



En estos últimos años *Twelfth Night* se ha convertido en una de las obras de Shakespeare que más interés ha despertado en Inglaterra y en España. Este trabajo estudia la recepción de la comedia en España a través de sus traducciones mediante la aplicación de dos conceptos básicos: paratexto y metatexto. Según Gérard Genette, paratexto es todo texto adicional al texto principal; por su parte, metatexto es el texto en el que se reescribe el texto principal. Al final se incluye una relación de las traducciones realizadas al castellano, un catálogo de las representaciones teatrales, así como una lista selectiva de lo que se ha escrito sobre *Twelfth Night* en España en el ámbito académico.

Paratexto y metatexto en la recepción de las traducciones españolas de *Twelfth Night*

Twelfth Night has recently become the focus of interest in both England and Spain. The aim of this paper is to discuss the reception of the translations of this comedy in the light of Gérard Genette's two well-known concepts of paratext and metatext. According to Genette, paratext refers to all the material that surrounds a text, and metatext is understood as the critical relationship maintained between two texts. At the end of this paper, three lists are included, which consist of the following: Spanish translations of the comedy, performances in Spain, and a selective list of critical works written on the comedy.

ROSARIO ARIAS
Universidad de Málaga



A finales de los años sesenta, H. R. Jauss defiende la constitución de un nuevo paradigma para así superar los otros dos modelos paradigmáticos anteriores: el humanismo clásico y el positivismo historicista. Ese nuevo paradigma recibe el nombre de Teoría o Estética de la Recepción en el que el lector, el elemento más olvidado hasta ese momento dentro de la comunicación literaria, ocupa una posición de privilegio. Jauss se sirve de los conceptos de *paradigma* y *cambio de paradigma* que Thomas S. Kuhn expone en *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) para proclamar el comienzo de una revolución científica en la Historia y Teoría Literaria. Si Kuhn afirma que «confronted with anomaly or with crisis, scientists take a different attitude toward existing paradigms, and the nature of their research changes accordingly» (1970: 90-91), Jauss opina que su propio planteamiento teórico posee asimismo un carácter rupturista y transformador respecto a unos principios teóricos preexistentes.

Dentro de este nuevo paradigma se pone el acento en la traducción como «testimonio de la recepción de obras extranjeras» (Gallego Roca 1994: 76), como hechos de recepción literaria. En este sentido, cobra importancia el concepto de *horizonte de expectativas* y, aunque hay una falta de consenso sobre una definición clara de este término, podemos apuntar que son los criterios utilizados por los lectores para poder comprender el proceso literario en cualquier período dado. De este modo, la Estética de la Recepción entiende que la obra literaria está abierta a nuevas lecturas y concreciones en diferentes contextos y que el lector está imbricado en la sociedad. Pero para comprender una obra literaria hay que tener en cuenta que existe el horizonte de expectativas representado en el texto y el del intérprete o hermeneuta, con lo que se establece una tensión dialéctica que se resuelve fundiendo ambos horizontes, el del presente y el del pasado. Existirá, pues, una nueva actualización de la obra literaria si se

unen los dos horizontes: según Montserrat Iglesias Santos, «el del autor que le da forma y sentido, y el del público que interpreta y reinterpreta sin cesar esta forma y este sentido en función de la actualidad» (1994: 69-70). Esta interpretación dialéctica entre el pasado y el presente que propone Jauss proviene de la Hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer. De este modo, la Teoría de la Recepción propone recorrer la distancia estética que se establece entre la obra y el horizonte de expectativas del lector mediante la recepción crítica, juicios y reacciones del público del momento al tiempo que el lector lleva consigo el presente en ese recorrido al pasado. Las traducciones literarias tienen una complejidad añadida porque hay que tener en cuenta, además, la tradición estética de la cultura fuente; de este modo está en manos del traductor «reducir o agrandar la distancia estética dependiendo del modelo de traducción que adopte» (Gallego Roca 1994: 80).

Se puede reconstruir el horizonte de una obra si se atiende a datos, señales que proporciona el texto; en caso de que no se disponga de ellos se recurre a la situación histórico-social, el contexto y la tradición literaria (Acosta Gómez 1989: 129-30), a cómo ha influido en el público o los medios de consumo que confirman el horizonte de expectativas en el que es creada y recibida una obra. Además, al entender la literatura como institución inserta en la sociedad, se puede hacer uso del concepto de literatura como polisistema, según la Teoría de los Polisistemas desarrollada desde el ámbito israelí por Itamar Even-Zohar. Dentro de este sistema de sistemas que es la literatura, el centro está ocupado por lo que está canonizado: obras literarias, normas estéticas y, sobre todo el repertorio, entendido como conjunto de normas que regulan la producción y la recepción de los textos, parecido, en este sentido, al concepto de horizonte de expectativas de Jauss. Según Miguel Gallego Roca, se puede considerar a la literatura traducida como un sistema



dentro del polisistema literario (1994: 162). La literatura traducida puede desempeñar una función innovadora o conservadora, dependiendo de la condición en la que se encuentre la cultura meta o término: si es estable, se tiende a imponer las condiciones, normas y modelos del sistema meta; si el sistema está en crisis, se busca la innovación. Por otra parte, la literatura importada (obras extranjeras traducidas) suele favorecer la tradición y no la innovación.

A lo expuesto anteriormente sobre la literatura traducida cabría añadir la dificultad que entraña el análisis del texto dramático traducido porque, como afirma Susan Bassnett, es de sobra conocido que «the absence of theory in this area is connected to the nature of the play itself, which exists in a dialectical relationship with the performance of that same text» (1998: 90). Además, si tenemos en cuenta que la traducción de un texto «always happens in a a continuum, and the context in which the translation takes place necessarily affects how the translation is made» (Bassnett 1998: 93), es posible reconstruir el horizonte de expectativas de ese contexto y época, partiendo de los datos y señales de la traducción. Esto resulta especialmente relevante en la traducción del texto dramático pues las decisiones, estrategias y cambios que realiza el traductor suelen estar dirigidas a acercar el texto fuente a la cultura término, es decir, que, según Bassnett, existe una «tendency towards the acculturation of the play-text» (2000: 101). En este sentido, estamos de acuerdo con Susan Bassnett y André Lefevere en que:

We need to learn more about the acculturation process between cultures, or rather, about the symbiotic working together of different kinds of rewritings within that process, about the ways in which translation, together with criticism, anthologisation, historiography, and the production of reference works, constructs the image of writers and/or their works, and then watches those images become reality. (1998: 10)

Si el texto dramático se caracteriza por la adaptabilidad a la cultura término, el presente trabajo responde, pues, a la llamada de atención que tanto Bassnett como Lefevere realizan sobre la tendencia que debería seguir el futuro de los Estudios de Traducción. Nuestro objetivo consiste en el estudio de la recepción de las traducciones de *Twelfth Night* (1601?) de William Shakespeare en España, a través de los elementos paratextuales y metatextuales que acompañan a dichas traducciones.

En su propuesta de modelo descriptivo de traducciones literarias, Gallego Roca sostiene la importancia de los «textos de apoyo que acompañan a las traducciones: prólogos, epílogos, notas del traductor, es decir los paratextos en la acepción de Genette» (165). En *Palimpsestos* Gérard Genette incluye dentro de las relaciones transtextuales el paratexto y el metatexto. Por el primero entiende todo aquello que rodea al texto (título, prólogo, prefacios, notas a pie de página, entre otros) y que mantiene con el texto una relación poco explícita y distante, ofreciendo a menudo «un comentario oficial u oficioso» (1989: 11). Por otro lado, la metatextualidad es la relación crítica por excelencia ya que el metatexto es un texto que habla de otro texto. Sin embargo, resulta difícil distinguir estos conceptos en algunos casos por la naturaleza heterogénea de los paratextos. Así, en el presente estudio hemos incluido, como elementos metatextuales, las reseñas de las representaciones teatrales del siglo veinte. Además, al final se ha dispuesto tres Anejos: el primero recoge las traducciones de *Twelfth Night* al castellano; en este sentido, consideramos indispensable incluir la llevada a cabo por León Felipe. Esta versión se publicó en España antes que en México en la revista teatral *Primer Acto* en 1961 y se utilizó para una representación teatral en Barcelona en 1964 (ver Anejo 2), por lo que creemos que es preciso mencionarla explícitamente, sobre todo si pensamos que la versión de Jacinto Benavente llamada *Cuento de*



amor (1899) es tan libre como la de León Felipe. Asimismo, nos gustaría destacar la traducción de Eudaldo Viver (1884), de la que, hasta este momento, no existe trabajo exploratorio alguno. Por esta razón, el presente análisis resulta, en este sentido, pionero. El segundo Anejo presenta un catálogo de las representaciones teatrales de la comedia shakespeariana en el siglo veinte (hemos excluido las versiones en catalán) con sus respectivas reseñas y por último, hemos incluido una lista selectiva de lo escrito en el ámbito académico en España.

