

John D. Sanderson, trad. y ed. 2002: *El trueque (1622), de Thomas Middleton y William Rowley: Alicante como escenario del teatro jacobeo*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. 163 pp.

Daniel Nisa Cáceres
Universidad de Sevilla
danielnisa@hotmail.com

Pocas tragedias de la época isabelina y jacobea pueden rivalizar en profundidad psicológica con las de Shakespeare. Una de las que podrían aspirar a ello es sin duda *The Changeling*, escrita conjuntamente por Thomas Middleton y William Rowley, y publicada en 1653. Esta pieza ya fue objeto de una adaptación escénica en español a cargo de José Méndez Herrera (1973). De Middleton también existe en castellano *A Game at Chess*, traducida por Ángel-Luis Pujante (1983). La aparición de *El trueque* debería ser motivo de congratulación, dada la poca atención que han despertado comparativamente los dramaturgos coetáneos o cercanos en el tiempo al bardo inglés. A otras traducciones recientes dignas de elogio hay que añadir la próxima publicación de una antología de teatro isabelino, hecho confirmado por la editorial Círculo de Lectores. Con todo, esta nueva versión en castellano de *The Changeling* aporta las luces de una traducción estimable junto a las sombras de una orientación crítica y metodológica que desvirtúa el conjunto.

El planteamiento parece ser el de una edición crítica para académicos, como atestigua el hecho de que los contenidos introductorios ocupen casi tantas páginas como el texto. Sin embargo, al reconocer que la lectura de dicha sección inicial no es “imprescindible” (76), queda claro que no se renuncia a otro tipo de lectores menos especializados. Las citas aparecen traducidas, debido quizá a esa voluntad divulgativa o a una imposición de la editorial. Se echa en falta en este sentido una mayor consistencia a la hora de traducir otros títulos, algunos de los cuales aparecen en español —*El diablo blanco*— y otros en inglés —*The Duchess of Malfi*— sin que en ello se siga un criterio fijo (12–13). Esta opción parece presentarse como un intento tan loable como debatible en la siempre difícil tarea de armonizar los intereses del lector académico con los del público de a pie y el profesional o aficionado a la escena que no domine el inglés. Estructuralmente, una introducción general y una conclusión delimitan una serie de apartados, quedando agrupados básicamente en torno a la vinculación de la obra con la ciudad de Alicante y a aspectos propios de la obra; asimismo, se proporciona una amplia bibliografía crítica, seguida de la traducción, que a su vez incorpora notas a pie de página.

De entrada, no se alude en ningún momento a la mencionada versión escénica de Méndez Herrera, publicada bajo el título de *Los lunáticos* (1973), cuando debería ser una referencia lógica y obligada. Aparte de este posible desconocimiento, los preliminares se ven influidos negativamente por varios factores. Uno especialmente llamativo es el desliz que se advierte en la sección “Contexto político y social”: “El rey Jacobo I, que accedió al trono en marzo de 1603 tras el fallecimiento de Isabel Tudor, era hijo de María Estuardo, reina católica de Inglaterra durante cinco años (1553–1558) hasta que fue desposeída del cetro y encarcelada por orden de su hermana y sucesora, la ya citada reina Isabel, cabeza visible de la Iglesia de Inglaterra” (16). La confusión entre María Estuardo (1542–1587) y María I (1516–1558), hija de Henry VIII, no sólo une fraternalmente a la primera con quien fuera su prima y nunca su sucesora, la reina Isabel I, sino que también la lleva al trono de Inglaterra cuando el primer Estuardo que portó dicha corona fue su hijo, Jacobo

