



Congreve, William 2002: *Así va el mundo*. Ed. Antonio Ballesteros González. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena. [Serie Literatura dramática, 58]. 249 págs. ISBN 84-95576-16-3.

Ford, John 2000: *Lástima que sea una puta*. Ed. Antonio Ballesteros González. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena. . [Serie Literatura dramática, 52]. 220 págs. ISBN 84-95576-06-6.

Juan A. Prieto Pablos

*Universidad de Sevilla*

## I.

Me parece pertinente iniciar esta reseña con la observación personal —en apariencia, un tanto arriesgada— de que el conocimiento *sobre* la literatura inglesa no corre parejo con el conocimiento *de* las obras que componen este corpus literario. Esta falta de correspondencia afecta a las obras de todas las épocas y lugares, sin distinción; pero en lo que concierne a esta reseña se debe centrar en el corpus dramático, y sobre todo el del periodo clásico, esto es, de los siglos XVI a XVIII. La situación viene provocada por una práctica habitual en la enseñanza de la literatura, tradicionalmente centrada en lo que se ha dicho sobre el autor y su obra, y sólo secundariamente asentada en la lectura de la obra misma. Tal vez por ello, el mundo editorial ha acabado reduciendo sus ofertas a títulos (los de los "grandes clásicos") que puedan garantizar unas ventas suficientes, y ha relegado al olvido a una multitud ingente de obras que, aun siendo importantes en la historia de la literatura inglesa, no disfrutaban de un peso específico suficiente en los programas de enseñanza.

La situación adquiere tintes más oscuros cuando se observa el panorama de la traducción a otras lenguas. El mercado del libro español ofrece un número aceptable de traducciones de obras de Shakespeare, y algunas de Marlowe o Ben Jonson; pero cuando se trata de la producción dramática de otros autores (por poner algunos ejemplos: Middleton, Wycherley, Fielding) las lagunas editoriales se convierten en eriales.

Es en este contexto en el que cabe saludar la iniciativa de Antonio Ballesteros en el marco de la serie "Literatura dramática" que publica la Asociación de Directores de Escena de España. La colección está ofreciendo al público de habla castellana la oportunidad de acceder a obras de prestigio reconocido pero que, sin embargo, no estaban disponibles o sólo lo estaban en ediciones descatalogadas. Hasta ahora, Antonio Ballesteros ha contribuido con la traducción de dos clásicos de

*ATLANTIS*  
Vol. XXIV Núm. 2 (Diciembre 2002): 271-281.  
ISSN 0210-6124

la literatura inglesa: *'Tis Pity She's a Whore*, de John Ford, y *The Way of the World*, de William Congreve, traducidas como *Lástima que sea una puta* y *Así va el mundo* respectivamente.

La primera de estas obras es de referencia obligada en estudios sobre el teatro del periodo jacobino inglés. En el mercado anglosajón, existen varias ediciones críticas (por ej., la de Brian Morris para la New Mermaids Series, o la de N. Bawcutt para la Regents Renaissance Drama Series). Sin embargo, la de Ballesteros es la única versión traducida disponible en la actualidad. La misma falta de correspondencia afecta a la comedia de Congreve: *The Way of the World* es una obra esencial en la definición del drama de la Restauración, y por ello ha gozado del privilegio de aparecer regularmente en el mercado editorial anglosajón; sin embargo, nunca había sido traducida al castellano.

Al ofrecer al público hispano-hablante estas obras, Ballesteros cumple uno de los objetivos que promueve la Asociación de Directores de Escena de España. Pero la política editorial de la Asociación parece tener dos objetivos complementarios: por un lado, explicar al público en general las razones que hacen necesario conocer estas obras; por otro, ofrecer al mundo teatral textos que pudieran ser representados. De cumplir el primer objetivo se encarga una amplia introducción o "Estudio Preliminar", donde se informa sobre el contexto cultural y literario en el que se genera la obra; para cumplir el segundo, se ofrece una traducción fiel al original pero al mismo tiempo adaptada a los ritmos y al léxico del español contemporáneo.

