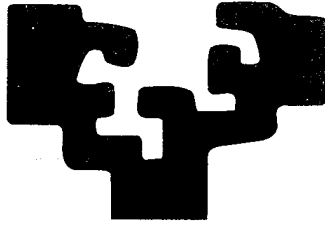


eman ta zabal zazu



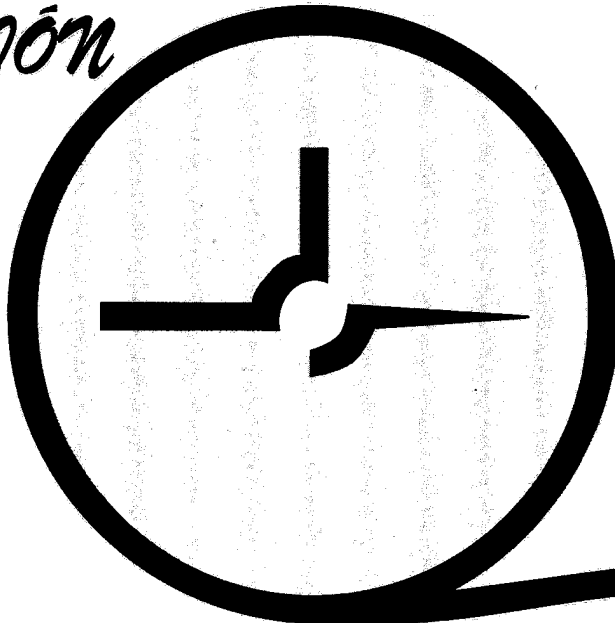
universidad
del país vasco

euskal herriko
unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI SAILA

TRASVASES CULTURALES:
LITERATURA
CINE
TRADUCCIÓN

2



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

Edita: FACULTAD DE FILOLOGIA
Dpto. Filología Inglesa y Alemana
Imprime: EVAGRAF, S. Coop.
Alibarra, 64 - Vitoria
D. L. VI - 187 - 1997
I.S.B.N. - 84-600-9413-8
Vitoria-Gasteiz 1997

LOS ARCAISMOS EN EL CINE:
ESTUDIO DE DOS TRADUCCIONES DE *ENRIQUE V*

Beatriz RUIZ ARRABAL

Universidad de Ginebra

Roman Jakobson (1963, p.80) habla de traducción intersemiótica o transmutación para referirse a los casos en que en el proceso de traducción intervienen signos no lingüísticos. Es, por ejemplo, el caso de la adaptación de una obra literaria al cine.

Cuando la obra literaria en cuestión ha sido escrita en una época anterior a la de la película, el proceso se complica, pues el adaptador puede decidir la modernización total o parcial del lenguaje de la obra.

La complicación es doble para el traductor de esa película a otra lengua, pues él también tiene la opción de conservar o no los arcaísmos. Hay pues un doble proceso de traducción.

El propósito de este trabajo es averiguar cómo afecta este doble proceso al texto original en lo que respecta a su arcaicidad. Para ello se han tomado dos adaptaciones de la pieza teatral *Enrique V* de Shakespeare, la primera de ellas realizada por Laurence Olivier en 1944 y la segunda por Kenneth Branagh en 1988, así como sus respectivas traducciones al castellano (la de Branagh hecha por M.Grange y S.Hurtado, la de Olivier por un traductor desconocido por este autor a la hora de redactar este documento)¹.

Esto nos dará además la oportunidad de comparar las técnicas de doblaje y subtitulación. El trabajo se centra en tres escenas significativas de la obra: el Prólogo, la escena primera del acto segundo y la arenga del rey en la escena tercera del cuarto acto.

Cabe destacar la existencia de pocos cambios entre la obra original y los diálogos de ambas películas. Los dos directores se han limitado fundamentalmente a eliminar algunas escenas para ajustar la duración de la obra teatral a las dos horas aproximadamente que suele durar una película.

Se permiten pues ambos pocos cambios a nivel lingüístico, lo cual es comprensible tratándose de Shakespeare. Sin embargo, se pueden señalar algunos casos de modernización²:

troth plight (II,i,20): tanto en la versión de KB como en la de LO, “betroted”³.

humour (II,i,58)⁴: LO lo transforma en “truth”.

mine (II,i,81): en ambos casos “my”.

your (II,i,82): en ambos casos de nuevo “you”.

fight (IV,iii,35): “feast” en LO.

as (II,i,116): “if” en KB.