1 ELEMENTOS PARATEXTUALES QUE ACOMPAÑAN A LAS TRADUCCIONES

En este apartado nos vamos a centrar en los elementos paratextuales de las traducciones que se han llevado a cabo en español de *Twelfth Night* (ver Anejo 1), tales como el título, subtítulo, prefacios, epílogos, prólogos, notas al margen, notas a pie de página, ilustraciones, etc. Además, procederemos a identificar en los paratextos lo que Urpo Kovala ha venido a llamar «micro-functions for paratexts» (1996: 134), entre las que se encuentran: identificación, comentario metatextual, situación, información complementaria, ilustración, referencia al lector, publicidad y funciones bibliográficas y/o legales. Por supuesto, unas funciones adquieren más relevancia que otras en las diferentes traducciones, tal y como iremos señalando. Hemos agrupado los elementos paratextuales en: títulos y subtítulos; prólogos, notas preliminares e introducciones; informaciones en la portada; nombres del traductor y del autor; notas a pie de página; notas a final de texto; advertencias o nota; cubierta, información bibliográfica e ilustraciones.

Títulos y subtítulos: Cabe destacar la gran variedad de títulos en las traducciones. Casi todas contienen la palabra *noche*, salvo en la versión de Jacinto Benavente que traduce por *Cuento de amor*, Jaime Navarra Farré que llama a

su versión *Víspera de reyes o lo que vosotros quisierais* y León Felipe que la denomina *No es cordero...que es cordera*. Tanto la versión de Benavente como la de León Felipe son adaptaciones libres del texto original; así lo reconocen los autores y esto se ve reflejado en la elección del título. En este sentido, podemos destacar la curiosa elección del título de la traducción de León Felipe, que está entresacado de una cancioncilla popular que la propia protagonista, Viola, menciona en un momento determinado, en la parte tercera de la obra, «cuadro doceavo» (1974: 138). Si, como afirma Bassnett, la adaptabilidad del texto a la cultura término implica «substantial shifts» (2000: 101), el texto shakespeariano en manos de Felipe sufre significativas transformaciones. Por ejemplo, la división de la obra en tres partes (en vez de cinco actos, como en el texto fuente) y en doce cuadros (también llamados capítulos) con títulos. El duodécimo (y último) precisamente recibe el mismo nombre que la traducción: «No es cordero, amigo mío...que es cordera». Cuando Viola se dispone a desvelar su verdadera identidad para deshacer todos los equívocos, aparece vestida de mujer, cantando lo siguiente:

Viola.
¿Dónde vas con tu cordero,
pastorcito de la sierra?
No es cordero, amigo mío...
que es cordera. (1974: 159)

Es evidente que la referencia explícita a la confusión de sexos de la cancioncilla (cordero/cordera) resulta muy apropiada en boca de Viola/Cesario. Además, el traductor ha cambiado la escena del texto fuente puesto que en dicho texto Viola nunca está vestida de mujer, a pesar de la petición de Orsino (5.1.257-62), por lo que podemos inferir que el texto término elimina toda confusión y juego que el texto fuente sigue evocando al final de la obra. Entre las decisiones que adopta León Felipe en su traducción, respecto al texto fuente, cabe destacar,



pues, el cambio de título; la explicación se encuentra recogida en el prólogo escrito en verso que Felipe sitúa al principio de la traducción, otro paratexto fundamental. En él, el traductor denomina a *Twelfth Night* «cuento mediterráneo y marinero, / un cuento de naufragios, de aventuras y de enredos / que ya cantaban antes de Ulises y Jasón, los mercaderes y marineros griegos» (19), descarta los nombres de «Noche de Reyes» y «Lo que queráis» para la comedia shakespeariana, así como decide – aunque habla de sí mismo en el prólogo como si se tratase de otra persona – titularlo «No es cordero, amigo mío...que es cordera» (20). Nuestra hipótesis sobre la elección del título del traductor sostiene que el traductor ha utilizado una frase popular de la cultura término, con lo que así se consigue acercar el texto fuente a la cultura receptora de la obra. En la de Eudaldo Viver, sin embargo, Viola permanece vestida de hombre (no se cambia de ropa como ocurre en la versión libre de León Felipe), pero se mitiga en cierto modo la confusión producida por el personaje en uno de los momentos más frecuentemente citados de la comedia:

SEBASTIAN [*To Olivia*] So comes it, lady, you
have been mistook.
But nature to her bias drew in that,
You would have been contracted to a
maid;
Nor are you therein, by my life, deceived;
You are betrothed both to a maid and
man. (5.I.243-47)

SEBASTIAN (*A Olivia*). Así, pues, señora, habéis
caído en un error; pero en este error la
naturaleza
ha seguido su instinto. Vos queráis casaros
con
una joven virgen; y no habéis sido
engañada en
vuestro deseo; porque el hombre que
habéis tomado
por esposo os aporta un corazón virgen. (140)

La última línea del fragmento del texto fuente ha sido desprovista de toda ambigüedad sexual en el texto término, escrito en prosa: «el hombre que habéis tomado por esposo os aporta un corazón virgen» no conserva el equívoco que condensa «You are betrothed both to a maid and man», al hacer referencia a la situación que vive Olivia quien se enamora de Viola/Cesario y se promete con Sebastian. Cabe indicar, pues, que la intención de Eudaldo Viver es la de acercar el texto de Shakespeare al lector español del siglo diecinueve.

Se utiliza *Reyes* o *Epifanía* en seis de los títulos de las traducciones y en cinco de ellas se ha optado por incluir el subtítulo. En dos de las últimas traducciones realizadas, la del Instituto Shakespeare y la de Ángel-Luis Pujante, se tiende a traducir fielmente el título y subtítulo original de la comedia shakespeariana: *Noche de Reyes* o *Como Queráis* y *Noche de Reyes* o *Lo que queráis*. No obstante, hay que destacar el cambio que recibe el título de la comedia en la producción teatral dirigida por Gerardo Vera en 1996, sobre la versión de la Fundación Shakespeare: *La Noche XII*. La traducción llevada a cabo por Cristina María Borrego opta por la omisión del subtítulo, en cambio. También se debe tener en cuenta que ésta no va dirigida a un público especialista, razón por la que quizás se tienda a la brevedad.

Prólogos, notas preliminares e introducciones: En la versión de Jacinto Benavente y en la de León Felipe, el traductor se oculta tras un personaje que pronuncia el prólogo para expresar su opinión sobre la obra. Por ejemplo, Benavente reconoce, en boca de la Condesa Olivia, que el autor de este «cuento de enamorados», como llama a la comedia, es un «poeta divino» (10). La introducción en las versiones de Martínez Lafuente (escrita por François-Victor Hugo), Valverde, Clark (realizada por Martínez Estrada en 1960) y la de Astrana generalmente sirven para dar información al receptor (una de las



microfunciones de los paratextos, según Kovala) sobre la elección de título, las fuentes, la fecha aproximada de la primera representación, así como para realizar comentarios metatextuales, sobre todo en la de Martínez Estrada. En esta última se observa que en la producción shakespeariana «...las Tragedias son fundamentalmente masculinas, con protagonistas masculinos, en que el varón encamina la acción a su catástrofe, y por el contrario en las Comedias el acento principal es femenino. Son las mujeres, en efecto, las que por lo regular tienen en sus manos las riendas del destino, y todo concluye como ellas quieren en sus novelas, con un final feliz. No por capricho del autor, sino por disposición del otro Autor» (xvi). Las traducciones del Instituto Shakespeare y la de Ángel-Luis Pujante contienen sendas introducciones en las que predomina el comentario metatextual porque, como dice Gérard Genette, «el paratexto, del prólogo o de otras partes, contiene muchas otras formas de comentario» (1989: 17). La introducción de la versión dirigida por Manuel Ángel Conejero está realizada por Barbara Melchiori; esto indica que el objetivo último de la versión es llegar al mundo filológico, lo cual se comprueba tanto en la introducción como en la traducción. Cabe destacar la recopilación que hace Melchiori de opiniones vertidas por los críticos y especialistas de la obra en el siglo veinte, siguiendo la estructura de las introducciones de las ediciones anglosajonas de las obras shakespearianas. Reconoce un cambio en los enfoques críticos y opina que existe una influencia recíproca entre traductores, directores de escena y especialistas en el campo de la literatura inglesa. En la última parte de la introducción incluye un apartado sobre las traducciones de la obra en España y un listado de las mismas: a pesar de incluir la traducción de Martínez Lafuente, no se comenta nada de ella en ese apartado y ni siquiera se menciona

la de León Felipe. Finalmente en la introducción se quiere llamar la atención sobre la traducción realizada como *traducción teatral* (56), lo que años más tarde va a materializarse en la producción *La Noche XII* (1996-97) dentro del Festival de Otoño de Madrid, dirigida por Gerardo Vera, con gran éxito de público y de crítica, tal y como afirma Graham Keith Gregor: «*La Noche XII...played to virtually full houses right up to the end of its stint at the Teatro de la Abadía*» (1998: 423).