Los Estudios Preliminares de ambas ediciones siguen un mismo esquema: comienzan con una descripción del contexto histórico, ideológico y escénico; un segundo apartado se centra en la vida y obras de cada autor; y en el tercero, se ofrece un análisis de la obra en sí, de modo general y acto por acto. Cada Estudio concluye con una bibliografía que incluye referencias a ediciones de la producción dramática del autor y a los principales estudios críticos sobre el autor y su obra.

## II.

En lo que se refiere a *Lástima que sea una puta*, el Estudio se inicia con una descripción general de las condiciones de los teatros ingleses desde sus inicios en 1575-76 hasta su desaparición, en 1642, por motivos no muy distintos de los que llevaron a algunos a quejarse de la apertura de los primeros teatros. El contexto ideológico enmarca el repaso de la historia de estos teatros y de las compañías que actuaron en ellos. Ballesteros explica también las condiciones que se daban en la administración de las compañías y en el montaje y representación de las obras, y hace especial hincapié en la naturaleza alegórica o metafórica del fenómeno dramático, en correspondencia con motivos tales como "all the world's a stage" o "el gran teatro del mundo" (21-22), y en la interacción entre actores y público que tradicionalmente se ha asociado a los escenarios isabelinos (25-26). El contenido de esta primera parte del Estudio Preliminar no ofrece nuevas perspectivas; tampoco cabía esperarlas, ya que su propósito es esencialmente divulgativo, y su público natural es el mundo no académico. Pero sí se habría agradecido que el autor hubiera

evitado algunas generalizaciones que, aun enraizadas en una tradición crítica anglosajona que pretendía hacer de esta época una edad dorada, no hacen sino ofrecer una idea falsa del teatro inglés de esta época. Se afirma, así, que "este teatro fue confeccionado para toda persona, sin exclusión de sexo, condición o clase social" (13); y se ofrece también la imagen de un teatro inmutable, alterado sólo por la ruptura forzada por el régimen puritano. Tanto es así, que pudiera llegarse a asumir, leyendo el Estudio Preliminar, que los escenarios a cielo abierto al modo del *Swan* (que figura en la ilustración de la pág. 58) siguieron siendo la pauta general en el siglo XVII, ya que el autor no hace referencia explícita a la transformación que sufrieron los teatros a raíz del traslado de *The King's Company* a la sede de *Blackfriars*: no sólo se promovió el uso de salas cubiertas; también se buscó una ubicación en el *west end* que permitiera un acceso más fácil a un público económica y culturalmente más selecto, y probablemente menos bullicioso que el de los viejos tiempos del *Theatre* o incluso del *Globe*. El *Phoenix*, en el que *The Queen's Company* estrenó la obra de Ford, era uno de esos nuevos teatros para un nuevo tipo de espectadores —a pesar de la truculencia de algunas de las escenas de *'Tis Pity*.

Con todo, la labor de condensación que efectúa Antonio Ballesteros a fin de ofrecer un panorama comprensible para un lector no especializado es digna de elogio. Su presentación de la vida y obra de Ford (en el apartado 2 del Estudio Preliminar) es breve, pero en ella consigue ir más allá del mero aporte de datos cronológicos y vincular al autor con otros autores ingleses y españoles, creando una urdimbre de influencias que permiten ver hasta qué punto la obra de Ford se alimentó de una tradición muy rica y compleja. Este aspecto se manifiesta también en el apartado que se dedica al estudio de *'Tis Pity She's a Whore/Lástima que sea una puta*. Aquí sí advierte el autor de aspectos que en la tradición crítica anglosajona se relegan, y que sin embargo merecen reconsiderarse: por ejemplo, que la localización de los sucesos de la obra sea la Parma de la Italia renacentista no es sólo ilustrativa de la imagen maquiavélica que los ingleses pudieran tener de los pueblos mediterráneos, sino que también debe considerarse "un pretexto ... para desplazar el foco de la acción hacia una geografía distinta a la de la propia nación británica, que es en muchos casos el ámbito en el que realmente tienen lugar excesos o corrupciones que los autores vienen a denunciar" (37).

