. P. Artola
- Rvdo. P. Fierro
- Sr. Arroita
- Sr. B. de la Torre
- Sr. Baquero
- Sr. Barcelo
- Sr. Martínez Ruiz
- Sr. V. Dodero
- Sr. Mostaza

en la que actúa como Secretario D. José M^a. Ortíz
 se procede a dictaminar la obra teatral titulada _____
"PIGMALION"
 original de George Bernard Shaw
 versión española de José Mendez Herrera

Por _____ y atendiendo a los informes que se acompañan, se acuerda el dictamen cuyas particulares características se expresan a continuación:

DICTAMEN ACORDADO:

1.—AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS	} <u>22</u>
2.—AUTORIZADA PARA MAYORES DE <u>18</u> AÑOS	
3.—AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA	
4.—PROHIBIDA	
SUPRESIONES: <u>No</u>	
RADIABLE: <u>SI</u> NO.	
A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI. <u>NO</u>	

Título de la obra: PIGMALIÓN Género: Comedia

Autor: Bernard Shaw Nacionalidad: Inglés

Domicilio del autor ó su representante en España: _____

Nombre del traductor: José Mendez Herrera

Nacionalidad: Española Domicilio: _____

Adaptador: José Mendez Herrera Nacionalidad: _____

Domicilio: _____

Nombre y domicilio del peticionario: Fernando Collado Hidalgo - Pl. Tirso de Molina, 15

Cuadro artístico de la Compañía: _____

Adolfo Marsillach

Antonio Vico

Fernando Guillen

Luis Ramirez

Victorico Fuentes

Marisa de Leza

Carmen Carbonell

Maria Frances

Lolita Lemos

Fecha o temporada de ~~estreno~~ reposición: 14 octubre 1964

Teatro y localidad en que ha de efectuarse: Teatro Goya de Madrid

Director: Adolfo Marsillach

Decorador: Victor Cortezo

Figurista: Victor Cortezo

Músico: _____



ILMO. SEÑOR:

Como Empresario de la compañía teatral D. Dolfo Kamsilach solicito la autorización que exige la Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 16 de febrero de 1.963, para representar la obra titulada
"Pigmaliou" cuya sipnosis argumental, autor, cuadro artístico que ha de interpretarla, teatro y ciudad de estreno ó reposición, y datos complementarios de carácter técnico y artístico, se expresan al dorso de esta instancia.

A tal fin acompaño tres ejemplares mecanografiados del texto literario de la obra, comprometiéndome a que todas las alteraciones que con respecto al libreto de la misma y demás datos expuestos, me vea obligado a realizar, serán sometidos previamente a la aprobación de ese Centro Directivo. En consecuencia;

SOLICITO de V. I. se sirva ordenar que me sea expedida la oportuna guía de representación.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 22 de Marzo de 1963

ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO.

M A D R I D

Título de la obra: *Pigmalión* Género: *Dramático*

Autor: *George Bernard Shaw* Nacionalidad:

Domicilio del autor ó su representante en España:

Nombre del traductor: *José Nicolás Herrera*

Nacionalidad: *Española* Domicilio:

Adaptador: Nacionalidad:

Domicilio:

Nombre y domicilio del peticionario: *Adolfo Manóvilach*

Avenida del Generalísimo 22

Cuadro artístico de la Compañía: *Adolfo Manóvilach*

Marisa de Lasa

Antonio Vico

Carmen Carboull

Aurora Palauquer

Carmen de la Haza

Ponciano Guillera

Mara Goyanes

Victorio Puente

Fecha o temporada de estreno o reposición:

Teatro y localidad en que ha de efectuarse: *M*

Director:

Decorador:

Figurista:

Músico:

ARGUMENTO

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL
DE CINE, RADIO Y TELEVISION
SERVICIO DE TEXTOS
COMISION DE CENSURA TEATRAL

SESION DEL DIA 13 DE octubre 1964

INFORME

Convierte el mito y convierte la tematica de la obra P. Higgins, profeta de practica transformada a Elisa Doolittle, humilde vendedora de flores, en una joven refinada cuyo diccion es perfecta. El resultado viene solo: Higgins como le ocurría al mitico escultor Pigmalion se enamora de la nueva mujer creada por el.

SUPRESIONES

PROLOGO pags. _____
ACTO 1.º pags. _____
ACTO 2.º pags. _____
ACTO 3.º pags. _____
EPILOGO pags. _____

Vocal _____

(Firma) *Francisco Martínez Ruiz*

ARGUMENTO



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL
DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
SERVICIO DE TEATRO
JUNTA DE CENSURA TEATRAL

SESION DEL DIA 13 DE octubre 1964

INFORME

Sin reparo de ninguna indole. APROBADA.

GENERO

ALTOR José Mendez Herrera

VERSION ESPAÑOLA DE

DICTAMEN PROPUESTO

SUPRESIONES

- PROLOGO pags.
- ACTO 1.º pags.
- ACTO 2.º pags.
- ACTO 3.º pags.
- EPILOGO pags.

SR. BARONIO

Vocal

Vocal Pedro Barceló.

(Firma)

ARGUMENTO

La conocida obra del dramaturgo inglés



SESION DEL DIA 8 DE octubre 1964

INFORME

obra muy conocida ya

AUTOR: George Bernard Shaw
VERSION ESPAÑOLA DE: José Sánchez Herrera

DICTAMEN PROPUESTO

SUPRESIONES

- PROLOGO pags.
- ACTO 1.º pags.
- ACTO 2.º pags.
- ACTO 3.º pags.
- EPILOGO pags.

[Faint signature]

VOCAL

[Signature]
(Firma)



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

GUIA DE CENSURA

Exp. núm. 203-64

Guía núm. 2

2

A RESERVA DEL VIBADO DEL ARCAJO CENTRAL
Mod. 210 bis - 1.000 - X-65

Vista la instancia suscrita por DR ADOLFO MARSELLACH
con fecha 23 de ABRIL de 1965
CONSIDERANDO:

Esta Dirección General ha resuelto AUTORIZAR
la obra titulada "PTICHALION"
original de Bernard Shaw, adaptación de Jose Méndez Herrera
que ha de representar la compañía "ADOLFO MARSELLACH"
bajo las condiciones que se establecen al dorso.

Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y demás efectos,
Madrid, 24 de ABRIL de 1965

El Director General,

"ADOLFO MARSELLACH"

Sr. Director de la Compañía

CONDICIONES PARTICULARES

La presente guía de censura queda sometida a las siguientes condiciones:

- 1.ª—Es intransferible, bajo la responsabilidad del cedente y del concesionario.
- 2.ª— Toda alteración de los datos establecidos en la petición o cualquier modificación del texto aprobado que no cuente con la aprobación expresa de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, será considerada como causa de caducidad de esta guía de censura.
- 3.ª—Este documento carece de validez si no se acompaña al mismo el libretto sellado en todas sus páginas por la Dirección General de Cinematografía y Teatro y en cuya cubierta constará, además de la fecha del sellado, la compañía a que pertenece y el número de esta guía.
- 4.ª—La Dirección General de Cinematografía y Teatro se reserva el derecho de inspeccionar en todo momento la representación de la obra autorizada, pudiendo delegar esta facultad en los Delegados Provinciales e Inspectores.
- 5.ª—Solamente se permitirá la entrada de los menores de dieciséis años a la representación de aquellas obras en cuya guía de censura conste la calificación de **tolerada o recomendable** para menores.
- 6.ª—El falseamiento de cualquiera de los datos consignados en la petición de censura será tramitado de acuerdo con la Ley en vigor.
- 7.ª—Contra la resolución recaída podrá interponerse recurso ante el Excmo. Sr. Subsecretario de Educación Popular.

8.ª.- Tachaduras.- NINGUNA

9.ª.- Posibilidad de su radiación.- RADIABLE

ANEXO 11.2. LIBROS

T_(03)050					
Título	Nombre	Expe_nº	Expe-año	SignAGA	Editor
Pigmalión y la cosa sucede	Shaw, Bernard	760	40	21/07066	Espasa Calpe
Pigmalión	Shaw, B	1972	43	21/07075	Hachette S.A.
Pigmalión y la cosa sucede	Shaw, Bernard	1863	43	21/07073	Espasa Calpe
Pigmalión	Shaw, George Bernard	4641	56	21/11542	Aguilar
Pigmalión	Shaw, Bernard	742	56	21/11345	Janes
Pigmalión	Shaw, Bernard	1432	64	21/15077	Edhasa
Pigmalión	Shaw, George Bernard	8989	65	21/16848	Aguilar
Pigmalión	Shaw, G. Bernard	3168	69	66/02838	Ayma
Pigmalión	Shaw, George Bernard	10985	73	73/03489	Aguilar
Pigmalión. Col Club Bruguera	Shaw, George Bernard	8635	81	73/07361	Bruguera

1.- EXPEDIENTE 760 CAJA 21/07066

a.- Expediente 760

Fecha: 29 de agosto de 1940

La Editorial Espasa-Calpe, S.A., domiciliada en Madrid, calle de Ríos Rosas número 26, solicita la autorización que exigen las disposiciones vigentes, para importar de su Delegación de la Argentina y vender en España el siguiente libro:

Autor: Bernard Shaw

Título: Pigmalión y La cosa sucede

Fecha de edición: 1940

Número de ejemplares a importar: 3.000

Del que se adjunta dos ejemplares

Madrid, 23 de agosto de 1940

b.- Expediente nº 760

Ministerio de la Gobernación

Subsecretaría de Prensa y Propaganda

Servicio Nacional de Propaganda

Censura

Clase del impreso: libro

Título: Pigmalión y La cosa sucede

Autor: Bernard Shaw

Editor: Espasa-Calpe

Concesionario Importador: Espasa-Calpe Madrid

Número de ejemplares: tres mil

Entrada: 23-8-40
Salida: 27-8-40
Resolución: Autorizada su importación y venta en España
Firmado: El jefe de la Censura.

c.- Recibo:
Resolución: Autorizada según hoja el 27-8-40
Entregado Romeu el 23-8-40
Firmado Encarnita.

2.- EXPEDIENTE 1972 CAJA 21/070705

a.- Vicesecretaría de Educación Popular
Delegación Nacional De Propaganda
Sección de Censura de Publicaciones
Registro nº 1972
Fecha: 25/6/43

La Sociedad General Española de Librería S.A. con domicilio en Madrid, calle Evaristo San Miguel nº 9 solicita la autorización que exige la Orden de 29 de Abril de 1938 para importar de la Argentina

Autor: George Bernard Shaw
Título: Pígalión
Editor: Hachette S.A. Domiciliado en Buenos Aires
Matiz político: Ninguno
Formato: octavo menor
Se solicita autorización para importar 1.000 ejemplares
Madrid a 19 de junio de 1943

b.- Expediente nº 1972
Vicesecretaría de educación popular
Censura

Importación

Clase de impreso: libro
Título:
Autor:
Editor:
Hachette S.A. Buenos Aires
Concesionario Importador: Sociedad General Española de Librería S.A.
Número de ejemplares: 1.000
Entrada: 25-6-43
Salida: 3-7-43
Resolución: Autorizada su importación y venta en España
Fdo.: el jefe de la censura

3.- EXPEDIENTE 1863 CAJA 21/07073

a.- Instancia sellada
Sello de la Delegación Nacional de Propaganda

22 de mayo de 1943
Entrada 16191

ILMO. SR.:

La Editorial Espasa- Calpe, S.A: domiciliada en Madrid, calle de Ríos Rosas núm. 26, solicita la autorización que exigen las disposiciones vigentes para importar de su delegación de Argentina y vender en España el siguiente libro:

Autor: Bernard Shaw

Título: PIGMALION Y LA COSA SUCEDE (segunda edición)

Fecha de edición: 1942

Cantidad a importar: 1,500 ejemplares

Del que no adjunta ningún ejemplar por haber sido autorizado en edición anterior según expediente Ext. 760

Madrid 21 de mayo de 1943

b.- Grapado al anterior

Expediente nº Ext. 18663

16.191

VICESECRETARÍA DE EDUCACIÓN POPULAR
PROPAGANDA
CENSURA
IMPORTACIÓN

Clase de impreso: libro

Título: "PIGMALIÓN Y LA COSA SUCEDE"

Autor: George Bernard Shaw

Editor: ESPASA-CALPE ARGENTINA

Concesionario Importador: ESPASA-CALPE MADRID

Número de ejemplares: 1.500

Entrada: 22-5-43

Salida: 26-5-43

Resolución: Autorizada su importación y venta en España

Fdo.: El jefe de censura

4.- EXPEDIENTE 4641 CAJA 21/11542

a.- Media cuartilla azul

Expediente nº 4641-56

Título: Comedias escogidas

Autor: George Bernard Shaw

Editor: Aguilar

Importador-

Fecha entrada 24-9-56

Fecha de salida:-

Lector nº 25

Entregada:-

Al dorso:

Resolución: Autorización 14-12-56

DENEGADA “Hombre y Superhombre” 14-12-56
Autorización.- 9-7-57

Tachaduras: 14-12-56 de las obras LA CASA DE LAS PENAS, VOLVIENDO A MATUSALEN y LA COMANDANTE BARBARA

Fecha 19 julio 1957

3ª Edición: 9-junio-1962
4º edición: 7-julio-1963
5ª edición: 21 de julio 1964

b.- Cuartilla

Expediente nº 4641-56

Recibo de la entrega a la Sección de Inspección de Libros de la Dirección General de Información para su depósito legal y archivo de cinco ejemplares de “OBRAS ESCOGIDAS” de George Bernard Shaw.

El editor se compromete a que son exactamente las mismas que las galeradas autorizadas anteriormente

Madrid, 16 de julio de 1957

Sello de Aguilar

c.- Hoja doblada con cuartillas dentro

Portada:

Impreso de solicitud para imprimir COMEDIAS ESCOGIDAS (especifica los libros de que consta)

Editada: Aguilar

Páginas: 1200

Tirada de: 10.000 ejemplares

Madrid 25 de septiembre de 1956

Antecedentes: en ficha adjunta

Dentro:

No se rellena el informe de censura (Si ataca al dogma, la moral, las instituciones etc.)

Resultado: AUTORIZACIÓN

MADRID 9 DE JUNIO DE 1957

Al dorso:

Justificante del depósito de los ejemplares que se determinan

19 de julio de 1957

Documentos grapados:

I.- Cuartilla en la que se autoriza la publicación del prólogo de A.C: Ward, pero se pide que se tache lo acotado en la página 423

Firmado: M de la Pinta Llorente

Fecha: 8 de Julio del 57

II.- Cuartilla en la que:

1.- se detallan los expedientes de los libros que aparecen en esta versión de las Comedias escogidas

2.- Informe de censura:

La casa de las penas: se puede publicar tachando lo acotado en las páginas 8, 36-36, 38, 80, 115, 117, y 136

Fascinación: puede editarse

Trata de Blancas: puede editarse

El discípulo del diablo: puede editarse

La comandante bárbara: Comedia fuerte, dado que su autor viene a deducir ser una hipocresía no reconocer que la pobreza es el compendio de todos los vicios. No obstante, hechas las correcciones en páginas 8,14,15,21,22,331,83,87,128,129,130,136 puede publicarse

Hombre y superhombre: comedia donde el autor inglés acumula tal copia de incongruencias, paradojas, consignando tales excesos en cosas y aspectos fundamentales religiosas que opinamos no debe publicarse

Volviendo a Matusa: no el prólogo, si con tachaduras.

III.- dos cuartillas grapadas en las que se remite a AGUILAR las supresiones que debe hacer para poder publicar el libro

IV.- Ídem: se deniega la publicación a HOMBRE Y SUPERHOMBRE

d.- Dos hojas grapadas:

Primera:

Dirección de Información y Turismo

Fecha 25 de junio de 1957

Aguilar envía las galeradas en las que se ha suprimido lo especificado por la censura y suplica que se lo dejen publicar

Madrid, 25 de junio de 1957

Segunda:

Dirección General de Información y Turismo

24 de septiembre de 1956

Aguilar solicita la edición de COMEDIAS ESCOGIDAS

1200 paginas

12'5 x 19 centímetros

10.000 ejemplares

180 ptas.

24 septiembre de 1956

Contiene al dorso los libros y su número de expediente correspondiente y en lápiz azul o rojo si están permitidas o no y cómo (tachaduras o suspendida)

5.- EXPEDIENTE 742 CAJA 21/11345

a.- Instancia

Ministerio de Información y Turismo

Sección Inspección de libros

Expediente nº 742-56

13-2-56

Portada:

Se pide la autorización para que Janes imprima la obra "P" con un volumen de 250 páginas y una tirada de 4000 ejemplares.

Se la pasan al lector, que la firma

Dentro:

Informe de censura: "En "Pigmalión" de George Bernard Shaw se trata de un especialista en fonética que recoge de una calle londinense a una florista ordinaria y basta para someterla a sus métodos de prosodia y educación y convertirla así contando con su belleza en una señorita de sociedad. En esta comedia como en las restantes de este autor se sirve Shaw para mostrar su punto de vista sobre los problemas u realidades sociales, todo ello adobado con su humor cómico y paradójico".

PUEDE PUBLICARSE.

Madrid 17 de marzo de 1956

El lector Fray M de la Pinta.

Visto el informe del lector el Negociado propone la AUTORIZACIÓN el 21 de marzo de 1956

En la parte de atrás:

Recibo de entrega de cinco ejemplares para su firma y sello

30 octubre de 1956

b.- Instancia en la que se da el permiso de publicación

Ministerio de Información y Turismo

Dirección General de Información

Ante la instancia del 10 de marzo de 1956, se ha decidido autorizar la publicación de Pigmalión.

Madrid 21 de marzo de 1956

c.- Recibo de José Janes de entrega las copias de los libros requeridos

Expediente N° 742-56

Madrid 4 de octubre de 1956

d.- Cuartilla

J. Úbeda remite un original de Pigmalión para preguntar si esa obra ha sido censurada previamente y pidiendo que si ha sido así, se le informe de las supresiones.

e.- Instancia

Respuesta a la anterior:

En contestación a la nota que antecede, he de comunicar a V.S: que la obra a que la misma se refiere, por ser distinto adaptados a los dos expedientes que son ese mismo título constan en nuestro archivo, no tiene antecedentes.

Madrid 21-2-56

Firmado por J. Ortiz

f.- Instancia

Ministerio de Información Turismo

Dirección General de Información

Sección de inspección de libros
Expediente 742

El que suscribe José Janés con domicilio en Barcelona en la calle Muntaner 316 solicita el permiso para editar el libro que se indica

Autor: George Bernard Shaw

Título: Pigmalión

Editor: José Janes

Volumen: 250 pág.

Formato: 4ª

Tirada: 4000 ejemplares

Precio de venta: 32 ptas.

Colección en la que se incluye: Obras completas de autores contemporáneos.

Madrid 10 febrero 56

Fdo.: José Janes

g.- Copia de Pigmalión en versión de Broutá.

6.- EXPEDIENTE 1432 CAJA 15077

a.- Libro

Título: Androcles y el León, Denegado, Pigmalión.

1ª ed.: abril 1952

2ª ed.: septiembre 1957

Traducción de Floreal Mazía

b.- Libro

Título: Los millones de Buoyant

Fabulas Forzadas

Shakespeare contra Shaw.

Editor: Sudamericana Buenos Aires 1965

Traducción de Floreal Mazía

c.- Libro

Ídem

d.- Impreso

Portada

Ministerio de Información y Turismo

Sección de Inspección de Libros

Expediente 1432-64

Fecha de revisión 2-marzo 1967

Título: Teatro Completo

Autor: George Bernard Shaw

Editor: Edhasa

Lector 21

Madrid 3 de marzo de 67

Dentro: Criterio del lector
PUEDE AUTORIZARSE

16 marzo del 67
P. Álvarez Turienzo

Detrás:
En el plazo reglamentario se interpone RECURSO DE REVISIÓN

e.- Impreso
Portada
Ministerio de Información y Turismo
Sección de Inspección de Libros
Expediente 1432-64
Fecha de revisión 5 marzo 1964

Título: Teatro Completo
Autor: George Bernard Shaw
Editor: Edhasa
Lector 23
Madrid 5 de marzo de 64

Dentro: Criterio del lector
PUEDE AUTORIZARSE el total de la obra si no se halla en el prefacio de Androcles y el León
págs. 9 a 144 cosas en pugna con el dogma católico

9 marzo del 64
Moreno de Munguía

Detrás: PUEDE AUTORIZARSE para circulación queda comprobado la congruencia entre los
textos objeto de esta resolución
Adjunto grapado libros que conforman el volumen y su nº de expediente

f.- Impreso
Portada
Ministerio de Información y Turismo
Sección de Inspección de Libros
Expediente 1432-64
Fecha de revisión 5 marzo 1964

Título: Teatro Completo
Autor: George Bernard Shaw
Editor: Edhasa
Lector 23
Madrid 5 de marzo de 64

Dentro: Criterio del lector

9 marzo del 1964
Fdo.: Moreno de Munguía

Detrás:

En el plazo reglamentario se interpone RECURSO DE REVISIÓN

g.- Impreso

Portada

Ministerio de Información y Turismo.

Sección de Inspección de Libros

Expediente

Título: Androcles y el león, Denegado, Pigmalión

Autor: George Bernard Shaw

Editor: Sudamericana

Vol. de 413 páginas

Lector 23

Madrid 2 de septiembre de 64

Dentro: Criterio del lector

NO PUEDE PUBLICARSE EL PROLOGO DE ANDROCLES Y EL LEON

7 de septiembre 64

Firma no legible

Reverso: PUEDE AUTORIZARSE para circulación queda comprobado la congruencia entre los textos objeto de esta resolución

h.- Impreso

Ídem para el libro Casándose, La verdad sobre Blanco Posnet

Editorial: Edhasa

Dentro estudio de la obra y supresiones

g.- Media cuartilla azul

Relación de las obras que componen las Obras Completas

h.- Impresos

Petición de EDHASA para publicar las Obras Completas e informes del censor

Nada sobre Pigmalión

i.- Impresos

Ídem

j.- Portada

Ministerio de Información y Turismo

Sección de Inspección de Libros

Expediente 1432-65

k.- Impreso

Petición de explicación de la editorial EDHASA

Nada de Pigmalión

7.- EXPEDIENTE 8989 CAJA 16848

a.- Instancia

Ministerio de Información y Turismo
Sección Inspección de libros
Expediente nº 8989-65
4- diciembre - 1965

Portada:

Se pide la autorización para que Aguilar imprima la obra Comedias Escogidas con un volumen de 1256 páginas y una tirada de 5000 ejemplares.

Se la pasan al lector 21, que la firma
24 I- 196

Dentro:

Relación de las obras
PUEDE PUBLICARSE.
Madrid 27 de enero de 1966
Firma no legible

Visto el informe del lector el Negociado propone la AUTORIZACIÓN el 29 de enero de 1966

En la parte de atrás:

Recibo de entrega de cinco ejemplares para su firma y sella
16 junio de 1966

Folios dentro:

- Relación de las obras
- Relación de las obras con su número de expediente
- Recibo de entrega de 3 ejemplares a la Dirección General de Información

Madrid 16 junio 1966

- Papel de Ediciones Aguilar que describe el libro: Comedias Escogidas, 6ª edición, 1256 páginas, 12'5 x 19 cm., 5000 ejemplares, 300 pesetas, colección Premios Nobel. 4 de diciembre de 1965

8.- EXPEDIENTE 3168 CAJA 02838

a.- Instancia

Ministerio de Información y Turismo
Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.
Sección de Ordenación Editorial
Expediente nº 3168-69-65
6 de marzo de 69

Portada:

Se pide la solicitud de consulta voluntaria acerca de la obra PIGMALIÓN, adaptación de Joan Oliver de George Bernard Shaw

Editada por AYMA
Volumen de 96 páginas
Tirada: 1000 ejemplar

Madrid, de marzo del 69
Pasa al lector 13
7 de marzo del 69

Dentro:

Es una versión libre de la conocida obra de George Bernard Shaw. La acción se desarrolla en Barcelona y los problemas de fonética y lenguaje se refieren a la lengua catalana. Los personajes no varían apenas.

PUEDE PUBLICARSE.

Madrid 13 marzo del 69
Firma no legible

Visto el informe del lector el Negociado propone la AUTORIZACIÓN el 14 de marzo del 69

b.-

Cuartilla
Ministerio de Información y Turismo
Dirección de Cultura Popular y Espectáculos
Ordenación editorial número 31-68-69

Se permite su edición
Madrid 14 de marzo del 69

c.- Impreso

Ministerio de Información y Turismo
Dirección General de Información
Orientación Bibliográfica

Ricardo Domenech, en representación editorial AYMA solicita que se consulte la obra (para su publicación)

Título: Pígalión
Autor: George Bernard Shaw
Editorial: AYMA
Volumen: 96 páginas aproximadamente
Formato: 12,5 x 18,5 cm
Tirada de 1000 volúmenes
Precio 100 pesetas aproximadamente
Colección: "Quaderns de Teatre"
6 de marzo del 69

9.- EXPEDIENTE 10985 CAJA 73/03489

a.- Ministerio de Información y Turismo.
Dirección General de Cultura Popular
Sección de Ordenación Territorial
Expediente nº 10985-73
A 6 de octubre de 1973

Presentado con fecha 5 de octubre de 1973

Solicitud del depósito de la obra "Comedias escogidas 7ª edición 1ª reimpresión." De G.B. Shaw.

Editada por Aguilar

Volumen de 1256 páginas

Con una tirada de 5.000 ejemplares

Informe: "Nada que objetar a esta nueva edición"

"Aceptado"

Firmado: Ángel Aparicio

Obras que recoge:

Cándida

Casa de las penas

Cesar y Cleopatra

Cleopatra

La cosa sucede

El discípulo del diablo

Fascinación

Hasta donde alcanza el pensamiento

Héroes

Pigmalión

Santa Juana

Tragedia de un caballero entrado en años

Trata de blancas

b.- Aguilar Editores, con domicilio en Madrid, calle Juan bravo 38, deposita seis ejemplares, exigidos por el artículo 12 de la ley de prensa:

Título: Comedias escogidas 7ª ed. 1ª reimpresión Autor: GB Shaw

1256 paginas

12 x 18'5 centímetros

5.000 ejemplares

500 pesetas

Colección: Biblioteca de Premios Nobel

10.- EXPEDIENTE 8635 CAJA 73/07631

a.- Ministerio de Cultura

Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía

Promoción Editorial

Expediente nº 8635

14 de agosto de 1981

Juan José Urdiain Ugarte con domicilio en Madrid calle Vía de los Poblados s/n, teléfono 7631755 en representación de le editorial Bruguera deposita seis ejemplares de la obra Pigmalión.

Autor: George Bernard Shaw

Editorial: Bruguera, S.A.

Volumen: 182 páginas

Formato: 18 x 11

Tirada: 41.500 ejemplares

Precio de venta: 225 pesetas
Colección Bruguera Club, 81
14 de agosto de 1981

b.- Resolución:

Expediente nº: 8635-81

Título: Pigmalión Col. Bruguera Club

Autor: George Bernard Shaw

Editorial: Bruguera

No procede adoptar las previsiones del artículo 66 de la ley de prensa e imprenta

Requisitos formales completos.

c.- Recibo de entrada

Expediente nº: 8635-81

Título: Pigmalión Col. Bruguera Club

Autor: George Bernard Shaw

Editorial: Bruguera

Tirada: 41.500 ejemplares

Precio de venta: 225 pesetas

Fecha de entrada: 14-8-81

ANEXO 12. TEXTO AÑADIDO EN *PIGMALIÓN* EN LA EDICIÓN DE 1941

ACTO 2. Escena del baño (Shaw, 1980, 32-34):

MRS PEARCE: I will have you put here. This will be your bedroom.

LIZA: O-h, I couldn't sleep here missus. It's too good for the likes of me. I should be afraid to touch anything. I ain't a duchess yet, you know.

MRS PEARCE: You have to make yourself as clean as the room: then you won't be afraid of it. And you must call me Mrs Pearce, not missus.

LIZA: Gawd! what's this? Is this where you wash clothes? Funny sort of copper I call it.

MRS PEARCE: It is not a copper. This is where we wash ourselves, Eliza, and where I am going to wash you.

LIZA: You expect me to get into that and wet myself all over! Not me. I should catch my death. I knew a woman did it every Saturday night; and she died of it.

MRS PEARCE: Mr Higgins has the gentlemen's bathrooms downstairs; and he has a bath every morning, in cold water.

LIZA: Ugh! He's made of iron, that man.

MRS PEARCE: If you are to sit with him and the Colonel and be taught you will have to do the same. They won't like the smell of you if you don't. But you can have the water as hot as you like. There are two taps: hot and cold.

LIZA: I couldn't. I durstn't. It's not natural: it would kill me. I've never had a bath in my life: not what you'd call a proper one.

MRS PEARCE: Well, don't you want to be clean and sweet and decent, like a lady? You know you can't be a nice girl inside if you're a dirty slut outside.

LIZA: Boohoo!!!!

MRS PEARCE: Now stop crying and go back into your room and take off all your clothes. Then wrap yourself in this. And come back to me. I will get the bath ready.

LIZA: I can't. I won't. I'm not used to it. I've never took off all my clothes before. It's not right: it's not decent.

MRS PEARCE: Nonsense, child. Don't you take off all your clothes every night when you go to bed?

LIZA: No. Why should I? I should catch my death. Of course I take off my shirt.

MRS PEARCE: Do you mean that you sleep in the underclothes you wear in the daytime?

LIZA: What else do I have to sleep in?

MRS PEARCE: You will never do that again as long as you live here. I will get you a proper nightdress.

LIZA: Do you mean change into cold things and lie awake shivering half the night? You want to kill me, you do.

MRS PEARCE: I want to change you from a frowzy slut to a clean respectable girl fit to sit with the gentlemen in the study. Are you going to trust me and do what I tell you or be thrown out and set back to your flower basket?

LIZA: But you don't know what the cold is to me. You don't know how I dread it.

MRS PEARCE: Your bed won't be cold here: I will put a hot water bottle in it. Off with you and undress.

LIZA: Oh, if only I'd known what a dreadful thing it is to be clean I'd never have come. I didn't know when I was well off. I--

MRS PEARCE: Now come along. Take that thing off.

LIZA: Oh I couldn't, Mrs Pearce: I really couldn't. I never done such a thing.

MRS PEARCE: Nonsense. Here: step in and tell me whether it's hot enough for you.

LIZA: Ah-oo! Ah-oo! It's too hot

MRS PEARCE: It won't hurt you.

ACTO 2. Escena de la clase de fonética (Shaw, 1980, 49-50):

Higgins: Say your alphabet

Liza: I know my alphabet. Do you think I know nothing? I don't need to be taught like a child.

Higgins (*thundering*): Say your alphabet.

Pickering: Say it, Miss Doolittle. You will understand presently. Do what he tells you; and let him teach you in his own way.

Liza: Oh well, if you put it like that –Ahyee, bəyee, cəyee, dəyee-

Higgins (*with the roar of a wounded lion*): Stop. Listen to this, Pickering. This is what we pay for as elementary education. This unfortunate animal has been locked up for nine years in school at our expense to teach her to speak and read the language of Shakespeare and Milton. And the result is Ahyee, Bə-yee, Cə-yee, Də-yee. (*To Eliza*). Say A, B, C, D.

Liza (*almost in tears*): But I'm sayin it. –Ahyee, bəyee, cəyee-

Higgins: Stop. Say a cup of tea.

Liza: A cappətə-ee

Higgins: Put your tongue forward until it squeezes against the top of your lower teeth. Now say cup.

Liza: C-c-c- I cant. C-Cup.

Pickering: Good. Splendid, Miss Doolittle.

Higgins: By Jupiter, she's done it at the first shot. **Pickering:** We shall make a duchess of her. (*To Eliza*) Now do you think you could possibly say tea? Not tə-yee, mind: if you ever say bə-yee, cə-yee, də-yee again you shall be dragged round the room three times by the hair oy you hair. (*Fortissimo*) T, T, T, T.

Liza (*weeping*): I cant hear no difference cep that it sounds more genteel-like when you say it.

Higgins: Well, if you can hear that difference, what the devil are you crying for? **Pickering:** give her a chocolate.

Pickering: No, no. Never mind crying a little, Miss Doolittle: you are doing very well; and the lessons wont hurt. I promise you I wont let him drag you round the room by your hair.

Higgins: Be off with you to Mrs. Pearce and tell her about it. Think about it Try to do it by yourself: and keep your tongue well forward in your mouth instead of trying to roll it up and swallow it. Another lesson at half-past four this afternoon, Away with you.

(*Eliza still sobbing, rushes from the room*).

And that is the sort of ordeal poor Eliza has to go through for months before we meet again on her first appearance in London society of the professional class.

ANEXO 13. TABLAS PARA EL ESTUDIO MICROTEXTUAL

ANEXO 13.1 TABLA 1

	<i>PYGMALION</i> , 1916	JULIO BROUTÁ Y GREGORIO SIERRA, 1919	PLAZA Y JANÉS, 1990	RICARDO BAEZA, 1943
	ACT 1			
1	A BYSTANDER He won't get no cab not until half-past eleven, missus, when they come back after dropping their theatre fares.	UN DESCONOCIDO.- No se hagan ustedes ilusiones. Ahora, a la salida de los teatros, no se encuentra un coche por toda la ciudad. Si sigue lloviendo, no tendremos más remedio que esperar que vuelvan de sus carreras.		UN DESCONOCIDO.- No se hagan ustedes ilusiones. Hasta las once y media no encontrará un coche libre, y eso teniendo mucha suerte.
2	THE BYSTANDER. Well, it ain't my fault, missus.	EL DESCONOCIDO.- Pues no hay más que tener paciencia.		EL DESCONOCIDO.- Paciencia, señora. Con hacerse mala sangre no se saca nada.
3	THE FLOWER GIRL. Nah then, Freddy: look wh' y' gowin, deah.	LA FLORISTA.- ¡Anda, pasmao! ¡Vaya con el señorito cegato! Nos ha amolao el cuatro ojos. ¡Ay, qué leñe!		LA FLORISTA.- ¡Anda, pasmao! Ya podía mirar dónde pone los pies. ¡Ay qué leñe!
4	THE FLOWER GIRL There's manners f' yer! Te-oo banches o voylets trod into the mad.	LA FLORISTA.- ¡Vaya unas maneras que tienen algunos! ¡Moño, las tienen de...! ¡Y poco barro que hay! ¡Pues ya nos hemos ganao el jornal!	LA FLORISTA.- ¡Vaya unas maneras que tienen algunos! ¡Moño, las tienen de...! ¡Y un poco barro que hay! ¡Pues ya nos hemos ganao el jornal!	LA FLORISTA.- ¡Hay que ver las maneras que tién algunos! ¡Y con el barrizal que hay! ¡Nos ha jeringao el muy...!
5	THE FLOWER GIRL. Ow, eez ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' de-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy atbaht pyin. Will ye-oo py me f'them	LA FLORISTA.-Anda, ¿conque es hijo de usted, señora? Bien. Pues mire: podrá usted pagarme las flores estropeás. No se figure usted que a mí me las regalan.		LA FLORISTA. Anda, ¿conque es hijo de usted? Pues mire, ya podía pagarme las flores estropeás. No se figure usted que a mí me las regalan
6	THE FLOWER GIRL I can give you change for a tanner, kind lady.			
7	THE FLOWER GIRL. Thank you kindly, lady.	LA FLORISTA.- Muchísimas gracias, señora, y que tenga usted mucha salud		LA FLORISTA. Muchísimas gracias, señora, y que Dios se lo pague.
8	THE FLOWER GIRL. Oh, thank you, lady.	LA FLORLSTA.- ¡Qué buena es la señora! ¡Si toas fuan así!....		LA FLORISTA. ¡Qué buena es la señora! ¡Si toas fuán así...!

9	THE FLOWER GIRL. I didn't.	LA FLORISTA. -¿No ha de gritar una cuando la pisan un callo?		LA FLORISTA ¿Qué, se va a cayar una cuando la atropeyan? ¡Pues'taríamos frescos!
10	THE FLOWER Who's trying to deceive you? I called him Freddy or Charlie same as you might yourself if you was talking to a stranger and wished to be pleasant.			
11	THE FLOWER GIRL. If it's worse it's a sign it's nearly over. So cheer up, Captain; and buy a flower off a poor girl.	LA FLORISTA.- Cuando cae así, con fuerza, no crea usted cabayero, es que pronto se acaba. Ande, mi general, compreme un ramiyete,		LA FLORISTA Cuando cae así tan fuerte, no crea usted, cabayero, es que pronto s'acaba. Ande, mi general, cómpreme un ramiyete.
12	THE FLOWER GIRL. I can give you change, Captain,	LA FLORISTA.-Por eso no lo deje, que yo puedo cambiarle.		LA FLORISTA Por eso no lod eje, que yo pueo cambiarle.
13	THE FLOWER GIRL. Garn! Oh do buy a flower off me, Captain. I can change half-a-crown. Take this for tuppence.	LA FLORISTA.- ¡Anda la mar! Si tuviá yo un "soberano", estaría yo ahora en un palco de la Opera. Mírese a ver si tiene medio penique.	LA FLORISTA.- ¡Anda la mar! Si tuviá yo un "soberaign", estaría yo ahora en un palco de la Ópera. Mírese a ver si tiene medio penique.	LA FLORISTA ¡Atiza! Si tuviá yo una libra, no estaría aquí. Mírese a ver si yeva dos peniques y le doy este ramo
14	THE FLOWER GIRL Thank you, sir.	LA FLORISTA. -Pues sueltos llevo cinco peniques. Torne dos ramiyetes y los cinco dichos. Le sale a medio. Penique ca ramiyete. Me paece que... ¡Golfo, marrano! ¿Qué ties tú que pellizcarme? ¡Qué animal!		LA FLORISTA ¡Qué le vamos a hacer! Menos da una piedra. Muchas gracias, cabayero.
A		EL GOLFO.-Es pa anunciarme.		
B		LA FLORISTA.- ¡Pues ni que fuás el Padre Santo! ¡Mira que anunciarse con cardenales!		
15	THE BYSTANDER You be careful: give him a flower for it. There's a bloke here behind taking down every blessed word you're saying.	EL GOLFO.- Cállate, pelucha, y hazme caso a mí. A ver si vas a la Comi, que allí detrás hay uno de la ronda, que no me gusta naa. Ya sabes lo que dice el		EL DESCONOCIDO Ten cuidado. Dale una flor a cambio. Hay ahí detrás un tipo de la secreta apuntando en un

		bando...: que a las floristas os está prohibido molestar al público. Me parece que el poli aquel te está apuntando.		cuadernito todo lo que estás diciendo
16	THE FLOWER GIRL I ain't done nothing wrong by speaking to the gentleman. I've a right to sell flowers if I keep off the kerb. I'm a respectable girl: so help me, I never spoke to him except to ask him to buy a flower off me. Oh, sir, don't let him charge me. You dunno what it means to me. They'll take away my character and drive me on the streets for speaking to gentlemen. They--	LA FLORISTA.- Yo no he hecho naa malo. Tengo derecho a vender flores, que pa eso pago mi licencia. Yo soy una chica honraa, y a ese cabayero sólo le dije que me comprase unos ramiyetes.		LA FLORISTA Yo no he hecho na malo. No metiéndome con naide, tengo drecho a vender mis flores. Yo soy una chica honrá; to el mundo lo sabe; y a ese cabayero no l'he dicho más que me comprase un ramiyete.
C				LA FLORISTA Oiga ustedé, cabayero, diga ustedé la verdá. ¿Qué es lo que he he cho yo? Yo no he quita na a naide. No deje que me yeven a 'la cómi, que luego se enrean las cosas y la meten a una en chirona...
D		EL GOLFO.- ¿A mí que me cuentas? Por lo que puá tronar, ándate con cuidao. ¡"La Nación"!		
E		LA FLORISTA.-- Ustedes, señores, son testigos, que yo no he hecho naa malo.		
F		LA FLORISTA. Oiga ustedé, cabayero; diga ustedé la verdá. ¿Qué es lo que he hecho yo? Yo no he quita naa a nadie. Que me registren.		
G		LA FLORISTA.- Tóquese usted las narices ...		
17	THE BYSTANDER. It's all right: he's a gentleman: look at his boots. She thought you was a copper's nark, sir.	EL DESCONOCIDO.- Es verdad; no es poli: es un caballero. No hay más que ver su calzado. Aquí la gachí le ha tomao por otro. S'ha		EL DESCONOCIDO Es verdad; no es un poli. Debe ser un caballero. No hay más que ver el

		figurao qu'era usted un guiri.		calzado. Aquí la chica le tomó por otro. Se figuró que era usted un guiri.
H		EL DE LAS NOTAS. ¿Un guiri? ¿Qué es?		
18	THE BYSTANDER It's a--well, it's a copper's nark, as you might say. What else would you call it? A sort of informer.	EL DESCONOCIDO.- Pues le diré: un guiri es... un guiri. Eso es. No lo sé decir d'otro modo.		EL DESCONOCIDO Pues le diré: un guiri es. . . un guiri. No sé. . . una especie de soplón de la poli . . .
19	THE FLOWER GIRL I take my Bible oath I never said a word--	LA FLORISTA.- Juro por la salud de mi madre, que en paz descanse, que yo no he hecho naa.		LA FLORISTA Juro por la salud de mi madre, qu'en paz descanse, que yo no he hecho na
20	THE FLOWER GIRL Then what did you take down my words for? How do I know whether you took me down right? You just show me what you've wrote about me. What's that? That ain't proper writing. I can't read that.	LA FLORISTA.- Pues, entonces, ¿a qué viene el tomar apuntes? ¡Yo qué sé lo que habrá escrito ahí! Enséñemelo a ver. ¿Qué dice? Yo no sé leer eso.		LA FLORISTA Pues entonces, ¿a qué viene el tomar apuntes? ¡Sabe Dios lo que habrá escrito ahí! Enséñemelo, a ver. ¡Qué dice! Yo no sé leer esos garabatos.
21	THE NOTE TAKER. I can. "Cheer ap, Keptin; n' haw ya flahr orf a pore gel."	EL DE LAS NOTAS.- Yo, sí; escucha. "Cuando cae así, con fuerza, no crea usted, cabayero, es que pronto se acaba. Ande, mi general, cómpreme un ramiyete..."		EL DE LAS NOTAS Yo, sí; escucha. "Cuando cae así tan fuerte, no crea usted, cabayero, que pronto s'acaba. Ande, mi general, cómpreme un ramiyete..."
22	THE FLOWER GIRL It's because I called him Captain. I meant no harm. Oh, sir, don't let him lay a charge agen me for a word like that. You--	LA FLORISTA.- ¡Qué voz pone! Pero vamos a ver: ¿es un crimen el que yo haya llamao general al señor cuando tal vez no sea más que coronel? Usted dirá, cabayero, si me he propasao en algo.		LA FLORISTA ¡Ah!, ¿es porque l'he yamao general al señor? ¿Y qué, es algún crimen? Usted dirá, cabayero, si me he propasao en algo
23	THE BYSTANDER. He ain't a tec. He's a blooming busybody: that's what he is. I tell you, look at his boots.	EL DESCONOCIDO.- Pero, señores, ¿si está visto que ese señor no es de la Policía! A mí me parece que es un guasón que quie tomarnos el pelo.		EL DESCONOCIDO Pero, señores, si está visto que ese señor no es de la policía. ¡Fíjense en el calzado! A mí me parece que es un guasón, que se mete donde no lo llaman.
24	THE BYSTANDER Who told you my people come from Selsey?	EL DE LAS NOTAS.- ¡Qué listo es usted! Bien se ve que ha nacido usted en Whitechapel.		

I		EL DESCONOCIDO.- ¿Cómo lo sabe usted?		EL DESCONOCIDO ¿Cómo lo sabe usted?
25	THE FLOWER GIRL Oh, what harm is there in my leaving Lisson Grove? It wasn't fit for a pig to live in; and I had to pay four-and-six a week. Oh, boo--hoo-- oo--	LA FLORISTA.- Sí, sí; en aquel barrio nació; no lo puedo negar; pero no me vaya usted a multar por ello..., que no lo volveré a hacer. Ahora vivo en Lisson Grove. Esto supongo que no es un crimen.		LA FLORISTA Sí señor. Pero ayí no puén vivir ni los cerdos. Una pocilga es mejor. Pero no veo que sea también un pecao vivir en otro barrio del que se nació.
26	A SARCASTIC BYSTANDER Park Lane, for instance. I'd like to go into the Housing Question with you, I would.			
27	THE FLOWER GIRL I'm a good girl, I am.	LA FLORISTA.- Soy una muchacha honraa.		LA FLORISTA ¡Yo soy una muchacha honrá!
28	THE SARCASTIC BYSTANDER Do you know where <u>I</u> come from?	EL CIRCUNSTANTE SARCÁSTICO.- Si todo lo adivina, dígame: ¿en qué calle me he criado yo?		EL MIRÓN SARCÁSTICO Oiga, ya que lo adivina todo, dígame: ¿en qué barrio me he criado yo?
29	THE SARCASTIC ONE Well, who said I didn't? Bly me! You know everything, you do.	EL CIRCUNSTANTE SARCÁSTICO.- Pues es verdad. ¡Qué hombre! ¡Lo sabe todo!		EL MIRÓN SARCÁSTICO Pues es verdad. ¡Qué hombre, lo sabe todo!
30	THE FLOWER GIRL Ain't no call to meddle with me, he ain't.	LA FLORISTA.- No es una razón para meterse conmigo.		LA FLORISTA. ¡No es una razón pa meterse conmigo!
31	THE BYSTANDER Of course he ain't. Don't you stand it from him. See here: what call have you to know about people what never offered to meddle with you? Where's your warrant?	EL CIRCUNSTANTE SARCÁSTICO.- Claro que no; ni con nadie que no haya cometido falta alguna. A ver si resulta un policía "ful". Si no, que enseñe la insignia.		EL MIRÓN SARCÁSTICO Claro que no; ni con nadie que no haya cometido alguna falta. ¡A ver si resulta un policía de pega! ¡Que enseñe la placa!
32	THE FLOWER GIRL. Let him say what he likes. I don't want to have no truck with him.	LA FLORISTA.- ¡Vaya un cabayero, que se mete con una pobre muchacha! ¿Si creerá que yo era gitana y le iba a hacer competencia?		LA FLORISTA A mí, con tal que no se meta conmigo. . . ¡Claro, como la ven a una sola!
33	THE BYSTANDER. You take us for dirt under your feet, don't you? Catch you taking liberties with a gentleman!			
34	THE SARCASTIC BYSTANDER. Yes: tell HIM where he	EL DESCONOCIDO.- No saben ustedes distinguir. Ese señor no		EL MIRÓN SARCÁSTICO ¡A ver, el sábelotodo:

	come from if you want to go fortune-telling.	es policía. Es Onofrof, el adivinador de pensamientos. Le he visto trabajar en el circo. Oiga usted, musíu: díganos de dónde es aquel caballero al que llamó general la muchacha.		que nos diga de dónde es el señor!
35	THE FLOWER GIRL He's no gentleman, he ain't, to interfere with a poor girl.	LA FLORISTA.- ¡Yo lo que digo es que no tié derecho a molestarte! ¿Soy acaso una mendiga?		LA FLORISTA ¡Como que un cabayero de verdá s'iba a meter con una probe muchacha que tié que ganarse la vida!
36	THE SARCASTIC BYSTANDER. There! I knowed he was a plain-clothes copper.			EL MIRÓN SARCÁSTICO ¿No lo dije? Ya sabía yo que era un poli.
37	THE BYSTANDER. That ain't a police whistle: that's a sporting whistle.			EL DESCONOCIDO Se equivoca usted. Ese pito no es de policía.
38	THE FLOWER GIRL He's no right to take away my character. My character is the same to me as any lady's.	LA FLORISTA.- Debiera denunciarle, por coación.		LA FLORISTA ¡Hay que ver! ¡Como si porque una es probe la honra d'una no valiera lo mismo que la d'una rica!
39	THE BYSTANDER. So it has. Why didn't you say so before? and us losing our time listening to your silliness.	EL DESCONOCIDO.- ¡Recontra! ¡Si ya no cae! Claro, con esos charlatanes que le entretienen a uno... Nada, nada; no ha pasado nada. Porque ya se sabe, a lo mejor, en estas apreturas...		EL DESCONOCIDO Así es. ¿Por qué no lo dijo usted antes? Nos habríamos ahorrado el oír algunas paparruchas.
40	THE SARCASTIC BYSTANDER. I can tell where you come from. You come from Anwell. Go back there.			EL MIRÓN SARCÁSTICO Pues yo también le voy a decir a usted de dónde ha salido: ¡de Anwell! Y allí debería usted de volverse.
41	THE SARCASTIC BYSTANDER Thank you, teacher. Haw haw! So long			EL MIRÓN SARCÁSTICO Muchas gracias, profesor. Hasta la vista.
42	THE FLOWER GIRL. Frightening people like that! How would he like it himself.	LA FLORISTA.- Debiera denunciarle, por coación.		
43	THE FLOWER GIRL.	LA FLORISTA.-	LA FLORISTA.-	LA FLORISTA

	Poor girl! Hard enough for her to live without being worried and chivied.	¡Vaya una vida perra la que tiene una! ¡Cuánto hay que sudar para ganarse un triste piri! Y encima la amolan a una de todas las maneras.	¡Vaya una vida perra la que tiene una! ¡Cuánto hay que sudar para ganarse un triste piri! Y encima la <u>amuelan</u> a una de todas las maneras.	¡Vaya una vida perra! ¡Tanto pa na! ¡Y encima to el mundo a amolarla a una!
44	THE FLOWER GIRL. Ought to be ashamed of himself, unmanly coward!	LA FLORISTA.- Sí, sí; ahora quiere hacerse pasar por ventríloco; pero a mí no hay quien me quite que es de la secreta.		LA FLORISTA ¡Vergüenza debería darle meterse con una probe chica que no ha hecha na a naide!
45	THE FLOWER GIRL. Let him mind his own business and leave a poor girl--	LA FLORISTA.- ¡Y una siempre hecha la pascua! ¡Cuando se nace con mala pata...!		LA FLORISTA Algunos con tanta suerte, y una siempr'hecha pascua...
46	THE FLOWER GIRL I've a right to be here if I like, same as you.	LA FLORISTA.- Cabayero, usted l'ha tomao conmigo. Creo que tengo el mismo derecho a estar aquí que usted.		LA FLORISTA ¡Porqu'usté lo diga! ¡Como si no tuviá el mismo drecho a estar qu'usté!
47	THE FLOWER GIRL Ah--ah--ah--ow--ow--oo!	LA FLORISTA.- ¡Pa que quedrá que yo me vaya? ¡Pues no me sale del moño! ¡No faltaba más! También tengo yo mi diznidá y..., y... tal. ¡Pa chasco!		LA FLORISTA ¡Habrás visto! ¡Ujuy, mi madre!
48	THE NOTE TAKER Heavens! what a sound! Ah--ah--ah--ow--ow--ow--oo!	EL DE LAS NOTAS.- ¡Cielos, qué sonidos! ¡Y éste dicen que es nuestro idioma, tan hermoso, tan sonoro, tan eurítmico!		EL DE LAS NOTAS ¡Santo cielo, qué sonidos! "¡Ujuy, mi madre!"
49	THE FLOWER GIRL Garn!	LA FLORISTA.- A este hombre le falta un tornillo. ¡Ay qué gracia!		LA FLORISTA ¡Ay qué gracia! ¡Si paece que no hubiá hecho otra cosa!
I	THE FLOWER GIRL Whats that you say?			
50	THE FLOWER GIRL Buy a flower, kind gentleman. I'm short for my lodging.	LA FLORISTA.- Cómpreme una flor. No tengo donde dormir.		LA FLORISTA Cómpreme una flor. No tengo dónde dormir.
51	THE FLOWER GIRL You ought to be stuffed with nails, you ought. Take the whole blooming basket for sixpence.	LA FLORISTA.- ¡Que siempre usted me ha de salir en contra! Tome usted todo el canasto por seis peniques, para acabarlo.		LA FLORISTA ¡Usted había de ser! ¡La tié tomada conmigo! Tome to el canasto por seis peniques, pa acabarlo.
52	THE FLOWER GIRL Ah--ow--ooh! Aaah--ow--ooh! Aaaaaah--ow--ooh! Aasaaaaaaaaah--ow--ooh!!!	LA FLORISTA.- ¡Aaayyy! ¡Aaayyy! ¡Aaaaayyyy!		LA FLORISTA ¡Ay mi madre! ¡Ujuy! ¡Habrás visto tío más chalao!