En la introducción que Pujante realiza a su traducción apenas se mencionan críticos (Fry o Barber), al contrario de lo que ocurre con la del Instituto Shakespeare, y se pone el énfasis en la importancia de un texto que está escrito para el teatro. También en 1996-97 se lleva a cabo una producción de la comedia shakespeariana, con la versión de Pujante y dirigida por Adrián Daumas, asimismo dentro del Festival de Otoño, con parecidos resultados (Gregor 1998: 423). Esto pone de manifiesto el interés que estos traductores muestran en que sus traducciones lleguen a la escena teatral, como efectivamente ha ocurrido. Pujante expone su criterio a la hora de traducir ya que sus versiones «aspiran a ser fieles a la naturaleza dramática de las obras, a la lengua del autor y al idioma del lector» (54-55). Ha procurado conservar las rimas del original, así como las canciones y esto es muy importante porque las canciones atrapan «the spirit of overall themes and individual characters, ironically and prophetically pointing to the end of a plot of bit of action» (Hollander 1972: 108). La última traducción fechada hasta el momento, la de Cristina María Borrego, carece de una introducción crítica propiamente dicha; consta de tres anónimas páginas y sospechamos que la propia traductora no ha elaborado la introducción. A pesar de que el volumen contiene dos traducciones, *El mercader de Venecia/Noche de Reyes*, en esas tres páginas no se desarrolla ninguna idea sobre la traducción que a nosotros nos



interese; sólo se menciona una vez y como parte de la enumeración de las comedias de Shakespeare en general (7). Creemos que esto es debido a la edición económica de este volumen, así como a la intención que esta colección – Clásicos de siempre – demuestra de llegar al mayor número de lectores posibles por un precio módico.

Informaciones en la portada: En todas las portadas aparece el título traducido de la obra. Salvo en las de Eudaldo Viver, Jaime Navarra Farré, León Felipe y Cristina María Borrego, el nombre del traductor aparece también en la portada. La editorial se incluye en todas y el nombre de William Shakespeare también, salvo en la de León Felipe, lo que puede indicar la libertad con la que ha vertido la comedia al español. En la portada de Jaime Clark el nombre de Shakespeare aparece «Shakspeare». El título original sólo se conserva en la de Jacinto Benavente. Otras informaciones que podemos encontrar hacen referencia a la clasificación de la obra («comedia fantástica», «refundida y puesta en castellano» en Benavente) o a características de esa traducción («versión castellana» en Jaime Clark, «primera versión española» en Eudaldo Viver, «introducción, traducción y notas» en Valverde, «traducción y edición» en Pujante).

Notas a pie de página: Hay notas a pie de página en las traducciones de Eudaldo Viver, Rafael Martínez Lafuente, Luis Astrana Marín, José María Valverde, Instituto Shakespeare y Ángel-Luis Pujante. El número de notas a pie de página va aumentando cuando la traducción es cada vez más reciente, salvo la de Borrego que no tiene notas de ningún tipo en la traducción.

La versión de Eudaldo Viver sólo tiene nueve notas a pie de página, mientras que la de Conejero tiene al menos una cada página (lo que indica asimismo la orientación filológica de la traducción). Las notas a pie de página indican lo siguiente:

1. Cuestiones históricas y culturales que pueden resultar desconocidas en la cultura término.

2. Cuestiones textuales, es decir, información sobre omisiones, juegos de palabras, sustituciones, preocupación constante de Valverde al encontrar los juegos de palabras «casi siempre indecentes» (1964: 1), y cuestiones filológicas (sobre todo, en la del Instituto Shakespeare).

3. Opiniones sobre el método escogido por el traductor, como en Astrana, quien afirma que «nosotros traducimos el sentido literal del texto de Shakespeare, que no ofrece oscuridad alguna en castellano» (133). Sus notas llaman la atención por lo que tienen de profundas y eruditas.

Notas finales y apéndices: Sólo la traducción de Jaime Navarra Farré tiene notas a final del texto, sección que denomina «notas, aclaraciones y comentarios». En realidad, es una fusión de una introducción y de unas notas a pie de página. Se centra la atención de la comedia en el bufón: esto responde al horizonte de expectativas del texto término en el momento en que se publicó ya que en esos años la crítica sobre la comedia sostenía que la figura central de la comedia era Feste, el bufón⁶; en años sucesivos la figura de la mujer travestida adquiere progresivo interés, sobre todo a partir de los setenta con los inicios de la crítica feminista. En lo que respecta a la traducción de Navarra Farré, podemos afirmar que cuando el traductor cambia algo del texto, lo justifica, tal y como en la nota 22: «Nosotros hemos cambiado la palabra a fin de darle un sentido teatral, cómico y burlesco en castellano, sin que se desvergonzara como en el original» (682). En la versión de Pujante se ha añadido un apéndice muy interesante, al incluirse partituras de siete canciones de *Twelfth Night*, precedidas por una breve

⁶ Sobre la figura del bufón, se puede acudir al estudio de C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom* (1959).



explicación y descripción de cada una de ellas (con la colaboración de Manuel Ángel Centenero).

Advertencia o nota: Sólo en dos versiones aparecen notas o breves comentarios del traductor antes del texto: en la de Benavente y en la de León Felipe. En ambas se explica que esa versión se ha utilizado para la representación teatral; en la segunda, aparecen detalles que no habíamos observado en la portada y que utiliza el traductor para justificar su versión realizada «con una libertad que va más allá de la paráfrasis».

Cubiertas, ilustraciones e información bibliográfica: No hay mucho que destacar de las cubiertas, salvo la de las traducción del Instituto Shakespeare y la de Pujante. En la primera, la cubierta tiene una ilustración que muestra a Malvolio leyendo la carta que ha confeccionado Maria; así se llama la atención sobre el elemento cómico de la comedia. Hay otros elementos que en realidad reproducen la portada *Noche de Reyes*. Lo interesante es lo que se dice en la contraportada de la traducción del Instituto Shakespeare: «*Noche de Reyes* es una de las comedias más famosas de Shakespeare, que ha sufrido un cambio considerable según los diversos enfoques críticos, cambio casi paralelo al que tiene lugar en la sociedad...La obra ofrece gran variedad de posibilidades para los directores de escena ya que es difícil establecer quién es el protagonista. El contraste en *Noche de Reyes* reside en los conceptos de orden y desorden y su interés se centra principalmente en el elemento del trastorno causado por el disfraz». Parece evidente que, al tiempo que se intenta captar la atención del mundo académico y filológico, se aspira a que con la publicidad dicha traducción sirva para representaciones teatrales, como hemos afirmado con anterioridad. En la introducción hay seis ilustraciones y grabados del siglo dieciocho y diecinueve sobre personajes de la comedia. La única ilustración que aparece acompañando al texto es la de

Astrana, en la que se observa una pareja en un jardín. En cuanto a la información bibliográfica, constan más datos bibliográficos en las traducciones más recientes (con el número de depósito legal y el ISBN), mientras que, por ejemplo, en la de Jaime Clark, sólo se dice: «es propiedad de los editores». Por último, creemos necesario señalar que la cubierta de la traducción de Cristina María Borrego en absoluto lleva a pensar que el volumen contiene dicha traducción, porque el diseño de la cubierta reproduce Venecia y sus canales, llamando claramente la atención sobre la otra comedia traducida que acompaña a *Noche de Reyes*.

A modo de conclusión, podemos decir que la mayoría de los paratextos de *Twelfth Night* en España consigue disminuir y reducir la distancia estética entre la obra y el lector/receptor, como en la introducción de Ezequiel Martínez Estrada. Atendiendo a los elementos paratextuales se puede reconstruir el horizonte de expectativas de esa obra, como se puede comprobar en la elección del título o en la ausencia de algún dato en «el afán por borrar la contingencia del tiempo histórico tanto del traductor como del lector» (Gallego Roca 1994:165), por ejemplo, la ausencia del nombre del traductor y del autor en la versión de León Felipe. En mayor o menos medida, podemos asegurar que los paratextos de las traducciones de *Twelfth Night* en España señalan la tendencia a la adaptabilidad del texto dramático a la cultura término, de tal manera que los cambios que se producen en cada una de las versiones responden a expectativas del público receptor.

2 ELEMENTOS METATEXTUALES

Dentro de los elementos metatextuales, hemos realizado una distinción: en el primer grupo hemos incluido aquellos elementos que hacen referencia a representaciones teatrales de la comedia en el siglo veinte (fundamentalmente reseñas y notas) y a la versión cinematográfica



dirigida por Trevor Nunn en 1997 de *Twelfth Night*. En el segundo, integramos elementos metatextuales del ámbito académico, como manuales, artículos científicos, libros, capítulos de libros que versan sobre *Twelfth Night* y que mantienen una relación crítica con el texto, según la definición de metatexto de Genette (1989: 13)

Antes de abordar el análisis de las representaciones teatrales del siglo veinte a través de las reseñas conservadas, resulta oportuno comentar que la única representación de la obra en el siglo diecinueve fue la de Jacinto Benavente, sobre la cual se incluye un comentario metatextual en el libro de Alfonso Par *Representaciones shakespearianas en España*, en el tomo II (1940) (ver Anejo 3). Par reconoce que esta versión de Benavente no es realmente traducción ya que éste realiza numerosos cambios en la comedia para darle «un tinte seriamente sentimental» (63).