Ballesteros también acierta, a mi entender, al aportar una perspectiva no precondicionada de la situación que da lugar al conflicto dramático en *'Tis Pity*, esto es, de la relación incestuosa que mantienen Giovanni y Anabella. No se trata sólo de que el editor ponga a un lado determinados prejuicios —si los tuviere— u opiniones personales, sino de que deje en manos del propio Ford el aportar argumentos que permitan a cada cual llegar a una decisión propia sobre lo que sucede en escena. Porque, en realidad, Ford parece reconocer que el incesto no puede llevar a buen fin; pero lo hace de un modo que hace pensar sobre lo que subyace en un concepto tan anatematizado. Como afirma Antonio Ballesteros, una de las claves de la obra reside en el hecho de que "el sentimiento de Giovanni es genuino, y él está convencido de que no hace mal a nadie con el amor —correspondido, más adelante— que experimenta por su hermana. Para él, el incesto no deja de ser sino una convención

que le impide ser feliz en la realización de su amor" (38). De hecho, el público no puede sino estar del lado de los amantes, sobre todo cuando a su amor se contraponen el odio y el desprecio de Soranzo y Vasques.

Otro aspecto crucial en la obra es la muerte de Anabella a manos de Giovanni, en un acto que desde la perspectiva de hoy en día puede resultar inexplicable. Ballesteros no resuelve del todo la perplejidad que esta escena pueda generar, pero sí plantea la situación en términos que pueden hacer más comprensible el funesto desenlace: por un lado, se define como "un acto no exento del narcisismo que caracteriza a [Giovanni]" (53-54), pero al mismo tiempo se indica que actúa movido por la asunción de que existe una suerte de vínculo místico o espiritual entre los amantes, hasta el punto de que Giovanni encuentra inconcebible que "si él muere, su hermana pueda seguir viviendo, siendo ... una proyección o duplicación de sí mismo" (54). Lo que no llega a valorar es la decisión de Giovanni, quizás porque no lo entendió pertinente para esta sección introductoria, o quizás porque ello derivaría en consideraciones que comprometerían la imagen de Giovanni como amante ideal, cuyo amor supera "las barreras sociales y religiosas que se oponían a su amor" (54).

En lo que concierne a la traducción de *'Tis Pity She's a Whore*, Ballesteros explica que en su versión "trata de alcanzar la mayor fidelidad posible con respecto al original inglés" —que en su caso corresponde a la edición de 1633 en versión de Brian Morris— "con alguna que otra licencia por mi parte para modernizar y actualizar algunos versos y frases de difícil comprensión para el lector de hoy en lengua castellana" (63). Al mismo tiempo, indica que se propuso ofrecer "una traducción que usara en la medida de lo posible la dicción del teatro español del Siglo de Oro" (63). No obstante, esta dicción se limita a la presencia del pronombre "vos" y su correspondencia con la formas verbales debidas y a algún otro recurso ocasional, y no se extiende a vocablos y construcciones sintácticas que acabarían dificultando la comprensión del texto; con lo cual el discurso mantiene un cierto aire clásico pero está mucho más próximo al tono del castellano estándar contemporáneo.

La traducción que Antonio Ballesteros ha realizado en *Lástima que sea una puta* es más que aceptable, en líneas generales. Las objeciones que se pueden encontrar se deben, en gran medida, a su deseo de mantenerse lo más fiel posible al texto original, y en parte a las notables dificultades que conlleva traducir de determinadas expresiones del original inglés.

De la primera de estas circunstancias se deriva la excesiva longitud de los versos y de las oraciones. El original está, efectivamente, traducido con fidelidad y claridad; pero quien tenga que pronunciar estas largas tiradas sobre un escenario se enfrenta a un serio reto. Por añadidura, el formato de las páginas obliga a cortar los versos y ubicarlos en dos líneas de texto, con el consiguiente perjuicio para la presentación sobre la página impresa. Así, por ejemplo, los pentámetros yámbicos de Giovanni al inicio de 5.5,

What, changed so soon? Hath your new sprightly lord  
Found out a trick in night-games more than we

*ATLANTIS XXIV.2 (2002)*



de algún equivalente más coloquial (p.ej., "una buena mollera"); o "flesh-tailor", cuya traducción ("un cirujano", 144) no hace justicia al original. El resultado es que lo que Bergetto dice queda más claro, pero también que en ocasiones se diluya el carácter llano, un tanto bonachón y un mucho atolondrado y ridículo, del personaje. No obstante, este carácter sí se percibe en expresiones como "Seguro estoy de que no puedo orinar hacia delante y hacia detrás, y sin embargo estoy húmedo por ambos lados" (144), y "Oh, mi tripa rezuma como un puchero de gachas" (145) que reflejan su incapacidad para reconocer lo que acaba de ocurrirle (Grimaldi le ha atravesado con la espada, y está a punto de morir).