53	THE FLOWER GIRL. They walked to the bus when the rain stopped.	LA FLORISTA.- ¿Las dos señoras? Pues se marcharon a coger un autobús en cuanto dejó de llover.		LA FLORISTA ¿Lasdos señoras? Pues se marcharon pa el utobús en cuanto paró de yover.
54	THE FLOWER GIRL Never you mind, young man. I'm going home in a taxi.. Eightpence ain't no object to me, Charlie. Angel Court, Drury Lane, round the corner of Micklejohn's oil shop. Let's see how fast you can make her hop it.	LA FLORISTA.- No se apure por eso, señorito. A mí precisamente me hace falta el taxi para ir a casa. Usted lo pase bien. Drury Lane, esquina de la tienda de aceite de Micklejohn. ¡Arrea, que habrá propi!		LA FLORISTA No se apure por eso, joven. Lo tomaré yo pa ir a mi casa. ¿Qué? ¿Te creíste que no tenía conqué? ¡Desconfiao! Angel Cóurt, Drury Lane, esquina a la tienda de Micklejohn. Y arrea, qu'habrá propi.
II	THE FLOWER GIRL Never you mind, young man. I'm going home in a taxi.. A taxi fare ain't no object to me, Charlie. Here. What about the basket?			
III	LIZA No: I don't want nobody to see it. Goodbye, Freddy			
IV	LIZA Bucknam Pellis			
V	LIZA Don't you know where it is? In the Green Park, where the King lives. Goodbye, Freddy. Don't let me keep you standing there. Goodbye.			
VI	LIZA Of course I havnt none. But I wasnt going to let him know that. You drive me home.			
VII	LIZA Angel Court, Drury Lane, next Meiklejohn's oil shop			
VIII	LIZA How much?			
IX	LIZA A shilling for two minutes			
X	LIZA Well I don't call it right			
XI	LIZA Hundreds and thousands of times, young man.			
XII	LISA Impidence!			
	ACT 2			
55	THE FLOWER GIRL. Don't you be so saucy. You ain't heard what I come for yet. Did you tell him I come in a	LA FLORISTA.- ¡No se ponga tan bufo, hombre! Un griyo sólo vale medio penique y se l'oye. Entéres'usté		LA FLORISTA No se ponga tan rufo, hombre. Un griyo sólo vale medio penique y se l'oye.

	taxi?	tan siquiera del ojezto de mi vesita. Señora, ¿l'ha dicho usted que he venío en taxi?		Entéres'usté tan siquiera del ojezo de mi vesita. Señora, ¿l'ha dicho usted que he venío en tasi?
56	THE FLOWER GIRL. Oh, we are proud! He ain't above giving lessons, not him: I heard him say so. Well, I ain't come here to ask for any compliment; and if my money's not good enough I can go elsewhere.	FLORISTA.- ¡Anda Dios! Aquí toos a una. Qué s'habrán figurao? Pues sepan ustés que s'equivocan de medio a medio. Aquí menda, tal como la ven, tié con qué pagar. De modo que al trigo, como quien dice. El señor aquí, según le oí decir anoche, da lecciones de pronunciación. Pues yo quiero aprender a pronunciar correztamente, así como suena. Creo que mi dinero vale tanto como el de otros; y si no, decirlo d'una vez. Con ir a otro profesor, asunto acabao, y tan amigos como antes.	FLORISTA.- ¡Anda Dios! Aquí toos a una. Qué s'habrán figurao? Pues sepan ustés que s'equivocan de medio <u>en</u> medio. Aquí menda, tal como la ven, tié con qué pagar. (...) El señor aquí, según le oí decir anoche, da lecciones de pronunciación . Pues yo quiero aprender a pronunciar correztamente, así como suena. Creo que mi dinero vale tanto como el de otros; y si no, decirlo d'una vez. Con ir a otro profesor, asunto acabao, y tan amigos como antes.	LA FLORISTA ¿Sí, eh? ¿Tan empingorotao se figura? ¿Pues no decía ayer que daba lecciones de pronunciación? Y, después de to, ¿no es mi dinero tan bueno como el de los demás?
57	THE FLOWER GIRL. Good enough for ye--oo. Now you know, don't you? I'm come to have lessons, I am. And to pay for em too: make no mistake.	LA FLORISTA.- El tonto será usted si desperdicia la ocasión. Fíjese que estoy dispuesta a pagar las lecciones.	LA FLORISTA.- El tonto será usted si desperdicia la ocasión. Fíjese que estoy dispuesta a pagar las <u>lecciones</u>	LA FLORISTA ¡Anda, qué leñe! Pues ¿pa qué va a ser? ¡Pa pagarle a usted!
J				LA FLORISTA ¿Pues qué va a ser? Las lecciones de pronunciación.
58	THE FLOWER GIRL. Well, if you was a gentleman, you might ask me to sit down, I think. Don't I tell you I'm bringing you business?	LA FLORISTA. - Vamos, parece que se ablanda. ¡Aaaayyy!		LA FLORISTA Sí señor, como l'oye. Y pagando, ¿sabe?, que yo no quiero na gratis. De manera que podría usted empezar por decirme que tomara asiento, digo yo.
59	THE FLOWER GIRL Ah--ah--ah--ow--ow--ow--oo! I won't be called a baggage when I've offered to pay like any lady.	LA FLORISTA. - ¡Aaaaayyy...aaaaayyy yy ...! No me pegue, que no he hecho nada. ¡Y me ha llamado pilfora cuando ofrezco pagar como una señora!		LA FLORISTA ¡Ay mi madre! ¿Pero qu'hé hecho yo? ¿No l'he dicho que le voy a pagar? ¡Y no le permito a naide que me llame fenómeno!
60	THE FLOWER GIRL. I want to be a lady in a flower shop stead of	LA FLORISTA.- Pues mire usted: yo querría entrar de vendedora en		LA FLORISTA Pues verá usted... Yo querría entrar de

	selling at the corner of Tottenham Court Road. But they won't take me unless I can talk more genteel. He said he could teach me. Well, here I am ready to pay him--not asking any favor--and he treats me as if I was dirt (me zif I was dirt).	una tienda elegante de flores. Me han dicho que mi tipo no les disgustaba, pero que mi manera de hablar no era bastante fina. Como el señor se dedica a enseñar a hablar, he venido a ver si nos entendíamos.		vendedora en una tienda elegante de flores qu'hay en la avenida de Totenhain. M'han dicho que mi tipo no les disgustaba, pero que mi manera d'hablar no era bastante fina. Como el señor, según dijo anoche, se dedica a enseñar a prenuciar como es debido, pues. . . he venido a ver si nos entendíamos.
61	THE FLOWER GIRL. Why shouldn't I? I know what lessons cost as well as you do; and I'm ready to pay.	LA FLORISTA.- ¡Nos ha amolao! Sé yo tan bien como usted lo que valen las lecciones. Estoy dispuesta a pagar lo que pidan en razón. ¡Anda, chúpate esta, Ruperta!	LA FLORISTA.- ¡Nos ha amolao! Sé yo tan bien como usted lo que valen las lecciones. Estoy dispuesta a pagar lo que pidan en razón. ¡Anda, chúpate esta, Ruperta!	LA FLORISTA ¡Nos ha amolao! Pues pudiendo. Si lo que piden no es cosa del otro mundo; naturalmente
62	THE FLOWER GIRL Now you're talking! I thought you'd come off it when you saw a chance of getting back a bit of what you chucked at me last night. You'd had a drop in, hadn't you	LA FLORISTA.- ¡Ah, vamos! Ya sabía yo que bajaría usted los humos al ver la probabilidad de recoger algo de lo que tiró anoche. Vamos confiese: estaba algo alegre, ¿no?	LA FLORISTA.- ¡Ah, vamos! Ya sabía yo que bajaría <u>usted</u> los humos al ver la probabilidad de recoger algo de lo que tiró anoche. (....) Confiese: estaba algo alegre, ¿no?	LA FLORISTA Ya sabía yo qu'en oliendo los cuartos se le bajarían los humos. El darme anoche to aquel dinero debió ser que' estaba usted un poco... alegre, ¿eh? Vamos, confieselo: a cualquiera le pasa...
63	THE FLOWER GIRL. Oh, if you're going to make a compliment of it--	LA FLORISTA.-No haga usted cumplidos... Yo. . .		LA FLORISTA Sin cumplidos. . . Yo . . .
64	THE FLOWER GIRL. Ah--ah--ah--ow--ow--oo!	LA FLORISTA.-Yo quiero irme.		LA FLORISTA A mí no me manda naide, ¿sabe? Me sentaré si me sale de dentro. ¡Eso es!
65	LIZA Don't mind if I do.	LA FLORISTA. - Gracias, cabayero.		LA FLORISTA Gracias, cabayero.
66	THE FLOWER GIRL. Liza Doolittle.	LA FLORISTA.- Eliza		LA FLORISTA Eliza
K		LA FLORISTA.- Pues Eliza Doolittle.		LA FLORISTA Eliza Doolittle.
67	HIGGINS Eliza, Elizabeth, Betsy and Bess, They went to the woods to get a birds nes': PICKERING. They found a nest with four eggs in it: HIGGINS. They took one apiece, and left			

	three in it.			
68	LIZA. Oh, don't be silly.			
69	LIZA. Well, why won't he speak sensible to me?			
70	LIZA. Oh, I know what's right. A lady friend of mine gets French lessons for eighteenpence an hour from a real French gentleman. Well, you wouldn't have the face to ask me the same for teaching me my own language as you would for French; so I won't give more than a shilling. Take it or leave it.	ELISA.-Pues mire: yo sé por dónde ando. Una muchacha, amiga mía, tiene un profesor de francés al que paga un chelín y medio por hora. Es un francés de Francia, no se crea usted. Supongo que usted no se atreverá a exigirme lo mismo para enseñarme mi propia lengua. Yo le ofrezco un chelín, ni un penique más. Haga lo que quiera.	ELISA. -Pues mire: yo se por dónde ando. Una muchacha, amiga mía, tiene un profesor de francés al que paga un chelín y medio por hora. Es un frances de Francia, no se crea <u>usted</u> . Supongo que <u>usted</u> no se atevera a exigirme lo mismo para enseñarme mi propia lengua. Yo le ofrezco un chelín, ni un penique más. Haga lo que quiera.	ELISA Pues, verá usted. . . y no crea que a mí se me engaña así como así. Una chica, amiga mía, tié un profesor de francés al que paga un chelín y medio por hora. Un francés de Francia, no se crea usted. Pero usted no va a tener el tupé de llevarme lo mismo por enseñarme mi propia lengua. De manera que le daré un chelín. Ni un penique más. Haga lo que quiera.
71	LIZA Who told you I only--	ELISA.- ¿Quién le ha dicho que yo sólo...?		ELISA ¿Quién l'ha dicho que yo sólo...?
72	LIZA Sixty pounds! What are you talking about? I never offered you sixty pounds. Where would I get--	ELISA.- ¡Sesenta libras! ¿Pero qué está usted diciendo? Yo nunca le he ofrecido sesenta libras. ¿Cómo podría yo...?		ELISA ¡Setenta y cinco libras! Pero ¿qué está usted diciendo? Yo no le he ofrecía semejante cosa. ¿De donde quíe usted que yo...?
73	LIZA But I ain't got sixty pounds. Oh--	ELISA.- Pero si no voy a poder...		ELISA Pero si no voy a poder. . .
74	LIZA Ah--ah--ah--ow--oo--o! One would think you was my father.	ELISA.- ¡Aaayyy! Ni que fuá usted mi padre.		ELISA ¡Aaaayyy! Ni que fuá usted mi padre.
75	LIZA. What's this for?	ELISA.- ¿Pa qué es eso?		ELISA ¿Pa qué?
76	LIZA Here! You give me that handkerchief. He give (<i>gev</i>) it to me, not to you.	ELISA.- Venga, ¡caray! Si me lo dió a mí.		ELISA ¡Que no señor! ¡Habrás visto! Me lo dió a mí.
77	LIZA. Oh, you are real good. Thank you, Captain.	ELISA.- ¡Oh, qué bueno es usted, mi general! Muchísimas gracias.	ELISA.- ¡Oh, qué bueno es <u>usted</u> , mi general! Muchísimas gracias.	ELISA ¡Muchísimas gracias, general! ¡Esto sí qu'es un cabayero!
78	LIZA Ah--ah--ah--ah--ow--ow--oooo!!! I ain't dirty: I washed my face and hands afore I come, I did.	ELISA.- ¡Aaaaayyyyy...! Del arroyo ha dicho, cuando precisamente en donde me paso yo la vida es en las aceras.		ELISA ¡Oiga usted. . .! Que no hay que insultar... Una cosa es que una sea probe. . .
79	LIZA Ah--ah--ah--ow--ow--oo!			

80	LIZA. You're no gentleman, you're not, to talk of such things. I'm a good girl, I am; and I know what the like of you are, I do.	ELISA.-No sé lo que usted querrá hacer conmigo. Yo soy una muchacha honrá, ¿entiende?		ELISA ¡Oiga usted, mucho ojo! Que yo soy una muchacha honrá, ¿sabe?
81	LIZA No! I'll call the police, I will.	ELISA.- A mí no me martiricen, que llamo a los guardias.		ELISA ¡Mucho cuidao con tocarme, eh, que yamo a los guindas
82	LIZA. Ah--ah--ah--ow--ow--oo!	ELISA. - ¡Aaaaayyyyy ... !		ELISA ¿En la carbonera? ¡Soco...!.
83	LIZA. Garn!	ELISA.- ¡Aaaaa yyyyy ...!		ELISA ¿Casada? ¿Menda? ¡Ajujuy!
84	LIZA. Who'd (Whood) marry me?	ELISA.- ¿Quién s'había de casar conmigo?	ELISA.- ¿Quién <u>se</u> había de casar conmigo?	ELISA ¿Y quién s'había de casar conmigo?
85	LIZA I'm going away. He's off his chump, he is. I don't want no balmies teaching me.	ELISA.- Yo salgo de aquí ahora mismo. Este señor está guillado. No quiero de profesor a un loco.		ELISA Yo lo que hago es dirme. Este señor está chalo. Rinuncio a las lecciones.
86	LIZA Nah--ow. You got no right to touch me.	ELISA.- Yo quería decir ...		ELISA Si yo no...
87	LIZA I didn't want no clothes. I wouldn't have taken them. I can buy my own clothes.	ELISA.- Yo no necesito ropa de naide, Puedo coprarme lo que me hace falta.		ELISA Yo no necesito ropa de naide. Puedo comprarme lo que m'hace falta.
88	LIZA. I ain't got no parents. They told me I was big enough to earn my own living and turned me out.	ELISA.- No tengo padres. En la casa donde me criaron me dijeron que ya tenía bastante edad para ganarme la vida, y me echaron a la calle.		ELISA No tengo padres. Hace tiempo que me dijeron que ya era lo bastante crecida pa ganarme la vida, y m'echaron a la caye.
89	LIZA. I ain't got no mother. Her that turned me out was my sixth stepmother. But I done without them. And I'm a good girl, I am.	ELISA.- No la he conocido. La que me echó a la calle era mi tercera madrastra. Pero a mí, ¡plin! Yo me las arreglo sin ellos.		ELISA No la he conocío. La que me echó a la caye era mi madrastra número seis. Pero, a mí, ¡plin! Yo me las arreglo sin eyos.
90	LIZA Oh you are a brute. It's a lie: nobody ever saw the sign of liquor on me.	ELISA.- Pero ¿qué s'ha figurao usted? ¿Que soy alguna borracha? Pues, hijo, es lo que faltaba.	ELISA.- Pero ¿qué <u>se</u> ha figurado ustedé ? ¿Que soy alguna borracha? Pues, hijo, es lo que faltaba.	ELISA Pero, ¿qué s'ha figurao ustedé? ¿Que soy yo alguna golfa borracha? ¡Pues, hijo, es lo que faltaba!
XIII	LIZA Oh you are a brute. It's a lie: nobody ever saw the sign of liquor on me. Oh, sir: you're a gentleman: don't let me speak to me like that.			

91	LIZA. I got my feelings same as anyone else.	ELISA.- Creo que mis sentimientos se merecen tanta consideración como los de cualquiera	ELISA.- Creo que mis sentimientos se merecen (...) consideración como los de cualquiera	ELISA ¡Natural! ¡Como cualquiera hijo de vecino!
92	LIZA. I don't want to talk grammar. I want to talk like a lady.	ELISA.-Yo no quiero hablar gramaticalmente. Quiero hablar como las señoras		ELISA Yo no quiero hablar gramaticalmente. Quiero hablar como las señoras.
XIV	LIZA. I don't want to talk grammar. I want to talk like a lady in a flower shop.			
93	LIZA. Oh, you've no feeling heart in you: you don't care for nothing but yourself .Here! I've had enough of this. I'm going. You ought to be ashamed of yourself, you ought.	ELISA.-Usted no tiene corazón. Sólo piensa en sus negocios y a los demás que los parta un rayo. Yo estoy ya harta de todo esto. Vaya, ustedes lo pasen bien.	ELISA.-Usted no tiene corazón. Sólo piensa en sus negocios y a los demás que los parta un rayo. Yo estoy ya harta de todo esto. Vaya, ustedes lo pasen bien.	ELISA Usted no tié corazón. Sólo piensa en sus negocios, y a los demás, que los parta un rayo. Ya m'he hartado yo también. ¡Que ustedes lo pasen bien!
94	LIZA How do I know what might be in them? I've heard of girls being drugged by the like (likes) of you.	ELISA.- ¿Y qué sé yo lo que habrá dentro? Algún fieltro envenenado, como dicen en el "Tenorio". De menos nos hizo Dios.	ELISA.- ¿Y qué sé yo lo que habrá dentro? Algún <u>filtro</u> envenenado, como dicen en el <u>Tenorio</u> . De menos nos hizo Dios.	ELISA ¿Y qué sé yo lo qu'habrá dentro? A lo mejor algo pa hacerla dormir a una.
95	LIZA. I wouldn't have ate it, only I'm too ladylike to take it out of my mouth.	ELISA.-No me gusta despreciar. ¡Gachó, qué rico!		ELISA No me gusta despreciar. ¡Gachó, qué rico!
96	LIZA. Well, what if I did? I've as good a right to take a taxi as anyone else.	ELISA.- Pues sí, ¿y qué? ¿No tengo yo derecho a tomar un taxi como cualquiera?		ELISA Sí señor, ¿y qué? ¿No tengo yo drecho a tomar un tasi como cualquiera?
97	LIZA. No: I don't want no gold and no diamonds. I'm a good girl, I am.	ELISA.- Pues no, yo no pienso en vestidos y alhajas. Soy una muchacha honrá.	ELISA.- Pues no, yo no pienso en vestidos y alhajas. Soy una muchacha <u>honraa</u> .	ELISA No, señor, ¡maldita la falta que m'hacen a mí las alhajas! Yo soy una muchacha honrá, ¿sabe usted?
98	LIZA Ah--ah--ow--oo!	ELISA.- Usted dirá	ELISA .- <u>Usted</u> dirá.	ELISA ¿Miss. . .? Naide me yamó nunca así. . .
99	HIGGINS. There! That's all you get out of Eliza. Ah--ah--ow--oo!			
100	LIZA You're a great bully, you are. I won't stay here if I don't like. I won't let nobody wallop me. I never asked to go to Bucknam Palace, I didn't. I was never in			ELISA ¿Y pa qué me van a yevar a mí al cuarto de baño? ¿Qué s'han figurao? ¡Pues no faltaba más! Ni a mí me da naide de palos, ni tengo yo por qué

	trouble with the police, not me. I'm a good girl-			dir al palacio, ni tié la poli por qué meterse conmigo. Yo soy una muchacha honrá, que coste.
101	LIZA Well, what I say is right. I won't go near the king, not if I'm going to have my head cut off. If I'd known what I was letting myself in for, I wouldn't have come here. I always been a good girl; and I never offered to say a word to him; and I don't owe him nothing; and I don't care; and I won't be put upon; and I have my feelings the same as anyone else--			ELISA Como usted guste, pero a mí no me la dan, ¿saben? Y ni voy a ver al Rey, ni me corta naide la cabeza... ¡Pa chasco!
L		ELISA.-Yo, ¿pa qué vaya ir al cuarto de baño? Ya estoy yo escamá hasta las cachas. ¿Qué s'han figurao? A mí nadie me da de palos. ¿Qué tengo yo que hacer en Palacio? ¿Qué falta me hace a mí jugarme la cabeza?	ELISA.-Yo, ¿pa qué vaya ir al cuarto de baño? Ya estoy yo <u>escamaa</u> hasta las cachas. ¿Qué s'han figurao? A mí nadie me da palos. ¿Qué tengo yo que hacer en Palacio? ¿Qué falta me hace a mí jugarme la cabeza?	
M		ELISA.- Como usted quiera; pero a mí no me la dan, coste... ¡Pa chasco!		
XV	LIZA O-h, I couldn't sleep here, missus. It's too good for the likes of me. I should be afraid to touch anything. I aint a duchess yet, you know.			
XVI	LIZA Gawd! whats this?Is this where you wash clothes? Funny sort of copper I call it.			
XVII	LIZA You expect me to get into that and wet myself all over! Not me. I should catch my death. I knew a woman did it every Saturday night; and she died of it.			
XVIII	LIZA Ugh! He's made of iron, that man.			
XIX	LIZA I couldn't. I dursnt. It's not natural:			

	it would kill me. Ive never had a bath in my life: not what youd call a proper one.			
XX	LIZA Boo-hoo!!!!			
XXI	LIZA I cant. I wont. I'm not used to it. Ive never took off all my clothes before. It's not right: it's not decent.			
XXII	LIZA No. Why should I? I should catch my death. Of course I take off my skirt.			
XXIII	LIZA What I else have to sleep in?			
XXIV	LIZA Do you mean change into cold things and lie awake shivering half the night? You want to kill me, you do.			
XXV	LIZA But you don't know what the cold is to me. You don't know how I dread it.			
XXVI	LIZA Oh, if only I'd a known what a dreadful thing it is to be clean I'd never have come. I didn't know when I was well off. I--			
XXVII	LIZA Oh I couldn't, Mrs Pearce: I reely couldn't. I never done such a thing			
XXVIII	LIZA Ah-oo! Ah-oo! It's too hot.			
102	DOOLITTLE Professor Higgins? (Iggins)?	DOOLITTLE.- ¿El profesor Higgins?		DOOLITTLE ¿El profesor Higgins?
103	DOOLITTLE. Morning, Governor. I come about a very serious matter, Governor.	DOOLITTLE.-Buenos días, señores. Vengo por un asunto muy serio.		DOOLITTLE Buenos días, señores. Vengo por un asunto muy delicado.
N		DOOLITTLE.- Con su permiso		
104	DOOLITTLE I want my daughter: that's what I want. See?	DOOLITTLE.- Pues quiero a mi hija.		DOOLITTLE Pues. . . quiero a mi hija.
105	DOOLITTLE What!	DOOLITTLE.- ¿Qué es lo que dice?		DOOLITTLE ¿Cómo? ¿Qué dice usted?
106	DOOLITTLE Now, now, look here, Governor. Is this reasonable? Is it fair (fairity) to take advantage of a man like this? The girl	DOOLITTLE.-Hombre, vamos, sea usted razonable. No debe usted ponerse así. Las cosas, claras. La chica me pertenece a mí. Usted se la llevó. ¿Qué	DOOLITTLE.- Hombre, vamos, sea usted razonable. No debe usted ponerse así. Las cosas claras. La chica me pertenece a mí. Usted	DOOLITTLE Oiga, oiga; no hay que ponerse así ni por qué sacar las cosas de quicio. La chica me pertenece a mí. Usted se la llevó. No es que

	belongs to me. You got her. Where do I come in?	voy yo ganando?	se la llevó. ¿Qué voy yo ganando?	yo me oponga, así en absoluto; pero ¿qué voy yo ganando con ello?
107	DOOLITTLE No, Governor.			
108	DOOLITTLE. Don't take a man up like that, Governor.	DOOLITTLE.-Pues déjeme usted explicarme ...		DOOLITTLE Pero, hombre, déjeme usted que le explique ...
109	DOOLITTLE. Have I asked you for a brass farthing? I leave it to the gentleman here: have I said a word about money?	DOOLITTLE.-Pero, señor, ¿le he pedido yo ni un penique? Caballero, usted es testigo: ¿he hablado yo de dinero?		DOOLITTLE Pero, señor, ¿le he pedido yo ni un penique? Caballero usted es testigo: ¿he hablado yo algo de dinero?
110	DOOLITTLE Well, what would a man come for? Be human, governor.	DOOLITTLE.- Ya lo puede usted suponer. A lo que está uno. Yo no amenazo, ni exijo, ni pido; lo dejo a su voluntad. ¿Puedo decir más?		DOOLITTLE Ya se lo puede usted suponer. A lo que está uno. Yo no amenazo ni exijo, ni pido; lo dejo a su voluntad. ¿Puedo hacer más?
111	DOOLITTLE. So help me, Governor, I never did. I take my Bible oath I ain't seen the girl these two months past.			DOOLITTLE Con la mano sobre los Evangelios se lo juro. ¡Si hace dos meses que no la he echado la vista encima.
112	DOOLITTLE I'll tell you, Governor, if you'll only let me get a word in. I'm willing to tell you. I'm wanting to tell you. I'm waiting to tell you.			
113	DOOLITTLE. It was like this, Governor. The girl took a boy in the taxi to give him a jaunt. Son of her landlady, he is. He hung about on the chance of her giving him another ride home. Well, she sent him back for her luggage when she heard you was willing for her to stop here. I met the boy at the corner of Long Acre and Endell Street.	DOOLITTLE.-Bien sencillo. La chica tomó un taxi y convidó a un rapaz, vendedor de periódicos, a que la acompañara. Es el hijo de la portera en cuya casa vive. Al saber que usted quería que se quedase aquí, bajó y le dijo al chico que fuera por su equipaje. Yo me lo encontré, por casualidad, en la esquina de la calle de Long Acre y la de Endell.		DOOLITTLE Muy sencillo. La chica tomó un taxi y convidó a un chico, vendedor de periódicos, a que la acompañara. El hijo de la patrona. Al saber que usted quería que se quedase aquí, bajó y le dijo al chico que fuera por su equipaje. Yo me lo encontré, por casualidad, en la esquina de la calle de Long Acre y ...
114	DOOLITTLE. The poor man's club, Governor: why shouldn't I?	DOOLITTLE.- La taberna, caballero, es el club del pobre.		DOOLITTLE La taberna, caballero, es el club del pobre.

115	DOOLITTLE. He told me what was up. And I ask you, what was my feelings and my duty as a father? I says to the boy, "You bring me the luggage," I says--	DOOLITTLE.-Pues bien: llamé al chico y me lo contó todo. Comprenderá usted mi dignidad y mi deber de padre. Le dije al chico: "Tráerme el equipaje aquí."	DOOLITTLE.-Pues bien: llamé al chico y me lo contó todo. Comprenderá usted mi dignidad y mi deber de padre. Le dije al <u>chico, digo</u> : "Tráerme el equipaje aquí."	DOOLITTLE Pues bien, el chico me lo contó todo. Y yo les pregunto a ustedes: ¿cuál era mi deber de padre? Me parece que la cosa estaba bien clara. Voy, pues, y le digo al chico: "Tráeme el equipaje aquí."
116	DOOLITTLE. Landlady wouldn't have trusted me with it, Governor. She's that kind of woman: you know. I had to give the boy a penny afore he trusted me with it, the little swine. I brought it to her just to oblige you like, and make myself agreeable. That's all.	DOOLITTLE.- ¡Anda! ... ¿Usted cree que la portera me lo hubiera entregado a mí? Las mujeres son muy desconfiadas en general; pero las porteras lo son en particular. Bastante trabajo, y, además, dos peniques, me costó para que el panoli del chico me lo dejara. Pues ahora traigo el equipaje, para que vea usted que soy servicial. Eso es todo.	DOOLITTLE.- ¡Anda! ... ¿Usted cree que la portera me lo hubiera entregado a mí? Las mujeres son muy desconfiadas en general; pero las porteras (...) en particular. Bastante trabajo, y además, dos peniques, me costó para que el panoli del chico me lo dejara. Pues ahora traigo el equipaje, para que vea usted que soy servicial. Eso es todo.	DOOLITTLE ¡Anda! ¿Usted cree que la patrona me lo habría entregado a mí? Las mujeres son muy desconfiadas en general, y las patronas en particular. Bastante trabajo, además de dos peniques, me costó que el muy tuno me lo dejara. Pues he querido traer yo mismo el equipaje, para que vea usted que soy servicial.
117	DOOLITTLE. Musical instrument, Governor. A few pictures, a trifle of jewelry, and a bird-cage. She said she didn't want no clothes. What was I to think from that, Governor? I ask you as a parent what was I to think?	DOOLITTLE.-Pues en una guitarra, cinco postales ilustradas, un medallón, una cadena de plata y una jaula con un pájaro. Dijo que no necesitaba ropa. ¿Qué es lo que yo debo pensar de esto, caballero? Póngase usted en mi lugar como padre.	DOOLITTLE.-Pues en una guitarra, cinco postales ilustradas, un <u>medallón y una</u> cadena de plata y una jaula con un pájaro. Dijo que no necesitaba ropa. ¿Qué es lo que yo debo pensar de esto, caballero? Póngase usted en mi lugar como padre.	DOOLITTLE Pues...verá usted: en una guitarra, o algo por el estilo, unas cuantas postales iluminadas, un pendiente y una jaula vacía. Por cierto que dijo que no necesitaba ropa. Ya comprenderá usted el efecto que esto me hizo. Póngase en mi lugar como padre.
118	DOOLITTLE Just so, Governor. That's right.	DOOLITTLE.- Justo, justo, usted lo ha dicho.		DOOLITTLE Esato: usted lo ha dicho.
119	DOOLITTLE. Have I said a word about taking her away? Have I now?	DOOLITTLE.- Pero ¿he dicho yo que voy a llevármela? Ni por pienso.		DOOLITTLE ¿Pero he dicho yo que voy a llevármela? ¡Ni por pienso!
120	DOOLITTLE No, Governor. Don't say that. I'm not the man to stand in my girl's light. Here's a career opening for her, as you might say; and--	DOOLITTLE.- Caballero, óigame una palabra. No tome las cosas así. Hágase cargo. No soy yo hombre para ser obstáculo a que mi hija haga carrera. ¡Dios me guarde!		DOOLITTLE Caballero, no tome las cosas así, y hágase cargo. Yo no quiero ser un obstáculo a que mi hija haga carrera. ¡Dios me guarde!
121	DOOLITTLE. No.	DOOLITTLE.-		DOOLITTLE

	This is a misunderstanding. Listen here--	Permítame, caballero, que aquí hay una mala inteligencia. Me habré expresado mal.		Permítame, caballero, que aquí hay una mala inteligencia. Me habré expresado mal.
122	DOOLITTLE. That's right. I can't carry the girl through the streets like a blooming monkey, can I? I put it to you.	DOOLITTLE.-Pues claro. ¿Querrá usted que me la lleve en cueros vivos?		DOOLITTLE ¿Lo ve usted? ¿No querrá que me la lleve en cueritatis por esas calles?
123	DOOLITTLE Where's the clothes she come in? Did I burn them or did your missus here?	DOOLITTLE.- ¿Dónde están las ropas con que entró? ¿Las he quemado yo o las ha quemado aquí, su señora?	DOOLITTLE.- ¿Dónde están las ropas con <u>las</u> que entró? ¿Las he quemado yo o las ha quemado aquí su señora?	DOOLITTLE ¿Eso se dice muy fácil! ¿Dónde están las ropas con que entró? ¿Las he quemado yo o las ha quemado aquí su señora?
124	DOOLITTLE. Listen here, Governor. You and me is men of the world, ain't we?	DOOLITTLE.-Oiga usted, caballero: usted y yo somos hombres de mundo. Hablemos como es debido, de hombre a hombre.		DOOLITTLE Oiga usted, caballero, usted y yo somos hombres de mundo. Hablemos, pues, de hombre a hombre, y sin sacar las cosas de quicio.
125	DOOLITTLE I thank you, Governor. Well, the truth is, I've taken a sort of fancy to you, Governor; and if you want the girl, I'm not so set on having her back home again but what I might be open to an arrangement. Regarded in the light of a young woman, she's a fine handsome girl. As a daughter she's not worth her keep; and so I tell you straight. All I ask is my rights as a father; and you're the last man alive to expect me to let her go for nothing; for I can see you're one of the straight sort, Governor. Well, what's a five pound note to you? And what's Eliza to me?	DOOLITTLE.-Gracias, caballero. La verdad es esta, caballero: usted, desde la primera vista, me ha sido simpático. Hablando se entiende la gente. Mire, yo no soy intransigente y tirano, como muchos. Por las buenas se hace de mí lo que se quiere. Quedando en salvo mi dignidad, yo no tengo inconveniente en llegar a un arreglo. La chica, como usted sabe perfectamente, es guapita, y, como tal, tiene sus méritos. Como hija, en cambio, no vale nada, y no tengo inconveniente en confesarlo sin rodeos. Lo único que yo reclamo son mis derechos de padre, pues no supongo que considere usted justo que yo se la deje de balde. Es usted demasiado caballero para eso. Para usted, ¿qué es un billete de	DOOLITTLE.-Gracias, caballero. La verdad es esta, caballero: usted, desde la primera vista, me ha sido simpático. Hablando se entiende la gente. Mire, yo no soy intransigente y tirano, como <u>hay</u> muchos. Por las buenas se hace de mí lo que se quiere. Quedando en salvo mi dignidad, yo no tengo inconveniente en llegar a un arreglo. La chica, como usted sabe perfectamente, es guapita, y, como tal, tiene sus méritos. Como hija, en cambio, no vale nada, y no tengo inconveniente en confesarlo sin rodeos. Lo único que yo reclamo son mis derechos de padre, pues no supongo que considere usted justo que yo se la deje de balde. Es usted	DOOLITTLE Gracias, caballero. La verdad es esta, caballero: desde el primer momento me ha sido usted simpático. Hablando se entiende la gente. Mire, yo no soy intransigente y tirano, como hay muchos. Por las buenas se hace de mí lo que se quiere. Quedando a salvo mi dignidad, yo no tengo inconveniente en llegar a un arreglo. La chica, como chica, es bastante aceptable y tiene sus méritos. Como hija, en cambio, no vale un pitoche, lo reconozco. Lo único que yo reclamo son mis derechos de padre, pues supongo que no querrá usted, que es todo un caballero, que se la deje de balde. Después de todo, ¿qué es para

		cinco libras? Y para mí, ¿qué es Elisa?	demasiado caballero para eso. Para usted, ¿qué es un billete de cinco libras? Y para mí, ¿qué es Elisa?	usted un billete de cinco libras?, pongamos por caso.
126	DOOLITTLE. Course they are, Governor. If I thought they wasn't, I'd ask fifty.	DOOLITTLE.- Naturalmente; si no lo creyese yo así, pediría por lo menos cincuenta libras.		DOOLITTLE Naturalmente; si no lo creyese yo así, pediría por lo menos cincuenta libras.
127	DOOLITTLE. Not in a general way I wouldn't; but to oblige a gentleman like you I'd do a good deal, I do assure you.	DOOLITTLE.- Por complacer a un caballero como usted, soy capaz de cualquier cosa, tenga la seguridad.		DOOLITTLE No, no señor, no a todo el mundo; pero, por complacer a un caballero como usted, soy capaz de cualquier cosa, tenga la seguridad.
128	DOOLITTLE Can't afford them, Governor. Neither could you if you was as poor as me. Not that I mean any harm, you know. But if Liza is going to have a bit out of this, why not me too?	DOOLITTLE.- ¡Ay caballe ro, mis medios no me lo perrniten! Tampoco tendría usted moralidad si fuese tan pobre como yo. Y no es que yo tenga malas intenciones; pero vamos a ver: si a Elisa le ha tocado un premio gordo, ¿no es justo que tenga yo una pequeña participación?		DOOLITTLE Mis medios no me lo permiten, caballero. Tampoco tendría usted la menor moralidad si fuese tan pobre como yo. Y no es que yo tenga malas intenciones; pero, vamos a ver, si a Elisa le ha tocado una buena tajada, ¿no es justo que tenga yo una pequeña participación?
129	DOOLITTLE. That's it, Governor. That's all I say. A father's heart, as it were.	En el siguiente.	En el siguiente.	En el siguiente.
130	DOOLITTLE. Don't say that, Governor. Don't look at it that way. What am I, Governors both? I ask you, what am I? I'm one of the undeserving poor: that's what I am. Think of what that means to a man. It means that he's up agen middle class morality all the time. If there's anything going, and I put in for a bit of it, it's always the same story: "You're undeserving; so you can't have it." But my needs is as great as the most deserving widow's that ever got money out of six different charities in	DOOLITTLE.-Diga usted que sí. Tenga usted en cuenta lo que es un padre. Díganme, caballeros, ¿qué soy yo? Un pobre que no tiene la culpa de ser pobre. Esto supone un conflicto continuo con la moralidad de la clase media. Si hay algo en que disfrutar y yo trato de disfrutarlo, todos me quieren negar el derecho a ello, Pero mis necesidades son, por lo menos, tan grandes como las de cualquier favorito y recomendado de los establecimientos de Beneficencia. Necesito comer tanto como él y	DOOLITTLE.-Diga usted que sí. Tenga usted en cuenta lo que es un padre. Díganme, caballeros, ¿qué soy yo? Un pobre que no tiene la culpa de ser pobre. Esto supone un conflicto continuo con la moralidad de la clase media. Si hay algo en que disfrutar y yo trato de disfrutarlo, todos me quieren negar el derecho a ello, Pero mis necesidades son, por lo menos, tan grandes como las de cualquier favorito y recomendado de los establecimientos de	DOOLITTLE Diga usted que sí. ¿Y qué soy yo, después de todo? Un pobre indigno y vicioso. Sí, señores, lo reconozco. Pero piensen ustedes lo que eso significa para un hombre, la desventaja terrible en que le coloca. Las personas decentes le desprecian uno y le consideran un enemigo de la sociedad. Y si uno acude a ellos, piensan: "No, a este no hay que ayudarle; es indigno de que se le ayude". ¡Como si mis necesidades no

	<p>one week for the death of the same husband. I don't need less than a deserving man: I need more. I don't eat less hearty than him; and I drink a lot more. I want a bit of amusement, cause I'm a thinking man. I want cheerfulness and a song and a band when I feel low. Well, they charge me just the same for everything as they charge the deserving. What is middle class morality? Just an excuse for never giving me anything. Therefore, I ask you, as two gentlemen, not to play that game on me. I'm playing straight with you. I ain't pretending to be deserving. I'm undeserving; and I mean to go on being undeserving. I like it; and that's the truth. Will you take advantage of a man's nature to do him out of the price of his own daughter what he's brought up and fed and clothed by the sweat of his brow until she's growed big enough to be interesting to you two gentlemen? Is five pounds unreasonable? I put it to you; and I leave it to you.</p>	<p>beber aún algo más. Necesito diversiones, porque soy un hombre pensante. Me hacen falta expansiones: su miaja de baile, su miaja de canto, cuando estoy de buen humor. Pues bien: me piden por cualquier cosa lo mismo que a los otros. No me regalan nada. ¿Y cuál es la moralidad de la clase pudiente? Escudarse en esta moralidad para negármelo todo, para no darme nada. Por eso les suplico a ustedes, caballeros, que no sigan conmigo el mismo sistema. No quieran ustedes quitar a un padre el fruto de su trabajo, amparándose en hipócritas principios de moralidad. Ustedes no saben, claro está, lo que es criar a una hija, darle de comer casi a diario, vestirla desde la cuna hasta que ya se puede ella ganar la vida. Díganlo ustedes mismos. Cinco libras es una ganga. Lo dejo a su criterio.</p>	<p>Beneficencia. Necesito comer tanto como él y beber aún algo más. Necesito diversiones, porque soy un hombre pensador. Me hacen falta expansiones: su miaja de baile, su miaja de canto, cuando estoy de buen humor. Pues bien: me piden por cualquier cosa lo mismo que a los otros. No me regalan nada. Y ¿cuál es la moralidad de la clase pudiente? Escudarse en esta moralidad para negármelo todo, para no darme nada. Por eso les suplico a ustedes, caballeros, que no sigan conmigo el mismo sistema. No quieran ustedes quitar a un padre el fruto de su trabajo, amparándose en hipócritas principios de moralidad. Ustedes no saben, claro está, lo que es criar a una hija, darle de comer casi a diario, vestirla desde la cuna hasta que (...) se pueda ganar la vida ella. Díganlo ustedes mismos. Cinco libras es una ganga. Lo dejo a su criterio.</p>	<p>fuesen, por lo menos, tan grandes como las de cualquier viuda pobre y virtuosa! Pero, no señor: a ella, aunque después de todo no se le ha muerto más que un marido, se la disputan las sociedades de beneficencia, mientras a mí, en cambio, no me dan ni una hilacha. Sin embargo, yo necesito que me ayuden tanto como lo pueda necesitar el pobre más lleno de virtudes. Incluso lo necesito más. Como tanto como él y bebo mucho más que él. Y como él, necesito divertirme un poco, y su miaja de canto y de baile. ¿Y acaso no me cobran a mí por todo lo mismo que a él? Antes hablaban ustedes de moralidad. Pero ¿qué es la moralidad para los ricos? Una excusa para dejar reventar al prójimo que no es a gusto de ellos... Pero ustedes, caballeros, son muy distintos. Ustedes saben lo que es la justicia. Y ya ven que les hablo con toda sinceridad, y que no pretendo pasar por lo que no soy. Si, señores: soy un pobre vicioso, indigno de que lo ayuden. Lo reconozco. Y estoy muy contento de serlo, y espero que Dios me dará vida para continuar siéndolo. Pero, no por eso, ustedes, que son dos verdaderos caballeros, van a aprovecharse de mi situación para negarme lo que por</p>
--	--	--	--	--

				<p>justicia me corresponde. ¿Acaso no crié yo a mi hija, y la alimenté y la vestí con el sudor de mi frente, hasta que fué lo bastante grandecita para poder interesar a ustedes? ¿Y no son cinco libras una cantidad muy razonable? A la consideración de ustedes lo dejo, caballeros, seguro de que resolverán en conciencia.</p>
131	<p>DOOLITTLE. Not me, Governor, thank you kindly. I've heard all the preachers and all the prime ministers--for I'm a thinking man and game for politics or religion or social reform same as all the other amusements--and I tell you it's a dog's life anyway you look at it. Undeserving poverty is my line. Taking one station in society with another, it's--it's--well, it's the only one that has any ginger in it, to my taste.</p>	<p>DOOLITTLE.- ¡Quiten ustedes! He oído muchos discursos parlamentarios y muchos sermones. Ya lodije: soy un hombre pensante y me gustan los discursos sobre la política, la religión y las reformas sociales, así como cualquier otra diversión; pero no vale la pena de que yo me moleste en hacer un papel activo. La vida es corta y hay que aprovecharla.</p>		<p>DOOLITTLE No, no señor, muchas gracias. He oído a una porción de ministros y de predicadores, pues soy un hombre a quien le gusta pensar y aficionado a la política y la religión, como a todas las demás diversiones; pero les aseguro que, vista de cerca, es una vida de perros. No; la pobreza indigna y viciosa es mi verdadera vocación. Cada uno debe dedicarse a lo que sirve</p>
132	<p>DOOLITTLE. Not me, Governor, so help me I won't. Don't you be afraid that I'll save it and spare it and live idle on it. There won't be a penny of it left by Monday: I'll have to go to work same as if I'd never had it. It won't pauperize me, you bet. Just one good spree for myself and the missus, giving pleasure to ourselves and employment to others, and satisfaction to you to think it's not been thrown away. You couldn't spend it better.</p>	<p>DOOLITTLE.-Dios me guarde, caballero. Mal me conoce usted. No tenga el más pequeño cuidado: no lo guardaré, no lo economizaré, no lo sustraeré a la circulación. El lunes próximo no quedará ni un penique en mi poder. El lunes tendré que ir al trabajo, como si nunca hubiese tenido tal billete. No me servirá para entregarme a la holgazanería, pierda cuidado. Una juerga en grande el domingo para mí y la parienta, y "pax Christi" ...</p>	<p>DOOLITTLE.-Dios me guarde, caballero. Mal me conoce usted. No tenga el más <u>mínimo</u> cuidado: no lo guardaré, no lo economizaré, no lo sustraeré a la circulación. El lunes próximo no quedará ni un penique en mi poder. El lunes tendré que ir al trabajo, como si nunca hubiese tenido tal billete. No me servirá para entregarme a la holgazanería, pierda cuidado. Una juerga en grande el domingo para mí y la parienta, y paz Christi...</p>	<p>DOOLITTLE Mal me conoce usted, caballero. No tenga usted el más mínimo cuidado, que no lo economizaré, ni viviré ociosamente de su renta. El lunes próximo no quedará ni un penique en mi poder, y tendré que ir al trabajo como si nunca hubiese tenido tal billete. No me servirá para entregarme a la holganza, pierda cuidado. Una juerga en grande el domingo para mí y la parienta, y asunto concluido. Ni usted mismo lo</p>

				emplearía mejor.
133	DOOLITTLE. No, Governor. She wouldn't have the heart to spend ten; and perhaps I shouldn't neither. Ten pounds is a lot of money: it makes a man feel prudent like; and then goodbye to happiness. You give me what I ask you, Governor: not a penny more, and not a penny less.	DOOLITTLE.- Por Dios, no. En serio. Mi socia no tendría el alma de gastarse en un día diez libras, y tal vez yo tampoco. Es mucho dinero. Una suma así, ya le inspira a uno ideas formales, ideas de ahorro, de no gastar, y entonces, ¡adiós alegrías, adiós felicidad! Nada, caballero, me da usted lo que he pedido; ni un penique más ni un penique menos.		DOOLITTLE No, señor. Mi socia no tendrá el valor de gastarse en diversiones diez libras, y tal vez yo tampoco. Es mucho dinero, una suma así le hace a uno sentirse prudente, y entonces, ¡adiós alegría! Déme usted lo que le he pedido; ni un penique más, ni un penique menos.
134	DOOLITTLE. Tell her so, Governor: tell her so. I'm willing. It's me that suffers by it. I've no hold on her. I got to be agreeable to her. I got to give her presents. I got to buy her clothes something sinful. I'm a slave to that woman, Governor, just because I'm not her lawful husband. And she knows it too. Catch her marrying me! Take my advice, Governor: marry Eliza while she's young and don't know no better. If you don't you'll be sorry for it after. If you do, she'll be sorry for it after; but better you than her, because you're a man, and she's only a woman and don't know how to be happy anyhow.	DOOLITTLE.- ¡Ah! Sí, dígaselo a ella. Por mí, no habría inconveniente. No estamos más que amontonados, como quien dice. Y de ahí vienen todos mis sufrimientos. No tengo autoridad sobre ella. Tengo que mantenerla, tengo que vestirla, tengo que llevarla a diversiones y ser su esclavo, todo porque no soy su marido legal. Ella bien lo sabe. Así es que ni a tiros se casa conmigo. ¡Que te quiero, morena! ... Usted, caballero, siga mi consejo: cátese con Elisa mientras es joven y no cae en la cuenta. Si no lo hace así, luego le pesará a usted. Créame, he visto mucho ...		DOOLITTLE ¡Ah, qué más quisiera yo! En la actual situación, todas las desventajas son para mí. No tengo la menor autoridad sobre ella. Tengo que mantenerla, tengo que vestirla, tengo que llevarla a diversiones y que tratarla con toda clase de miramientos. En una palabra, tengo que ser su esclavo; todo porque no soy su marido legal. Ya lo sabe ella. Así es que ni a tiros se casa conmigo. Usted, caballero, siga mi consejo: cátese con Elisa mientras es joven y no cae en la cuenta. Si no lo hace, se arrepentirá usted; y, si lo hace, será ella la que se arrepienta. Pero más vale que sea ella; pues, después de todo, no es más que una mujer, y las mujeres ni siquiera saben cómo vivir contentas.
135	DOOLITTLE. Thank you kindly, Governor.	DOOLITTLE.- Cabal. Yo no tengo más que una palabra.		DOOLITTLE Cabal. Yo no tengo más que una palabra.
136	DOOLITTLE. Not now. Another time, Governor.	DOOLITTLE.- Ahora, no. Más tarde, ¡quién sabe!		DOOLITTLE Ahora, no. Más adelante, ¡quién sabe!