2.1 Reseñas de representaciones teatrales

Las hemos dividido en dos apartados: por un lado, reseñas de representaciones teatrales que tuvieron lugar durante el período franquista y, por otro lado, aquéllas de montajes teatrales durante la democracia. Es evidente que el contexto histórico, social y cultural juega un papel fundamental en este aspecto.

2.1.1 Reseñas anteriores a 1975

Existe una representación de *Twelfth Night* de la que no hemos podido encontrar constancia en la prensa diaria del momento: nos referimos a la que tuvo lugar en el Palacio de las Naciones de Barcelona del 2 al 4 de junio de 1964. Sin embargo, de la que se celebró en diciembre de ese mismo año y sobre la versión libre de León Felipe, cabe destacar la reseña en *La vanguardia española*: el articulista llama la atención en primer lugar sobre el título de la comedia (tomado de la versión de León Felipe), y justifica la libertad del adaptador al com-

pararla con la de Shakespeare respecto a sus fuentes (es curioso observar el número de errores ortográficos cometidos aquí: «Twelfft», «Straffort»). Citando la autoridad de Astrana, el periodista señala el error en el subtítulo de la obra en el programa: «*Noche de Reyes o Como gustéis*». Se critica el escenario elegido por su capacidad para borrar matices pero se elogia la interpretación, la dirección y la luminotecnia y se señala, finalmente, la aprobación del público.

Sobre la representación que se lleva a cabo en el Teatro Estudio de Madrid, TEM (1967) en el *ABC* se comienza con una crítica feroz, calificándola de versión «chocarrera, tan empobrecedora, tan equivocada de una pieza shakespiriana» (*sic*) (121). Al parecer en esta reseña se argumenta que la versión que realizan Layton y Plaza, al intentar actualizar el diálogo, cae en el mal gusto. Asimismo critica la puesta en escena, considerándola aburrida y primaria porque «hay que acercarse con más rigor a los grandes autores clásicos» y no aplebeyar, según el articulista, quien propone una traducción que hoy en día apenas se menciona, la de León Felipe. Finalmente, López Sancho reconoce que la comedia no le entusiasma (lo cual se hace patente a lo largo de la crítica a la representación). La reseña de *Informaciones* también coincide con la de *ABC* al calificar la escenificación como fracaso y paso en falso pero suaviza las formas. A Aragónés le llama especialmente la atención el beneplácito del público. En *Pueblo*, sin embargo, se elogia la labor realizada por los alumnos del Teatro Estudio y se augura un futuro prometedor para algunos de los actores; el resto de la reseña analiza la comedia de modo crítico, contrastándola con el teatro del absurdo. Así, se considera prepirandelliana al anticipar temas que se encuentran en este tipo de teatro. En *Ya*, reconociendo las muchas faltas, alaban la buena voluntad y el esfuerzo mostrados por unos estudiantes. Curiosamente, aquí opinan algo ya expresado en otras reseñas: «la escena y hasta la sala daban idea de una fun-



ción de colegio montada para celebrar el santo de la madre superiora» (37). Según González Ruiz, hubo muy cariñosos aplausos. Es evidente que la obra respondió al gusto del público de la época aunque no cuenta con la aprobación de la crítica teatral, lo que ayuda a reconstruir el horizonte de expectativas del momento: en estos años se omite cualquier referencia a los equívocos que produce Viola/Cesario en la comedia, mientras que se pone el acento en la juventud e inexperiencia de los actores, con cierto tono paternalista. En años posteriores se reconocerá en las reseñas la presencia de la ambigüedad y el juego producido por Viola y el disfraz. En la reseña de *Primer Acto*, David Ladra expone lo que, según él, son los problemas esenciales del TEM: al ser un teatro de los sentidos, se deja casi todo a la improvisación del actor pero esa naturalidad no suena normal, sino falsa. Aparentemente, el problema radica en la falta de «base ideológica» (55). Se dice poco de la versión, aunque se vuelve a mencionar a León Felipe.

En *ABC* se elogia la versión musical con el TEI (Teatro Experimental Independiente, descendiente del TEM) como equipo de interpretación. Al margen de mencionar de nuevo las fuentes y de demostrar que Shakespeare no fue original, se cuenta la trama someramente y se alaba la labor de los actores. En *Arriba* se hace una semblanza del TEI y de su progresión como grupo de teatro experimental independiente que ahora tiene local fijo, en la calle Magallanes. En *Nuevo Diario* tenemos lo que se llama una ante-crítica en la que se expone una declaración de principios de la compañía, se comenta que la comedia, «tras su aparente agilidad e intrascendencia, pueda hacer resonar en el público su sutil intento polémico y su actualísima interpretación del rechazo que la juventud de nuestros días hace de los cánones y esquemas que la sociedad intenta imponerle» (22). En el libro de Francisco Álvaro se dedica un apartado a esta versión musical; se hace una

introducción sobre el TEI y además se menciona la declaración de propósitos de esta compañía. Utilizando las reseñas de *Marca*, *El Espectador*, *La Estafeta Literaria*, *Nuevo Diario*, *Gaceta Ilustrada*, se ofrece un panorama de las opiniones vertidas sobre esta representación, en general muy positiva. Cabe destacar la mención del juego y el equívoco sexual, ausente hasta ahora en todas las reseñas.

Esta última versión se representó en los años setenta con el título *Lo que te dé la gana*, con lo que podemos afirmar que la elección del subtítulo (*What You Will*) para una puesta de escena en estos años indica el afán innovativo y desmantelador de este grupo. Podemos concluir con la idea de que, al parecer, a medida que avanzan los años setenta, las representaciones de la comedia de Shakespeare en España manifiestan el afán de ruptura, en consonancia con el ambiente político del momento. Cabe asegurar, entonces, que se produce una apropiación de la obra con fines políticos en el Madrid de esta época.

2. 1. 2 Reseñas posteriores a 1975

Sobre la versión de Eva Bergman, *El País* comenta muy poco ya que parece estar más interesado en saber la opinión de la hija de Bergman sobre su padre y la directora se muestra reacia a hablar de otra cosa que no sea su montaje. En palabras de ella misma, su montaje es «una reflexión sobre el amor y la condición social» (35). En *ABC* la directora confiesa que es un gran desafío interesar a un público joven por un clásico, también es una entrevista en la que de nuevo Eva Bergman rechaza hablar de su padre. La reseña en el *Ya* pone de manifiesto las carencias de esta versión en la que se ha falsificado *Twelfth Night*; lo único meritorio, a juicio del crítico, son las escenas cómicas y la música.

En la dirigida por Zschiedrich, Haro Tecglen en *El País* echa de menos «la melancolía de los amores imposibles...la dulce sugerencia

de la impostura...» (31). La comedia tiene «los equívocos de la mujer travestida de hombre», pero Haro Tecglen afirma que el público de la época no se creía el engaño, sino que todo era un juego sobre la ambigüedad sexual (31). Elogia el texto traducido de Valverde y lo mismo hace Alberto de la Hera en *Ya*. Éste se queja de la adaptación constante de la obra shakespeariana, que conduce a la ocultación del autor del texto original: Shakespeare. En esta puesta en escena, Tobías alcanza un protagonismo que a su entender no corresponde con su papel en la comedia.

López Sancho alaba a cada uno de los actores principales de la versión dirigida de Juan Pastor y afirma sin ambages que ésta se encuentra entre «las más plausibles que uno ha visto en su larga colección de representaciones shakespearianas» (84). En el anuncio del *El País de las Tentaciones* se hace uso de la publicidad al decir que la comedia invita a aprovechar el tiempo (sobre todo en verano) y que «debemos coger hoy las rosas que nos ofrece, porque mañana estarán muertas» (34). En el programa de la representación de Almagro, Juan Pastor pone el énfasis en el mundo al revés que plantea la comedia, una «Fiesta de locos», contrastado con la canción final de Feste que nos devuelve al mundo crudo de la realidad cotidiana.