I. María Estuardo tan sólo fue reina de Escocia, de ahí el apelativo de *Queen of Scots* por el que se la conoce.

Este desconcierto de identidades históricas se suma a una tendencia a sobredimensionar el papel que desempeña la localización. Como el propio Sanderson reconoce (77), un motivo clave para su edición en español es que la acción trascurra en Alicante, y de hecho la publica el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, dependiente de la Diputación Provincial de Alicante. Ello parece explicar que figure la frase “Alicante como escenario del teatro jacobeo” como título secundario. Este enfoque preside las secciones “Fuentes documentales de principios del siglo XVII vinculadas a Alicante,” “La Iglesia de Santa María,” “El Castillo de Santa Bárbara” y “Percepción de la sociedad alicantina en *El trueque*.” Por su profundidad y amplitud, estas útiles aportaciones científicas y documentales quizás merecerían ser divulgadas, más que como parte de la introducción a *The Changeling*, como un artículo independiente. Igualmente, se plantea una búsqueda de vinculaciones a mi entender abusiva; tanto es así que desfigura en buena medida el comentario de la pieza propiamente dicha. Éste parece obviar pasajes que cuestionarían la tesis principal, como el hecho de que, al elogio por parte de Alsemero de la belleza del lugar, Vermadero conteste “No es para tanto” (3.4.289). Como resultado, lejos de responder a la “amplia gama de interpretaciones posibles” (77) que el traductor defiende, la lectura queda condicionada por una visión muy parcial. La obra se presenta como trasunto de una coyuntura político-religiosa estrechamente relacionada con Alicante, todo ello a expensas, por ejemplo, de Valencia, que también mencionan los personajes, al pasar desapercibida en este estudio preliminar.

Se rastrea así la importancia de la ciudad como localización geográfica detallada y minuciosa en la fuente principal de la obra, *The Triumphs of Gods Revenge*, de John Reynolds. Cabe indicar que, si bien Sanderson incluye una reproducción de su primera edición, en la bibliografía no aparece referencia alguna. Por su actividad mercantil, Reynolds tuvo un conocimiento de primera mano de la ciudad. No obstante, el peso relativo de Alicante en *The Changeling* no es comparable. Argumentar que la pieza refleja Alicante, y España por extensión, como un paradigma ético (53) contradice a su vez el argumento de la “intencionalidad política” anticatólica y antiespañola (13) y las simpatías puritanas de Middleton. A su vez, poco incide en la trama que se trate de un castillo u otro. *El trueque* se podría entender igualmente de tener lugar en otro emplazamiento. Según Salgado, las Italías y Españas de las truculentas tragedias de venganza “were hardly distinguished by the seventeenth-century Englishman” (1965: 17). Si en Reynolds tiene alguna relevancia el descontento histórico de los parroquianos de Santa María a propósito de una pugna por el rango de colegiata, sostener que este hecho se refleja en la “perspectiva negativa” (31–32) que caracteriza la presencia en suelo sagrado de Beatriz y Alsemero en *The Changeling* es desmedido: a pesar de ser una “situación inaceptable para la época” (32), y una práctica, según Reynolds, habitual en Italia y España, el encuentro entre amantes en una iglesia no deja de ser un lugar común literario. Igual que se reconoce que el “motivo del amor a primera vista” es intemporal (61), la inspiración para esta escena no tiene que emanar necesariamente de su ubicación. Otro tanto podría decirse de la oposición que supuestamente se da entre los aspectos matriarcales de la iglesia, Santa María, y la defensa imperante que se hace de lo patriarcal (55), y que no es perceptible, al menos en esos términos, en la pieza de Middleton y Rowley.

Tampoco parece oportuno sostener que *The Changeling* sea “una excepción” dentro

de este género —las tragedias de venganza— por estar “localizada en España, concretamente en Alicante” (13) y no se mencione la isabelina *The Spanish Tragedy*, de Kyd. En este mismo sentido, las equiparaciones con personajes históricos son en ocasiones aventuradas o, como mínimo, inconsistentes. Baste mencionar el énfasis que se le da a Alsemero como “forastero” (13), trasunto hipotético de Carlos I en su visita a España, al tiempo que se obvia su origen valenciano (1.1.165–66) y la amistad de su padre con Vermandero (1.1.171–76). Igualmente, la prominencia excesiva que se le atribuye al Castillo de Santa Bárbara deja en evidencia un análisis limitado de su imagen simbólica como tal. Pese a que se comenta la metáfora tradicional del cuerpo o el alma humana, apenas se consideran en cambio la imagen del laberinto, su conexión con la trama secundaria, ni su función en el conflicto temático entre la apariencia y la sustancia que apuntara Tomlinson (1964: 192–96); tan sólo se trae a colación escuetamente en relación con las actitudes puritanas hacia la belleza en el apartado “Simbología literario-religiosa” (61).