137	DOOLITTLE. Thank you, Governor. Good morning. Beg pardon, miss.	DOOLITTLE.- Muchísimas gracias. Ustedes lo pasen bien, caballeros. Dispense, señorita.		DOOLITTLE Muchas gracias. Ustedes lo pasen bien, caballeros. Dispense, señorita.
138	THE JAPANESE LADY. Garn! Don't you know your own daughter?	LA JAPONESA.- ¡Anda la mar, mi padre!		LA DAMISELA JAPONESA ¡Anda la órdiga: mi padre!
139	DOOLITTLE Bly me! it's Eliza!	DOOLITTLE, HIGGINS, PICKERING. - (Exclamación simultánea.) ¿Es posible? ¡Elisa! ¿Qué es esto? ¡Hola!		DOOLITTLE, HIGGINS, PICKERING. ¿Es posible? ¡Elisa! ¿Qué es eso? ¡Caracoles!
140	LIZA Don't I look silly?	ELISA.-Estoy hecha una facha, ¿verdad?		ELISA Estoy hecha una facha, ¿verdá?
141	LIZA. I should look all right with my hat on.	ELISA.-Si me pusiera el sombrero, estaría mejor.		ELISA Si me pusiera el sombrero, estaría mejor.
142	DOOLITTLE Well, I never thought she'd clean up as good looking as that, Governor. She's a credit to me, ain't she?	DOOLITTLE.- Está preciosa la condenada. Parece mentira lo que hace la limpieza.		DOOLITTLE Está preciosa la condenada. Parece mentira lo que hace la limpieza.
143	LIZA. I tell you, it's easy to clean up here. Hot and cold water on tap, just as much as you like, there is. Woolly towels, there is; and a towel horse so hot, it burns your fingers. Soft brushes to scrub yourself, and a wooden bowl of soap smelling like primroses. Now I know why ladies is so clean. Washing's a treat for them. Wish they saw (could see) what it is for the like of me!	ELISA.-Es fácil tener limpieza así. Hay agua caliente y fría a discreción, y toallas afelpadas, y esponjas, y agua de Colonia, y jabón líquido, que echa espuma como la cerveza. Ahora comprendo cómo las señoras ricas van tan limpias. Para ellas, el lavarse es un placer. Ya verían si tuvieran que lavarse como una.	ELISA.- Es fácil tener limpieza <u>aquí</u> . Hay agua caliente y fría a discreción, y toallas afelpadas, y esponjas, y agua de <u>colonia</u> , y jabón líquido, que echa espuma como la cerveza. Ahora comprendo cómo las señoras ricas van tan limpias. Para ellas, el lavarse es un placer. Ya verían si tuvieran que lavarse como una.	ELISA Aquí es muy fácil tener limpieza. Hay agua caliente y fría, a gusto d'una, y toayas afelpás, y cepiyos, y esponjas, y agua de colonia, y un jabón que huele a gloria. Ahora comprendo cómo las señoras ricas van tan limpias. Pa eyas, el lavarse es un placer. ¡Ya verían si tuvián que lavarse com' una!
144	LIZA. It didn't: not all of it; and I don't care who hears me say it. Mrs. Pearce knows.	ELISA.-Pues no m'ha gustao del todo, lo digo como lo pienso.		ELISA Pues no m' ha gustao tanto, ¿sabe?
145	LIZA. I had a good mind to break it. I didn't know which way to look. But I hung a towel over it, I did.	ELISA.-Porque a mí no me parece decente eso. Menos mal que lo he tapado con una toalla.		ELISA Pues porque hay cosas que no son decentes. Menos mal que lo tapé con una toaya.
146	DOOLITTLE. Me! I never brought her up at all, except to give her a	DOOLITTLE.- ¡Yo! Si no la he criado de ningún modo. De		DOOLITTLE ¿Yo? Yo no la he criado de ningún

	lick of a strap now and again. Don't put it on me, Governor. She ain't accustomed to it, you see: that's all. But she'll soon pick up your free-and-easy ways.	cuando en cuando, algún lapo, y pare usted de contar. A mí no me echen la culpa de nada. Ella es como Dios la hizo. Ahora le diré: la falta de costumbre es la causa. Pero ya verá usted qué pronto se acostumbra a todo.		modo. De vez en cuando, algún lapo y pare usted de contar. A mí no me echen la culpa de nada. Eso, además; es la falta de costumbre. Pero ya verá usted qué pronto se acostumbra a todo.
147	LIZA. I'm a good girl, I am; and I won't pick up no free and easy ways.	ELISA.- No diga.usted eso. Yo no quiero acostumbrarme a ná... Yo soy una chica honrá ...	ELISA.- No diga.usted eso. Yo no quiero acostumbrarme a <u>naa</u> ... Yo soy una chica <u>honraa</u> ...	ELISA No diga usted eso. Yo no quiero acostumbrarme a esas indecencias... Yo soy una chica honrá . . .
148	LIZA. Not him. You don't know my father. All he come here for was to touch you for some money to get drunk on.	ELISA.-Si, me paece. ¡Qué mal le conoce! El, a lo que ha venido, como si lo viera..., le conozco como si le hubiera parido ... , es a ver si aquí sacaba algo para luego correrla. Si usted l'ha dao algo, ¡menuda cogorza la que se prepara! ...	ELISA.-Si, me paece. ¡Qué mal le conoce! El, a lo que ha venido, como si lo viera, le conozco como si le hubiese parido,es a ver si aquí sacaba algo para luego correrla. Si usted l'ha dao algo, ¡menuda cogorza la que se prepara! ...	ELISA ¡Si cualquier día! ¡Qué mal le conoce! Él, a lo que ha venido, como si lo viera, es a ver si sacaba algo pa luego emborracharse. Si usted l'ha dao algo, ¡menuda cogorza la que se prepara! . . .
149	DOOLITTLE. Well, what else would I want money for? To put into the plate in church, I suppose. Don't you give me none of your lip; and don't let me hear you giving this gentleman any of it neither, or you'll hear from me about it. See?	DOOLITTLE.-Creo que nada más natural. ¿Para qué quería yo los cuartos, si no? No, que iba a echarlos al cepillo de la iglesia. ¡Qué cosas se oyen! ELISA.- ¡Miau! DOOLITTLE.-Oye, tú, no seas desvergonzada. Conmigo te va a salir mal. Y que no sepa yo que hayas faltado a estos caballeros, ¿eh?, porque entonces sí que sabrás quién soy yo.	DOOLITTLE.-Creo que nada <u>es</u> más natural. ¿Para qué quería yo los cuartos, si no? No, que iba a echarlos al cepillo de la iglesia. ¡Qué cosas se oyen!	DOOLITTLE Y ¿para qué otra cosa iba a querer los cuartos? ¿Para echarlos en el cepillo de la iglesia? ¡Qué cosas se oyen! ELISA ¡Miau! DOOLITTLE Oye, tú, no seas desvergonzada. Y que no sepa yo que has faltado a estos caballeros, ¿eh? Porque entonces sí que te las vas a tener que entender conmigo.
150	DOOLITTLE. No, Governor: I ain't such a mug as to put up my children to all I know myself. Hard enough to hold them in without that. If you want Eliza's mind improved, Governor, you do it yourself with a strap.	DOOLITTLE.- Yo, nada. Allá ella. Usted verá cómo se las maneja. Ahora, si quiere usted hacerme caso, no la permita que se le suba a la parra. La ve usted reacia, pues un cachete sin duelo. Y no digo más, señores;		DOOLITTLE No, señor. Allá ella. Usted verá cómo se las arregla. Pero, si quiere usted hacerme caso, no le permita que se le suba a la parra. Y si se pone muy terca, jarabe de palo. Créame, no hay

	So long, gentlemen.	pasarlo bien.		mejor medicina. Bueno, señores; pasarlo bien.
151	DOOLITTLE Certainly. I'll come, Governor. Not just this week, because I have a job at a distance. But later on you may depend on me. Afternoon, gentlemen. Afternoon, ma'am.	DOOLITTLE.- Sí, sí, caballero; vendré con mucho gusto. No muy pronto, porque tengo un trabajo en el otro extremo de la ciudad, pero vendré alguna vez. Adiós, señores; adiós, señora.		DOOLITTLE Sí, sí, señor; vendré con mucho gusto. No muy pronto, porque tengo un trabajo al otro extremo de la ciudad; pero vendré alguna vez. Adiós, señores; buenas tardes, señora.
152	LIZA. Don't you believe the old liar. He'd as soon you set a bull-dog on him as a clergyman. You won't see him again in a hurry.	ELISA.- Viejo embustero; no se fien ustedes de él. Cuando ha oído lo del clérigo, huye espantado. No ha de venir tan pronto.		ELISA ¡Viejo embustero! No le crean una sola palabra, a lo mejor, no vuelve a poner aquí los pies.
153	LIZA. Not me. I don't want never to see him again, I don't. He's a disgrace to me, he is, collecting dust, instead of working at his trade.	ELISA.-Menos. ¡Ojalá no vuelva a aparecer! ¡Como me luzco tanto con él!... Es un perdido.	ELISA.-Menos. ¡Ojalá no vuelva a aparecer! <u>Como me luzco tanto con él.</u> Es un perdido.	ELISA ¿Yo? ¡Tendría que ver! Pa lo que s'ha ocupao de mí. ¡Por mí que lo zurzan!
154	LIZA. Talking money out of other people's pockets into his own. His proper trade's a navvy; and he works at it sometimes too—for exercise--and earns good money at it. Ain't you going to call me Miss Doolittle any more?			ELISA ¡Ah!, ¿ya no me va a yamar más Miss Doolittle? ¡Sonaba tan bien!
155	LIZA. Oh, I don't mind; only it sounded so genteel. I should just like to take a taxi to the corner of Tottenham Court Road and get out there and tell it to wait for me, just to put the girls in their place a bit. I wouldn't speak to them, you know.	ELISA.-Bueno, caballero; me callaré si le molesto. Lo que quisiera yo ahora, ya que me dijeron que podría tomar un taxi cuando se me antojase, es tomarlo ahora mismo y darme una vueltecita por ahí para que me vean mis antiguas compañeras y rabien un poquito. Yo ni les dirigiré la palabra.	ELISA.-Bueno, caballero; me callaré si a usted molesto. Lo que quisiera yo ahora, ya que me dijeron que podría tomar un taxi cuando se me antojase, es tomarlo ahora mismo y darme una vueltecita por ahí para que me vean mis antiguas compañeras y rabien un poquito. Yo ni les dirigiré la palabra.	ELISA ¡Bah!, no se preocupe. Yámeme usté como le parezca... Bueno, ¿saben lo que me gustaría hacer ahora? Pues tomar un tasi hasta la esquina de Tottenham Road, pa que las otras chicas se queden d'una pieza. Lo digo por aqueyo que dijeron ustedes antes de los tasis...
156	LIZA. You don't call the like of them my friends now, I should hope. They've took it out of me often enough with their ridicule when they had the chance; and now I	ELISA.- ¡Qué amistades ni qué ocho cuartos! Yo no me trato con esas chicas. Bastantes veces me han mirado de arriba abajo cuando les iba bien. Ahora me toca a mí.	ELISA.- ¡Qué amistades ni qué ocho cuartos! Yo no me trato con esas chicas. Bastantes veces me han mirado de arriba abajo cuando les iba bien.	ELISA ¿Amigas, esas? ¡Sí, sí, menudos pingos! ¡Pues no m'han hecho rabiarse poco! ¿Y ahora que puedo yo hacer que rabien eyas voy a impedirme? ...

	mean to get a bit of my own back. But if I'm to have fashionable clothes, I'll wait. I should like to have some. Mrs. Pearce says you're going to give me some to wear in bed at night different to what I wear in the daytime; but it do seem a waste of money when you could get something to show. Besides, I never could fancy changing into cold things on a winter night.	De todos modos, si van a traerme un traje elegante para ir a la calle, esperaré. ¡Cuánto me gustan a mí los vestidos bonitos y cuántas veces he deseado tenerlos! Mistress Pearce me ha dicho que tendré para dormir prendas diferentes de las del día, muy elegantes. Esto lo encuentro yo una tontería y un gasto inútil. En primer lugar, de noche no se pueden lucir las prendas, y luego, cuando hace frío, en invierno, cualquiera se muda de ropa para ir a la cama.	Ahora me toca a mí. De todos modos, si van a traerme un traje elegante para ir a la calle, esperaré. ¡Cuánto me gustan a mí los vestidos bonitos y cuántas veces he deseado tenerlos! Mrs. Pearce me ha dicho que tendré para dormir prendas diferentes de las del día, <u>todas</u> elegantes. Esto lo encuentro yo una tontería y un gasto inútil. En primer lugar, de noche no se pueden lucir las prendas, y luego, cuando hace frío, en invierno, cualquiera se muda de ropa para ir a la cama.	Pero quizá tién ustedes razón, y será mejor esperar a tener un verdadero traje a la moda. Así las dará un patatús y se morirán de repente. A propósito, ¿es verdá lo que m'ha dicho Mrs. Pearce: que tendré pa dormir prendas diferentes de las de día, y toas muy elegantes? Esto, la verdá, lo encuentro yo una tontería y un gasto inútil. En primer lugar, acostá no se puén lucir las prendas, y luego, cuando hace frío, cualquiera se muda de ropa pa meterse en la cama.
157	LIZA. Ah--ow--oo--ooh!	ELISA.- ¡Aaaayyyy !...		ELISA ¡Ajujuy!...
XXIX	LIZA I know my alphabet. Do you think I know nothing? I don't need to be taught like a child.			
XXX	LIZA Oh well, if you put it like that – Ahyee, bəyee, cəyee, dəyee--			
XXXI	HIGGINS ...And the result is Ahyee, Bəyee, Cəyee, Dəyee. Say A, B, C, D.			
XXXII	LIZA But I'm saying it. Ahyee, bəyee, cəyee--			
XXXIII	LIZA A cappətə-ee.			
XXXI V	LIZA C-c-c—I cant. C-Cup.			
XXXV	LIZA I cant hear no difference cep that it sounds more genteel-like when you say it.			
	ACT III			
158	LIZA But it's my belief they done the old woman in.	ELISA.- Sí, así dijeron; pero a mí no me la dan con queso. Para mí que cuando la estaban cuidando a la pobre, metieron la pata hasta el corvejón ...		ELISA Sí, así dijeron; pero a mí no me la dan. Para mí que la ayudaron: a diñarla.
159	MRS. HIGGINS Done	SEÑORA		MRS. EYNSFORD

	her in?	EYNSFORD.- No comprendo ...		HILL No comprendo...
160	LIZA. Y-e-e-e-es, Lord love you! Why should she die of influenza? She come through diphtheria right enough the year before. I saw her with my own eyes. Fairly blue with it, she was. They all thought she was dead; but my father he kept ladling gin down her throat til she came to so sudden that she bit the bowl off the spoon.	ELISA.-Sí, señora, como hay Dios. Mi tía, que en paz descanse, tenía mucha correa. Había pasado por muchas enfermedades: malos partos, una pulmonía, el cólico miserere, qué sé yo. Y tan tiesa. Mi padre siempre decía: "A esta no la matan ni a tiros." Cuando lo del cólico sí creíamos que la diñaba. Parecía que estaba dando las boqueadas; pero mi padre le acercó una botella de aguardiente, y al momento ella volvió en sí, y pidió más, y si la dejan, no queda ni gota,		ELISA Sí, señora. No hace falta ser muy lince. Mi tía, que en paz descanse, tenía mucha correa. ¿Por qué se iba a morir de la gripe? El año pasado, sin ir más lejos, tuvo la difteria, una pulmonía, un cólico miserere, qué sé yo. Y tan tiesa. Mi padre siempre decía: "A esta no la matan ni a tiros." Cuando lo del cólico sí que creímos que la diñaba. Parecía que estaba dando las boqueadas; pero mi padre le empezó a echar por la boca unas gotas de ginebra, y al momento ella volvió en sí y pidió más, y si la dejan acaba con la botella.
161	LIZA What call would a woman with that strength in her have to die of influenza? What become of her new straw hat that should have come to me? Somebody pinched it; and what I say (says), them as pinched it done her in.	ELISA.- Nada, señora; lo que digo. Una mujer con esa fibra no se muere, así como así, de la gripe. Hace falta más para que la diñe. Sencillamente, que le hicieron la pascua en grande.		ELISA Como lo oye. Comprenderá usted que una mujer con esa fibra no se muere, así como así, de la gripe. Hace falta más para que la diñe. Para mí es indudable que le hicieron la pascua.
Ñ		ELISA.- Luego arramblaron con todo. Su peine de concha, que a mí me hubiese tocado, no apareció. No apareció nada.		ELISA Luego arramblaron con todo, incluso con su sombrero nuevo, que debía haberme tocado a mí. ¡Por algo la enviaron a Pateta!
162	LIZA. Do I not! Them she lived with would have killed her for a hat-pin, let alone a hat.	ELISA.- ¿Que si lo creo? ¡Cuando le digo que los que vivían con ella la hubiesen despachado para el otro mundo por un alfiler de sombrero! No digamos, pues, por un peine.		ELISA ¿Que si lo creo? ¡Cuando le digo que aquella gente la habría despachado por un simple alfiler de sombrero! ¡Figúrese por todo un sombrero!
163	LIZA. Not her. Gin	ELISA.- No lo crea. A		ELISA

	was mother's milk to her. Besides, he'd poured so much down his own throat that he knew the good of it.	ella bien le gustaba: más que la teta de su madre. ¡Luego, como también él estaba acostumbrado a la bala rasa!		¿A ella? ¿Con lo que le gustaba? Si para ella era como para un niño la teta de su madre. ¡Luego, como también él estaba acostumbrado a la bala rasa!
164	LIZA. Drank! My word! Something chronic.	ELISA.- ¡Ay mamá, que si bebía! Agarraba cada melopea que Dios tiritaba.		ELISA ¿Que si bebía? Agarraba cada melopea que Dios tiritaba.
165	LIZA. Not a bit. It never did him no harm what I could see. But then he did not keep it up regular. On the burst, as you might say, from time to time. And always more agreeable when he had a drop in. When he was out of work, my mother used to give him fourpence and tell him to go out and not come back until he'd drunk himself cheerful and loving-like. There's lots of women has to make their husbands drunk to make them fit to live with. You see, it's like this. If a man has a bit of a conscience, it always takes him when he's sober; and then it makes him low-spirited. A drop of booze just takes that off and makes him happy. Here! what are you sniggering at?	ELISA- ¡Quia, que se cree usted eso! Estando así era un alma de Dios. Le daba por tener contento a todo el mundo. A los chicos nos daba los cuartos que le habían quedado. Con mi madre se ponía la mar de amable. Tanto es así, que cuando ella le veía de mal humor, le daba un chelín y le decía: "Anda, hombre, vete a tomar unas copas a ver si te pones de mejor genio." ¡Cuánta más felicidad habría en los hogares si todas las señoras siguiesen ese método y trataran de emborrachar a sus maridos! ¿Qué le pasa a usted, joven? Parece que me está usted tomando la melena.		ELISA ¡Quiá, no lo crea! La lástima es que no pudiera hacerlo más a menudo. Cuando estaba bebido, era un alma de Dios. Tanto es así, que cuando estaba sin trabajo, ella le daba unos peniques, aunque tuviera que sacarlos de debajo de las piedras, y le decía: ¡"Anda hombre, vete a tomar unas copas a ver si te mejora el genio!" Y no es el único caso, no crea usted. Son muchas las mujeres que tienen que emborrachar al marido para poder aguantarlo. En cuanto un hombre tiene tanto así de conciencia, esta le ataca al hígado si deja de beber, y lo pone a morir. ¡Qué quiere usted! Así es la vida; y una copa, de vez en cuando, nunca ha hecho mal a nadie. ¿Qué le pasa a usted, joven? ¿Tanta gracia le hace lo que digo?
166	LIZA. If I was doing it proper, what was you laughing at? Have I said anything I oughtn't?	ELISA.-Si lo hago bien, no sé a qué viene el reirse tanto. ¿He dicho algo que no sea conveniente?		ELISA Pues si lo hago tan a la perfección, no sé a qué viene el reirse. ¿He dicho algo inconveniente?
167	LIZA. Well, that's a mercy, anyhow. What I always say is--	ELISA.-Favor que usted me hace, señora. Lo que digo yo siempre es ...		ELISA Lo celebro. Es lo que yo digo siempre . . .

168	LIZA. Walk! Not bloody likely. I am going in a taxi.	EUSA.- Pero ¿en qué estoy pensando? Señores, tendría mucho placer en seguir tan agradable compañía; pero no tengo más remedio que despedirme. Tanto gusto... Reconózcame como a una verdadera amiga.		ELISA Pero, ¿en qué estoy pensando? Tendría mucho placer en seguir en tan agradable compañía, pero no tengo más remedio que despedirme. Tanto gusto. .. Encantada de haberla conocido...
○		ELISA.- ¡Pa chasco! ¡Nipis! Yo voy a agarrar un taxi.		ELISA ¿Andando? ¡Qué p . . .ia! Yo me vuelvo en un taxi.
	ACTO IV			
169	LIZA. You don't care. I know you don't care. You wouldn't care if I was dead. I'm nothing to you--not so much as them slippers.	ELISA.- Ya lo sé, ya lo sé. No le importo yo un ápice. No le importaría ni verme morir. Soy yo menos que esas zapatillas "pa" usted.		ELISA Ya lo sé. Ya sé que le importa un bledo. Incluso que me muriera le tendría sin cuidado. Soy menos que esas zapatillas pa usted.
	ACTO V			
170	DOOLITTLE See here! Do you see this? You done this.	DOOLITTLE.- Mire usted aquí. ¿Ve usted esto? Pues el autor de ello es usted.	DOOLITTLE.- Mire usted <u>hacia</u> aquí. ¿Ve usted esto? Pues el autor de ello es usted.	DOOLITTLE ¿Ve usted esto? Pues el autor de ello es usted.
171	DOOLITTLE. This, I tell you. Look at it. Look at this hat. Look at this coat.	DOOLITTLE.- ¿Ve usted? Este chaleco, esta cadena, estas sortijas, este calzado, este chaqué ...		DOOLITTLE ¿Ve usted? Este sombrero, este chaqué, estos zapatos...
172	DOOLITTLE. Eliza! not she. Not half. Why would she buy me clothes?	DOOLITTLE.- ¿Qué Elisa ni qué ocho cuartos? ¿Por qué había ella de comprarme ropa?	DOOLITTLE.- ¿Qué Elisa ni (...) ocho cuartos? ¿Por qué había ella de comprarme ropa?	DOOLITTLE ¿Qué Elisa ni qué niño muerto! ¿Por qué había ella de comprarme todo esto?
173	DOOLITTLE Asking your pardon, ma'am. Thank you. I am that full of what has happened to me that I can't think of anything else.	DOOLITTLE.- Dispense usted, señora; estaba tan distraído que no reparé en usted. ¿Cómo sigue usted y la familia? Con su permiso. Estoy loco con lo que me ha pasado.		DOOLITTLE Usted dispense, señora, si no había reparado. Con su permiso. Estoy tan preocupado con lo que me ha ocurrido...
174	DOOLITTLE. I shouldn't mind if it had only happened to me: anything might happen to anybody and nobody to blame but Providence, as you	DOOLITTLE.- Calle, hombre, calle; no es para menos. Que le toque a uno la lotería o le coja a uno un tranvía, no tiene mayormente nada de	DOOLITTLE.- Calle, hombre, calle; no es para menos. Que le toque a uno la lotería o le coja a uno un tranvía, no tiene mayormente nada de	DOOLITTLE No es lo que me ha ocurrido a mí. A cualquiera le puede caer una teja encima de la cabeza o atropellar un

	might say. But this is something that you done to me: yes, you, Henry Higgins.	particular. ¡Pero esto, esto, vamos! y usted tiene la culpa de todo.	particular. ¡Pero esto, esto...., vamos! y usted tiene la culpa de todo.	tranvía, y el único responsable sería la Providencia. Pero, en este caso, es muy distinto; en este caso, lo ocurrido es exclusivamente culpa de usted, Mr. Higgins.
175	DOOLITTLE. Have you lost her?	DOOLITTLE.- ¡Otra! Pero ¿es que se ha perdido?		DOOLITTLE ¿Cómo? ¿Ha perdido usted a Elisa?
176	DOOLITTLE. You have all the luck, you have. I ain't found her; but she'll find me quick enough now after what you done to me.			DOOLITTLE ¡Qué hombre de suerte! No, señor: yo no la he encontrado; pero ya me encontrará ella a mí en cuanto se entere de la jugarreta que me ha hecho usted.
177	DOOLITTLE. Done to me! Ruined me. Destroyed my happiness. Tied me up and delivered me into the hands of middle class morality.	DOOLITTLE.- Sí, señora, como suena. Tiene la culpa de la pérdida de mi felicidad.		DOOLITTLE ¡Casi nada! Arruinar mi vida, destruir mi felicidad. Entregarme atado de pies y manos a la moral burguesa.
178	DOOLITTLE. Oh! Drunk! am I? Mad! am I? Tell me this. Did you or did you not write a letter to an old blighter in America that was giving five millions to found Moral Reform Societies all over the world, and that wanted you to invent a universal language for him?	DOOLITTLE.- Yo no estoy loco ni borracho, y sé lo que me digo. A ver: ¿no se carteaba usted con un viejo americano, chiflado, que daba cinco millones de libras esterlinas para fundar sociedades de reforma moral, y le había encargado a usted inventar un lenguaje universal?	DOOLITTLE.- Yo no estoy loco ni borracho, y sé lo que me digo. A ver: ¿no se carteaba usted con un viejo americano, chiflado, que daba cinco millones de libras esterlinas para fundar <u>Sociedades</u> de reforma moral, y le había encargado a usted inventar un lenguaje universal?	DOOLITTLE Yo no estoy ni loco ni borracho, y sé lo que me digo. A ver, ¿no se carteaba usted con un viejo chiflado de Norte América, que había decidido legar cinco millones de libras esterlinas para la fundación de unas sociedades de Reforma Moral en todo el mundo, y que, con este objeto, le había encargado a usted que inventara un lenguaje universal?
179	DOOLITTLE. Yes: he's dead; and I'm done for. Now did you or did you not write a letter to him to say that the most original moralist at present in England, to the best of your knowledge, was Alfred Doolittle, a common dustman.	DOOLITTLE.- Sí, se murió y a mí me mató.	DOOLITTLE.- Sí, se <u>murió</u> , y a mí me mató.	DOOLITTLE Sí, se murió, y a mí me partió por el eje.
P		DOOLITTLE.-¿Es	DOOLITTLE.-¿Es	DOOLITTLE

		verdad o no es verdad que un día le escribió usted a ese buen señor que el moralista más original que existía actualmente en Inglaterra, por cuanto sabía usted, era Alfredo Doolittle, un simple barrendero?	verdad o no es verdad que un día le escribió usted a ese buen señor que el moralista más original que existía actualmente en Inglaterra, por cuanto sabía usted, era Alfredo Doolittle, un simple trapero?	¿Es verdad o no es verdad que un día le escribió usted a ese buen señor, que, a su juicio, el moralista más original que existía actualmente en Inglaterra era Alfredo Doolittle, un simple trapero?
180	DOOLITTLE. Ah! you may well call it a silly joke. It put the lid on me right enough. Just give him the chance he wanted to show that Americans is not like us: that they recognize and respect merit in every class of life, however humble. Them words is in his blooming will, in which, Henry Higgins, thanks to your silly joking, he leaves me a share in his Pre-digested Cheese Trust worth three thousand a year on condition that I lecture for his Wannafeller Moral Reform World League as often as they ask me up to six times a year.	DOOLITTLE.- ¡Ah! Llama usted a eso una bromita; pues yo le llamo una broma pesada. Aquel caballero vió en ello una magnífica ocasión para demostrar que los del Nuevo Mundo no son como nosotros, y saben reconocer y premiar el mérito en todas las clases sociales, por humildes que sean. Y, ¡zas!, en su testamento me dejó una manda que representa una renta de tres mil libras, con la condición de que yo funde aquí una liga de reformas morales y pronuncie seis veces al año discursos de propaganda. Le digo a usted que me ha reventado.	DOOLITTLE.- ¡Ah! ¿Llama usted a eso una bromita? Pues yo le llamo una broma pesada. Aquel caballero vió en ello una magnífica ocasión para demostrar que los del Nuevo Mundo no son como nosotros, y saben reconocer y premiar el mérito en todas las clases sociales, por humildes que sean. Y, ¡zas!, en su testamento me puso una manda que representa una renta de tres mil libras, con la condición de que yo funde aquí una Liga de reformas morales y pronuncie seis veces al año discursos de propaganda. Le digo a usted que me ha reventado.	DOOLITTLE ¡Ah!, ¿llama usted a eso una bromita? Pues acabó usted conmigo: simplemente. Le suministró a aquel individuo la ocasión que buscaba para demostrar que los del Nuevo Mundo no son como nosotros; y saben reconocer y premiar el mérito en cualquier clase social que lo encuentren, por humilde que sea. Y, sin más ni más, me plantó en su testamento una manda de tres mil libras de renta anuales, con la condición de que pronuncie seis discursos de propaganda al año en la filial inglesa de la Liga Wannafeller de Reforma Moral.
181	DOOLITTLE. It ain't the lecturing I mind. I'll lecture them blue in the face, I will, and not turn a hair. It's making a gentleman of me that I object to. Who asked him to make a gentleman of me? I was happy. I was free. I touched pretty nigh everybody for money when I wanted it, same as I touched you, Henry Higgins (Enri Iggins). Now I am worried; tied neck and heels; and everybody touches me for money. It's a fine thing for you,	DOOLITTLE.-Pues a mí me hace muy poca. No es que me asuste pronunciar discursos. Como no entiendo una jota del asunto, tengo probabilidades muy grandes de tratarlo con gran elocuencia. Lo que me horroriza es haber llegado a ser un caballero. ¡Ay, lo que supone eso! Antes, yo era libre y dichoso. Cuando me hacía falta dinero, sableaba a cualquiera, como le sableé a usted, míster Higgins. Ahora soy yo el sableado. Desde que	DOOLITTLE.-Pues a mí me hace muy poca. No es que me asuste el pronunciar discursos. Como no entiendo una jota del asunto, tengo probabilidad muy grande de tratarlo con gran elocuencia. Lo que me horroriza es haber llegado a ser un caballero. ¡Ay, lo que supone eso! Antes, yo era libre y dichoso. Cuando me hacía falta dinero, sableaba a cualquiera, como hice con usted, míster Higgins. Ahora soy	DOOLITTLE Pues a mí maldita la que me hace. No es que me asuste el pronunciar discursos. Eso está al alcance de todo el mundo. Lo que me horroriza es haber llegado a ser un caballero. ¿Quién le metió a ese individuo a hacer de mí un caballero? Antes, yo era feliz, libre como el aire. Cuando me hacía falta dinero, sableaba a cualquiera, como le sableé a usted, Mr. Higgins. Ahora, yo soy el

	<p>says my solicitor. Is it? says I. You mean it's a good thing for you, I says. When I was a poor man and had a solicitor once when they found a pram in the dust cart, he got me off, and got shut of me and got me shut of him as quick as he could. Same with the doctors: used to shove me out of the hospital before I could hardly stand on my legs, and nothing to pay. Now they finds out that I'm not a healthy man and can't live unless they looks after me twice a day. In the house I'm not let do a hand's turn for myself: somebody else must do it and touch me for it. A year ago I hadn't a relative in the world except two or three that wouldn't speak to me. Now I've fifty, and not a decent week's wages among the lot of them. I have to live for others and not for myself: that's middle class morality. You talk of losing Eliza. Don't you be anxious: I bet she's on my doorstep by this: she that could support herself easy by selling flowers if I wasn't respectable. And the next one to touch me will be you, Henry Higgins (Enri Iggins). I'll have to learn to speak middle class language from you, instead of speaking proper English. That's where you'll come in; and I daresay that's what you done it for.</p>	<p>se sabe lo que me aconteció, todo el mundo me viene con peticiones. ¡Cómo cambian los tiempos! Antes, cuando estaba enfermo, los médicos se daban prisa en darme de alta y echarme del hospital. Ahora dicen que no puedo disfrutar de buena salud si no me examinan a diario. En mi casa ya no me dejan poner la mano en nada. Están acechándome para quitarme cualquier trabajo, claro que con su cuenta y razón. No creí nunca que había tantos gorriones en el mundo. Hace poco no tenía ni un solo pariente en el mundo, con excepción de dos o tres lejanos, que no querían trato alguno conmigo. Ahora tengo parientes por docenas, todos muy amables y muy cariñosos... y muy necesitados. Los lazos de la familia, ¡qué dulces son! A propósito: ¿no dijo usted antes que se le había perdido Elisa? No se apure; apostaría a que a estas horas está llamando en mi casa a ver si su querido padre hace algo por ella. Antes, claro está, no me necesitaba para nada. Pero, en fin, vamos al grano. Yo a lo que he venido es a ver si me enseña a hablar correctamente. Ahora que soy un caballero, tengo que aprender la lengua de la gente fina. ¡A mis años, parece mentira! Y todo por culpa de usted. Si no es por la maldita carta que se le ocurrió escribir ...</p>	<p>yo el sableado. Desde que se sabe lo que me aconteció, todo el mundo me viene con peticiones. ¡Cómo cambian los tiempos! Antes, cuando estaba enfermo, los médicos se daban prisa en darme de alta y echarme del hospital. Ahora dicen que no puedo disfrutar de buena salud si no me examinan a diario. En mi casa ya no me dejan poner la mano en nada. Están acechándome para quitarme cualquier trabajo, claro que con su cuenta y razón. No creí nunca que había tantos gorriones en el mundo. Hace poco no tenía ni un solo pariente en el mundo, con excepción de dos o tres lejanos, que no querían trato alguno conmigo. Ahora tengo parientes por docenas, todos muy amables y muy cariñosos... y muy necesitados. Los lazos de la familia, ¡qué dulces son! A propósito: ¿no dijo usted antes que se le había perdido Elisa? No se apure; apostaría a que a estas horas está llamando en mi casa a ver si su querido padre hace algo por ella. Antes, claro está, no me necesitaba para nada. Pero, en fin, vamos al grano. Yo a lo que he venido es a ver si me enseña a hablar correctamente. Ahora que soy un caballero, tengo que aprender la lengua de la gente fina. ¡A mis años, parece mentira! Y</p>	<p>sableado. Desde que se sabe lo que me ha ocurrido, todo el mundo me viene con peticiones. Antes, cuando estaba enfermo, los médicos se daban prisa en darme de alta y echarme del hospital, y no me costaba un penique. Ahora, aseguran que no puedo disfrutar de buena salud si no me examinan a diario, y me cobran unas cuentas que meten miedo. En mi casa ya no me dejan poner mano en nada. Otros hacen las cosas por mí, con su cuenta y razón, naturalmente. Y el resultado es que me perezco de aburrimiento. Hace poco no tenía ni un solo pariente en el mundo, con excepción de dos o tres lejanos, que no querían trato alguno conmigo. Ahora tengo parientes por docenas, todos muy cariñosos...y sin un cuarto. A propósito: ¿no dijo usted antes que se le había perdido Elisa? No se apure; apostaría a que a estas horas está llamando en mi casa a ver si su papá hace algo por ella. Usted mismo, profesor Higgins, tratará también de explotarme y se empeñará en darme lecciones de pronunciación, alegando que, ahora que pertenezco a la clase media, debo hablar como ella. ¡Y vaya usted a saber si no ha armado todo este tinglado con ese</p>
--	---	---	---	--

			todo por culpa de usted. Si no es por la maldita carta que se le ocurrió escribir ...	sano propósito!
182	<p>DOOLITTLE That's the tragedy of it, ma'am. It's easy to say chuck it; but I haven't the nerve. Which one of us has? We're all intimidated.</p> <p>Intimidated, ma'am: that's what we are. What is there for me if I chuck it but the workhouse in my old age? I have to dye my hair already to keep my job as a dustman. If I was one of the deserving poor, and had put by a bit, I could chuck it; but then why should I, accuse the deserving poor might as well be millionaires for all the happiness they ever has. They don't know what happiness is. But I, as one of the undeserving poor, have nothing between me and the pauper's uniform but this here blasted three thousand a year that shoves me into the middle class. (Excuse the expression, ma'am: you'd use it yourself if you had my provocation). They've got you every way you turn: it's a choice between the Skilly of the workhouse and the Char Bydis of the middle class; and I haven't the nerve for the workhouse.</p> <p>Intimidated: that's what I am. Broke. Bought up. Happier men than me will call for my dust, and touch me for their tip; and I'll look on helpless, and envy them. And that's what your son has brought me to.</p>	<p>DOOLITTLE.- Eso se dice fácilmente, señora; pero yo no tengo la suficiente energía. ¿Quién de nosotros la tendría? El dinero a todos avasalla. Si rechazo el legado, ¿qué me espera en la vejez sino el hospital, cuando más? Si yo, durante mi vida, hubiese sido un hombre ahorrador, claro que ahora podría permitirme el lujo de rechazar esta herencia... Pero entonces tampoco lo haría, porque, total, un millonario no es más desgraciado que un pobre que ahorra y se priva de todo. El caso es que, de todos modos, está uno hecho la pascua; y dispense usted, señora, que en mi caso creo que hablaría usted lo mismo. Hay que escoger entre fastidiarse como rico o fastidiarse como pobre. Yo, la verdad, digo: el hospicio no me atrae. Estoy avasallado, me dejo llevar. Otro vendrá, más feliz que yo, y cogerá mi puesto de barrendero, y me dará envidia. ¡Qué le vamos a hacer!</p>	<p>DOOLITTLE.- Eso se dice fácilmente, señora; pero yo no tengo la suficiente energía. ¿Quién de nosotros la tendría? El dinero a todos avasalla. Si rechazo el legado, ¿qué me espera en la vejez sino el hospital, cuando más? Si yo, durante toda mi vida, <u>hubiera</u> sido un hombre ahorrador, claro que ahora podría permitirme el lujo de rechazar <u>aquella</u> herencia... Pero entonces tampoco lo haría, porque, total, un millonario no es más desgraciado que un pobre que ahorra y se priva de todo. El caso es que, de todos modos, está uno hecho <u>la pascua</u>, y dispense usted, señora, que en mi caso creo que hablaría usted lo mismo. Hay que escoger entre fastidiarse como rico o fastidiarse como pobre. Yo, la verdad, digo: el hospicio no me atrae. Estoy avasallado, me dejo llevar. Otro vendrá, más feliz que yo, y cogerá mi puesto de barrendero, y me dará envidia. ¡Qué le vamos a hacer!</p>	<p>DOOLITTLE Eso se dice fácilmente, señora; pero yo no tengo la suficiente energía. ¿Quién de nosotros la tendría? El dinero avasalla a todos. Si rechazo el legado, ¿qué me espera en la vejez sino el asilo? Con decirle que, en estos últimos tiempos, para poder ejercer mi oficio de traperero tenía que teñirme el pelo. Si yo hubiese sido un pobre virtuoso y hubiera hecho mis ahorritos, claro que ahora podría permitirme el lujo de rechazar el legado..., pero, para ser un pobre virtuoso, tanto da ser un millonario. De todos modos está uno hecho la pascua; y dispense la expresión, señora, pero en mi caso creo que hablaría usted lo mismo. Tengo que escoger entre el asilo y la clase media; y la verdad es que no me atrae el asilo. ¡Qué quiere usted! Soy un hombre avasallado, vendido, deshecho. Un verdadero guiñapo. Y tendré que ver cómo otro hombre, mucho más dichoso que yo, vendrá a recoger la basura de mi propia casa, y tendré incluso que pagarle. Y todo ello por culpa de su hijo.</p>

183	DOOLITTLE Yes, ma'am; I'm expected to provide for everyone now, out of three thousand a year.	DOOLITTLE.-Sí, señora; ya procurará ella que yo procure. Buena es la nena para descuidarse.		DOOLITTLE ¡Si supiera usted la cantidad de personas de cuyo porvenir voy a tener que ocuparme! Todo ello con tres mil libras al año.
184	DOOLITTLE A little of both, Henry, like the rest of us: a little of both.	DOOLITTLE.-Hombre, mitad y mitad... Como todo el mundo.		DOOLITTLE Hombre, mita y mitad... Como todo el mundo
185	DOOLITTLE. Very tender-hearted, ma'am. Takes after me.	DOOLITTLE.-Sí, señora; tiene el corazón muy tierno. En eso ha salido a mí.		DOOLITTLE Sí, señora; muy afectuoso. En eso ha salido a mí.
186	DOOLITTLE Now, now, Henry Higgins (Enry Iggins)! have some consideration for my feelings as a middle class man.	DOOLITTLE.- Hombre, hombre, no tanto. Eso del lodo me parece un poco fuerte. No olvide que ahora pertenezco a la clase pudiente.	DOOLITTLE.- Hombre, hombre, no tanto. Eso del lodo me parece un poco fuerte. No olvide que <u>pertenezco ahora</u> a la clase pudiente.	DOOLITTLE ¡Vamos, vamos, Higgins! Un poco de consideración a mis actuales sentimientos de burgués.
187	DOOLITTLE. As you wish, lady. Anything to help Henry to keep her off my hands.	DOOLITTLE.--Con mucho gusto, señora. Haré todo lo que se quiera con tal de quitarme de encima a la niña.		DOOLITTLE Con mucho gusto, señora. Haré todo lo que haga falta para ayudar a su hijo a quitarme de encima a la niña.
188	LIZA A--a--a--a--a--ah--ow--ooh!	ELISA.-No, no he de volver al arroyo. He aprendido demasiado bien su lección. Creo que me sería imposible emitir una sola voz de las del arroyo. ¡Anda Dios, aaaayyyy!		ELISA No, no volveré al arroyo. He aprendido demasiado bien sus lecciones. Creo que, aunque quisiera, no me sería ya posible emitir una sola voz de las del arroyo. ¡Ujujuy!
189	HIGGINS A--a--a--a--ahowooh! A--a--a--a--ahowooh! A--a--a--a--ahowooh!	HIGGINS.- ¡Ah, ya! ¡Anda Dios, aaaayyyy! ... Lo dicho: la cabra siempre tira al monte.		HIGGINS ¡No lo dije! "¡Ujujuy!" ¿Qué? ¿Tenía o no razón? ¿Qué me dicen ustedes ahora?
190	DOOLITTLE. Can you blame the girl? Don't look at me like that, Eliza. It ain't my fault. I've come into money (into some money).	DOOLITTLE.-No desprecie usted a la chica, que vale más que otras. No me mires así, Elisa. No es culpa mía si he venido a más.		DOOLITTLE No desprecie usted a la chica, que vale más que muchas. Y tú, no me mires así, Elisa. Que no es culpa mía si he venido a más.
191	DOOLITTLE. I have. But I'm dressed something special today. I'm going to St. George's, Hanover Square. Your	DOOLITTLE.-Cierto. Además, has de saber que éste es mi traje de boda. Dentro de una hora estaré en la iglesia de San Pablo para		DOOLITTLE Así es. Pero no creas que voy siempre vestido con esta elegancia. Hoy es un día especial. Dentro

	stepmother is going to marry me.	unirme en matrimonio con tu madrastra.		de una hora estaré en la iglesia de San Jorge, Hanover Square, para unirme en matrimonio con tu madrastra.
192	DOOLITTLE Intimidated, Governor. Intimidated. Middle class morality claims its victim. Won't you put on your hat, Liza, and come and see me turned off?	DOOLITTLE.- También se ha dejado avasallar. ¡Ah! La moralidad de la clase pudiente pide sus víctimas. Ponte el sombrero, Elisa, vente conmigo si quieres presenciar el sacrificio.	DOOLITTLE.- También se ha dejado avasallar. ¡Ah! La moralidad de la clase pudiente pide sus víctimas. Ponte el sombrero, Elisa, y vente conmigo si quieres presenciar el sacrificio.	DOOLITTLE También ella se ha dejado avasallar. ¡Qué quiere usted! La moral burguesa reclama sus víctimas. Ponte el sombrero, Elisa, y vente conmigo si quieres presenciar el sacrificio.
193	DOOLITTLE. Don't be afraid: she never comes to words with anyone now, poor woman! respectability has broke all the spirit out of her.	DOOLITTLE.-No tengas cuidado. Ya no suelta palabrotas la pobre mujer; desde que ha ingresado en la escuela burguesa se le han quitado los bríos.		DOOLITTLE No temas. Ya la infeliz no se mete con nadie. La respetabilidad le ha quitado todas sus energías.
194	DOOLITTLE I feel uncommon nervous about the ceremony, Colonel. I wish you'd come and see me through it.	DOOLITTLE.- Señor coronel, debo confesar que esa ceremonia me inspira un miedo cerval, digámoslo así. Si usted fuera tan amable de acompañarme, me daría ánimo.		DOOLITTLE Debo confesar que esa ceremonia me tiene un poco nervioso. Si usted, con su experiencia, fuera tan amable que me acompañase . . .
195	DOOLITTLE. Who told you that, Colonel?	DOOLITTLE.- ¿Quién se lo ha dicho a usted?		DOOLITTLE ¿Quién le ha dicho a usted que yo estuve casado con la madre de Elisa?
196	DOOLITTLE. No: that ain't the natural way, Colonel: it's only the middle class way. My way was always the undeserving way. But don't say nothing to Eliza. She don't know: I always had a delicacy about telling her.	DOOLITTLE.-Pues mal creído, señor coronel. Esas son costumbres burguesas. En la clase baja, las uniones se hacen con menos complicaciones. Pero no diga nada a Elisa. Ella lo ignora, y yo siempre he tenido algún reparo en decírselo.		DOOLITTLE Pues mal creído, coronel. Esas son costumbres burguesas. Y tenga usted en cuenta que mi moral no ha sido nunca la de las clases llamadas respetables. Pero no diga nada a Elisa. Ella lo ignora, y yo siempre he tenido cierto reparo en decírselo.
197	DOOLITTLE. And you'll come to the church, Colonel, and put me through straight?	DOOLITTLE.- ¿Y me hará usted el favor de asistir a la bendición de mi matrimonio?		DOOLITTLE Gracias. ¿Y me hará usted el honor de venir ahora conmigo para ayudarme a pasar el mal trago.
198	DOOLITTLE. I should indeed be honored by	DOOLITTLE.-Para mí será un honor muy		DOOLITTLE Para mí será un

	your condescension, ma'am; and my poor old woman would take it as a tremendous compliment. She's been very low, thinking of the happy days that are no more.	grande, señora. También mi pobrecita mujer se alegrará mucho. Está tan abatida pensando en que ya se acabaron los buenos tiempos ...		honor muy grande, señora. Y no digamos para mi mujer. ¡La pobre está tan abatida a la idea de que ya se acabaron los buenos tiempos!
199	DOOLITTLE. Bridegroom! What a word! It makes a man realize his position, somehow.	DOOLITTLE.- ¡El novio! ¡Qué palabra! Pero me recuerda mi situación.		DOOLITTLE ¡El novio! ¡Qué palabra terrible! Es como recordarle al reo que está en capilla.
200	DOOLITTLE They played you off very cunning, Eliza, them two sportsmen. If it had been only one of them, you could have nailed him. But you see, there was two; and one of them chaperoned the other, as you might say. It was artful of you, Colonel; but I bear no malice: I should have done the same myself. I been the victim of one woman after another all my life; and I don't grudge you two getting the better of Eliza. I shan't interfere. It's time for us to go, Colonel. So long, Henry. See you in St. George's, Eliza.	DOOLITTLE.- Esos dos caballeros, Elisa, han andado muy listos contigo. Si es uno solo, no hay duda, le enganchas. Pero dos, ya es otra cosa. El uno preservó al otro. Ustedes lo entendieron. En cambio, a mí me enganchó una hembra tras otra. En fin, ustedes verán cómo se las arreglan con la chica. Yo me lavo las manos. Vámonos, que ya es hora.		DOOLITTLE Estos dos caballeros, Elisa, han andado muy listos contigo. Si llega a ser uno solo, seguro que lo enganchas. Pero dos, ya es otra cosa. El uno preservó al otro. Ustedes lo entendieron; y no seré yo quien lo censure. ¡Ojalá hubiera podido hacer lo mismo! Pero siempre fui débil, y una tras otra me fueron enganchando. En fin, ustedes verán cómo se arreglan con la chica. Yo me lavo las manos. Y vámonos, que ya es hora. Hasta la vista, Higgins.
201	LIZA I wouldn't marry YOU if you asked me; and you're nearer my age than what he is.			
202	LIZA I want a little kindness. I know I'm a common ignorant girl, and you a book-learned gentleman; but I'm not dirt under your feet. What I done what I did was not for the dresses and the taxis: I did it because we were pleasant together and I come--came--to care for you; not to want you to make love to me, and not forgetting the difference between us, but more friendly	ELISA.-No es así como yo desearía verle a usted. Pero no lo he de negar... Sí me gustaría un poco de consideración, algo de cariño.		ELISA ¡Por nada del mundo me casaría yo con usted! Y eso que, por la edad, parecería más natural que con el coronel Pickering. Pero ¡ni que estuviera yo dementa!

	like.			
203	LIZA. You think I like you to say that. But I haven't forgot what you said a minute ago; and I won't be coaxed round as if I was a baby or a puppy. If I can't have kindness, I'll have independence.	ELISA.- Ahora quiere usted halagarme, pero a mí no se me olvida lo que ha dicho un momento antes. Me trata usted como si fuera una criatura. Pierde el tiempo. Si no puedo encontrar cariño, quiero al menos tener independencia.	ELISA.- <u>Creerá usted que ahora me da la dedada de miel. Pero</u> a mí no se me olvida lo que ha dicho un momento antes. Me trata usted como si fuera <u>yo</u> una criatura. Pierde el tiempo. Si no puedo encontrar cariño, quiero al menos tener independencia.	ELISA Usted creerá que me halaga hablando así. Pero a mí no se me olvida: tan fácilmente lo que dijo antes, y no se figure que me engatusa con una golosina cualquiera, como si fuese un crío o un perrito faldero. Ya que no puedo tener un poco de cariño, tendré al menos mi independencia.
XXXV I	LIZA Wring away. What do I care? I knew you'd strike me some day, Aha! Now I know how to deal with you. What a fool I was not to think of it before! You can't take away the knowledge you gave me. You said I had a finer ear than you. And I can be civil and kind to people, which is more than you can. Aha! That's done you Enry Iggins, it az. Now I don't care that for your bullying and your big talk. I'll advertise it in the papers that your duchess is only a flower girl that you taught, and that she'll teach anybody to be a duchess just the same in six months for a thousand guineas. Oh, when I think of myself crawling under your feet and being trampled on and called names, when all the time I had only to lift up my finger to be as good as you, I could just kick myself.		ELISA.- Adelante; ya me lo había figurado. Ya sabía yo que algún día llegaría a pegarme. ¡Ah, ya sé cómo habérmelas con usted! ¡Qué tonta he sido en no caer en ello antes! Usted no me puede quitar lo enseñado. Confiesa que tengo un oído más fino que el suyo. Además, yo sé tratar a la gente, y usted, no. Ya verá cómo me manejo. Por de pronto, voy a anunciar en la Prensa que aquella duquesita presentada por usted en la alta sociedad no es sino una florista enseñada por su método, y que, a su vez, ella enseña a cualquier muchacha a presentarse del mismo modo. Estoy segura de que con poco trabajo me crearé una posición independiente y brillante.	ELISA Adelante, no se contenga. ¡Qué más me da! Ya sabía yo que algún día llegaría a pegarme. ¡Ah, ahora sé ya cómo hay que tratarle! ¡Qué tonta he sido en no caer antes en ello! Usted no puede, por mucho que quiera, quitarme lo enseñado. Usted mismo reconoció que tengo un oído más fino que usted. Y sé tratar con la gente, cosa que usted ignora. Está usted frito, profesor Higgins. Ahora sí que no me importan ni esto sus bravatas y sus palabrotas. Anunciaré en los diarios que la duquesita presentada por usted en la <i>garden part</i> y es una ex florista enseñada por usted y capaz, a su vez, de enseñar en seis meses a cualquier otra muchacha por el mismo método. ¡Cuando pienso las perrerías que le he estado aguantando a usted, siendo así que no tenía más que levantar un dedo para ser su igual!