Sobre la *Noche de reyes* que se estrenó en la sala Ensayo 100 se dice en el *ABC* que «explora el deseo y el equívoco sexual a través del disfraz, la locura y la transgresión» (91). Sobre *La Noche XII*, estrenada simultáneamente en el teatro de La Abadía, López Sancho en el mismo periódico alaba la representación teatral dirigida por Gerardo Vera, pero llama más la atención sobre el «cultismo ligeramente pedantesco» del título. Además, llega a cuestionarse si esa preocupación de Shakespeare por el tema responde a una idea que ya circulaba en aquella época o si, de lo contrario, «obedeciendo a hondos modos de su personalidad nadaba ya en hacer propaganda de las legitimidades de la

bisexualidad» (93). Es evidente que este tema sobresale en la crítica realizada en el *ABC*, pero en la de Haro Tecglen es prácticamente el único aspecto que trata al subrayar que es un texto «de erótica ambigua, de difuminación de las fronteras hombre-mujer». Un detalle que nos llama especialmente la atención es la mención de los *boy actors*, objeto de estudio en las últimas tendencias críticas sobre el Renacimiento inglés en el ámbito anglosajón². Por su parte, Rosana Torres asegura en el título de la reseña que «el director encuentra en 'La noche XII' una metáfora bisexual». La relevancia de la ambigüedad de Viola/Cesario queda bien patente a lo largo de la crítica, en la que se introducen comentarios de José Luis Gómez, director del Teatro de la Abadía y encargado de la elección del texto, quien afirma que «en el gusto de travestirse hay no sólo una tradición sino una enorme carga de morbo» (40). En *Primer Acto* Nieves Mateo se ocupa de las dos representaciones teatrales partiendo del hecho fundamental de que cada una de ellas utiliza una traducción diferente: *La Noche XII* hace uso de la versión de Conejero mientras que *Noche de reyes, o lo que queráis* utiliza la de Pujante. La autora del artículo se inclina por la representación dirigida por Adrián Daumas, ya que en ella «se recrea más, hay más poesía en el conjunto, y a pesar del peligro de distanciamiento que corre lo contemporáneo, en esta propuesta acerca, te mete dentro de la comedia» (124). En *El Siglo* Nuria Fuentes también realiza un comentario sobre ambas versiones aunque dedica más espacio a la de Adrián Daumas, con «un montaje más innovador y atrevido» (49). Hay que recordar aquí una polé-

² Para más información sobre el tema, se puede consultar *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama* (1992) de Valerie Traub; *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England* (1996) de Stephen Orgel; «'If sight and shape be true': The Epistemology of Crossdressing on the London Stage» de Tracey Sedinger.





mica a propósito del cartel anunciador de la representación: aparecía una doble mujer desnuda (una de las actrices del montaje) que imitaba a la Venus de Botticelli. Se colgó en las paredes del Metro de Madrid y resultó ser un escándalo, aunque desde luego atrajo atención sobre la obra por parte del público (incluso los medios de comunicación audiovisuales se hicieron eco de esta polémica). De nuevo aquí se elogia la fuerza interpretativa de la versión de Daumas, comparada con la de Gerardo Vera, aunque hay que añadir que en las reseñas de los diarios se llama más la atención sobre la producción de Gerardo Vera que la de Daumas. Se puede encontrar una explicación a este hecho en la coincidencia de la representación de la obra en el teatro de la Abadía con el estreno de la versión cinematográfica de *La Celestina*, bajo su dirección, por la misma época, lo cual captó el interés de la prensa escrita. En *El nuevo lunes* se entrevista al director Adrián Daumas que expone unas ideas muy interesantes sobre cómo hacer teatro³. Otro aspecto importante de la entrevista es el que atañe a la elección de la traducción de Pujante «por ser el texto más directo, el que mejor recoge el tema de la poesía y los cambios literarios de Shakespeare y la riqueza de los distintos mundos que

³ Quisiera dar las gracias a Keith Gregor por su amabilidad al proporcionarme la entrevista con Daumas, así como una copia de su artículo antes de su publicación en *Shakespeare Quarterly*. Asimismo aprovecho la ocasión para mostrar mi agradecimiento a cuantos han hecho posible este trabajo: a Juan Jesús Zaro, especialmente, por la confianza depositada en mí y por su paciencia; a Pilar Hidalgo, José Ramón Díaz Fernández, Juan Ramírez Arlandi y Miguel Ángel González Campos por el material proporcionado en diferentes momentos de la redacción. A Gracia Navas, responsable del servicio de préstamo interbibliotecario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, a Pilar Jiménez y a M^a del Mar Peláez, profesoras de la Escuela de Arte Dramático de Málaga, quienes han resultado de inestimable ayuda en la recopilación de referencias. Y, por último, al Centro de Documentación Teatral y al personal de la Biblioteca Nacional, en concreto, a Mariano Ábillos, quien tan amablemente rastreó toda España hasta encontrar la única copia disponible de la traducción de Eudaldo Viver.

actúan en la comedia» (viii). Finalmente, cabe mencionar un artículo que Keith Gregor ha publicado en *Shakespeare Quarterly* (aunque no se publica en España, creemos que debe incluirse en este apartado) en el que se realiza un estudio profundo de ambas representaciones teatrales – también comenta la puesta en escena de Almagro – en el Festival de Otoño de Madrid, hecho que indica un creciente interés por la figura del Bardo y que, refiriéndose al montaje de Daumas, «classics like Shakespeare could also be staged successfully at 'fringe' venues with relatively modest means» (1998: 423). Del montaje de Gerardo Vera, Gregor objeta la eliminación de la canción final de Feste, fundamental para la comedia, y el énfasis en los elementos puramente cómicos de la representación, mientras que las ambigüedades existentes entre el triángulo Viola-Orsino-Olivia desaparecen completamente. Sin embargo, en la versión de Daumas, argumenta Gregor, se experimenta con el erotismo de algunas escenas. El modo de entender el montaje teatral responde en realidad a la personalidad y actitud de ambos directores, como expresa Gregor, «one schooled in the art of recuperating the classics for modern consumption...; the other trained in the idea of drama as a process of negotiation with actors» (1998: 431).

Por último nos queda comentar la versión cinematográfica dirigida por Trevor Nunn y estrenada en 1997. Cabe señalar la dificultad para la localización de reseñas en la prensa diaria escrita y mi hipótesis apunta a que esta versión se estrenó al tiempo que de *Romeo y Julieta*, con Leonardo di Caprio en el papel de Romeo. Además, el anuncio de la película *Twelfth Night* iba precedido en la prensa por estas líneas: «Si te gustó *Mucho ruido y pocas nueces*, si no te perdiste *Romeo y Julieta*, no puedes dejar de ver *Noche de Reyes*» (*La Vanguardia* 11 de abril 1997, 58) en un intento de captar al público joven. En *Cinemanía* se llama la atención sobre el juego de disfraces y el crítico afir-

ma que «es, en el fondo, un vodevil de evocaciones sexuales, inteligente y sutil» (48). En *Fotogramas* se recuerda la trayectoria teatral de Trevor Nunn, así como las intervenciones de Helena Bonham-Carter en otras versiones cinematográficas de obras shakespearianas, concretamente con Kenneth Branagh.

2.2 *Metatextos del ámbito académico*

En el Anejo 3 hemos dispuesto una lista selectiva de lo que se ha escrito y publicado en España sobre *Twelfth Night* en el ámbito académico: manuales, capítulos de libros, artículos científicos, es decir, metatextos, según la distinción que establece Genette de trascendencia textual (1989: 13). Podemos, a su vez, dividirlos en tres grupos: el primero, el grupo de escritos que recopila bibliografía sobre la comedia o sobre traducciones de la comedia; el segundo, aquellos metatextos escritos por traductores o autores muy implicados en la actividad traductora y/o teatral; el tercero, especialistas y profesores universitarios.

De la lista adjunta destacan cinco obras que de un modo u otro recogen bibliografía, bien de las traducciones y/o representaciones, o bien de la crítica sobre la comedia. Las de Alfonso Par y Eduardo Juliá Martínez son ya clásicas en este tipo de estudios. Además, observamos varias recopilaciones que prestan mayor o menor atención a la comedia que nos ocupa: la dos de Angeles Serrano Ripoll, la efectuada por la revista teatral *Primer Acto* y la bibliografía de Rosa María Martínez Ascaso y Aránzazu Usandizaga Sáinz. Asimismo, el artículo de Esteban Pujals realiza una perspectiva histórica sobre las traducciones de obras de Shakespeare en España y algunos comentarios sobre *Twelfth Night* resultan esclarecedores.

Un grupo bastante reducido de metatextos es el compuesto por escritos por traductores o figuras relacionadas con el teatro de alguna manera. Aunque el artículo de John Blachthey (director y actor británico) de *Primer Acto* no se

ocupa de la comedia, viene precedido por una nota de la redacción que ofrece comentarios interesantes sobre las versiones de Jacinto Benavente y León Felipe. Principalmente, el libro editado por José Manuel González Fernández de Sevilla recoge bibliografías, artículos de traductores y personas de teatro (actores y directores), así como especialistas en el campo de la filología inglesa y la traducción. Aunque no hay ningún capítulo completo dedicado a *Twelfth Night*, el libro está salpicado de referencias a la comedia, sobre todo en la bibliografía y en la cartelera teatral. En este sentido, tenemos que llamar la atención sobre un error en la fecha de estreno de la comedia dirigida por William Layton y José Carlos Plaza: la fecha de estreno es el 20 de abril de 1967 y el autor de este apartado (Juan Carlos Mas Congost) sitúa la fecha el 26 de septiembre de 1967, al margen de alguna que otra confusión con los nombres de los actores y actrices. Por lo demás es un libro muy válido para tener un conocimiento aproximado del estado de la cuestión desde el siglo dieciocho hasta nuestros días. En la reseña que realizó Rafael Portillo en *Atlántis* en 1994 sobre este libro se destaca su valor principal: el ser pionero en este tipo de estudios.