Como puede verse, estas modificaciones son pocas, y sólo vocablos. Además la mayoría de ellas están en escenas en prosa, menos solemnes. Son pues cambios mínimos, la mayor parte de ellos sin duda realizados con la intención de facilitar la comprensión del espectador de habla inglesa, quien, pese a hablar la misma lengua en que fue escrito el original, no está necesariamente familiarizado con unos términos, expresiones o construcciones que cayeron en desuso siglos atrás.

A pesar de esta necesidad de comprensión, es obvio que tanto Olivier como Branagh han optado por conservar la mayor parte de las características del lenguaje shakespeariano en sus películas.

Según James S. Holmes (1988,p.37), que ha estudiado este problema en el campo de la traducción de la poesía, hay tres niveles en los cuales puede apreciarse que un texto procede de otra época:

1. El nivel lingüístico, por medio de lo que Holmes llama “dialecto temporal”, es decir, el estado en que se encuentra la lengua en el momento en que se escribe el texto.

2. El nivel literario o poético. Se refiere Holmes a la forma literaria del texto, por ejemplo, si es un poema el tipo de estrofa en que está escrito puede estar en desuso en el momento de hacer la traducción.

3. El nivel socio-cultural. En otras palabras, el tema, que puede ser más o menos relevante según la época, y estar más o menos pasado de moda.

Como dice Holmes, “en cada uno de estos niveles el traductor debe elegir”, buscar una solución adecuada a sus propósitos. Veamos qué han hecho los autores del doblaje en la versión de Laurence Olivier y de los subtítulos en la de Kenneth Branagh.

En lo que respecta al nivel socio-cultural, corresponde al autor del guión el elegir si conserva o no los temas o las imágenes de la obra original. Por lo tanto, el traductor se encuentra con que la elección está ya hecha.

Lo mismo podría decirse del nivel literario, aunque con una matización: así como el estudio de Holmes se refería sobre todo a obras líricas, en este caso nos encontramos con una pieza teatral escrita en 1599 siguiendo las convenciones de moda de la época, es decir, el autor utiliza el verso en las escenas dramáticas (en el caso de la lengua inglesa es el pentámetro yémbico) y la prosa en las cómicas.

Esto nos conduce a una cuestión interesante, la de si ha de traducirse o no en verso para intentar aproximarse lo más posible al original. Sobre este punto hay diversidad de opiniones. Por un lado están los que creen que “ninguna versión en verso es buena”, como Luís Astrana Marín, autor de la primera traducción al castellano de las obras completas de Shakespeare (Estudio preliminar, p.21). Según Astrana Marín, es imposible verter el verso inglés en verso castellano, “a consecuencia del exceso de sílabas que poseen las palabras castellanas

respecto a las inglesas”. De hecho, él aplica su propia teoría traduciendo incluso los sonetos en prosa.

Del lado opuesto se encuentran los que, como García de Villalta, Clark, Macpherson o Madariaga⁵, han traducido en su momento alguna obra de Shakespeare en verso castellano. El profesor Esteban Pujals (1975, p.22) propone a este respecto la posibilidad de utilizar el verso libre, es decir, una mezcla de endecasílabos y otros tipos de verso con la finalidad fundamental de preservar el ritmo, y con ello el estilo, del original.

Por último, el profesor García Yebra (1988, p.25) habla de estudiar las posibilidades de cada caso, que dependerán “del carácter y estructura de la obra considerada, de la proximidad o alejamiento de ambas lenguas, del propósito de la traducción, de sus destinatarios...”.

Parece claro que en el caso de la subtitulación, por la propia naturaleza del método, el conservar el verso es una cuestión que ni siquiera se plantea. Las razones son varias:

- el hecho de que la voz en la lengua original no desaparezca, con lo cual hay una cierta conservación del efecto sonoro (ritmo y rima).
- la limitación de los subtítulos a dos líneas en pantalla, con lo cual el aspecto visual de un poema pasaría desapercibido.
- las limitaciones económicas del proceso de subtitulación: una traducción en verso resultaría larga y costosa.