ANEXO 13.2. TABLA 2

	PYGMALION, 1916	FLOREAL MAZÍA, 1952	JUAN LEITA, 1982	MIGUEL CISNEROS, 2016
	ACT 1			
1	A BYSTANDER He won't get no cab not until half-past eleven, missus, when they come back after dropping their theatre fares.	UN CIRCUNSTANTE.- No conseguirá ningún coche, señora, hasta las once y media, cuando va vuelvan de dejar a sus quilientes de los teatros.	UN MIRÓN No podrá encontrar ninguno hasta pasadas las once y media, señora, cuando los taxis hayan llevado a sus casas a la gente que ha salido del teatro.	UN TRANSEÚNTE. Señora, que sepa usted que no va a pillar ni uno hasta después de y media, cuando vuelvan de dejar a los que han salido del teatro.
2	THE BYSTANDER. Well, it ain't my fault, missus.	EL CIRCUNSTANTE, - Bueno, no es culpa mía, señora.	UN MIRÓN Bueno, yo no tengo la culpa, señora.	UN TRANSEÚNTE. Bueno, yo no tengo la culpa, señora.
3	THE FLOWER GIRL. Nah then, Freddy: look wh' y' gowin, deah.	LA FLORISTA. - Vamo' Freddy. A ver si mira' dónde' pone' lohpie'.	LA JOVEN FLORISTA ¡Eh, tú, Freddy! Mira cas hecho, condena.	LA VENDEDORA DE FLORES. ¡Oye, Freddy, mira dónde pisas, coño!
4	THE FLOWER GIRL There's manners f' yer! Te-oo banches o voylets trod into the mad.	LA FLORISTA.- ¡Vava modaleh! ¡Do' ramiyete de violetah pisotead'en el barro!	LA JOVEN FLORISTA ¡Qué modos tiene el tío! ¡Menudo lío me ha armado el chalao!	LA VENDEDORA DE FLORES. ¡Qué modales! Dos ramos de violetas al carajo.
5	THE FLOWER GIRL. Ow, eez ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' deooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy atbaht pyin. Will ye-oo py me f'them	LA FLOIUSTA. - ¡Ah, eh su hijo!, ¿eh? Bueno, pueh si usté' hubiese cumplido con su deber de madre, él no le habría 'ruinado la' floresuna pobre chica para despuéh 'caparse sin pagar. ¿Me lah pagará usté'?	LA JOVEN FLORISTA ¡Vaya! ¿Ese es su hijo? Entonces la madre podrá pagar a una pobre chica las flores que san estropeao. ¿Me las pagará usté, señora?	LA VENDEDORA DE FLORES. ¿Pues ese es su hijo, eh? Pues, si usted hubiera cumplido sus obligaciones de madre, él hubiera sabido muy bien que no está bien estropear las flores de una probe muchacha y luego salir por patas sin pagarlas. ¿Me las pagará usted, eh?
6	THE FLOWER GIRL I can give you change for a tanner, kind lady.	LA FLORISTA.- Puedo darle cambio d'un biyete de dieh chelineh. bondadosa dama.	LA JOVEN FLORISTA La pueo dar cambio si quiere, distinguía señora.	LA VENDEDORA DE FLORES. Puedo darle cambio, buena señora.
7	THE FLOWER GIRL. Thank you kindly, lady.	LA FLORISTA. - Muchísimah gracia', señora.	LA JOVEN FLORISTA Muchas gracias. Mu amable, señora.	LA VENDEDORA DE FLORES. Muchas gracias, señora.
8	THE FLOWER GIRL. Oh, thank you, lady.	LA FLORISTA. - ¡Oh, graciah, señora!	LA JOVEN FLORISTA ¡Oh! Gracias; señora.	LA VENDEDORA DE FLORES. Vaya, muchas gracias, señora. Muy amable.
9	THE FLOWER GIRL. I didn't.	LA FLORISTA.- No lo sabía.	LA JOVEN FLORISTA No lo sabía.	LA VENDEDORA DE FLORES. No tengo ni idea de cómo se llama.
10	THE FLOWER Who's trying to deceive you? I	LA FLORISTA.- ¿Quién ehtá tartando	LA JOVEN FLORISTA	LA VENDEDORA DE FLORES. ¿Quién

	called him Freddy or Charlie same as you might yourself if you was talking to a stranger and wished to be pleasant.	d'engañarla? Lo yamé Freddy, o Charlie com'usté' mihma podría 'berl' hecho si hubie'ehgado hablando con un dehconocido y tartara de mohtrarse agueradable.	¿Quién intenta engañarla, señora? Lo llamé Freddy o Charlie, como usted misma podría ponerse a charlar con un tío desconocío y llamarlo como le pasara por el coco.	la está mintiendo? Le llamé Freddy por llamarle de algún modo, como si le hubiera llamado Charlie, lo mismo que haría usted si le hablara a un desconocido y tratara de ser amable.
11	THE FLOWER GIRL If it's worse it's a sign it's nearly over. So cheer up, Captain; and buy a flower off a poor girl.	LA FLORISTA.- Si vueue máh fuerte, e'señal de que pronto terminará. De modo que alegresé, jefe. Y compré unah floreh 'una pobre chica.	LA JOVEN FLORISTA Si se pone peor, es que pronto pasará la lluvia. Sea amable, capitán, y compre unas flores a una pobre chica.	LA VENDEDORA DE FLORES. Si empeora es que está a punto de escampar. Así que arriba esos ánimos, Capitán, y cómpre una flor a una probe muchacha.
12	THE FLOWER GIRL. I can give you change, Captain	LA FLORISTA.- Yo puedo darle cambio, jefe.	LA JOVEN FLORISTA Yo sí que tengo, capitán.	LA VENDEDORA DE FLORES. Pero yo puedo darle, Capitán.
13	THE FLOWER GIRL. Garn! Oh do buy a flower off me, Captain. I can change half-a-crown. Take this for tuppence.	LA FLORISTA.- ¡Caray! ¡Oh, compré unah flore', jefe! Puedo cambiarle media corona. Tom'ehga' por doh penique'.	LA JOVEN FLORISTA ¡Ah! Cómpreme unas flores, capitán. Le puedo cambiar media corona. Cómpreme esto por un penique.	LA VENDEDORA DE FLORES. ¡Ñe! Venga, Capitán, cómpreme una flor. Puedo darle cambio de media corona. Llévase esta por dos peniques.
14	THE FLOWER GIRL Thank you, sir.	LA FLORISTA.- Graciah, señor.	LA JOVEN FLORISTA Gracias, señor.	LA VENDEDORA DE FLORES. Gracias, señor.
15	THE BYSTANDER You be careful: give him a flower for it. There's a bloke here behind taking down every blessed word you're saying.	EL CIRCUNSTANTE.- Ten cuidado; dal'una flor por las monedas. Aquí atrás hay un sujeto que anota cad'una de las palabras que dices.	UN MIRÓN Ten cuidado y dale una flor al caballero por lo que te ha dado. Detrás de ti hay un individuo que está anotando todo lo que dices.	EL TRANSEÜNTE. Tú, ten cuidado. Será major que le des una flor. Ahí atrás hay un tipo que toma nota de todo lo que estás diciendo.
16	THE FLOWER GIRL I ain't done nothing wrong by speaking to the gentleman. I've a right to sell flowers if I keep off the kerb. I'm a respectable girl: so help me, I never spoke to him except to ask him to buy a flower off me. Oh, sir, don't let him charge me. You dunno what it means to me. They'll take away my character and drive me on the streets for speaking to gentlemen. They--	LA FLORISTA - ¡N'hice nada malo con hablarle'l cabyero. Tengo drecho a vender floreh, si no m'acero a l'acera. Soy'na muchacha respetable. Que Dioh m'ampare, no l'hablé máh que para pedirle que me compr'unah flore'.	LA JOVEN FLORISTA No he hecho nada malo por hablar con el cabayero. Tengo derecho a vender las flores que lleve en la canasta. Soy una chica respetable. ¡Ayúdenme ustedes! Yo no he hablado con él. Sólo le he preguntao si quería comprarme flores.	LA VENDEDORA DE FLORES. No he hecho nada malo en hablarle al caballero. Tengo derecho a vender flores si no me subo a la acera. Soy una chica respetable, así que hágame el favor. No le he hablado más que para pedirle que me comprara una flor.
A		ESTOS ESTA LA FLORISTA.- ¡Oh	TRES AUTORES ENTRADA LA JOVEN	GEMINAN LA VENDEDORA

		señor, no deje que me yeve! ¡Usté' no sabe lo que'eso sinifica para mi! Arrastrarán mi nombre por el barro y me lanzarán a la caye por hablar con cabayeros. Me...	FLORISTA ¡Oh, señor! No deje que me acusen de nada. Usté ya sabe lo que esto significa para mí. Se aprovechan de mi carácter y me hacen ir por las cayes hablando con los cabayeros. Quieren...	DE FLORES. Señor, no deje que me acusen. No sabe usted lo que eso es para mí. Me arruinarán la fama y me obligarán a arrastrarme por la calle por hablar con caballeros. Me, me...
B		¡No'mpies'agritar! ¿Quién t'hecho nada? Nadie piensa tocarle. ¿Para qué haceh tanto baruyo? ¡Cálmate! ¡Basta, basta! ¿Qué pasa? ¿Qu''hizo ella? ¿Don'stá él? Un pesquisante que anotaba todo lo que decía. ¿Quién? ¿Él? Si, ese que'stá' í. Le quitó dinero'l caballero, etc.		
17	THE BYSTANDER. It's all right: he's a gentleman: look at his boots. She thought you was a copper's nark, sir.	EL CIRCUNSTANTE. - N'eh nada. Pares'un cabavero. Mirenlé loh zapato'. Ella creyó custé'ra'n soplón, señor.	EL MIRÓN No es un poli. Es un caballero. Basta con mirarle las botas. La chica se ha creído que usted era un tío de la secre, señor.	EL TRANSEÚNTE. Es verdad que es un caballero: mirarle los zapatos. Ella se pensó que era usted una rata.
18	THE BYSTANDER It's a--well, it's a copper's nark, as you might say. What else would you call it? A sort of informer.	EL CIRCUNSTANTE.- Es un... bueno, es un soplón, como quien dice. ¿De qué otro modo podría yamárselo? Un'ehpecie, de delator.	EL MIRÓN Es un..., bueno, es un tío de la secre, por decirlo así. ¿De qué otro modo quiere usted llamarlo? Es una especie de poli que espía.	EL TRANSEÚNTE. Pues es... como se diría, es... un acusica. ¿Cómo va a ser si no? Una especie de soplón.
19	THE FLOWER GIRL I take my Bible oath I never said a word--	LA FLORISTA.- Juro por la Biblia que no dije ni una sola palabra...	LA JOVEN FLORISTA Puedo jurarlo sobre la Biblia: no he dicho ni mu...	LA VENDEDORA DE FLORES. Juro por la Biblia que nunca he dicho nada...
20	THE FLOWER GIRL Then what did you take down my words for? How do I know whether you took me down right? You just show me what you've wrote about me. What's that? That ain't proper writing. I can't read that.	LA FLORISTA .- Y entonces, ¿por qué'hcribió mis palabras? ¿Cómo sé si la'hcribió bien? Muestremé lo qu'ehcribió de mí. ¿Qué'seso? No' sunahcritura correta. No puedo lerla.	LA JOVEN FLORISTA Entonces, ¿por qué ha ido anotando todo lo que yo decía? ¿Cómo voy a saber yo si lo ha apuntao bien? Enséñeme por lo menos lo que ha escrito sobre mí. ¿Qué es esto? No está bien escrito. No puedo leerlo.	LA VENDEDORA DE FLORES. ¿Pues para qué apuntaba lo que yo decía? ¿Cómo sé si lo apuntó todo bien? Enséñeme lo que ha escrito de mí. ¿Qué es eso? Eso no está escrito bien. No se puede leer.
21	THE NOTE TAKER. I can. "Cheer ap, Keptin; n' haw ya flahr orf a	EL QUE TOMA NOTA. - Yo sí. «alegresé, jefe. Y	EL QUE TOMA LAS NOTAS Yo sí que puedo.	EL QUE TOMA NOTAS. Yo sí puedo. «Arriba esos

	pore gel."	comprelé unah floreh ‘una pobre chica».	«Sea mable, capitán, y compre unas flores a una pobre xica.»	ánimos, Capitán, y cómprele una flor a una probe muchacha».
22	THE FLOWER GIRL It's because I called him Captain. I meant no harm. Oh, sir, don't let him lay a charge agen me for a word like that. You--	LA FLORISTA.- Eh porque lo yamé jefe. ¡Oh, señor, no deje que me yeve por una palabra! Usté'...	LA JOVEN FLORISTA Ya lo entiendo. Todo eso viene porque lo he llamao capitán. Yo no quería ofenderlo. ¡Oh, señor! No permita usté que me acuse por haberle dicho una palabra como esta. Usté...:	LA VENDEDORA DE FLORES. Es porque le llamé Capitán, ¿no? Pero yo no quería insultarle. Señor, no deje que me multen por una palabra asin. Usted...
C		LOS CIRCUNSTANTES EN GENERAL.- ¡Eh claro que no! ¿Qué demonio' l'import'él? Quier'un asenso, és'eh lo que quiere. Anotando lah palabra' de la gente: ¿'Qué dafi'hizo ella? ¡Muy lindo qu'una muchacha no pueda guarecerse de la yuvia sin ser insultada.		
23	THE BYSTANDER. He ain't a tec. He's a blooming busybody: that's what he is. I tell you, look at his boots.	EL CIRCUNSTANTE.- No's un pehquisa. Es un maldito figón. Es'eh lo que'es. ¿No le ven loh zapatos?	UN MIRÓN No es un poli. No es más que un bromista. Esto es lo que es. Ya lo he dicho: basta con mirarle las botas.	EL TRANSEÚNTE. No es un poli. Es un maldito metomentodo, eso es lo que es. Os lo digo yo: mirarle los zapatos.
24	THE BYSTANDER Who told you my people come from Selsey?	EL CIRCUNSTANTE.- ¿Quién le dijo que mi famili'eh de Selsey?	EL MIRÓN ¿Quién le ha dicho a usted que mi familia es de Selsey?	EL TRANSEÚNTE. ¿Quién le ha dicho a usted que mi gente es de Selsey?
25	THE FLOWER GIRL Oh, what harm is there in my leaving Lisson Grove? It wasn't fit for a pig to live in; and I had to pay four-and-six a week. Oh, boo--hoo-- oo--	LA FLORISTA.- ¡Oh!, ¿qué tien' de malo que m'haya ido de Lisson Grove? Ni'n cerdo habría de vivid'ayí. Y teníae' pagar cuatro chelin'y sei' peniqueh por semana. ¡Oh, ay, ay, ay!	LA JOVEN FLORISTA ¡Oh! ¿Qué mal he hecho dejando Lisson Grove? Tenía que pagar mucho para vivir allí y, en cambio, ahora he de pagar muy poco a la semana. ¡Oooh! ¡Aaah!	LA VENDEDORA DE FLORES. ¿Y qué hay de malo en largarse de Lisson Grove? Ni un puerco viviría allí. Y encima la renta me salía por cuatro chelines y seis peniques a la semana. Ohh buuuuah buuuah buahh.
26	A SARCASTIC BYSTANDER Park Lane, for instance. I'd like to go into the Housing Question with you, I would.	UN ESPECTADOR SARCÁSTICO.- En Park Lane, por ejemplo. Me gustaría discutir el problema de la vivienda, se lo aseguro.	UN MIRÓN SARCÁSTICO Park Lane, por ejemplo. Me gustaría ir contigo a una casa que hay allí. Me gustaría, ciertamente.	UN TRANSEUNTE SARCÁSTICO. En un palacete en Park Lane, por poner. De la crisis inmobiliaria estaba deseando debatir ahora, claro que sí.
27	THE FLOWER GIRL	LA FLORISTA.-	LA JOVEN	LA VENDEDORA

	I'm a good girl, I am.	Sou'na Buena chica, soy.	FLORISTA Soy una buena chica. Lo soy.	DE FLORES. Yo soy buena soy una chica buena.
28	THE SARCASTIC BYSTANDER Do you know where I come from?	UN ESPECTADOR SARCÁSTICO.- ¿Sabe de dónde provengo yo?	EL MIRÓN SARCÁSTICO ¿Sabe de dónde procedo yo?	EL TRANSEÚNTE SARCÁSTICO. ¿Sabe usted de dónde soy yo?
29	THE SARCASTIC ONE Well, who said I didn't? Bly me! You know everything, you do.	EL SARCÁSTICO.- Bueno, y ¿quién dijo que no es así? ¡Caray! ¡Lo sabe todo, lo sabe...!	EL MIRÓN SARCÁSTICO ¡Muy bien! ¿Quién se lo ha dicho? Es asombroso. Usted lo sabe todo, ciertamente.	EL TRANSEÚNTE SARCÁSTICO. Pues sí que soy de allí. ¡Válgame Dios! Usted sí que sabe.
30	THE FLOWER GIRL Ain't no call to meddle with me, he ain't.	LA FLORISTA.- No tiene drecho a meterse conmigo.	LA JOVEN FLORISTA Esto no es ningún motivo para meterse conmigo.	LA VENDEDORA DE FLORES. Nadie le ha dado permiso a que se meta conmigo. No tiene derecho.
31	THE BYSTANDER Of course he ain't. Don't you stand it from him. See here: what call have you to know about people what never offered to meddle with you? Where's your warrant?	EL CIRCUNSTANTE.- Eh claro que sí. No se lo tolere. Oiga, ¿qué drecho tiene a meterse con gente que no l'hecho na?	UN MIRÓN Desde luego que no. Pero tú tampoco te metas con él. Vamos a ver: ¿cómo puede saber usted tantas cosas de personas que nunca han pretendido meterse con usted?	EL TRANSEÚNTE. Por supuesto que no. No se lo permitas. Oiga, ¿qué derecho tiene usted a saber cosas de la gente que no son de su incumbencia?
32	THE FLOWER GIRL. Let him say what he likes. I don't want to have no truck with him.	LA FLORISTA. - Que diga lo que quiera. No quiero tener trato' con él.	LA JOVEN FLORISTA Ya puede decir lo que quiera. Yo no tengo ganas de tener ningún trato con él.	LA VENDEDORA DE FLORES. Dejarle que diga lo que le dé la gana. No quiero tener nada que ver con ese.
33	THE BYSTANDER. You take us for dirt under your feet, don't you? Catch you taking liberties with a gentleman!	EL CIRCUNSTANTE. - Noh trata como si fuérarnoh basura, ¿e? ¡Me gushtaría verlo dirigiendo insolencia'n cabayero!	EL MIRÓN Lo que quieres es que todos seamos basura bajo tus pies, ¿no es esto? Deja ya de tomarte libertades con un caballero.	ELTRANSEÚNTE. Nos trata peor que el barro que pisa, ¿eh? Habría que verlo si es capaz de hacerle lo mismo a un caballero.
34	THE SARCASTIC BYSTANDER. Yes: tell HIM where he come from if you want to go fortune-telling.	EL ESPECTADOR SARCÁSTICO.- Sí, ya que quiere andar prediciendo la suerte, que le diga a él de dónde proviene.	EL MIRÓN SARCÁSTICO Sí, no te metas con los caballeros. Por cierto dígame a aquel señor de dónde procede, como si le dijera la buenaventura.	EL TRANSEÚNTE SARCÁSTICO. Venga, dile a ese si te atreves de dónde viene, adivino.
35	THE FLOWER GIRL He's no gentleman, he ain't, to interfere with a poor girl.	LA FLORISTA.- No's un cabayer', si se mete con'a pobre chica.	LA JOVEN FLORISTA No es un cabayero. Un cabayero no se mete con una pobre xica.	LA VENDEDORA DE FLORES. No es un caballero. Un caballero no abusa de una probe chica.
36	THE SARCASTIC BYSTANDER. There! I knowed he was a	ES ESPECTADOR SARCÁSTICO.- ¡Vaya, ya sabía que era	EL MIRÓN SARCÁSTICO Ahora se ve bien	EL TRANSEÚNTE SARCÁSTICO. ¡Míralo! Sabía que

	plain-clothes copper.	un policía con ropa de civil!	claro. Ya sabía yo que se trataba de un poli.	era un madero encubierto.
37	THE BYSTANDER. That ain't a police whistle: that's a sporting whistle.	EL CIRCUNSTANTE.- No es un silbato de policía, sino de deportista.	EL MIRÓN No se trata del silbido de un policía, sino del silbido de un deportista.	EL TRANSEÚNTE. Eso no es un silbido de policía, es un silbido de cazador.
38	THE FLOWER GIRL He's no right to take away my character. My character is the same to me as any lady's.	LA FLORISTA.- No tiene drecho a difamarme. Mi buen nombre tiene para mí el mihmo valor que'l d'una dama.	LA JOVEN FLORISTA Con todo, no tiene derecho a aprovecharse de mi manera de ser. Mi manera de ser es tan digna como la de una señora.	LA VENDEDORA DE FLORES. No tiene derecho a arruinarme la fama. Para mí el honor es lo mismo que para una señorita.
39	THE BYSTANDER. So it has. Why didn't you say so before? and us losing our time listening to your silliness.	EL CIRCUNSTANTE.- Así, eh. ¿Por qué no lo dijo ante'? ¡Y nosotros? perdiendo el tiempo con su tontería'!	EL MIRÓN Es verdad. ¿Por qué no lo ha dicho antes? Hemos estado perdiendo el tiempo oyendo sus tonterías.	EL TRANSEÚNTE. Así es. ¿Por qué no lo ha dicho antes? Y nosotros aquí perdiendo el tiempo escuchando sus idioteces.
40	THE SARCASTIC BYSTANDER. I can tell where you come from. You come from Anwell. Go back there.	EL ESPECTADOR SARCÁSTICO.- Puedo decirle de dónde proviene usted'. De Anwell. Vuélvase ayá.	EL MIRÓN SARCÁSTICO Yo también puedo decirle de dónde procede usted. Usted viene de Anwell y le aconsejo que vuelva allí.	EL TRANSEÚNTE SARCÁSTICO. Yo le diré de dónde viene usted. Del manicomio de Anwell. Vuélvase allí.
41	THE SARCASTIC BYSTANDER Thank you, teacher. Haw haw! So long	EL ESPECTADOR SARCÁSTICO.- ¡Gracias, profesor! ¡Jo jo! Adiós.	EL MIRÓN SARCÁSTICO Muchas gracias, maestro. ¡Que usted lo pase bien! ¡Hasta nunca!	EL TRANSEÚNTE SARCÁSTICO. Muchísimas gracias, profesor. Jua, jua! Hasta nunca.
42	THE FLOWER GIRL. Frightening people like that! How would he like it himself.	LA FLORISTA. - ¡Asustar a la gente d'ese modo! ¿Qué le parecería si si l'hicieran a él?	LA JOVEN FLORISTA Está gentuza se asusta en seguida. ¿Cómo es posible hacer nada con personas así?	LA VENDEDORA DE FLORES. Asustando así a la gente. ¿Cómo se sentiría si le hicieran lo mismo?
43	THE FLOWER GIRL. Poor girl! Hard enough for her to live without being worried and chivied.	LA FLORISTA. - ¡Pobre chica! Ya bahtante dura eh su vida sin necidá' de que la mortifiquen y l'insulten.	LA JOVEN FLORISTA No soy más que una pobre xica que ha de sufrir para ganarse la vida, y encima la vienen a una a molestar y a chingar.	LA VENDEDORA DE FLORES. Probe chica. Con lo dura que es mi vida como para que encima vengan a insultarme y darme la lata.
44	THE FLOWER GIRL. Ought to be ashamed of himself, unmanly coward!	FLORISTA. - ¡Tendería qu'avergonzarse, cobarde, poc''hombre!	LA JOVEN FLORISTA Lo que tendría que hacer es avergonzarse de sí mismo. ¡Es un cobarde y un maleducado!	LA VENDEDORA DE FLORES. ¡Tendría que estar avergonzado! ¡Marica! ¡Cobarde!

45	THE FLOWER GIRL. Let him mind his own business and leave a poor girl--	LA FLORISTA. - Que s'ocupe de suh propio' asunto' y deje tranguil'una pobre chica...	LA JOVEN FLORISTA Lo que ha de hacer es meterse en sus propios asuntos y no molestar a una pobre xica...	LA VENDEDORA DE FLORES. Que se ocupe de sus asuntos y deje en paz a una probe muchacha ...
46	THE FLOWER GIRL I've a right to be here if I like, same as you.	LA FLORISTA.- ¡Tengo drech' ahtar aquí si quiero, igual qu'usté'!	LA JOVEN FLORISTA Yo tengo derecho a estar aquí si quiero, igual que usté.	LA VENDEDORA DE FLORES. Tengo derecho a estar donde quiera, igual que uste.
47	THE FLOWER GIRL Ah--ah--ah--ow--ow-- oo!	LA FLORISTA .- ¡Ah- ah-ooooiii!	LA JOVEN FLORISTA ¡Ah-ah-ah-aou-aou- ua-ah!	LA VENDEDORA DE FLORES. ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! ¡Buaah!
48	THE NOTE TAKER Heavens! what a sound! Ah--ah--ah-- ow--ow--ow--oo!	EL QUE TOMA NOTA.- ¡Cielos, qué sonido! ¡Ah-ah- ooooiii!	EL QUE TOMA LAS NOTAS ¡Cielos, qué sonidos! ¡Ah-h-ah-aou-aou-ua- ahl	EL QUE TOMA NOTAS. ¡Cielo Santo! ¡Qué sonidos! ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! ¡Buaah!
49	THE FLOWER GIRL Garn!	LA FLORISTA. – ¡Caray!	LA JOVEN FLORISTA ¡Ay, qué gracia, el tío!	LA VENDEDORA DE FLORES. ¡Ñe!
I	THE FLOWER GIRL Whats that you say?	LA FLORISTA.- ¿Com'dice?	LA JOVEN FLORISTA ¿Qué está usté diciendo?	LA VENDEDORA DE FLORES. ¿Qué dice usted?
50	THE FLOWER GIRL Buy a flower, kind gentleman. I'm short for my lodging.	LA FLORISTA.- Compr' una flor, bondadoso cabayero. Tengo de pagar el alojamiento.	LA JOVEN FLORISTA Cómpreme una flor, amable cabayero. No tengo bastante para pagarme la pensión.	LA VENDEDORA DE FLORES. Cómpreme una flor, amable caballero. No tengo dinero para pagar el alquiler.
51	THE FLOWER You ought to be stuffed with nails, you ought. Take the whole blooming basket for sixpence.	LA FLORISTA.- ¡Tendrían que reyenarlo de clavos, tendrían! Yévese toda la maldita cehta por seih penique'.	LA JOVEN FLORISTA Siempre ha de venir usted a meter la pata. Tome todas las flores de la canasta por seis peniques.	LA VENDEDORA DE FLORES. Tendrían que coserle esa bocaza. Llévese toda la maldita cesta por seis peniques.
52	THE FLOWER GIRL Ah--ow--ooh! Aaah-- ow--ooh! Aaaaaah-- ow--ooh! Aasaaaaaaaah--ow-- ooh!!!	LA FLORiSTA.- ¡Ah- ooi! iAaaaaah-ooii! ¡Aaaaaaaaah-ooiii!	LA JOVEN FLORISTA ¡Aaaaaah-ouuu-ooh! ¡Aaaaaah-ouuu-ooh! ¡Aaaaaah-ouuu-ooh! ¡Aaaaaah-ouuu-ooh! ¡Aaaaaah- ouuuoooh!	LA VENDEDORA DE FLORES. ¡Oh, oh, ohh! ¡Ohh! ¡Ohh! ¡Oohh! ¡Oooohhh! ¡OOOHH!
53	THE FLOWER GIRL. They walked to the bus when the rain stopped.	LA FLORISTA.- Fueron a tomar el ónibuh cuan' paró la yuvia.	LA JOVEN FLORISTA Se fueron a tomar un autobús cuando paró la lluvia.	LA VENDEDORA DE FLORES. Se largaron a coger el autobús cuando dejó de llover.
54	THE FLOWER GIRL Never you mind, young man. I'm going home in a taxi.. Eightpence ain't no object to me,			

E		EL CONDUCTOR.- Eso ya's máh comperensible, Judy.		
VIII F	LIZA How much?	LIZA.- ¿Cuánto? EL CONDUCTOR.- ¿No sabeh ler? Un chelín.		LIZA. ¿Cuánto es?
IX G	LIZA A shilling for two minutes	LIZA.- ¡Un chelín por doh minuto'! EL CONDUCTOR.- Doh minutoh o die': eh lo mihmo.		LIZA. ¡Un chelín por dos minutos!
X H	LIZA Well I don't call it right	LIZA.- Bueno, pueh no me parece bien. EL CONDUCTOR.- ¿Viajate'lguna vez'n tasi?		LIZA. Pues no creo que eso esté bien.
XI I	LIZA Hundreds and thousands of times, young man.	LIZA.- Ciento y mileh de vece', joven. EL CONDUCTOR.- Te felicito, Judy. Guárdate'l chelín, querida, con loh mejore'saludo' de la familia. ¡Buena suerte!		LIZA. Cienes y miles de veces, jovencito.
XII	LISA Impidence!	LISA.- ¡Dehcaro!		LIZA. ¡Qué insulencia!
	ACT 2			
55	THE FLOWER GIRL. Don't you be so saucy. You ain't heard what I come for yet. Did you tell him I come in a taxi?	LA FLORISTA. - No sea dehcarado.avía no sabe a qué'venido. ¿Le dijo que vine'n tasi?	LA JOVEN FLORISTA No sea tan grosero. Usté no sabe aún a qué he venido. ¿Le ha dichoque he venido en taxi?	LA VENDEDORA DE FLORES. No seas tan insultente. Si todavía no sabes por qué he venido. ¿Le dijiste que vine en taxi?
56	THE FLOWER GIRL. Oh, we are proud! He ain't above giving lessons, not him: I heard him say so. Well, I ain't come here to ask for any compliment; and if my money's not good enough I can go elsewhere.	LA FLORISTA - ¡Ah, somos orguyosos! Pues él no tiene'nconveniente'n dar lesiones. Se lo'í decir. Bueno, yo n'he venid'hacer visita' de cumplido. Y si mi dinero no es bahtante bueno, pued'ir a otra parte.	LA JOVEN FLORISTA ¡Oh! ¡Qué orgullo se gasta aquí! Bueno, creo que él se dedica a dar lecciones. Oí que lo decía. Pues bien, yo no he venido aquí para andar con cumplidos. Pero si mi dinero no es lo bastante bueno, puedo ir a cualquier otra parte.	LA VENDEDORA DE FLORES. ¡Oh, con que ese orgullo gastamos, eh! Él no está por encima de dar clases, no, no, que yo le he oído decir eso mismo. Y bueno, que no he venido aquí tampoco para andarme con cumplidos, y si mi dinero no es lo suficientemente bueno me largo a otro sitio
57	THE FLOWER GIRL.	LA FLORISTA. –	LA JOVEN	LA VENDEDORA

	Good enough for ye--oo. Now you know, don't you? I'm come to have lessons, I am. And to pay for em too: make no mistake.	Par'usté'. Ahora ya lo sabe, ¿eh? He venid'a tomar lesiones. Y a pagarlas, que n'haya malentendido'.	FLORISTA Bastante bueno para pagar a tocateja. ¿Se entera usted ahora? Vengo para que me dé lecciones. A esto vengo. Y pagaré por ello. ¡Que no haya malentendidos!	DE FLORES. Bueno para usted. Ahora ya lo entiende, ¿eh? He venido para que me enseñe, eso es. Y voy a pagar, no se equivoquéis conmigo.
58	THE FLOWER GIRL. Well, if you was a gentleman, you might ask me to sit down, I think. Don't I tell you I'm bringing you business?	LA FLORISTA, - Bien, si'sté' fuese'n cabayero, podría'nvitarme a que me siente, me parece. ¿No le dije que vengo por cuehtione' de negocio'?	LA JOVEN FLORISTA Bueno, si usted es un cabayero, puede pedirme que me siente, me parece a mí. ¿No le he dicho que he venido por cuestión de su negocio?	LA VENDEDORA DE FLORES. Pues si eres un caballero me dirías que me siente, digo yo. ¿No te digo que he venido para hacer negocios contigo?
59	THE FLOWER GIRL Ah--ah--ah--ow--ow--ow--oo! I won't be called a baggage when I've offered to pay like any lady.	LA FLORISTA.- Ah-ah-ooooiiii! ¡No permitiré que me yamen zorra cuando me'ofrecid'a pagar como cualquier dama!	LA JOVEN FLORISTA ¡Ah-ah-oh-ou-ou-auuli! ¿Tienen que llamarme ramera cuando me he ofrecido a pagar igual que una señora?	LA VENDEDORA DE FLORES. ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! ¡Buaah! No tienen derecho a llamarme pelandrusca cuando me he ofrecido a pagar igual que lo haría una señorita.
60	THE FLOWER GIRL. I want to be a lady in a flower shop stead of selling at the corner of Tottenham Court Road. But they won't take me unless I can talk more genteel. He said he could teach me. Well, here I am ready to pay him--not asking any favor--and he treats me as if I was dirt (me zif I was dirt).	LA FLORISTA. - Quiero ser vendedor'en una florería, lugar de vender en l'ehquina de Tottenham Court Road. Pero no m'aceptarán si n'hablo máh delicadamente. Él dijo que m'enseñaría. Bueno, aquí'htoy, dihpuesta pagarle... no le pido ningún favor. .. Y me trata como si fuera basura.	LA JOVEN FLORISTA Quiero trabajar en una tienda de flores en vez de venderlas en la esquina de Tottenham Court Road. Pero no quieren aceptarme hasta que no sepa hablar con más finura. Él dijo que podía enseñarme. Bueno, pues estoy dispuesta a pagarle. No pido ningún favor. Pero él me trata como si fuera una basura.	LA VENDEDORA DE FLORES. Quiero trabajar como una señorita en una floristería en vez de vender flores en la esquina de Tottenham Court Road, pero no me cogerán si no hablo más finamente. Y él me dijo que podía enseñarme. Así que estoy dispuesta a pagarle... que yo no pido favores... y él va y me trata como si fuera basura.
61	THE FLOWER GIRL. Why shouldn't I? I know what lessons cost as well as you do; and I'm ready to pay.	LA FLORISTA.- ¿Y por qué no? Sé tan bien com'usté' lo que cuehtan lah lesione'. Y ehtoy dihpuest'a pagar.	LA JOVEN FLORISTA ¿Qué pasa? Sé tanto como usted cuánto valen las lecciones y estoy dispuesta a pagar:	VENDEDORA DE FLORES. Y por qué no voy a poder. Sé muy bien cuánto cuesta una clase y tengo el dinero para pagarlas.
62	THE FLOWER GIRL Now you're talking! I thought you'd come off it when you saw a chance of getting back a bit of what you	LA FLORISTA.- ¡Así s'habla! Ya me parecía que se le bajarían los humos cuando viesena'portunidá de recuperar lo que me dio	LA JOVEN FLORISTA Ahora hablamos el mismo lenguaje. Ayer por la noche me dio la impresión de	LA VENDEDORA DE FLORES. ¡Ahora sí me escuchas, eh! Sabía que entrarías en razón cuando vieras la oportunidad de

	chucked at me last night. You'd had a drop in, hadn't you	ayer. Había bebid' un poco, ¿eh?	que no andaba muy bien de la cabeza, cuando se puso a fanfarronear tanto conmigo. ¿No había bebido un poco más de la cuenta?	recuperar un poco de lo que me soltaste anoche. ¿Estabas un poco piripi, no?
63	THE FLOWER GIRL. Oh, if you're going to make a compliment of it--	LA FLORISTA. - Bueno, si quier' hacer una cuehtión de cumplido...	LA JOVEN FLORISTA ¡Oh! No vaya ahora a gastar cumplidos...	LA VENDEDORA DE FLORES. Oh, no hace falta que me lo agradezcas...
64	THE FLOWER GIRL. Ah--ah--ah--ow--ow--oo!	LA FLORISTA. - ¡Ah-ah-ah-oooii!	LA JOVEN FLORISTA ¡Ah-ah-ah-ou-ou -uu!	LA VENDEDORA DE FLORES. ¡Ah, ah, ah! ¡Buaah!
65	LIZA Don't mind if I do.	LA FLORISTA.- No tengo'inconveniente.	LA JOVEN FLORISTA Gracias. Es usted muy amable.	LA VENDEDORA DE FLORES. Bueno, qué más da si me siento o no.
66	THE FLOWER GIRL. Liza Doolittle.	LA FLORISTA. - Liza Doolittle.	LA JOVEN FLORISTA Liza Doolittle	LA VENDEDORA DE FLORES. Liza Doolitde.
67	HIGGINS Eliza, Elizabeth, Betsy and Bess, They went to the woods to get a birds nes': PICKERING. They found a nest with four eggs in it: HIGGINS. They took one apiece, and left three in it.	HIGGINS.- Eliza, Elizabeth, Betsv y Bess fueron al bosque a coger nidos. PICKERING. - Encontraron uno con cuatro huevos. HIGGINS. - Tomaron uno cada una y dejaron tres	HIGGINS Elisa, Elisabet, Betsy y Bess van al bosque porque quieren ver qué hay dentro de un nido para coger.	HIGGINS. Liza... Que al cocherito, leré, le dijo anoche, leré... PICKERING. Que si quería leré. HIGGINS. Montar en coche leré.
68	LIZA. Oh, don't be silly.	LIZA - ¡Oh, no sean tonto'!	LISA ¡Oh! No sea estúpido.	LIZA. Pero qué tíos más tontos.
69	LIZA. Well, why won't he speak sensible to me?	LIZA. - Bueno, ¿y por qué'l no me dice algo sensato?	LISA De acuerdo. Pero entonces, ¿por qué no me habla también él con respeto y cortesía?	LIZA. Entonces que me tomen en serio.
70	LIZA. Oh, I know what's right. A lady friend of mine gets French lessons for eighteenpence an hour from a real French gentleman. Well, you wouldn't have the face to ask me the same for teaching me my own language as you would for French; so I won't give more than a shilling. Take it or leave it.	LIZA. - Oh, yo sé lo qu'eh juhto. Un'amiga mía recibe lesiones de francé' por dieciocho penique' l' hora d'un verdadero cabayero francé'. Y usted' no tendría'l dehcara de pedirme lo mismo por enseñarme mi propio idioma como por enseñarme francé', De modo que no le daré máh d'un penique. Tomeló o dejeló.	LISA ¡Oh! Sé muy bien lo que he de pagar. Una señora amiga mía aprende francés con un profesor nativo y le paga un chelín y medio por hora. Pues bien, supongo que usted' no será tan caradura como para pedirme lo mismo por enseñarme mi propia lengua, como si se tratara de darme lecciones de francés. Así, pues, no voy a darle más de un chelín. Lo toma o lo deja.	LIZA. Lo que yo sé que es justo. Una amiga mía da clases de francés y le cuestan dieciocho peniques la hora y se las da un verdadero caballero francés. Y usted no tendrá el morro de pedirme por enseñarme mi mismo idioma lo mismo que si me diera clases de francés, pues no pienso pagar más de un chelín por las clases. Eso es todo. Lo tomas o lo dejas.

71	LIZA Who told you I only--	LIZA. - ¿Quién le dijo que yo no gano máh de...?	LISA ¿Quién le ha dicho que yo sólo gano...?	LIZA. Quién te ha dicho que...
72	LIZA Sixty pounds! What are you talking about? I never offered you sixty pounds. Where would I get--	LIZA.- ¿Senta libra'? ¿De qué 'stá'blando? Yo no l'ofrecí senta libra'. ¿De dónde sacaría yo...?	LISA ¿Sesenta libras? Pero, ¿de qué está usted hablando? Nunca en la vida le he ofrecido yo sesenta libras. ¿De dónde iba yo a sacarlas...?	LIZA. ¡Sesenta libras! ¿Qué carajo dices? Yo no te he ofrecido sesenta libras. De dónde las...
73	LIZA But I ain't got sixty pounds. Oh--	LIZA. -Pero'h que no tengo senta libra'. Oh ...	LISA Pero si yo no tengo sesenta libras ¡Oh!	LIZA. Pero yo no tengo sesenta libras. Oh...
74	LIZA Ah--ah--ah--ow--oo--o! One would think you was my father.	LIZA.- ¡Ah-ah-ah-ooooi! Cualquier' crería qu'usté's mi padre.	LISA ¡Ah-ah-ah-aou-uu-oh! Cualquiera diría que es usted mi padre.	LIZA. ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! Le parece a mi padre.
75	LIZA. What's this for?	LIZA. - ¿Para qué's ehto?	LISA ¿Para qué sirve esto?	LIZA. ¿Y esto para qué es?
76	LIZA Here! You give me that handkerchief. He give (gev) it to me, not to you.	LIZA.- ¡Vamo', déme'se pañuelo! Me lo dio a mí, no a usted.	LISA ¡Eh! Traiga aquí ese pañuelo. Me lo ha dado a mí, no a usted.	LIZA. ¡Quita! Trae para acá ese pañuelo. El me lo dio a mí; es mío, no tuyo.
77	LIZA. Oh, you are real good. Thank you, Captain.	LIZA. - Oh, es usted realmente bueno. Gracia', capitán.	LISA ¡Oh! Usted sí que es bueno de verdad. Gracias, capitán.	LIZA. Oh, usted sí que es bueno. Gracias, Capitán.
78	LIZA Ah--ah--ah--ah--ow--ow--oooo!!! I ain't dirty: I washed my face and hands afore I come, I did.	LIZA. - ¡Ah-ah-ah-ah-oooooiii! No soy sucia; me lavé lah mano' y la cara endennanteh de venir, me lavé.	LISA ¡Ah-ah-ah-ah-ou-ou, uu-uu! ¡No voy sucia! Me he lavado la cara y las manos antes de venir. Lo he hecho.	LIZA. ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! ¡Buaaaah! ¡Buaah! ¡No estoy sucia! ¡Me he lavado la cara y las manos antes de venir!
79	LIZA Ah--ah--ah--ow--ow--oo!	LIZA.- ¡Ah-ah-ah-ooooi!	LISA ¡Ah-ah-ah-aou-ouuu!	LIZA. ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! ¡Buaaaah! ¡Buaah
80	LIZA. You're no gentleman, you're not, to talk of such things. I'm a good girl, I am; and I know what the like of you are, I do.	LIZA. - Uhté' n'es un cabayero, n'es, si habla d'ehta' cosa'. Soy'na buena chica, soy. Y sé cómo son la gente com'usté'.	LISA Usté no es un cabayero. Usté no lo es, porque no hablaría de estas cosas. Yo soy una buena xica. Lo soy y no sé lo que quiere hacer conmigo. No lo sé.	LIZA. Usted no es un caballero, no, no lo es... diciendo esas cosas. Soy una buena chica y me conozco bien a los tipos como tú, no te confundas.
81		LIZA.- ¡No! ¡Yamaré 'la policía, yamaré!	LISA ¡No! Voy a llamar a la policía. Esto es lo que haré.	LIZA. ¡No! ¡Llamaré a la policía!
82	LIZA. Ah--ah--ah--ow--ow--oo!	LIZA - ¡Ah-ah-ah-ooooi!	LISA ¡Ah-ah-ah-aou-ouuu!	LIZA. ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! ¡Buaaaah! ¡Buaah!
83	LIZA. Garn!	LIZA.- ¡Caray!	LISA ¡Bah!	LIZA. ¡Ne!
84	LIZA. Who'd (Whood) marry me?	LIZA.- ¿Quién se casaría conmigo?	LISA ¿Quiere decir que nadie se va a casar conmigo?	LIZA. ¿Quién querría casarse conmigo?

85	LIZA I'm going away. He's off his chump, he is. I don't want no balmies teaching me.	LIZA.- Me voy. Ehtá chiflado, ehtá. No quiero que ningún lunático m'enseñe.	LISA Yo me largo de aquí. Este tío es un mastuerzo. Esto es lo que es. Yo no quiero que me dé lecciones ningún lelo.	LIZA. Me largo. Está chiflado, como una cabra. Paso de que me dé clases un chalado.
86	LIZA Nah--ow. You got no right to touch me.	LISA.- ¡Nooo...! No tien' drech'a tocarme.	LISA ¡Noo-oh-ou! No va a ganar nada con echarme.	LIZA. Noo... ooh. No tienes derecho a tocarme.
87	LIZA I didn't want no clothes. I wouldn't have taken them. I can buy my own clothes.	LIZA.- Yo no quería ropa'. No lah'bría 'ceptado. Puedo comprarme mih propiah ropa'.	LISA Yo no necesito ropa. No la habría tomado. Puedo comprarme la ropa que yo quiera.	LIZA. No quiero ropa. No me las hubiera puesto. Yo misma puedo comprarme mi ropa.
88	LIZA. I ain't got no parents. They told me I was big enough to earn my own living and turned me out.	LIZA.- No tengo padres. Me dijeron qu'era bahtante grande par' ganarme la vida y m'echaron.	LISA Yo no tengo padres. Me dijeron que ya era bastante mayor para ganarme la vida y me echaron de casa.	LIZA. Yo no tengo padres. Me dijeron que ya era lo suficientemente mayorcita como para buscarme la vida y me largaron.
89	LIZA. I ain't got no mother. Her that turned me out was my sixth stepmother. But I done without them. And I'm a good girl, I am.	LIZA. - No tengo madre. La que m'echó eh mi sexta madrastra. Per'he terminado con ellos. Y soy'na buena.chica.	LISA Yo no tengo madre. La que me echó de casa fue mi sexta madrastra. Pero yo no tengo nada que ver con ellos. Yo soy una buena xica. Lo soy.	LIZA. No tengo madre. La que me largó fue la sexta madrastra que tuve. Pero las apaño sin ellos. Soy una buena chica, de verdad.
90	LIZA Oh you are a brute. It's a lie: nobody ever saw the sign of liquor on me.	LIZA.- ¡Ah, usté's un animal! Eh'na mentira. Nadie me vio jamá' ni rastro de bebida 'ncima. Oh, señor, usté's un cabayero: no lo deje que m'hable d'ese modo.	LISA ¡Oh! ¡Qué bestia es usté! Esto es mentira. Nadie ha visto nunca en mí un rastro de alcohol. ¡Oh, señor!	LIZA. Vaya tío más bruto. Eso es mentira, nunca nadie me ha visto beber ni una gota de alcohol. Señor, usted que es un caballero, no le permita que me hable así.
91	LIZA. I got my feelings same as anyone else.	LIZA. - Tengo sentimiento', igual que como todo' mundo.	LISA Mis sentimientos son los mismos que los de cualquiera, esto es lo que son.	LIZA. Tengo mis propios sentimientos como toda la gente los tienen.
92	LIZA. I don't want to talk grammar. I want to talk like a lady.	LIZA. - No quier' hablar gramaticalmente. Quier'hablar com' una	LISA Yo no quiero hablar con corrección gramatical. Lo que	LIZA. Yo no quiero aprender gramática. Yo quiero aprender a hablar como una

		dama 'n una florería.	quiero es hablar igual que una señora en una floristería.	señorita en una floristería.
93	LIZA. Oh, you've no feeling heart in you: you don't care for nothing but yourself. Here! I've had enough of this. I'm going. You ought to be ashamed of yourself, you ought.	LIZA. - Oh, no tiene'n poco de corazón adentro. No l'importa nadie máh gu'usté' mihmo. ¡Bahta! ¡Y'ehtoy cansada d'ehto! Me voy. Tendría que 'vengorzarse, tendría.	LISA ¡Oh! No hay ninguna clase de sentimiento en su corazón. No le preocupa nada más que su propia persona. ¡Ea! Ya estoy harta de todo eso. Me largo. Tendría que vergonzarse de usted mismo, eso tendría.	LIZA. Oh, no tienes corazón. No te importa naide, solo te importas tú. Tendría que darle vergüenza, ¡vergüenza!
94	LIZA How do I know what might be in them? I've heard of girls being drugged by the like (likes) of you.	LIZA.- ¿Cómo sé qué tienen adentro? He oído 'blar de muchachah marcotizada por gente com'usté'.	LISA ¿Cómo sé lo que puede haber dentro? Me han contado que algunas xicas fueron venenadas con cosas como estas.	LIZA. ¿Y cómo puedo confiar que no tienen nada raro? He oído de tipos como tú que endrogan a las chicas.
95	LIZA. I wouldn't have ate it, only I'm too ladylike to take it out of my mouth.	LIZA.- No l'habría comido, per' soy demasiado bien'ducada para sacarmelo de la boca.	LISA No me lo hubiera comido. Lo que pasa es que soy como una señora y, no iba a sacarme el bombón de la boca con los dedos.	LIZA. No me la habría comido, lo que pasa es que soy demasiado educada para escupirla.
96	LIZA. Well, what if I did? I've as good a right to take a taxi as anyone else.	LIZA.- Bueno, ¿y qué? Tengo tanto drecho com' cualquiera' tomar un tasi.	LISA Bueno, ¿y qué? Yo tengo derecho a tomar un taxi igual que todo el mundo.	LIZA. ¿Y qué pasa? Tengo el mismo derecho de coger un taxi que todo el mundo.
97	LIZA. No: I don't want no gold and no diamonds. I'm a good girl, I am.	LIZA.- No, no quier'oro ni diamante'. Soy'na buena muchacha, soy.	LISA No. Yo no quiero oro ni diamantes. Yo soy una buena xica.	LIZA. No, yo no quiero oro ni diamantes. Soy una buena chica.
98	LIZA Ah--ah--ow--oo!	LIZA.- ¡Ah-ah-ooii!	LISA ¡Ah-ah-ou-uu!	LIZA. ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! ¡Buaaaah! ¡Buaah!
99	HIGGINS. There! That's all you get out of Eliza. Ah--ah--ow--oo!	HIGGINS. - ¡Vaya! Eso es todo lo que sacará de Eliza. ¡Ah-ah-ooii!	HIGGINS Ahí tiene. Esto es lo propio de Eliza: ¡Ah-ah-ou-uu!	HIGGINS. Ahí tienen. Eso es todo lo que conseguirán de Eliza. ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ahhh! ¡Buaaaah! ¡Buaah!
100	LIZA You're a great bully, you are. I won't stay here if I don't like. I won't let nobody wallop me. I never asked to go to Bucknam Palace, I didn't. I was never in trouble with the police, not me. I'm a good girl-	LIZA.- Usté's un gran valentón, es'eh. Si no quiero, no me quedaré. Y no dejaré gue nadie me cahtigue. Nunca tuv'interéh'n ir a Bucknam Pelis. Nunca tuve dif'cultades con la policía. Soy'na buena chica...	LISA Usté es un fanfarrón muy grande. Esto es lo que es. Me quedaré aquí si me gusta. Y nadie me va a pegar. Nunca he pedido que me lleven al palacio de Búquinam. No lo he hecho. Nunca me he metido en líos con la policía. Yo nunca.	LIZA. Eres un pedazo de abusón. No me quedaré aquí si no me quieren. Y no voy a consentir que naide me toque un pelo. Además, nunca pedí a naide que me lleven al Bucknam Palas. Yo nunca he tenido ni un problema con la poli, yo no soy de