Los trabajos realizados por especialistas y profesores universitarios (la crítica académica) componen el grupo más numeroso. Si se comprueban las fechas de publicación de los trabajos se observa que ha sido a partir de los años ochenta cuando en España se ha empezado a prestar atención a *Twelfth Night*, lo que coincide con el cambio de paradigma en las tendencias críticas actuales sobre el Renacimiento tras el agotamiento de anteriores paradigmas como el «New Criticism». Pero este cambio se ha hecho notar aún más en las publicaciones realizadas en los años noventa; por ejemplo, una ponencia pronunciada por Vita Fortunati en SEDERI (Sociedad Española de Estudios Renacentistas) y publicada en las Actas del Congreso en 1992 indica el camino que va a





seguir la crítica en los próximos años: estudio materialista-cultural y de género, principalmente, ya que el nuevo historicismo no privilegia este tipo de cuestiones. La protagonista, el disfraz que adopta y la relación equívoca entre personajes ocupan el centro de atención. En este sentido, cabe destacar el libro recientemente publicado por Pilar Hidalgo denominado *Shakespeare posmoderno* en el que dedica un capítulo a aquellas comedias renacentistas en las que existe travestismo y ambigüedad erótica.

Para finalizar, podemos decir que los metatextos de las representaciones teatrales ayudan a reconstruir el horizonte de expectativas del momento: es evidente que *Twelfth Night* no estaba privilegiada en los años sesenta y setenta por la recepción que tuvo. No obstante, en el Madrid de los setenta se representó la obra por el carácter rupturista y subversivo que posee en una época en la que existía una progresiva conciencia de oposición política a la dictadura franquista. En los últimos veinticinco años, la apertura de España hacia el exterior y la influencia de la crítica sobre los estudios de Shakespeare, junto con la importancia de las versiones cinematográficas de muchas de las obras shakespearianas, han modificado la visión que de la comedia se tiene entre el público español. Ahora sobresalen cuestiones sobre las sutilezas del personaje de Viola/Cesario, los equívocos y sobre la relación existente entre la convención dramática de los *boy actors* y la protagonista travestida. Es decir, el cambio de paradigma en las tendencias críticas está reflejado en los elementos metatextuales de las representaciones (por ejemplo, en la dirigida por Adrián Daumas). Lo mismo podemos decir de los metatextos en el ámbito académico: al margen del poco interés que despertó la comedia en la primera mitad del siglo veinte, la crítica de estos últimos años refleja y remeda actitudes y tendencias de la crítica académica anglosajona. Si comentamos en su momento

que los elementos paratextuales de las traducciones de *Twelfth Night* en España señalan la adaptabilidad del texto dramático, los metatextuales sostienen esta misma noción y además, sirven para demostrar lo que Susan Bassnett afirma a tenor del proceso de traducción de un texto fuente a la cultura término: «plays tend to be translated when the target system has particular needs that only foreign playwrights can fulfil» (2000: 102). Resulta evidente, entonces, que la progresiva importancia de esta comedia en el panorama español responde tanto a las particulares necesidades de la cultura término, como a la influencia anglosajona en el ámbito académico en nuestro país. Este trabajo, pues, no puede considerarse cerrado, sino todo lo contrario, porque auguramos un futuro espléndido a esta comedia en España mediante las traducciones y representaciones teatrales. En definitiva, el objetivo marcado en nuestro estudio ha sido un análisis de las traducciones existentes hasta la fecha, mediante los elementos paratextuales y metatextuales, que, esperamos, resulte útil para próximas investigaciones en este campo sobre *Twelfth Night*.

ANEJO 1 (TRADUCCIONES ORDENADAS CRONOLÓGICAMENTE)

- Clark, Jaime (1870/76) *La noche de reyes o lo que queráis*. Madrid: Medina y Navarro.
- _____ (1960) *Noche de Reyes. Comedias*. Tomo IX. Estudio preliminar por Ezequiel Martínez Estrada. Barcelona: Éxito.
- Viver, Eudaldo (1872/1884) *La duodécima noche o lo que queráis. Los grandes dramas de Shakespeare*. Tomo segundo. Barcelona: Nacente y Solá-Sagalés.
- Benavente, Jacinto (1899) *Cuento de amor*. Madrid: Revista Nueva.
- Martínez Lafuente, Rafael (1915) *La duodécima noche*. Valencia: Prometeo.
- Astrana Marín, Luis (1924/1932) *Noche de la epifanía o lo que queráis. William Shakespeare: Obras completas*. Tomo II. Madrid: Aguilar.

- Valverde, José M. (1967/1968) *La Duodécima Noche, o Lo que queráis. William Shakespeare: Teatro completo*. Vol. II. Barcelona: Planeta.
- Navarra Farré, Jaime (1972) *Víspera de Reyes. William Shakespeare*. Barcelona: Bruguera.
- Felipe, León. (1961) *No es cordero... que es cordera. Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 25: 10-35.
- _____ (1974) *No es cordero... que es cordera*. México: Finisterre.
- Instituto Shakespeare (1991) *Noche de Reyes*. Madrid: Cátedra. [Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero. Hicieron la versión definitiva: Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens con la colaboración como autores de Vicente Forés, Juan Vicente Martínez Luciano, Purificación Ribes, Ángeles Serrano, Miguel Teruel, Carmen Campello, Jordi Salavert y Joan Ripoll].
- Pujante, Ángel-Luis (1996) *Noche de Reyes o Lo que Queráis*. Madrid: Espasa Calpe.
- Borrego, Cristina María (1998) *El mercader de Venecia/Noche de Reyes*. Clásicos de siempre. Madrid: Edimat Libros.

ANEJO 2

1 *Noche de reyes*

- Teatro Nacional Turco
 DIRECCIÓN: Rejik Erduran
 ESTRENO: Teatro de las Naciones (Barcelona), 2-4 de junio de 1964.
 NOTAS: Mencionado en *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 52 (mayo 1964): 65.

2 *No es cordero... que es cordera*

- Compañía Teatro Popular de Barcelona
 DIRECCIÓN: Esteban Polls.
 INTÉRPRETES: Ana María Barbany, José Martín, Josefina Guell, Sergio Doré, María Dolores Díaz, Natalia Ardévol, Carlos Lucena, Enrique Navas, Mario Bustos, Felipe Ballo, Sergio Doré (hijo), Juan Monfort y Francisco Selma.
 ESCENOGRAFÍA: Juan Gustavo Wennberg.
 ESTRENO: Palacio de las Naciones (Barcelona), 29-30 de diciembre 1964 y 2-3 de enero 1965. Dentro del Festival Conmemorativo del IV

Centenario de Shakespeare.

RESEÑAS:

- Anon. (30 diciembre 1964) «Teatro en España». *Madrid*, p. 6
- Pedret Muntañola, J. (31 diciembre 1964) «*No es cordero... que es cordera* en el Palacio de las Naciones». *La vanguardia española*, p. 61.

3 *Noche de reyes (o lo que queráis)*

- Versión de William Layton y José Carlos Plaza
 DIRECCIÓN: William Layton y José Carlos Plaza
 INTÉRPRETES: Trinidad Rugero, Petra Martínez, Neftali Fuertes, José Luis Alonso, Manuel de Blas, Enrique Sierra, Antonio Ross, Antonio Llopis, Francisco Vidal, José Francisco Margallo, Francisca Ojea, José Carlos Plaza, Fernando Baeza, Alberto Blasco, Carlos Garrido y Francisco Ramos.

ESTRENO: Teatro Beatriz, (Madrid) 20 de abril 1967

RESEÑAS:

- Lopez Sancho, Lorenzo (22 abril 1967) «Desafortunado ensayo shakespiriano del T.E.M.» *ABC*, p. 121.
- Aragónés, Juan Emilio (21 abril 1967) «Beatriz: *Noche de Reyes (o lo que queráis)*, de Shakespeare». *Informaciones*, p. 17.
- Ladra, David (junio 1967) «Shakespeare a la manera del T.E.M.» *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 85: 54-55.
- Marquerie, Alfredo (21 abril 1967) «*Noche de Reyes* de Shakespeare por el T.E.M. en el Beatriz». *Pueblo*, p. 18.
- Gonzalez Ruiz, N. (21 abril 1967) «Shakespeare, en el Beatriz: Representación de *Noche de Epifanía*». *Ya*, p. 37.

4 *Lo que te dé la gana*

- Versión musical sobre *Twelfth Night* de Hal Hester y Danny Apolinar. Adaptación del Teatro Experimental Independiente (TEI)
 DIRECCIÓN: José Carlos Plaza.
 SUPERVISIÓN: William Layton.
 DIRECTOR ESCÉNICO: Francisco Ramos
 COREOGRAFÍA: Arnold Taburelli.
 VESTUARIO: Begoña Valle.
 ASESOR MUSICAL: Pilar Francés.
 ARREGLOS MUSICALES: Víctor Martín Kino.





