

## MORATÍN Y LA ILUSTRACIÓN: EL DECORO DIECIOCHESCO EN LA TRADUCCIÓN DE *HAMLET*\*

Melania Rodríguez Román

Universitat de València

rorome@uv.es

This paper examines the first direct translation of *Hamlet* from English to Spanish, by Leandro Fernández de Moratín, published in 1798 with the rise of neoclassical theatre in Spain. In order to establish the level of influence of French canons on the process of translation, the translated text will be analyzed in its internal aspects, comparing the changes made by Moratín with the norms and principles of 18th-century Spanish and French drama, collected in Ignacio de Luzán's *Poética*. In addition, a parallel descriptive study of the sociocultural context of the Spanish Enlightenment will allow us to obtain a general view of the translation's determinants, such as the translator's career-his work as playwright and intellectual, his work as translator, his stay in London-, or the position his Spanish *Hamlet* occupies in the context of drama production and translation in the Spanish Enlightenment.

**Key words:** *Hamlet, Leandro Fernández de Moratín, drama translation, Enlightenment, neoclassical theatre.*

En este trabajo se examina la primera traducción directa de *Hamlet* del inglés al español, de Leandro Fernández de Moratín, publicada en 1798 con el surgimiento del teatro neoclásico en España. Con el fin de establecer el grado de influencia de los cánones franceses en el proceso de traducción, el texto será analizado en sus aspectos internos, comparando los cambios realizados por Moratín con las normas y principios del siglo XVIII del teatro español y francés,

recogidos en la *Poética* de Ignacio de Luzán. Además, un estudio descriptivo paralelo del contexto sociocultural de la Ilustración española nos permitirá obtener una visión general de los factores determinantes de la traducción, como la trayectoria del traductor-su carrera como dramaturgo e intelectual, su labor como traductor, su estancia en Londres-, o la posición que su *Hamlet* español ocupa en el contexto de la producción y traducción teatral de la Ilustración española.

**Palabras Clave:** *Hamlet*, *Leandro Fernández de Moratín*, *traducción teatral*, *Ilustración*, *teatro neoclásico*.

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando Leandro Fernández de Moratín traduce *Hamlet*, de William Shakespeare, en 1798, somete el texto a ciertas transformaciones que no pasan desapercibidas, alterando el aspecto global de la obra. Nosotros consideramos que Moratín adaptó la obra a las necesidades y exigencias del teatro neoclásico español, un teatro mucho más estricto que el isabelino, basado en las reglas de la poética aristotélica. En este estudio de carácter descriptivo analizaremos dichos cambios, determinaremos a qué se deben, y por último, concluiremos si existe intencionalidad por parte del traductor y cuál fue su objetivo en caso de ser así.

En primer lugar, ¿qué circunstancias nos llevan a formular la hipótesis? Son dos hechos los principales determinantes: *i)* Moratín era esencialmente dramaturgo (que no traductor) y se identificaba con los llamados “afrancesados” de la Ilustración Española, quienes apoyaban la política y cultura francesas-además, sabemos que en la Francia ilustrada se tenía una opinión nefasta respecto del teatro isabelino y muy en particular, de las obras de Shakespeare, ya que no se consideraban dignas por no someterse a ciertas reglas, y por tanto, las traducciones que se hacían de obras inglesas pasaban necesariamente por un filtro neoclásico<sup>1</sup>;- *ii)* el paso del traductor por Londres entre 1792 y 1793 fue clave para la traducción. Al observar las transformaciones del texto meta, y teniendo en cuenta estas dos

circunstancias, nos preguntamos si *a)* dichas transformaciones son producto de una adaptación a las normas neoclásicas-como sucedía en Francia-; *b)* Moratín se dedica a reproducir las modificaciones ya realizadas por editores ingleses de la obra; o *c)* por el contrario, nos encontramos ante una simple aculturación o domesticación-como es inevitable en cierto grado.

Por tratarse de uno de los dramaturgos más relevantes de la Ilustración Española, mucho se ha escrito en torno a la mencionada traducción y, de hecho, no es la primera vez que se apunta a nuestra hipótesis. Entre los que se han dedicado al estudio de este tema destacan las aportaciones de Blanca López Román (1989) y Jesús Cañas Murillo (1999). Sin embargo-y esto es fundamental, puesto que supone nuestro punto de partida-, no existe un análisis completo de las transformaciones respecto del texto inglés, puesto que estos estudios previos se han dedicado a estudiar el contexto en el que se produjo la traducción y a ofrecer ejemplos aislados extraídos del texto. En lugar de partir de una hipótesis, ambos estudios parten de una afirmación, y, lejos de presentar análisis exhaustivo alguno del texto fuente o de la traducción, se limitan a ofrecer ejemplos extraídos al azar, sin clasificarlos ni argumentar a qué norma neoclásica responden. La hipótesis-de ser una hipótesis-sería acertada, pero se obvia el método científico y se salta directamente a unas conclusiones sin el respaldo de un corpus completo de modificaciones, siendo por esto mismo las conclusiones precipitadas. Tampoco se identifica en ningún momento el texto fuente de la traducción, por lo que no se ha considerado la posibilidad de que el texto de Moratín pudiera ser una traducción fiel de una edición no oficial de *Hamlet*, de las muchas que surgieron en la época (como los llamados *Bad Quartos*). Ambos autores dan por sentado que Moratín traduce directamente del puño de Shakespeare. Sin embargo, tampoco se menciona cuál de los textos “originales” de *Hamlet* se corresponde con la traducción, algo indispensable para un estudio de este tipo, puesto que las tres ediciones oficiales (*First Quarto*, *Second Quarto* y *Folio*) difieren entre sí. En consecuencia, la falta de una metodología clara al examinar la traducción hace que estos estudios resulten, aunque útiles, irrelevantes en la actualidad a la hora de afirmar que Moratín

modificó el texto original siguiendo cánones neoclásicos. Es por ello que nos proponemos suplir esta falta con un estudio completo que incorpore un corpus de modificaciones y que sirva en última instancia para confirmar -o refutar- la hipótesis inicial. Este artículo representa una mera parte de tal análisis, en concreto, el estudio de los aspectos textuales, del texto propiamente dicho -en oposición al resto de elementos propios del género dramático.

El primer paso para poder desarrollar correctamente un análisis de las transformaciones y verificar que éstas son resultado de una adaptación neoclásica será establecer el texto fuente de la traducción. Puesto que no existen estudios al respecto, frente a esta incógnita nos surge una primera duda: ¿en cuál de los tres textos clásicos de *Hamlet* está basada la traducción? De entrada descartamos el *First Quarto*, ya que vendría a ser la mitad, en cuanto a extensión, de lo que ofrece el texto de Moratín. La duda se reduce, por tanto, al *Second Quarto* y el *Folio*. Para resolverla acudimos a la versión sinóptica de *Hamlet* de Jesús Tronch (2002) y al comparar ambos textos con la traducción, no cabe duda de que se trata del texto del *Folio*, ya que, al contener ambos textos clásicos diferencias entre sí -que generalmente afectan a palabras concretas pero que en ocasiones se extienden a pasajes completos-, nos es fácilmente posible determinar a qué texto pertenece la traducción (Tronch, 2002:36).

Resuelta esta duda, surge una nueva: ¿utilizó Moratín directamente (y/o únicamente) el *Folio*, o se basó en una edición moderna del mismo? En las notas críticas que acompañan a la traducción, Moratín reproduce comentarios de tres editores de Shakespeare: Warburton (1747) y Johnson-Steevens (1773), por lo que pudo haber utilizado cualquiera de estas ediciones. Sin embargo, al compararlas con una edición bilingüe de la traducción (Fernández de Moratín, 1933), el texto inglés no coincide con ninguna de ellas, por lo que acudimos a la edición más reciente en la fecha de llegada de Moratín a Londres, la edición de Edmond Malone (1790), que como podemos comprobar, se corresponde con el texto inglés de la edición bilingüe. Además, esta edición recoge los comentarios de los anteriores editores que Moratín reproducía en sus notas. De esta manera, ya tenemos localizado el texto fuente de la traducción.

## 2. EL TEATRO NEOCLÁSICO Y EL HAMLET DE MORATÍN

Los neoclásicos españoles pretendieron promover una reforma respecto del panorama teatral de su tiempo<sup>2</sup>. Insatisfechos con la forma de proceder de los dramaturgos españoles y, sobre todo, con el gusto artístico del pueblo, recurrieron a los modelos franceses, basados en las reglas de la *Poética* aristotélica, donde encontraron la sensibilidad artística que buscaban y las normas de rectitud moral que defendían (Gregor, 2010:13). Las reglas de este teatro fueron recogidas en nuestro país por Ignacio de Luzán en su *Poética*, publicada en 1737 y revisada en 1789. Entre las reglas a seguir destacan la unidad de tiempo, de lugar y de acción, la verosimilitud, la separación entre lo trágico y lo cómico, y el decoro en el lenguaje, así como la intención didáctica y la supremacía de la razón frente a los sentimientos. El resultado era casi siempre un teatro estático y rígido, “muy evidente ante todo en los personajes trágicos, todos perfectos y lineares, inmóviles en su fidelidad al papel que el autor les ha fijado” (Caldera 2003). Por ello resulta extraño que Moratín tradujese *Hamlet*, pues la moda era recuperar a los clásicos franceses, como Voltaire o Racine, quienes cumplían los requisitos principales del teatro que predicaban y eran considerados, por tanto, dignos del escenario y del público español.

Las primeras traducciones al español de *Hamlet* de las cuales se tiene constancia son: la versión de Ramón de la Cruz (1772); otra anónima y sin fecha; una tercera-también sin fecha-por Antonio de Saviñón; y una última a cargo de José María de Carnerero, publicada en 1825 (Pujante y Gregor, 2005:132).

La tradición en España respecto de las obras inglesas pasaba por adaptarlas de sus respectivas versiones francesas, cosa que Moratín critica en la Advertencia que acompaña a su traducción. Él será el primero en utilizar el inglés como fuente directa, adelantándose también a obras semejantes en el resto del continente (López Román, 1989:119). Su versión supone un referente en la traducción dramática en España, y la obra a partir de la cual se afianza la presencia del dramaturgo inglés en nuestro país.

### 3. ASPECTOS TEXTUALES DEL TEXTO TRADUCIDO

Como ya hemos mencionado, este artículo forma parte de un estudio más completo y complejo de la traducción, en el que se han examinado los cambios que afectan a los aspectos dramáticos de la obra, aquellos puramente textuales, así como las notas que acompañan a la traducción y que revelan los motivos de estas transformaciones. Aquí nos centraremos en los aspectos textuales.

La manipulación sufrida por los aspectos dramáticos en la traducción resulta obvia al comparar ambos textos. Ahora bien, los cambios de textura son más sutiles y, por tanto, difíciles de identificar. No obstante, éstos revelan, al igual que los primeros, una fuerte convicción neoclásica por parte del traductor.

Para los dramaturgos neoclásicos, representar la verdad-entendida como máxima de verosimilitud-en una obra de teatro era primordial, pero no bastaba si no se hacía en un estilo digno de este arte y con una sensibilidad poética basada en el decoro dieciochesco. “Porque”, citando a Luzán:

la belleza consiste en aquella luz con que brilla y se adorna la verdad, luz que, como enseña el citado Muratori, no es otra cosa sino la brevedad o claridad, evidencia, energía, utilidad y demás circunstancias y calidades que pueden acompañar y embellecer la verdad. (1974:131)

Efectivamente, la clave del buen teatro para los neoclásicos residía en el arte de embellecer: el teatro neoclásico estaba pensado tanto para entretener al público como para educarlo. Ésta y otras normas neoclásicas fueron recogidas por Ignacio de Luzán, quien en su *Poética* (1974) señalaba la necesidad de dicha conjunción, “pues sólo del feliz maridaje de la utilidad con el deleite nacen, como hijos legítimos, los maravillosos efectos que, en las costumbres y en los ánimos, produce la perfecta poesía” (1974:115).

Los dramaturgos dieciochescos se dedicaron a mostrar al pueblo personajes que podían expresarse en un lenguaje decoroso incluso en las

comedias. El estilo elevado era por tanto una de las características de la belleza clásica que más reivindicaban los dramaturgos neoclásicos. Como bien señala Ermanno Caldera, “era el lenguaje justamente lo que los clasicistas dieciochescos con más ahínco censuraban en las obras, teatrales y no, del Siglo de Oro” (Caldera, 2003). Fuera del lenguaje recomendado quedaban las expresiones vulgares, las referencias sexuales, y demás indecencias que, según Moratín y sus compañeros neoclásicos, no servían sino para agradar al “vulgo”<sup>3</sup> y excitar sus más bajas pasiones. Siguiendo estos dictados, Moratín se dedicó a embellecer el lenguaje del *Hamlet* original a través de su traducción.

### 3.1 Lenguaje obsceno

La presencia de lenguaje vulgar en una obra teatral, especialmente en una tragedia, era por tanto algo inconcebible para la mente neoclásica. El propio Moratín arremetía contra esta práctica en su Advertencia, cuando se quejaba de que el estilo de Shakespeare se tornaba vulgar en ocasiones (1825:3), con el único objetivo de agradar a la sociedad de la época, la cual se deleitaba en las más profanas groserías.

En el *Hamlet* de Shakespeare encontramos ciertas groserías y ataques verbales que Moratín, fiel a un tipo de teatro más decoroso, se propone suavizar. Blanca López Román analiza muy brevemente la traducción censurada del lenguaje vulgar en la obra:

Moratín suprime casi todos los juramentos del texto. Sencillamente no se molesta en traducir ningún “Sblood” o ningún “Swounds”. Para mostrar su pensamiento implícito sobre este tipo de expresiones, basta ver su traducción “fall acursing”, por la vaga expresión de “Débil desahogue con palabras al corazón”. (1989:122-23)

En efecto, Moratín se dedicó a eliminar de su texto palabras tales como “Sblood” y “Swounds”, de modo que en lugar de sustituirlos por términos más suaves, los juramentos simplemente desaparecen en la traducción. Si bien no son muchas las ocasiones en que Shakespeare hace uso de estas expresiones-cuatro en total-, sí es cierto que su eliminación, junto con la de otras expresiones de similares características, cambia por completo el tono de la obra.

En cuanto al siguiente ejemplo que comenta López Román- “débil desahogue con palabras al corazón”-, se trata de un error, pues cree la autora que esta traducción corresponde a “fall acursing”- que se encuentra traducida como “prorrumpa en execraciones vanas” -, cuando en realidad corresponde a “unpack my heart with words”, donde no encontramos censura alguna. Sí se censuran, sin embargo, otros términos vulgares repartidos por el texto. Es el caso de “harlot”: en una de las dos ocasiones en que aparece se traduce como “meretriz”, un sinónimo de “prostituta” sin duda más elegante:

*How smart a lash that speech doth give my conscience!  
The harlot's cheek, beautied with plast'ring art,  
Is not more ugly to the thing that helps it  
Than is my deed to my most painted word.  
O heavy burthen! (III.i.)*

¡Qué cruelmente ha herido esa reflexión mi conciencia!  
El rostro de la meretriz, hermo세ada con el arte, no es más feo despojado de los afeites, que lo es mi delito disimulado en palabras traidoras. ¡Oh! ¡Qué pesada carga me oprime!  
(III.iii.)

En otro caso, la palabra censurada es “whore”, eliminándose toda referencia al oficio:

*This is most brave,  
That I, the son of a dear father murther'd,  
Prompted to my revenge by heaven and hell,  
Must (like a whore) unpack my heart with words (...) (II.ii.)*

¿Será generoso proceder el mío, que yo, hijo de un querido padre (de cuya muerte alevosa el cielo y el infierno mismo me piden venganza) afeminado y débil desahogue con palabras al corazón, (...) (II.xi.)

No sólo afecta este tipo de censura a juramentos y referencias a la prostitución, sino también a improprios como el siguiente:

*Why, what an ass am I! (II.ii.)*

Moratín no consiente que un príncipe se exprese de forma tan



vulgar, cuanto menos si se refiere a sí mismo, y en lugar de esto, lo que el Hamlet de Moratín se pregunta es:

Pero, ¿por qué he de ser tan necio? (II.xi.)

Hamlet, refiriéndose a uno de los sepultureros, vuelve a incurrir en la misma expresión:

*This might be the pate of a Politician,  
which this ass now o'erreaches; one that would circumvent God,  
might it not? (Vi.)*

que en el texto de Moratín queda traducido como:

Y la que está maltratando ahora ese bruto, podría ser muy bien la cabeza de algún estadista, que acaso pretendió engañar al cielo mismo. ¿No te parece? (Vii.)

Claramente, las expresiones “necio” y “bruto” tienen menos connotaciones que “ass” en inglés, y suavizan el tono de las palabras del príncipe. Lo mismo sucede con la expresión “fool”, que el traductor decide sustituir por “chiquillos”:

*Cannot you tell that? Every fool can tell that. (Vi.)  
¡Toma! ¿No lo sabéis? Pues hasta los chiquillos os lo dirán. (Vii.)*

La manipulación no se limita a palabras malsonantes, sino que afecta incluso a ciertas imágenes grotescas. Nótese cómo se obvia la expresión “prey on garbage”:

*So lust, though to a radiant angel link'd,  
Will sate itself in a celestial bed  
And prey on garbage. (I.v.)*

Así la incontinencia, aunque viviese unida a un ángel radiante, profanará con oprobio su tálamo celeste. (I.xii.)

Más adelante, el protagonista describe a unos actores tan

excepcionales que el público “los aplaudía”, dice Moratín, “con entusiasmo, por no decir con escándalo” (III.viii.), donde Shakespeare quiso decir “highly, not to speak it profanely” (III.ii.). Es evidente que la hipérbole queda suavizada.

### 3.2 Referencias sexuales

Igual que sucede con el lenguaje vulgar, las referencias sexuales son atenuadas o directamente eliminadas en el texto meta. La tragedia neoclásica nos muestra en escena a personajes de una posición social relativamente elevada, por lo que el lenguaje que éstos utilizarán será de un estilo elevado, culto y educado, en ningún momento soez. Por el contrario, Shakespeare se rebela contra las rígidas divisiones sociales de su época, mezclando nobles, guardias, reyes, sepultureros, cómicos, etc. De este modo, no es extraño que se desdibujen las diferencias entre unos y otros, y los personajes acaben tratándose como iguales. Así, Shakespeare consiente que un sepulturero dé lecciones a Hamlet, y que éste, por su parte, participe del lenguaje vulgar de sus plebeyos, permitiéndose algún chiste u observación con connotaciones sexuales. Por contra, en un teatro en el que se pretende que, como afirma René Andioc, “la nobleza tome conciencia de sus responsabilidades y sirva de respetable modelo a las masas populares” (1987:396), Moratín no tolera esta subversión, y en consecuencia lleva a cabo un reajuste de ciertos pasajes donde aparecen expresiones poco propias de las clases altas.

Blanca López Román menciona tres referencias sexuales en *Hamlet* que se pierden en la traducción de Moratín. En realidad hay algunas más, y, al contrario de lo que ocurre con el lenguaje obsceno, absolutamente todas las referencias sexuales del texto son modificadas o eliminadas. Comencemos, no obstante, con las señaladas por López Román:

De la misma manera evita la traducción precisa de la palabra “loins”. Prefiere seno, más aceptable seguramente para su época así “About her lank and all o’erteemed loins” se transforma en la expresión “en vez de vestidura rozagante cubierto el seno”. Igualmente se busca un término vago y general para “suck’d the honey”

que se traduce como “que guste algún día la miel”, para evitar la obvia alusión sexual. (1989:123)

Mientras que la palabra “loins” nos transmite un significado mucho más sexual y sugerente, “seno” es un término neutro para referirse al órgano femenino, sin poseer éste un marcado carácter sexual. En el segundo ejemplo que ofrece Blanca López Román, la censura es obvia, ya que Moratín se niega a traducir “chupar”, que, siendo la traducción más cercana a “suck”, mantendría la connotación sexual del comentario. Moratín no se conforma aquí con depurar la alusión, sino que la olvida por completo.

Continúa la autora con su último ejemplo: “Finalmente, ni siquiera se intenta buscar la equivalencia de expresiones claramente soeces como «That’s a fair thought to lie between maids’ legs» (1989:123). Esta última referencia sexual es algo más compleja, puesto que forma parte de un diálogo más amplio en el que hay, además de ésta, otras dos referencias sexuales más sutiles. Unas líneas atrás, Hamlet pregunta a Ophelia si puede apoyar la cabeza sobre sus rodillas, a lo que Ophelia responde que no, por la doble intención del comentario del príncipe. Entonces, éste le repite la pregunta a Ophelia, y ella, esta vez, le concede permiso. Hamlet, entretenido, pregunta “Do you think I meant country matters?” (III.ii.) El término en cuestión-“country matters”-es en *slang* un sinónimo de “relaciones sexuales”. Pero Moratín, evitando ser tan explícito, lo deja en “¿Pensáis que yo quisiera cometer alguna indecencia?” (III.xi.). Ante esta pregunta, Ofelia contesta con un “no”, y es entonces cuando Hamlet dice la frase que comenta Blanca López Román. Lejos de suavizarla, o tal vez de modificarla, el traductor cree que el juego ha ido demasiado lejos y se ha vuelto cada vez más explícito, por lo que corta la frase por la mitad y se deshace de la alusión sexual, que, siendo aún inferible, ya no es visible: “Qué dulce cosa es...” (III.xi.)

Moratín se empeña en retratar a Ofelia como una inocente y virginal doncella, cuando en realidad Shakespeare quiso que la joven participara de los juegos pícaros de Hamlet. Éste se dedica durante toda la obra a procurar palabras subidas de tono a Ophelia, quien, en lugar de ofenderse, parece entretenida y le sigue la corriente. En la escena ii del acto III, Ophelia pregunta, refiriéndose a los “players”:

*Will he tell us what this show meant? (III.ii.)*

y Hamlet, una vez más con segundas intenciones, responde muy animado:

*Ay, or any show that you'll show him. Be not you asham'd to show, he'll not shame to tell you what it means. (III.ii.)*

Hasta aquí, Moratín es fiel al texto fuente, pero en el comentario de Ofelia que sigue a la ambigua respuesta de Hamlet el traductor aparca la objetividad:

*You are naught, you are naught! I'll mark the play. (III.ii.)*

¡Qué malo! ¡Qué malo sois! Pero, dejadme atender a la pieza. (III.xii.)

Por su traducción, parece que Hamlet se esté mofando de los cómicos, más que cortejando a Ofelia de manera bastante descortés. Por último, mientras Shakespeare escribe sin pudor alguno “making love”:

*Nay, but to live  
In the rank sweat of an enseamed bed,  
Stew'd in corruption, honeying and making love  
Over the nasty sty! (III.iv.)*

Moratín prefiere traducir “caricias de amor” (III.xxvi.), eliminando así la referencia sexual explícita, pues “caricias” no tiene por qué referirse al acto sexual.

### 3.3 Lenguaje profano

Si bien el texto inglés abunda en ocasiones en lenguaje obsceno y referencias sexuales, tan sólo se aprecian en él algunas pocas referencias profanas a Dios. En total encontramos cuarenta referencias a Dios en todo el texto, profanas y no profanas. Leandro Fernández de Moratín elimina cinco de ellas, cuatro de las cuales son profanas. La primera de estas eliminaciones es tal vez el más claro ejemplo, por ser

la referencia profana más reconocible de la obra. Polonio, al observar la actuación de los cómicos, exclama, jurando ante Dios:

*Fore God, my lord, well spoken, with good accent and good discretion. (II.ii.)*

Esta ofensa no es bien recibida por el traductor, quien decide verter la intervención de Polonio al castellano como:

Muy bien declamado, ¡a fe mía!, con buen acento y bella expresión. (II.x.)

No sólo es el juramento inapropiado en sí mismo, sino que los versos a los cuales se refiere Polonio no son del agrado de Moratín, por lo que no merecen tal bendición. De éstos dirá más adelante, en las notas que cierran la traducción (Nota II-20):

Los que no le juzguen impecable, hallarán estos versos muy dignos de su pluma: fantasía robusta, imágenes atrevidas, expresión gigantesca, pompa de estilo, mucha descripción, adornos inoportunos, viciosa abundancia; tales son las prendas que caracterizan éste y el siguiente pasaje, y ellas delatan el verdadero autor. (1825:260)

En la escena i del acto III, Hamlet trata con más bien poca delicadeza a la joven Ophelia, regalándole improperios y haciendo referencia en dos ocasiones a Dios:

*I have heard of your paintings too, well enough. God hath given you one face, and you make yourselves another. You jig, you amble, and you lisp; you nickname God's creatures and make your wantonness your ignorance. (III.i.)*

Por contra, en la traducción desaparece cualquier mención a Dios:

He oído hablar mucho de vuestros afeites y embelecocos. La naturaleza os dio una cara y vosotras os hacéis otra distinta. Con esos brinquillos, ese pasito corto, ese hablar

aniñado, pasáis por inocentes y convertís en gracia vuestros defectos mismos. (III.iv.)

Moratín desapruueba el trato de Hamlet a su amada, pues como afirma en la Nota III-3,

No se halla razón que disculpe la dureza bárbara con que Hamlet trata en esta escena a la inocente y sensible Ofelia. Pudiera muy bien hacer con ella el papel de loco, sin despreciarla ni abatirla. (1825:263)

De esta manera, el neoclásico no considera las palabras del príncipe dignas de contener tan sagrado nombre. En la primera mención, se sustituye “God” por “naturaleza”, mientras que la segunda mención desaparece por completo.

La tercera de estas referencias profanas se encuentra en un pasaje especialmente soez en opinión del propio Moratín. Se trata, de nuevo, del famoso diálogo entre los potenciales amantes, en el que Hamlet se muestra muy explícito respecto de sus intenciones con Ophelia. Cuando Ophelia, sorprendida-aunque también entretenida-, le dice “You are merry, my lord”. Hamlet le responde: “*O God, your only jig-maker!*” (III.ii.) No debió parecerle al traductor que esta referencia, ya condenable por ser profana, tuviera cabida en una conversación de tal naturaleza, de forma que queda en el olvido: “Lo hago sólo por divertiros.” (III.xi.)

#### 4. CONCLUSIONES

Tras analizar los cambios observados en la traducción desde el punto de vista de la concepción neoclásica del teatro de la Ilustración, podemos afirmar que el traductor manipula conscientemente el texto. No se trata, como habíamos contemplado, de una simple aculturación del texto meta, pues Moratín justifica-sin saberlo-sus modificaciones en las notas a la traducción a través de ataques al texto, los cuales responden fielmente a las directrices neoclásicas recogidas por Ignacio de Luzán. Serían cambios debidos a una aculturación, por ejemplo, la traducción de refranes o la adaptación de los nombres propios. Las

transformaciones que aquí hemos estudiado, sin embargo, van más allá de las diferencias culturales. La manipulación se debe, por tanto, a un deseo de adaptación a las normas neoclásicas-como ya sucediera en la Francia de la época-provocado por el desprecio al teatro isabelino y al gusto inglés, pues para Moratín no existía otro tipo de teatro digno de ser representado, si no el neoclásico.

Ahora bien, ¿es este deseo de adaptación de la obra consciente o inconsciente? Los cambios referentes a aspectos puramente textuales-los que aquí nos han ocupado-delatan al Moratín más intransigente, sobre todo en lo concerniente al lenguaje vulgar y las alusiones sexuales, cosa totalmente inconcebible en el teatro neoclásico. Resultaría absurdo pensar, después de analizar las transformaciones, que el hecho de que desaparezcan los juramentos y de que todas y cada una de las alusiones sexuales sean eliminadas o drásticamente suavizadas fuera un mero producto de la casualidad o del subconsciente del traductor, más si cabe cuando la actitud de Moratín en la Advertencia y en las notas a la traducción parece una suerte de justificación de esas transformaciones en base al pensamiento neoclásico y a las reglas de la *Poética* que las avalan. Es por tanto lógico concluir que la manipulación responde a una clara intencionalidad.

El contenido de la obra es el mismo, pero su presentación responde ahora al gusto ilustrado. La traducción de Moratín cumple así con todas y cada una de las normas neoclásicas aplicables a la tragedia, excepto en aquellas ocasiones en que seguirlas supondría alterar el contenido de la misma-como es el caso de la máxima de verosimilitud, pues de adoptarla debería haber prescindido del personaje del fantasma, entre otros aspectos.

Todo ello contrasta con su objetivo inicial de ser fiel al autor, expuesto en la Advertencia o prólogo que precede a la traducción. Mientras en ella afirma una y otra vez su intención de ser imparcial, las notas a la traducción están plagadas de claros juicios de valor respecto de la obra y su autor, pues Moratín no consigue deshacerse de su experiencia previa como dramaturgo ni de su concepción neoclásica del teatro.

Una vez confirmado que el traductor transforma subjetivamente el texto de Shakespeare, no somos de la opinión de Laura Campillo, quien en su artículo “La influencia de Voltaire en el primer *Hamlet* español” afirma que “el fin último de Moratín al realizar esta traducción fue la de validar los principios del Neoclasicismo, precisamente mostrando los errores a los que se podía llegar en una tragedia si no se cumplían las estrictas reglas de composición neoclásica” (Campillo, 2010). Moratín señala en varias ocasiones lo que en su opinión son errores producidos por la falta de adhesión a estas normas, pero parece improbable que su objetivo fuera mostrar el texto de Shakespeare como ejemplo de lo antiestético. En tal caso, se habría limitado a traducir la obra como llegó a sus manos, con todos sus “defectos”.

Tampoco creemos, al contrario, y como menciona Blanca López Román, que pretendiera mejorar a Shakespeare, pues de haber sido así habría realizado muchos más cambios de los que se observan-basta observar cómo el traductor critica en la Advertencia el desarrollo del argumento (1825:3-4), aspecto que no altera en absoluto.

Sabemos por su puño y letra que, a pesar de sostener ideas diferentes en cuanto a la naturaleza del teatro, admiraba profundamente al inglés, y prueba de ello es que en la Advertencia afirma que la obra “es una de las mejores de Guillermo Shakespeare” (1825:3). No hay más que ver cómo alaba en ocasiones su estilo, cómo le emociona la gracia del isabelino. También nos queda el testimonio de una carta que envió a su amigo Juan Antonio Melón, en la que escribe: “¡Qué tragedia inglesa, intitulada *Hamlet*, tengo traducida de pies a cabeza!” (Santoyo, 1999:154), lo cual demuestra su admiración por la obra. Para más evidencia, en sus “Apuntaciones sueltas de Inglaterra” (1999), concretamente en la nota primera del Cuaderno IV, se quejaba Moratín:

Shakespeare, Congrave, Dryden, Otway, Vicherley, no han logrado una estatua ni un monumento en estos santuarios de las Musas, donde tantas veces se representan sus obras con aplauso y entusiasmo público. El espíritu de avaricia sórdida, que preside a la administración de los teatros ingleses, no ha podido



concebir esta idea de generosidad y de justo reconocimiento a la memoria de tan grandes hombres.

De esta manera, Moratín no pretendió mejorar a Shakespeare, pero tampoco mostrarlo al público español como mofa y ejemplo de lo horrendo, pues, pese a todo, fue un fiel admirador del dramaturgo inglés. En definitiva, el madrileño fue todo lo fiel al texto original que su alma neoclásica le permitió, y allá donde no se vio capaz de transigir, adaptó la obra a sus convicciones.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Traductores como J.F. Ducis (1809) y M. Letourneur (1836) adaptaron obras de Shakespeare al francés mediante un filtro neoclásico, eliminando aquellos elementos que no consideraban dignos de la tragedia tal y como la formuló Aristóteles, y añadiendo otros tantos adecuados al gusto francés.
- <sup>2</sup> El neoclasicismo fue en toda Europa la expresión estética de la Ilustración, y como tal propugnaba la supremacía del orden y la razón sobre todas las cosas.
- <sup>3</sup> Palabras del traductor en su Advertencia (1825:3).

## OBRAS CITADAS

- Andioc, R. 1987 *Teatro y Sociedad en el Madrid del Siglo XVIII*. Madrid: Castalia.
- Caldera, E. 2003 “Sobre los ideales neoclásicos y su realización escénica”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 8 junio de 2010.  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-los-ideales-neoclsicos-y-su\\_realizacin-escnica-0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-los-ideales-neoclsicos-y-su_realizacin-escnica-0/)
- Campillo, L. 2010 “La influencia de Voltaire en el primer *Hamlet* español”, Accurapid the Language Service. Consultado el 23 julio de 2010.  
<http://translationjournal.net/journal//51shakespeare.htm>
- Cañas Murillo, J. 1999 “Leandro Fernández de Moratín, traductor y adaptador dramático”. *Anuario de Estudios Filológicos*. 22:73-98.

- Fernández de Moratín, L. 1999 "Apuntaciones sueltas de Inglaterra". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 8 junio de 2010.  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/apuntaciones-sueltas-de-inglaterra-0/>
- Fernández de Moratín, N. y L. 1933 *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.
- Fernández de Moratín, L. 1825 *Obras Dramáticas y Líricas de D. Leandro Fernández de Moratín. Tomo Tercero*. París: Imprenta de Augusto Bobée.
- Gregor, K. 2010 *Shakespeare in the Spanish theatre: 1772 to the Present*. Londres; Nueva York: Continuum.
- López Román, B. 1989 "Procesos de transformación de Shakespeare en la traducción de *Hamlet* de Moratín". *Barcelona English Language and Literature Studies*. 1:117-23.
- Luzán, I. 1974 *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Madrid: Cátedra.
- Pujante, Á. L. y K. Gregor. 2005 "The four neoclassical Spanish Hamlets: assimilation and revision". *Sederi*. 15: 129-41.
- Santoyo, J. C. 1999 "Moratín, traductor de Thomas Otway: *Venice Preserved*" en J.C. Santoyo, ed. *Historia de la traducción: Quince apuntes*. León: Universidad de León. 151-162.
- Shakespeare, W. y E. Malone, eds.. 1790 *The Plays and poems of William Shakspeare. Vol. IX*. Londres: J. Rivington and Sons et al.
- Shakespeare, W., S. Johnson y G. Steevens eds. 1773 *The Plays of William Shakspeare in Ten Volumes. Vol. X*. Londres: C. Bathurst et al.
- Shakespeare, W. y W. Warburton, eds. 1747 *The Works of Shakespeare in Eight Volumes. Vol. VIII*. Londres: J. y P. Knapton et al.
- Tronch-Pérez, J. 2002 *A Synoptic Hamlet: a Critical-Synoptic Edition of the Second Quarto and First Folio Texts of Hamlet*. Valencia: Universidad de Valencia.