

(Re)presentar el teatro clásico en el siglo XXI: retos de traducción, dramaturgia y accesibilidad

Eva Espasa Borràs

Universitat de Vic, Espanya

Abstract This study provides an overview of the challenges involved in (re)translating and staging Spanish Golden age drama in the new millennium. From the usually false dichotomy between translating for the page vs. for the stage, to the role of dramaturgy and the different functions and agents involved. Finally, taking theatrical accessibility as a conjunction of textual and theatrical challenges, it examines the surtitles of two productions: *El Perro del hortelano* (Vega 2012), directed by Helena Pimenta in 2016; and *The House of Desires* (*Los empeños de una casa*) by sor Juana Inés de la Cruz, directed by Nancy Meckler and translated by Catherine Boyle in 2004.

Keywords Surtitles. Retranslation. Accessibility. Theatre translation. Subtitles. Dramaturgy.

Índice 1 Introducción. Los retos de la (re)traducción teatral en el siglo XXI. – 2 Dramaturgia. – 3 Accesibilidad. – 3.1 *El perro del hortelano* (Vega 2012). – 3.2 *The House of Desires* (*Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz, 2004). – 4 Conclusiones.

1 Introducción. Los retos de la (re)traducción teatral en el siglo XXI

Todo acto de traducción conlleva un trasvase, con una tensión entre la ‘misedad’ y la ‘otredad’. Se parte de la norma de la necesidad de transmitir, no los ‘mismos’ aspectos del texto origen –la traductología

contemporánea nos ha mostrado la falacia de la fidelidad en traducción-, sino los que se consideren más relevantes, a la vez que toda traslación implica un acercamiento a la otredad de los nuevos contextos de recepción.

Entendemos por traducción teatral el conjunto de transposiciones lingüísticas, escénicas, ideológicas y culturales de textos dramáticos, que se han escrito en un idioma o variedad lingüística, con la finalidad de representarse o publicarse en otro contexto lingüístico o cultural (Espasa 2022). Partimos de la doble naturaleza del teatro, como texto dramático escrito y como texto escénico representado, lo que conlleva la inscripción de la traducción en el sistema literario o teatral de las culturas de origen y de llegada. En el caso de los textos clásicos, su traducción comporta, entre otros, los siguientes retos textuales y discursivos. En primer lugar, la necesidad de recontextualizar los clásicos, de acercar ciertos aspectos que se considere que se deben interpretar para los públicos (lectores) actuales, sea a través de ediciones críticas, con paratextos (prólogos y notas al pie), sea a través de códigos auditivos y visuales en sus producciones escénicas. En segundo lugar, existe el reto de establecer cuáles son los textos de partida, dado el carácter efímero de los textos teatrales, el uso de traducciones indirectas (a través de idiomas puente), o bien las influencias, signos de ‘plagio’ (un concepto cambiante históricamente), o de *interteatralidad*, la intertextualidad centrada en la relectura de obras teatrales a la luz de otras (Fischer 2024, 152).

En el contexto del teatro clásico que se (re)presenta en la era contemporánea, hablar de traducción implica hablar de retraducción, a partir de la percepción de la necesidad de actualizar la relevancia de los textos. En este sentido, contrasta la abundancia de las retraducciones como práctica teatral con la relativa escasez de estudios traductológicos sobre la retraducción teatral, menos abordada que otros géneros, como constata Braga Riera (2024, 170). Entre los factores que suelen propiciar las retraducciones en un contexto teatral, Demattè considera los siguientes, a partir de la valoración de la ‘caducidad’ de las traducciones teatrales:

los elementos que juegan un papel fundamental en esta caducidad de las traducciones teatrales no son exclusivamente lingüísticos [...] sino que están esencialmente vinculados con el ambiente político y cultural del contexto de llegada y, en concreto, con el ambiente teatral, sobre todo si la traducción se concibe para la representación. (Demattè 2020, 195)

En este sentido, las (re)traducciones editadas y (re)presentadas, serían respuesta al posible ‘envejecimiento’ de las traducciones. (Cabe recordar que los textos ‘originales’ también ‘envejecen’, aunque, quizá por su estatus de textos originarios, no se considere

tan indispensable su actualización como en el caso de los textos traducidos). En el caso del teatro clásico español, entre los ejemplos de retraduccionen que se han estudiado académicamente podemos contar los siguientes:

- Un traductor que retraduce un mismo texto (Maggi 2020).
- Retraducciones en períodos diferentes, y con autorías diferentes (Trambaioli 2020).
- Retraducciones según distintas prioridades métricas, entre las cuales las distintas respuestas frente a la polimetría clásica española (Fischer 2009; Johnston 2009).

En toda (re)traducción, cabe tener en cuenta su destino final, en función de si es la publicación o su representación. Este destino influirá en las prioridades, filológicas en las traducciones publicables, según la norma de ‘fidelidad’ textual y voluntad de perdurabilidad, mientras que, en las traducciones para la escena, se suele priorizar el acercamiento al público actual. De todos modos, cabe tener en cuenta los límites difusos entre traducción escrita y traducción escénica, puesto que muchas traducciones publicadas se representan y funcionan escénicamente. Asimismo, también se publican traducciones concebidas para el escenario, y se puede disfrutar de su lectura, con independencia de su vinculación a una representación concreta.