INTÉRPRETES: Silvia Vivó (sustituida después por Victoria Vera), Carmen A. Buylla, Cecilia Azagra, Manuel A. Egea, Francisco Vidal, Eduardo Pueceiro, Joaquín Rodríguez y Francisco J. Algora

ESTRENO: Pequeño Teatro Magallanes 1 (Madrid), 7 de julio 1971

RESEÑAS:

López Sancho, Lorenzo (9 julio 1971) «Si Shakespeare escribiera hoy..., tal vez haría *Lo que te dé la gana*, como en el pequeño Teatro Magallanes 1». *ABC*, p. 75.

Matías López, Luis y Pilar Alonso (7 julio 1971) «Pequeño teatro: el TEI experimenta». *Arriba*, p. 15.

Alvaro, Francisco (1972) *El espectador y la crítica: el teatro en España en 1971*. Madrid: Prensa Española. la. 211-16.

García Pavón, Francisco (7 julio 1971) «Lo que te dé la gana». *Nuevo Diario*, p. 22.

5 *Noche de reyes*

Versión en sueco de Hena Fridell

Backa Teater de Suecia.

DIRECCIÓN: Eva Bergman.

INTÉRPRETES: Sven Ake Gustavsson, Lars Varinger, Rolf Homgren, Maria Hedborg, Laurence Plumridge, Maria Falh, Maria Lundquist, Stig Tortensson, Ulf Dolisten, Puck Ahlsell, Mats Nahlim.

ESCENOGRAFÍA: Tofte Per Lamberg.

VESTUARIO: Linda Boije Af Gennas.

MÚSICA: Backa Music.

COREOGRAFÍA: Misela Cajchanova.

LUMINOTECNIA: Peter Moa.

ESTRENO: Sala Olimpia, 1 de abril 1992. Dentro del XII Festival Internacional de Teatro de Madrid.

RESEÑAS Y NOTAS SOBRE EL MONTAJE:

Galindo, Carlos (1 abril 1992) «Eva Bergman presenta *Noche de reyes*, de Shakespeare». *ABC*, p. 96.

Fernández Santos, Elsa (1 abril 1992) «La hija de Bergman presenta en Madrid un clásico de Shakespeare». *El País*, p. 35.

De la Hera, Alberto (5 abril 1992) «Espectáculo fallado». *Ya*, p. 52.

6 *Noche de reyes*

Traducción y dramaturgia de José María Valverde y Maurici Farré.

Compañía El Talleret de Salt (Gerona)

DIRECCIÓN: Konrad Zschiedrich.

INTÉRPRETES: Ricard Borrás, Rosa Vila, Pilar Prats, Cristina Serviá, Janot Carbonell, Xicu Masó, Pep Molina, Blai Llopis, Pep Comas, Josep Maria Pérez, Xavier Morte, David Bagés

ESCENOGRAFÍA: Juliá Colomer.

VESTUARIO: Isidre Prunés y Montse Amenós.

ILUMINACIÓN: Xavi Clot.

MÚSICA: Pánxulo Jornet.

ESTRENO: Teatro de la Comedia (Madrid), 25 de marzo-25 abril 1993.

RESEÑAS Y NOTAS SOBRE EL MONTAJE:

Galindo, Carlos (25 marzo 1993) «*Noche de Reyes*, de Shakespeare, en la Comedia». *ABC*, p. 92.

Haro Tecglen, Eduardo (27 marzo 1993) «¿Dónde están los lamentos del amor? *El País*, p. 31.

Torres, Rosana (23 marzo 1993) «Dos jóvenes grupos estrenan comedias de Shakespeare». *El País*, p. 36.

De la Hera, Alberto (30 marzo 1993) «¿Por qué adaptarla?» *Ya*, p. 31.

7 *Noche de reyes*

Traducción de Elsa Alfonso (sin publicar)

Compañía Escena Abierta.

DIRECCIÓN: Juan Pastor.

INTÉRPRETES: Elia Muñoz, Pedro Saldaña, Alberto de Miguel, Marta Bodalo, Julio César Rodríguez, Gabriel Moreno, Jacobo Dicenta, Paca Lorite, Miguel del Arco, Pepa Pedroche, Francisco Rojas.

ESPACIO ESCÉNICO: Javier López de Guereña, Marisa Etxarri.

VESTUARIO: Lola Trives.

AYUDANTE DE VESTUARIO: Mila Calleja, Santi Guijarro.

ILUMINACIÓN: Juan Carlos Moreno.

MÚSICA: David Gwynn.

ESTRENO: Teatro Municipal de Almagro (Ciudad Real), 25-27 de julio 1996. Terraza del Teatro Madrid, 31 de julio-10 de septiembre 1996.

RESEÑAS Y NOTAS SOBRE EL MONTAJE:

Programa de la representación teatral en Almagro, escrito por Juan Pastor.

G., C. (31 julio 1996) «*Noche de Reyes* llega al Teatro



- de Madrid». *ABC*, p. 75.
 Centeno, Enrique (1 agosto 1996) «Noche loca, noche feliz». *ABC*, p. 19.
 López Sancho, Lorenzo (3 agosto 1996) «Espléndida *Noche de Reyes*». *ABC*, p. 84.
 Gregor, Graham Keith (1998) «Spanish 'Shakespeare-manía': *Twelfth Night* in Madrid, 1996-97». *Shakespeare Quarterly* 49.4: 421-31.
 Vallejo, Javier (26 julio 1996) «*Noche de Reyes*». *El País de las Tentaciones*, p. 34.

8 *La noche XII*

- Versión de la Fundación Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer.
 DIRECCIÓN: Gerardo Vera.
 INTÉRPRETES: Ernesto Arias, Pepe Viyuela, Beatriz Argüello, Jorge Padín, Alberto Jiménez, Carmen Machi, Joaquín Candeias, Pedro Casablanc, Ester Bellver, Alfonso Rodríguez.
 ESCENOGRAFÍA: Curt Allen Wilmer.
 ILUMINACIÓN: Juan Gómez Cornejo.
 VESTUARIO: Sonia Grande.
 MÚSICA: Juan Manuel Alonso.
 ESTRENO: Teatro de la Abadía (Madrid), 14 de noviembre 1996-2 de febrero 1997. Festival de Otoño.
 RESEÑAS, NOTAS SOBRE EL MONTAJE Y ARTÍCULOS:
 López Sancho, Lorenzo (16 noviembre 1996). *ABC*, p. 93.
 Siles, Jaime (16 febrero 1997) «La Noche XII». *Blanco y Negro*, p. 10.
 Haro Tecglen, Eduardo (19 noviembre 1996). *El País*, p. 40.
 Torres, Rosana. (12 noviembre 1996). «El director encuentra en 'La noche XII' una metáfora bisexual». *El País*, p. 40.
 Mateo, Nieves (noviembre-diciembre 1996) «*Noche de Reyes* en la Abadía y Ensayo 100». *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 266: 122-24.
 Gregor, Graham Keith (1998) «Spanish 'Shakespeare-manía': *Twelfth Night* in Madrid, 1996-97». *Shakespeare Quarterly* 49.4: 421-31.
 Fuentes, Nuria (9 diciembre 1996) «Dos Shakespeares distintos». *El Siglo*, p. 49.

9 *Noche de reyes (o lo que queráis)*

- Versión de Ángel Luis Pujante
 DIRECTOR: Adrián Daumas.
 INTÉRPRETES: María Icaza, Rafael Rojas, Javier Paez, Carmen Calvo, Vicente Ayala, Inmaculada Guerrero, Jesús Calvo, Francisco Maestre, Victoria Eguidanos, Eleazar Ortiz, Enrique Sancho.
 ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: Javier Chavarría y Mónica Florensa.
 ILUMINACIÓN: Juan Sanz y Miguel Ángel Coso.
 MÚSICA: Marcos R. Conde
 ESTRENO: Sala Ensayo 100 (Madrid), 19 de noviembre 1996-25 de enero 1997. Festival de Otoño.
 RESEÑAS, NOTAS SOBRE EL MONTAJE Y ARTÍCULOS:
 E. S. (19 noviembre 1996) «Estrenos de teatro». *ABC*, p. 89.
 Mateo, Nieves (noviembre-diciembre 1996) «*Noche de Reyes* en la Abadía y Ensayo 100». *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 266: 122-24.
 Centeno, Enrique (19 noviembre 1996) «Esta noche, lo que queráis». *Diario 16*, p. 23.
 A., M. (25 noviembre-1 diciembre 1996) «Adrián Daumas se enfrenta a *Noche de Reyes*». *El nuevo lunes*, p. viii (suplemento de cultura).
 Gregor, Graham Keith (1998) «Spanish 'Shakespeare-manía': *Twelfth Night* in Madrid, 1996-97». *Shakespeare Quarterly* 49.4: 421-31.
 Fuentes, Nuria (9 diciembre 1996) «Dos Shakespeares distintos». *El Siglo*, p. 49.