			Yo soy una buena xica...	esas, que yo soy una buena chica...
101	LIZA Well, what I say is right. I won't go near the king, not if I'm going to have my head cut off. If I'd known what I was letting myself in for, I wouldn't have come here. I always been a good girl; and I never offered to say a word to him; and I don't owe him nothing; and I don't care; and I won't be put upon; and I have my feelings the same as anyone else--	LIZA. - Bueno, lo que dije's cierto. No me' cercaré'l Rey, si me van a cortar la cabeza. Si'biera sabido'n qué me metía, n'hubiera venido'quí. Siempr'he sido'na buena chica, y nunca quis'hablar una palabra con él y no le debo nada, y no m'irnporta y no permitiré que me manden, y tengo mih sentimiento', igual que cualquiera...	LISA Bueno, pero lo que digo es verdad. No pienso ir al rey, no pienso ir si me han de cortar la cabeza. Si hubiera sabido esto, no habría venido. Siempre he sido una buena xica. Nunca le he dado pie a decir cosas. Y no le debo nada. Y no he de estar inquieta ni me han de pegar encima. Y mis sentimientos son los mismos que los de todo el mundo...	LIZA. Bueno, pero yo tengo razón. No me pienso acercar al rey, menos si me van a cortar la cabeza. Si habría sabido de qué iba todo esto, no habría venido. Siempre he sido una buena chica. Y yo nunca le he contradecido nada a ese, y tampoco le debo nada, y no me importa, y a mí no me pisotea naide, y tengo sentimientos como todo el mundo...
XV	LIZA O-h, I couldn't sleep here, missus. It's too good for the likes of me. I should be afraid to touch anything. I aint a duchess yet, you know.	LIZA.- Oh, yo no podría dormir aquí. Esto'h demasiado Bueno para gente como yo. Tendría miedo de tocar cualquier cosa. Todavía no soy 'na duquesa, ¿sabe?		LIZA. Oh-oh. Pero oiga, no voy a poder dormir aquí. Es demasiado bueno para mí. Me va a dar cosa tocar algo. Todavía no soy una duquesa, tú sabes.
XVI	LIZA Gawd! whats this?Is this where you wash clothes? Funny sort of copper I call it.	LIZA.- ¡Dió'! ¿Qué's ehto? ¿Aquí lavan la ropa? ¡Qué batea máh rara!		LIZA. ¡La leche! ¿Qué es esto? ¿Aquí se lavan la ropa? Vaya pedazo de barreño raro.
XVII	LIZA You expect me to get into that and wet myself all over! Not me. I should catch my death. I knew a woman did it every Saturday night; and she died of it.	LIZA.- ¿Ehpera que me meta'n eso y me moje toda? Nada d'eso. Me moriría. Conocí 'una mujer que l'hacía todo' loh sábado' por la noche; y se murió d'eso.		LIZA. ¿Qué pretende usted? ¿Qué me meta ahí y me moje enterica? Ni de coña. Me moriría. Conocí a una mujer que lo hacía todos los sábados por la noche y se murió de eso.
XVIII	LIZA Ugh! He's made of iron, that man.	LIZA.- ¡Puf! ¡Ehtá hecho de fierro es'hombre!		LIZA. ¡Ugh! Pues será de hierro, qué hombre.
XIX	LIZA I couldn't. I dursnt. It's not natural: it would kill me. Ive never had a bath in my life: not what youd call a proper one.	LIZA. -No podría. ¡No me atrevo! ¡No's natural; me mataría! Jamáh 'tomad'un baño'n toda mi vida, eh decir, lo que se yamaría'n verdadero baño.		LIZA. ¡No puedo! No me atrevo. No es natural. Me dará un sopapo. No me he bañado en la vida. Nunca nada que se parezca a bañarme entera.
XX	LIZA Boohoo!!!!	LIZA. - ¡Buaaa..!		LIZA. ¡Buaaaaaaaah!
XXI	LIZA I cant. I wont. I'm not used to it. Ive never took off all my clothes before. It's not right: it's not decent.	LIZA.- No puedo. No l'haré. N'ehtoy'costumbrada 'eso. Nunca me saqué toda la ropa. No'h correto; no'h decente.		LIZA. No, no puedo. No lo haré. No estoy acostumbrada. No me he quitado toda la ropa en mi vida. No está bien, no es

				decente.
XXII	LIZA No. Why should I? I should catch my death. Of course I take off my skirt.	LIZA. - No. ¿Por qué habría de quitármela'? Me moriría. Por supuehto que me quito lah falda'.		LIZA. No. ¿Por qué tendría que hacerlo? Me moriría de frío. Si que me quito la falda, eso sí.
XXIII	LIZA What I else have to sleep in?	LIZA. - ¿Qu'otra cosa tengo'n qué dormir?		LIZA. No tengo otra cosa para dormir si no.
XXIV	LIZA Do you mean change into cold things and lie awake shivering half the night? You want to kill me, you do.	LIZA. - ¿Y eso quiere decir que tengo que ponerme cosa' fría y ehtar dehpierta la mitá' de la noche, tiritando de frío?		LIZA. ¿Cómo? ¿Quitarme la ropa para ponerme algo que está frío y no dormir de la tiritera en toda la noche? Usted lo que quiere es matarme.
XXV	LIZA But you don't know what the cold is to me. You don't know how I dread it.	LIZA - ¡Pero'h qu'uhaté no sabe cómo sufro'l frío! ¡No sabe qué miedo le téngo!		LIZA. Pero es que usted no sabe lo mal que me sienta a mí el frío. Me da mucho miedo.
XXVI	LIZA Oh, if only I'd a known what a dreadful thing it is to be clean I'd never have come. I didn't know when I was well off. I--	LIZA. - ¡Ah, si'biese sabido qué cosa tan ehphantosa significa 'htar limpia, n'habría venido. N'ehataba conforme cuando vivía tranquila. Yo ...		LIZA. Ay, si habría sabido lo terrible que es estar limpia no habría venido nunca. Yo no sabía que para estar bien había que hacer esto. Yo...
XXVII	LIZA Oh I couldn't, Mrs Pearce: I reely couldn't. I never done sucha a thing	LIZA. - Oh, no podría, Mrs. Pearce. ¡De vera' gue no podría! Nunca 'hecho tal cosa		LIZA. De verdad que no puedo, señora Pearce. De verdad de la buena que no. En mi vida he hecho algo así.
XXVIII	LIZA Ah-oo! Ah-oo! It's too hot.	LIZA. - ¡Ah-uu! ¡Ah-uu! ¡Ehtá demasiado caliente...!		LIZA. ¡Ay! ¡Ay! Está demasiado caliente.
102	DOOLITTLE Professor Higgins? (Iggins)?	DOOLITTLE. - ¿Profesor Iggins?	DOOLITTLE ¿Profesor Iggins?	DOOLITTLE. ¿Profesor Iggins?
103	DOOLITTLE. Morning, Governor. I come about a very serious matter, Governor.	DOOLITTLE - Buenos días, jefe. He venido por un asunto muy grave, jefe.	DOOLITTLE Buenos días, jefe. Vengo para tratar de un asunto muy serio, jefe.	DOOLITTLE. Buenas, jefe. He venido por algo muy serio, jefe.
104	DOOLITTLE I want my daughter: that's what I want. See?	DOOLITTLE.- Quiero a mi hija, eso es lo que quiero, ¿entiende?	DOOLITTLE Quiero a mi hija. Esto es lo que quiero. ¿Lo entiende usted?	DOOLITTLE. Quiero a mi hija, eso es lo que quiero. ¿Me entiende, eh?
105	DOOLITTLE What!	DOOLITTLE. - ¿Qué?	DOOLITTLE ¿Qué?	DOOLITTLE .¡Qué!
106	DOOLITTLE Now, now, look here, Governor. Is this reasonable? Is it fair (fairity) to take advantage of a man like this? The girl belongs to me. You got	DOOLITTLE.- Vamos, vamos, oiga, jefe. ¿Es lógico aprovecharse de un hombre de este modo? La muchacha me pertenece. Usted la tiene. ¿Qué salgo ganando yo?	DOOLITTLE Vamos, vamos. ¿Qué está usted diciendo, jefe? ¿Es esto razonable? ¿Es justo aprovecharse de un hombre de mi condición? La	DOOLITTLE. Vamos a ver, vamos a ver, jefe. Esto no es razonable. ¿Es que es justo que se aproveche usted de otro hombre de este modo? La chica me

	her. Where do I come in?		muchacha me pertenece y usted se la ha llevado. ¿Qué he de hacer yo?	pertenece. Usted la tiene. ¿Qué gano yo?
107	DOOLITTLE No, Governor.	DOOLITTLE.- ¡No jefe!	DOOLITTLE De ninguna manera, jefe.	DOOLITTLE. No, jefe.
108	DOOLITTLE. Don't take a man up like that, Governor.	DOOLITTLE.- No acose a un hombre de ese modo, jefe.	DOOLITTLE No se lo tome de este modo, jefe.	DOOLITTLE. No trate a un hombre como yo así, jefe.
109	DOOLITTLE. Have I asked you for a brass farthing? I leave it to the gentleman here: have I said a word about money?	DOOLITTLE. - ¿Le he pedido acaso siquiera una moneda de un cuarto de penique? Que lo diga ese caballero. ¿He dicho una palabra acerca de algún dinero?	DOOLITTLE Pero, ¿he pedido yo una miserable moneda? Aquí, el señor, es testigo. ¿He dicho yo una palabra acerca de dinero?	DOOLITTLE. ¿Pero acaso le he pedido yo ni medio penique? Lo dejo en manos de este caballero de aquí: ¿he dicho yo ni una palabra de dinero?
110	DOOLITTLE Well, what would a man come for? Be human, governor.	DOOLITTLE. - ¿Para qué podría venir un hombre? Sea humano, jefe.	DOOLITTLE Bueno, ¿a qué puede venir un hombre? Sea humano, jefe.	DOOLITTLE. Pues, ¿a qué vendría un hombre si no? Sea humano, jefe.
111	DOOLITTLE. So help me, Governor, I never did. I take my Bible oath I ain't seen the girl these two months past.	DOOLITTLE. - Le juro que no, jefe. Juro por la Biblia que hace dos meses que no veo a la muchacha.	DOOLITTLE Atiéndame, jefe. Yo nunca he hecho una cosa así. Juro por la Biblia que no he visto a la muchacha desde hace dos meses.	DOOLITTLE. Echeme un cable, jefe, que yo no hice eso. Le juro por la Biblia que hace dos meses que no he visto a la niña.
112	DOOLITTLE I'll tell you, Governor, if you'll only let me get a word in. I'm willing to tell you. I'm wanting to tell you. I'm waiting to tell you.	DOOLITTLE. - Se lo diré, jefe, si me deja decir una palabra de tanto en tanto. Estoy dispuesto a decírselo. Quiero decírselo. Estoy esperando la oportunidad de decírselo.	DOOLITTLE Se lo diré, jefe, si me permite explicárselo. Quiero contárselo. Estoy dispuesto a contárselo. Voy a contárselo.	DOOLITTLE. Se lo diré, jefe, pero déjeme hablarle al menos unas palabras. Yo quiero decírselo. Estoy deseando decírselo. Estoy ansioso por decírselo.
113	DOOLITTLE. It was like this, Governor. The girl took a boy in the taxi to give him a jaunt. Son of her landlady, he is. He hung about on the chance of her giving him another ride home. Well, she sent him back for her luggage when she heard you was willing for her to stop here. I met the boy at the corner of Long Acre and Endell Street.	DOOLITTLE. - El asunto fue así, jefe. La chica llevó a un joven en el taxi para darle un paseo. El hijo de la casera, es. Él se quedó por aquí en la esperanza de obtener otro paseo gratuito. Bueno, ella le hizo volver a buscar el equipaje, cuando se enteró de que usted estaba dispuesto a dejarla guedarse aquí. Me encontré con el chico en la esquina de Long Acre y la calle Endell.	DOOLITTLE Es fácil de explicar, jefe. La muchacha tomó un taxi y dejó que un chico subiera también en el coche para darse un paseo. Es el hijo de la patrona de la casa donde ella se hospeda. Esto es. Como tenía la ocasión de hacer otro viaje en taxi para volver a casa, se esperó aquí abajo, en la calle. Pero, al enterarse la muchacha de que ustedes tenían la intención de hacerla quedar aquí, envió al chico a que le fuera a	DOOLITTLE. Del siguiente modo, jefe. La niña cogió un taxi con un chiquillo para regalarle un paseito. El hijo de su casera, ese era él. Este se quedó luego rondando por aquí, acechando la posibilidad de dar con ella otra vueltecita para casa. Pues bueno, al final ella le envió de vuelta a que trayera sus maletas cuando se enteró de que usted estaba deseando de que ella se quedara aquí. Yo me topé con el chico en la esquina con Long Acre y

			buscar sus cosas. Al cabo de un rato, me lo encontré por casualidad en la esquina de Long Acre y Endell Street.	Endell Street.
114	DOOLITTLE. The poor man's club, Governor: why shouldn't I?	DOOLITTLE - El club del pobre, jefe. ¿Por qué no?	DOOLITTLE La taberna es el club de los pobres, jefe. ¿Por qué no he de ir yo?	DOOLITTLE. El club de este pobre, jefe. ¿Y por qué no?
115	DOOLITTLE. He told me what was up. And I ask you, what was my feelings and my duty as a father? I says to the boy, "You bring me the luggage," I says--	DOOLITTLE - Él me dijo lo que ocurría. Y yo le pregunto a usted: ¿cuáles fueron mis sentimientos y mis deberes de padre? Le dije al muchacho: «Tráeme el equipaje», le dije.	DOOLITTLE Me contó lo que ocurría y yo le expliqué cuáles eran mis sentimientos y mi deber como padre. Dije al muchacho: «Tráeme el equipaje de mi hija. Le dije...	DOOLITTLE. Pues fue él el que me contó lo que pasaba. Y yo le pregunto a usted, ¿cuáles han de tener que ser mis sentimientos y mis obligaciones como padre, eh? Y le digo al chico: tú, tráeme sus maletas, eso le digo y...
116	DOOLITTLE. Landlady wouldn't have trusted me with it, Governor. She's that kind of woman: you know. I had to give the boy a penny afore he trusted me with it, the little swine. I brought it to her just to oblige you like, and make myself agreeable. That's all.	DOOLITTLE - La casera no me habría permitido sacarlo, jefe. Es de esa clase de mujeres, ¿sabe? Tuve que darle al chico un penique antes de que pudiera convencerlo, el muy cerdo. Y yo me traje el equipaje, tanto como para hacerle un favor a usted y hacerme simpático. Eso es todo.	DOOLITTLE La patrona no habría confiado en mí, jefe. Es una de esas mujeres que no confían en nadie. Usted ya sabe. Antes tuve que dar un penique al chico para que confiara en mí, el muy cochino. He traído, pues, sus cosas para complacerlos a ustedes y para tener yo también una satisfacción. Eso es todo.	DOOLITTLE. Ah, la casera no me habría dejado entrar, jefe. Es una de esas, ya sabe usted. Tuve que soltarle al chico un penique para que él me las diera a mí, vaya cerdo. Y las he traído yo para hacerle a usted un favor, y para quedar bien. Eso es todo.
117	DOOLITTLE. Musical instrument, Governor. A few pictures, a trifle of jewelry, and a bird-cage. She said she didn't want no clothes. What was I to think from that, Governor? I ask you as a parent what was I to think?	DOOLITTLE.- Un instrumento musical, jefe. Unos cuadros, algunas baratijas y una jaula de pájaro. Ella dijo que no quería ropas. ¿Qué podía yo suponer, jefe? Le pregunto: como padre, ¿qué podía yo suponer?	DOOLITTLE Instrumentos musicales, jefe, unas cuantas postales, unas piezas de bisutería y una jaula para pájaros. Ella dijo que no le trajera ropa. ¿Qué quería usted que yo pensara, jefe? Se lo pregunto a ustedes como padre: ¿qué querían que pensase?	DOOLITTLE . Instrumentos musicales, jefe. Alguna que otra foto, baratijas y una jaula de pájaros. Pero ella dijo que no quería nada de ropa. ¿Y qué voy a pensar yo de eso, jefe? Se lo pregunto: como padre, ¿qué voy a pensar de eso?
118	DOOLITTLE Just so, Governor. That's right.	DOOLITTLE.- Precisamente, jefe. Eso mismo.	DOOLITTLE Así es precisamente, jefe. Exacto. Muy bien dicho	DOOLITTLE. Eso mismo, jefe. Así es.
119	DOOLITTLE. Have I	DOOLITTLE - ¿He	DOOLITTLE	DOOLITTLE. ¿Pero

	said a word about taking her away? Have I now?	dicho yo algo acerca de llevármela? ¿Lo he dicho?	Pero, ¿he dicho yo algo de llevármela? ¿Es que lo he dicho en algún momento?	es que he dicho yo nada de llevármela? ¿He dicho algo de so acaso?
120	DOOLITTLE No, Governor. Don't say that. I'm not the man to stand in my girl's light. Here's a career opening for her, as you might say; and--	DOOLITTLE.- No, jefe. No diga eso. No soy un hombre como para interponerme entre la felicidad y mi hija. Una carrera se abre ante ella, como quien dice, y...	DOOLITTLE No, jefe. No diga esto. No soy de estos hombres que se meten en la vida de sus hijos. No quiero molestar a la chica. Aquí puede hacer carrera. Tiene las puertas abiertas para ello, cómo usted dice, y...	DOOLITTLE. No, jefe. No diga eso. Yo no soy nadie como para interponerme ante la felicidad de mi hija. Aquí hay una oportunidad de que empiece una carrera para ella, como usted ha dicho antes, y...
121	DOOLITTLE. No. This is a misunderstanding. Listen here--	DOOLITTLE. - No. Esto es un malentendido. Escúcheme...	DOOLITTLE No, no. Aquí hay un malentendido. Escúcheme usted.	DOOLITTLE. No. Esto es un malentendido. Escúcheme bien...
122	DOOLITTLE. That's right. I can't carry the girl through the streets like a blooming monkey, can I? I put it to you.	DOOLITTLE. - Es cierto. No puedo llevarme a la muchacha por las calles como si fuese una maldita mona, ¿no es verdad? Dígalo usted mismo.	DOOLITTLE ¿Lo ve? ¿Cómo puedo llevarme la muchacha por las calles como si fuera un mono? ¿Cómo puedo hacer semejante cosa? Ya se lo he dicho.	DOOLITTLE. Ahí está. No puedo llevarme a la niña y pasearla así por las calles como si fuera un maldito mono de feria. ¿Es o no es? Se lo dejo a usted.
123	DOOLITTLE Where's the clothes she come in? Did I burn them or did your missus here?	DOOLITTLE. - ¿Dónde están las ropas con que vino? ¿Las quemé yo o las quemó su esposa, aquí presente?	DOOLITTLE ¿Comprarle un vestido? ¿Dónde está la ropa con que vino? ¿La he quemado yo o la ha quemado aquí, su señora?	DOOLITTLE. ¿Y a dónde están las ropas que llevaba puestas? ¿Acaso las quemé yo o lo hizo aquí su parienta?
124	DOOLITTLE. Listen here, Governor. You and me is men of the world, ain't we?	DOOLITTLE. - Oiga, jefe. Usted y yo somos hombres de mundo, ¿no es así?	DOOLITTLE Escúcheme, jefe. Usted y yo somos hombres de mundo. ¿No es verdad?	DOOLITTLE. Escuche, jefe. Usted y servidor semos hombres de mundo, ¿eh, o no?
125	DOOLITTLE I thank you, Governor. Well, the truth is, I've taken a sort of fancy to you, Governor; and if you want the girl, I'm not so set on having her back home again but what I might be open to an arrangement. Regarded in the light of a young woman, she's a fine handsome girl. As a daughter she's not worth her keep; and so I tell you straight. All I ask is my rights as a father; and you're the last man alive to expect	DOOLITTLE.- Le agradezco, jefe. Bueno, la verdad es que me ha caído usted en gracia, jefe. Y, si quiere a la chica, no estoy tan empeinado en llevármela a casa que no esté dispuesto a aceptar un arreglo. Desde el punto de vista de una joven, es una muchacha sumamente bonita. Como hija no vale lo que costaría mantenerla. Y por eso se lo digo a usted francamente. Lo único que exijo son mis	DOOLITTLE Gracias, jefe. Bien, la verdad es esta: usted me ha caído bien, jefe, y si desea tener a la muchacha no me la voy a llevar a casa, siempre que lleguemos a un acuerdo. Mirándola desde el punto de vista de la juventud, es una chica fina y de buen aspecto. Como hija, no vale la pena tenerla en casa: se lo digo abiertamente. Pero lo único que reclamo son mis	DOOLITTLE. Muchas gracias, jefe. Pues la verdad es que me ha caído bien al final, jefe, así que, si usted quiere quedarse con la niña, pues ya no estoy tan lanzado en llevármela de vuelta a casa, y podría estar abierto en llegar a algún acuerdo de algún tipo. Como mujer joven, sí que es una moza bien parecida. Como hija no tiene mucho valor, y así se lo digo. Todo lo que

	me to let her go for nothing; for I can see you're one of the straight sort, Governor. Well, what's a five pound note to you? And what's Eliza to me?	derechos de padre, Y usted sería el último hombre viviente en pretender que la deje irse sin ninguna compensación. Porque ya veo que es usted uno de esos individuos derechos, jefe. Bien, ¿qué es para usted un billete de cinco libras? ¿Y qué es Eliza para mí?	derechos como padre y no creo que usted espere que se la vaya a dar por nada, ya que me doy cuenta de que usted es un tío de categoría, jefe. Bien, en este caso, ¿qué son cinco libras para usted y qué representa Elisa para mí?	pido es mi derecho como padre, y que sea usted el último hombre vivo que pueda esperarse de mí que yo la deje marchar sin nada a cambio, porque veo que usted es un hombre serio, jefe. Además, ¿qué son para usted cinco libras? ¿Y qué es Eliza para mí?
126	DOOLITTLE. Course they are, Governor. If I thought they wasn't, I'd ask fifty.	DOOLITTLE. - Por supuesto que lo son, jefe. Si creyese que no eran, pediría cincuenta	DOOLITTLE Por supuesto que lo son, jefe. Si hubiera pensado que no lo eran, habría pedido cincuenta.	DOOLITTLE. Pues claro que lo son, jefe. Si yo pensara que no lo son, le pediría cincuenta.
127	DOOLITTLE. Not in a general way I wouldn't; but to oblige a gentleman like you I'd do a good deal, I do assure you.	DOOLITTLE. -En general, no. Pero para complacer a un caballero como usted haría muchas cosas, se lo aseguro.	DOOLITTLE En general, no lo haría. Pero por complacer a un caballero como usted, mi precio es razonable. Se lo aseguro.	DOOLITTLE. Así en general, no; pero contentar a un caballero como usted pues sería un buen negocio, eso se lo aseguro.
128	DOOLITTLE Can't afford them, Governor. Neither could you if you was as poor as me. Not that I mean any harm, you know. But if Liza is going to have a bit out of this, why not me too?	DOOLITTLE. - No puedo darme ese lujo, jefe. Y tampoco podría dárselo usted, si fuese tan pobre como yo. No es que quiera hacer algún daño, ¿sabe? Pero, si Liza obtendrá algo de esto, ¿por qué no yo también?	DOOLITTLE No se puede ser exigente en este punto, jefe. Tampoco usted la tendría si fuera tan pobre como yo. Yo no hago ningún daño. Usted lo sabe. Pero si Lisa va a sacar tajada de este asunto, ¿por qué no puedo sacarla yo también?	DOOLITTLE. No me la puedo permitir, jefe. Ni usted podría si fuera tan pobre como yo. No es que le desee a nadie ningún mal, sabe usted. Pero si Liza va a sacar un buen pellizco de todo esto, pues ¿por qué no yo también?
129	DOOLITTLE. That's it, Governor. That's all I say. A father's heart, as it were.	DOOLITTLE. - Eso es, jefe. Eso es lo que yo también digo. Un corazón de padre, por así decirlo.	DOOLITTLE Así es, jefe. Esto es lo que digo yo. Se trata del corazón de un padre. De esto se trata.	DOOLITTLE. Así es, jefe. Eso es lo que estoy diciendo. El corazón de un padre, como quien diría.
130	DOOLITTLE. Don't say that, Governor. Don't look at it that way. What am I, Governors both? I ask you, what am I? I'm one of the undeserving poor: that's what I am. Think of what that means to a man. It means that he's up agen middle class morality all the time. If there's	DOOLITTLE. - No diga eso, jefe. No lo mire de ese modo. ¿Qué soy yo, jefes? Les pregunto: ¿qué soy yo? Soy uno de los pobres indignos, eso es lo que soy. Piense en lo que eso significa para un hombre. Significa que continuamente tendrá que luchar contra la moral de la clase	DOOLITTLE No siga usted, jefe. No mire las cosas desde este punto de vista. ¿Qué soy yo en realidad, jefe? Se lo pregunto a ustedes: ¿qué soy yo? No soy más que un pobre, un pobre pobre. Esto es lo que soy. Piensen lo que significa una cosa así para un	DOOLITTLE. No diga eso, jefe. Mírelo de otra forma. ¿Qué soy, eh? Díganme, jefes. Les pregunto yo: ¿qué es lo que soy? Pues un pobre indigno, eso es lo que soy. Piensen qué es lo que significa eso para un hombre. Significa que siempre se

	<p>anything going, and I put in for a bit of it, it's always the same story: "You're undeserving; so you can't have it." But my needs is as great as the most deserving widow's that ever got money out of six different charities in one week for the death of the same husband. I don't need less than a deserving man: I need more. I don't eat less hearty than him; and I drink a lot more. I want a bit of amusement, cause I'm a thinking man. I want cheerfulness and a song and a band when I feel low. Well, they charge me just the same for everything as they charge the deserving. What is middle class morality? Just an excuse for never giving me anything. Therefore, I ask you, as two gentlemen, not to play that game on me. I'm playing straight with you. I ain't pretending to be deserving. I'm undeserving; and I mean to go on being undeserving. I like it; and that's the truth. Will you take advantage of a man's nature to do him out of the price of his own daughter what he's brought up and fed and clothed by the sweat of his brow until she's growed big enough to be interesting to you two gentlemen? Is five pounds unreasonable? I put it to you; and I leave it to you.</p>	<p>media. Si hay algo en vista, y yo trato de sacar mi parte siempre sucede lo mismo: «Eres indigno; no te corresponde.» Pero mis necesidades son tan grandes como las de la viuda más digna que haya recibido dinero de seis distintas instituciones de caridad, en una semana, por la muerte del mismo esposo. No necesito menos que un hombre digno; necesito más. No como menos vorazmente y bebo mucho más. Necesito alegría y una canción y una orquesta, cuando me siento deprimido. Necesito diversión, porque soy un hombre que piensa. Bien, pues me cobran por todo lo mismo que le cobran al digno. ¿Qué es la moral de la clase media? Nada más que una excusa para no darme nunca nada. Por lo tanto les pido, como a dos caballeros que son, que no jueguen ese juego conmigo. Yo estoy jugando limpiamente con ustedes. No pretendo ser digno. Soy indigno y tengo la intención de seguir siéndolo. Me agrada, y esa es la verdad. ¿Querrían ustedes aprovecharse de la naturaleza de un hombre para despojarlo del precio de su propia hija, que él ha criado y alimentado y vestido con el sudor de su frente hasta que ella tuvo la suficiente edad como para interesarles a ustedes dos? ¿Cinco libras es un precio irrazonable? Les planteo la cuestión y dejo la cuestión en</p>	<p>hombre. Significa que constantemente ha de estar en contra de la moralidad propia de la clase media. Si hay algo interesante que yo tendría ganas de conseguir, se me repite siempre la misma canción: «Tú eres un pobre hombre. Tú no puedes tener esto.» Pero mis necesidades son tan grandes como las que pueda tener la más pobre de las viudas, que cada semana consigue dinero de seis personas caritativas diferentes por razón de que se le ha muerto el mismo marido. Yo necesito lo mismo que cualquier persona pobre y desamparada. Incluso necesito más. No comeré menos que esa persona, pero beberé en mayor cantidad. Necesito un poco de diversión, ya que soy un hombre que piensa y razona. Necesito alegría. Necesito cantar. Necesito compañía, cuando me siento débil y sin fuerzas. Bueno pues, la gente me exige exactamente lo mismo que exige a los que no son pobres ni desvalidos. ¿En qué consiste la moralidad de la clase media? Consiste exactamente en no darme nunca nada. Por esto les pido a ustedes, que son dos caballeros, que no jueguen conmigo de la misma forma. Yo les he hablado con toda franqueza. No he</p>	<p>encontrará luchando en contra de la moralidad de la clase media. Si hay algo que yo quisiera, aunque lo quisiera un poco nada más, es siempre la misma historia: «tú eres indigno, así que no puedes tener esto». Pero mis necesidades son igual de apremiantes que las que pueda tener una viuda muy digna de esas que le sacan pasta a seis beneficiencias distintas en la misma semana por la muerte de un único marido. Yo no necesito menos que un hombre digno: yo necesito más. No me alimento con menos voracidad, pero bebo muchísimo más. Necesito algunas distracciones, porque soy un hombre de mucho darle al coco. Quiero alegrías y canciones y una banda que me toque música para cuando estoy triste. Y bueno, pues me cobran lo mismo que lo que les cobran a los dignos. ¿Qué es la moralidad de la clase media? Solo una excusa para que yo nunca consiga nada. Por eso les ruego, a los caballeros, que no jueguen ese juego conmigo. Yo estoy jugando aquí con las cartas descubiertas. No pretendo hacerme el digno. Sé que soy indigno, y tengo la intención de seguir siéndolo. Me gusta, y esa es la verdad. ¿Se van a aprovechar ustedes de la</p>
--	---	--	---	--

		manos de ustedes.	pretendido presentarme ante ustedes como un hombre digno y honorable. Soy un pobre hombre y creo que seguiré siéndolo. Lo digo sinceramente y es la verdad. ¿Qué van a sacar ustedes, que son dos caballeros, de rechazarme a mí? Si les interesa mi hija, ¿por qué no atienden también un poco a su padre, que la ha criado, la ha alimentado y la ha vestido, hasta poder valerse por sí misma y llegar a ser lo que es ahora? ¿No es un precio razonable cinco libras? Díganlo ustedes mismos. Se lo dejo a su criterio.	naturaleza de este hombre para negarle el precio de su propia hija, a la que él mismo crío y alimentó y vistió con el sudor de su frente hasta que ella creció lo suficiente como para interesarle ahora a los caballeros, eh? ¿Acaso cinco libras es un precio poco razonable? Se lo dejo a ustedes, y que ustedes decidan.
131	DOOLITTLE. Not me, Governor, thank you kindly. I've heard all the preachers and all the prime ministers--for I'm a thinking man and game for politics or religion or social reform same as all the other amusements--and I tell you it's a dog's life anyway you look at it. Undeserving poverty is my line. Taking one station in society with another, it's--it's--well, it's the only one that has any ginger in it, to my taste.	DOOLITTLE.-No quiero nada de eso, jefe, muchucas gracias. He iodo a todos los predicadores y a todos los primeros ministros, porque soy un hombre que piensa y le agrada la política o la religión o las reformas sociales igual que cualquier otra otra diversión, y les digo que es una vida de perros por dónde se la mire. La pobreza indigna es mi especialidad. Comparando una posición social con otra es... es... bien, es la única que tiene un poco de pimienta, para mi gusto.	DOOLITTLE Esto no es para mí, jefe. Se lo agradezco sinceramente. He oído hablar a muchos predicadores y a muchos primeros ministros. Soy un hombre que piensa y razona. Por esto considero que la política, la religión y las reformas sociales tienen la misma función que las demás diversiones. Les digo a ustedes que en esta perra vida no vale la pena preocuparse por estas cosas. Mi línea es la de la pobreza, sin dignidades ni honores. Da lo mismo qué puesto se ocupe en la sociedad. Es...es..., bueno, es igual que el gusto de la ginebra. No importa la marca. Para mí, todas tienen el mismo gusto.	DOOLITTLE. Yo no, jefe, muchas gracias, de corazón. He escuchado a todos los predicadores y a todos los primeros ministros del mundo... porque soy un hombre de pensar y me gusta seguir la política, la religión o las reformas sociales, igual que todos los otros divertimentos... y yo les digo que eso es tener una vida de perro, da igual como lo mire uno. Lo mío es ser un pobre indigno. Comparar la posición social de una y otra ocupación, eso es... es... bueno, esta es la única que puede ofrecerme algunas alegrías, para mi gusto.
132	DOOLITTLE. Not me,	DOOLITTLE. – No	DOOLITTLE	DOOLITTLE. Yo no,

	Governor, so help me I won't. Don't you be afraid that I'll save it and spare it and live idle on it. There won't be a penny of it left by Monday: I'll have to go to work same as if I'd never had it. It won't pauperize me, you bet. Just one good spree for myself and the missus, giving pleasure to ourselves and employment to others, and satisfaction to you to think it's not been thrown away. You couldn't spend it better.	quiero nada de eso, jefe, muchas gracias. No tema que me lo guarde y ahorre y viva en el ocio con él. Para el próximo lunes no quedará ni un penique de él. Tendré que volver a trabajar como si nunca lo hubiese tenido. Y puede apostar que no me empobrecerá. Apenas una buena parranda para mí y la señora, dándonos placer a nosotros mismos y empleo a otros, y satisfacción a ustedes, cuando piensen en que no ha sido derrochado.	De ninguna manera, jefe. No se lo crea. No tenga miedo. Ni las guardaré, ni las ahorraré, ni las voy a emplear en una cosa útil para la vida. Le aseguro que el lunes no quedará ni un solo penique de este dinero. Voy a ir al trabajo como si nunca lo hubiera tenido. No va a impulsarme a ser un holgazán. Para lo único que servirán estas cinco libras será para divertirnos yo y mi mujer. Lo pasaremos bien y también alegraremos a los demás. Pueden estar tranquilos que no vamos a desperdiciar este dinero. Nunca serán mejor empleadas cinco libras.	jefe, le juro que no. No tema que yo vaya a guardármelas y administrarlas y darme a la vagancia. No me quedará ni un penique para el lunes. Así que tendré que ir a trabajar igual que si nunca los hubiera tenido. No me van a empobrecer, le apuesto que no. Una buena juerga para un servidor y mi compañera, que nos dé algunas alegrías a nosotros y trabajo a otros, y la satisfacción a ustedes de saber que las libras no han sido malgastadas, solo eso.
133	DOOLITTLE. No, Governor. She wouldn't have the heart to spend ten; and perhaps I shouldn't neither. Ten pounds is a lot of money: it makes a man feel prudent like; and then goodbye to happiness. You give me what I ask you, Governor: not a penny more, and not a penny less.	DOOLITTLE.- No jefe, ella no tendría el valor necesario para gastar diez libras; y quizá no lo tendría yo tampoco. Diez libras es mucho dinero; hace que un hombre se sienta un poco prudente. Y, entonces, ¡adiós a la felicidad! Deme lo que le pido, jefe: ni un centavo más, ni un centavo menos.	DOOLITTLE No, jefe. Mi mujer no tendría valor de gastarse diez libras de esta manera ni quizá yo tampoco. Diez libras es mucho dinero. Hacen que un hombre se sienta más prudente y entonces se esfuma la felicidad. Deme lo que le he pedido, jefe. Ni un penique más ni un penique menos.	DOOLITTLE. No, jefe. Mi compañera no tendría corazón para gastarse diez, y probablemente yo tampoco. Diez libras son un montón de dinero, y eso hace que un hombre se vuelva precavido. Y, entonces, adiós a la felicidad. Deme lo que le he pedido, jefe. Ni un penique más y ni un penique menos.
134	DOOLITTLE. Tell her so, Governor: tell her so. I'm willing. It's me that suffers by it. I've no hold on her. I got to be agreeable to her. I got to give her presents. I got to buy her clothes something sinful. I'm a slave to that woman, Governor, just because I'm not her lawful husband. And she knows it too. Catch her marrying me! Take my advice, Governor: marry Eliza while she's	DOOLITTLE - Así se lo he dicho a ella, jefe, así se lo he dicho a ella. Yo estoy dispuesto. Soy yo quien sufre con ello. No tengo ningún dominio sobre la mujer. Tengo que mostrarme agradable con ella. Tengo que hacerle regalos. Tengo que comprarle ropas que es un espanto. Soy un esclavo de esa mujer, jefe, y sólo porque no soy su esposo legal. Y ella lo	DOOLITTLE Dígaselo a ella, jefe, dígaselo a ella. Yo ya quisiera. Esto es lo que me hace sufrir. No tengo autoridad sobre ella. Tengo que complacerla. Tengo que regalarle cosas. Tengo que comprarle vestidos y hacer pecados por su culpa. Soy un esclavo para esta mujer, jefe, precisamente porque no soy su marido ante la ley. Y ella lo sabe	DOOLITTLE. Dígaselo eso usted a ella, jefe, dígaselo. Yo estoy deseando. Soy yo el que sufre por ello. No la puedo controlar. Tengo que ser simpático con ella. Tengo que llevarle regalos. Tengo que comprarle ropas completamente inmorales. Soy esclavo de esa mujer, jefe, y todo porque no soy su marido legítimo. Y ella lo

	young and don't know no better. If you don't you'll be sorry for it after. If you do, she'll be sorry for it after; but better you than her, because you're a man, and she's only a woman and don't know how to be happy anyhow.	sabe. ¡Que la sorprendan casándose conmigo! Siga mi consejo, jefe: cásele con Eliza mientras ella es joven y no sabe lo que hace. De lo contrario, lo lamentará más adelante. En cambio, si se casa, será ella quien lo lamente. Pero mejor que lo lamente ella y no usted, porque usted es un hombre y ella no es más que una mujer y, de todos modos, no sabe cómo se hace para ser feliz.	también. ¡Cualquiera consigue ahora que se case conmigo! Siga mi consejo, jefe: cásele con Elisa mientras es joven y no sabe nada. Si lo hace así, todo irá bien. Si no lo hace así, le pesará siempre. Cásele, créame. Es mejor para usted. Usted es un hombre. Pero ella no es más que una mujer y no sabe de qué manera se puede ser feliz.	sabe, claro. ¡Anda que se va a casar conmigo! Hágame caso, jefe... cásele con Eliza ahora que es joven y no sabe nada. Si no, después se arrepentirá usted. Si lo hace ahora, ella será la que se arrepienta después; pero es mejor ella que usted, porque usted es un hombre, y ella es solo una mujer y no saben cómo ser felices de ninguna de las maneras.
135	DOOLITTLE. Thank you kindly, Governor.	DOOLITTLE. - Muchas gracias, jefe.	DOOLITTLE. Gracias. Es usted muy amable, jefe.	DOOLITTLE. Muchísimas gracias, jefe.
136	DOOLITTLE. Not now. Another time, Governor.	DOOLITTLE. - Ahora no. Otra vez, jefe.	DOOLITTLE. Ahora no. En otra ocasión, jefe.	DOOLITTLE. Hoy no. En otro momento, jefe.
137	DOOLITTLE. Thank you, Governor. Good morning. Beg pardon, miss.	DOOLITTLE. - Muchas gracias, jefe. Buenos días. Perdona, señorita.	DOOLITTLE. Gracias, jefe. Buenos días. Perdón. Discúlpeme usted, señora.	DOOLITTLE. Gracias, jefe. Que tengan buena mañana. Perdona usted, señorita.
138	THE JAPANESE LADY. Gah! Don't you know your own daughter?	LA JAPONESITA. - ¡Caray! ¿No conoce 'h tu propia hija?	LA DAMA JAPONESA. ¡Arrea! Mira el tío: no conoce ni a su propia hija.	LA JAPONESA. ¡Ñe! ¿Es que no conoces a tu propia hija?
139	DOOLITTLE. Bly me! It's Eliza!	DOOLITTLE. - ¡Diablos! ¡Es Eliza!	DOOLITTLE. ¿Qué veo? ¡Pero si es Elisa!	DOOLITTLE. ¡Hostia! ¡Eliza!
140	LIZA. Don't I look silly?	LIZA. - ¿No tengo ahpeto tonto?	LISA. ¿Es que parezco una imbécil?	LIZA. ¿No parezco una tonta?
141	LIZA. I should look all right with my hat on.	LIZA. - Ehtaría perfetamente con el sombrero puehto,	LISA. Estaría muy bien si me pusiera el sombrero.	LIZA. Estaría mucho mejor con mi sombrero.
142	DOOLITTLE. Well, I never thought she'd clean up as good looking as that, Governor. She's a credit to me, ain't she?	DOOLITTLE. - Bueno, nunca creí que, limpia, pudiese ser tan bien parecida, jefe. Es un crédito para mí, ¿eh?	DOOLITTLE. Bueno, yo nunca había pensado que la chica pudiera tener un aire tan distinguido y que pudiera llegar a estar tan limpia, jefe. Su aspecto es magnífico. Esto dice algo en favor mío, ¿no es verdad?	DOOLITTLE. Vaya, pues yo nunca pensé que ella pudiera estar tan limpia como para verse tan bien, jefe. Es motivo de orgullo mío, ¿es o no?
143	LIZA. I tell you, it's easy to clean up here. Hot and cold water on	LIZA. - Puedo decirte qu 'aquí eh fácil limpiarse. Agua	LISA. Es que es muy fácil limpiarse aquí. Te lo	LIZA. Eso es porque aquí es muy fácil estar limpia. En el

	<p>tap, just as much as you like, there is. Woolly towels, there is; and a towel horse so hot, it burns your fingers. Soft brushes to scrub yourself, and a wooden bowl of soap smelling like primroses. Now I know why ladies is so clean. Washing's a treat for them. Wish they saw (could see) what it is for the like of me!</p>	<p>calient'y fría de caniya toda la qu'una quiera. Tuayas ehponjosa'. Y'n soporte para las tuayas, tan caliente que te quema loh dedo'. Cepillo' suave' para frotarte y una jabonera qu'huele a rosa'. Ahora sé por qué lah dama' son tan limpias. ¡Me guhtaría que vieran cóm'éh la vida para gente como yo!</p>	<p>digo yo. Hay agua caliente y fría en el grifo, tanta como quieras. Esto es lo que hay. Hay toallas afelpadas y esponjas tan calientes que te queman los dedos. Hay cepillos para restregarse uno mismo y jabón que huele tan bien como las rosas. Ahora comprendo por qué las señoras van tan limpias. Lavarse es un placer para ellas. Ya verían qué pasaría si tuvieran que hacerlo como yo.</p>	<p>grifo hay agua caliente y fría, toda la que quieras. Toallas de lana también hay; y un toallero tan caliente que te quema los dedos. Y cepillos para enjabonarse una misma; y un recipiente de madera con una pastilla de jabón que huele a rosas. Ahora entiendo cómo las señoritas van siempre tan limpias. Lavarse es un gustazo. ¡Ojalá vieran cómo nos lavamos nosotros y los que son como yo!</p>
144	<p>LIZA. It didn't: not all of it; and I don't care who hears me say it. Mrs. Pearce knows.</p>	<p>LIZA. - Nada d'eso. No contó con mi 'probación. Y no m'importa quién m'oiga decirlo. Mrs. Pearce lo sabe.</p>	<p>LISA No del todo. No vaya a creerse. La señora Pearce ya lo sabe.</p>	<p>LIZA. Al principio, no; en absoluto; y me importa un pepino que se me escuche decirlo. La señora Pearce lo sabe bien</p>
145	<p>LIZA. I had a good mind to break it. I didn't know which way to look. But I hung a towel over it, I did.</p>	<p>LIZA.- Buenah gan' tuve de romperlo. No sabía para qué lado mirar. Pero le colgué'na tuaya'ncima, le colgué.</p>	<p>LISA No sabía cómo hacerlo para no mirarlo. Pero al fin se me ha ocurrido una buena idea. Lo he tapado con una toalla. Le he echado una toalla encima. Esto es lo que he hecho.</p>	<p>LIZA. Pensé en romperlo en pedazos. No sabía adónde mirar. Pero entonces le colgué una toalla por encima, eso hice.</p>
146	<p>DOOLITTLE. Me! I never brought her up at all, except to give her a lick of a strap now and again. Don't put it on me, Governor. She ain't accustomed to it, you see: that's all. But she'll soon pick up your free-and-easy ways.</p>	<p>DOOLITTLE.- ¿Yo? Nunca la crié, como no se llame criarla a darle un correa de tanto en tanto. No me culpe a mí, jefe. Es que no está acostumbrada a eso, ¿sabe?, eso es todo. Pero pronto aprenderá los modales desenvueltos y despreocupados de ustedes.</p>	<p>DOOLITTLE ¿Yo? ¡Pero si no la he educado! De vez en cuando le he pegado alguna zurra, pero nada más. A mí no me eche la culpa, jefe. No está acostumbrada a estas cosas. Eso es todo. Pero pronto se aclimatará a estas costumbres tan libres y descocadas.</p>	<p>DOOLITTLE. ¡Yo! Yo nunca la he educado en nada, excepto con algunos correazos de vez en cuando. No me eche la culpa a mí, jefe. Es solo que ella no está acostumbrada verá usted: eso es todo. Pero pronto pillará sus relajás y liberales maneras.</p>
147	<p>LIZA. I'm a good girl, I am; and I won't pick up no free and easy ways.</p>	<p>LIZA.- Soy'na buena chica, soy. Y n'aprenderé modaleh denvuelto y dehpreocupado'.</p>	<p>LISA Yo soy una buena xica. Esto es lo que soy. Y no voy a tener estas costumbres libres y descocadas.</p>	<p>LIZA. Yo soy una buena chica, de verdad que lo soy, y no soy relajada ni liberal.</p>
148	<p>LIZA. Not him. You don't know my father. All he come here for was to touch you for</p>	<p>LIZA.- Nada d'eso. Usté' no conoce' mi padre. No vino'quí máh que para pedirle</p>	<p>LISA No lo hará. Usted no conoce a mi padre. Ha venido aquí sólo</p>	<p>LIZA. ¿El? ah. No conocen a mi padre. Si ha venido aquí no es más que para</p>

	some money to get drunk on.	algún dinero par'emborracharse.	para sacar un poco de dinero y luego gastárselo bebiendo.	sacarle a usted los dineros para emborracharse.
149	DOOLITTLE. Well, what else would I want money for? To put into the plate in church, I suppose. Don't you give me none of your lip; and don't let me hear you giving this gentleman any of it neither, or you'll hear from me about it. See?	DOOLITTLE. – Bien, y, ¿para qué otra cosa podría querer dinero? Para ponerlo en el cepillo de la iglesia, ¿eh? ¡No quiero desfachateces! ¡Y que no sepa que te muestras desfachatada con este caballero, o tendrás noticias mías! ¿Me entiendes?	DOOLITTLE Bueno, ¿para qué necesitaría dinero? ¿Para dar una limosna a la Iglesia? No te vayas de la lengua conmigo y si llega a mis oídos que has hecho algo a estos caballeros vas a saber de mí. Ya lo verás.	DOOLITTLE. ¿Y para qué si no voy a querer dinero? Supongo que para ponerlo en el cepillo de la iglesia, ¿no? A mí no me saques la lengua, niña, y que no me entere yo de que se la lías a alguno de estos caballeros, o tendrás noticias mías, ¿te enteras?
150	DOOLITTLE. No, Governor: I ain't such a mug as to put up my children to all I know myself. Hard enough to hold them in without that. If you want Eliza's mind improved, Governor, you do it yourself with a strap. So long, gentlemen.	DOOLITTLE. - No, jefe. No soy tan tonto como para enseñarles a mis hijos todo lo que sé. Ya es bastante con tenerlos, sin eso. Si quiere mejorar la mente de Eliza, hágalo con una correa. Adiós, caballeros.	DOOLITTLE No, jefe. No soy de esos padres que quieren meterse en todo lo que hacen sus hijos. Me conozco. Bastante duro resulta ya aguantarlos, para andar además con pamplinas. Ahora bien, jefe, si quiere que Elisa se comporte como es debido, eche mano de la correa. Hasta otra ocasión, caballeros.	DOOLITTLE. No, jefe: no soy tan bocazas como para aconsejarles a mis hijos nada de las cosas que yo sé. Ya es lo bastante difícil controlarlos sin eso. Si usted quiere hacer a Eliza más inteligente, jefe, le recomiendo que use el cinturón. Hasta la vista, caballeros.
151	DOOLITTLE Certainly. I'll come, Governor. Not just this week, because I have a job at a distance. But later on you may depend on me. Afternoon, gentlemen. Afternoon, ma'am.	DOOLITTLE. - Por supuesto. Vendré, jefe. Esta semana no, porque tengo un trabajo lejos. Pero puede contar conmigo para más tarde. Buenas tardes, caballeros. Buenas tardes, señora.	DOOLITTLE Vendré, jefe. No lo dude. Pero precisamente esta semana no podré, ya que tengo un trabajo lejos de la ciudad. Más tarde, sin embargo, podrán ustedes disponer de mí. Hasta pronto, caballeros. Buenos días, señora.	DOOLITTLE. Claro que sí, jefe, vendré. No esta semana, porque tengo curro lejos de aquí. Pero que vendré más adelante, confie en mí que sí. Buenas tardes, caballeros. Buenas tardes, señora.
152	LIZA. Don't you believe the old liar. He'd as soon you set a bull-dog on him as a clergyman. You won't see him again in a hurry.	LIZA.- No le crean al viejo mentiroso. Antes preferiría que le lanzasen loh perro' a tener qu'hablar con un sacerdote. Ya no volverán a verlo muy pronto.	LISA No crea nada de lo que diga este viejo embustero. Lo del sacerdote lo ha asustado tanto como si le hubiera echado encima un perro. No espere usted que vuelva en seguida.	LIZA. No se crea nada de ese viejo mentiroso. Para él lo del cura es igual que si le hubieran echado encima un pastor alemán. No volverá usted a verlo en una temporada.
153	LIZA. Not me. I don't want never to see him again, I don't. He's a disgrace to me, he is, collecting dust, instead	LIZA.- Yo no. No quiero volver a verlo nunca, no quiero. Eh'na deshonra para mí, eh, recogiendo	LISA Yo tampoco. No quiero verlo nunca más. No quiero. Es una desgracia para	LIZA. Yo no. No quiero verlo nunca jamás, no, no. Es una desgracia para mí, todo el día

	of working at his trade.	basura'n lugar de trabajar en su'ficio.	mí. Además de recoger basura, se dedica a su negocio.	rebuscando en la basura en vez de trabajar en lo suyo.
154	LIZA. Talking money out of other people's pockets into his own. His proper trade's a navvy; and he works at it sometimes too—for exercise--and earns good money at it. Ain't you going to call me Miss Doolittle any more?	LIZA. - Sacar dinero 'la gente a fuerza de conversación. Su verdadero'ficio eh'l de peón. Y a veceh trabaja'n él. ... como'jercicio... y gana bien. ¿No piensa yamarme máh Miss Doolittle?	LISA El de charlar para que el dinero que está en los bolsillos de la gente pase a los suyos. Su oficio es el de basurero y a veces trabaja demasiado. Pero gana mucho dinero... ¿Ya no me llamará usted más señorita Doolittle?	LIZA. Birlar dinero de los bolsillos de otra gente a base de ser un bocazas. Su trabajo de verdad es peón de obra, y él a veces trabaja en eso otro también... como ejercicio... y saca bastante pasta. ¿Ya no me va a llamar usted señorita Doolittle nunca más?
155	LIZA. Oh, I don't mind; only it sounded so genteel. I should just like to take a taxi to the corner of Tottenham Court Road and get out there and tell it to wait for me, just to put the girls in their place a bit. I wouldn't speak to them, you know.	LIZA. - Oh, no tie 'nimponancia. Pero 'h que fue tan delicado... M'agradaría tomarme 'n tasi hahta l'ehquina de Tottenham Court Road y bajarme y decirle que m'ehperara, nada máh que para poner 'lah chicah'n su lugar. Pero no leh dirigiría la palabra, ¿entiende?	LISA ¡Oh! ¡Nada de esto! Pero, ¿es que sonaba tan bien y era tan agradable oírlo! Precisamente ahora me gustaría tomar un taxi y llegar hasta la esquina de Tottenham Court Road. Allí bajaría y diría al taxista que me esperase, precisamente para dar un poco de envidia a las chicas que hay por allí. No les diría ni una sola palabra, desde luego.	LIZA. Ah, a mí no me importa, es solo que sonaba tan caballeroso. Me gustaría tanto poder coger un taxi hasta la esquina de Tottenham Court Road y salir del coche y decirle al cochero que me espere allí, solo para poner un poco a las otras chicas en su sitio. Y que sepa usted que yo no les diría ni una palabra.
156	LIZA. You don't call the like of them my friends now, I should hope. They've took it out of me often enough with their ridicule when they had the chance; and now I mean to get a bit of my own back. But if I'm to have fashionable clothes, I'll wait. I should like to have some. Mrs. Pearce says you're going to give me some to wear in bed at night different to what I wear in the daytime; but it do seem a waste of money when you could get something to show. Besides, I never could fancy changing into cold things on a winter night.	LIZA. - Gente com'esa ya n'éh amiga mía, por cierto. Bahtante se burlaron de mí cuando pudieron. Y ahora quiero pagarleh con la mihma moneda. Pero'hperaré, si me van a dar vehtidoh'legante'. Me guhtaría tener alguno". Mrs. Pearce me dijo que me darán varioh par'usar en la cama por la noche, dihtinto' de loh qu'use durante'l día. Pero me parece tirar el dinero, cuando se podría comprar algo que se pueda lucir. Además, nunca m'agradaría ponerme ropa fría'n una noche d'invierno.	LISA No diga que esas chicas son amigas mías. Cuando han tenido cualquier ocasión, se han reído de mí y me han puesto en ridículo. Ahora, pues, pienso volverles la espalda. Pero, si he de estar más elegante, esperaré. Me gustará tener ropas bonitas. La señora Pearce me ha dicho que para ir a dormir y meterme en la cama llevaré un vestido diferente al que lleve durante el día. Pero a mí me parece que es gastar dinero en balde para una cosa que no se ha de ver. Además,	LIZA. No digan de esas que son amigas mías, que no lo son. Se han burlado ya lo bastante de mí con sus mofas, siempre que han tenido la oportunidad; y ahora pienso devolvérsela. Pero si voy a tener ropa elegante, puedo esperar. Me gustaría tener alguna. La señora Pearce me ha dicho que me van a dar algunas para llevarlas para dormir y que son diferentes a las que llevo durante el día; pero me parece un desperdicio de dinero cuando se puede comprar algo para que otra gente sí lo vean. Además, no

			nunca me pondría unas ropas frías en las noches de invierno.	me veo yo cambiándome y vistiéndome con cosas frías en una noche de invierno.
157	LIZA. Ah--ow--oo--ooh!	LIZA.- ¡Ah-ooooiii!	LISA ¡Ah-ou-uu-ooh!	LIZA. ¡Ahhhhh, síiiiiii!
XXIX	LIZA I know my alphabet. Do you think I know nothing? I don't need to be taught like a child.	LIZA.- Conohco mi alfabeto. ¿Acaso se piensa que no sé nada? No necito que m'enseñen com'una chiquiya.		LIZA. Ya me sé el alfabeto. ¿Qué se piensa, que no sé nada? No necesito que me enseñen como si fuera una niña chica.
XXX	LIZA Oh well, if you put it like that – Ahyee, bəyee, dəyee--	LIZA.- Oh, Bueno, si trate d'eso... Aheii, beii, ceii, deii...		LIZA. Bueno, si lo dice usted así... ahyee, bə-yee, cə-yee, də-yee...
XXXI	HIGGINS ...And the result is Ahyee, Bəyee, Cəyee, Dəyee. Say A, B, C, D.	HIGGINS. - ...Y el resultado es «Aheii, beii, ceii, deii». Di <i>ei, bi, ci, di</i> .		HIGGINS. Y el resultado es ahyee, bə-yee, cə-yee, də-yee. Di A, Be, Ce, De.
XXXII	LIZA But I'm saying it. Ahyee, bəyee, cəyee--	LIZA. - ¡Pero si lo dije! <i>Aheii, beii, ceii...</i>		LIZA. Pero si lo estoy diciendo. Ahyee, bə-yee, cə-yee...
XXXIII	LIZA A cappətə-ee.	LIZA.- Ehto'h para teii.		LIZA. Tre-tritres-trigues.
XXXI V	LIZA C-c-c—I cant. C-Cup.	LIZA.- Ehto ¡No puedo! Esto...		LIZA. Trr... rres... No puedo. Trr-es tristes.
XXXV	LIZA I cant hear no difference cep that it sounds more genteel-like when you say it.	LIZA.- No Puedo dihtinguir ninguna diferencia, aparte de que parece máh'legante cuand'usté' lo dice.		LIZA. No oigo nada distinto, solo que suena más fino cuando lo dice usted.
	ACT III			
158	LIZA But it's my belief they done the old woman in.	LIZA.- Pero, en mi opinión, le hicieron clavar el pico.	LISA Pero yo creo que hicieron diñar a la vieja.	LIZA. Pero para mí que le dieron matarile a la vieja.
159	MRS. HIGGINS Done her in?	Mrs. Higgins.- ¿Clavar el pico?	SEÑORA EYNSFORD HILL ¿Hicieron diñarla?	SEÑORA HIGGINS. ¿Matarile?
160	LIZA. Y-e-e-e-es, Lord love you! Why should she die of influenza? She come through diphtheria right enough the year before. I saw her with my own eyes. Fairly blue with it, she was. They all thought she was dead; but my father he kept ladling gin down her throat til she came to so sudden that she bit the bowl off	LIZA.- ¡Síiii, que el cielo la bendiga! ¿Por qué habría de morir de gripe? El año anterior se curó perfectamente de la difteria. Yo la vi con mis propios ojos. Estaba azul. Todos creían que se había muerto. Pero mi padre le echaba continuamente ginebra en la garganta, y volvió en sí tan de pronto que	LISA Eeeeso es. Seguro que Dios lo sabe. ¿Por qué iba a morir de gripe? El año anterior había pasado una difteria sin ninguna complicación. La vi con mis propios ojos. Estaba un poco lívida. Así estaba ella. Y todos pensaban que se había muerto.	LIZA. Sí-í-í, Dios la tenga en su gloria. ¿Por qué tendría que morir de influenza? Pasó la difteria justamente el año anterior. La vi con mis propios ojos. Estaba completamente morada. Todos pensaron que estaba muerta; pero mi padre siguió

	the spoon.	arrancó de un mordisco el cuenco de la cuchara.	Pero mi padre le metió por la garganta una cucharada de ginebra y en seguida se levantó como si tal cosa, bebiéndose lo que quedaba en el vaso.	engollipándola con ginebra con una cuchara hasta que volvió en sí tan de repente que casi se traga la cuchara.
161	LIZA What call would a woman with that strength in her have to die of influenza? What become of her new straw hat that should have come to me? Somebody pinched it; and what I say (says), them as pinched it done her in.	LIZA.- ¿Por qué una mujer de las energías de ella habría de morirse de gripe? ¿Qué fue de su sombrero nuevo de paja, que tendría que haberme correspondido a mí? Alguien lo birló. Y yo digo que el que lo birló es el que la hizo espichar.	LISA ¿Cómo podía morir de gripe una mujer que tenía tanta fuerza y vigor en el cuerpo? ¿De qué le iba a venir la muerte por una simple enfermedad que hasta yo la paso? Alguien le apretó el gazzate. Se lo digo yo: alguien le apretó el gazzate y, la hizo diñar.	LIZA. ¿Qué posibilidades tiene una mujer tan fortachona como ella de morirse de influenza? ¿Y qué fue de su nuevo sombrero de paja, que tendría que haber sido mío? Alguien lo trincó. Y lo que yo creo es que los mismos que lo trincaron fueron los que la dieron matarile.
162	LIZA. Do I not! Them she lived with would have killed her for a hat-pin, let alone a hat.	LIZA.- ¡Qué le parece! Los tipos con los cuales vivía la habrían matado por un alfiler de sombrero, no ya por un sombrero.	LISA Pues, claro. Los que vivían con ella la habrían matado por una horquilla del sombrero. ¡Cuánto más por un sombrero!	LIZA. ¡Cómo que no! Los que vivían con ella la hubieran matado por un alfiler de su sombrero, así que no digamos por un sombrero entero.
163	LIZA. Not her. Gin was mother's milk to her. Besides, he'd poured so much down his own throat that he knew the good of it.	LIZA.- ¿A ella? La ginebra era para ella como la leche materna. Además, él se había echado tan gran cantidad en su propia garganta que sabía que era buena.	LISA A ella no. La ginebra era su leche materna. Además, como él también traga que da gusto, ya sabía lo bien que sienta esto.	LIZA. A ella no. Para ella la ginebra era como la leche materna. Además, él mismo ya empinaba tanto el codo que sabía ya de mucho antes lo bien que sienta eso.
164	LIZA. Drank! My word! Something chronic.	LIZA.- ¿Si bebía? ¡Por favor! ¡Una cosa crónica!	LISA ¿Que bebe? Vamos, esta no es la palabra exacta. Lo que hace es algo crónico.	LIZA. ¡Que si le daba! ¡Se lo digo yo! Una cosa crónica.
165	LIZA. Not a bit. It never did him no harm what I could see. But then he did not keep it up regular. On the burst, as you might say, from time to time. And always more agreeable when he had a drop in. When he was out of work, my mother used to give him fourpence and tell him to go out and not come back until he'd drunk himself cheerful and loving-	LIZA.- LIZA. - Nada de eso. Nunca le hizo daño alguno, que yo pudiese verlo. Pero, por otra parte, no bebía regularmente. A rachas, como quien dice, de tanto en tanto. Y siempre era más bondadoso cuando tenía unos tragos adentro. Cuando estaba sin trabajo, mi madre solía darle cuatro peniques y le decía que saliera y no volviese	LISA No tanto. Nunca he visto que le hiciera daño. Además, sus borracheras son normales. Lo que se dice reventar, sólo lo hace de vez en cuando. Por lo común, la bebida lo convierte en un hombre más agradable. Cuando terminaba de trabajar, mi madre solía darle un chelín, lo sacaba	LIZA. En absoluto. Eso nunca le hizo daño, por lo que yo pude ver. Pero además luego no siguió empinando el codo de forma habitual. Solo se ponía ciego, si así puede decirse, de vez en cuando. Y siempre estaba más simpático cuando empinaba el codo. Cuando no tenía trabajo, mi madre le daba cuatro

	like. There's lots of women has to make their husbands drunk to make them fit to live with. You see, it's like this. If a man has a bit of a conscience, it always takes him when he's sober, and then it makes him low-spirited. A drop of booze just takes that off and makes him happy. Here! what are you sniggering at?	hasta que no se hubiera emborrachado y puesto alegre y amoroso. Hay muchas mujeres que tienen que hacer que sus esposos se emborrachen para poder vivir con ellos. ¿Sabe?, lo que pasa es lo siguiente. Si un hombre tiene un poco de conciencia, es asaltado por ella, cuando está sobrio. Y entonces se abate. ¡Vaya! ¿De qué se ríe?	de casa y le decía que no volviera hasta que hubiera bebido lo suficiente como para estar alegre, divertido y amable. Esta es la clase de mujeres que consiguen que sus maridos vivan siempre con ellas, haciendo que se emborrachen. Mire usted, esa es la verdad. Si un hombre tiene un poco de conciencia, cuando está sobrio queda dominado por ella. Entonces se vuelve severo y legalista. En cambio, unas gotas de morapio lo hacen olvidarse de todo esto y lo vuelven animado y alegre. ¡Eh! ¿Qué le ocurre a usted, joven?	peniques y le decía que se fuera por ahí y que no volviera hasta que no se emborrachara tanto que no estuviera bien alegre y cariñoso. Hay muchas mujeres que tienen que hacer que sus maridos se emborrachen para poder vivir con ellos. Verá usted, es así: si un hombre tiene un poco de cargo de conciencia, siempre le asalta cuando está sobrio y entonces se deprime. Con una gota de alcohol se acaba con la conciencia y uno se vuelve feliz. Eh, ¿qué pasa? ¿A qué vienen esas risitas?
166	LIZA. If I was doing it proper, what was you laughing at? Have I said anything I oughtn't?	LIZA.- Si lo hacía correctamente, ¿de qué se reía? ¿He dicho algo que no debiera?	LISA Entonces, si he hablado correctamente, ¿por qué se ríe? ¿Es que he dicho algo que no debía?	LIZA. Si lo estaba diciendo todo bien, ¿entonces de qué se ríe usted? ¿He dicho algo que no debía?
167	LIZA. Well, that's a mercy, anyhow. What I always say is--	LIZA.- Bueno, es una suerte. Porque yo siempre digo que...	LISA ¡Ah, bueno! Entonces sigamos. Lo que estaba diciendo es que...	LIZA. Bueno, mejor así, lo que sea. Lo que yo digo siempre es que...
168	LIZA. Walk! Not bloody likely. I am going in a taxi.	LIZA.- ¿A pie? ¡Cuernos! ¡Ni pensarlo! Voy en taxi.	LISA ¿Paseando? No me jorobes, monada. Yo me largo en taxi.	LIZA. ¿Pasear? ¡Pero qué puto coñazo! Yo me cojo un taxi.
	ACTO IV			
169	LIZA. You don't care. I know you don't care. You wouldn't care if I was dead. I'm nothing to you--not so much as them slippers.	LIZA.- ¡No le importa! ¡Ya lo sé! Y si me muriese, tampoco le importaría. No soy nada para usted... menos aún qu'esah pantuflas.	LISA A usted no le importa. Ya sé que a usted no le importa. Si me muriera, tampoco le importaría nada. Represento tan poco para usted como... como estas zapatillas.	LIZA. A ti te da igual. Yo ya sé que todo te da igual. Te daría lo mismo que si yo estaría muerta. No soy nada para ti... no más que esas zapatillas.
	ACTO V			
170	DOOLITTLE See here! Do you see this?	DOOLITTLE. - ¡Oiga!, ¿ve esto? Usted es el	DOOLITTLE ¡Mire usted aquí! ¿Ve	DOOTTLE. ¡Mire aquí! ¿Lo ve? Usted