### III.

El Estudio Preliminar que acompaña a la traducción de *The Way of the World* continúa, en cierta medida, el que se ofrecía en *Lástima que sea una puta*, de modo quien tenga acceso a ambas ediciones se encontrará con una más que aceptable vista panorámica de lo que aconteció en torno a los teatros ingleses desde 1575 hasta 1700. Ballesteros comienza con la referencia al cierre de los teatros al inicio de la guerra civil, en 1642, y pasa rápidamente por el *interregnum* cromwelliano, aludiendo a la existencia de representaciones realizadas a pesar de la prohibición oficial, para terminar centrándose en el periodo de la Restauración. La reseña de los hechos históricos más relevantes en la Inglaterra de 1660 a 1700 es muy breve: ocupa algo menos de dos páginas (11-12), y en ellas sólo hay lugar para una cantidad muy limitada de datos relativos al acceso al trono de Carlos II; a las sospechas de influencias católicas en la corte, que culminan con el acceso de Jacobo II; y a la rebelión que dio lugar a la coronación de María y Guillermo de Orange y la instauración final de una "cierta estabilidad política" (12). Como ya hiciera en *Lástima que sea una puta*, Ballesteros procura apuntar similitudes entre la historia británica y la española, y compara el "jacobitismo" británico con el carlismo español (12). Sin embargo, la brevedad con que desglosa los 40 años de la Restauración le lleva a omitir referencias a otros episodios de indudable transcendencia histórica y alguna que otra aclaración (por ejemplo, que María era la hija mayor de Jacobo II y por tanto poseía los mayores derechos de sucesión) que sin duda hubieran agradecido los lectores menos familiarizados con esta época.

A lo que sí se dedica mayor atención es al contexto dramático y escénico. En esta ocasión, el apartado 1 se divide en subsecciones, identificadas por su numeración y por un epígrafe específico, con lo cual se consigue una mayor claridad expositiva. Así, la sección 1.1 versa sobre "El monopolio teatral: las compañías de Davenant y Killigrew", y explica cómo se instauraron las primeras compañías y se abrieron los primeros teatros (13-15); la 1.2 refiere "La incorporación de actrices a la escena" y las condiciones en las que debían desenvolverse tanto dentro como fuera de los teatros (15-18); la sección 1.3 se centra en la descripción del espacio físico de los teatros de la época, desde el escenario a los palcos (18-20); y la siguiente en el tipo de público que asistía a las representaciones (20-22). Con ello se ofrece una imagen general que condensa lo que se conoce sobre los teatros de la Restauración, en consonancia con el propósito divulgativo del Estudio Preliminar. En comparación

con el periodo de 1575 a 1642, los cambios en escenarios, compañías dramáticas y público son menos sustanciales, y se pueden hacer apreciaciones generales sin perder rigor expositivo; pero, aún así, al contrario de lo que hiciera en su *Lástima que sea una puta*, aquí el autor sí advierte de la existencia de variaciones que incluso algunos estudios más amplios han llegado a ignorar: en concreto, habla de la existencia de un público heterogéneo, y sobre todo de la necesidad de "establecer una diferencia entre el público que iba al teatro en tiempos de Charles II (casi exclusivamente aristocrático, aderezado por un número considerable de hombres de letras ...), y el del reinado de William y Mary, donde la burguesía y otros miembros de la clase media adinerada eran más asiduos" (20-21). Esta afirmación es fundamental para entrar en el debate de lo que rodea a la producción dramática de los últimos años del siglo XVII. A ello se dedica el autor en el apartado 1.5, en relación con la "polémica moral: los ataques contra el teatro de la restauración" y con iniciativas como la asumida por Jeremy Collier que, como Ballesteros observa, se entronca con las opiniones vertidas ya en torno a 1575 y 1642 (22). Este debate ocupa un amplio espacio en el Estudio Preliminar (22-30), por cuanto el mismo Congreve participó en él de forma activa, pero también porque puede explicar las razones que le llevaron a dejar de escribir obras dramáticas y que motivaron que el teatro de la Restauración acabara cambiando de imagen y transformándose radicalmente a partir de 1700.