10 *Noche de reyes o lo que queráis*

- TÍTULO ORIGINAL: *Twelfth Night*
 Película dirigida por Trevor Nunn
 NACIONALIDAD: Reino Unido, Estados Unidos
 INTÉRPRETES: Helena Bonham Carter, Richard E. Grant, Nigel Hawthorne, Ben Kingsley, Imelda Staunton, Toby Stephens, Imogen Stubbs, Mel Smith.
 GUIÓN: Trevor Nunn.
 COMPOSITOR: Shaun Davey.
 FOTOGRAFÍA: Clive Tickner.
 DISEÑO DE VESTUARIO: John Bright.
 PRODUCCIÓN: Renaissance Films.
 MONTAJE: Peter Boyle.
 DISTRIBUCIÓN: Líder.
 DURACIÓN: 140 minutos.
 ESTRENO: 5 febrero 1997 (según Ministerio de



Cultura).

RESEÑAS Y NOTAS:

- A., A. (enero 1997) «Noche de reyes». *Cinemanía*, p. 48.
- Anon. (enero 1997) «Noche de Reyes». *Fotogramas*.
- Anon. (12 enero 1997) «Noche de reyes». *El Semanal*, p. 72.

ANEJO 3

- Alvarez, José María (1988) «El amor en Shakespeare». *Barcarola: Revista de creación literaria* 29: 103-20.
- Astrana Marín, Luis (1940) *Vida inmortal de Shakespeare*. Madrid: Ediciones españolas.
- Auden, W. H (trad. de Marcelo Cohen) (1984) «La música en tiempo de Shakespeare». *Quimera* 35: 6-17.
- Barros Ochoa, María (1992) «Traducción de caracteres en la obra de William Shakespeare». *Estudios humanísticos: filología* 14 : 113-28.
- Blachtey, John (1961) «¿Cómo no debe montarse a Shakespeare?» *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 25: 6-9.
- Conejero, Miguel Ángel (1980) *Eros adolescente*. Barcelona: Península.
- Duque, Pedro J (1991) *España en Shakespeare*. León: Universidad de León. 132-47.
- Fortunati, Vita (1992) «The 'Female Page': Transvestism and 'Ambiguity' in Elizabethan Theatre Roles». *Proceedings of the II Conference of the Spanish Society for English Renaissance Studies*. Ed. Santiago González Fernández-Corugedo. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. 95-111.
- Girard, René (trad. de Joaquín Jord) (1995) *Shakespeare: los fuegos de la envidia*. Barcelona: Anagrama.
- González Fernández de Sevilla, José Manuel, ed (1993) *Shakespeare en España: Crítica, traducciones y representaciones*. Alicante: Universidad de Alicante.
- _____ (1993) *El teatro de Shakespeare hoy: una interpretación radical actualizada*. Barcelona: Montesinos.
- _____ (1989) *Hacia una teoría lingüística y literaria en la obra de William Shakespeare*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Hidalgo Andreu, Pilar (1988) «William Shakespeare re». *Historia crítica del teatro inglés*. Ed. Pilar Hidalgo et al. Alcoy: Marfil. 61-100.
- _____ (1997) *Shakespeare posmoderno*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 19-53.
- Juliá Martínez, Eduardo (1918) *Shakespeare en España: Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid: Olózaga.
- Martínez Ascaso, Rosa María y Aránzazu Usandizaga Sainz (1979) «Bibliografía de traducciones españolas de las obras de William Shakespeare, 1930-1977». *Cuadernos bibliográficos* 38: 213-44.
- Montagu, Arthur (1958) *Shakespeare en el cine*. Madrid: Ateneo.
- Par, Alfonso (1940) *Representaciones shakesperianas en España*. Tomos I y II. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez. II: 62-64.
- Pérez Gállego, Cándido (1980) «Cómo empiezan las obras de Shakespeare?». *Cuadernos de Investigación Filológica* 6: 3-22.
- _____ (1985a) «Las comedias de Shakespeare». *Encuentros con Shakespeare*. Ed. Esteban Pujals. Madrid: UNED. 37-79.
- _____ (1985b) «Shakespeare: Familia y sociedad». *Cuadernos de Traducción e Interpretación*. 5-6: 91-110.
- _____ (1987) «Sociología de las comedias de Shakespeare». *En torno a Shakespeare*. Vol. III. Ed. Manuel Ángel Conejero. Valencia: Instituto Shakespeare. 113-35.
- _____ (1991) «Disfraces necesarios». *Heraldo de Aragón*, 6 de junio.
- Portillo, Rafael (1994) Reseña del libro de González Fernández de Sevilla. *Atlantis* 16: 295-98.
- Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral, 30 años* (1991) Vol. II: Índices. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Pujals, Esteban (1985) «Shakespeare y sus traducciones en España: Perspectiva histórica». *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 5-6: 77-85.
- Pujante, Ángel-Luis y Miguel Ángel Centenero (1995) «Las canciones de Shakespeare en las traducciones alemanas de A. W. Schlegel». *Cuadernos de Filología Inglesa* 4: 93-106.
- Scheu Lottgen, Dagmar y Pilar Aguado Giménez (1993) «Condicionamientos culturales en la traducción literaria: el Shakespeare de A. W. Schlegel vs. F. Gundolf». *Livius: Revista de Estudios de*

- Traducción 4: 217-31.
- _____(1995) «A. W. Schlegel: los principios de fidelidad y agilidad estilística en la traducción de William Shakespeare». *Cuadernos de Filología Inglesa* 4: 75-92.
- Scheu, Dagmar (1995) *Duodécima noche de William Shakespeare: traducciones al alemán por A. W. Schlegel y F. Gundolf: Estudio comparativo*. Murcia. U de Murcia.
- Serrano Ripoll, Ángeles (1983) *Bibliografía Shakespeariana en España: Crítica y traducción*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- _____(1988) *Las traducciones de Shakespeare en España: el ejemplo de Othello*. Valencia: Arcos
- Sola Buil, Ricardo (1981) «Manuel Ángel Conejero: 'Eros adolescente: la construcción estética en Shakespeare'». *Cuadernos Hispanoamericanos* 373: 223-25.
- Turell Juliá, M^a Teresa. (1987) «La equivalencia y la diferencia en Shakespeare». *Estudios Literarios Ingleses: Shakespeare y el teatro de su época*. Ed. Rafael Portillo. Madrid: Cátedra. 181-203.
- Valverde, José María (1984) «Reforma, Contrarreforma y Barroco». Vol. 5 de *Historia de la Literatura Universal*. Ed. Martín de Riquer y José María Valverde. 10 vols. Barcelona: Planeta. 478-79.
- Wells, Stanley (Trad. de Juan José Hernández Artieda) (1985) «Nuevas ediciones shakespearianas». *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 5-6: 11-36.
- _____(1995) *to Literature in English Translation*. Oxford: Oxford UP. 96-103.
- Gallego Roca, Miguel (1994) *Traducción y Literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Jucar.
- Genette, Gérard (trad. de Celia Fernández Prieto) (1989) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gregor, Graham Keith (1998) «Spanish 'Shakespeare-mania': *Twelfth Night* in Madrid, 1996-97». *Shakespeare Quarterly* 49.4: 421-31.
- Hollander, John (1972) «The Role of Music in *Twelfth Night*». *Shakespeare: Twelfth Night* Ed. D. J. Palmer. Casebook Series. Basingstoke: Macmillan. 98-111.
- Iglesias Santos, Montserrat (1994) «La Estética de la Recepción y el horizonte de expectativas». *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*. Comp. Darío Villanueva. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela. 35-115.
- Kovala, Urpo (1996) «Translations, Paratextual Mediation, and Ideological Closure». *Target* 8.1: 119-47.
- Kuhn, Thomas S. (1970) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: U of Chicago P.
- Orgel, Stephen (1996) *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge: Cambridge UP.
- Sedinger, Tracey (1997) «'If sight and shape be true': The Epistemology of Crossdressing on the London Stage». *Shakespeare Quarterly* 48.1: 63-79.
- Shakespeare, William (1985) *Twelfth Night*. Ed. Elizabeth Story Donno. Cambridge: Cambridge UP.
- Traub, Valerie (1992) *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. Londres: Routledge.
- Valverde, José M^a (1964) «Notas de un traductor de Shakespeare». *Ínsula* 211: 7, 13.

RECIBIDO EN DICIEMBRE DE 2000

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Gómez, Luis A. (1989) *El lector y la obra: Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.
- Barber, C. L. (1959) *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*. Princeton: Princeton UP.
- Bassnett, Susan & André Lefevere (1998) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Topics in Trans. 11. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, Susan. «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre». Bassnett & Lefevere 90-108.
- _____. «Theatre and Opera» (2000) *The Oxford Guide*