En el doblaje, sin embargo, esto no es tan categórico, pues al sustituir una voz por otra los efectos sonoros del ritmo y la rima entre otros se pierden del todo si traducimos en prosa. En el caso de la versión de Olivier posiblemente cuenta no ya la traducción en sí, sino la forma en que el doblaje ha sido realizado por los actores. De hecho no hemos podido encontrar ningún esquema de ritmo especial, y sin embargo, la entonación que dan a los discursos estudiados los actores encargados del doblaje, aunque distinta a la de los actores ingleses, da a los textos un tono especial. Este tono quizá pueda parecer anticuado al espectador actual, pero al fin y al cabo se trata de una obra histórica.

Por último, en lo que respecta al nivel lingüístico hay muchas y diversas opiniones. Hay quien opina que es mejor traducir a Shakespeare en la lengua de Cervantes o Quevedo. Esta es la opinión de Alfonso Par (vol.I, p.268). No es el único: también Schwob, autor de la primera traducción en prosa al francés de *Hamlet*, era de la misma opinión. Otros sin embargo prefieren optar por una modalidad de lenguaje literario moderno, como el profesor Pujals (p.21).

Según Holmes (1988.p.105), en inglés hay tres opciones:

1. Réplica del inglés de la época (en el caso que él estudia se trata de un poema francés del siglo XVI, por lo tanto él propone el inglés del siglo XVI).

2. Lo que él llama “standard archaic usage”, es decir, una variedad creada en el siglo XVI y que ha sido más o menos generalmente usada hasta el siglo XX.

3. Lenguaje literario moderno.

Suponiendo que se intentara aplicara la teoría de Holmes a una traducción de Shakespeare al castellano, como es el caso presente, inmediatamente estas tres categorías se verían reducidas a dos, por dos razones: en primer lugar, en castellano no existe un lenguaje arcaico estándar; en segundo lugar, en cualquier caso, y puesto que el lenguaje de la época es el del siglo XVI, y el arcaico estándar inglés también lo es, se unirían estas dos categorías.

Veamos pues lo que han hecho los traductores de las películas. Para ello utilizaremos la terminología propuesta por Kitty Van Leuven Zwart en su artículo “Translation and Original. Similarities and Dissimilarities I”. Esta autora habla de tres tipos de divergencia según la relación entre el transema⁶ original y su traducción:

1. Modulación: la relación entre los dos transemas es hiponímica. La modulación puede ser de especificación o de generalización, de implicación o de explicitación, y puede darse en el plano semántico y en el plano estilístico. Para algunos casos de modulación estilística hemos utilizado el concepto de variación propuesto por Dubois (1979, p.624), es decir, “el fenómeno por el que, en la práctica corriente, una lengua determinada no es nunca en una época, en un lugar y en un grupo social dados, idéntica a lo que es en otra época, en otro lugar, o en otro grupo social”⁷.

2. Modificación: la relación entre los dos transemas es de contraste. Puede haber modificaciones semánticas o estilísticas (Van Leuven habla también de modificaciones sintácticas y pragmáticas, pero en este trabajo prescindiremos de estas dos categorías).

3. Mutación: no hay relación alguna entre los transemas⁸.

Así pues, aplicando estos conceptos al caso que nos ocupa, es decir, a los casos en que el lenguaje de las películas es arcaizante, hemos podido observar en las traducciones las siguientes divergencias (para una visión más detallada, ver ANEXO):

A) Modulación semántica de especificación:

ejemplo: “Sweet men, come **to him**.” (II,i,53)

KB “¡Venid **a verle!**”

LO “Venid amigos. Subid **a verle**.”

Se observan cuatro casos en KB, frente a dos en LO. Esto podría tomarse como una tendencia más acentuada en el caso de los subtítulos a especificar el sentido del texto.

B) Modulación semántica de generalización:

ejemplo: “A kingdom for a stage, princes to act,

And monarchs to behold the **swelling** scene.” (Prol.3-4)

KB “¡Un reino por teatro, príncipes por actores y monarcas observando la *sublime* escena!”