	You done this.	culpable.	usted esto? Pues ha sido usted quien lo ha hecho.	ha hecho esto.
171	DOOLITTLE. This, I tell you. Look at it. Look at this hat. Look at this coat.	DOOLITTLE. - De esto, le digo. Mírelo. Mire este sombrero. Mire esta chaqueta.	DOOLITTLE Lo que le digo: esto. Mire bien. Mire este sombrero. Mire esta chaqueta.	DOOLITTLE. Esto, lo que le digo. Míreme. Mire este sombrero. Mire qué chaqueta.
172	DOOLITTLE. Eliza! not she. Not half. Why would she buy me clothes?	DOOLITTLE. - ¿Eliza? No. ¿Por qué habría de comprarme ropas?	DOOLITTLE ¿Elisa? No ha sido ella. ¿Por qué razón tenía que comprarme ropa?	DOOLITTLE. ¿Eliza? No. ¿Porque me compraría ropa?
173	DOOLITTLE Asking your pardon, ma'am. Thank you. I am that full of what has happened to me that I can't think of anything else.	DOOLITTLE.- Le ruego que me perdone, señora. Gracias. Estoy tan absorto en lo que me ha ocurrido, que me encuentro totalmente incapaz de pensar en otra cosa.	DOOLITTLE Le pido mil perdones, señora. Muchas gracias. Estoy tan aturrido por lo que me ha pasado, que no puedo pensar en otra cosa.	DOOLITTLE. Le pido perdón, señora. Gracias. Estoy tan abrumado por todo lo que me ha pasado que no puedo pensar en nada más.
174	DOOLITTLE. I shouldn't mind if it had only happened to me: anything might happen to anybody and nobody to blame but Providence, as you might say. But this is something that you done to me: yes, you, Henry Higgins.	DOOLITTLE. - No me importaría si me hubiera sucedido. Cualquier cosa puede ocurrirle a cualquiera, sin que pueda culpar a nadie más que a la Providencia, como quien dice. Pero esto es algo que me ha hecho usted: sí, usted, Enry Iggins.	DOOLITTLE No habría dicho nunca que podía sucederme una cosa así. A una persona pueden ocurrirle muchas cosas, sin que pueda reprochárselas a nadie, a excepción de la divina providencia, como dirían usted. Pero esto ciertamente es algo que me ha hecho usted; sí, usted, Enry Iggins.	DOOLITTLE. No importaría si solo fuera algo que me hubiera <i>pasado</i> a mí: nada que no pueda pasarle a cualquiera y con nadie a quien culpar salvo a la Providencia, o así podría decirse. Pero esto es algo que <i>usted</i> me ha hecho a mí: sí, <i>usted</i> , Enry Iggins.
175	DOOLITTLE. Have you lost her?	DOOLITTLE. - ¿La ha perdido?	DOOLITTLE ¡Ah! Pero, ¿la ha perdido?	DOOLITTLE. ¿La ha perdido usted?
176	DOOLITTLE. You have all the luck, you have. I ain't found her; but she'll find me quick enough now after what you done to me.	DOOLITTLE. - Algunos tienen toda la suerte. No la encontré. Pero ella me encontrará muy pronto a mí, después de lo que usted me hizo.	DOOLITTLE Tiene usted mucha suerte, esto es lo que tiene. No he encontrado a Elisa, pero ella me encontrará a mí rápidamente después de lo que usted me ha hecho. Sí, ahora me encontrará en seguida.	DOOLITTLE. Usted tiene mucha suerte, la verdad. No la he encontrado, pero ya me encontrará ella a toda prisa ahora, después de lo que usted me ha hecho.
177	DOOLITTLE. Done to me! Ruined me. Destroyed my happiness. Tied me up and delivered me into the hands of middle class morality.	DOOLITTLE. - ¿Qué me hizo? ¡Me arruinó! ¡Destruyó mi felicidad! Me maniató y me entregó en manos de la moral de la clase media.	DOOLITTLE ¿Qué me ha hecho? Me ha arruinado. Ha destruido mi felicidad. Me ha atado de pies y manos y me ha entregado al	DOOLITTLE. ¡Hacerme! Me ha arruinado. Ha destruido mi felicidad. Me ha atado de pies y manos y dejado en las garras de la moralidad de la

			poder de la moralidad propia de la clase media.	clase media.
178	DOOLITTLE. Oh! Drunk! am I? Mad! am I? Tell me this. Did you or did you not write a letter to an old blighter in America that was giving five millions to found Moral Reform Societies all over the world, and that wanted you to invent a universal language for him?	DOOLITTLE. - ¡Ah! ¡Estoy borracho!, ¿eh? ¡Estoy loco!, ¿eh? Dígame una cosa. ¿Escribió usted, o no escribió, una carta a un viejo de Norteamérica que quería donar cinco millones para fundar Sociedades de Reforma Moral en todo el mundo y que deseaba que usted le inventara un idioma universal?	DOOLITTLE ¡Oh! ¿Borracho yo? ¿Loco yo? Respóndame a esto: ¿no escribió usted una carta a un viejo promotor americano que daba cinco millones para fundar asociaciones de reforma moral en todo el mundo y que le encargó a usted que inventara para él un lenguaje universal?	DOOLITTLE. ¡Oh! ¿Que estoy borracho? ¿Que estoy loco? Dígame. ¿Acaso escribió usted o no escribió usted una carta a un viejo fulano de los Estados Unidos que donó cinco millones de libras para fundar Sociedades para la Reforma de la Moral por todo el mundo y que quería que usted inventara un idioma universal para él?
179	DOOLITTLE. Yes: he's dead; and I'm done for. Now did you or did you not write a letter to him to say that the most original moralist at present in England, to the best of your knowledge, was Alfred Doolittle, a common dustman.	DOOLITTLE. - Sí, está muerto. Y yo estoy perdido. ¿Le escribió usted, o no le escribió, una carta, diciéndole que el moralista más original que había en la actualidad en Inglaterra, por lo que usted sabía, era Alfred Doolittle, un vulgar basurero?	DOOLITTLE Sí, está muerto y yo pronto voy a seguir sus pasos. ¿No le escribió usted una carta diciéndole que el moralista más original que existía actualmente en Inglaterra, el mejor que usted conocía, era Alfred Doolittle, un vulgar basurero?	DOOLITTLE. Sí, está muerto; y yo jodido. Ahora, dígame, ¿le escribió usted o no le escribió usted una carta en la que le dijo que el moralista vivo más original de toda Inglaterra, por lo que usted sabía, era Alfred Doolittle, un vulgar basurero?
180	DOOLITTLE. Ah! you may well call it a silly joke. It put the lid on me right enough. Just give him the chance he wanted to show that Americans is not like us: that they recognize and respect merit in every class of life, however humble. Them words is in his blooming will, in which, Henry Higgins, thanks to your silly joking, he leaves me a share in his Pre-digested Cheese Trust worth three thousand a year on condition that I lecture for his Wannafeller Moral Reform World League as often as they ask me up to six times a year.	DOOLITTLE. - ¡Hace muy bien en llamarla una broma tonta! Me hundió con ella. Le dio la oportunidad que necesitaba para demostrar que los norteamericanos no son como nosotros, que reconocen y respetan el mérito en cualquier clase social que se presente, por humilde que ella sea. Estas palabras figuran en su maldito testamento, en el cual, Enry Iggins, gracias a su broma tonta, me deja una participación en su Trust del Queso Predigerido, que representa unas tres mil libras al año, con la condición de que yo pronuncie conferencias para esa Liga Mundial	DOOLITTLE ¡Ah! Usted llama a esto una broma estúpida, pero yo lo considero una broma demasiado pesada. Precisamente esto le ofreció la ocasión de demostrar que los americanos no son igual que nosotros: que saben reconocer el mérito que hay en cualquier clase social, por humilde que sea. Gracias a la brillante verborrea de usted, Enry Iggins, gracias a su estúpida broma, en su testamento me legó una suma anual de cuatro mil libras bajo la condición de que por lo menos seis veces al año pronuncie discursos de propaganda en	DOOLITTLE. ¡Ajá! Usted lo llamará una broma estúpida. Para mí fue la puntilla final. Le dio usted la oportunidad que él quería demostrar que los americanos no son como nosotros, que ellos reconocen y respetan el mérito de cualquier clase social, dando igual si esta es humilde o no. Y entonces va y pone esas palabras en su maldito testamento por el que, gracias a la broma estúpida de usted, Henry Higgins, él me ha dejado acciones en su Fideicomiso de Quesos Predigeridos por valor de tres mil libras al año con la

		Wannafeller para la Reforma Moral tantas veces como me las pidan, hasta seis por año.	favor de la liga de reforma moral Wannafeller establecida en todo el mundo.	condición de que dé conferencias en la Liga Mundial Wannafeller por la Reforma Moral cuando me lo pidan hasta un máximo de seis veces al año.
181	DOOLITTLE. It ain't the lecturing I mind. I'll lecture them blue in the face, I will, and not turn a hair. It's making a gentleman of me that I object to. Who asked him to make a gentleman of me? I was happy. I was free. I touched pretty nigh everybody for money when I wanted it, same as I touched you, Henry Higgins (Enri Iggins). Now I am worried; tied neck and heels; and everybody touches me for money. It's a fine thing for you, says my solicitor. Is it? says I. You mean it's a good thing for you, I says. When I was a poor man and had a solicitor once when they found a pram in the dust cart, he got me off, and got shut of me and got me shut of him as quick as he could. Same with the doctors: used to shove me out of the hospital before I could hardly stand on my legs, and nothing to pay. Now they finds out that I'm not a healthy man and can't live unless they looks after me twice a day. In the house I'm not let do a hand's turn for myself: somebody else must do it and touch me for it. A year ago I hadn't a relative in the world except two or three that wouldn't speak to me. Now I've fifty, and not a decent week's wages among	DOOLITTLE.- No son los discursos los que me molestan. Puedo pronunciarlos en cantidades, hasta que se pongan azules de escucharme, y no se me moverá ni un pelo. Pero me opongo a que me conviertan en un caballero. ¿Quién les pidió que hicieran un caballero de mí? Era dichoso. Era libre. Sableaba a casi todo el mundo cuando necesitaba dinero, tal como lo sableé a usted, Enry Iggins. Ahora estoy preocupado, atado de pies y manos. Y todos me sablean a mí. Es una cosa magnífica para usted, dice mi abogado. ¿De veras?, le digo. Querrá decir que es una cosa magnífica para usted, le digo. Cuando era pobre y tuve que recurrir a un abogado, en una ocasión, porque encontraron un cochecillo de bebé en mi carro de la basura, él hizo que me pusieran en libertad y se libró de mí tan rápidamente como le fue posible. Lo mismo sucede con los médicos: solían echarme del hospital antes de que pudiera tenerme sólidamente en pie, y todo gratis, Ahora descubren que no soy un hombre sano y que no podré vivir si no me revisan dos veces por día. En la casa no me dejan hacer absolutamente nada;	DOOLITTLE A mí no me importa pronunciar discursos. No me asustan ni me hacen retroceder. Lo que me molesta es convertirme en un caballero. ¿Quién le mandó a ese hombre hacer de mí un caballero? Yo era feliz. Yo era libre. Yo sacaba dinero a la gente cuando lo necesitaba, igual como se lo saqué a usted, Enry Iggins. Ahora, sin embargo, estoy angustiado. Estoy atado de pies y manos y todo el mundo me saca dinero. «A usted todo le va bien», dice el que me pide algo. «¿Es verdad esto?», digo yo. «A usted le parece que todo me va bien, porque lo ve desde su punto de vista», digo yo. Cuando yo era pobre y venía alguien a pedirme algo, como no tenía otra cosa que el carro de la basura, me dejaban tranquilo y se apartaban de mí lo más rápidamente posible. Algo semejante ocurre con los médicos: cuando estaba enfermo, se apresuraban a echarme del hospital antes de que pudiera sostenerme con dificultad sobre mis piernas y no tenía que pagar nada. Ahora todos aseguran que no estoy bien de	DOOLITTLE . Las conferencias no me importan. Daré conferencias hasta que se caigan rendidos, eso me da igual, lo hago sin despeinarme. Es el tener que convertirme en un caballero a lo que me niego. ¿Quién le pidió a este que me convirtiera en un caballero? Yo era feliz. Yo era libre. Le sacaba pasta cada noche a todo el mundo, cada vez que lo necesitaba, del mismo modo que se lo saqué a usted, Enry Iggins. Y ahora estoy lleno de preocupaciones: atado de pies y manos, con corbata y con zapatos, y todo el mundo pidiéndome dinero. Es algo bueno para ti, me dice mi abogado. ¿Lo es?, le digo yo. Querrá decir: es una cosa buena para mí, eso le digo yo. Cuando yo era un pobre hombre y tuve un abogado una vez cuando encontraron un cochecito de bebé en mi carro de la basura, me sacó del apuro, y se deshizo y se olvidó de mí todo lo rápido que pudo. Igual que con los médicos: antes me echaban del hospital aunque apenas pudiera permanecer de pie, y no pagando nada. Y ahora no dejan de descubrir

	<p>the lot of them. I have to live for others and not for myself: that's middle class morality. You talk of losing Eliza. Don't you be anxious: I bet she's on my doorstep by this: she that could support herself easy by selling flowers if I wasn't respectable. And the next one to touch me will be you, Henry Higgins (Enri Iggins). I'll have to learn to speak middle class language from you, instead of speaking proper English. That's where you'll come in; and I daresay that's what you done it for.</p>	<p>todos me ayudan y me cobran por ello. Hace un año no tenía un solo pariente en el mundo, aparte de dos o tres que no querían dirigirme la palabra. Ahora tengo cincuenta, y entre todos ellos no podría reunirse un solo salario semanal decente. Tengo que vivir para los demás, no para mí mismo: eso es moral de la clase media. Usted me habla de perder a Eliza. No se sienta tan ansioso; apuesto a que para esta hora ya está ante mi puerta, ella, que podría mantenerse vendiendo flores, si yo no fuese respetable. Y el próximo en sablearme será usted mismo, Enry Iggins. Tendré que aprender de usted a hablar el idioma de la clase media, en lugar de hablar en buen inglés. Ahí es donde aparece usted. Y apuesto a que por eso me hizo la jugarreta.</p>	<p>salud y que no puedo andar por la calle si no me examinan por lo menos dos veces al día. En casa no me permiten poner la mano en nada: alguien ha de hacerlo y de llevarlo a cabo por mí. Hace un año no tenía ningún pariente en el mundo, a excepción de dos o tres que no querían hablarme. Ahora tengo cincuenta que me cuestan más que si estuviera trabajando como un loco durante la semana. Son un buen montón y todos quieren sacarme dinero. En fin, que he de vivir para los demás y no para mí mismo: en esto consiste la moralidad de la clase media. Usted ha dicho antes que había perdido a Elisa. No pase cuidado. En estos momentos debe de estar llamando a la puerta de mi casa. Cuando yo no era una persona respetable, se las componía ella misma vendiendo flores. Pero ahora será el siguiente prójimo que me saque dinero, Enry Iggins. A lo que yo he venido, sin embargo, es a aprender a hablar el lenguaje de la clase media que hablan ustedes, en lugar de hablar el inglés correctamente. A esto he venido. No me habría atrevido a pedírselo a usted, si todo lo que me ha sucedido no hubiera sido por su causa.</p>	<p>que estoy enfermo y que no viviré a menos que me examinen dos veces al día. En la casa no me dejan hacer nada por mí mismo: siempre hay algún otro que tiene que hacerlo por mí y encima me pide dinero por ello. Hace un año no tenía más familiares en el mundo salvo dos o tres con los que no me hablaba. Ahora tengo cincuenta, y entre todos ellos no suman ni un salario semanal decente. Tengo que vivir para otros y no para mí: en eso consiste la moral de la clase media. Usted habla de haber perdido a Eliza. Que eso no le agobie: le apuesto que aparecerá en la puerta de mi casa antes de lo que canta un gallo: ella, que podía mantenerse bien por sí misma vendiendo flores cuando yo no era un hombre respetable. Y el siguiente que me sacará dinero será usted, Enry Iggins. Porque tendré que aprender de usted el lenguaje de la clase media, en vez de hablar el idioma de verdad. Ahí es donde usted entra en escena y me atrevo a decir que usted ha hecho todo esto por eso mismo.</p>
182	DOOLITTLE That's	DOOLITTLE. - Esa es	DOOLITTLE	DOOLITTLE. Esa es

<p>the tragedy of it, ma'am. It's easy to say chuck it; but I haven't the nerve. Which one of us has? We're all intimidated. Intimidated, ma'am: that's what we are. What is there for me if I chuck it but the workhouse in my old age? I have to dye my hair already to keep my job as a dustman. If I was one of the deserving poor, and had put by a bit, I could chuck it; but then why should I, accuse the deserving poor might as well be millionaires for all the happiness they ever has. They don't know what happiness is. But I, as one of the undeserving poor, have nothing between me and the pauper's uniform but this here blasted three thousand a year that shoves me into the middle class. (Excuse the expression, ma'am: you'd use it yourself if you had my provocation). They've got you every way you turn: it's a choice between the Skilly of the workhouse and the Char Bydis of the middle class; and I haven't the nerve for the workhouse. Intimidated: that's what I am. Broke. Bought up. Happier men than me will call for my dust, and touch me for their tip; and I'll look on helpless, and envy them. And that's what your son has brought me to.</p>	<p>la tragedia, señora. Es muy fácil decir déjelo. Pero no tengo ánimo para ello. ¿Quién de nosotros lo tendría? Estamos todos intimidados. Intimidados, señora: así estamos. Si lo rechazo, ¿qué me espera en mi vejez, sino el asilo? Ya he tenido que teñirme el cabello para conservar mi puesto de basurero. Si fuese uno de los pobres dignos y hubiera ahorrado algo, podría rechazarlo. Pero, en ese caso, ¿por qué habría de hacerlo así, puesto que los pobres dignos podrían muy bien ser millonarios, por la poca felicidad de que gozan? No saben lo que es la felicidad. Pero yo, como uno de los pobres indignos, no tengo nada que me aparte del uniforme del pobre mantenido por el Estado, aparte de esas malditas tres mil anuales que me hacen saltar a la clase media. (Perdone la expresión señora; usted misma la habría usado si hubiese tenido mis motivos.) Lo tienen atrapado a uno, se vuelva hacia donde se volviere. Es preciso elegir entre la Squili del asilo de pobres y la Char Bydis de la clase media. Y yo no tengo valor para el asilo. Intimidado: así estoy. Deshecho. Comprado. Hombres más felices que yo vendrán a buscar mi basura y mendigarán mi propina. Y yo tendré que mirarlos, impotente, y envidiarlos. Y eso es lo que me ha hecho su hijo.</p>	<p>En esto consiste mi tragedia, señora. Es fácil decir una cosa así, pero yo no tengo energía para hacerlo. ¿Quién de nosotros la tiene? Todos estamos intimidados. Estamos intimidados, señora. Esto es lo que nos pasa. Si rechazara este legado, ¿qué otra cosa me esperaría en mi vejez que el asilo? Ya tengo que teñirme el cabello para conservar mi puesto de trabajo como basurero. Si yo fuera uno de estos pobres dignos y honrados que tienen suficiente para ir viviendo, podría rechazarlo. Pero entonces tampoco lo haría, ya que los pobres dignos y honrados pueden tener al fin y al cabo la misma felicidad que la de los millonarios. Sin embargo, como yo soy uno de estos pobres que no son dignos ni honrados, no hay nada más entre mi persona y el uniforme de pobre que estos malditos cuatro mil billetes al año que me impulsan a introducirme en la clase media. (Y perdóneme la expresión, señora, pero usted también la emplearía si se sintiera provocada igual que yo.) Hay que escoger un camino. Hay que escoger el camino del asilo o bien el camino que lleva al interior de la clase media. Y yo no tengo energía para ir al asilo. Estoy intimidado. Esto es lo que me pasa.</p>	<p>la tragedia, señora. Es fácil decir que le den, pero no tengo el coraje. ¿Quién de nosotros lo tiene? Todos estamos intimidados. Intimidados, señora: así vivimos. ¿Qué me va a quedar cuando sea viejo más allá del asilo si lo rechazo? Si ya tengo que teñirme el pelo para poder seguir trabajando como basurero. Si fuera un pobre digno, y hubiera ahorrado un poco, podría rechazarla, pero entonces por qué tendría que hacerlo, porque los pobres dignos bien que también pudieran ser millonarios por toda la felicidad que no han tenido nunca. Ellos no saben lo que es la felicidad. Pero yo, como pobre indigno, no tengo nada más que yo mismo y mi uniforme de indigente y esta puñetera renta de tres mil libras al año que me empuja hacia la maldita clase media. Me tienen pillado por los huevos haga lo que haga. (Perdone la expresión, señora; usted la usaría si la hubieran provocado igual que a mí). Es una elección entre la Isquila del asilo para pobres y la Caribides de la clase media. Y no tengo el coraje suficiente para acabar viviendo en un hospicio. Intimidado: así estoy. Arruinado. Untado. Hombres más felices que yo vendrán a por mi basura y tendré que pagarles por ello y</p>
--	---	--	---

			Vendrán hombres más felices que yo, recogerán la basura que yo he dejado y me pedirán unas monedas para alegrar la cara. Yo los miraré con un sentimiento de desamparo y los envidiaré. Esto es lo que su hijo me ha hecho.	encima me pedirán propina y me quedará mirándolos desamparado y envidiándolos. Y todo eso es lo que me ha hecho su hijo.
183	DOOLITTLE Yes, ma'am; I'm expected to provide for everyone now, out of three thousand a year.	DOOLITTLE. - Sí, señora. Ahora se espera de mí que mantenga a todos con las tres mil anuales.	DOOLITTLE Sí, señora. Espero que con estas cuatro mil al año podré cuidar de todo el mundo y darle lo que necesita.	DOOLITTLE. Sí, señora. Ahora todo el mundo espera que mantenga a todo el mundo, con tres mil libras al año.
184	DOOLITTLE A little of both, Henry, like the rest of us: a little of both.	DOOLITTLE. - Un poco de las dos cosas, Enry, como todos nosotros; un poco de las dos.	DOOLITTLE Un poco de ambas cosas, Henry, igual que todos nosotros, un poco de ambas cosas.	DOOLITTLE. Un poco de los dos, Henry: como el resto de nosotros, un poco de los dos.
185	DOOLITTLE. Very tender-hearted, ma'am. Takes after me.	DOOLITTLE. - Como quiera, señora. Cualquier cosa para ayudar a Enry a sacármela de encima.	DOOLITTLE Tiene un corazón muy tierno, señora. Se parece a mí.	DOOLITTLE. Muy sentimental, señora. Ha salido a mí.
186	DOOLITTLE Now, now, Henry Higgins (Enry Iggins)! have some consideration for my feelings as a middle class man.	DOOLITTLE. - ¡Vamos, vamos, Enry Iggins! Tenga un poco de consideración hacia mis sentimientos de miembro de la clase media.	DOOLITTLE Vaya con más cuidado, Enry Iggins. Ahora ha de tener más consideración con respecto a mis sentimientos, ahora que pertenezco a la clase media.	DOOLITTLE. ¡Eh, oiga, Enry Iggins! Tenga usted alguna consideración por mis sentimientos como hombre de clase media que soy ahora.
187	DOOLITTLE. As you wish, lady. Anything to help Henry to keep her off my hands.	DOOLITTLE. - Como quiera, señora. Cualquier cosa para ayudar a Enry a sacármela de encima.	DOOLITTLE Como usted quiera señora. Prefiero hacer cualquier cosa para ayudar a Henry antes que la chica venga a parar a mis manos.	DOOLITTLE. Como usted desee, señora. Lo que sea para ayudar a Henry y que yo no tenga que mantenerla.
188	LIZA A--a--a--a--ah--ow--ooh!	LIZA.- ¡Aaaaaah-oooi!	LISA ¡Ah-ah-ah-aou-uu!	LIZA. ¡Ohh! ¡Oohh! ¡Oooohhh!
189	HIGGINS A--a--a--ahowoo! A--a--a--ahowoo! A--a--a--ahowoo!	HIGGINS. - ¡Ahá! ¡Precisamente! ¡Aaaaaah-oooi! ¡Aaaaaah-oooi! ¡Aaaaaah-oooi! ¡Victoria! ¡Victoria!	HIGGINS ¡¡Ah-ah-ah-aou-uu! ¡Ah-ah-ah-aou-uu! ¡Ah-ah-ah-aou-uu!	HIGGINS. ¡Ajá! ¡Ahí está! ¡Ohh! ¡Oohh! ¡Oooohhh! ¡Ohh! ¡Oohh! ¡Oooohhh! ¡Ohh! ¡Oohh! ¡Oooohhh! ¡Victoria! ¡Victoria!
190	DOOLITTLE. Can you blame the girl? Don't look at me like that, Eliza. It ain't my fault.	DOOLITTLE. - ¿Puede culpar a la muchacha? No me mires así, Eliza. He conseguido cierta	DOOLITTLE ¿Cómo puede usted burlarse así de la chica? No me mires	DOOLITTLE. ¿Tiene acaso culpa la chiquilla? No me mires así, Eliza. No

	I've come into money (into some money).	cantidad de dinero.	de este modo, Elisa. No es culpa mía el hecho de que haya mejorado económicamente.	es cosa mía. He conseguido un poco de dinero.
191	DOOLITTLE. I have. But I'm dressed something special today. I'm going to St. George's, Hanover Square. Your stepmother is going to marry me.	DOOLITTLE. - Así es. Pero hoy estoy vestido especialmente. Voy a la iglesia de Saint George, en Hanover Square. Tu madrastra se casa conmigo.	DOOLITTLE Sí, lo soy. Con todo, si voy vestido así es porque hoy es un día especial. Voy a ir a la iglesia de san Jorge, en Hanover Square. Tu madrastra va a casarse conmigo.	DOOLITTLE. Así es. Pero hoy voy vestido para una ocasión especial. Me dirijo a la iglesia de Saint George, en Hanover Square. Tu madrastra se va a casar conmigo.
192	DOOLITTLE Intimidated, Governor. Intimidated. Middle class morality claims its victim. Won't you put on your hat, Liza, and come and see me turned off?	DOOLITTLE. - Intimidada, jefe; intimidada. La moral de la clase media exige su víctima. ¿No quieres ponerte el sombrero, Liza, y ver cómo me ahorco?	DOOLITTLE Se ha intimidado, jefe. Se ha intimidado. La moralidad de la clase media reclama sus víctimas. ¿Querrás ponerte el sombrero, Elisa, y venir a ver cómo me transforman?	DOOLITTLE. Por intimidación, jefe. Ha sido intimidada. La moralidad de la clase media requiere sacrificios. ¿Por qué no te pones el sombrero, Liza, y te vienes a verme cómo me esposan para siempre?
193	DOOLITTLE. Don't be afraid: she never comes to words with anyone now, poor woman! respectability has broke all the spirit out of her.	DOOLITTLE - No temas. Ya no insulta a nadie, ¡pobre mujer! La respetabilidad le ha quitado todo el fuego.	DOOLITTLE No te preocupes por esto. La pobre mujer ya no emplea las palabrotas de antes. La respetabilidad le ha quitado toda la fuerza y todo el coraje que antes tenía.	DOOLITTLE. No te preocupes: la pobre mujer ya no se pelea con nadie. La respetabilidad ha destruido su carácter.
194	DOOLITTLE I feel uncommon nervous about the ceremony, Colonel. I wish you'd come and see me through it.	DOOLITTLE. - Me siento extraordinariamente nervioso por culpa de la ceremonia, coronel. Me agradaría que usted estuviese junto a mí hasta que termine.	DOOLITTLE Me siento incómodo y nervioso a causa de esta ceremonia, coronel. A pesar de todo, me gustaría que también usted viniera a verme	DOOLITTLE. Estoy extrañamente nervioso por la ceremonia, coronel. Me gustaría que usted viniese y me viera pasar por ello, hasta el final.
195	DOOLITTLE. Who told you that, Colonel?	DOOLITTLE. - ¿Quién le dijo tal cosa, coronel?	DOOLITTLE ¿Quién le ha contado esto, coronel?	DOOLITTLE. ¿Quién le ha dicho eso, coronel?
196	DOOLITTLE. No: that ain't the natural way, Colonel: it's only the middle class way. My way was always the undeserving way. But don't say nothing to Eliza. She don't know: I always had a delicacy about telling her.	DOOLITTLE. - No, esa no es la forma natural, coronel. No es más que la forma de hacer las cosas de la clase media. Mi forma ha sido siempre la indigna. Pero no le diga nada a Eliza. Ella no lo sabe. Siempre he tenido escrúpulos en decírselo.	DOOLITTLE Pues, no es así. Este no es el camino natural, coronel. Es únicamente el camino de la clase media. Mi camino era el camino de la gente indigna y deshonesto. Pero no le diga nada a Elisa. No lo sabe. Siempre tuve la delicadeza de no hablarle sobre este punto.	DOOLITTLE. No: así no es natural, coronel. Así es solo como lo hacen los de la clase media. Mi manera siempre ha sido indigna. Pero no le diga usted nada a Eliza. Ella no lo sabe: siempre he tenido cuidado en no decírselo.

197	DOOLITTLE. And you'll come to the church, Colonel, and put me through straight?	DOOLITTLE. - ¿Y vendrá a la iglesia, coronel, y me ayudará?	DOOLITTLE ¿Pero vendrá a la iglesia, coronel? ¿Me ayudará usted en ese trance?	DOOLITTLE. ¿Vendrá a la iglesia, coronel, para meterme en once varas?
198	DOOLITTLE. I should indeed be honored by your condescension, ma'am; and my poor old woman would take it as a tremendous compliment. She's been very low, thinking of the happy days that are no more.	DOOLITTLE. - Le aseguro que me sentiré sumamente honrado con su condescendencia, señora. Y mi pobre mujer lo considerará como un tremendo cumplido. Ha estado, últimamente, muy abatida, pensando en los días dichosos que ya no son más.	DOOLITTLE Desde luego, quedaría muy honrado con su gesto de condescendencia, señora. Por lo demás, también mi pobre mujer tendrá una gran satisfacción por este cumplido, ya que está muy triste al pensar que los días felices ya no se repetirán nunca más.	DOOLITTLE. De hecho me haría usted el honor con su condescendencia, señora. Y mi pobre parienta lo tomará como un cumplido tremendo. Está muy triste, pensando que ya no tendrá más días felices.
199	DOOLITTLE. Bridegroom! What a word! It makes a man realize his position, somehow.	DOOLITTLE. - ¡Novio! ¡Qué palabra! Hace que uno se dé cuenta de su situación.	DOOLITTLE ¿El novio? ¡Qué palabra tan rara! De todos modos, hay que emplearla para la gente que tiene una posición social elevada.	DOOLITTLE. ¡Novio! ¡Qué palabra! De alguna manera hace consciente a un hombre de su situación.
200	DOOLITTLE They played you off very cunning, Eliza, them two sportsmen. If it had been only one of them, you could have nailed him. But you see, there was two; and one of them chaperoned the other, as you might say. It was artful of you, Colonel; but I bear no malice: I should have done the same myself. I been the victim of one woman after another all my life; and I don't grudge you two getting the better of Eliza. I shan't interfere. It's time for us to go, Colonel. So long, Henry. See you in St. George's, Eliza.	DOOLITTLE. - Te la jugaron muy astutamente, Eliza, los dos deportistas. Si hubiese sido uno solo de ellos, habrías podido comprometerlo. Pero, ¿te das cuentas? Siempre estaban los dos juntos y uno de ellos hacía de dama de compañía del otro, por así decirlo. Muy ingenioso de su parte, coronel; pero no le guardo rencor. Yo habría hecho lo mismo. Durante toda mi vida fui víctima de una mujer tras otra, y no les reprocho el que le hayan ganado la partida a Eliza. No me entrometeré. Es hora de que salgamos, coronel. Hasta luego, Henry. Te veré en Saint George, Eliza.	DOOLITTLE Esos dos caballeros han procedido con mucha astucia, Elisa. Si hubieras estado con uno solo de ellos, podrías haberlo pescado. Pero, como ves, eran dos y uno ha protegido al otro, uno ha guardado las espaldas del otro, podría decir. Ha sido usted muy astuto, coronel, aunque creo que sin malicia. Por mi parte, habría hecho lo mismo. Toda mi vida he sido víctima de una mujer tras otra y no voy a recriminar ahora a ninguno de los dos por su comportamiento con respecto a Elisa. No voy a interferirme en este asunto. Es hora de marcharnos, coronel. Hasta la vista, Henry. Nos veremos en la iglesia de san Jorge, Elisa.	DOOLITTLE. Te la han jugado bien, Eliza, los dos caballeros, los muy zorros. Si fuera solo uno de ellos, lo podrías haber amarrado bien; pero ya sabes, son dos, y uno de ellos es la carabina del otro, por decirlo de algún modo. Muy astuto, coronel, pero no le guardo inquina, yo habría hecho lo mismo. He sido la víctima de una mujer tras otra durante toda mi vida, y no les recrimino nada a ustedes por salirse con la suya con Liza. No interferiré. Pero ahora es tiempo de que nos vayamos, coronel. Hasta luego, Henry. Nos vemos en Saint George, Eliza.

201	LIZA I wouldn't marry YOU if you asked me; and you're nearer my age than what he is.	LIZA. - ¡No me casaría con usted aunque me lo pidiera! ¡Y está más cerca de mi edad de que él!	LISA Me casaría con usted, si es lo que desea preguntarme. Su edad es más próxima a la mía como la de él.	LIZA. No me casaría contigo por mucho que me lo pidieras; ni aun siendo tú más joven que él, así te lo digo.
202	LIZA I want a little kindness. I know I'm a common ignorant girl, and you a book-learned gentleman; but I'm not dirt under your feet. What I done what I did was not for the dresses and the taxis: I did it because we were pleasant together and I come--came--to care for you; not to want you to make love to me, and not forgetting the difference between us, but more friendly like.	LIZA. - Quiero un poco de bondad. Sé que soy una muchacha vulgar e ignorante, y usted un caballero culto. Pero no soy él polvo que usted pisa. Lo qu'he hecho... Lo que he hecho no lo hice por los vestidos y los taxis. Lo hice porque era agradable estar juntas; y fui a cuidarlo a usted. No porgue quisiese que me hiciera el amor, no olvidando la diferencia que hay entre nosotros, sino, más bien, amistosamente.	LISA Lo que quiero es un poco de amabilidad y de afecto. Ya sé que soy una chica ignorante y vulgar. Ya sé que usted es un caballero culto y docto. Pero no tengo que ensuciarme bajo sus pies. Lo que yo quería no eran vestidos ni taxis. Si dije que quería todo esto, fue porque me habría gustado ir los dos juntos y porque deseé, deseaba, que usted se interesara por mí. No pretendía que me hiciera el amor ni que olvidara las diferencias que existen entre nosotros. Lo que quería era amistad, compañerismo.	LIZA. Solo quiero un poco de amabilidad. Sé que yo solo soy una chica vulgar e ignorante, y tú un sabio caballero; pero no soy mierda... mugre que puedas pisar al pasar de largo. Lo que hice no lo hice por la ropa ni por los taxis, lo hice porque lo pasábamos bien juntos y he llegado... llegué... a cogerte cariño; nunca quise que me llegaras a cortejar, sino más bien, sin olvidar la diferencia que hay entre los dos, un poco de amistad.
203	LIZA. You think I like you to say that. But I haven't forgot what you said a minute ago; and I won't be coaxed round as if I was a baby or a puppy. If I can't have kindness, I'll have independence.	LIZA.- ¡No es una respuesta correcta!	LISA Esta no es la respuesta adecuada a mis palabras.	LIZA. Esa no es la respuesta que esperaba.
XXXV I	LIZA Wring away. What do I care? I knew youd stridke me some day, Aha! Now I know how to deal with you. What a fool I was not to think of it before! You cant take away the knowledge you gave me. You said I had a finer ear than you. And I can be civil and kind to people, which is more than you can. Aha! That's done you Enry Iggins, it az. Now	LIZA.- ¡Retuérzalo, pues! ¿Qué me importa? Ya sabía que algún día me golpearía. ¡Ajá! ¡Ahora sé cómo tratar con usted! ¡Tonta de mí que no se me ocurrió antes! No puede arrebatar me los conocimientos que me dio. Dijo que tenía un oído más fino que usted. Y sé ser cortés y bondadosa con la gente, que es más de lo que usted puede decir.	LISA Hágalo. ¿Qué me importa? Ya sabía yo que algún día llegaría a golpear me. ¡Ah! Ahora ya sé de qué forma hay que tratarlo a usted. ¡Qué estúpida he sido en no pensar en ello anteriormente! Usted no puede quitarme los conocimientos que me ha dado. Usted mismo dice que yo tengo un oído	LIZA. Venga, retuércemelo. ¿Qué me importa? Sabía que algún día acabarías pegándome. ¡Ajá! Ahora sé cómo he de tratar contigo. ¡Qué idiota he sido por no haberlo pensado antes! No puedes arrebatar me el conocimiento que me has dado. Dijiste que tengo mejor oído que tú. Y yo puedo ser civilizada y amable

	<p>I don't care that for your bullying and your big talk. I'll advertise it in the papers that your duchess is only a flower girl that you taught, and that she'll teach anybody to be a duchess just the same in six months for a thousand guineas. Oh, when I think of myself crawling under your feet and being trampled on and called names, when all the time I had only to lift up my finger to be as good as you, I could just kick myself.</p>	<p>¡Ajá! Eso será su fin, Enry Iggins, será. ¡Ahora no me importa ni esto de sus gritos y sus palabras altisonantes! Pondré un anuncio en los diarios, diciendo que su duquesa no es más que una florista, discípula suya, que le enseñará a cualquiera a ser una duquesa, en seis meses, por mil guineas. ¡Ah, cuando me acuerdo que me arrastraba a sus pies y me dejaba pisotear e insultar, y no tenía más que levantar un dedo para ser tan importante como usted ...! ¡Tengo ganas de darme de puntapiés!</p>	<p>más fino que el suyo. Además puedo ser amable y educada con la gente, mucho más de lo que puede serlo usted. ¡Ja! ¡Ja! Esto es lo que voy a hacer, Enry Iggins, esto iré a hacer. Ahora ya no me preocupa que fanfarronee usted ni que diga groserías. Comunicaré a la prensa que su duquesa no es más que una florista a quien usted ha enseñado y que ahora esta chica está dispuesta a enseñar a cualquiera la forma de llegar a ser una duquesa, exactamente en el mismo período de seis meses y por el precio global de mil guineas. ¡Oh! ¡Cuando pienso que yo misma me sentía atrapada bajo sus pies y que tenía que aguantar tantos insultos! ¡Cuando pienso que durante todo este tiempo me ha bastado mover un dedo para ponerme a su misma altura! ¡Cuando pienso que he sido yo misma quien me he dado coces innecesariamente!</p>	<p>con la gente, que es mucho más de lo que tú eres capaz. ¡Ajá! Te gané, Enry Iggins, ahora sí que sí. Ahora ya me dan igual tus intimidaciones y tus bravuconadas. Pondré anuncios en los periódicos diciendo que tu duquesa es una vendedora de flores a la que tú enseñaste, y que enseñaré a cualquiera a ser igual que una duquesa, como tú hiciste conmigo, en seis meses, por mil guineas. Oh, ahora que pienso en cuando vivía arrastrándome bajo tus pies y siendo pisoteada e insultada, y que, sin embargo, todo este tiempo me hubiera bastado con levantar el dedo para ser tan buena como tú me patearía hasta yo misma.</p>
--	--	--	---	---

ANEXO 14. DOSIERES SOBRE *PIGMALIÓN DEL ABC*

- Dossier 2: Al igual que en el anterior, faltan fechas en los documentos. En uno de ellos se anuncia la retransmisión de la obra, hay una entrevista con Gregorio Martínez Sierra, el 1 de marzo de 1923 y el 5 y 6 de abril de 1924 y otros dos con fecha indeterminada se anuncian reposiciones, el 17 de febrero de 1927 hay un artículo-entrevista con Bernard Shaw, en enero de 1928 se hace una referencia a la lengua de *Pigmalión*, el 11 de enero de 1929 se anuncia la reposición de la obra.
- Dossier 3: el 2 de mayo de 1936 se anuncia una representación benéfica con Catalina Bárcena, el 27 de enero de 1937 se anuncia su representación en alemán, con una charla radiada “del general”, el 30 de abril, el 2 y el 4 de mayo de 1943 se explica que en el teatro de la Comedia se está representando la obra con gran éxito y aparece en la cartelera, sin fecha en tres ocasiones aparece en la cartelera, sin fecha tampoco, Felipe Sassone firma un artículo sobre la obra.
- Dossier 4: el 1, el 3 y el 8 de junio de 1943 se anuncia en la cartelera la obra de teatro y el 12 de julio de 1944 la película de Leslie Howard, el 7 de noviembre de 1946 se anuncia la puesta en escena por la compañía Basso- Navarro, el 21 de marzo de 1950 se publica un anuncio sobre la representación como “una creación de Catalina Bárcena” de Bernard Shaw con adaptación de Gregorio Martínez Sierra. Sin fecha, se publican los libros de la colección Crisol, cuyo número 8 es *Pigmalión* y se publica una pequeña entrevista con Shaw firmada por Felipe Sassone.
- Dossier 5: 13 de abril de 1950, anuncio de la representación de *Pigmalión* por la compañía de Gregorio Martínez y la actuación de Catalina Bárcena; 31 de marzo de 1951, artículo referente a Bernard Shaw y su legado; 27 de julio de 1956, artículo sobre Bernard Shaw por el centenario de su nacimiento en el que se menciona la obra; 3 de septiembre de 1958, se relaciona una obra con *Pigmalión*; 5 de abril de 1961, anuncio de la representación de la obra en el TEU; sin fecha, una enumeración de las obras de teatro representadas en el país, tres referencias al mito de Pigmalión un artículo firmado por José María Pemán sobre política y fonética.
- Dossier 6: 21, 22 y 28 de octubre de 1964, anuncio de representación; 23 y 24 de octubre de 1964, artículos sobre *Pigmalión* y anuncios de representación; 7 y 14 de noviembre de 1964, anuncio de representación, todos ellos por la compañía de Adolfo Marsillach; sin fecha, anuncio en la cartelera y artículo sobre *My Fair Lady*. En todas ellas, se anuncia no sólo la obra, sino que aparecen listados los nombres de los principales actores del momento con referencia al teatro donde están actuando y la obra que están protagonizando.
- Dossier 7: 20, 24, 25, 26, 28 y 29 de noviembre, 1, 2 y 4 de diciembre de 1964, anuncio de representación por la compañía de Adolfo Marsillach.
- Dossier 8: 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11 y 12 de diciembre de 1964, anuncios de representación, por la compañía de Adolfo Marsillach.
- Dossier 9: 13, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 26 y 27 de diciembre de 1964, anuncio de representación por la compañía de Adolfo Marsillach.

- Dossier 10: 28 de diciembre de 1964 y 2 de enero de 1965, anuncio de representación; 12 de enero de 1968, entrevista a Joaquín Arbibe con referencia a *Pígmalión*; 14 de octubre de 1969, se menciona el éxito de la versión catalana de la obra; 7 de noviembre de 1969, mención a un premio a Monserrat Carulla como mejor actriz por su interpretación de Elisa; sin fecha entrevista a Adolfo Marsillach, referencia a la obra en relación con el estreno de *La profesión de la señora Warren*, un artículo titulado «El amor oculto de Bernard Shaw», entrevista sobre *My Fair Lady*.

- Dossier 11: 29 de marzo de 1980, en un artículo titulado «Así no se habla niño», se hace referencia a *Pígmalión*; 11 de abril de 1981, en «Efemérides» aparece recordatorio del estreno de la obra en Londres; 22 de enero de 1982, artículo sobre el festival de Sevilla en el que se hace referencia a una frase de *Pígmalión*; 30 de septiembre de 1982 artículo sobre *Educando a Rita* que hace referencia a *Pígmalión*; sin fecha, reposición en TVE de *Pígmalión* protagonizada por la argentina Marilina Ross -con foto de la misma-, anuncio del estreno de *Los despachos de Napoleón* con referencia a *Pígmalión*, breve artículo sobre la obra que va a aparecer en el programa *Estudio 1*, artículo sobre Rex Harris en el que se menciona la obra; en «Efemérides» se recuerda el estreno de la obra en Londres.

- Dossier 12: 30 de septiembre de 1982, artículo sobre *Educando a Rita* con referencia a *Pígmalión*; 16 de octubre de 1982 artículo de Gonzalo Torrente Ballester en el que se menciona la obra; 5 de noviembre de 1982, artículo sobre *My Fair Lady* en la versión de Alonso Millán con referencia a *Pígmalión*; 16 de junio de 1983, artículo sobre *My Fair Lady*, que van a ponerla en TVE, con referencia a la obra; sin fecha, anuncio de la película *Pígmalión* en TVE (en dos ocasiones), artículo sobre ella, breve artículo sobre *Mayor Barbara* con referencia a *Pígmalión*.