Sirva como ejemplo de estos límites difusos entre prioridades filológicas y escénicas la siguiente reseña de David Pasto (2005) sobre las retraduccionen en inglés de obras áureas en 2004, en las producciones de la Royal Shakespeare Company:

Spanish Golden Age drama is rarely performed in English. This is partly due to negative evaluations of Spanish drama [...] too concerned with a narrow code of honor. Spanish drama may appear less appealing to English-speaking audiences due to stiff, awkward translations in the past [...]. In recent years, the British theatre has produced more lively and stageworthy translations of these Spanish classics, which should be used both in theatre history classes and in performance. [...] The RSC [Royal Shakespeare Company] translations attempt to be both accurate and accessible. [...] [T]he jokes spoken by the *graciosos* were actually funny (as they rarely are in older translations of Golden Age plays). The servants employed British slang, which I occasionally did not understand, but generally the translations would work for American or British productions. I wished that some of the more poetic passages had been rendered more lyrically, but overall the translations successfully conveyed both the tone and the meaning of the original works.

En esta cita vemos, en primer lugar, el aprecio por las retraduccion representables (*stageworthy*), frente a traducciones pasadas, que se consideran rígidas (*stiff, awkward*). De ello se deduce, en segundo lugar, una preferencia por las traducciones escénicas y su efecto sobre el público, con el ejemplo de los chistes o del argot. De todos modos, y, en tercer lugar, se muestra una compatibilidad entre las prioridades escénicas y filológicas, al considerar estas versiones tanto exactas como accesibles, tanto aptas para usos académicos como para el escenario.

Desde la traductología y los estudios teatrales se ha reflexionado sobre el reto de traducir, en la era contemporánea y en el contexto anglófono, conceptos propios del teatro áureo como el código del honor o la clase social (Boyle 2004; Johnston 2009; Fischer 2009). Así, Susan Fischer se cuestiona, en referencia con *El perro del hortelano*:

What happens in another context, however, when the relationship is not intimate but social, and honor is not treated respectfully as individual integrity, innate nobility or self-worth, but as specious reputation, the vacuous salvation of one's 'good name' for appearance's sake, as in the class-conscious milieu of the House of Belflor? (Fischer 2009, 221)

No hay una única respuesta, puesto que las traducciones teatrales son fenómenos contingentes, efímeros, al igual que las producciones teatrales (Fischer 2009, 221). En este sentido, el trabajo dramático es clave para establecer prioridades de (re)traducción y representación.

Un último reto de (re)traducción, menos explorado que los anteriores, es el de la accesibilidad escénica, para romper barreras comunicativas en el ámbito sensorial (para personas sordas, por ejemplo) o en el ámbito lingüístico (conocimiento de idiomas). Por ello prestaremos atención a los sobretítulos teatrales, es decir, los subtítulos para el teatro, de dos producciones del teatro áureo.

2 Dramaturgia

Es bien sabido que en español el término 'dramaturgia' es polisémico. Un sentido habitual es el de «conjunto de obras dramáticas de un autor, época o lugar, o escritas en una lengua determinada», según la tercera acepción del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (DLE). En este estudio nos centramos en la segunda acepción, es decir, en la dramaturgia entendida como la «concepción escénica para la representación de un texto dramático».

También es polisémico en español el término que designa la persona que desempeña estas tareas. Es decir, para el DLE, una o un

dramaturgo es, según la primera acepción, una o un «autor de obras dramáticas». Pero aquí nos centramos en el rol de la «persona que adapta textos y monta obras teatrales», según la segunda acepción del término en el DLE: «Persona que colabora con el director en el análisis y la realización de un espectáculo».

El *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis (1998) recoge tanto el sentido tradicional del término ‘dramaturgia’ (de autoría) como el uso técnico moderno, asociado a la asesoría literaria y teatral de una compañía, que debe su origen a Gotthold Ephraim Lessing y su *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), que «funda la tradición alemana de la actividad teórica y práctica que precede y determina el sentido de la puesta en escena de una obra» (Pavis 1998, 152). También se recoge en dicho diccionario el término ‘dramaturgista’, término que permite deshacer la ambigüedad potencial del término ‘dramaturgo’. En este diccionario se enumeran exhaustivamente las múltiples funciones que puede desempeñar, y que veremos ejemplificadas más adelante en las producciones analizadas: elección de las obras o selección de fragmentos; documentación sobre la autoría; adaptación del texto, incluso su traducción, para «desentrañar las articulaciones de sentido e inscribir su interpretación en un proyecto global»; intervenir en los ensayos puntualmente, como «primer crítico interno del espectáculo en curso»; garantizar la relación del espectáculo con un público potencial (Pavis 1998, 152). En la actualidad, ya es habitual usar el término ‘dramaturgista’ en el sentido apuntado, como se puede observar en el monográfico de Braga Riera (2024) sobre traducción teatral.