La sección 1.6 se centra en "el ingenio, el humor y la comedia" e inicia una nueva línea temática. El término *wit* apunta a una característica esencial en la actividad literaria de la Restauración, y Ballesteros se remite a Dryden y al propio Congreve para explicar cómo se entendía al inicio y al final de esta época; no obstante, no se recogen aquí las vinculaciones que existen entre *wit* y los términos asociados *judgement* y *fancy*, que podían haber ayudado a explicar la existencia y posterior desarrollo de las distintas fórmulas cómico-dramáticas de la Restauración. A éstas se dedica, de hecho, el apartado 1.7, mediante un amplio conjunto de breves referencias a géneros y autores de la época que no se queda en la mera enumeración de datos sino que, una vez más, se hilvanan mediante comparaciones entre autores británicos y entre éstos y algún autor español (Moratín, con su *El sí de las niñas*).

Como en *Lástima que sea una puta*, el Estudio continúa con una breve semblanza del autor, y con una amplia sección dedicada a explicar la obra. En este caso, el análisis es si cabe más pertinente que el de la obra de Ford, ya que el argumento de *Así va el mundo*, como el de una gran mayoría de las comedias de la Restauración, es engañosamente accesible. Para quien no está familiarizado con este tipo de comedias, a menudo resulta difícil reconocer las pautas que definen a cada personaje según los tipos cómicos convencionales, con lo que puede no saber a qué atenerse con respecto a lo que se cuenta. Ballesteros parece ser consciente de ello, e insiste en apuntar claves que permitan ubicar a cada personaje. De este modo, advierte que aunque los dos personajes masculinos principales pudieran parecer equiparables, y a pesar de que "en el pasado de Mirabell adivinamos más transgresiones que las que [Fainall] ha llevado a cabo a lo largo de toda su existencia"; 59), Mirabell es el centro focal en la obra, en tanto que "el fondo de [su

personalidad] es, en última instancia, positivo y menos hipócrita que el de su oponente, y su psicología ... irá madurando y evolucionando con el devenir de la trama" (59). Algo parecido sucede con los personajes femeninos. Aunque en este caso la contraposición entre Mrs. Marwood y Millamant se decanta con mayor claridad en favor de ésta, quien lea la obra puede dejarse llevar por una primera impresión de "frivolidad" y "vano proceder"; de ahí que Antonio Ballesteros entienda pertinente advertir que "el espectador tardará en percibir que estas actitudes son fingidas, y que este papel ... oculta en su interior una profundidad de sentimientos de la que no somos conscientes en un primer instante" (64).

El inglés en el que se compuso es, efectivamente, y hasta cierto punto, comparable al castellano de *El sí de las niñas* en su representación de un habla formal y culta, y pudiera parecer que no ofrecen mayor dificultad de comprensión que la que se deriva de "la brillantez retórica del diálogo" (60). Pero tras una primera lectura de *The Way of the World*, queda la sensación de que existen motivaciones ocultas, alusiones a sucesos anteriores, y comentarios a medio decir que oscurecen lo dicho y dificultan o cuando menos retrasan su comprensión. Esto es lo que consigue evitarse mediante lo que se aporta en la sección final del Estudio Preliminar, de modo que quien se enfrente al texto pueda hacerlo con los medios más adecuados.

Ballesteros se basa en la edición realizada por Scott McMillin en *Restoration and Eighteenth-Century Comedy*, a partir de la versión original de 1710.<sup>2</sup> Aunque la edición es de 1973, ha tenido diversas reimpresiones —la última en 1997— y sigue ofreciendo un texto de referencia válido. Con todo, y a pesar de que afirma haber cotejado otras ediciones, Ballesteros muestra, en mi opinión, una dependencia excesiva de McMillin, no sólo en lo que se refiere a las notas al texto, sino también en bastantes referencias a documentos de la Restauración que menciona en el Estudio Preliminar y que deberían haberse citado por la fuente original (entre otros, el *Diario* de Samuel Pepys, en la pág. 16; la *Short View* de Collier, 23-24; el *Preface to An Evening's Love* de Dryden, 31). Por otro lado, como fuente de consulta para una traducción al castellano, la edición de Anthony Henderson para Cambridge University Press en 1982 es cuando menos comparable a la de McMillin, y la edición que Brian Gibbons realizó para New Mermaids en 1971 es incluso superior, en la cantidad y calidad de información de las notas y en el hecho de que ambos editores utilizan la edición de 1700 y evitan el engorroso sistema de separación de escenas que se adoptó en la de 1710.<sup>3</sup>