En esta misma línea, la introducción debería tratar algunos temas centrales, como son los disfraces, la locura como motivo dramático o la atracción de lo repulsivo. Esta última laguna condiciona y empobrece la interpretación que se da del personaje de De Flores, así como de su relación con Beatriz. Se parte pues de la conversación entre Tomás y De Flores (5.2) en la que el primero cambia bruscamente de actitud hacia la honestidad del segundo y repara en sus cualidades viperinas y venenosas (5.2.379–81). En vez de explorar esta contradicción textual, se explica esta asociación entre De Flores y el envenenamiento como un “comentario dexcontextualizado con respecto al contenido de la obra” (47), subordinado a la intriga urdida para asesinar a Thomas Overbury. El veneno en cualquier caso es otro recurso propio del género. No se reconoce, por tanto, la tensión que genera en todo momento la naturaleza grotesca de De Flores, que se manifiesta repetidamente tanto en lo físico o corporal —su animalización desagradable y las numerosas imágenes de comida y veneno— como en la atracción morbosa y sexual que por él llega a sentir Beatriz. Éste es sin duda uno de los valores responsables de su pervivencia contemporánea y no unas alusiones al contexto de la época que, en el mejor de los casos, le pasan completamente inadvertidas al espectador de hoy. De igual modo no se repasan los temas de la estulticia, la locura y otros concomitantes, como es la parodia de la metamorfosis por amor (White 1984), que caracterizan la trama secundaria.

Dichas escenas cómicas recaban poca atención, ya que no se abordan hasta la sección “Estructura dramática,” de forma breve y tan sólo para recalcar su inferioridad respecto de la trama principal. Con idea de defender la autonomía de ésta se remite a una voz crítica tan respetable como poco reciente, la de Ellis-Fermor, para quien su omisión no dañaría el conjunto (58–59). Al hilo se comenta la tendencia a suprimirla en montajes recientes, debido a que la referencia al manicomio londinense conocido como Bethlehem o Bedlam “es de mucha más difícil comprensión en el contexto inglés actual” (59). Nada se dice sin embargo de la posibilidad de aplicar esta misma lógica a la argumentación que gira en torno a Alicante o a la intriga política y su inteligibilidad hoy día. Sintomático de este silencio es que su supresión sea lícita en tanto en cuanto no guarda “ninguna relación con la utilización de Alicante como escenario para la obra” (59). La valoración de las escenas del manicomio de Alibius queda pues distorsionada al no tener en cuenta opiniones positivas ni establecer de paso el estado de la cuestión, al tiempo que revela una vez más los criterios impuestos por un designio que simplifica *The Changeling* en exceso. Se adopta así la desafortunada resolución de usar un tipo de letra distinto y de menor tamaño en estas

escenas para que sean fácilmente reconocibles y descartables. El desacierto queda patente en el brusco cambio tipográfico que se observa en un diálogo entre Vermandero y un criado, donde aquél intenta averiguar cuáles de sus caballeros no están presentes, a lo que éste responde “Antonio, señor, y Francisco,” en otro tamaño y fuente (4.2.138).

Por el contrario, la traducción exhibe solidez y fidelidad al espíritu de *The Changeling*. El lenguaje espontáneo y natural del original encuentra aquí un reflejo digno. No se distingue, no obstante, entre prosa y verso, a excepción de algunas rimas y pareados (2.1.44-45; 3.4.67-68; 3.3.124-25; 3.3.276-78). La prosa resultante rebosa intensidad y se presta con suma facilidad a ser llevada al escenario. Son consistentes respecto al original las formas de tratamiento *you/thou* como *vos/tú*. Por otro lado, el traductor no menciona explícitamente cuál ha sido su texto para la versión española. En la bibliografía se recogen cuatro ediciones británicas: Thomson (1964), Daalder (1994) y las dos de Bawcutt (1958; 1998). No parece pues que para la traducción se haya acudido a la edición de 1653, su variante u otras copias posteriores. Tan sólo una acotación se aparta de la edición de Daalder, donde se lee “[Stabs him; he dies]” (1994: 3.2.18), frente a las de Thomson y Bawcutt, de donde parece tomar “Le apuñala” (3.2.35), sin indicar su muerte. En una de las portadillas, Sanderson aparece como autor de la “Traducción, edición y notas,” pero estas evidencias no son conclusivas a la hora de esclarecer las aportaciones de dichas labores editoriales.