- Dossier 13: 2 de enero de 1989 Joaquín Calvo Sotelo firma un artículo en que, entre otros muchos, se citan *Pígmalión* y *My Fair Lady*; 15 de mayo de 1989, Celestino Fernández Ortiz firma el artículo «Shaw, Piñeiro, Rosado» en el que se habla del autor irlandés; 17 de noviembre de 1989, en un artículo sobre *El hombre del destino* se menciona nuestra obra; 10 de diciembre de 1989, se publica la lista de los premios Nobel y como obra principal de Shaw se cita a *Pígmalión*; 11 de noviembre de 1990, se compara a un boxeador español con el mito de Pígmalión; 17 de abril de 1991, en un artículo sobre la muerte del director David Lean, mencionan la obra; 7 de julio de 1991, TVE va a emitir un ciclo de las mejores obras de José María Rodero entre las que se incluye *Pígmalión*; 17 de octubre de 1991, se hace referencia a la obra, en un artículo sobre Keith Richards y Bob Dylan; 29 de octubre de 1991, anuncio de la reposición de la película en TVE con un breve resumen de su contenido.

- Dossier 14: 19 de noviembre de 1991, se anuncia la emisión de *Pígmalión* de Leslie Howard en TV1 y TV2 y se hace un breve resumen de la misma; 10 de enero de 1992, en la programación de Antena 3 se va a retransmitir *Pígmalión* de Leslie Howard; 21 de febrero de 1992, en el artículo de opinión «Museo de escritores para Sevilla», se mencionan varios autores irlandeses entre los que aparece mencionado Shaw y *Pígmalión*; 9 de junio de 1996, Antena 3 anuncia la retransmisión de *My Fair Lady*, con un artículo en el que se menciona a *Pígmalión*; 12 de febrero de 1997, Víctor Márquez Reviriego escribe un artículo político, en el que se mencionan Shaw y *Pígmalión*; 20 de abril de 1997, se anuncia la puesta en escena de *Pígmalión* en Barcelona; sin fecha, se anuncia la película «Embryo» en la que se compara al protagonista con Pígmalión.

- Dossier 15: 8 de noviembre de 1998, en la sección «Hace 50 años», se recuerda la versión de la obra con Catalina Bárcena; 21 de diciembre de 1998, artículo de Ana María Moix sobre *La profesión de Cashel Byron*, traducción de Broutá en una edición de 1998, en la que se menciona *Pigmalión*; 6 de septiembre de 1999, programación de La 2 en la que se anuncia *Pigmalión* de Leslie Howard; 15 de diciembre de 2000, pequeña reseña con foto de los protagonistas sobre el próximo estreno de *My Fair Lady*, con referencias a la obra de teatro; 4 de marzo de 2001, reportaje sobre el inicio de los ensayos de *My Fair Lady*, con referencias a *Pigmalión*; 29 de enero de 2001, en un artículo sobre inundaciones en el sur de la Península se menciona la famosa frase de «La lluvia en Sevilla es una maravilla» y se hacer referencia a *My Fair Lady* y *Pigmalión*; 19 de septiembre de 2001, artículo sobre *My Fair Lady* en la que se menciona *Pigmalión*; 16 de diciembre de 2001, reportaje sobre el director de *My Fair Lady*, con mención a la obra teatral.

- Dossier 16: 3 de junio de 2002, artículo «Triunfa *My Fair Lady* hundida por TVE en 1982», en la que se menciona a *Pigmalión*; 5 de noviembre de 2002, crítica sobre *El fantasma de la ópera*, en la que se hace referencia a *Pigmalión*; 20 de diciembre de 2002, reportaje sobre obras de teatro musicales, donde se menciona *My Fair Lady* y se la relaciona con *Pigmalión*; 11 de septiembre de 2003, artículo sobre *Mi Querido Embustero*, obra de teatro realizada sobre las cartas de Bernard Shaw, con referencia a *Pigmalión*; 31 de agosto de 2005, reportaje sobre Paloma San Basilio, por el estreno de *Víctor o Victoria* en el que hace referencia al mito.

- Dossier 17: 25 de octubre de 2005, reportaje sobre el cierre de la gira española de *Mi querido embustero*, obra realizada sobre las cartas de Bernard Shaw a Campbell, se menciona *Pigmalión* como obra del irlandés; 13 de octubre de 2006, artículo sobre *My Fair Lady*, película que va a regalar el periódico, en el que se habla de Bernard Shaw y *Pigmalión* y el mito del que surge; en la misma fecha el mismo artículo con diferente foto -entendemos que pertenece a otra edición del periódico-; 17 de noviembre de 2006, se anuncia como novedad la edición de *Pigmalión* de Leslie Howard; 16 de diciembre de 2006, en el artículo «Las aguas del olvido» se mencionan *Pigmalión*, *My Fair Lady* y *Pretty Woman*; 22 de noviembre de 2008, en el artículo «Las plumas más cotizadas» se menciona a Bernard Shaw como autor de *Pigmalión*; sin fecha, artículo dedicado a Bernard Shaw en su 150 aniversario.

- Dossier 18: 28 de octubre de 2012, necrológica de la actriz Anita Bjork, que interpreto entre muchas obras *Pigmalión*; 22 de febrero de 2013, artículo sobre la publicación del *Manual del socialismo y capitalismo* con mención a *Pigmalión*; 13 de abril de 2014, artículo sobre los 100 años del estreno de *Pigmalión*, con foto de una representación con Marsillach; 22 de junio de 2015, artículo Sobre la puesta en escena de una obra basada en *My Fair Lady* y *Pigmalión* protagonizada por un robot.

ANEXO 15. PARATEXTOS SOBRE PIGMALIÓN

1.- 6-XI-1920: Reseña sobre el estreno de *Pigmalión*

regar aceite de fasa, para la venta al Zetall, a los comerciantes que forman la Sociedad Unión Comercial.

CARENCIA DE CARNE

Cádiz 5, 1 tarde. Continúan los conflictos originados por la escasez de reses, haciéndose necesario traerlas de Marruecos, lo cual evitará que siga encareciendo y llegue a faltar la carne, incluso para los hospitales.

LAS SUBSISTENCIAS EN SORIA

Soria 5, 2 tarde. Iniciada por D. Eloy Carmona, que viene realizando una labor excelente para conseguir la rebaja de las subsistencias, se presentará al Ayuntamiento una instancia, firmada por multitud de vecinos, pidiendo que se regule el precio de la leche y de otros artículos de primera necesidad, corrigiendo así los abusos de los comerciantes, que, además de caros, suelen dar los comestibles frecuentemente adulterados.

El pan lo venden a 70 céntimos el kilo, y no sólo es de mala calidad, sino que siempre tiene una merma en el peso, que hace que el kilo salga a peseta.

Lo mismo ocurre con la carne y con muchos artículos de producción indígena, que, por serlo, deberían venderse a precios más reducidos.

El Ayuntamiento parece impotente para corregir esos abusos, como lo demuestra el hecho de que a diario se presentan denuncias ineficazmente, y el vecindario va adquiriendo la seguridad de que está abandonado de la acción de las autoridades.

Cansados ya de este desamparo, numerosos cabezas de familia, para poner coto al latrocinio que ejercen impune los comerciantes, se ejercen a la defensa por sí mismos, y están decididos a imponer la razón.

LOS AZUCAREROS

Logroño 5, 4 tarde. Los obreros de la Azucarera de Alfaro han solicitado aumento de cinco pesetas sobre el jornal que disfrutaban y en caso de accidente que se les abone el jornal íntegro.

Los patronos han contestado que aceptarían las bases acordadas por las Azucareras del Sindicato de Calatorao.

Han marchado a Zaragoza comisiones de obreros para conocer dichas bases y resolver en definitiva.

EL PRECIO DE LA HARINA

San Sebastián 5, 12 noche. La Diputación ha acordado mantener el precio de los cien kilos de harina en 82 pesetas, encomendando el cumplimiento del acuerdo a una comisión de diputados provinciales, presidida por el alcalde.

TOROS Y TOREROS LA TEMPORADA EN MÉJICO

Después de varios años de suspensión, ha empezado en Méjico la temporada taurina. Mientras llegan las primeras figuras, los mejicanos van despertando su afición con toreros, aunque más modestos, muy estimables.

Nosotros tenemos noticias de que han torzado Celita y Silveti toros de San Diego de los Padres.

Celita tuvo un *début* muy afortunado; estuvo serio y eficaz con la muleta; dió tres estocadas muy buenas y cortó una oreja.

Silveti estuvo valiente. Celita salió en hombros y fué agasajado por la colonia gallega.

En la tercera corrida se lidió ganado de Piedras Negras por Celita y Ernesto Pastor. El gallego mató sus tres toros de otras tantas estocadas, y banderilero con guapeza al primero y segundo. Ernesto Pastor, estuvo bien torcando y regular matando.

INFORMACIONES Y NOTICIAS

ESPECTACULOS Y DEPORTES

«Pigmalión». «La del Dos de Mayo». «El gato montés» en Méjico. «Madama Butterfly». Otras noticias. Funciones para hoy. Noticias musicales. Noticias deportivas.

Informaciones y noticias teatrales

PIGMALIÓN

La compañía oficial de Eslova inauguró ayer sus artísticas veladas con la comedia de Bernard Shaw, que ha traducido D. Julio Brouña.

Martínez Sierra dió lectura a unas cuartillas comprensivas del carácter en general de la obra del humorista inglés, para iniciar al auditorio en lo que había de someterse a su juicio.

Bernard Shaw, como su nombre, pues la lectura de su teatro se ha difundido lo suficiente para que no se trate de un valor literario poco conocido, se caracteriza por ser un implacable flagelador de la moral al uso.

Cada comedia de Shaw muestra su espíritu iconoclasta, su tendencia a destruir los prejuicios, los errores, todos los convencionalismos en que se mantiene con la más rígida tradición la sociedad inglesa.

Bernard Shaw, cáustico y audaz, no respeta ningún viejo ídolo, y valiéndose del sistema paradójico en que se apoya todo el humorismo inglés, reflexivo y temático, exagera todos los vicios para mejor deducir sus comentarios sin atenuaciones, con seca brusquedad, con sangrante ironía, que hiera a veces nuestra sensibilidad de galanos.

No es posible hablar de Shaw sin recordar sus precedentes en Oscar Wilde, con la diferencia de que el humorismo en el poeta de «Salomé» tiene un matiz más espiritual y refinado.

Martínez Sierra, ante la vasta y original producción del autor de «Oscar y Cleopatra», a nuestro entender su obra maestra de humorismo, ha elegido «Pigmalión», comedia muy divertida y fácilmente asimilable al gusto del público.

En «Pigmalión» lo paradójico se ofrece en la teoría de que no hay derecho, en nombre de la sociedad, a educar a ciertas gentes, porque es hacerlas infelices al pretender adaptarlas a otro ambiente para el que no están preparadas.

El profesor Higgins, interesado por un capricho extravagante, recordando el mito de Pigmalión, se obstina en transformar una pobre criatura del arroyo, vulgar andrón, en una mujer educada y perfecta.

Y cuando ve realizada su obra, el profesor ya no siente interés alguno por Eliza, que, decepcionada y triste, afirma su salvaje independencia de otros días. Pero en aquellos reproches se esconde un amor naciente, que al fin triunfa del insensible profesor. La discípula se convierte en maestra de la vida por el milagro del amor.

Otra viviente paradoja es la del padre de Eliza, a quien le fué mucho mejor de villano que, después, de persona digna.

Este nuevo e insuspechado aspecto es para el público un fracaso tremendo, que le produce muy graciosas contrariedades. «Pigmalión» halló en el público un favorable y comprensivo juicio, y del éxito franco que la comedia alcanzó corresponde el primer lugar a Catalina Bárcena, admirable por la humanidad profunda que dió a su papel. No es posible expresar mejor la angustia de aquel alma sobresaltada por el amor. Colgado nos pareció irreprochable en el profesor de fonética, y en el señor Baena, aplaudido muy justamente, descubrimos un actor de interesante personalidad. Las señoras Siria, Quijada e Huesosa, y los Sres. Pérez de León y Jesús Gabaldón cooperaron acertadamente al buen éxito, que obtuvo «Pigmalión». —Floridor.

LA DEL DOS DE MAYO

Los ilustres escritores sevillanos, miembros en el difícil arte del sainete, Sres. Al-

varos Quintero, tañás y tantas voces aplaudidos, triunfaron anoche una vez más con su nueva obra titulada «La del Dos de Mayo», que con unas situaciones musicales del maestro Barrera, se estrenó en el teatro Apolo.

Sin falseamientos de la realidad, con la vida tal cual es en sí, reflejando las fulguraciones de idealidad y de nobleza de unos corazones vulgares que palpitan al unísono de muchos corazones, los hermanos Alvarez Quintero, en una fábula sencilla, corriente—el instante de despacho de una mujer enamorada y el interés noblemente egoísta de una madre—, han compuesto un cuadro muy entonado, en el que todas las figuras, aun las más insignificantes, son humanas y se mueven y se comportan como en la vida misma. Todas ellas, desde la bizarra Macarena, «la del Dos de Mayo», que Rosario Leonés vivió con todo su arte y sencillez—, hasta aquellas que sólo desfilan por la escena para armonizar el conjunto, pasando por Sanitos—un galán que hizo trabajar de veras a Ortas—, están primorosamente dibujadas, arrancadas del natural y ofrecidas al público con todos sus valores.

El sainete, respetando el suero de los autores, pudo tener un segundo acto—una gran parte del auditorio lo esperaba—o el mítico un segundo cuadro.

La partitura del maestro Barrera—inspirada y amoldándose al libro, tiene dos días que se aplaudieron mucho y dejaron de repetirlas.

En la interpretación también se destacaron la señorita Padrés y los Sres. Miura y Fresno.

Los aplausos los recibieron el maestro Barrera y los artistas. Los Quintero no se hallaban en el teatro.

«EL GATO MONTÉS» EN MÉJICO

Santander 5, 8 mañana. Procedente de Veracruz y de la Habana ha llegado la compañía de zarzuela de Enrique Lacasa, quien refiere que una Empresa neoyorquina, había llevado contratado a Nueva York al maestro Perilla con su compañía, lo tiene al frente de un teatro de Méjico para representar durante tres meses su ópera española «El gato montés», habiéndole ofrecido 1000 dólares diarios de sueldo, 10.000 por los derechos de representación, y el 50 por 100 de las utilidades.

«MADAME BUTTERFLY»

San Sebastián 5, 3 mañana. En el teatro Victoria Eugenia se cantó la ópera «Madame Butterfly», asistiendo a la representación S. M. la Reina doña María Cristina, acompañada por las señoritas de Martínez Irujo, el conde de Aguilár y el coronel Losada, que suspendió su viaje para esperar a los Reyes.

La empresa obsequió con flores a la Reina. El teatro estaba lleno.

La tiple japonesa Tamaki Miura, obtuvo un ruidoso éxito. La Soberana le llamó al palco regio en el entracte del primero al segundo, conversando con ella afablemente.

La orquesta, dirigida por D. Pedro Blánquez de la Sinfonía de Lisboa, fué ovacionada.

MATIAS BATTISTINI

La Prensa de Viena da noticia de un nuevo triunfo del veterano Battistini, que cantando «Rigoletto» en la Ópera de aque- lla capital ha sido aplaudidísimo como artista insuperable en el «bell canto». La crítica alaba unánime la labor del notable barítono.

MATILDE DE LERMA

La admirable y admirada cantante Matilde de Lerma, que ha sido hasta hace pocos años ídolo del público madrileño, y que aun podría alcanzar nuevos grandes triun-

ABC (Madrid) - 06/11/1920, página 20
Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, vistas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se aplica expresa oposición expresa, a salvo del uso de los

LOS AUTORES PINTADOS POR SI MISMOS

Nacimos entre espigas y olivares;
el uno esperó al otro en la lactancia,
y en el primer pinito de la infancia
ya escribimos comedias y cantares.
Después... libros, y novias, y billares
—¡ memorias que ilumina la distancia !—;
luego... una juventud cuya fragancia
envenenan agobios y pesares.

Fuimos... cuanto hay que ser: covachuelistas,
estudiantes, «diabliillos», editores,
críticos, «pintamonos», retratistas...

Y, hoy como ayer, sencillos escritores
que siguen, a la luz de sus conquistas,
sembrando sueños por que nazcan flores.

S. y J. ALVAREZ QUINTERO.

DRAMATURGOS EX- TRANJEROS CONTEM- PORÁNEOS

George Bernard Shaw

La figura más eminente del teatro inglés contemporáneo es Mr. George Bernard Shaw. Nació en Dublín en 1856 y comenzó a escribir en 1879. «Una de las razones por las cuales los ingleses no comprenden a Mr. Shaw—dice Chesterton en su agudo estudio del hombre y de su obra—es que los ingleses nunca se toman el trabajo de comprender a los irlandeses. Algunas veces son generosos con Irlanda, pero nunca justos.» De 1880 a 1886, Shaw fue uno de los individuos más activos del grupo fabiano y compuso las *Cuatro novelas de su edad*.

La lucha para darse a conocer en Londres fue una lucha heroica; sus armas, la oratoria, la extravagancia, el ingenio, el periodismo. En una época en que Londres se pagaba mucho de la sutileza de sus grandes hombres, en la época de Wilde y Whistler, Shaw irrumpió bulliciosamente en aquella sociedad. Fue novelista. Ejerció la crítica en la *Saturday Review*. Publicó en 1891 *The quinquessence of Ibsenism*. (Era el apogeo de Ibsen, de quien fue siempre entusiasta admirador y discípulo el gran irlandés). En esta obra de crítica y en la siguiente, *El perfecto wagneriano*, Shaw expresaba su voluntad de reacción personal y su humor de francotirador.

Su vocación dramática se inició en una colaboración con William Archer en una *well-made play*, tomada de *La Ceintura Dorée*, de Augier; pero la comedia no pasó de dos actos; en el tercero, las discrepancias entre los dos críticos abortaron la terminación de la obra.

En 1891, J. T. Grein, al establecer en Londres el Independent Theatre, dió a Shaw la oportunidad de estrenar su primera obra dramática, *Widowers' Houses* (Casas de viudos), que obtuvo un momentáneo éxito de escándalo. Siguió *The Philanderer*, escrita en 1893, una sátira contra los seudoibsenianos. La obra siguiente fue *Mrs. Warren's Profession*, escrita en 1894, prohibida por el censor, y estrenada con escándalo en Nueva York, ocho años después. Es una comedia *ambolante*, de crítica de la vida social e industrial contemporánea. Al ser representada más tarde en Londres, en el Regent Theatre, obtuvo un éxito considerable.

En *Arms and man* (traducida con el nombre de *El héroe y el soldado*), escrita y

estrenada en 1894, Shaw hizo muchas concesiones al teatro y al público; era una comedia *pleasant*, agradable. En el 97 estrena *Cándida*, en el Independent Theatre; y *El hombre del Destino*, en Croydon. Siguen *You never can tell*, *The Devil's disciple*, *César y Cleopatra*, *La conversión del capitán Brassbound*, *Hombre y superhombre* (en 1904), *La otra isla de John Bull*, *Blanco Posnet desmascarado*, *Pygmalión* (en 1912), *La casa de los corazones rotos* (en 1920), *La vuelta a Matusalem* (1921), *Santa Juana* (en 1923). En 1926, Shaw obtiene el premio Nobel.

Hablando con un periodista francés acerca de sus evoluciones, Shaw decía en una ocasión: «Yo no evoluciono. Soy un hombre, y no una amiba.» Un rasgo fundamental de Shaw, que se percibe en toda su obra y que no está sometido a la ley de la evolución, es la burla. Shaw ha esgrimido continuamente un punzón intelectual, que aplica, con gracioso automatismo, a todas las cosas. A lo largo de su carrera de escritor se ha empeñado en popularizar sus iniciales, G. B. S., como las de un acróbata literario, que juega con las ideas, sin preocuparse de los efectos; que destruye todo y no edifica nada. Su habilidad dialéctica y su funambulismo ideológico han prosperado en detrimento de aquellas legítimas dotes de gran dramaturgo que se lograron en *Cándida* y en alguna otra obra, como *César y Cleopatra* y *La otra isla*. El mismo ha dicho: «Si yo soy algo, soy un explicador.» Tiene Shaw tal avidez de explicar sus intenciones, que la obra dramática no le basta; necesita largos prefacios explicativos, donde casi siempre triunfa su extraordinaria agilidad mental y su agudeza de polemista. Dejando aparte esas tres obras, el teatro de Shaw es un inmenso monólogo.

Bernard Shaw es un hombre que afecta o que siente quizá ensiosamente—la preocupación de mejoras sociales y del bienestar público; pero basta un superficial de su obra para convencerse de que es una pasión abstracta, y que, cuando exalta el individualismo, no está muy persuadido de sus excelencias. Su héroe más querido es un superhombre ibseniano y nietzscheano.

«Algunas de sus comedias—dice uno de sus críticos más severos—no son sino conversaciones continuadas a tres de tres o cuatro cambios de decorado, o bien puras farsas, como *No se puede decir nunca* y *Pygmalión*. Bajo su aparente exuberancia, el pensamiento de Shaw es de una curiosa sequedad. Su procedimiento más frecuente consiste en dar la vuelta a los valores generalmente admitidos. Esto equivale menos a una visión nueva del conjunto que a una insistencia tan brutal sobre un detalle cuidadosamente escogido; que todo lo demás parece, por comparación, insignifi-

cante o convencional; del absurdo del contraste surge lo cómico. Este método—que consiste, en definitiva, en falsificar la luz—triunfará más o menos según se dedique Shaw a iluminar un punto vital o un fenómeno efímero. *El hombre y el superhombre* dará, sin provecho, la vuelta a la leyenda de Don Juan, presentándolo como una víctima de las mujeres que encarnan el genio de la especie. En *La otra isla de John Bull* disrizará las teorías de las razas, pintando a un inglés imaginativo y a un irlandés práctico. Esta voluntad de modificación, le ha dictado la única de sus comedias, que es completamente humana, la compleja *Cándida*, donde presenta trágicamente, para resolverlo con conmovedora maestría, el problema de la fuerza y de la debilidad íntimas.»

Sólo Chesterton ha escrito una crítica de Shaw tan aguda y exigente como la de M. René Lalou, autor del párrafo copiado.

AUTOCRITICA

Esta tarde se estrena, en el teatro Lara, la comedia francesa «El automóvil del Rey», traducida por los Sres. Gutiérrez-Roig y Cadenas.

«El automóvil del Rey»

Una aventura que pudo tener su origen en la realidad... Que le ha tenido, probablemente... Este es el argumento de *El automóvil del Rey*.

Un rumor, acogido por la gente murmuradora, corre, aumenta y, por último, estalla.

Como un golpe de canone...!

que cantaría *Don Basilio*. Otro rumor, nacido entre gente desocupada, en un salón, una noche de fiesta, deshace la leyenda con la misma rapidez, con la misma facilidad...

Esto es *El automóvil del Rey*, que el jueves estrenará en Madrid la compañía de Lara. El público dirá si la obra le entretiene; la crítica juzgará si está bien o mal hecha...

Y nosotros acataremos respetuosamente el fallo de todos.

E. F. GUTIERREZ-ROIG.

JOSE JUAN CADENAS.

«RONDALLA», DE LOS HERMANOS QUINTERO

Por referencias autorizadas que tenemos de personas que asistieron a la lectura de la comedia *Rondalla*, de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, recientemente celebrada en Valencia, ante la compañía Guerrero-Mendoza, podemos transmitir a nuestros lectores algunas noticias de interés relacionadas con esta nueva producción de los ilustres comediógrafos.

Es bien conocido el deseo que desde hace mucho tiempo tenían los Quintero de escribir una comedia que tuviese por tema el admirable y simpático espíritu aragonés. Ya en muchas y muy celebradas obras suyas se apuntaba bien claramente esta inclinación, y no hay para qué recordar las muchas veces que el público ha aplaudido, en comedias quinterianas, tipos de la recia y española región; pero era tal—dicen los propios autores—el interés y el cariño que tenían a esta obra futura, y tan grande su afán por acertar en el intento, que han transcurrido veintitantos años desde que lo concibieron hasta verlo realizado. Siempre les parecía pronto para acometer la anhelada empresa, nunca creían saber bastante de Aragón y de sus naturales.

De primera intención pensaron escribir un poema semejante a *Cañonera*; pero ante la monotonía formal que pudiera derivarse

3.- Sin fecha: *Pigmalión* anuncio de la película en Cifesa con Jenny Jugo.



4.- 1948: tres artículos sobre el reestreno de *Pigmalión*, versión de Gregorio Martínez Sierra con Catalina Bárcena. En la revista *Proscenio*, lamentablemente no se aprecia la fecha.

MADRID

AUTORES Y ESCENARIOS

COMEDIA: REPOSICION DE «PIGMALION», COMEDIA EN CUATRO ACTOS DE BERNARD SHAW. ADAPTACION DE G. MARTINEZ SIERRA

Como hace treinta años, cuando su estreno en Estaya, la comedia de Bernard Shaw mantiene su teatral lozanía. Bien es verdad que el propio autor mantiene la suya personal a los noventa años bien cumplidos. El Tiempo y Bernard Shaw, contra otros...

El recalcitrante antipropagandista ofrece en esta una vena satírica que evoca en la pro-

tagonista, Eliza, el proceso vivaz evolutivo y progresivo de «la fierrecilla domada». Bien es verdad que Shakespeare, menos enfático, labra el carácter femenino al natural, mientras Bernard Shaw, más ambicioso, lo «adorna» con el mito de Pigmalión y Galatea. En todo caso, la rabiosilla shawiana no oculta su parcosismo con la fierrecilla septentrional. En todo caso, un papelón que Catalina Bárcena interpreta con un sentido personal, de versión libre, con preferencia de invenciones verdaderamente deliciosas y a carcajadas, sin apenas parar mientes en la versión satírica. En suma: un gran éxito de contrastada, al que contribuye con Ana de Leyva, Luisa María Mascareñas, José Sancho, Francisco Arias y Antonio Angulo, participes de los nutridos aplausos. — G. de G.

boutique fantasque (paráfrasis moderna de «El hada de las muñecas»); de Delibes, «Coppelia»; de Luigi Dall'Pica, «María».

Una bailarina de fama mundial, Artitta Hadice, quiza la más famosa del momento, nos sorprende con la excelente calidad de su arte. Junto a ella un cuadro formidable de primerísimas bailarinas, entre las que se cuentan Bolagiani Rosella, Colompo Nerina, Mirza Kalina, Facciarelli Rosanna, Foliverto Waly y Roffi Leda, y otro, no menos brillante de primeros bailarines: Giglio Teofilo, Lauri Guido, Morucci Filippo, Boruggini Guido y Zampolini Walter asombran con su deparadísima escuela al espectador.

Cuando el suceso encierra tan extraordinaria importancia para presenciarlo desde la butaca, el interés de la expectación anula el posible interés de la crítica entre calas. Esto nos hace renunciar, por vez primera, a nuestro clásico «Entre bastidores», que al tratar el asunto en nuestra acostumbrada forma jocosa, pudría lesionar la severidad con que el tema merece ser tratado; y bastidores caer en irreverencias que jamás admite el arte puro. No pretende tampoco el cronista hacer más crítica de este sensacional suceso que hoy llena la mente al espectador, sino dar a vuela pluma el comentario ligero de sus impresiones y hacer constar su fervorosa admiración y la gratitud que el público madrileño debe a las Empresas del teatro Madrid, a Casali, Empresas ambas españolas, que en un esfuerzo digno del mayor esmero han logrado presentar en Madrid, antes que en ninguna otra ciudad del mundo se presentaran, los famosos «ballets» del teatro de la ópera de Roma, en su primer salda de Italia.

¿ADONDE VA USTED...?



Espectáculo fantástico SANDHO

Tarde y noche
LA FANTASIA ORIENTAL EN VIAJE AL INFIERNO
NUEVO ESPECTACULO
(Apto menores)
ZARZUELA

REAPARICION DE LAS HERMANAS JARA

Esta noche reaparecerán en la «Gran Taberna gitana» las Hermanas Jara, que tanto éxito lograron en sus actuaciones anteriores en este local, completará el espectáculo el estilista de la canción andaluza Tomás de Antequera, dos magníficas orquestas, y otras atracciones.

«PICHI» VOLVERA A LUCIR SU GRACIA PÍCARA EN UN GRAN TEATRO MADRILEÑO

En la semana próxima «Pichi», el famoso personaje de «Las hermanas», volverá a cautivar con su maravillosa gracia al público de la actualidad. «Las hermanas», obra que dio tanta fama a la ya famosa «Calle de Antequera», será repuesta por la genial Celia, con un modernísimo decorado y montaje.

LOS «BALLETS» DE ROMA

Nuevamente «La Valse» y el «Orfeo», cada día más extraordinario y sorprendente, completados con la «Salomé» de Strauss, y las «Danzas del Príncipe Igor», de Borodin, de ambas páginas, llevadas con talento por Stineo Nino, y coreografiadas por Millos, el gran decorador moderno de la actual temporada de «ballets». — J. E. O.

LOS GRANDES EXITOS DE LA COMPANIA LOPE DE VEGA

La compañía Lope de Vega, que ha debutado con gran éxito en el teatro Principal, de Zaragoza, donde actuó durante las fiestas del Pilar, ha dado a conocer con una realización moderna el poema dramático de los hermanos Álvarez Quintero «Bordallo». Junto con las obras de su repertorio, ya famoso en toda España, figuran los títulos de «El anticuario», de Suárez de Deza; «Peñabaz», de Lope de Vega, en una nueva versión de don Nicolás González Ruiz, y «El Rey Lear», de Shakespeare, cuyos juergines son originales de Emilio Burgos.

EL ESTRENO ENTRE BASTIDORES

El teatro Madrid presenta en estos días los más sumptuosos «ballets» que han pasado por España: los «ballets» del teatro de la Ópera de Roma. Decorados impresionistas, danzarias impresionantes, vestuarios fantásticos entonan el más bello de los espectáculos, al que la portentosa imaginación del gran maestro coreógrafo Aureli M. Millos, «director coreográfico del ballet» del teatro dell'Opera di Roma, ha tejeado el tejido de la plástica y el movimiento, para asombro y maravilla de nuestro mejor público.

No puede ofrecerse hoy al espectador realizado más completo programa: desde «Orpheus», de Igor Strawinsky—estreno en el mundo—, «ballet» del amor y de la muerte, de extraña música y tremendo patetismo, cuyas plásticas concepciones parecen arrancadas de los más afortunados caprichos de Goya, a «La Gipsy», de Luigi Pirandello, con música colorista y casi zumbido de «El anticuario», de Suárez de Deza. Por el que continuamente cruzan, como enjambre de mariposas policromas, aires populares, con los que nos parece hallarnos tan identificados desde «La nymphe de Diane», de Delibes, de tan fina elegancia y suavidad, a las danzas polovianas de «El Príncipe Igor», de crepitante ritmo, toda la gama interpretativa de la mímica tiene su representación más escogida en el programa seleccionado para actuar en España. Y así, nos ofrecen, además, del coloso Strawinsky, «Jeu de cartes» de Maurice Ravel, su famoso «Bolero» y el poema coreográfico «La Valse»; de Liszt, «Hungria romántica»; de Fuxsioni «Nostalgica vision»; de Debussy, «L'après midi d'un faune»; de Rossini, «La

FONTALBA
Empresa: M. Herrera Oria
Irene López Heredia
PRESENTA EL EXITO DE LA TEMPORADA
DIVORCIO DE ALMAS
de
D. Jacinto Benavente

CIRCO PRICE
Mañana, sábado
Tarde, 6.45.
Noche, 10.45.
INAUGURACION
Temporada 1948-1949

Grandiosa compañía de
Circo internacional
(Por primera vez en España)
Presentada por
Circuitos Carcellé
Deppáchase sin aumento para cinco días

Gran Taberna Gitana
(MESONERO ROMANOS, 15. Teléfono 22.70.80.)
UNICA EN SU CLASE
A patíon de numeroso público, esta tarde, a las siete y media,
REAPARICION de las HERMANAS JARA
en el maravilloso cuadro, del gran patio sevillano, con su fuente, acompañadas por el gran estilista de la canción andaluza
TOMAS DE ANTEQUERA
Y OTRAS ATRACCIONES Y DORQUESTAS

LA ESCENA

COMEDIA

PIGMALION

Uno de los títulos que quedarán siempre unidos al nombre ilustre de Catalina Bárcena es "Pigmalión". Esta comedia de Bernard Shaw, la mejor de su producción, en la que, de modo más acusado, se destaca la acerada ironía y desconcertante moral del viejo autor irlandés, fué repuesta anoche, en la Comedia, por Catalina.

Es muy poco el espacio de que disponemos para hacer el elogio justo de la labor interpretativa de la genial actriz. El papel de Elisa es para ella una creación inimitable, dotada de una fuerza, de una intención, de un acusado estudio de los matices evolutivos del personaje, que no admiten comparativos, ni más calificaciones que aquellas que habitualmente tenemos por extraordinarias. Y extraordinarias fueron las ovaciones, que obligaron a levantar el telón numerosas veces.

"Pigmalión", por las calidades excepcionales de la comedia y de su principal intérprete, es una de las grandes atracciones del momento teatral madrileño.

ABAD OJUEL

Asociación de la Prensa Esta Noche, La Fiesta del Sainete

La Fiesta del Sainete se celebra esta noche en el Calderón, como ya hemos anunciado.

De la trascendencia del programa no hemos de decir ya nada. Se ha divulgado suficientemente. La compañía de Lola Flores y Manolo Caracol, con estos divos al frente; la eminente tiple María de los Angeles Morales; la representación de "Las estrellas", por primeras figuras teatrales y cinematográficas, y un magnífico fin de fiesta, con Pepita Marco, singular bailarina; Mari Carmen, ta cantante de los éxitos en América; el recitador Mozos, que viene de triunfar en las Repúblicas sudamericanas; las vedettes Eulalia Zazo y Marujita Diaz, de los teatros Fuencarral y Martín, con las tiples y vicetiples de los mismos y, finalmente, la incomparable Celia Gámez, siempre dispuesta a participar en las funciones de la Asociación de la Prensa.

Sabemos que...

... Paco Ramos de Castro y Manolo López Marín, los triunfadores en tantas obras teatrales, están colaborando una vez más y a punto de terminar una "comedieta musical", bautizada con el nombre de "Gilda, no".

... La destinan a la nueva compañía de revistas y operetas con la que se presentará en la Zarzuela, como "estrella" de primera magnitud, Nini Montiam.

... "Gilda, no", llevará música del maestro Moreno Torroba, que está trabajando a toda marcha porque se quiere tener todo listo para los primeros días de diciembre.

... toda esta prisa tiene por base que los juegos de manos y de escamoteo que se exhiben actualmente en dicho teatro, y que se quería durar hasta el 6 de enero, no han dado el "juego" esperado, y terminarán el 14 del mes próximo.

El Exito Diario de Guadalupe Muñoz Sampedro

Si en algún teatro de Madrid se está desarrollando con ritmo normal y éxito creciente una campaña artística es, sin duda, en el Reina Victoria, donde a diario se pone de manifiesto la alta calidad de la compañía de comedias de Guadalupe Muñoz Sampedro y la brillante labor de todos sus componentes, de manera singular de esta gran actriz.

Y es que en todas las obras representadas hasta hoy, y principalmente en la que ahora está en cartel, "Nosotros, ellas... y el duende", de Carlos Llopi, Guadalupe Muñoz Sampedro ha sabido dar un realce único a sus extraordinarias dotes de comicidad y atraerse las simpatías del público.

Sin embargo, para que no decaiga el interés y el espectáculo se renueva constantemente, se prepara para la semana próxima el estreno de una humorada de nuestro compañero Tono, en colaboración con Vaszary, que tiene el sugestivo título de "Los mejores años de nuestra... tía".

Los Premios Nacionales de Teatro

Por fin se ha dado a la luz el resultado de los premios nacionales de Teatro, que son los siguientes:

Premio "Jacinto Benavente", de 10.000 pesetas, a don José María Pemán, por su comedia "Semana de Pasión".

Premio "Ruperto Chapí", de 10.000 pesetas, al maestro Guridi y Jesús María de Arozamena, por su nueva versión de la obra lírica "Mirentxu".

Premio "Amadeo Vives", de 100.000 pesetas, a la compañía de "ballets" de Pilar López.

Premio "Eduardo Marquina", de 100.000 pesetas, a la compañía dramática "Lope de Vega".

Premio "Lope de Rueda", de 40.000 pesetas a la compañía de Irene López Heredia.

Premio "Ofelia Nieto", de 40.000 pesetas, a Victoria de los Angeles.

Premio "Emilio Mesejo", de 40.000 pesetas, a Marcos Redondo.

Premio "Rosario Pino", de 40.000 pesetas, a Ana Adamuz.

Y premio "Ricardo Calvo" de 40.000 pesetas, a Carlos Lemos.

Nuestra cordial felicitación a todos los agraciados.

PROSCENIO

Catalina Bárcena repone en la Comedia PIGMALION

Cuentan de Carlos Baudelaire que, en su afán de asombrar a las gentes, se presentó un día con el pelo teñido de verde o azul. Sus amigos, entre los que se encontraba Asselinau, se pusieron de acuerdo para hacerse los indiferentes y lo recibieron como si sus cabellos no hubieran cambiado de color.

--Pero ¿no advertís nada extraño en mí esta noche? -- preguntó el poeta de "Las flores del mal".

--Nada -- respondieron a coro los conjurados.

--¿No os asombra mi cabellera verde?

--¡Qué nos ha de asombrar! Eso se ve en todas partes. ¡Si fuese morada...!

Es de suponer el disgusto que se llevaría el traductor de Quincey.

Sacamos esto a colación al hablar del extravagante e inteligentísimo Bernard Shaw, porque este enorme macrobio padece la manía de la publicidad. No puede curarse de su tara exhibicionista. Necesita estar siempre de actualidad y que se ocupe el mundo de él, más aún que por sus obras, por sus gestos y excentricidades. En la última fotografía suya que llegó a nuestras manos le vimos vestido de modo estrafalario y en compañía de un perro tan raro como el humorista. Nada nos sorprendería que en la nueva foto apareciera el chucho sin una pata o sin el rabo, como el de Alcibiades.

Pero esto nada tiene que ver con la deliciosa comedia "Pigmalion", una de las más delicadas, intencionadas y divertidas que salieron de la pluma de ese contumaz burlón, irónico y paradójico, que no deja títere con cabeza. Es un iconoclasta que predicó la moral tomando el pelo a la moral. Se atreve a decir las mayores atrocidades sin guiños ni muecas picarescas. Las dice como si tal cosa, con su cara de largos mostachos mefistofélicos y sus lenguas barbas de abad, que hasta en eso es paradójico.

Su "Pigmalion"--del que acaban de estrenar una tosca seudoparodia en el teatro Lara--puede presentarse como modelo acabado de una farsa encantadora. Una farsa fina, mordaz a ratos, oícnica en otros, pero siempre maravillosa de diálogo y movimiento. Los cuatro actos, justos de duración, se sorben con avidez. El tipo central femenino--la Catalina de esta groma--es fabricado adrede para que una actriz del talento de Catalina Bárcena cautive a los espectadores con cien detalles de acción y declamación.

Hemos dicho declamación y no hemos dicho bien. Catalina Bárcena no declama: vive el personaje. Es la naturalidad llevada hasta el límite permitido en la escena, pasado el cual, la "verdadera verdad" se nos antoja afectación. Llegó al embeleso en su simpático papel de florista callejera que convierte a su educador en educando.

De escultor de léxico y de almas actuó José Sancho Esterling; del pintoresco padre de la chica se encargó Paco Arias, y es obvio decir cómo estuvo este excelente actor; Antonio Angulo ofició de coronel Pickering; Ana de Le y va, Irene Gutiérrez Caba, Carlos Varley y el resto se portaron bastante bien.

Sólo falta añadir que, una vez más, saboreamos la insuperable versión realizada por Martínez Sierra. ¡Eso es traducir y adaptar, sin que el "traduttore" se convierta en "traditore"!

E. MORALES DE ACEVEDO

Hoy, la Fiesta del Sainete

No es hiperbólica la afirmación de que la Fiesta del Sainete de este año, que se dará hoy por la noche en el teatro Calderón, será la mejor de las que se han celebrado de esta tradicional función de la Asociación de la Prensa. Basta la simple enunciación del extraordinario programa:

María de los Angeles Morales, la eminente tiple española, que en el concurso de La Haya obtuvo el primer premio de canto.

"Las estrellas", el famoso sainete de Arniches, que estrenó la sin par Loreto y sobre el que su compañero de tantos años, el ilustre Enrique Chicote, pronunciará unas palabras, con un reparto magnífico de artistas teatrales, del cine y periodistas y escritores. Lola Flores y Manolo Caracol,

ESPAÑOL

SIQUE TRIUNFALMENTE la GRACIOSISIMA COMEDIA

MAREA BAJA

que con extraordinario éxito se representa a diario

CIRCO PRICE

MAÑANA, SABADO, 23

Tarde, 6,45 -- Noche, 10,45

INAUGURACION GRANDIOSA COMPANIA DE CIRCO INTERNACIONAL

Totalmente nueva en España Dirección:

CIRCUITOS GARGELLE

14 atracciones de distintas nacionalidades

AVISO

Se despacha desde hoy viernes, sin aumento, para cinco días

Domingo, 4, 6,45 y 10,45 3 grandiosas funciones, 3

IRENE LOPEZ HEREDIA

y

ANTONIO PRIETO

La eximia actriz de la escena española y el destacado primer actor, felices intérpretes del último y grandioso éxito de

DON JACINTO BENAVENTE

DIVORCIO DE ALMAS

que a diario se representa triunfalmente en el

TEATRO FONTALBA

LOLITA GARRIDO

ULTIMO CONCIERTO DE LA ORQUESTA DE PITTSBURG

ESPECTACULOS

ESTRENO DE «BECKET» EN EL CINE PALAFOX

Al terminar el siglo, cuando Estados Unidos comienza a ser Eldorado, la Jaja para los intérpretes europeos, la sociedad burguesa afirmaba la preferencia lógica por la ópera italiana, mientras que ciertos grupos se entregaban con pasión a la música sinfónica, a Beethoven especialmente, cantado como música para el americano por Wiltmann. Unos y otros, como en los países latinos, se encontraban en el encanto de Mendelssohn, autor queridísimo por el gran público americano. Se nota en esta orquesta y en su director que acompañó de memoria el famoso concierto; la orquesta tocó con una calidad excepcional, con ese carácter de "música de cámara" necesario para la belleza de todo Mendelssohn, aún del más brillante.

Entre Rusia y Estados Unidos hay un terreno que participa de la coexistencia y de la guerra fría; tiene, de la primera, la cortesía, y de la segunda, la emulación, la auténtica carrera de rivalidades. Me refiero a los grandes concursos internacionales donde cada uno manda sus mejores genes jóvenes, donde se desarrolla la técnica de la infalible. Charles Treger, hace dos años, fue el primer americano que ganó el famoso premio Wlenawsky, de Polonia, el que ganara años antes David Oistrach, el gran ruso. Ayer le oyó y lo aclamó el público de Madrid en una versión fulgurante del concierto de Mendelssohn.

En el mundo de estos intérpretes jóvenes parece que las dificultades más peliagudas se resuelven como en una máquina de calcular. Aclamaciones incansables, exigencia de propina, comentarios: todo lo tuvo en torno. Es tan importante como simpático que en esta excursión de la orquesta de Pittsburgh haya siempre una parte reservada a los jóvenes. Terminó la primera parte con "Triana", de Albéniz. No pudimos oír la segunda, porque en estos días la crítica musical madrileña, ya de una sala a otra en la tarde y en la noche. A pesar de la deficiente propaganda, la Zarzuela estaba de bote en bote, con gentes arracimadas en los palcos y en los pasillos y dentro de un clima de enorme entusiasmo. Nos dio muchísima alegría ver los equipos de Televisión para que toda España conozca a esta admirable orquesta.—P. Federico SOPENA.

DOCUMENTALES FRANCESES
Días 19, 20, 21, 22, 23, Casa Sindical. (Prado, 18). 20 horas. (Entrada libre).—R.

JUVENTUDES MUSICALES
Hoy, 23, 7, 15, Instituto Previsión, recital piano Hans Graf. Sección presenten carnet y recibo octubre entrada acta.—R.

I FESTIVAL DE MUSICA DE AMERICA Y ESPAÑA
Instituto de Cultura Hispánica, Ministerio de Información y Turismo y Organización Estados Americanos (O. E. A.).
Viernes, 23, a las 12. Instituto de Cultura Hispánica.

Tercera sesión. "I Conversaciones de Música de América y España". (Fonente, Virgil Thomson), "Madurez musical en Norteamérica". "Una gaceta del siglo XXI".

AVISO
La "Exposición Manuel de Falla", instalada en el Instituto de Cultura Hispánica, puede ser visitada todos los días hábiles de 10 a 13,30 y de 17 a 20 horas.—R.

TEATRO MARQUINA
CONCIERTOS DANIEL
Presentan extraordinario recital de la pianista Yara Bernette. Lunes, 26 octubre, siete y media. Localidades en taquilla.—R.

YARA BERNETTE
Extraordinaria pianista. Único recital Madrid; Teatro Marquina. Lunes, 26, siete y media. Programa: "Tema y Variaciones" Mozart; "Toccata" Bach; Busoni; "Sonata Waldstein"; Beethoven; "3 Preludios"; Debussy; "Sonata si menor"; Chopin. Localidades en taquilla.—R.

Productor: Hal Wallis, para Paramount Films, en panavisión y technicolor. Fotografía: Ernest Day. Guion: Edward Anouilh, según la obra de Jean Anouilh. Música: Lawrence Rosenthal. Director: Peter Glenville. Intérpretes: Richard Burton, Peter O'Toole, John Gielgud, Donald Wolfst, Marta Hunt, Pamela Brown, Paolo Stoppa, Gino Cervi, David Weston, Felix Ajmer, etc.

Alguna vez, muy pocas por desventura, y siempre con la apariencia de un resplandor que llega, insólito, a cegarnos con su

lumbre y a confirmar la entidad del cine como obra de arte posible, aparece una película que sostiene con soberbia gallardía todas las proporciones de la más pura creación dramática. Este es el caso de "Becket", "Becket", la gran obra de Jean Anouilh, se sale de la medida escénica para



Richard Burton, Sian Phillips, Peter O'Toole y Pamela Brown

la que fue creada y toma en el cine, en virtud de sus más caudalosos modos expresivos, una proporción gigantesca y despegada de sus recordados límites teatrales que la proyecta en otra dimensión apasionante y distinta, sin mengua ninguna de su prodigiosa y trágica intimidad.

La obra de Peter Glenville es una continuada maravilla de composición y de fidelidad sobre el hermoso retrato literario del gran escritor. Anouilh ha sido respetado en todo el soberano andar de su tragedia por las voces de sus dos grandes intérpretes cinematográficos. La agudeza, la profundidad, el humor y el misterio que el dramaturgo puso en estos días, donde cantan las palabras esas músicas penetrantes del honor del Rey y del honor de Dios, suenan en la extraordinaria película de Glenville con un tono de impresionante hermosura. Es inútil traer aquí ahora consideraciones de ninguna especie sobre el "Becket" de Anouilh, seguramente la mejor de sus obras. Pero este otro "Becket" de Glenville, nacido a la gran sombra de la tragedia de origen y nutrido de su vigor y de su estampa, dilata sus estéticas proporciones hasta un límite casi de ruptura para las emociones visuales.

Todo el aparato que los medios del cine tienen a su orden ha sido utilizado por Glenville para abrigar con amoroso cuidado el tesoro literario del "Becket". Pero este abriga que lo cubre y envuelve en colores, en vestiduras, en paisajes, en escenografías, bellísimos, no afunde en ningún momento el íntimo fluir de la historia, ni el laberíntico discurso mental del Rey ni la majestad sobrehumana del prelado. Sino que todo ello, en bloque, sirve de encuadre admirable a esa vena que late conmovida y trágica en las almas y en las vidas de estos dos enormes y fraternales enemigos.

El Rey es Peter O'Toole; el arzobispo, Richard Burton. Yo he visto pocas veces en el cine a dos actores en tan prodigioso trabajo. Unos escalones al pie del podium donde ellos juegan al juego eterno de la ambición del Rey y del honor de Dios, un admirable equipo de actores los secunda. Thomas Becket y Enrique II han dejado en el cine, por obra emocionada y perfecta de Peter Glenville, la huella inmortal de su aventura.—Gabriel GARCIA ESPINA.

Antecrítica

Hoy, en el teatro Goya, será puesta en escena la comedia de Bernard Shaw "Pigmalión". Su adaptador nos dice:

"Sería sobremanera superfluo pretender presentar ahora a Bernard Shaw, el maestro de las paradojas, juglar de las palabras, funambulista de las nubes, según pro-

TEATRO MARQUINA
Prim. 11. Teléfono 231 84 67
HOY, 7 y 11
COMPANIA de **Alberto Closas**
«LA TERCERA PALABRA»
de ALEJANDRO CASONA
Domingo, representaciones 4,30 y 7,15

COMPRA SOLAR
Empresa Constructora. De 4.000 a 6.000 pies. Valor hasta 2.000.000. ¡¡Muy urgente!!
Teléfono 224 39 60.

en Radiotelevisión
Si es **ASKAR**
es mejor

MAIZ COMPRAMOS
En mazorca y en grano.
Ofertas a COCSA - Avenida Baviera, 6
MADRID-2. Teléfono 256 63 05.

su **hotel** rio,7

A B C. VIERNES, 23 DE OCTUBRE DE 1964. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 80

plia confesión, pero en colores coloridos y cambiantes, hábiles en transformaciones y sorpresas. Los personajes literarios como él, aunque desaparecidos de esta presencia terrena, perviven entre nosotros como un halo perenne que ilumina nuestro recuerdo. Bernard Shaw es un antiguo autor moderno, que se asoma todos los días a los escenarios del mundo, con su eterno gesto árido y bonachón a un tiempo. La blandura de su barba tiene la línea áspera de su sonrisa irónica, y con ella se lanza contra el romanticismo. A Shaw le asusta lo definitivamente heroico, lo altisonante o lo decorativo simplemente, y por eso se convierte, sin él saberlo, en un autor progresista, calificativo tan de moda en este instante.

El hombre, como paisaje, tiene sus yerros secos y terrosos y sus verdes valles y altos bosques. Y esa sequedad y ese verdor se renuevan en cada estación, con polvito recién llegado de los desiertos del alma humana y con agua clara y limpia de los firmamentos del universo. Por eso, hoy, esta noche, volveremos a ver el paisaje renovado y pensamos que esta vez será su parte más frondosa, reverdecida ante la vista del espectador.

Hace nada menos que cincuenta años se estrenó en Londres la obra de George Bernard Shaw "Pigmalión" de la mano de la célebre actriz Patrick Campbell, plácido amor del autor y objeto y sujeto de uno de los epistolarios más dulces e ingeniosos que nos han sido legados. "Pigmalión" fue dada a conocer al público español, también hace casi un cuarto de siglo, por otra célebre actriz que perdura en nuestro recuerdo con otro idéntico halo luminoso. Por eso ni siquiera la obra necesita presentación.

Se pensó simplemente en que puede ser grato renovar las viejas palabras, restituidas por lo que de eterno llevan dentro de sí. En tanto tiempo de ausencia, creemos que su esencia se ha aguitarado, y se imaginó por ello que las generaciones nuevas pueden sentir un interés renovado también por contemplar de cerca lo sólo conocido por la referencia libresco.

Nos retrotraemos, pues, a la fecha del 11 de abril de 1914, aunque el teatro donde esta noche se estrena de nuevo la comedia (perdonad la aparente contradicción) no necesite de las nieblas londinenses, porque en abril aún hay noches claras y aires leves en la lejana Albión. El nombre mítico de Pygmalión, con su ortografía inglesa—que es también la ip-silón griega—reemplaza al latinizado Pigmalión por un pueril capricho de mantener la armonía con su principio preñeta. A lo mejor, se ha creído alegrementemente, por ese simple efecto ortográfico, se reproduzca el Londres de Snowden y Annie Besant, de Tree y la Campbell.