LO “Un reino por teatro, y en **tal** escena, reyes y príncipes en sublime actuación.”

Esta divergencia confirma la tendencia que se apuntaba en el apartado anterior, pues hemos encontrado siete casos en LO y cuatro en KB.

C) Modulación estilística de especificación de variación de elemento de tiempo: con este tipo de divergencia no hablamos de arcaísmo en el texto original de las películas, sino precisamente de intentos por parte de los traductores de arcaizar el lenguaje en casos en los que el original podría considerarse como contemporáneo. Sólo hemos visto un ejemplo, sin embargo, en KB:

“**Rather** proclaim it, Westmoreland, through my host,
That he which hath no stomach to this fight (‘feast’ en LO)
Let him depart;” (IV,iii,7-9)

KB “**Antes bien**, proclamad ante mis tropas que quien no tenga agallas para luchar podrá irse.”

LO “*Antes* proclama a todas mis huestes que quien no se sienta con ánimos puede retirarse.”

D) Modulación estilística de generalización de variación de elemento de tiempo: esta divergencia se da prácticamente en todos los casos estudiados, con tres excepciones, de las cuales dos se encuentran en la traducción del doblaje y sólo una en la de los subtítulos. Dos de estas excepciones son:

“Rather proclaim it, Westmoreland; through my **host**,
That he which hath no stomach to this fight (‘feast’ en LO)
Let him depart;” (IV,iii,7-9)

KB “Antes bien, proclamad ante mis *tropas* que quien no tenga agallas para luchar podrá irse.”

LO “Antes proclama a todas mis **huestes** que quien no se sienta con ánimos puede retirarse.”

“No, **by my troth**, not long.” (II,i,18)

KB “**Por mi fe**, no más.”

LO “Sí, así es, **a fe mía**.”

E) Modulación estilística de especificación de variación de elemento de registro: sólo hemos encontrado dos ejemplos, uno en cada traducción:

“Good Bardolph, put **thy** face between his sheets and do the office of a warming pan.” (II,i,36-7)

KB “Bardolph, sirva *tu* nariz de brasero para su lecho.”

LO “Buen Bardolph, meted **vuestras** narices entre sus sábanas para hacer de estufa.”

“God’s will! I pray **thee**, wish not one man more.” (IV,iii,6)

KB “Por Dios, **os** conjuro, no pidáis ni un sólo hombre más.”

LO “No, por cierto, no *desees* ahora ni un hombre más.”

F) **Modulación estilística de elemento específico al texto:** el mismo caso para las dos traducciones. Se trata de un caso en el que la divergencia era obligatoria, pues es una construcción típicamente shakespeariana en la que el autor cambia de construcción sintáctica porque cambia su pensamiento (Abbott, p.415). Se trata de:

“Rather proclaim it, Westmoreland, through my host,

That he which hath no stomach to this fight (‘feast’ en LO)

Let him depart;” (IV,iii,7-9)

KB “Antes bien, proclamad ante mis tropas **que quien no tenga agallas para luchar podrá irse.**”

LO “Antes proclama a todas mis huestes **que quien no se sienta con ánimos puede retirarse.**”

G) **Modulación estilística de implicitación:** cinco casos en KB, frente a sólo dos en LO. Por ejemplo:

“Hear me (repetido en LO) **what I say:**” (II,i,30)

KB “Oidme pues.”

LO “Oidme, oidme *lo que os digo.*”

H) **Modulación estilística de explicitación:** ningún ejemplo.

I) **Modificación semántica:** cinco casos en KB, seis en LO. Por ejemplo:

“God’s will! I pray thee, **wish not** one man more.” (IV,iii,6)

KB “Por Dios, os conjuro, **no** pidáis ni un sólo hombre más.”

LO “No, por cierto, no *desees* un hombre más, te lo ruego.”

J) **Modificación estilística de elemento específico a la cultura:** sólo hay un caso, en KB:

“[...] can this **cockpit** hold

The vasty fields of France?” (Prol.11-12)

KB “¿Puede este **corral** contener los vastos campos de Francia?”

LO ¿Acaso caben *aquí* los vastos campos de Francia?”