De poco ayuda a tal efecto que se mantenga una numeración de versos única para cada acto, como se acostumbra en España, en vez de por escenas, práctica más habitual en los países anglosajones. En otros aspectos, el manejo del texto resulta arduo. Es difícil orientarse, debido a que no se indica el acto y la escena en cada página, tal vez por impedimentos técnicos. En cuanto a las notas a pie, se tiende a no reconocer el abundante trabajo de editores anteriores, dado que en su mayoría no van acompañadas de su autoría. Dar por hecho que muchas de las referencias anotadas pertenecen al acervo común merece al menos un comentario previo. Su elección en gran medida responde a su vez al criterio de reforzar e ilustrar los supuestos apuntados en la introducción.

Existe un error en la numeración en el acto 3, escena 4, pues del verso 292 se salta al 93 (124-25). También necesita ser corregida la confusión gramatical “Y yo he hago que os la devuelva” (3.4.121), que debería leerse “hecho,” al tiempo que falta una tilde en “¡Ya veis como desprecio vuestro oro!” (3.4.210). El cuidado del que hace gala el traductor caracteriza todo el conjunto, aunque algunos parlamentos son susceptibles de revisión, como el de Alsemero, “A otro le sienta mal el acei-/te, que sirve hasta de antídoto contra el veneno” (1.1.114-15), comparado con el más sencillo y sintético “oil, enemy of poison” (1.1.120). Igualmente, podrían ponerse reparos a la traducción del título, tarea quizás de las más complejas, cuya elección aparece ponderada en la sección “Sobre el título de la obra.” Las limitaciones de “trueque” frente a “lunáticos” residen en su pérdida del componente animado y el sentido de locura o estulticia que la última incorpora sin renunciar al motivo del cambio. En cualquier caso, se antoja imposible encontrar un término plenamente satisfactorio.

Son igualmente significativas por otro lado determinadas adiciones y ausencias. Destacan los añadidos a las acotaciones originales del acto 1, escena 1, “a la puerta de la iglesia de Alicante” (87), y del acto 2, escena 1, donde se inserta “Dentro del Castillo de Alicante” (103), que no aparecen en ninguna de las ediciones consultadas (Bawcutt 1958 y 1998; Thomson 1964; Salgado 1965; y Daalder 1994). Tampoco están justificadas por

variantes textuales, como prueba el aparato crítico que facilita Bawcutt, ni por una necesidad estrictamente clarificadora. En una acotación, la segunda del acto 1, escena 2, se produce a su vez una ausencia notable: se indica que entran Pedro y “Antonio, un idiota,” donde se debería leer “haciéndose pasar por idiota” o “bobo,” para que quede claro que entra disfrazado —en el original “like an idiot”— y fingiendo. Según Daalder en una nota a dicha acotación en su propia edición (1990: 21), es fundamental que el público sea consciente de este encubrimiento de la personalidad para apreciar correctamente todo el desarrollo posterior.

En resumidas cuentas, se echa en falta un tratamiento crítico más riguroso y objetivo, en consonancia con la complejidad de la obra. En mi opinión, se aporta una visión sesgada al sobrestimarse la importancia del emplazamiento de la acción dramática. Una de las consecuencias negativas de esta perspectiva es que se infravalore la relevancia de la trama cómica secundaria, pese a ser un componente esencial para el desarrollo de las ideas y temas cardinales, y no un elemento integral, prescindible, como se sostiene. En todo caso, a pesar del enfoque cautivo y algún yerro desafortunado, las impresiones últimas que produce *El trueque* son aceptables. El motivo fundamental, el punto fuerte sin duda, es la traducción, llana y sencilla, que hace accesible esta pieza al hispanohablante que no domine la lengua y que esté interesado por una de las obras cumbre del teatro inglés jacobeo y universal.

Obras citadas

- Bawcutt, N. W., ed. 1958: *The Changeling*. Manchester: Manchester UP.
——— ed. 1998: *The Changeling*. Manchester: Manchester UP.
Daalder, Joost, ed. 1990: *The Changeling*. London: Black.
Méndez Herrera, José, trad. 1973: *Los lunáticos*. Madrid: Escelicer.
Pujante, Ángel-Luis, trad. 1983: *Una partida de ajedrez*. Murcia: U de Murcia.
Salgado, Gâmini, ed. 1965: *Three Jacobean Tragedies*. Harmondsworth: Penguin.
Thomson, Patricia, ed. 1964: *The Changeling*. London: Benn.
Tomlinson, T. B. 1964: *A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy*. Cambridge: Cambridge UP.
White, R. S. 1984: “Metamorphosis by Love in Elizabethan Romance, Romantic Comedy, and Shakespeare’s Early Comedies.” *Review of English Studies* 35: 14–44.