En su traducción, Ballesteros mantiene un nivel de fidelidad al texto original similar al que mantuvo con respecto a *'Tis Pity*, con las ventajas e inconvenientes que ello acarrea. El discurso formal y culto de la práctica totalidad de los personajes facilita la labor de traducción, ya que la aparente pérdida de naturalidad que pudiera

<sup>2</sup> El volumen, publicado por Norton, incluye también los textos de *The Country Wife* y *The Man of Mode*, además de *The Conscious Lovers* y *The School for Scanda*. Como es habitual en esta editorial, las obras van acompañadas por una selección de textos críticos.

<sup>3</sup> La edición de Gibbons es, de hecho, la que he utilizado como referencia en las citas del original en inglés.

manifestarse no contradice el tono general de los hablantes. Con todo, alguna construcción tan forzada como "Y lo que es peor: es tan seguro que es predecesor del autor como una epístola dedicatoria" (106), en fiel correspondencia con el original "And what's worse, 'tis as sure a forerunner of the author as an epistle dedicatory" (1.1.220-21), podría haberse mejorado con sólo sustituir un nombre por un verbo ("tan seguro que precede al autor"). Algo similar hubiera ocurrido si en lugar de "He preguntado a toda cosa viviente que me encontraba por vos" (133) se hubiera optado por abandonar ligeramente el orden léxico original y colocar "por vos" detrás del verbo principal. Por el contrario, cuando el traductor se permite una cierta iniciativa propia, el texto adquiere mayor frescura y un tono más próximo al original; así sucede cuando recurre a expresiones proverbiales o coloquiales para corresponder a determinadas frases de difícil traducción: "Ande yo caliente" (114) por "Snug's the word" (1.1.393-94); "Por los clavos de Cristo" y "Pardiez" por "Sbud" (1.1.337, 5.1.327); "ella odia a Mirabell más que lo que un cartujo odia a un loro" (115), donde el original menciona a un cuáquero (1.1.427-28); o "vísteme despacio, que llevo prisa" (181) por "spare to speak and spare to speed" (4.1.115).

También se han perdido en el proceso de la traducción algunas características notables del original. Ballesteros opta por traducir gran parte de los vocablos franceses que esporádicamente aparecen en la obra, y ofrece "en privado" (116) en lugar de "tête à tête" (1.1.441), "el mundillo masculino" (133) por "le beau monde" (2.1.292), o "la atolondrada ciudad" (181) por "l'etourdi" (4.1.105); con lo cual se pierde parte del refinamiento que los personajes quieren aportar a su discurso mediante el léxico francés. En el otro extremo de la gama estilística, con la traducción de los parlamentos de Sir Wilfull a un castellano estándar se pierde parte de su comicidad. En uno de los escasos ejercicios de libertad que se concede a sí mismo, Antonio Ballesteros opta por traducir el coloquial "anan?" (4.1.82, 88) mediante un castizo "¿mande?" (179, 180); pero al mismo tiempo (y quizás inevitablemente) "adecenta" el empleo por parte de Sir Wilfull de la variante *a* —en lugar del pronombre *she*— en "a has locked the door" y "a has seen me" (4.1.76, 78; "ha cerrado la puerta ... la otra me ha visto", 179), y de su forma popular e infantil y un tanto ridícula de referirse a San Antón (195; "Tantony" en el original, 4.1.416).

La dificultad que entraña la traducción de un texto escrito hace tres siglos, aun a pesar de su aparente adecuación al inglés estándar moderno, se manifiesta en la existencia de vocablos que tenían un significado distinto al que poseen hoy y que en ocasiones podrían no levantar sospechas, ya que incluso sería posible entenderlos según alguna de sus acepciones actuales. Su traducción a otro idioma, sin embargo, puede manifestar la distorsión del sentido que tenían en el original. Así sucede, por ejemplo, en "tan apasionadamente afecta a la reputación de comprensiva burla, que convertirá una afrenta en una mofa" (105), donde la traducción del verbo *to affect* como "afectar a" conlleva reinterpretar el resto de la frase de una manera que desvirtúa el original "he so passionately affects the reputation of understanding raillery that he will construe an affront into a jest" (1.1.202-04). El verbo alude a la afectación del personaje, que le empuja a aparentar que entiende de las sutilezas del *raillery* (otro vocablo de difícil traducción, ya que además de su significado general

—"good humoured ridicule, banter", según el *OED*— también remite a la práctica de una especie de juego discursivo o burla cortesana propia de los *wits* o libérrimos de la época), lo que le lleva a confundir (y por tanto *misconstrue* más que *construe*) afrentas y bromas. Otros ejemplos son *positive* (en "do you think him too positive?" 1.1.286; "¿Acaso pensáis que es en exceso positivo?" 108), que debiera traducirse como "dogmático" o "vanidoso" y por lo tanto como expresión de una cualidad negativa; *overtaken*, que se utilizaba eufemísticamente como sinónimo de "bebido" ("My nephew's a little overtaken" 4.1.353; "Mi sobrino está un poco abatido" 193); o *dust it away* (4.1.357-58), que tenía el significado de "beber hasta el fondo" más que de "limpiar" (193). Si al sentido original se le añade, además, un doble sentido, el efecto final sobre la traducción puede llevar a situaciones que bordean el absurdo. Este es el caso del inicio del acto 3, donde Lady Wishfort se queja del "arrant ash colour" de su rostro y le dice a su criada Peg que le pase "the red". Lo que pide es un maquillaje (en concreto, un *rouge* conocido como *Spanish paper*), pero lo que su criada entiende es que desea una copa de vino tinto o de brandy (3.1.1-15). Ballesteros ha intentado ser fiel al original haciendo que Lady Wishfort pida "el tinto" (143), en su doble acepción de vino y de color; pero el resultado sobre la página hace la escena aún más confusa, ya que desdibuja el atolondrado comportamiento de Peg. La comicidad de la escena se podría haber mantenido, quizás, si se hubiera optado por una versión menos literal y se hubiera empleado el vocablo "tinte" en el parlamento de Lady Wishfort.

#### IV.

Si se aprecian los contornos generales, si se comparan sus escasos defectos con sus muchas virtudes, y especialmente si se asumen que gran parte de estos "defectos" devienen del carácter divulgativo —no estrictamente académico, por tanto— del trabajo realizado, las traducciones de Antonio Ballesteros tienen muy poco que objetar. De hecho, para el mundo de lectores —especialmente el de actores y directores, profesionales o aficionados— hispano-parlantes, la aparición de estas obras deben constituir una buena noticia, en lo que contribuyen a ofrecer textos clásicos que no estaban disponibles hasta ahora, junto con un material informativo, en introducción y notas, que sin duda harán más comprensibles los propios textos. En esta combinación de texto y contexto, además, reside el principal aliciente de ambas traducciones para el mundo académico —en especial para estudiantes— de la filología inglesa y de las literaturas comparadas: el texto original en inglés puede encontrarse en librerías o en bibliotecas; pero quien desee consultar una versión en castellano para asegurarse de una correcta comprensión tiene aquí una buena opción; y quien quiera encontrar amplia información complementaria sobre el autor, su obra y la época que le tocó vivir, podrá encontrarla en los Estudios Preliminares que acompañan a cada obra.

#### OBRAS CITADAS

*ATLANTIS XXIV.2 (2002)*

- Congreve, William 1971: *The Way of the Word*. Ed. Brian Gibbons. London: Ernest Benn.
- 1982: *The Comedies*. Ed. Anthony Henderson. Cambridge: Cambridge U. P.
- Ford, John 1990: *'Tis Pity She's a Whore*. Ed. Brian Morris. London: AandC Black.
- 1966: *'Tis Pity She's a Whore*. Ed. N. W. Bawcutt. Lincoln: U. Nebraska P.
- McMillin, Scott, ed. 1973: *Restoration and Eighteenth-Century Comedy*. New York: Norton.