Como vemos a partir de estas definiciones, se asocia la dramaturgia a la relectura relacionada con la puesta en escena de las obras, como puente entre texto y representación. Aunque en algunos contextos, como el teatro alemán, estos roles los desempeña una figura concreta, en otros contextos (sea por tradición, sea por tipo de encargo o de contexto más o menos institucionalizado) asumen estos roles de modo más difuso otros agentes. Sea como sea, es relevante destacar la complementariedad de funciones, de la colaboración entre dramaturgia y dirección, extrapolable a la tarea de la traducción.

Esta complementariedad entre (re)traducción y dramaturgia puede conllevar distintas posibilidades. Por ejemplo, un encargo conjunto de traducción y dramaturgia, para los requisitos concretos de un reparto. También puede suponer cierta adaptación cultural, como fórmula para buscar la actualidad de la producción, con la posible ayuda de elementos escénicos no verbales. Catherine Boyle deja abierto este reto, a raíz de su trabajo en la traducción y escenificación de la obra de sor Juana Inés de la Cruz:

In the context of the re-enactment, the revitalising, of sor Juana’s writing in a modern context, we come face to face with

a core problematic of theatre translation, and one that cannot be answered purely through linguistic solutions: the question of how the source culture is situated in the target culture. What space can be found for it? (Boyle 2008, 177)

Para responder a estas preguntas, nos parece pertinente destacar dos casos del teatro áureo, que se analizarán más adelante, en los que la colaboración entre distintas figuras resultó exitosa, una del contexto anglófono, otra del contexto español.

En primer lugar, las producciones de teatro áureo a cargo de la Royal Shakespeare Company en 2004, que contribuyeron a «introducir al público británico a un canon de obras que ignoraba casi en su totalidad» (Boyle 2005, 43). Distintos agentes se implicaron en la elección de obras áureas, su traducción y ulterior representación en el Reino Unido y España (Boyle 2005): asesoras y asesores académicos, traductora y traductores, así como el director artístico Laurence Boswell y Paul Sirett como dramaturgista de la Royal Shakespeare Company. Estas figuras participaron en la elección de las obras y en el trabajo interpretativo, tanto textual como actoral (Boyle 2005). Dichas producciones se analizan con profundidad en los estudios de Susan Fischer (2009), y aquí se retoman brevemente en el apartado 3.2, en relación con *Los empeños de una casa* y la traducción de *The House of Desires*, de Catherine Boyle (2004), bajo la dirección de Nancy Meckler.

En segundo lugar, las producciones de teatro áureo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), y el trabajo conjunto entre la dirección de Helena Pimenta y la dramaturgia de Álvaro Tato, autor de la versión utilizada, que se analiza más adelante (*infra* § 3.1). Dicha versión parte de las claves dramáticas proporcionadas por la directora. Estas prioridades escénicas son compatibles con las tareas de documentación, a partir de ediciones críticas de las obras lopescas, del uso de diccionarios, del siglo XVII y actuales, como referentes filológicos que ayudan a encontrar los significados de palabras del Siglo de Oro que tienen un sentido distinto en la actualidad, como por ejemplo palabras como ‘tema’ u ‘ocasión’ (Tato 2017). Según Tato, este trabajo de documentación, aunque «parece una filologada», es relevante, en tanto que «los estudios, los prólogos, van dando ideas de cómo las diferentes épocas han mirado este drama» (Tato 2017). Estos dos trabajos de dramaturgia nos muestran la complementariedad entre el trabajo filológico y el escénico.

3 Accesibilidad

Antes de entrar en el análisis de sobretítulos de producciones de obras áureas, cabe presentar brevemente las prácticas escénicas accesibles. Entendemos la accesibilidad como el conjunto de prácticas que

permiten «eliminar las barreras en la comunicación para que todas las personas puedan acceder a la cultura en igualdad de condiciones», según el proyecto *Teatro accesible*.¹ Aunque estas medidas están destinadas a personas con discapacidad sensorial, actualmente se considera la accesibilidad en un marco más amplio, que busca romper las barreras comunicativas en el ámbito lingüístico (entre idiomas) y también cognitivo (proporcionando lectura fácil, por ejemplo).

A continuación, se ofrece un breve listado de la tipología de servicios que contribuyen a la accesibilidad sensorial de los eventos teatrales, que han explorado, entre muchas otras, Fryer y Cavallo (2022), López-Rodríguez (2024), Misiou y Kostopoulou (2024).

En primer lugar, si pensamos en la discapacidad auditiva, además de los sobretítulos, es decir, los subtítulos para el teatro, encontramos la interpretación en lengua de signos, el bucle magnético para personas con implante coclear, el sonido amplificado con auriculares o incluso las mochilas vibratorias, que convierten las frecuencias de sonido en vibraciones, según el proyecto Teatro Accesible (López-Rodríguez 2024, 51).

Para las personas con discapacidad visual, se ofrece la audiodescripción, la impresión de programa de mano con macrocaracteres o en Braille (más habitual en la era analógica que en la digital), así como las visitas táctiles previas al espectáculo, a menudo acompañadas de maquetas en 3D. También se pueden ofrecer otros servicios de acompañamiento, en función de las necesidades del público destinatario, por ejemplo, programas adaptados a la lectura fácil.

Si nos centramos en la sobretitulación, la consideramos una modalidad específica de la traducción teatral y operística, que consiste en la proyección de títulos en el escenario. Habitualmente la proyección es sobre el proscenio; de aquí deriva el nombre de 'sobretítulo', u ocasionalmente 'surtítulo'. Dichos términos conviven en la actualidad con el término 'subtítulo', que inicialmente se restringía para el cine, pero que hoy en día ya funciona como genérico.

Cabe destacar que los sobretítulos son un servicio de accesibilidad sensorial, como acabamos de comentar, pero también de accesibilidad lingüística. Siguiendo la clasificación de Roman Jakobson (1959, 233), de la traducción en intralingüística (un mismo idioma), interlingüística (de un idioma a otro) e intersemiótica (entre códigos verbales y no verbales), los sobretítulos son un tipo de traducción intralingüística (del código oral al código escrito de una misma lengua), y traducción intersemiótica (de los códigos auditivos no verbales a los códigos verbales, para personas sordas). Asimismo,

¹ *Teatro accesible* es un proyecto que nace en 2011 para integrar medidas de accesibilidad en el teatro en España. <https://teatroaccesible.com/quienes-somos/>.

los sobretítulos constituyen un servicio de accesibilidad lingüística (traducción interlingüística, de un idioma a otro). En definitiva, los sobretítulos son una modalidad escrita, aditiva, inmediata, síncrona y multimedia (Gottlieb cit. en Mateo 2007, 136). Es importante destacar que los sobretítulos– como los subtítulos en el cine –no sustituyen el texto teatral original, sino que añaden texto adicional que juega con los códigos auditivos y visuales de la producción teatral (Virkkunen 2004), que permanecen sin cambiar en el texto teatral traducido (Mateo 2007). Es más, los sobretítulos añaden una voz adicional, en términos semióticos, al texto (Carlson 2006, 199). El hecho de que los sobretítulos convivan con el texto de partida podría crear redundancia semiótica, pero esta se compensa con la interacción y complementariedad entre códigos y canales (Kostopoulou 2015).

En las siguientes páginas, analizaremos distintos tipos de sobretítulos del teatro áureo, a partir de las grabaciones disponibles en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. Así, analizaremos los sobretítulos intralingüísticos en español de *El perro del hortelano* de Lope de Vega y los sobretítulos interlingüísticos (español-inglés) de *The House of Desires* (*Los empeños de una casa*) de sor Juana Inés de la Cruz.

3.1 *El perro del hortelano* (Vega 2012)

Resulta imposible resumir aquí la importancia de esta obra de Lope de Vega, que se demuestra por sus representaciones a lo largo de los siglos, en distintos contextos culturales y lingüísticos. Sirvan como muestra los estudios de (re)traducciones y representaciones en Europa que se analizan en la obra de Demattè, Maggi y Presotto (2020): en Italia (Fausta Antonucci, Marcella Trambaioli); en Francia (Christophe Couderc); en el Reino Unido (Jonathan Thacker); en Rusia (Veronika Ryjik); en Polonia (Urszula Aszyk, Beata Baczyńska); en Rumanía (Oana Sambrian) y en Lituania (Marta Plaza Velasco).

Aquí nos centramos en la producción que dirigió Helena Pimenta en la temporada 2016-17, para celebrar el 30 aniversario de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, a partir de la versión de Álvaro Tato. La clave dramática de esta dirección y versión se centraba en el conflicto de la protagonista Diana, una mujer «que tiene el poder y está a punto de perderlo, porque en el momento que elija casarse con quien se case, vuelve a rodar la rueda del patriarcado para aplastar su libertad como mujer, como pensadora y como amante, y como enamorada» (Tato 2017).

A continuación, citaremos algunos ejemplos de los sobretítulos de esta producción, relacionándolos con la puesta en escena de Pimenta. Cabe destacar que las características generales de estos sobretítulos siguen las convenciones habituales de los sobretítulos para personas

con discapacidad auditiva según la norma española UNE 153010 (AENOR 2012). Es decir, contienen:

- Información sobre música y efectos sonoros.
- Identificación de personajes mediante color, etiquetas o guiones (en este caso mediante colores).
- Reproducción generalmente literal del texto hablado, aunque modulada por la necesidad de una velocidad de lectura cómoda (López-Rodríguez 2024, 63).
- Eliminación de información superflua, como muletillas y repeticiones (AENOR 2012, 29).

La puesta en escena de Pimenta no empieza con el texto de Lope, con dos hombres encapuchados en la casa de Diana, sino que empieza unos minutos antes:

en un sueño eléctrico [...] un sueño de libertad que tiene [DIANA].
Ella despierta en medio de una noche eléctrica, de una tempestad
[...] Queríamos contar que estamos hablando de ella, y que ella ha
propiciado todo lo que va a suceder. (Tato 2017)

Esto se muestra en los primeros sobretítulos de la obra, que describen los sonidos, la música, así como «la sensación que transmite» (López-Rodríguez 2024, 66), relacionable con la concepción dramática de Pimenta y Tato:

(Lamento)
(Sonido del viento)
(Música tétrica de piano)
(Trueno)

Es importante recordar que las indicaciones sobre sonido y música, que el sobretitulador Marc Sitjà denomina «acotaciones sonoras» (Sitjà cit. en Espasa 2024, 130), se incluyen solo si son relevantes respecto a las acciones o reacciones de los personajes, especialmente si hay referencias al sonido en el texto dramático (Secarà 2018, 134).

Los sobretítulos, así, proporcionan información sobre el tono de las escenas, distinto en este fragmento inicial y más adelante, en el acto III (2777-71), en el que la música refuerza el tono cómico de la supuesta revelación del origen noble de Teodoro, por parte de un fingido mercader griego (Tristán, el criado de Teodoro) a su supuesto padre, el conde Ludovico. Esto se muestra con una música y sobretítulo indicativo: (Música griega: sirtaki), que remite a la conocida canción «Danza de Zorba», compuesta por Mikis Theodorakis para la película *Zorba el griego* (1964).

Para ilustrar los distintos cambios textuales de los sobretítulos respecto a la versión de Álvaro Tato y, a su vez, con relación al texto

de Lope de Vega, nos centramos en el Acto II: 2145-2205. En la versión de Tato se moderniza la escritura de algunas palabras: (ahora > ahora; un hora > una hora; criados > criados; jüicio > juicio; vee > ve; yelo > hielo). También se omiten seis versos de las intervenciones de Teodoro: aunque se mantiene el hilo discursivo general, se pone el foco más en Diana. En general, los sobretítulos reproducen literalmente la versión de Álvaro Tato, aunque con omisiones puntuales, de vocativos, interjecciones o fragmentos, sin interferir en la prosodia o rima del texto, para proporcionar una velocidad de lectura cómoda.

A partir de estos sobretítulos y del visionado de toda la obra se puede observar la coherencia con la perspectiva del montaje de Pimenta y la versión de Tato, que se contrapone a montajes anteriores, en los que «el personaje de Diana ha sido visto como una loca, como una histérica» (Tato 2017). Esta dramaturgia de Pimenta, y de Tato, no renuncia a la crítica que muestra el título de la obra, sobre el perro del hortelano, que ni come ni deja comer (amar), pero lo enmarca:

¿Qué pasaría si el personaje fuese una especie de sueño de una noche de verano, en la que estamos hablando del amor de manera articulada a través de todos esos sonetos que van apareciendo en la obra, pero la línea que los enlaza todos es ella, una persona que está sufriendo porque tiene un conflicto? No es una loca veleta. Una loca veleta es como la ven los otros personajes. Por eso se llama *El perro del hortelano*. Pero no hay que confundir la visión de un personaje con la visión que tiene uno. (Tato 2017)

3.2 *The House of Desires* (Los empeños de una casa de sor Juana Inés de la Cruz, 2004)

En este apartado, analizamos brevemente los sobretítulos interlingüísticos de *The House of Desires*, a partir de la traducción de Catherine Boyle (2004) de *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz (estreno 1683, edición 1692). En primer lugar, veamos brevemente el contexto de traducción y producción (Boyle 2005; 2008). La Royal Shakespeare Company dedicó la temporada 2004 al Siglo de Oro (en) español. *Los empeños de una casa* resultaba atractiva, como obra escrita por una mujer, monja y mexicana, de modo que se ampliaba el espectro del teatro áureo español para tratar el teatro escrito más allá del contexto ibérico. Además, según Boyle, el juego con el código del honor era más moderno que en otras obras áureas. En la recepción de la obra, Boyle destaca el interés morbos de la prensa británica a la hora de presentar la obra escrita por una monja de clausura, autora de poemas de amor (Boyle 2008).

En su introducción a la traducción publicada (2004), Boyle destaca los siguientes aspectos: en primer lugar, el juego de palabras en el título

de la obra de sor Juana, en relación con *Los empeños de un acaso*, una comedia de capa y espada de Calderón de la Barca, lo que ya vaticina el juego de sor Juana con las convenciones del género. De hecho, la obra se podría considerar un ejemplo de *interteatralidad* (Fischer 2024, 152). En segundo lugar, Boyle recuerda las prioridades de la oralidad, el ritmo y narratividad, así como la necesidad de comprensión inmediata. Boyle (2005, 45) busca «deshilar, desenredar la sintaxis barroca para crear una moderna y más llana. Más accesible al oído moderno». También nos recuerda los distintos contextos de recepción en el teatro barroco y el contemporáneo, a la hora de abordar los siguientes aspectos en las producciones de 2004: omisión de nociones del honor, los celos y el amor o la supresión de repeticiones sobre la trama, habituales en el teatro barroco, en el que la representación se desempeñaba con ruido, a diferencia de la recepción silenciosa de las obras en el teatro contemporáneo (Boyle 2004).

Boyle nos proporciona pertinentes reflexiones desde su perfil como traductora, como académica, y como persona involucrada en los distintos procesos de traducción y producción teatral (véase § 2). Aquí nos interesa destacar especialmente un hecho habitual de las producciones con sobretítulos, cuando no se prevén desde el inicio del proceso creativo, y que en el contexto de esta producción fue muy relevante cuando la obra, inicialmente traducida al inglés, se presentó con sobretítulos en español en el Festival de Otoño de Madrid, en octubre de 2004. Las reflexiones de Boyle son sinceras:

Demasiado tarde empezamos a considerar la cuestión de los subtítulos, si usar los textos originales en castellano o encargar traducciones al español de las traducciones en inglés [...] Se encargaron traducciones de las traducciones [...]. No se reconoció desde el principio la cercanía del inglés al léxico de sor Juana, y se tradujo a un español mucho más moderno. (Boyle 2005, 47)

Boyle refuerza su argumento a partir de las convenciones de escritura de los sobretítulos, que suelen conllevar síntesis y simplificación:

La presencia de los subtítulos impone un tipo de llaneza sobre el lenguaje – no se puede reproducir esos edificios lingüísticos del barroco porque, sencillamente, el espacio físico no lo permite, el público no tendría tiempo para leerlo, asimilarlo y reaccionar a lo que está pasando en el escenario. (Boyle 2005, 47)

Ciertamente, a partir del visionado de la producción de *The House of Desires* con sobretítulos en español para el Festival de Otoño de Madrid, podemos constatar la prioridad de la comunicación inmediata con el público, constatable, por ejemplo, por sus risas en muchas escenas, al tratarse de una comedia. Los sobretítulos son concisos y

directos, y reproducen de forma ajustada el texto en inglés de Boyle, que fue el texto de partida para dichos sobretítulos.

Es solo al comparar los sobretítulos y la traducción de Boyle con la obra original de sor Juana Inés de la Cruz cuando podemos constatar de modo más preciso la preocupación de la traductora por las retraduccionen en forma de sobretítulos. A continuación, ofrecemos ejemplos puntuales de la relación entre los distintos textos. El objetivo no es buscar errores a partir de una noción de fidelidad obsoleta. Más bien se trata de ilustrar los retos de los sobretítulos en este contexto: por una parte, la elección del texto fuente de los sobretítulos (traducción vs. texto ‘original’); por otra, las prioridades escénicas de todos los textos, más allá de la literalidad.

Tabla 1 Comparación entre original, traducción inglesa y sobretítulos en español de *Los empeños de una casa*

<i>Los empeños de una casa</i>	<i>House of Desires</i>	<i>Sobretítulos en español</i>
¿Relación a media noche y con vela? ¡Que no valga!	A story at midnight, and by candlelight! What a treat!	¿Relación a media noche y con velas? Si desea oír la verdad del / suceso de mis desgracias, el relato de mis penas será su solaz y alivio de mi corazón. (0:14'50"-0:15'08")
Si de mis sucesos quieres escuchar los tristes casos con que ostentan mis desdichas lo poderoso y lo vario, escucha, por si consigo que, divirtiendo tu agrado, lo que fue trabajo propio sirva de ajeno descanso, (Juana Inés de la Cruz 2010, 257-66)	If you wish to hear the sad truth of these events, which recount my grievous misfortunes, listen, and the telling of my troubles will become your entertainment, (Boyle 2004, 24)	
Amor, si tú eres cautelas,a mis cautelas ampara. (Juana Inés de la Cruz 2010, 1041-2)	Love, if your name is care, Take care of me tonight. (Boyle 2004, 47)	Amor, si tu nombre es cautela, Pon cautela en mi noche. (0:41'26"-0:41'26"31")

Respecto a las prioridades escénicas de la traducción, Boyle reconoce la complementariedad entre los sobretítulos y su lectura en el contexto escénico: «Lo físicamente llano del surtítulo se llena de sentido al ser completado por la teatralidad, la polivalencia de la representación» (2005, 47). Esta teatralidad es compatible con la necesidad de un estudio dramaturgico filológico: «La creación de los subtítulos de obras como estas se tiene que hacer a base de un cuidadoso trabajo de edición del original, junto con la articulación de las enunciaciones de la primera traducción» (47). Si leemos estas líneas en relación con los análisis previos, vemos como este primer

trabajo de edición puede tomar muchas formas. Por una parte, el minucioso trabajo de dramaturgia que la misma Boyle comenta respecto de la traducción y representación en la escena británica. Por otra parte, el complementario trabajo de dramaturgia, en las versiones escénicas de Álvaro Tato para las producciones de Helena Pimenta, versiones que fueron el texto de partida de los sobretítulos de las producciones.

4 Conclusiones

En este trabajo hemos presentado un breve recorrido por los retos que supone (re)presentar el teatro clásico en el siglo XXI, en clave de traducción, dramaturgia y accesibilidad. Hemos visto los límites, a menudo difusos, entre las traducciones publicables y la escénicas. Las traducciones, y especialmente las retraducciones, se vinculan a prioridades y circunstancias cambiantes (Demattè 2020, 195).

Un componente clave en la traducción teatral es la dramaturgia, entendida como puente entre texto y representación, como el conjunto de operaciones que permiten «desentrañar las articulaciones de sentido e inscribir su interpretación en un proyecto global» (Pavis 1998, 152). En los distintos montajes analizados, hemos visto la intervención de distintos agentes implicados en la selección de las obras, su traducción y representación. En el ciclo de teatro áureo de la Royal Shakespeare Company, se distinguieron los roles de traducción, asesoría académica, dirección escénica, dramaturgia, con figuras distintas o solapadas, y todas intervinieron en la interpretación textual y actoral, así como en la negociación del texto final representado. En la elección de las obras, tanto en la RSC como en la CNTC, se conjuga la necesidad de presentar obras nuevas –el teatro clásico áureo español, poco conocido en la escena británica–, nuevas traducciones –con prioridades escénicas–, y la necesidad de repetir obras con nuevas producciones del teatro clásico español, para enriquecer los repertorios.

Las prácticas escénicas actuales han empezado a incorporar una mirada hacia la accesibilidad de los espectáculos, a través de distintos servicios y modalidades de traducción, entre las cuales destacan los sobretítulos, que proporcionan accesibilidad lingüística y sensorial. Estos sobretítulos pueden ser interlingüísticos o intralingüísticos. En ambos casos, se relacionan con el montaje escénico, las prioridades escénicas y dramáticas, y los códigos auditivos y visuales. En este contexto, aunque los sobretítulos reproducen el texto dialogado, que también se conserva en la versión traducida, consideramos que dichos sobretítulos no son fuente de redundancia sino de complementariedad semiótica.

Un reto recurrente en los estudios de traducción es la determinación de los textos fuente. En el caso de los sobretítulos teatrales, este reto cobra especial importancia cuando se retraduce el texto hacia el mismo idioma del original, pero partiendo de una versión en otro idioma, como sucedió con los sobretítulos interlingüísticos en español de *Los empeños de una casa* a partir de la traducción de Boyle. También resulta interesante observar los sobretítulos intralingüísticos de los clásicos españoles. En los montajes de Helena Pimenta, entre los cuales *El perro del hortelano*, su texto origen no son directamente las obras áureas, sino la versión de Álvaro Tato, a partir de las claves dramáticas de la directora escénica. Aunque dichas versiones no tienen por qué tener una relación directa con los sobretítulos, su propuesta dramática, incluyendo cierta síntesis y actualización lingüística, supone un trabajo previo para la comunicación eficaz en forma de sobretítulos. Cabe tener en cuenta que no se pueden extraer conclusiones generales a partir de dos montajes concretos, y más teniendo en cuenta su distinta naturaleza. Justamente, por ello queremos terminar incidiendo en la necesidad de analizar los textos teatrales (re)traducidos a partir de sus contextos de (re)presentación.

Bibliografía

- AENOR (2012). *Norma española UNE 153010. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. Madrid: AENOR.
- Antonucci, F. (2020). «La traducción del teatro áureo en Italia, desde el siglo XIX hasta nuestros días. Constantes y variables en la formación de un canon». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 17-46. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/003>.
- Aszyk, U. (2020). «En torno a la paradójica recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia. Traducciones, representaciones y comentarios críticos». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 137-55. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/008>.
- Baczyńska, B. (2020). «En busca del príncipe polaco calderoniano. Las traducciones de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y la presencia del teatro clásico español en Polonia». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 225-42. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/014>.
- Boyle, C. (2004). *House of Desires*. Introduction and translation of *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz. London: Oberon.
- Boyle, C. (2005). «De *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz a *House of Desire*. Del surtexto al surtítulo: la trayectoria de una traducción». *Apuntes de Teatro*, 126-127, 42-7. <https://cuadernos.info/index.php/RAT/issue/view/2865/527>.
- Boyle, C. (2008). «The Loss of Context and Traps of Gender in Sor Juana's *Los empeños de una casa* / *House of Desires*». Paun De García, S.; Larson, D. (eds), *The Comedia in English: Translation and Performance*. Woodbridge; Rochester: Tamesis Books, 177-86. <https://doi.org/10.1017/9781846156199.013>.
- Braga, J. (2024). *Theatre is different: la traducción de la experiencia dramática*. Madrid: Guillermo Escolar.

- Carlson, M. (2006). *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.91254>
- Couderc, C. (2020). «Las traducciones francesas del teatro español del Siglo de Oro (siglos XIX-XXI)». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 47-80. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/004>.
- Demattè, C. (2020). «Las traducciones». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 195-8. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5>.
- Demattè, C.; Maggi, E.; Presotto, M. (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari. Biblioteca di Rassegna iberistica 20. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5>.
- Espasa, E. (2022). «Teatro». *ENTI – Enciclopedia de traducción e interpretación*. AIETI. https://www.aieti.eu/enti/theatre_SPA/.
- Espasa, E. (2024). «Multiple Voices in Surtitling on Contemporary Catalan Stages». Misiou, V.; Kostopoulou, L. (eds), *New Paths in Theatre Translation and Surtitling*. New York: Routledge, 119-43. <https://doi.org/10.4324/9781003267874-9>.
- Fischer, S.L. (2009). *Reading Performance: Spanish Golden-Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*. Woodbridge: Tamesis. <https://doi.org/10.1515/9781846157547>.
- Fischer, S.L. (2024). «Intertheatrical pursuits». Fischer, S.L.; Burton, G.M. (eds), «Theatre's Method from Early Modern to (Post) Modern: Reader, Director, Actor, Spectator/Critic», num. monogr., *Teatro: Revista de Estudios Escénicos / A Journal of Theater Studies*, 37, 126-56. <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol37/iss1/9/>.
- Fryer, L.; Cavallo, A. (2022). *Integrated Access in Live Performance*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429200229>.
- Jakobson, R. (1959). «On Linguistic Aspects of Translation». Brower, R.A. (ed.), *On Translation*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 232-9.
- Johnston, D. (2009). «Historical Theatre: The Task of the Translator». *TRANS: Revista de traductología*, 13, 57-70. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2009.v0i13.3155>.
- Juana Inés de la Cruz, S. (2004). *House of Desires*. Videgrabación disponible en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Royal Shakespeare Company. Dirección de Nancy Meckler. Temporada 2004.
- Juana Inés de la Cruz, S. (2010). *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*. Ed. de C.C. García Valdés. Madrid: Cátedra.
- Kostopoulou, L. (2015). «Translating Culture-Specific Items in Films: The Case of Interlingual and Intersemiotic Translation». *Punctum. International Journal of Semiotics*, 1(2), 53-67. <https://doi.org/10.18680/hss.2015.0016>.
- López-Rodríguez, C.I. (2024). *Traducción accesible para el teatro. Emociones y multimodalidad*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Maggi, E. (2020). «Las dos traducciones de *El purgatorio* de San Patricio por Denis Florence MacCarthy (1853 y 1873). Primeras calas». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 275-90. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/017>.
- Mateo, M. (2007). «Surtitling Today: New Uses, Attitudes and Developments». *Linguistica Antverpiensia, New Series–Themes in Translation Studies*, 6, 135-54. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v6i.184>.
- Misiou, V.; Kostopoulou, L. (eds) (2024). *New Paths in Theatre Translation and Surtitling*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003267874>.
- Pasto, D. (2005). «The Dog in the Manger, and: Tamar's Revenge, and: House of Desires». *Theatre Journal*, 57(2), 315-18. <https://doi.org/10.1353/tj.2005.0074>.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Trad. de J. Melendres. Barcelona: Paidós.

- Plaza Velasco, M. (2020). «Traducciones del teatro español del Siglo de Oro al lituano. Breve repaso histórico». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 171-82. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/010>.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23a ed., versión 23.8 en línea. <https://dle.rae.es>.
- Ryjik, V. (2020). «Los vaivenes del canon. Traducción y puesta en escena de la comedia áurea en Rusia». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 117-36. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/007>.
- Sambrian, O. (2020). «El hispanismo rumano y la traducción del teatro clásico español». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 155-70. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/009>.
- Secară, A. (2018). «Surtitling and Captioning for Theatre and Opera». *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge, 130-44. <https://doi.org/10.4324/9781315717166-9>.
- Thacker, J. (2020). «La traducción del teatro clásico español al inglés». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 100-15. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/006>.
- Trambaioli, M. (2020). «*Il cane dell'ortolano* de Lope de Vega según Ameyden, Gasparetti y Fiorellino». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 307-26. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/019>.
- Tato, Á. (2017). «Traslaciones. Apuntes sobre la adaptación y la versión teatral». *UNIR Openclass*, 15 de febrero. <https://www.youtube.com/watch?v=EQDKiAC7wHw>.
- Vega, L. de (2012). *El perro del hortelano*. Edición de P. Laskaris. Fernández, L.; Pontón, G. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, tomo 1. Madrid: Gredos, 53-262.
- Vega, L. de (2016). *El perro del hortelano*. Videgrabación disponible en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dirección de Helena Pimenta. Temporada 2016-17.
- Virkkunen, R. (2004). «The Source Text of Opera Surtitles». *Meta: Journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal*, 49(1), 89-97. <https://doi.org/10.7202/009024ar>.