K) **Mutación por cambio radical de significado:** un ejemplo, también en KB:

“Good Corporal Nym, show thy valour and **put up thy sword.**” (II,i,24-5)

KB “Buen cabo Nym, muestra tu valor, **saca tu espada.**”

LO “Cabo Nym, muestra tu valor, *envaina la espada.*”

Todos estos datos nos permiten llegar a unas conclusiones que, si bien no son representativas, pues se trata de pocos ejemplos para generalizar al conjunto de traducciones de películas basadas en textos de Shakespeare, sin embargo sí que pueden ser indicativas de algunas tendencias.

En primer lugar, algo que ya habíamos comentado: la traducción de subtítulos parece tender a una mayor especificación y menor generalización que la de doblaje.

En segundo lugar, y ésta es la tendencia más clara de todas, por la cantidad de ejemplos que la corroboran, en general los traductores al castellano de películas basadas en Shakespeare modernizan el lenguaje arcaico, y sólo en casos muy contados intentan mantenerlo.

En tercer lugar, no se ha encontrado ninguna explicitación en ninguna de las dos traducciones, y sin embargo sí que hay implicaciones, más abundantes en los subtítulos, lo cual es quizá justificable por la naturaleza misma de este método de traducción y sus limitaciones.

Por último, respecto a los casos de modificación semántica y de mutación encontrados, podemos decir que quizá se deban a las limitaciones de tiempo que siempre conlleva una traducción cinematográfica, con lo que éstas implican de falta de reflexión.

NOTAS

¹ A partir de ahora, para mayor comodidad, nos referiremos a estas dos películas como KB y LO, respectivamente.

² Hemos utilizado las ediciones de ARDEN y *The Stratford Shakespeare* como referencia. Asimismo, al no estar editados los guiones de las películas, en lo sucesivo todas las referencias a número de línea o verso serán las de ARDEN.

³ “Betrothed: a more binding contract than the modern engagement.” (ARDEN, p. 31)

⁴ “Humour: that’s the ... of it: that’s the mood I’m in or that’s the way things are.” (ARDEN, p. 33).

⁵ GARCIA DE VILLALTA, José (1838): *Macbeth*; CLARK, Jaime (1872): *Obras de Shakespeare*, 5 vols; MACPHERSON, Guillermo (1885): *Shakespeare. Obras dramáticas*, 8 vols; MADARIAGA, Salvador de (1949): *Hamlet*. Todas estas referencias han sido tomadas de Esteban Pujals (1975, p. 21).

⁶ “Transema: unidad textual comprensible determinada con la ayuda de criterios derivados de la obra *Functional Grammar* de Simon Dik (1978).” Van Leuven (1989, p. 155).

⁷ Concepto utilizado también por Jack C. Richards (1992, p. 397): “variation: differences in pronunciation, grammar or word choice within a language. Variations in a language may be related to region (see dialect, regional variation), to social class and/or educational background (see sociolect) or to the degree of formality of a situation in which language is used (see style).”

⁸ El siguiente esquema resume la clasificación de divergencias propuesta por Van Leuven Zwart (1989, p. 170):

CATEGORÍA	SUB-CATEGORÍA
00 MODULACIÓN SEMÁNTICA generalización especificación	01-forma/clase/modo 02-elemento aspectual 03-elemento subjetivo 04-elemento concreto 05-elemento intensivo
10 MODULACIÓN ESTILÍSTICA generalización especificación explicitación implicitación	11-elemento de variación de registro 12-elemento de variación profesional 13-elemento de variación temporal 14-elemento específico al texto 15-elemento cultural 16-elemento sintagmático 17-elemento paradigmático
20 MODIFICACIÓN SEMÁNTICA	21-f/c/m 22-elemento aspectual 23-elemento subjetivo 24-elemento concreto 25-elemento intensivo
30 MODIFICACIÓN ESTILÍSTICA	31-elemento de variación de registro 32-elemento de variación profesional 33-elemento de variación temporal 34-elemento específico al texto 35-elemento cultural 36-elemento sintagmático 37-elemento paradigmático

40 MODIFICACIÓN SINTÁCTICO-SEMÁNTICA	no nos interesa para nuestro estudio
50 MODIFICACIÓN SINTÁCTICO-ESTILÍSTICA	no nos interesa para nuestro estudio
60 MODIFICACIÓN SINTÁCTICO-PRAGMÁTICA	no nos interesa para nuestro estudio
70 MUTACIÓN	71-supresión 72-adición 73-cambio radical de significado

BIBLIOGRAFÍA

- Abbott, Edwin A. (1966). *A Shakespearian Grammar*. New York, Dover Publications.
- Baugh, Albert C. y Thomas Cable (1951,rep.1993). *A History of the English Language*. London, Routledge.
- Dubois, Jean y otros (1979). *Diccionario de lingüística. Versión española de Inés Ortega y Antonio Domínguez*. Madrid, Alianza Editorial.
- García Yebra, Valentín (1988). "Sobre la traducción literaria" en Hormann Villagran, Patricia y María Isabel Dieguez Morales: *Sobre la traducción literaria en Hispano-américa (Actas del primer coloquio chileno-argentino de traducción literaria)*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp.17-26.
- Heylen, Romy (1993). *Translation, Poetics and the Stage: Six French Hamlets*. London, Routledge.
- Hurtado Albir, Amparo (1994). ed. *Estudis sobre la traducció*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I.
- Holmes, James S (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam, Rodopi.
- (1989) "The Cross-Temporal Factor in Verse Translation." *Meta* vol.17 n°2.
- Jakobson, Roman (1963). "On Linguistic Aspects of Translation" en *Essais de Linguistique Générale*. Paris, Les Editions de Minuit, pp.78-86.
- Onions, C.T. (1986). *Shakespeare Glossary*. Edición revisada por Robert D. Eagleson. Oxford, Clarendon Press.
- Par, Alfonso (1936-1940). *Representaciones shakespearianas en España*. Madrid y Barcelona, 2 vols.
- Pujals, Esteban (1975). "On Translating Shakespeare into Spanish" en *Shakespeare Translation*, vol.II. ed.Toshikazu Oyoma y otros. Tokyo, Yushodo Shoten, pp.16-29.
- Richards, Jack C. y otros (1992). *Longman Dictionnary of Language Teaching and Applied Linguistics*. Harlow (Essex), Longman.
- Rousseau, François (1995). "Doublage et sous-titrage au cinéma: traduction ou trahisson?". Tesina para la obtención de la licenciatura en traducción. Universidad de Ginebra, Eti.
- The Illustrated Stratford Shakespeare*. London, Chancellor Press, 1983.
- Shakespeare, William (1954, rep.1990). *King Henry V*. ed. J.H. Walter para *The Arden Shakespeare*. London, Routledge.
- (1945). *Obras Completas*. ed. Luís Astrana Marín. Madrid, Aguilar.
- Van Leuven Zwart, Kitty (1989). "Translation and Original. Similarities and Dissimilarities I" en *Target* 1:2, pp.161-181.

ANEXO:
CLASIFICACIÓN DE DIVERGENCIAS

* **Modulaciones semánticas de especificación:**

"[...] or may we cram
Within this wooden O the very casques
That **did affright** the air at Agincourt?" (Prol. 12-14)

KB "¿O apiñar en esa O de madera los cascos que **hicieron temblar** a Agincourt?"

LO "¿Caben siquiera en este estrecho círculo las flechas que *asustaron* al aire en Agincourt?"

"Base tike, **call'st thou me** host?" (II,i,15)

KB "Vil enano, ¿**osas llamarme** patrón?"

LO "Vil perro, ¿**me llamas** patrón?"

"**Faith**, he's very ill." (II,i,39)

KB "**Os lo juro**, está muy grave."

LO "Está enfermo de veras."

"Sweet men, come **to him**." (II,i,53)

KB "¡Venid a **verle!**"

LO "Venid amigos. Subid a **verle**."

"**We would not die** in that man's company
That fears his fellowship to die with us." (IV,iii,11-12)

KB "**No quisiéramos morir** con aquel que teme morir con nosotros."

LO "**No querríamos caer** junto a un hombre que temiera morir como compañero nuestro."

"For my part, **I care not**." (II,i,4)

KB "**Poco me importa**."

LO "Por mi parte, *allá él*."

* **Modulaciones semánticas de generalización:**

"A kingdom for a stage, princes to act,
And monarchs to behold the **swelling** scene." (Prol.3-4)

KB "¡Un reino por teatro, príncipes por actores y monarcas observando la *sublime* escena!"

LO "Un reino por teatro, y en **tal** escena, reyes y príncipes en sublime actuación."

"[...] Can **this cockpit** hold
The vasty fields of France?" (Prol. 11-12)

KB "Puede *este corral* contener los vastos campos de Francia?"

LO "¿acaso caben **aquí** los vastos campos de Francia?"

"Good Bardolph, put thy face between his sheets and **do the office of** a warming pan." (II,i,36-7)

KB "Bardolph, **sirva** tu nariz **de** brasero para su lecho."

LO "Buen Bardolph, meted vuestras narices entre sus sábanas **para hacer de** estufa."

“What’s he that wishes so?” (IV,iii,1)

KB “¿Quién lo desea?”

LO “¿Quién ha dicho eso?”

“[...] his passport shall be made,
And crowns for **convoy** put into his purse.” (IV,iii,9-10)

KB “Se le dará un salvoconducto, y llenaremos su bolsa para el **viaje**.”

LO “Su pasaporte será firmado y su bolsa llenada para el **viaje**.”

“[...] Then shall our names,
[...] Be in their flowing cups **freshly** remembered.” (IV,iii,24-8)

KB “Nuestros nombres [...] serán recordados sobre copas rebosantes.”

LO “Nuestros nombres [...] serán rememorados **siempre** con brindis festivo.”

“And gentlemen in England now **a-bed**
Shall think themselves accurs’d they were not here, [...]” (IV,iii,37-40)

KB “Y los caballeros que quedaron en Inglaterra se maldecirán por no haber estado aquí.”

LO “Y los hombres que en Inglaterra ahora **reposan** sentirán pesar por no haber estado en este lugar.”

“Base **tike**, call’st thou me host?” (II,i,15)

KB “Vil **enano**, ¿osas llamarme patrón?”

LO “Vil **perro**, ¿me llamas patrón?”

*** Modulación estilística de especificación de variación de elemento temporal:**

“**Rather** proclaim it, Westmoreland, through my host,
That he which hath no stomach to this fight (‘feast’ en LO)
Let him depart;” (IV,iii,7-9)

KB “**Antes bien**, proclamad ante mis tropas que quien no tenga agallas para luchar podrá irse.”

LO “*Antes* proclama a todas mis huestes que quien no se sienta con ánimos puede retirarse.”

*** Modulaciones estilísticas de generalización de variación de elemento temporal:** en este caso, como son casi todos los ejemplos, señalaremos sólo las excepciones:

“**Rather** proclaim it, Westmoreland, through my **host**,
That he which hath no stomach to this fight (‘feast’ en LO)
Let him depart;” (IV,iii,7-9)

KB “**Antes bien**, proclamad ante mis *tropas* que quien no tenga agallas para luchar podrá irse.”

LO “**Antes** proclama a todas mis **huestes** que quien no se sienta con ánimos puede retirarse.”

“No, **by my troth**, not long.” (II,i,18)

KB “**Por mi fe**, no más.”

LO “**Sí**, así es, **a fe mía**.”

*** Modulaciones estilísticas de especificación de variación de elemento de registro:**

“Good Bardolph, put **thy** face between his sheets and do the office of a warming pan.” (II,i,36-7)

KB “Bardolph, sirva *tu* nariz de brasero para su lecho.”

LO “Buen Bardolph, meted **vuestras** narices entre sus sábanas para hacer de estufa.”

“God’s will! I pray **thee**, wish not one man more.” (IV,iii,6)

KB “Por Dios, **os** conjuro, no pidáis ni un solo hombre más.”

LO “No, por cierto, no **desees** ahora ni un hombre más.”

* **Modulaciones estilísticas de elemento específico al texto:**

“Rather proclaim it, Westmoreland, through my host,
That he which hath no stomach to this fight (‘feast’ en LO)
Let him depart;” (IV,iii,7-9)

KB “Antes bien, proclamad ante mis tropas **que quien no tenga agallas para luchar podrá irse.**”

LO “Antes proclama a todas mis huestes **que quien no se sienta con ánimos puede retirarse.**”

* **Modulaciones estilísticas de explicitación:**

“Hear me (repetido en LO) **what I say:**” (II,i,30)

KB “Oidme pues.”

LO “Oidme, oidme *lo que os digo.*”

“He that strikes the first stroke, I’ll run him up to the hilts, **as I am a soldier.**” (II,i,30-32)

KB “Al que desenvaine lo ensarto, **por mi fe.**”

LO “Al que dé el primer golpe le hundo la espada hasta la cruz. *A fe de soldado.*”

“**Faith**, he’s very ill.” (II,i,39)

KB “*Os lo juro*, está muy grave.”

LO “Está enfermo de veras.”

“**What’s he that wishes so?**” (IV,iii,1)

KB “**¿Quién lo desea?**”

LO “*¿Quién ha dicho eso?*”

“No, **my fair cousin.**” (IV,iii,2)

KB “No, *mi buen primo.*”

LO “No, **primo mío**, no.”

“[...] Then shall our names,
[...] Be in their flowing cups **freshly** remembered.” (IV,iii,24-8)

KB “Nuestros nombres [...] serán recordados sobre copas rebosantes.”

LO “Nuestros nombres [...] serán rememorados *siempre* con brindis festivo.”

“And gentlemen in England now **a-bed**
Shall think themselves accurs’d they were not here,” (IV,iii,37-40)

KB Y los caballeros que quedaron en Inglaterra se maldecirán por no haber estado aquí.”

LO “Y los hombres que en Inglaterra ahora *reposan* sentirán pesar por no haber estado en este lugar.”

* **Modificaciones semánticas:**

“But pardon, gentles all,
The flat unraised spirits **that hath dar’d**
On this unworthy scaffold to bring forth
So great an object;” (Prol.8-11)

KB “Mas perdonad, señores, al genio sin luces **que se ha atrevido** a traer a este humilde estrado tan altos asuntos.”

LO “Perdonad, nobles señores, al mísero espíritu **que ha osado** en tan ruín tablado presentar tan grandiosa historia.”

“[...] or may we cram
Within this wooden O the very **casques**
That did affright the air at Agincourt?” (Prol.12-14)

KB “¿O apiñar en esa O de madera los *cascos* que hicieron temblar a Agincourt?”

LO “¿Cabén siquiera en este estrecho círculo las **flechas** que asustaron al aire en Agincourt?”

“Good Bardolph, put thy face between his sheets and do the office of a **warming-pan.**” (II,i,36-7)

KB “Bardolph, sirva tu nariz de **brasero** para su lecho.”

LO “Buen Bardolph, meted vuestras narices entre sus sábanas para hacer de **estufa.**”

“**What’s he that wishes so?**” (IV,iii,1)

KB “¿*Quién lo desea?*”

LO “¿**Quién ha dicho eso?**”

“God’s will! I pray thee, **wish not** one man more.” (IV,iii,6)

KB “Por Dios, os conjuro, **no pidáis** ni un solo hombre más.”

LO “No, por cierto, *no desees* un hombre más, te lo ruego.”

“[...] yet all shall be forgot,
But he’ll remember **with advantages**
What feats he did that day.” (IV,iii,22-24)

KB “Mas por mucho que olvide, recordará **siempre** las hazañas que llevó a cabo ese día.”

LO “Quizá todo sea olvidado, pero él **siempre** recordará **con orgullo** sus proezas de ese día.”

“For my part, **I care not.**” (II,i,4)

KB “**Poco me importa.**”

LO “Por mi parte, **allá él.**”

* **Modificaciones estilísticas de elemento específico a la cultura:**

[...] can **this cockpit** hold
The vasty fields of France?” (Prol.11-12)

KB “¿Puede **este corral** contener los vastos campos de Francia?”

LO “¿Acaso caben *aquí* los vastos campos de Francia?”

* **Mutación por cambio radical de significado:**

“Good Corporal Nym, show thy valour and **put up thy sword.**” (II,i,24-5)

KB “Buen cabo Nym, muestra tu valor, **saca tu espada.**”

LO “Cabo Nym, muestra tu valor, *envaina la espada.*”