Pero, eso sí, ningún paisaje tuvo sobre sí una fuerza tan capaz de hacer brillar sus verdes y sus corrientes bulliciosas como esa inspiración que le prestan las nuevas voces que recrean el mito pasado y actualizado—Galatea y Elisa—, sobre un escenario madrileno. Una nueva primavera puede ser maravillosamente vista en el brote pimpante y colorido de Marisa de Leza; una firmeza de bronco apretado de valores puede alzarse, sin duda, en la sapiencia de Adolfo Marsillach, que, a la vez, alza su rama dignísima como maestro de ermitaños; y en esa pareja deliciosa de Carmen Carbonell y Antonio Vico es posible observar la lozana veteranía de unas ramas perfumadas de aroma de experiencia; junto a ellos, los fustes vivos y resplandecientes de Fernando Guillén, María Francés y todos cuantos forman el nuevo bosque, amenizado por el espíritu juguetón de un Ariel que esperamos se presente esta noche a poner su campanula de color; el interés, Todos ellos, en ese bosque puesto pie en el recinto creado por el ingenio escenográfico de Francisco Nieva.

Que la suave sombra de los plácidos rincones pueda cubrir esta noche las plácidas miradas, dejándolas espacio para

Elizabeth Arden

Presenta en España

Liquid Night Cream

La Nueva Crema Fluida para noche



Prepara en secreto su belleza mientras duerme

ABSOLUTAMENTE NO GRASA

ENSAYELA HOY MAÑANA SE DARA CUENTA

PISOS

GALLE CARTAGENA, 151

Esquina Luis Cabrera. Tres, cuatro, cinco y seis habitaciones, servicios, parquet, calefacción central, construcción primerísima calidad. Exentos 90 por 100 tribu-taciones. Entrada desde 204.000 pesetas; resto, amplísimas facilidades. Entrega en enero. HERSAU - CARRETAS, 14

vislumbrar todos esos cosquilleantes rayos de sol que se cueñan a través de tanta savia resurgida. Si la palabra nueva que el traductor puso hubiese acertado con el tono exacto, nuestro boque podría, quizá, llenarse de trinos, y, acaso, haber acertado todos. Dios lo quiera.—José MENDEZ HERRERA."

Guía del espectador

"Pigmalión"

de Bernard Shaw. Compañía de Adolfo Marsillach, con Marisa de Leza, Carmen Carbonell y Antonio Vico. Hoy viernes, 11 noche, presentación. Teatro Goya.

Celia Gómez

triumfa clamorosamente, en el teatro Martín, con la graciosísima revista *Mami, lévame al colegio*.

Marisa de Leza

en *Pigmalión*. Teatro Goya. Presentación hoy viernes, 11 noche.

Rafael Rivelles

En el teatro Español, con *Reinar después de morir*, de Vélez de Guebara. Todos los días, 8.30 y 10.30.

Sigüen Los Titeres

Teatro Nacional de Juventudes. Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., que presenta *La feria del conejo caído*. Un espectáculo como no se ha visto nunca. Una comedia musical de Alfredo Malías, pensada para los niños y para los mayores. Un numeroso reparto de autores excepcionales, dirigidos por Angel E. Montesinos, con música de Carmelo A. Bernaola. El domingo y todos los domingos, a las cuatro y media, en el teatro María Guerrero. Localidades desde 5 pesetas.

Manolo Gómez Bur - "Prefiero España". La obra más divertida de Alfonso Paso. Un éxito de risa. Teatro Cómico.

Carmen Carbonell

en *Pigmalión*. Teatro Goya. Hoy viernes, 11 noche, presentación.

Alfonso Paso - "Prefiero España"

Por la gran Compañía de Comedias Cómicas Manolo Gómez Bur. Clamoroso éxito de risa. Teatro Cómico.

Antonio Vico

en *Pigmalión*. Teatro Goya. Hoy viernes, 11 noche, presentación.

"Mami, lévame al colegio"

La mejor revista de todos los tiempos. Exito clamoroso de Celia Gómez, con la colaboración de Angel de Andrés, Ingrid Garbow y Paquito Cano.

Maysa Matarazzo

En *El mono de la tita*. Alfonso VI, 4. Teléfono 265 35 48.

Elvira Noriega

En el teatro Español, con *Reinar después de morir*, de Vélez de Guebara. Todos los días, 8.30 y 10.30.

Teatro Cómico - "Prefiero España" de Alfonso Paso. La mejor interpretación de Manolo Gómez Bur. Un reparto excepcional.

"Pigmalión"

de Bernard Shaw. Compañía de Adolfo Marsillach, con Marisa de Leza, Carmen Carbonell y Antonio Vico. Hoy viernes, 11 noche, presentación. Teatro Goya.

Maysa Matarazzo

En *El mono de la tita*. Alfonso VI, 4. Teléfono 265 35 48.

Adolfo Marsillach

con Marisa de Leza, Carmen Carbonell y Antonio Vico, en *Pigmalión*, de Bernard Shaw. Teatro Goya. Hoy viernes, 11 noche, presentación.

Un millón de careajadas

en el teatro Cómico con la obra de Alfonso Paso *Prefiero España*. Protagonista: Manolo Gómez Bur, con su gran Compañía.

"Pigmalión"

de Bernard Shaw. Compañía de Adolfo Marsillach, con Marisa de Leza, Carmen Carbonell y Antonio Vico. Hoy viernes, 11 noche, presentación. Teatro Goya.

Maysa Matarazzo

En *El mono de la tita*. Alfonso VI, 4. Teléfono 265 35 48.

Adolfo Marsillach

con Marisa de Leza, Carmen Carbonell y Antonio Vico, en *Pigmalión*, de Bernard Shaw. Teatro Goya. Hoy viernes, 11 noche, presentación.

Manolo Gómez Bur y Alfonso Paso dos nombres que garantizan un verdadero éxito. *Prefiero España*. Teatro Cómico.

Plaza toros Madrid

Domingo 26, 4.15 tarde. Tres novillos del Escorial de Casafuente (Caceres) y tres del Sarri de la Mira (Madrid), para Rafael Corbelli. Tipo Sánchez "El Zorro de Toledo". Santiago García, de Colmenar Viejo (Madrid), nuevo en esta plaza. Abonos: hoy viernes, de 5 a 3. Localidades: público, sábado, de 10 a 1 y de 5 a 3, y domingo, de 10 de la mañana a 3.15 de la tarde. Andanadas, 8 pesetas; gradas, 16; tendidos, 20. Tawuillas: Victoria, 9.

Plaza de toros de San Martín de Valdeiglesias

Domingo 26, 4.30 tarde. Sensacional mans

ABC (Madrid) - 23/10/1964 - Página 80
Copyright del DIARIO ABC S.L., Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se comprate de acuerdo con las condiciones existentes.

7.- Programa de mano de *Pigmalión* en versión de Adolfo Marsillach.





PIGMALION Y EL PIGMALIONISMO

No pretendemos con estas líneas decir cosas que por antiguas se saben y por nuevas se suponen. Me refiero, entre las primeras, no sólo a la mitología, sino a la bibliografía de Bernard Shaw, al estreno de «Pígalión», primero en Viena, en 1913 si no me equivoco, un año después en Londres y a la edición de la obra en 1916. Me refiero, entre las segundas, al acierto que suponemos en los actores españoles que hoy la representan bajo la dirección de Adolfo Marsillach, que no sólo es un buen actor, sino una de las cabezas más claras que yo he conocido últimamente.

Estas líneas que gentilmente me han sido pedidas, están referidas exclusivamente al enorme tema del pígalionismo. Cuando los mitos se hacen carne y su misterio se vuelve suceso diario, adquieren una vigencia que excede del recuerdo del mundo clásico, que vive en casas con ascensor y se mueve en el laberinto tentacular de las urbes modernas.

Por cada esquina puede aparecer un Pígalión y en cualquier cóctel podemos encontrar, con infusión de vida debida al irónico y dramático beneficio de una Afrodita desconocida, una Galatea.

En Amor tiende el hombre —pudiendo ser también tendencia de la mujer— a la creación enamorada del ser que él mismo prepara para que le enamore. Es un anhelo de felicidad que suele desembocar, como un río turbio, en un mar de infortunio. Digo lo de río turbio porque, a mi entender, el pígalionismo no está integrado con aguas muy claras. El querer hacer a una criatura a la imagen y semejanza de lo que para nosotros supone un ideal de perfección —divino o demoníaco, que paradójicamente viene a ser lo mismo— se me antoja, en primer lugar, un acto desviado de narcisismo y en lugar segundo un acto edipiano, puesto que la Galatea en cuestión —o el Galateo, tanto importa— es un hijo del Pígalión o de la Pígaliona que ha parido su estatua de marfil y pretende luego tener relación, en su fondo incestuosa, con la realidad nacida de su propia obra y del cuerpo de su ánima propia; con la criatura a la que ha dado invento y que reluce con luz impropia que, en principio, iluminó su sólo física y tenebrosa presencia.

Enamorarse de nuestra creación es un acto simplemente de desdoblamiento y es la aspiración de gozar en compañía electa, formada y deformada, la estéril y terrible soledad: o sea, ejercer el gran amor de los amores: el amor tan infinito como insatisfecho hacia uno mismo.

Pígalión, al irse enamorando de su obra, no crea otro ser que el que hubiera querido ser él mismo. Inventa el espejo donde poder verse, ya que sin espejo no se logra ver. Es un acto de misoginia inconsciente, o, mejor, subconsciente. Un acto, repito, de narcisismo edipiano.

Lo que ocurre, como riesgo más que probable, a los Pígaliones, es que sus Galateas, siguiendo un *pathos* tan melancólico como lógico, andan por sí solas cuando ya aprendieron a andar y vuelan, con vuelo autónomo, cuando se encuentran en posesión de dos alas aunque, al menos una de ellas, sea un ala prestada que por sí mismas no hubieran tenido nunca.

Casi todo lo que se crea se revuelve un día contra su creador. Porque lo creado, se cree y se crece en su tamaño verdadero.

Quien no ha sido Galatea o Galateo porque a éstos la hermosura se les vuelve ceguera y aun resentimiento, y ha sido Pígalión o Pígaliona, conoce bien esta eterna historia, esta angustia secreta. En el fracaso en lo ajeno está el hermoso y terrible fracaso propio, la triste y tardía convicción de que todo lo que se crea se pierde, se hace autónomo cuando no necesita de protectorado.

Fuera del mundo ceñidamente amoroso, ésta es la historia de los países emancipados, de los discípulos ingratos, y es también la propia historia incluso del Pígalión de sí mismo que odia desde el otoño afortunado, las fortunas de su juventud.

CESAR GONZALEZ RUANO



PYGMALION

de G. BERNARD SHAW
versión española de JOSE MENDEZ HERRERA

Ayudante de dirección
FRANCISCO ABAD

Jefe de iluminación
JOSE LUIS RODRIGUEZ
Jefe de maquinaria
GUILLELMO PEREZ
Jefe de utillería
GREGORIO LOPEZ

DIRECCION
ADOLFO MARSILLACH

Personajes

Henry Higgins
Alfred Doolittle
Coronel Pickering
Freddy Eynsford-Hill
Un Sarcástico
Un Desconocido

Intérpretes

Adolfo MARSILLACH
Antonio VICO
Fernando GUILLEN
Julio NAVARRO
Victor FUENTES
Luis RAMIREZ
Marisa de LEZA
Carmen CARBONELL
María FRANCES
Mara GOYANES
Lola LEMOS
Conchita LEZA
Gentes de Londres

Maquinista Compañía
RICARDO DIAZ
Apuntador
LUIS SAINZ

Decorados y figurines
FRANCISCO NIEVA

Realización decorados
MANUEL LOPEZ
J. LOPEZ SEVILLA
GARCIA ROS

Atrezzo
MATEOS

Realización figurines
ANITA y
CORNEJO

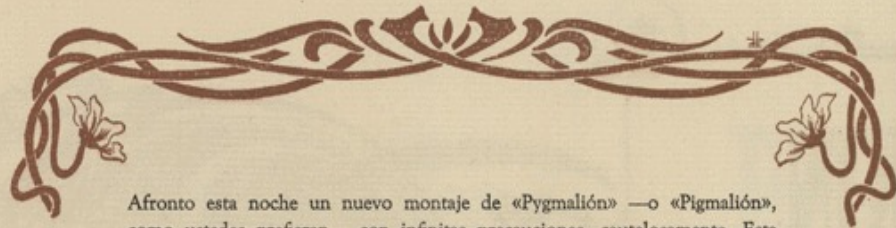
Sombreros
ANGELITA

Zapatería
BOHJA

Peluquería
H. PARALELO

Organización y Gerencia
FERNANDO COLLADO

ES UNA PRODUCCION K. A. R. P. A.



Afronto esta noche un nuevo montaje de «Pygmalión» —o «Pigmalión», como ustedes prefieran— con infinitas precauciones, cautelosamente. Esta obra y este personaje —el atrabiliario señor Higgins, profesor de fonética— son un viejo sueño mío y uno ya ha aprendido por larga experiencia lo que ocurre con los sueños cuando llega el momento de convertirlos en realidad: que quizá hubieran seguido mejor donde estaban, sobre la hundida funda de la almohada o en el escondido rincón de los deseos. Porque muchas veces ocurre así. Basta que se pongan los más nobles empeños en algún arriesgado ejercicio para que alguna mano invisible, y por supuesto malintencionada, se complazca en derribarnos. Y ocurre también, desdichadamente, que los más de los que nos rodean toman por pedantería o pretensión lo que sólo es limpia aspiración de hacer lo mejor posible algunas cosas dignas.

Quiero decir con todo esto que llevo largo tiempo pensando en «Pygmalión» y en lo que su autor quiso decir con ella, y que por eso mismo tengo en estos momentos un angustioso temor a equivocarme, como quien no se atreve a utilizar una delicada vajilla por miedo a romperla, o como quien no sabe cómo comportarse con la mujer largamente deseada cuando se tiene cerca en la intimidad de una situación propicia.

Quizá al Arte haya que ir sin tantos pies de plomo y más valientemente. Quizá el secreto de la sensibilidad esté en la intuición y no en la inteligencia. Quizá yo esté equivocado en más cosas de las que supongo.

En fin... De todas formas, el telón —implacablemente— va a levantarse ahora mismo.

Ustedes van a ver un espectáculo que ha costado muchos esfuerzos preparar. Ustedes emitirán su juicio —¿cuándo acabaremos con esta absurda costumbre de los estrenos que obliga a jugárselo todo al cara y cruz de una representación que forzosamente no puede ser la más afortunada?— y, una vez emitido, nosotros lo aceptaremos humildemente.

Quiero decir algunas cosas todavía. Que pocas veces he hecho algo con tanto amor. Que he respetado el texto íntegro de Bernard Shaw a través de una muy cuidada versión de José Méndez Herrera. Que, después de muchas dudas, hemos huido, para diferenciar las formas de hablar de los personajes, de todo lo que pudiera oler a casticismo o acento característico de cualquier región o provincia española. Que llevo una compañía de grandes actores —es para mí un honor que Antonio Vico haya accedido a trabajar a mi lado—. Que la empresa de este teatro me ha dado absoluta libertad para hacer lo que he querido. Y que si con todo esto no consigo un hermoso espectáculo es que, definitivamente, soy muy tonto.

MARSILLACH



IMPRESO EN HAUSER Y MENET, S. A.

ESPECTACULOS

«PIGMALION», DE BERNARD SHAW, EN EL GOYA



Marisa de Leza, Antonio Vico, Adolfo Marsillach y Carmen Carbonell, intérpretes de «Pigmalión», estrenada en el teatro Goya.

Teatro: Goya. Título: «Pigmalión». Autor: George Bernard Shaw. Traductor: José Méndez Herrera. Decorador y figurinista: Francisco Nieva. Director: Adolfo Marsillach. Principales intérpretes: Marisa de Leza, Carmen Carbonell, Antonio Vico y Adolfo Marsillach.

La versatilidad teatral de G. B. Shaw, capaz de escribir comedias «de encargo» de «lucimiento de actor» o de «lucimiento de ideas», estaba protegida por una de las capacidades de manobra teatral más sólidas de la historia del teatro: por el talento preciso y necesario para ajustar en cada momento los medios de la escena al fin de la comedia; por el «genio» o la «garra» de un gran escritor. G. B. S. no «inventó» ninguna receta teatral. Simplemente—nada menos—perfeccionó y suavizó la mecánica transmisora de los acontecimientos que se encadenan en una acción. Y, de manera aún más simple, demostró—en treinta y dos obras—la extraordinaria riqueza de material, caracteres y colores dramáticos que su gran talento irlandés era capaz de poner de pie y en orden sobre una escena.

Imaginar que los espectadores van al teatro buscando excitaciones y sorpresas superiores a las de su vida diaria es, en cierto modo, un pensamiento romántico y, en ese sentido, «Pigmalión» tiene hoy algo de ese perfume. Mas la segunda nota del talento de G. B. S., extraordinariamente visible en una representación actual, es que abrigó y redió las actitudes de sus personajes con una serie de accidentes y calificaciones que, no siendo realistas y probables, pertenecían al área de lo posible. «Pigmalión» es la obra de un escritor «libre» dentro del cuadro de sus fidelidades. A pesar de las explicaciones de su autor, «Pigmalión» es un simple, claro y simpático estudio de tipos y situaciones, y nada más. (Nada más y nada menos también que una exploración más de aquella temática favorita de Shaw, que consistía en dejar a un personaje descubrir, de forma relamuzante, su propia verdad «personal».) Por eso, a ratos, para el espectador de 1964, Higgins y Elisa son, quizá, abstracciones, pero Alfred Doellittle es todavía de una concreción emocionante.

Su representación, anoche, ha sido uno de los más hermosos, curtos, laboriosos, bellos y trabajados espectáculos de nuestro desigual teatro comercial. Creo que no

cabe ninguna duda y que es preciso citar inmediatamente a Adolfo Marsillach para centrar en su obra de director un elevadísimo tanto por ciento del éxito merecido y logrado. Hay «muebos» y muy serios problemas dentro de una representación de «Pigmalión» en lengua castellana. Nuestros espectadores pueden percibir la parte de la empresa del profesor Higgins que afecta a la mejora del comportamiento social de Elisa, pero reciben, lógicamente, con mayor dificultad, el drama de la comunicación por variantes fonéticas, que es, por supuesto, gravísimo en un idioma monosilábico como el inglés—donde al pronunciar mal se «dice» otra cosa—e inexistente en español. Este obstáculo es insalvable. José Méndez Herrera, en una versión fiel, pulcra y melancolísima—en la que él sabe elegir e identificar ciertos suplementos al texto de la obra, notablemente procedentes de los diálogos cinematográficos que el propio G. B. S. escribió—no puede afrontar este problema oral. Marsillach lo ha resuelto con muchísima tino «inventando» tonos. Yo me atrevería a decir que tengo la impresión de que se ha escrito una partitura musical y que ha obligado a sus actores a «tocarla» como en un concierto. Sus tonos, sobre todo, y los dobles tonos de Elisa «florista» y Elisa «duquesa» son ejemplar y eficazmente, válidamente convencionales y ricos para que entren en ellos la pena, la color y la ternura. Antonio Vico es un gran actor que se encontró, además, cómodo en la simpática y divertida piel del archifamoso «padre». Carmen Carbonell se encajó en una Mrs. Higgins, sonriente y delicada, que «adivina» acontecimientos. Fernando Gilén representó con prudencia ese relativamente destacado doble del profesor que es el coronel Pickering. María Francés estuvo fiel y convincente. Pero la pareja central se llevó, naturalmente, la palma. Marisa de Leza estuvo desgarrada, señorial, infantil, femenina, descartada y dulce. Marcó todo lo que hay dentro de la evolución de Elisa. Hizo un esfuerzo físico para quebrar y romper la voz en la primera parte y para llegar a una emoción de orden muy bien reprimido en la segunda. Y Adolfo Marsillach, actor, punteó hasta la última intención de Shaw, se divirtió literalmente—con el riesgo de «sobreactuar» toda la primera parte—y levantó a pulso, brillantísimamente, todo ese soberbio y enloquecido juego de amor final. Gran lección, por otra parte, la que dieron todos en esa deliciosa escena del té, tan estudiada en sus pausas, silencios

y temblores, que será muy difícilmente olvidada.

Y un decorador, amigos, que tampoco puede ser liquidado en dos palabras! Desde los divertidos juegos de la calle y el «hall» hasta la entonación general, Francisco Nieva ha dado una prueba grandísima de sensibilidad y de aprovechamiento de un espacio escénico. Esos movimientos de escena ordenados por Marsillach no hubiesen sido posibles sobre unos escenarios mal ajustados. Nieva ha bañado, literalmente, «Pigmalión» en un medio escénico que permitía el compromiso justo entre el «ayer» de la comedia y el «hoy» de su representación.

Y para que no quede una gota sin derramar en este tatro de claros, tan merecidos, diré que un público muy receptivo oyó la comedia con alegría, entró en ella con facilidad, paladeó su gran acumulación de detalles, aplaudió con fervor cuatro mutis y todos los finales de acto, desbordándose al término de la representación en ovaciones interminales, que obligaron a Nieva, Méndez Herrera, Marsillach y los actores a saludar muchísimas veces. Verdaderamente estas son las noches en que uno vuelve a creer—si alguna vez lo duda—que el teatro es, a la vez, un hecho social y un brillante producto de nuestra común cultura.—Enrique LLOVET.

ESTRENO EN BARCELONA DE «MAMA CON NIÑO» DE PASO

Barcelona 23. (De nuestra Redacción, por teléfono.) En el teatro Pórrora, y con la sala llena, se estrenó la comedia de Alfonso Paso «Mamá con niña», que obtuvo un gran éxito. La compañía del teatro Infanta Isabel, de Madrid, que tantas simpatías tiene en Barcelona, bordó maravillosamente la obra, destacándose Isabel Gavés, que fue repetidamente ovacionada. Con ella compartieron el aplauso Julia Martínez, Rafael Navarro, Antonio Pail, Ricardo Garrido y Rafael Arcos.

La dirección de Arturo Serrano, perfecta, y la decoración de Burman, de muy buen gusto. Al final de la representación se alzó muchas veces la cortina, y Alfonso Paso dirigió unas sentidas palabras de gratitud al público de Barcelona y elogio de los artistas que habían representado su obra.

Palacio de la Música: «Marnie, la ladrona»

Producción de Universal International, en Technicolor. Fotografía: Robert Burks. Director: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Tippi Hedren, Sean Connery, Diane Baker, Louise Latham, Alan Napier, Martin Gabel, Mariette Hartley y John Launer.

Aquí Alfred Hitchcock ha manejado un asunto inferior en calidades dramáticas a los que habitualmente utiliza el gran director. «Marnie, la ladrona» es una larga historia llorosa, con más caudal de lágrima



Sean Connery, Tippi Hedren y Diane Baker

mas en su última parte, que nublea por una zona nublada y con ambiciones literarias de complejos mentales, pero de muy somera profundidad. No obstante, la mano de Hitchcock acierta siempre a poner curiosidad en los puntos sucesivos del ítem, para hacerlos más llevaderos e intrigadores. La película se atiende al comienzo con esa inicial devoción que aporta de antemano el nombre ilustre de su realizador. Después, aún con Hitchcock en el pescante rienda en mano para llevar el barullo por los escondidos caminos que a él más le convienen, «Marnie, la ladrona»

A B C. MIÉRCOLES 2 DE DICIEMBRE DE 1964, EDICIÓN DE LA MAÑANA. PAG. 86.

miércoles y jueves, será representada una misma obra y los viernes, sábados y domingos se pondrá otro título en escena; los lunes, habrá descanso. Se trata de alternar los estrenos con las repeticiones.

NUMIDIA

En "El mono de la tinta", Alfonso VI, número 4. (Junto a la plaza del Marqués de Comillas).—R.

ORQUESTA CÁMARA PARIS

Director: Pierre Duvauchelle. Programa: obras de Leclair, Torelli, Vivaldi, R. mau y Bach. Jueves, 3, once noche. Teatro Marquina. Localidades, en taquilla.—R.

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRID

Presenta Orquesta Cámara Paris. Jueves, tres diciembre, once noche. Teatro Marquina. Cupo limitado de socios; informes e inscripciones. Los Madrazo, 16, bajo. Teléfono 221 09 07.—R.

ORQUESTA NACIONAL FRUHBEEK DE BURGOS. MAX ROSTAL

Viernes, 6:45 tarde, Palacio Música. Obras Julio Gómez, Alban Berg, Brahms. Domingo, 11,30 mañana, Monumental Cl-

nema, repetición programa viernes. Localidades: taquillas teatro Real (calle Carlos III). Concierto matinal: butacas, jueves; resto localidades, viernes.—R.

I BIENAL MUSICA CONTEMPORANEA
Conjunto Orquestas. Luis Villarejo, baritono. Directores, Enrique García Asensio y Earle Brown. Obras: Coria, Hidalgo, Halffter, García Abril, Brown, Nono. Hoy, 7,30. Inscripción previa si g.n. Información: Conde Aranda, 20, 2.º derecha. 228 07 57 y 276 84 37. Diez a dos, cinco a siete.—R.

Guía del espectador

Nati Mistral

obtine un éxito enorme en su maravillosa interpretación de *Maria Reyes*.

Adolfo Marsillach

con Marisa de Leza, Carmen Carbonell y Antonio Vico, en *Pigmalión* (de Bernard Shaw). Teatro Goya. Un éxito rotundo.

Manolo Gómez-Bur

triumfa clamorosamente con *Prefiero España*, de Alfonso Paso. Una obra de la máxima actualidad. Hacia 200 representaciones triunfantes. Teatro Cómico.

Antonio Vico

en *Pigmalión*. Todos los días.

"Maria Reyes"

es una magnífica comedia española de Quintero y León.

Marisa de Leza

en *Pigmalión*. Teatro Goya. Todos los días.

Celia Gámez

triumfa clamorosamente, en el teatro Martín, con la graciosísima revista *Mami, lévame al colegio*.

Manolo Gómez-Bur

protagonista de *Prefiero España*, de Alfonso Paso. Clamoroso éxito de risa. Hacia 200 representaciones triunfantes. Teatro Cómico.

Nati Mistral

Un portento de arte, gracia y emoción en la espléndida comedia *Maria Reyes*.

Carmen Carbonell

en *Pigmalión*. Teatro Goya. Todos los días.

Manolo Gómez Bur - Alfonso Paso

en *Prefiero España*. Mil carcajadas. Hacia 200 representaciones triunfantes. Teatro Cómico.

"Maria Reyes"

Interpretada prodigiosamente por Nati Mistral. Triunfa a diario en el teatro Elvira.

"Pigmalión"

de Bernard Shaw. Compañía de Adolfo Marsillach, con Marisa de Leza, Carmen Carbonell y Antonio Vico. Teatro Goya. El éxito mayor de crítica y público.

Manolo Gómez Bur - Teatro Cómico

El éxito del año: *Prefiero España*, de Alfonso Paso. Miles de carcajadas. Hacia 200 representaciones triunfantes. Teatro Cómico.

Adolfo Marsillach

con Marisa de Leza, Carmen Carbonell y Antonio Vico, en *Pigmalión*, de Bernard Shaw. Teatro Goya. Todos los días.

Una tragedia divertidísima: "Cocó"

Teatro Valle-Inclán. "Cocó". Conchita Montes, en su mayor éxito cómico.

Luis Villarejo

en *El hijo fingido*. Teatro de la Zarzuela. Viernes, 11 noche.

"Mami, lévame al colegio"

La mejor revista de todos los tiempos. Éxito clamoroso de Celia Gámez, con la colaboración de Angel de Andrés, Ingrid Garbow y Paquito Cano.

Esteban Asturias

en *El hijo fingido*. Teatro de la Zarzuela. Viernes, once noche; estreno de *El hijo fingido*.

Teatro de la Zarzuela

Viernes, once noche; estreno de *El hijo fingido*.

"Cocó". Conchita Montes. "Cocó"

de Mithois. Versión de Tono. Divertidísima Teatro Valle-Inclán. Dirección: Fernando Fernán-Gómez.

Cartelera madrileña

TEATROS

ALCAZAR. (221 22 52).—Próximamente estreno de: Zoo (de Vercors, en versión de Félix Rox, con Ismael Merlo, Ricardo Canales). Dirección: Cayetano Luca de Tena.

BIBATRIZ. (225 81 02).—7 y 11: La condesa Lucrecia (de Joaquín Cayro-Sotelo), con Carmen Bernardos y Rafael Alonso. Dirección: Cayetano Luca de Tena.

BELLAS ARTES. (222 44 37). Edificio Crouho Bellas Artes.—7, 10, 15: José María Rodero, en El caballero de las espuelas de oro (de Alejandro Casona), con Esperanza Grases, Javier Loyola y Compañía dúplex, con la intervención de Asunción Sancho. Dirección: José Tamayo.

CALDERÓN. (7, 10, 15).—La gran Compañía de revistas de Tony Leblanco. En *Leva la señora! Leva el caballero!* con la primerísima estrella Lolita Sevilla. Despáchase con cinco días sin sueldo.

CIRCO PRICE. (Tel. 221 46 07).—Hoy, miércoles, 11 noche; eran velada de sucha. Mañana, jueves, 4 tarde; eran sucha infantil con Precios reducidos y juguetes Pavá, 6,45 y 10,30; [Éxito del Circo Royal de Londres! ¡Leones! ¡Leopardos! ¡Falcones! ¡Chimpancés! ¡Cañaditas! ¡El canuro boxeador! ¡Las salteras de Escocia! ¡Payasos! ¡El mejor "clown" del

mundo! ¡El intrépido artista Inés Roy Francés, que se lanza envuelto en llamas, a una piscina en llamas desde 20 metros de altura! ¡Fuego sobre fuego!

CLUB. (Bajos Palacio de la Música).—Mañana, 11 noche, estreno: De pronto, una noche... (de Alfonso Paso, con Irene Gutiérrez Caba, Faco Muñoz, Elisa Ramírez, Antonio Cerro).

COMEDIA. (Compañía titular).—7 y 11: Ni netta y un señor de Aurada (de Miruel Mibura), con Juanjo Menéndez, Aurora Redondo, Rafael L. Somoza, Alfredo Landa y Paula Martel. Noche, sin función, por descanso Compañía.

COMICO. (Teléfono 222 72 83).—7, 11: Compañía Comedias Cómicas Manolo Gómez Bur, en Prefiero España, de Alfonso Paso, con Vicky Lagoa, Ignacio de Paul y la colaboración de Miguel Paleczuela.

ESLAYA. (221 19 64).—7 y 11: Nati Mistral presenta María Reyes (de Antonio Quintero y Rafael de León), con Francisco Piquer, Angeles Borriano, Antonio Martelo, Ana María Custodio y Fernando Noguera.

ESPAÑOL. (221 22 47).—7 y 10,45: Don Juan Tenorio (de Zorrilla), con Guillermo Martín y Victoria Rodríguez. Decorados y trajes; Salvador Dalí. Ilustraciones musicales: R. Sainza de la Maza. Dirección: Luis Escobar. Últimas sesiones.

GOYA.—7 tarde: Compañía de Adolfo Marsillach, con Marisa de Leza, Carmen Carbonell y Antonio Vico, en Pigmalión (de Bernard Shaw). Miércoles, noche, no hay función por descanso de la Compañía.

INTAYTA ESABEL. (221 47 78).—7 y 11: Arturo Serrano presenta a Rocío Dírcal, en Un domingo en Nueva York (versión López Rubio).

TEATRO DE LA ZARZUELA

Temporada Oficial de Ballet y Teatro Lírico Nacional 1964-65

Viernes, 4 - 11 noche

ESTRENO de

«EL HIJO FINGIDO»

Comedia lírica, inspirada en Lope de Vega, según versión de Jesús María de Arozamena y Victoria Kamhi. Música de Joaquín Rodrigo.

GABARDINAS

buenas, buenas!

GABANES

Fábrica

Sastrenría a medida

MEJIA LEQUERICA, 5 - ATOCHA, 14

KAS

NECESITA VENDEDORES

Por ampliación plantilla ventas se necesita personal vendedor, edad 25 a 35 años, carnet conducir primera clase, experiencia.

Reserva absoluta colocados.

Dirigirse a: Apartado 50.553 - Ref. K MADRID. (16.260.)

CONDECORACIONES

OBRAS DE ARTE

ESMAJES FINOS

PLATA

PLATA

PLATA

VILLANUEVA Y LAISEGA

JOYEROS

CARRERA SAN BERNARDINO, 11

PROXIMAMENTE

NUEVA FILMS S.A.

ESPIONAJE EN HONG KONG

DIRECTOR: JÜRGEN ROLAND

EASTRANCOLOR

¡UN FILM DE TREMENDA DUREZA, VIOLENTO, APASIONANTE!

INGENIERO DE CAMINOS

más de veinte años de experiencia obras públicas. Desea colaborar o asesorar a empresa constructora. Preferible ocupar media jornada

Escribid: ALAS. N.º 504, Generalísimo, 30

ABC (Madrid) - 02/12/1964, página 86
Copyright (c) DIBUJO ABC S.L., Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrate de acuerdo con las condiciones existentes.

10.- 23-II-1979: crítica de la versión de *Pigmalión* para TVE



AGENDA

TRIBUNA:

Pigmalión

JOSÉ RAMÓN PÉREZ ORNIA
23 FEB 1979

Los programas dramáticos de TVE, versiones televisadas de teatro y novelas -elegidas por lo general con los mismos criterios ideológicos y, culturales de los años sesenta- se habían ganado merecidamente las antipatías de la crítica, y, en muchas ocasiones, de la audiencia. Veteranos pedestales de la casa, con *status* permanente de colaboradores, se caracterizan por el teatro televisado, estilo análogo al francés *film d'art* de la primera década del siglo con la cámara plantada ante el escenario. Un estilo pedante, al pie de la letra o del diálogo, que ignora setenta años de cine y treinta de televisión. Así, lo mismo da que se trate de Paso, Lope de Vega, Casona o Shakespeare, estos realizadores desconocen que el teatro y la televisión son dos medios y lenguajes absolutamente distintos. La planificación está al servicio del diálogo y se cambia de plano sólo cuando interviene otro actor. Las cámaras persiguen al actor e imitan sus movimientos por el plató: si don Mendo se movía a la derecha, la cámara de televisión también. Si *La idiotie* se sentaba, la cámara bajaba la lente. Y si por casualidad alguien hubiese estornudado allá por *El orgullo de Albacete*, también allí estaba el realizador pronto a ingeniar con la cámara la reproducción mimética del estornudo. Lo dicho, una realización pedestre, adocenada, rutinaria y vaga (en el sentido laboral) y una programación que ignora el teatro actual, los numerosos grupos independientes y que ha logrado ahuyentar la audiencia.

La cuestión es de talentos, de ideas y de saber cine y televisión a la espera de que jubilen a estos incunables exponentes del monopolio creativo. La adaptación y realización de José Antonio Páramo de la obra *Pigmalión*, de George Bernard Shaw, ha sido todo un ejemplo de espectáculo televisual, con traducción directa del inglés por José Méndez Herrera y el feliz debut de los argentinos Marilina Ross y Luis Politti y en una acertada sustitución del *slang* y *cockney* londinenses por el lunfardo porteño. Aunque la comparación con el *My fair lady* que había dirigido Cukor esté fuera de lugar, Páramo ha hecho una muy buena versión pese a los seis días de cinco horas de grabación, al mismo tiempo que realizaba *Sur*, de Julien Green, y pese a no tener equipo fijo de colaboradores técnicos y otros muchos inconvenientes de Prado del Rey. Un estilo totalmente opuesto al de sus vetustos colegas. Un intento válido de crear para la televisión y no de retransmitir teatro, con una planificación esmerada (casi un millar de planos en 107 minutos que contribuyeron a mantener el ritmo e interés del telespectador) que ha logrado alejar por un día la pesadilla de los dramáticos.

* Este artículo apareció en la edición impresa del Viernes, 23 de febrero de 1979

Radio-Televisión

El cine en casa

SESION DE TARDE
Domingo.
Primera Cadena
«UN MUERTO RECALCITRANTE»
(1960), de George Marshall. Ciento dos minutos. Blanco y negro.

Partiendo de una obra teatral de Alec Coppel, George Marshall ha realizado una comedia negra, en buena parte paródica de los filmes policíacos tradicionales, en la que una vez más da muestras de que el olvido que ha caído sobre su nombre está lejos de ser justo. La película, en efecto, si no es comparable a las obras maestras del género, sí resiste perfectamente la visión a los más de veinte años de su estreno. En buena medida gracias a una dirección de actores más que eficaz, que da como resultado que Glenn Ford consiga una de sus mejores interpretaciones en un registro inhabitual para él y que una Debbie Reynolds que ya empezaba, en la época en que se realizó el filme, a acartonarse, recupere la frescura de sus años juveniles.

Planteadas como un juego hasta cierto punto macabro, aspecto que subraya el hecho de que el protagonista sea un escritor de guiones para la televisión, incapaz de encontrar soluciones a sus problemas tan válidas como las que da a los de sus criaturas de ficción, la película tiene, si no en su integridad, sí aisladamente, momentos de brillantez. Y tiene, también, el ritmo deseable, a veces un tanto forzado, para hacer olvidar su origen escénico.

Aparte el trabajo, ya comentado más arriba, de los protagonistas, «Un muerto recalcitante» cuenta en su haber con una excelente interpretación de todos los actores secundarios, entre los que merece mención especial, pese a lo breve de su papel, la siempre original Zasu Pitts.
Calificación: **

LARGOMETRAJE

Domingo. Segunda Cadena
«BAJO CUALQUIER BANDERA»
(1970), de Peter Collinson. Noventa y nueve minutos. Color.

Segunda comedia del día, y en este caso muy poco estimulante. No es, en efecto, Peter Collinson un realizador que se haya distinguido nunca por su sutileza. Y, por supuesto, ni sus más acérrimos admiradores tendrán la idea de calificar de sutiles las interpretaciones del estólido Charles Bronson. Como la sutileza es la clave del género, va de su yo que, desde su planteamiento, «Bajo cualquier bandera» era una empresa destinada al fracaso. Por mucho que, para insuflar algo de vida al empeño, se contratara a Tony Curtis, un actor que vale lo que valen los guiones que interpreta y los directores con los que trabaja.

El guión de «Bajo cualquier bandera» no es precisamente genial, por mucho que en él se den cita aventuras rocambolescas,



Grant Williams, en una escena de «El increíble hombre menguante»

enfrentamientos en el campo de la guerra y en el del amor, y frases de superficial cinismo destinadas a crear una distanciamiento entre el trasfondo político del filme y su tratamiento en clave de farsa. De Collinson ya se ha dicho que, pese a las esperanzas que hizo concebir en los comienzos de su carrera, pronto se vio que lo suyo, antes que el matiz, era la pirotecnia. Pirotecnia, eso sí, que no falta en la película.

Junto a Bronson y Curtis protagoniza «Bajo cualquier bandera» Michèle Mercier, una actriz francesa que alcanzó gran popularidad en los años sesenta en su país y que intentó una carrera internacional sin demasiado éxito, lo que no puede extrañar si se la juzga por su labor en esta película.
Calificación: *

MIS TERRORS FAVORITOS
Lunes. Segunda Cadena.

«EL INCREIBLE HOMBRE MENGUANTE»
(1957), de Jack Arnold. Blanco y negro.

Sería más lógico hablar de ciencia-ficción a propósito de la película que hacerlo de terror, pese a que las imágenes finales, que no es cosa de destripar aquí, producen una sensación difícilmente definible. Pero, en cualquier caso, y bizantinismos aparte, no cabe sino alegrarse de que «El increíble hombre menguante», título inédito en España, llegue al fin a conocimiento de los apasionados por el cine fantástico, calificativo que, desde un principio, habría cuadrado mejor que el que se le ha dado a los filmes emitidos en el espacio de Ibáñez Serrador. Porque se trata de una pequeña obra maestra del género, dentro del cine de bajo presupuesto en el que se desenvolvió la actividad de Jack Arnold, su realizador.

Richard Matheson, uno de los hombres claves de la literatura fantástica, es el autor del guión de «El increíble hombre menguante», y en él se desarrolla la historia de un sabio que, al someterse a unas misteriosas radiaciones, empieza a disminuir progresivamente de tamaño, hasta verse reducido a proporciones infinitesimales. Sus enemigos no serán extraños monstruos, sino sus propios semejantes, los objetos y animales domésticos, de dimensiones relativamente gigantescas a medida que decrecen las suyas. Está llena la película de momentos angustiosos, que nos revelan, sin necesidad de molestos discursos ni pedantes discusiones, lo que de tremendamente hostil hay en nuestra vida cotidiana, en nuestro entorno habitual.

La imaginación es, en este caso, más importante que los efectos especiales, aunque estos sean, en su aparente simplicidad, espléndidos. Como espléndida es la ambientación, la dosificación de los momentos fuertes e incluso, en su falta de pretensión, la interpretación de unos actores tan modestos como desconocidos. Arnold, que en los años cincuenta dirigió una serie de películas que se han convertido en clásicos, si se quiere menores, con lugar ya en el pequeño Olimpo del cine fantástico, entre las que sobresale la que se ofrece mañana, aunque quizá la más popular sea «La mujer y el monstruo», dejaría prácticamente de interesar al cambiar de género, educándose, primero, a las películas de temática juvenil, y luego a la comedia, en la que se hundiría su bien ganado prestigio anterior.
Calificación: ***

Reposición de «Pigmalión», de Bernard Shaw

El espacio «Teatro» repone mañana, por la Primera Cadena, la obra de George Bernard Shaw, «Pigmalión», que en su día realizara José Antonio Páramo para TVE, e interpretaran José María Roldán, Marilyn Ross, Aurora Redondo, Tomás Blanco, Marl Carmen Prendes, Néida Quiroga, Luis Politi, Maite Tojar y Salvador Vives.

«Pigmalión» es la obra de un escritor libre dentro del cuadro de sus fidelidades. A pesar de las explicaciones de su autor, «Pigmalión» es un simple, claro y simpático estudio de tipos y situaciones. Obra, por otra parte, cuyo argumento ha sido tratado por otros muchos autores, con mayor o menor éxito, pero que en todo caso siempre recuerdan a este «Pigmalión» genuino de Bernard Shaw.

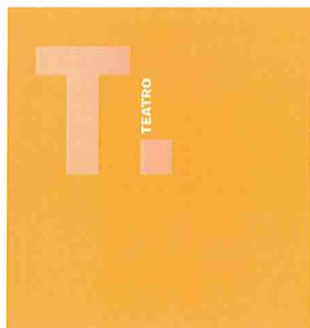
Un profesor, especialista en fonética, se entusiasma con el peculiar acento de una

florista, y con la idea de utilizarla como experimento, dice: «Yo haré una duquesa de esta desaliñada ave callejera», tratándola como un mero objeto a adiestrar. Lo que no espera el profesor es que su alumna le aventaje y le haga ver incluso a veces su escasa educación.

Para escribir esta obra, Bernard Shaw abrigó y rodeó las actitudes de sus personajes con una serie de accidentes y calificaciones que, no siendo realistas y probables, pertenecían al área de lo posible.



Marilyn Ross, protagonista femenina de «Pigmalión»



LATIGAZOS Y CARICIAS

AL CUMPLIRSE EL PRÓXIMO 26 DE JULIO EL 150 ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE GEORGE BERNARD SHAW, ÉSTE ES UN BUEN MOMENTO PARA REVISAR LA FIGURA DEL DRAMATURGO IRLANDÉS, MÁS ALLÁ DE SU CÉLEBRE «PYGMALION»

DENUNCIA E INGENIO.

EL AUTOR DE «SANTA JUANA» DESENMASCARÓ LA HIPOCRESÍA Y LAS CONVENCIONES SOCIALES. EN LA OTRA PÁGINA, RETRATO DE GEORGE BERNARD SHAW, DERAJO, CON HILAIRE BELLOC Y G. K. CHESTERTON

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

¿Qué pensaría Bernard Shaw sobre el porvenir de su teatro en España aquella tarde de febrero de 1926 en la que, desde el patio de butacas del teatro Eslava, contemplaba a la protagonista de su *Santa Juana* metida en la piel de la Xirgu? El escritor Luis Araquistáin, que coincidió con el dramaturgo y mantuvo con él una breve charla, no aludió, al dar cuenta de ella, a la cuestión, pero no es difícil imaginarlo. Su estreno fue saludado por la crítica como una jornada triunfal en la que, según el joven periodista Montero Alonso, el páramo del teatro español, dominado por la mediocridad y la vulgaridad, se vio repentinamente iluminado por el resplandor de tan singular drama. No en vano, se alcanzaron las treinta y una representaciones.

PROLÍFICA PLUMA. No era, sin embargo, la primera vez que una obra del dramaturgo inglés llegaba a nuestras salas. Seis años antes, en 1920, cuando todavía no había obtenido el Premio Nobel de Literatura, Gregorio Martínez Sierra, impulsor del teatro de arte en nuestro país, presentó, en el mismo escenario del Eslava, *Pygmalión*, que mereció varias repeticiones en las temporadas siguientes. Otras piezas suyas, como *Cándida* y *El hombre que se deja querer*, fueron llegando con regularidad de la mano

de compañías en cuyas cabeceras de cartel figuraban nombres tan prestigiosos como Catalina Bárcena, Irene López Heredia o Lola Membrives. Más no se cumplieron las buenas expectativas. Aunque su fama seguía intacta, el interés por su teatro desapareció, de modo que, a partir de los años treinta, ni se repusieron las obras ya conocidas ni se representaron las que iban surgiendo de su prolífica pluma. En aquella época, empezó a ser más popular por sus aforismos, recogidos en almanaques, que por su obra dramática, no sólo ausente de las carteleras, sino escasamente editada.

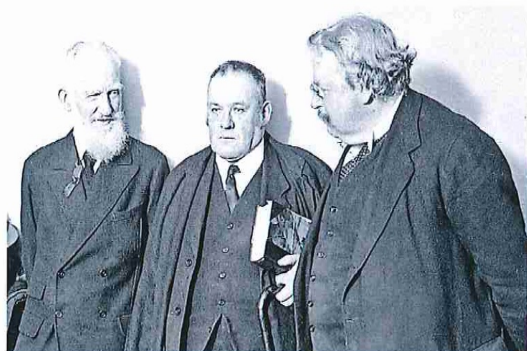
Es posible que las causas que condujeron a tal situación fueran diversas. Unas atribuíbles al declive que empezó a sufrir el autor en su propio país, que, para unos, era consecuencia de su pérdida de ambición en los asuntos abordados y de una cada vez mayor deriva burguesa, y, para otros, en el polo opuesto, de seguir avanzando en un terreno experimental que había dejado de interesar al público, cada vez más acomodaticio. También pudo influir la evolución que se iba produciendo en el teatro español. Acogido como representante de la vanguardia europea representada, en aquellos años, por autores como Ibsen, Strindberg, Hauptmann y Maeterlink, la llegada de la República alumbró nuevas inquietudes que empujaron al teatro de Bernard Shaw a un segundo plano. Ni siquiera tuvo continuidad la influencia ejercida en el primer Benavente, tan atento a cuanto sucedía en la escena europea, y en otros autores como Jacinto Grau, una de cuyas piezas, *El señor de Pygmalión*, escrita en 1928, es deudora de su teatro, aunque algunos opinen que sólo en lo tocante al título. Luego, llegaron la Guerra Civil y la larga postguerra y nadie se interesó por el escritor irlandés. Casi tres décadas

hubieron de transcurrir para que su nombre volviera a figurar en las carteleras españolas. Hubo una excepción que, por su curiosidad, no me resisto a mencionar. El 18 de julio de 1946, para conmemorar el décimo aniversario del llamado Alzamiento Nacional, el Teatro Universitario Español, dirigido por el ex barraco Modesto Higuera, ofreció en el Español un espectáculo compuesto por tres obras, una de las cuales, titulada *Los despachos de Napoleón*, era de Bernard Shaw. Anécdotas aparte, su regreso a los escenarios pasó sin pena ni gloria, hasta que, en 1964, la compañía de Adolfo Marsillach ofreció *Pygmalion* en el desaparecido teatro Goya, de Madrid, con escenografía de Francisco Nieva y un reparto del que formaban parte, además de él, Marisa de Leza, Antonio Vico, Fernando Guillén y Adela Carbonell.

CON CUENTAGOTAS. Aquella función dejó un buen sabor de boca. Marsillach había sido respetuoso con el original y, sobre todo, no había incurrido, en la puesta en escena, en la tentación casticista. Pero un nuevo paréntesis de silencio se abrió sobre la obra del dramaturgo irlandés. No se cerró hasta los posteriores años del franquismo y, partir de entonces, ha ido llegando con cuentagotas a nuestros escenarios. A veces con el reclamo de figuras como Julia Gutiérrez Caba, María Dolores Pradera o Julieta Serrano. Al margen del juicio crítico que cada espectáculo mereció, era evidente que aquél heredero de Ibsen, al que había dedicado un ensayo titulado *La quintaesencia del ibsenismo*, era tratado como un elegante e ingenioso comediógrafo al uso, como un proveedor de obras para consumo de la burguesía. La fina y despiadada denuncia de su tiempo había devenido en un amable juego. Los latigazos de antaño se tornaron en caricias.

En el año en que se cumplen los 150 del nacimiento de George Bernard Shaw, no parece que nadie, en nuestro país, tenga intención de celebrarlo. Hubiera estado bien que alguien, desde la profesionalidad y el rigor, se lo hubiera planteado. Tal vez, nos hubiera ayudado a colocar a Bernard Shaw en el sitio que, en justicia, le corresponde. ■

PIEZAS SUYAS COMO «CÁNDIDA» LLEGARON DE LA MANO DE COMPAÑÍAS EN CUYAS CABECERAS DE CARTEL FIGURABAN NOMBRES TAN PRESTIGIOSOS COMO CATALINA BÁRCENA



Cultural (Madrid) - 22/07/2006, Página 26

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta obra, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrate de acuerdo con las condiciones existentes.

DOMINGO, 13 DE ABRIL DE 2014 ABC
abc.es/cultura



Adolfo Marsillach y Marisa de Leza, en «Pígalión»

SANZ BERMEJO

La obra de Bernard Shaw vio la luz en Londres el 11 de abril de 1914, y llegó a España seis años más tarde, adaptada por Gregorio Martínez Sierra

Cien años del estreno de «Pígalión»

JULIO BRAVO
MADRID

Fue Ovidio el primer autor que recogió el mito de Pígalión, originario de Chipre, en su obra «Las metamorfosis», y desde entonces ha aparecido de muchas maneras en la literatura universal. Pero fue el dramaturgo británico Bernard Shaw, premio Nobel de Literatura en 1925, quien le dio mayor notoriedad con su obra «Pígalión», estrenada en Londres hace justamente cien años, el 11 de abril de 1914 (aunque antes se ofreció en Viena una versión en alemán del texto). El reparto de aquella primera función, en el His Majesty's Theatre de Londres, incluía a Patrick Campbell y Herbert Tree.

En la obra de Ovidio, Pígalión era un escultor enamorado de una estatua que había hecho él mismo. Bernard Shaw lo convirtió en un estirado profesor de fonética británico que conoce a una florista vulgar a quien pretende, por una apuesta, «refinar» y enseñar a hablar en seis meses. Según se cuenta, una réplica de la actriz Patrick Campbell «no es muy probable» provocó en el estreno la carcajada más larga de la historia del teatro británico: setenta y seis segundos, contados por el regidor con su cronómetro.

A España llegó la obra seis años más tarde de su estreno. Traducida por Ju-

lio Broulá y adaptada por Gregorio Martínez Sierra, se presentó en el teatro Eslava de Madrid el 14 de noviembre de 1920, con un reparto formado por Catalina Bárcena —una de las mejores actrices españolas de la época— y Lorenzo Collado. «En «Pígalión» —dijo Floridor en ABC—, lo paradójico se ofrece en la teoría de que no hay derecho, en nombre de la sociedad, a educar a ciertas gentes, porque es hacerlas infelices al pretender adaptarlas a otro ambiente para el que no están preparadas».

El 24 de abril de 1943 se repuso la obra en el teatro de la Comedia de Madrid, con Elvira Noriega y Antonio Monsell como protagonistas. Y más tarde, en 1964, se presentó una nueva versión, dirigida por Adolfo Marsillach e interpretada por él mismo junto a Marisa de Leza y Antonio Vico.

La obra fue llevada al cine en 1938. Contaba con guión del propio Bernard Shaw. Leslie Howard, Wendy Hiller y Wilfrid Lawson fueron sus protagonistas. Y en 1956 se estrenó en Broadway un musical basado en la obra de Shaw, «My fair lady», con música de Frederick Loewe y libreto de Alan Jay Lerner. Julie Andrews y Rex Harrison encabezaban el reparto. La versión cinematográfica de 1964 la dirigió George Cukor y la pareja protagonista fue Audrey Hepburn y Rex Harrison.

Reservados todos los derechos. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad. Reservados todos los derechos. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad.