

AMPLIFICACIÓN E INTERVENCIÓN DEL TRADUCTOR: ESTUDIO DE CASO DE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE UNA NOVELA GÓTICA DEL SIGLO XVIII

Nieves Jiménez Carra
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

Resumen

En este trabajo se analiza la primera traducción al español (1854) de la obra de Clara Reeve *The Old English Baron* (1777), una de las primeras novelas góticas de la literatura inglesa. La amplificación se revela como una de las técnicas usadas con mayor asiduidad por la traductora, Micaela Nesbitt de Percebal. Se describen algunas de las definiciones que para ella han proporcionado distintos investigadores, al tiempo que se mencionan las características de la obra original y el papel de su autora en los inicios del género gótico. Posteriormente, mediante un análisis en el que se aportan distintos ejemplos, se establece la intrínseca relación existente entre la amplificación y la intervención que realiza la traductora, quien añade elementos no presentes en el original, algunos de los cuales cambian su estilo o incluso llevan implícita cierta carga moral.

Palabras clave: Amplificación, intervención del traductor, novela gótica, traducción literaria.

Abstract

In this paper, I analyse the first Spanish translation (1854) of one of the earliest Gothic novels: Clara Reeve's *The Old English Baron* (1777). In this version, carried out by Micaela Nesbitt de Percebal, amplification is one of the most frequently used translation techniques. Different definitions of this procedure proposed by various researchers are described, as well as the characteristics of the novel and the role played by Reeve in the early stages of the Gothic genre. Several examples of the Spanish version are discussed in order to establish the close relation between the use of amplification and the translator's intervention. Nesbitt de Percebal adds linguistic elements that do not appear in the original text, some of which change its style or even carry an implicit moralism.

Keywords: Amplification, translator's intervention, Gothic novel, literary translation.

1. La amplificación como técnica de traducción

En el año 1958, Vinay y Darbelnet propusieron una clasificación pionera de procedimientos de traducción que funcionaban en los planos léxico, morfológico y sintáctico, y del mensaje (Hurtado Albir, 2001: 257). Explicaban que se pueden establecer siete “métodos” o “procedimientos” de traducción, susceptibles de ser combinados entre sí¹. Estos autores, junto con otros como Vázquez Ayora o Newmark, han sido objeto de críticas, ya que sus estudios parten del concepto de traducción literal (Mayoral Asensio, 2003: 108).

A la clasificación estructural-comparativista de Vinay y Dalbernet siguieron diversas aportaciones que han formado, a lo largo de los años, un conjunto de técnicas que definen las estrategias llevadas a cabo por el traductor cuando se enfrenta a un texto, ya sea de forma consciente o inconsciente². Generalmente, las diversas clasificaciones coinciden en incluir la mayoría de las técnicas, si bien en ellas cambia su denominación o valoración, según el enfoque desde el que se estudien, lo que, como apunta Hurtado Albir (2001: 256), no ha hecho sino crear confusión. Esta misma autora (ibídem: 257) nos advierte, además, de que, aunque las técnicas son útiles para determinar el modo en el que el traductor traduce, no son suficientes por sí solas para poder analizar un texto.

Una de las que pueden ser usadas durante el proceso traductor es la amplificación. En el texto analizado en este trabajo, concretamente, es la más extensamente utilizada por la traductora. Vinay y Darbelnet (1958: 192-193) la incluyen en el plano del mensaje y la definen como “[a] technique of remedying a syntactic deficiency, or to highlight the meaning of a word, in both cases by filling a lacuna in the lexicon or in the structure”. Esta técnica es definida en retórica como el “desarrollo que por escrito o de palabra se da a una proposición o idea, explicándola de varios modos o enumerando puntos o circunstancias que con ella tengan relación, a fin de hacerla más eficaz para conmover o persuadir” (DRAE). Vázquez Ayora (1977: 348) nos recuerda que la “amplificación” no debe confundirse con la “ampulosidad”, ya que la primera añade información, pero no infla el estilo. Como se observará en el análisis de la traducción objeto de este estudio, la traductora consigue que la ampulosidad pueda llegar a ser una consecuencia de la amplificación. Newmark (1999 (1987): 128-132) habla, en su lugar, de “expansión”, y con esta denominación se refiere a aquellas situaciones traductorales en las que existen ciertos conceptos expresados en la lengua meta con un mayor número de significantes que en la lengua origen.

1. El préstamo, el calco, la traducción literal, la transposición, la modulación, la equivalencia y la adaptación.

2. Estas técnicas estarían presentes en el discurso normal y no solo en el traducido. Mayoral Asensio (2003: 121) explica que “los procedimientos de alteración de la extensión o duración “natural” de un enunciado se encuentran en todo tipo de formulación verbal”. Por tanto, el problema de traducción se podría reducir a un problema de redacción.

Por regla general, la traducción ocupa un número de páginas superior al del original. A pesar de que existen pares de lenguas en los que es más frecuente esta diferencia cuantitativa, no se ha de olvidar que también el propio traductor influye en la extensión del texto:

[...] el traductor tiene una tendencia natural a hacer siempre la expresión demasiado larga. La tendencia a ofrecer explicaciones, a evitar ambigüedades, a comunicar las intenciones del original, a superar las diferencias culturales... hace que, independientemente de los pares de lenguas y de sus sentidos, el traductor tenga que hacer un esfuerzo de concisión pues la ampliación puede ofrecer ventajas en cuanto a la fidelidad y en cuanto a algunos aspectos de la comunicación, pero puede afectar gravemente a nuestro encargo en lo que se refiere al género, al estilo, etc. (Mayoral Asensio, 2003: 121).

En el binomio de lenguas inglés-español, la concisión y economía que caracteriza a la lengua inglesa se presenta como una de las causas para que la redacción española sea, por lo general, más extensa tras el trasvase desde el inglés, con independencia de que el traductor lleve a cabo diversas estrategias con vistas al resultado final de su trabajo.

Junto con la “extensión”, Newmark (1999 (1987)) analiza las “notas”, “adiciones” y “glosas”, es decir, la información adicional que aparece en la traducción. Esta es, por lo general, cultural (a través de ella se reducen o eliminan las diferencias entre la lengua origen y la meta), técnica (necesaria cuando el tema del texto comporta cierta dificultad) y lingüística. Indica que en los “textos expresivos”, la información adicional debe aparecer fuera de la redacción (en notas, glosarios, etc.), aunque admite que “a veces no estaría mal hacer una breve ‘concesión’ al lector en relación con detalles culturales sin importancia” (ibídem: 130).

Malone (1988: 41-46), por su parte, distingue entre “amplificación compensatoria” y “amplificación clasificatoria”. La primera sería sinónimo de la glosa, en cuanto a que, mediante ella, se intenta cubrir los espacios existentes entre las culturas origen y meta. Los aspectos extralingüísticos son los más proclives a influir en el uso de la amplificación y este tipo de inclusión lingüística es necesaria para acercar al lector meta al texto origen. En el caso de la “amplificación clasificatoria”, el añadido de información está normalmente provocado por aspectos lingüísticos de la lengua meta.

La opinión de Berman (2000: 290) al respecto de esta técnica difiere de las anteriores; la considera una “tendencia deformante” y la llama “expansión” (denominación en la que coincide con Newmark (1999 (1987): 128)). Afirma que es una consecuencia de la “racionalización” y de la “clarificación”: “rationalizing and clarifying require expansion, an *unfolding* of what, in the original, is “folded””. Para él, la “expansión” no añade nada al original; al contrario, al intentar clarificarlo, oculta la esencia misma y el ritmo de este, ya que con frecuencia tiende a producirse una sobretraducción, que desvirtúa el texto origen.

Hurtado Albir (2001: 633), por su parte, realiza una distinción entre la “ampliación lingüística” y la “amplificación”. Ambas son técnicas de traducción, pero mientras que con la primera se añaden elementos lingüísticos, la segunda “consiste en introducir precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, etc. Incluye las notas del traductor”.

Por tanto, la “amplificación” es usada para clarificar, en mayor o menor medida, el original, de modo que se entienda mejor en la lengua meta. De esta forma, también se puede relacionar con la “explicitación”. Esta es, de hecho, una de las formas de adición que señala Nida (1964: 227)³.

También se debe tener en cuenta el fin que se persigue con la ampliación, ya que en ocasiones, como apuntaba Berman, la excesiva explicación puede resultar en un texto distinto al que pretendía el autor del original. En el caso de que existan dificultades de comprensión, el traductor debe averiguar si el autor era consciente de ellas y, en ese caso, mantenerlas de igual forma en su texto, ya que, de lo contrario, se estaría interviniendo activamente en el significado y en la intencionalidad del original.

La ampliación parece ser una práctica frecuente en las traducciones realizadas en el siglo XIX, a tenor de lo reseñado por algunos autores⁴. Esta adición generalizada se puede observar tanto en poesía como en prosa. Con respecto a la primera, Zaro (2007) y Serón Ordóñez (2007) realizan sendos estudios de dos traducciones en verso de obras de Shakespeare (la de García de Villalta, de 1838, de *Macbeth* y la de Clark, de 1873-1874, de *Twelfth Night*, respectivamente). Aunque la versificación es una de las posibles causas que explicaría la ampliación, no debe atribuirse exclusivamente a este rasgo. Zaro (2007: 5) indica que la ampliación realizada por García de Villalta podría explicarse por la “trayectoria vital e intelectual del propio traductor”. En este caso, esta técnica reduce la concisión del texto, que es “precisamente uno de los grandes méritos de la obra [original]”. Serón Ordóñez (2007: 20), por su parte, explica que se detectan algunas ampliaciones que, aun dándose en fragmentos en verso, “no parecen deberse a la versificación, sino al deseo del traductor de añadir intensidad dramática o de aclarar o explicar la acción y numerosos fragmentos en prosa o en verso libre (no sujeto a medida ni a rima) incluyen también ampliación, con aparentemente estos fines”. En lo que se refiere a la prosa, Marín Hernández (2007) analiza la traducción de Emilia Pardo Bazán, de 1891, de *Los hermanos Zemganno*, de Edmond de Goncourt, y explica la estrategia de esta traductora como sigue:

3. Junto con las siguientes: “filling out elliptical expressions; [...] obligatory specification; [...] additions required because of grammatical restructuring; [...] answers to rhetorical questions; [...] classifiers; [...] connectives; [...] categories of the receptor language which do not exist in the source language; [...] doublets”.

4. Merecen especial atención los datos aportados en algunas de las ediciones de traducciones de esta época, que forman parte del Proyecto de Investigación I+D “Archivo digitalizado y edición traductológica de textos literarios y ensayísticos traducidos al español” (HUM2004-00721). A este grupo pertenecen las tres mencionadas a continuación.

La traductora se siente libre para retocar ciertas estructuras sintácticas o para alterar elementos léxicos que, sin embargo, podrían haberse mantenido en español con total corrección y con el mismo valor semántico que en francés. Nos referimos a esos “retoques de estilo” que pretenden, a todas luces, subir un peldaño la adusta retórica de la obra original, como si hubiese querido darle lustre a la avidez del texto francés (Marín Hernández, 2007: 37).

En la traducción que se analiza en este trabajo, observamos dos tipos de información añadida durante el trasvase, la relacionada con aspectos culturales y lingüísticos y la subjetiva, mediante la cual la traductora se acerca a la sobretraducción y crea un texto en ocasiones muy distinto al original. El aspecto más sobresaliente de esta versión, de hecho, radica en el importante número de modificaciones a las que la traductora somete al original, a veces cambiando su estilo, rasgo en el que coincide con la traducción de Pardo Bazán (véase cita anterior). Se trata de algo destacable ya que, por lo general, no existen en este último elementos extralingüísticos que supongan la necesidad de añadir información. A veces, incluso, esta conlleva cierto tono moral y adoctrinador, más allá del ya de por sí moralizante y adoctrinador original inglés. Uno de los ejemplos más destacados de este último aspecto son los paratextos formados por una “Advertencia” y una “Introducción” de la traductora, que se describen en páginas posteriores.

En el caso estudiado, por tanto, considero que existe una diferencia entre la amplificación como técnica empleada por la traductora en algunos pasajes del texto y la intervención subjetiva y manifiesta, que, en ocasiones, no tiene otro objetivo que el de modificar el original, no solo para crear una redacción más ampulosa en español, sino también para aumentar la carga moral de la historia.

2. El papel de Clara Reeve en los inicios del género gótico

El comienzo del género gótico se fecha en el año 1765, con la publicación de la novela *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole (quien, en un primer momento, no se atribuyó la autoría de la obra⁵). Las principales características que poseía este tipo de historias tenían su base en la localización de estas en escenarios medievales, castillos en ruinas, criptas o bosques, así como en la presencia de elementos sobrenaturales como espectros o fantasmas. La mayoría de los investigadores da por terminado el género en 1815, fecha en la que se publica la obra de Charles Maturrin *Melmoth, the Wanderer*. Fue, por tanto, de escasa duración temporal. Algunos

5. Botting (2001: 5) indica que las historias que tenían lugar en escenarios medievales, como era el caso de la mayoría de las novelas góticas, eran objeto de crítica (aunque también fueran imitadas), motivo por el cual algunos autores góticos solo hacían acompañar sus nombres a sus obras cuando estas habían alcanzado cierta popularidad.

estudiosos, sin embargo, consideran que el género aún pervive, a pesar de que se han modificado algunas de sus características iniciales. Ángeles Goyanes (2006), en concreto, afirma que “una novela gótica puede tener o no elementos sobrenaturales, puede suceder en los pasadizos de un castillo medieval o en los pasillos no menos tenebrosos de una nave espacial, pudo escribirse en el siglo XVIII, en el XVII o en el XXI”. También indica que hoy día, el género gótico cuenta con otra serie de características, más cercanas a describir los pasadizos de la mente, que aquellos físicos presentes en las primeras obras.

En este trabajo me centraré en sus inicios (fecha en la que coinciden ambas tendencias). Podemos relacionar la cautela con la que los autores góticos publicaban sus trabajos, con la opinión que por entonces se tenía de la novela en su conjunto, considerada como un simple entretenimiento. Clara Reeve, autora de la obra analizada en este artículo, aventuró una definición de la novela en su obra *The Progress of Romance, through times, countries, and manners; with remarks on the good and bad effects of it, on them respectively in a course of evening conversations*. Este trabajo, publicado en 1785, es, según Maxwell (2008: 8-10), uno de los primeros en lengua inglesa que individualizó la prosa como una parte importante de la literatura. En el siglo XIX, sin embargo, la novela seguía siendo todavía escasamente considerada. Muestra de esto es la defensa que de ella realiza Jane Austen en su obra *Northanger Abbey* (1818)⁶: “There seems almost a general wish of decrying the capacity and undervaluing the labour of the novelist, and of slighting the performances which have only genius, wit, and taste to recommend them” (Austen, 2004 (1818): 40).

En los inicios del género, el término “gótico” se usó de forma despectiva para calificar a todas aquellas manifestaciones artísticas que no se correspondían con el gusto neoclásico. Las novelas solían tener lugar en escenarios medievales, aunque a veces, se dejaban ver ideales más propios del siglo en el que se escribían que de aquel en el que estaban ambientadas. Se caracterizaban, como se ha indicado, por la aparición en ellas de elementos sobrenaturales, si bien estos eran tratados de forma diversa, según la tendencia que siguiera el escritor que firmaba las obras, como se detallará más adelante. Es aquí, precisamente, donde entran en conflicto el iniciador del género, Horace Walpole, y Clara Reeve.

La novela *The Old English Baron* fue la aportación literaria más importante de esta escritora inglesa (1729-1808). A pesar de que se trató de una obra que no tuvo repercusión más allá de su época, es necesario tener en cuenta que jugó un importante papel en el desarrollo del género. Si bien *The Castle of Otranto* se puede considerar, efectivamente, la primera obra gótica, sería injusto no reconocer la importancia de Clara Reeve. De hecho, sin su aportación, no se habría abierto una de las dos tendencias principales de la novela gótica inglesa que más tarde desarrollaría,

6. En esta novela, la autora británica también parodia el género gótico, convirtiendo la obra *The Mysteries of Udolpho*, una de las más conocidas de Ann Radcliffe, en centro de las conversaciones de dos de las protagonistas, Catherine Morland e Isabella Thorpe.

con más habilidad y, sin duda, con mayor éxito, una de las máximas representantes góticas, Ann Radcliffe, cuya obra data, en su mayor parte, de la década de los años 90 del siglo XVIII.

Walpole y Reeve coincidían en su deseo de unir en sus obras las características de dos tipos de novelas, la de caballerías y la moderna⁷. Reeve, de hecho, basa *The Old English Baron* en el mismo esquema que *The Castle of Otranto*, del que omite parte de los elementos sobrenaturales que consideraba estaban presentes en exceso en la obra de Walpole⁸. Era precisamente en el tratamiento de este aspecto donde ambos autores ostentaban distintas opiniones, lo que determinaría las dos tendencias seguidas por ambos. Estas se observan también en la dicotomía planteada por Todorov (1975: 41-42), en la que distingue entre dos géneros que surgen de la percepción de lo fantástico en una obra: el “extraño” (*uncanny*) y el “maravilloso” (*marvellous*). El primero de ellos sería el seguido por Reeve (y, posteriormente, por Radcliffe) y en él, los elementos sobrenaturales cuentan con una explicación; el segundo, en el que lo sobrenatural se acepta como algo que ha sucedido, era seguido por autores como Walpole o Lewis.

Como se aprecia en esta clasificación, pues, el papel de Reeve en el género gótico fue imprescindible para el desarrollo de la tendencia que explicaba los fenómenos sobrenaturales. Por tanto, a pesar de que su producción literaria fuera escasa⁹ y de que esta no haya tenido apenas repercusión posterior, no debería pasar desapercibida en el estudio de los inicios del género.

7. La propia Reeve define ambos tipos en *The Progress of Romance*, una obra posterior: las antiguas novelas de caballerías son fábulas heroicas, con personas y elementos fabulosos, mientras que las novelas modernas se caracterizan por reflejar una imagen de la vida y las costumbres reales, y de las épocas en las que fueron escritas (Trainer, 1977: xiv).

8. “This Story is the literary offspring of the Castle of Otranto, written upon the same plan, with a design to unite the most attractive and interesting circumstances of the ancient Romance and modern Novel, at the same time it assumes a character and manner of its own, that differs from both; [...] Had the story [de *The Castle of Otranto*] been kept within the utmost verge of probability, the effect had been preserved, without losing the least circumstance that excites or detains the attention” (Reeve, 2002: 40).

9. Publicó, además, *The two mentors: A modern story; The progress of romance, through times, countries, and manners; with remarks on the good and bad effects of it, on them respectively in a course of evening conversations; The Exile or Memoirs of Count de Cronstadt; The School for Widows, a Novel; Plans of Education y The Memoirs of Sir Roger de Clarendon, natural son of Edward the Black Prince; with Anecdotes of many other eminent Persons of the Fourteenth Century*.

3. La traducción de *The Old English Baron* (Micaela Nesbitt de Percebal)¹⁰

3.1. *El original*

The Old English Baron fue el trabajo más importante de Clara Reeve, aunque en él se aprecia cierta inexperiencia en su redacción, en los datos históricos aportados (hay varios anacronismos¹¹), así como en la disposición de hechos en la narración (la autora elimina el suspense de la trama, ya que desvela los detalles de la historia a lo largo de esta).

La obra fue publicada por primera vez en el año 1777 con el nombre de *The Champion of Virtue*, título que hacía referencia a su protagonista, Edmund Twyford. En una segunda edición, Reeve cambió el título a *The Old English Baron*, ya que consideraba que el verdadero protagonista de la historia era el barón Fitz-Owen, que da cobijo y ayuda a Twyford: “I have consented to a change of the title from *The Champion of Virtue* to *The Old English Baron* —as that character is thought to be the principal one in the story” (Reeve, 2002: 42). Runge (2002: 31) explica que este cambio ha provocado confusión en los lectores, aunque señala que el nuevo nombre demuestra la importancia que para Reeve tenía la presencia de las figuras paternas en la novela. En una introducción anónima a la edición conjunta de *The Old English Baron* y *The Castle of Otranto* publicada en 1883, se indica que, si se considera que el barón inglés al que hace referencia el título es Fitz-Owen, no parece haber razón aparente para que “a character, passive in himself from beginning to end, and only acted upon by others, should be selected to give a name to the story”. Sin embargo, ya que Fitz-Owen es el único barón de relevancia en la obra, no debería haber duda de que se trata de él, aunque a lo largo de la historia quede patente que es Edmund Twyford el protagonista, ya que toda la trama gira a su alrededor.

En la segunda edición, el título iba seguido de la leyenda “Gothic Novel”, aclaración que también hacía Walpole en el prefacio a la edición de *The Castle of Otranto* que el escritor firmó con su nombre.

The Old English Baron fue traducida en 1787 al francés por De la Place (y llamada *Le Vieux Baron Anglais, ou les Revenants venges*) y en 1789 al alemán por F. St. Nurnberg (como *Der alte englische Baron: eine gothische Geschichte*). Además, en el año 1800, la obra ya había sido impresa en 15 ocasiones, alcanzando las 38 a finales del siglo XIX. De las primeras 15 ediciones, una se realizó en Estados Unidos y dos en Irlanda. A pesar de que estas cantidades no son comparables con la repercusión que obtuvo *The Castle of Otranto*, Trainer (1977: vii) afirma que la obra de Reeve es una de las más importantes e influyentes de su época, y no es el

10. Un sucinto resumen de otras características de esta traducción se puede consultar en Jiménez Carra (2006), así como en la introducción a su edición digital (Jiménez Carra, 2007).

11. Como el hecho de que al protagonista, al que se supone de ascendencia humilde, se le ofrezca ser nombrado como escudero, rango que, en la Inglaterra de la época, solo se concedía a personas de origen noble.

único: en años tan dispares como 1778 y 2002, la revista *Critical Review* y Runge, respectivamente, confirman la influencia de la obra en su género. De hecho, fue bien recibida por la crítica; a pesar de que se menciona su escasa ambición literaria y su narrativa simple, se hace énfasis en la capacidad de Reeve de mantener el interés del lector. Barbauld (1820) consideraba que gustaba a los jóvenes y que promovía sentimientos nobles y valores morales, por lo que resultaba, además, apropiada para estos¹². En 1921, Birkhead (27-28) compara *The Old English Baron* con *The Castle of Otranto* y afirma que la primera se puede leer con facilidad, mientras que la segunda solo es tolerable como curiosidad literaria.

En la novela de Reeve, Edmund Twyford, un campesino acogido por el barón Fitz-Owen y educado junto a los hijos de este con objeto de que les sirva en un futuro, emprende una búsqueda de pruebas que confirmen lo que le ha sido comunicado a través de circunstancias aparentemente sobrenaturales: que, en realidad, él es hijo de los difuntos Lord y Lady Lovel, antiguos dueños del castillo donde ahora vive Fitz-Owen.

Reeve presenta a una familia más propia del siglo XVIII que de la Edad Media, época en la que está ambientada la historia, y que está preocupada por aspectos domésticos y económicos. De hecho, el contexto histórico que proporciona es muy superficial, limitándose a mencionar algunos personajes como Ricardo Plantagenet o Juan Paleólogo y situando el comienzo del relato durante la minoría de edad de Enrique VI. Los personajes son, en su mayor parte, masculinos, a excepción de Emma Fitz-Owen y la madre adoptiva de Edmund Twyford (a su madre biológica solo se la menciona, pues murió al dar a luz). La obra se presenta como una recopilación de relatos que algunos de estos personajes escriben, a través de los cuales cuentan la historia del protagonista.

3.2. La traducción

Como ya se ha mencionado, *The Old English Baron* se caracteriza por el carácter moralizante del que la quiso dotar su autora, que presenta a su protagonista como un dechado de virtudes y a la historia como una sucesión de hechos que llevan a castigar (aunque no demasiado) a los que se sitúan al lado del mal y a recompensar a los buenos de corazón (la llamada *retribution*¹³).

La primera traducción al español del texto se publicó en el año 1854 y fue realizada por Micaela Nesbitt de Percebal, una traductora de la que se conoce muy

12. Aspecto que, como se observará, también resalta la traductora de la primera versión española de la obra.

13. Castigo o recompensa por las acciones realizadas. La obra termina con una suerte de moraleja: "All [this] furnish[es] a striking lesson to posterity, of the over-ruling hand of Providence, and the certainty of Retribution".

poco, salvo que fue académica de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1820 y que esta parece ser su única traducción.

A esta versión preceden una “Advertencia” y una “Introducción”. En la primera de ellas, la traductora hace referencia al cambio de título de la novela, ya comentado con anterioridad, del que afirma que “no se sabe por qué causa lo varió la autora”, lo que indica que, o bien no tuvo acceso a la introducción de esta, en la que se explica la razón del cambio (Reeve, 2002: 42), o bien tradujo desde un original que no contaba con el prefacio.

En la introducción no se comentan aspectos relativos a la traducción; al contrario. Se trata en su totalidad de un alegato en favor de la novela. Nesbitt de Percebal critica a los que desprecian las novelas sin ni siquiera haberlas leído y se precia de tener “gran cuidado de no creer las cosas solo porque son muchos los que las dicen” (1854: IV). Por ello, admite haber leído muchas, y haberlas encontrado de todo tipo. Finalmente, se centra en la obra que traduce, de la que destaca que, “a lo interesante de su argumento, reúne la pintura de costumbres que no hemos conocido, y los retratos de una clase de héroes que ya no existen sino en las historias” (ibídem: VIII). Explica también que “a través de su belleza, se deja ver una media tinta de superstición y de ignorancia, de credulidad y de fanatismo, que lejos de afearlos, les da un cierto colorido de sencillez” (ibídem: VIII). Finaliza la introducción confirmando la moralidad de la obra de la siguiente forma:

No teman, pues, las madres de familia dar a leer esta novela a sus hijos; ni una sola palabra hallarán en ella, ni una sola máxima que pueda perjudicarles: su lectura solo podrá inspirarles entusiasmo y amor a la virtud, horror y desprecio al vicio (ibídem: VIII).

Efectivamente, en el original encontramos numerosas muestras de enseñanza moral y de virtud (muchas de ellas provenientes del protagonista). Esta evidente declaración de la propia opinión de la traductora se repite en diferentes partes del texto meta, en las que añade elementos que, en ocasiones, aumentan el componente moralizante de la novela.

Podemos dividir los cambios realizados por Nesbitt de Percebal según el grado de información añadida. Esta clasificación evoluciona desde las adiciones que se relacionan con aspectos de algún modo culturales hasta aquellas que son puramente subjetivas.

3.2.1. Información cultural

La aparición de rasgos culturales en el texto origen es generalmente una de las razones que motivan la amplificación. La versión original de la novela analizada no cuenta, sin embargo, con un excesivo número de elementos de este tipo que dificulten

la traducción más allá de la ocasional aparición de alguno de ellos. Encontramos una sola nota a pie de página a lo largo de la traducción, explicativa de *alarm-bell*, que reza como sigue:

Campanilla de alarma: Llámase así en Inglaterra una máquina muy sencilla que, por medio de alambres y torniquetes, corresponde a alguna o todas las puertas de la casa; en cada una de ellas, tiene un muelle que, en caso de abrirla violentamente, se pone en acción causando un ruido semejante en algunas, que sería bastante a despertar y avisar del peligro, no solo a los habitantes de una casa, sino a los de las inmediatas también [...] (136¹⁴).

En ocasiones, el añadido se halla, como en el siguiente ejemplo, en una palabra, mediante la cual la traductora sitúa al lector en el contexto local del original: *Worthy knight* — “respetable caballero inglés” (1).

También encontramos un intercambio de formas de tratamiento entre idiomas:

Your honour — Vuesamerced (5).
 “[...] *But pray tell me how he died?*” “*I will, sir, to the best of my knowledge.[...]*”
 —“*Decid, pues, ¿cómo murió?*” “*Diré a su merced cuanto sé acerca de ese triste acontecimiento*” (6).

En su traducción, Nesbitt de Percebal se decanta por el uso del “vos” deferencial para el singular y del “vosotros” para el plural, lo que supone una posible confusión en los tiempos verbales que, si bien por el contexto pueden esclarecerse, no evitan al lector cierto desconcierto. También usa la forma de tratamiento “Vuesamerced” o “su merced” en la mayoría de las ocasiones en las que en el original aparece *your honour* (y a veces, como se observa en el segundo ejemplo anterior, también con *sir*). No sigue, sin embargo, un patrón determinado, y en muchas ocasiones usa el “vos” en referencia a criados, que nunca serían llamados de esa forma. Este es un aspecto cultural que, aunque no influye en la amplificación del texto, es necesario señalar, para llamar la atención sobre el escaso respeto que a veces tiene la traductora con respecto al original, que también se refleja en la ausencia de rigor que se desprende de sus propias decisiones traductoras.

Del mismo modo, la extensa presencia de léismo y laísmo en la traducción añade, aun de forma inconsciente por parte de Nesbitt de Percebal, información de tipo cultural que no encontramos en el texto origen.

14. De aquí en adelante, el número de página que se cite corresponderá a la edición de la traducción de Nesbitt de Percebal de 1854. En cuanto al original, se ha trabajado con la versión electrónica disponible en la página web del Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org>), por lo que no se puede proporcionar el número de página.

3.2.2. Información subjetiva

Así pues, la información añadida de forma subjetiva y sin explicación aparente es muy abundante en esta traducción. A este respecto, se observan distintos grados de intervención de la traductora, que a continuación se presentan de forma evolutiva, desde el tipo de intromisión que desvirtúa en menor medida el sentido del inglés (aunque sí la forma en la que este está expresado), hasta aquel que tiene como resultado un texto muy diferente al que escribió Clara Reeve.

3.2.2.1. Reformulación del original

La repetición de ideas y vocablos que caracteriza al original es la razón más probable de la que parte Nesbitt de Percebal para crear una redacción que pretende ser más acorde con la española de la época (mucho más ampulosa y recargada). Su interés la lleva a cambiar de registro no pocas veces, lo que, sin duda, repercute en el resultado final, ya que convierte el texto en un relato bastante alejado del inglés. Si bien a veces estos cambios pueden resultar beneficiosos para la fluidez de la redacción, como en el caso de la sustitución del omnipresente *said* por diversos verbos como “dijo”, “afirmó”, “exclamó”, etc., en otras ocasiones, se aprecia una reformulación excesiva del texto original.

Generalmente, en los ejemplos que pertenecen a este apartado no se añade información (más allá del cambio en la redacción); suelen expresar el mismo significado, aunque en ellos se utilice un mayor número de significantes. No pueden clasificarse dentro de lo que Newmark (1999 (1987): 128-132), recordemos, denominaba “expansión”, puesto que no se trata de conceptos aislados, sino de frases sencillas que, en español, se alargan en exceso. Por ejemplo, un simple enunciado como *I am thinking* se convierte en “Me ocurre una idea que voy a comunicaros” (26). Del mismo modo, en la siguiente frase, *wet* pasa de ser un adjetivo a una oración de complemento: *Wet roads* — “Unos caminos que más bien pudieran llamarse lodazales” (42).

En otro de estos ejemplos, la expresión *may you smile* es traducida como “Quiera Dios que [...] solo tengáis motivos para estar risueño” (68). Algo parecido ocurre en la siguiente frase: *As soon as they were able to speak [...]* — “Luego que calmó algún tanto esta agitación y pudieron hablar [...]” (56).

De esta manera, se alarga la longitud del texto aún más de lo que normalmente, tal como se ha indicado ya, es frecuente en la direccionalidad inglés-español.

En el siguiente caso, la explicación que añade la traductora resulta, además, innecesaria: “*You speak my thoughts,*” *said Oswald;* “*but proceed to the proofs.*” — “Eso mismo he sospechado yo siempre, pero veamos qué pruebas hay de que sean acertadas estas sospechas” (81).

Observemos también el siguiente ejemplo, en el que el original vuelve a ser redactado de distinta forma en la traducción, aunque en este caso la longitud del texto no se ve apenas modificada:

Sir Philip grew every moment more affected by the recital; sometimes he clasped his hands together, he lifted them up to heaven, he smote his breast, he sighed, he exclaimed aloud — Muchas veces se enterneció Sir Felipe durante esta relación; alzaba las manos al Cielo, se golpeaba la frente, suspiraba y prorrumpía en exclamaciones que no podía contener [...] (152).

Los dos siguientes ejemplos son algunos de los más profusos en cuanto a la especial redacción que caracteriza a la traducción. En el primero de ellos, encontramos, además, una adición con “le sacó de esta perplejidad”, frase que no está presente en el texto inglés:

At length, he lifted up his eyes and saw them; he stood still, and was irresolute whether to advance or retire. They approached him; and, as they drew near, fair Emma spoke. — Confuso quedó Edmundo al levantar sus miradas y ver a Ema tan cerca de sí: No sabía si debería adelantarse hacia ella, o retirarse; pero la hermosa joven le sacó de esta perplejidad acercándose a él y diciéndole [...] (110).

El segundo caso es significativo de una circunstancia que se repite en algunos fragmentos del texto meta. Se trata del cambio del tiempo verbal del pasado al presente, que parece tener como objetivo hacer más evidentes los sentimientos de los personajes:

Edmund gazed on her with tenderness; he approached her, he just touched her hand; his heart was rising to his lips, but he recollected his situation; he checked himself immediately; he retired back, he sighed deeply, bowed low, and hastily quitted her. — Levanta Edmundo los ojos, la dirige una mirada llena de ternura, se acerca a ella, coge su mano entre las suyas, y va a ceder al impulso de su corazón... ya sus labios se abren para revelar su secreto...; pero recuerda su situación, se detiene, y haciendo un esfuerzo sobrenatural, a Dios! La dice; y huye precipitadamente de aquel sitio (117).

Como se aprecia en cuanto antecede, parece que Nesbitt de Percebal no queda del todo satisfecha con el original (que, aun así, también es redundante en otros pasajes), por lo que modifica la redacción a su antojo.

Otra de las estrategias que lleva a cabo la traductora cuando interviene en el texto consiste en la incorporación, sin motivo alguno, de adjetivos, adverbios o complementos, generalmente de modo. Esto puede considerarse el primer paso de lo que hará en otros fragmentos mucho más profusos en cuanto a la información añadida.

En el caso de los adjetivos, destaca “buen”, epíteto que acompaña en la traducción al criado Joseph muchas de las veces en las que este es nombrado. Otros adjetivos se pueden observar en los siguientes ejemplos:

This life is, indeed, a pilgrimage!— Esta vida no es más que una penosa peregrinación (8).

Vain thought, that must have arisen from the partial suggestion of my two friends [...] — ¡Vanos pensamientos! Nacidos únicamente de las locas¹⁵ predicciones de mis dos buenos amigos [...] (71).

“My lord was incapable of such an action” — Mi amo es incapaz de tan vil acción (89).

“Who can that be?” said Oswald — Y, ¿quién es ese amigo? Preguntó Oswald, animado (105).

Los adverbios y complementos de modo son usados como una forma de completar el original. No son necesarios, pues no existe razón en el texto inglés o en el contexto de este que justifique tal añadido; aun así, observamos la presencia de ejemplos como “con puntualidad”, “completamente”, “en este momento”, “amistosamente”, la oración “que tanto me interesa” o “sin duda”:

[...] had for a time received answers — Por espacio de algún tiempo recibió contestación con puntualidad a sus cartas (2).

“If he might not be favoured with the fruits of his contemplations?” — ¿Tendréis la bondad de revelarme, qué es lo que tan completamente ocupa vuestra imaginación en este momento? (22)

Upon this he shook hands with Joseph — Estrechó las manos de José amistosamente entre las suyas (34).

I had resolved, before you spoke, to visit her, and to interrogate her on the subject — Antes de que hablaseis había yo pensado verla e interrogarla acerca de este asunto que tanto me interesa (89).

Here comes the friend—now for some new proposal! — Señores [...]; ya está aquí el amigo de su amigo, que viene sin duda con nuevas proposiciones (123).

El siguiente ejemplo se puede considerar una introducción al apartado 3.2.2.3, ya que la frase “si en mi infancia os he inspirado alguna ternura” (como traducción de *cherished me*) se encuentra a medio camino entre la reformulación del original, que parece ser la base de la modificación, y la adición de información (también se da este último caso en “cuanto sepáis”). Destaco, así mismo, la traducción de *ask* por “oírlo”, en cuyo caso me inclino a pensar que se trata de un error, dado que está precedido por “mientras aún tengo aliento para”:

If ever you loved me and cherished me, shew it now, and tell while I have breath to ask it. — Si me amáis, si en mi infancia os he inspirado alguna ternura, manifestadlo ahora, decidme cuanto sepáis mientras aún tengo aliento para oírlo (94).

15. Obsérvese, en este caso, como *partial* se convierte en “locas”.

3.2.2.2. Variaciones estilísticas

El que he calificado como segundo grado de intervención en el texto consiste en la técnica mediante la cual la traductora no solo cambia los términos del original, sino que modifica el estilo de este. Se realiza principalmente por medio de adiciones y modulaciones pretendidamente sentimentales y poéticas.

Nesbitt de Percebal realiza adiciones tan alejadas del inglés como las que se pueden apreciar en los siguientes fragmentos:

He had a growing passion for the Lady Emma [...] — Ardía en su pecho una pasión naciente hacia Ema [...] (30).

[...] the impression sunk deep into his rancorous heart — [...] esta pregunta fue una saeta que se clavó en su corazón rencoroso (32).

You wish that I may be married to him — ¿Deseáis sin duda que me una a él con indisoluble lazo? (113)

Uno de los casos más extremos a este respecto es el siguiente, en el que la frase de la traducción es totalmente diferente a la del original (se lleva a cabo, de hecho, una modulación), si bien el sentido sí es similar: *He is not a man for a poor youth like me to contend with* — “Su elevación le pone al abrigo de los tiros de un pobre desvalido como yo” (104).

Por último, mencionaré el siguiente fragmento, en el que *disgrace them* se convierte en “empañar su brillo”:

I would beg the favour of you to let me use your arms and device, and I will promise not to disgrace them — Me atrevo a suplicaros me permitáis usar de vuestras armas y divisa, que os prometo no empañar su brillo (41).

Estos ejemplos se encuentran íntimamente relacionados con el apartado anterior, ya que, de alguna manera, reformulan el texto origen. Sin embargo, he considerado oportuno dedicarles un apartado propio, porque ayudan a que la traducción se perciba como un texto más elaborado que el que Clara Reeve escribió, y que puede cambiar, de este modo, la recepción en el lector meta. Serón Ordóñez (2007: 24) trata un aspecto similar al comentado cuando habla de “traducción enfática” (también relacionada con la reformulación estudiada en párrafos anteriores), poniendo como ejemplo la versión de Jaime Clark de *Twelfth Night* y específicamente su traducción de *a time-pleaser* por “un adulator servil que muda de casaca según el viento que sopla”.

3.2.2.3. Añadido de información no presente en el original

Este es el apartado que cuenta con un mayor número de ejemplos en la traducción. En él, se recogen aquellos que muestran un alto grado de intervención

de la traductora en el texto, mediante la adición de frases, expresiones e incluso reflexiones de índole moral.

En ocasiones, se unen varias de las técnicas analizadas, como en el siguiente ejemplo, en el que encontramos una reformulación de la frase del original, y el añadido de otra, al final del fragmento: [...] *but words are all my inheritance* — “Pero la única propiedad que me pertenece en este mundo, son las palabras, y éstos son los bienes de que puedo disponer” (34).

Los siguientes casos son muy significativos, pues muestran el tipo de añadidos que realiza Nesbitt de Percebal. Obsérvese, asimismo, cómo estos suelen aparecer al final de la oración:

Hewson, as he promised, provoked Edmund to the trial — Hewson sugirió a Edmundo la idea de salir a esta expedición, diciéndole que él también iba (41).

Mr. William pressed forward to assist his friend — Corrió Guillermo a socorrer a su amigo creyéndole en peligro (42).

But would it not be better to rid him of this trouble, and his family of an incumbrance? — ¿No sería más prudente librarle de estos disgustos, y a su familia de un manantial perenne de disensiones? (53)

Let us now return home — Ahora, volvámonos a casa, que es tarde ya (54).

A thousand schemes offered themselves and were rejected — Mil planes le sugirió su imaginación acalorada, pero todos fueron rechazados por el tribunal de la razón (90).

Margery wept. “The Lord grant it!” said she — ¡Dios quiera que así sea! Exclamó Margarita, con la voz casi embargada por los sollozos (103-104).

I am sorry for that, Madam — Mucho siento, Señorita, que me juzguéis con tanta severidad (115).

La excesiva explicación de los sentimientos de los personajes con la que Reeve caracteriza a su novela es incluso aumentada por Nesbitt de Percebal. Por tanto, a las ya numerosas muestras de sentimentalismos del original, se unen las que añade la traductora. Este aspecto se puede apreciar en los dos siguientes ejemplos, seleccionados por su similitud:

“I have thought,” said he, “of something that will be both agreeable and useful to my dear master” — Me ocurre una idea, dijo José, enjugándose las lágrimas con la manga de su casaca, que puede ser útil y agradable a mi amo (108).

She sighed; “Farewell!” said she. — A Dios, Edmundo. Y al decir esto, las lágrimas bañaban sus sonrosadas mejillas (117).

Además, en el siguiente caso se observa cómo la traductora traduce *No matter, sir* por “Y ¿qué os importa a vos, aunque así sea?”, cambiando de esta manera la actitud que tiene Lady Emma, el personaje que emite la frase, hacia Edmund, su

interlocutor: “*Are you offended with me, madam?*”, “*No matter, sir.*”, “*Yes, it is.*” — “Estáis enfadada conmigo, ¿Señorita?”¹⁶; Y ¿qué os importa a vos, aunque así sea?; Sí, mucho me importa” (116)¹⁷.

En páginas anteriores se hacía mención a la incorporación en la traducción de valores morales o de consejos que no aparecen en el original (que, aun así, cuenta con bastantes de ellos). Las primeras muestras al respecto, recordemos, las encontramos en la introducción que realiza la traductora. A continuación, se citarán algunos otros ejemplos en los que Nesbitt de Percebal, mediante el añadido de elementos lingüísticos, intensifica la intencionalidad del original:

You have awakened me to a sense of my duty — Habéis despertado mi pundonor: me habéis hecho conocer cuál es mi deber [...] (42).

I know my lord's justice too well to doubt it — Tengo demasiadas pruebas de la rectitud e imparcialidad de mi bienhechor para que yo pueda ponerlo en duda (53).

The time is precious — Los momentos son preciosos y no deben perderse (97).

Mientras que en los dos primeros casos se añaden elementos de índole moral (“pundonor”, “rectitud e imparcialidad”), el último de ellos podría clasificarse en el apartado de enseñanzas o moralejas (de hecho, recordemos que la novela concluye con una de estas)¹⁸.

También el siguiente ejemplo es buena muestra, no solo de cómo un fragmento del original aparentemente aséptico porta cierta carga moral en la traducción, sino también de otra amplificación injustificada:

Your person is greatly improved since I saw you last, and I hope your mind is equally so — Estáis hecho un buen mozo; y no dudo que los dotes de vuestra alma habrán llegado a igual grado de perfección, que los personales con que os ha favorecido la naturaleza (150).

3.2.3. Otras características de la traducción

Además de la adición de información (sea esta meramente circunstancial y motivada por la lengua origen, o causa de la intervención de la traductora), encontramos algunos otros aspectos a destacar en esta traducción. En primer lugar, se han

16. Los signos de interrogación son los del original.

17. Como se puede apreciar, la modificación de esta frase propicia el cambio de la siguiente (*Yes, it is*).

18. Al respecto de la intervención ideológica del traductor, Campillo Arnaiz (2005: 51-52) menciona la que realiza Jaime Clark en su traducción de la obra *Measure for Measure*, de Shakespeare, en la que

de señalar algunas omisiones presentes en el texto. He aquí algunos ejemplos de oraciones que desaparecen en la versión de Nesbitt de Percebal:

However he took courage (omisión, 4).

“A wife, two sons and a daughter, who will all be proud to wait upon your honour; let me hold your honour’s stirrup whilst you alight.” — Mi mujer, dos hijos y una hija, todos los cuales tendrán a mucho honor el servir a Vuesamerced (8).

Oswald shrugged up his shoulders, and remained silent (omisión, 126).

También encontramos casos en los que se produce una sustitución de una expresión por otra, como en la última oración del siguiente fragmento:

[Here the manuscript is not legible for several pages. There is mention, about this time, of the death of the Lady Fitz-Owen, but not the cause.] — [Aquí siguen algunas hojas inteligibles; se habla en ellas de la muerte de Lady Fith-Owen¹⁹, y continúa...] (45).

Si bien lo que sucede en el anterior ejemplo puede deberse a un error inconsciente de la traductora (ya que no parece haber explicación para que eliminara la importante información que la frase *but not the cause* aporta a la historia), el siguiente es muestra de las incomprensibles sustituciones que encontramos en otros pasajes de la novela. En este último, en concreto, Nesbitt de Percebal vuelve a repetir algo ya explicado (que un criado ha tocado la campanilla de alarma), de nuevo en un intento de clarificar en exceso la situación (recordemos que Berman (2002: 290) consideraba la “expansión” una consecuencia de la clarificación, y que advertía que podía tener como resultado una sobretraducción):

Wenlock was half dead, and Markham half distracted; the family were alarmed without my being able to prevent it — Wenlock estaba medio muerto; Markham, medio loco; y el criado, sin saber lo que se hacía, tocó la campanilla de alarma [...] (137).

La modulación, como ya se ha comentado, es otra de las técnicas usadas por la traductora, generalmente con el ya mencionado objetivo de modificar el estilo del texto: *I beseech Heaven to bless me, as my friendship to you shall be steady and inviolable!* – “Y caiga la maldición del cielo sobre mi cabeza, si faltare a este solemne juramento” (55).

se dejan ver las ideas políticas del traductor, que llegan a cambiar algunos pasajes del drama. Campillo Arnaiz asegura también que, teniendo esto en cuenta, es improbable que este mismo tipo de intervención no se encuentre presente en otros de sus trabajos.

19. Obsérvese cómo cambia la grafía del apellido en la traducción.

Este ejemplo también lleva consigo una carga moral añadida, al cambiar una enunciado positivo (se usa el verbo *bless*) por otro que expresa un castigo (la traducción usa el sustantivo “maldición”).

Por otra parte, existen algunos ejemplos que pueden constituir errores de traducción. Por ejemplo, en el siguiente, la versión española no expresa el mismo significado que el texto inglés:

I may be unfortunate by the wickedness of others, but if I am unworthy, it must be by my own fault — En cuanto a mí, la perfidia ajena puede hacerme desgraciado; pero solo la propia podría hacerme despreciable (112).

El texto inglés no relaciona el sustantivo *wickedness* con Edmund (el personaje que pronuncia esta frase), algo que sí hace el de Nesbitt de Percebal. En la segunda parte de la oración, en la que radica el cambio, el adjetivo *unworthy* hace referencia a la impresión de Edmund de que, si no tiene el aprecio de aquellos que le hacen la vida imposible, debe ser debido a su propio carácter o a algo que él ha hecho. Como se puede apreciar, no es esto lo que se deduce de la traducción.

Por último, y del mismo modo que en el ejemplo anterior, en la siguiente entrada de diálogo, la parcialidad de un personaje a la que se hace referencia en el original no es trasladada con fidelidad a la traducción: “*I thank your honest affection, returned Edmund, “though it is too partial to me” — “Gracias por vuestros buenos deseos, aunque temo que no los veréis jamás realizados” (68).*

4. Conclusiones

La amplificación es una de las técnicas de traducción estudiadas por los investigadores como parte del método de trabajo de los traductores. Los diferentes enfoques desde los que se ha analizado, aunque pueden resultar confusos, coinciden en relacionarla principalmente con las diferencias entre lenguas. Algunos autores, como Newmark o Berman, la denominan “expansión”. No todos la definen desde una óptica positiva. En particular, este último no está de acuerdo con su uso, ya que considera que puede llegar a “deformar” el original y a tener como consecuencia una sobretraducción.

En este artículo, se analiza una traducción en la que se observa tanto el uso de la amplificación como la intervención del traductor, lo que confirma que, en muchas ocasiones, son dos conceptos relacionados. En la traducción al español de la novela gótica de Clara Reeve *The Old English Baron*, realizada en 1854 por Micaela Nesbitt de Percebal, se observa un uso de la amplificación con diversos objetivos: introducir en el texto los propios ideales morales de la traductora (que se unen a los ya aportados por la autora de la obra), realizar de este modo una versión a su gusto y adaptar el texto a la redacción española de la época, por lo general menos repetitiva y más recargada que la inglesa.

Sin embargo, el suyo no parece ser un caso aislado, ya que, como se ha mencionado en páginas anteriores, tanto la amplificación como la introducción en el texto de valores políticos o morales propios del traductor, son características que también pueden ser apreciadas en otras traducciones del siglo XIX.

Nos encontramos, a pesar de todo, ante uno de los escasos ejemplos de traducción de novela gótica inglesa al español, ya que este género nunca se desarrolló en España, quizás por cuestiones de censura o por la falta de traducciones cercanas en la fecha a los originales. La versión de Micaela Nesbitt de Percebal es buena muestra de ello: transcurren más de 100 años desde la publicación de la obra de Reeve en su país de origen hasta la de su traducción española. La distancia temporal se ve más acusada si la comparamos con los escasos diez y doce años, respectivamente, que distancian la edición del original y las primeras traducciones francesa y alemana. Parece ser, a pesar de todo, que Nesbitt de Percebal es una de las primeras traductoras de novelas que efectúa su labor en España en el siglo XIX²⁰.

En el texto que se analiza, se aprecia, en primer lugar, un extensísimo uso de la amplificación como técnica de traducción casi exclusiva. Podemos dividir la información añadida según esté motivada por la presencia de elementos culturales en el original o por la intervención de la traductora en la traducción.

En lo que respecta al apartado cultural, es necesario especificar que no solo han de tenerse en cuenta los rasgos presentes en el texto inglés (explicados en la traducción, generalmente, con aclaraciones que sitúan al lector meta en el contexto de la obra original), sino también los que, de forma normalmente inconsciente, agrega la traductora (me refiero, por ejemplo, a los leísmos y laísmos, o a expresiones propias de la lengua española).

La información subjetiva que se añade a la traducción constituye, sin embargo, el rasgo más característico de esta versión. He dividido este tipo de información en función del grado en el que aparece en el texto. Por un lado, se puede establecer una “reformulación del original”, esto es, la redacción del texto a gusto de la traductora, que añade elementos que, sin embargo, no modifican el sentido que tenía el inglés, aunque sí aumentan el número de palabras usadas para expresar ideas, en ocasiones, muy simples. Se puede hablar, pues, de la expresión del mismo significado mediante el uso de distintos (y más numerosos) significantes. Dentro del apartado correspondiente a la amplificación subjetiva también se han hallado fragmentos en los que la traductora modifica el estilo del original, haciéndolo más ampuloso, en lo que parece

20. Las investigaciones que se están llevando a cabo desde el Proyecto de Excelencia de la Junta de Andalucía “La traducción como actividad editorial en la Andalucía del siglo XIX” (P06-HUM-01511), dirigido por el Dr. Juan Jesús Zaro, dejan constancia de cómo, en este siglo, el mayor número de traducciones se concentra en su segunda mitad. Algunas de las excepciones, publicadas en Andalucía a principios del XIX, corresponden a las traducciones de obras como *El tizón de Francia o Crónica escandalosa de la raza imperial de Buonaparte y de su corte, mariscales y estado militar*, de Lewis Goldsmith (llevada a cabo por D. G. G. A. y publicada en 1813), o *El enano misterioso*, de Walter Scott (realizada por D.P.H.B. y editada en 1829).

ser un intento de adaptarlo a un tipo de redacción más del agrado del lector español de la época. Esto, unido a que el propio original resulta recargado en exceso en otros pasajes, tiene como resultado un texto en ocasiones demasiado complicado. También se hace referencia al añadido de información totalmente ajena al texto origen. Es de destacar, a este respecto, que este tipo de amplificación se caracteriza en la traducción estudiada por situarse, generalmente, al final de la frase. Da la impresión de que se realiza como forma de completar el texto original. De cualquier forma, habría que analizar otras traducciones del mismo periodo histórico, para poder determinar si se trata de un “estilo” definido de la traducción de la época.

Por último, se analizan algunos otros rasgos de la versión traducida, que aparecen con menor asiduidad, como omisiones, errores o el uso de otras técnicas de traducción.

Podemos concluir, por tanto, destacando que la traductora de esta obra parece tener el objetivo de crear un texto que el lector español pueda sentir como suyo, alejándolo para ello muchas veces del original, sin importarle que, como consecuencia de esta intención, deba modificarlo continuamente, añadiendo elementos en los párrafos en los que ella considera que falta información o que esta no es suficiente, y participando activamente en la redacción de la obra e, incluso, en su contenido. El resultado es un texto con rasgos similares al original, muchos de los cuales, sin embargo, han sido amplificados o exagerados, de acuerdo con los criterios artísticos e, incluso, morales, de la traductora.

Bibliografía

Fuentes primarias

Reeve, Clara (1778 (1777)). *The Old English Baron*. (Consultado en línea a través de <http://www.gutenberg.org>, fecha de acceso: febrero de 2008.)

— (1854). *El campeón de la virtud o el barón inglés*, Micaela Nesbitt de Percebal (trad.). Valladolid: Imprenta de D. Juan de la Cuesta y Comp.

Fuentes secundarias

Albadalejo, Tomás (2001). Traducción e interferencias comunicativas. *Hermeneus*, TI, 3, 39-58.

Anónimo (1883). Memoir. En *The Old English Baron and The Castle of Otronto* [sic], Clara Reeve, Horace Walpole (autores), 1-10. Londres: J. C. Nimmo y Bain. (Consultado en línea a través de http://www.litgothic.com/Authors/reeve_memoir.html, fecha de acceso: diciembre de 2007.)

- Austen, Jane (2004 (1818)). *Northanger Abbey*. Londres: Collector's Library.
- Barbauld, Anna (1820). Introduction. En *The Old English Baron*, Clara Reeve (autora). Vol. XXII de *The British Novelists*, 2ª ed. Londres.
- Berman, Antoine (2000). Translation and the Trials of the Foreign. Lawrence Venuti (trad.). En *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), 284-297. Londres y Nueva York: Routledge.
- Birkhead, Edith (1921). *The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance*. Londres: Constable & Company Ltd.
- Botting, Fred (2001). In Gothic Darkly: Heteropia, History, Culture. En *A Companion to the Gothic*, David Punter (ed.), 3-14. Oxford, Malden: Blackwell.
- Campillo Arnaiz, Laura (2005). *Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y sus traducciones al español por Macpherson, Astrana y Valverde*. Tesis Doctoral, Universidad de Murcia.
- Critical Review* (1778) 45, 315-316.
- Goyanes, Ángeles (2006). Acerca de la novela gótica y la literatura de lo sobrenatural. (Consultado en línea a través de <http://www.angelesgoyanes.com/gotica/>, fecha de acceso: abril de 2008.)
- Hurtado Albir, Amparo (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Jiménez Carra, Nieves (introd., trad. y notas) (2006). *El barón inglés o el campeón de la virtud. Novela gótica*, Clara Reeve (autora). Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- (2007). La traducción de *The Old English Baron* de Micaela Nesbitt de Percebal (1854) (Introducción a la edición electrónica de la traducción). En *Traductores y traducciones de literatura y ensayo*, Juan Jesús Zaro (dir.). (Portal del Proyecto de Investigación I+D “Archivo digitalizado y edición traductológica de textos literarios y ensayísticos traducidos al español” (HUM2004-00721)). Disponible en línea en <http://www.ttle.satd.uma.es>.
- Klaudy, Kinga (1998). Explication. En *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona Baker (ed.), 80-84. Londres y Nueva York: Routledge.
- Malone, Joseph L. (1988). *The Science of Linguistics in the Art of Translation. Some Tools from Linguistics for the Analysis and Practice of Translation*. Nueva York: State University of New York Press.
- Marín Hernández, David (2007). *Los hermanos Zemganno*, de Emilia Pardo Bazán: La traducción como manifiesto literario (Estudio y edición digital de la traducción). En *Traductores y traducciones de literatura y ensayo*, Juan Jesús Zaro (dir.). (Portal del Proyecto de Investigación I+D “Archivo digitalizado y edición traductológica de textos literarios y ensayísticos traducidos al español” (HUM2004-00721)). Disponible en línea en <http://www.ttle.satd.uma.es>.

- Maxwell, Richard (2008). The historiography of fiction in the Romantic Period. En *The Cambridge Companion to Fiction in the Romantic Period*, Richard Maxwell y Katie Trumpener (eds.), 7-22. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- Mayoral Asensio, Roberto (2003). Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción audiovisual. *Sendebarr*, 14, 107-125.
- Newmark, Peter (1999). *Manual de traducción*. Versión española de Virgilio Moya. Madrid: Cátedra [(1987). *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall International].
- Nida, Eugene (1964). *Toward a Science of Translating, with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: E.J. Brill.
- Reeve, Clara (2002). Preface. En *The Old English Baron (Clara Reeve) / The Castle of Otranto (Horace Walpole)*, Laura E. Runge (ed.), 40-42. Glen Allen: College Publishing.
- Runge, Laura E. (ed.) (2002). *The Old English Baron (Clara Reeve) / The Castle of Otranto (Horace Walpole)*. Glen Allen: College Publishing.
- Serón Ordóñez, Inmaculada (2007). *La noche de Reyes, Twelfth Night* shakesperiana de Jaime Clark (Estudio y edición digital de la traducción). En *Traductores y traducciones de literatura y ensayo*, Juan Jesús Zaro (dir.). (Portal del Proyecto de Investigación I+D “Archivo digitalizado y edición traductológica de textos literarios y ensayísticos traducidos al español” (HUM2004-00721)). Disponible en línea en <http://www.ttle.satd.uma.es>.
- Todorov, Tzvetan (1975). *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Richard Howard (trad.). Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Trainer, James (1977). Introduction. En *The Old English Baron*, Clara Reeve (autora). Oxford: Oxford University Press.
- Vázquez Ayora, Gerardo (1977). *Introducción a la Traductología*. Washington: Georgetown University Press.
- Vinay, Jean Paul y Darbelnet, Jean (1958). *Comparative Linguistics of French and English. A Methodology for Translation*, Juan C. Sager y M.-J. Hamel (trads. y eds.). Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.
- Zaro, Juan Jesús (2007). El *Macbeth* de José García de Villalta (1838) (Estudio y edición digital de la traducción). En *Traductores y traducciones de literatura y ensayo*, Juan Jesús Zaro (dir.). (Portal del Proyecto de Investigación I+D “Archivo digitalizado y edición traductológica de textos literarios y ensayísticos traducidos al español” (HUM2004-00721)). Disponible en línea en <http://www.ttle.satd.uma.es>.