

## UNA TRADUCCIÓN "POLÍTICAMENTE CORRECTA": CELESTINA EN LA INGLATERRA PURITANA

John G. Ardila  
Universidad de Extremadura

*Celestina* suscita desde hace siempre una serie de polémicas cuya magnitud parece no permitir conclusiones satisfactorias a ninguna de ellas. Texto cuasi-renacentista aún en la Edad Media, es, dentro de los dominios del drama, una cuasi-novela medio siglo antes de que este género hubiera adquirido plena forma. Escrita – según el propio autor declara en el *incipit* – "en reprehensión de los locos enamorados," rezuma una crítica social obvia y achacable, tal vez, al origen converso de su autor, Fernando de Rojas, cuya autoría es también motivo de litigio.<sup>1</sup> *Celestina* se convirtió en un éxito editorial desde su primera publicación; su fama se acrecentó con el tiempo, y fue reconocida por los más grandes literatos y críticos españoles, entre los que se incluye don Miguel de Cervantes, quien calificó este texto de "libro al parecer divi- / si encubriera más lo huma-."

Sin embargo, no se limitó el éxito de *Celestina* al territorio español; el curso de los siglos hizo que los adelantos de la industria editorial y el acercamiento de los pueblos europeos facilitaran su traducción a otros idiomas del continente. Así, la universalmente reconocida excelencia de este texto atravesó las fronteras lingüísticas y

---

<sup>1</sup> Para una exposición crítica de los problemas filológicos de *Celestina*, ver Menéndez Pelayo y Bonilla.

políticas, hasta llegar incluso al corazón del máximo rival político de España: Inglaterra.<sup>2</sup>

Las primeras traducciones de *Celestina* al inglés se realizaron en un momento en el que los reyes españoles eran importantes paladines del Catolicismo, e en el que Inglaterra era bastión de la Reforma, situándose ambas naciones en los polos extremos del panorama político-religioso de Europa. La debatible moralidad de *Celestina*, que en España le procuró las condenas de muchos escritores e intelectuales, da pie a una serie de cuestiones sobre la acogida que pudo haber recibido en una Inglaterra cerrada a todo lo que no fuese Protestantismo. Lo fundamental, entonces, es entender cómo fue asimilado este texto en un país dominado por la Reforma – la Inglaterra puritana – y, sobre todo, qué papel tuvo el sentimiento religioso reinante en la traducción de la *Tragicomedia*.

La popularidad de *Celestina* en Inglaterra es relativamente significativa, si la comparamos con la de otros textos castellanos. La influencia de la novela española en la inglesa es enorme; en el siglo XVIII, cuando este género comienza a florecer en inglés,<sup>3</sup> la novela española había rebasado ya su Siglo de Oro. Es, por tanto, lógica la admiración que los novelistas españoles despertaron en los ingleses, quienes anhelaban dominar este género llevado ya a cotas muy altas en lengua castellana. Dos textos en particular se convirtieron en una suerte de ideal novelístico: *Guzmán de Alfarache* y *Don Quijote*. Daniel Defoe se fija en el *Guzmán* para crear sus personajes anti-sociales (Skilton 15); Tobias Smollett traduce el *Quijote* y elabora sus personajes de acuerdo con los modelos cervantinos (Skilton 40-41; Probyn 108-111); y Henry Fielding establece el *Quijote* como el modelo estructural para la novela inglesa (Tompkins 38). A partir de Fielding, aparece en inglés un nuevo término literario, "picaresque fiction,"<sup>4</sup> que así identifica a aquellas

---

<sup>2</sup> Para una evaluación de las relaciones hispano-británicas en el siglo XVII, ver Ungerer y Guizot.

<sup>3</sup> Ian Watt fecha el nacimiento de la novela inglesa en 1719, con *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, o en 1740 con *Pamela* de Samuel Richardson. Por el contrario, Dale Spender y la corriente feminista han reivindicado recientemente los méritos novelísticos de Aphra Behn a finales del siglo XVII.

<sup>4</sup> Para Skilton, una de las categorías de la novela inglesa del siglo XVIII es la "Picaresque Fiction," en la cual distingue dos grandes corrientes: la primera compuesta por las novelas de Daniel Defoe, con el precedente de *The Life and Death of Mr. Badman*, de John Bunyan; y una segunda que recoge los trabajos de

novelas que adoptan o adaptan la estructura de la novela picaresca española.

*Celestina* no tuvo gran eco entre los primeros novelistas británicos, quizá por aportarles poco nuevo al modelo que favorecían — el de la picaresca — o porque no existe en ella una marcada diversidad de aventuras episódicas, o porque carece de un sólo protagonista que domine toda la acción. Sin embargo, sí había gozado de una notable fama en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII.

Las primeras copias de *Celestina* pudieron haber llegado a Inglaterra a principios del siglo XVI con el cortejo de Catalina de Aragón, convertida en 1501 en esposa de Arturo, Príncipe de Gales. En 1523, Juan Luis Vives publica en Flandes su tratado *De institutione feminae christianae*, con dedicatoria a Catalina de Aragón, en el que vitupera el tono inmoral de *Celestina*, tachándola de "liber pestifer" — aunque en trabajos posteriores alabaría su estilo. En este mismo año de 1523, Enrique VII, monarca británico y nuevo marido de Catalina, invita a Vives a realizar una visita a Gran Bretaña. El filósofo español se traslada a Inglaterra sin tardanza; allí alcanzaría gran renombre, ganando la amistad de Thomas More y su círculo, y ocupando varios cargos en el Corpus Christi College de la Universidad de Oxford.

La influencia de Vives y del círculo moralista de More — en el que *De institutione feminae christianae* había sido acogido con entusiasmo — podría haber sido un factor determinante en las modificaciones que ostenta la primera traducción de *Celestina* al inglés, un interludio publicado alrededor de 1530 bajo el título *A new comodye in englysh in maner Of an enterlude ryght elygant & full of craft of rethoryk / wherein is shewd & dyscrybyd as well the bewte & good propertes of women / as theyr vycys & euyll codicios / with a morall conclusion & exhortacyon to vertew*. Este *Interlude* se limita a incorporar partes del prólogo, los cuatro primeros actos, y una selección de frases de los actos V y VI de la *Tragicomedia*. Los

---

Tobias Smollett, traductor de *Gil Blas*, la versión francesa de *Guzmán de Alfarache*, y escritor de novelas como *Roderick Random*. Según Skilton, toda esta admiración e interés por *Guzmán de Alfarache* comienza en Inglaterra a raíz de la traducción (*The Rogue*) de James Mabbe. También habla Skilton de una *quixotic fiction*, cuya característica principal es su crítica de la literatura fantástica que, en la Inglaterra de aquellos años, abarca las novelas gótica y sentimental. Entre los ejemplos de más renombre dentro de esta categoría de ficción hay que incluir *Northanger Abbey*, novela en la que Jane Austen intenta ridiculizar la novela gótica, y *The Female Quixote*, el esfuerzo de Charlotte Lennox por acabar con los excesos de la novela sentimental.

cambios más destacables con respecto a la obra española son la sustitución del final trágico del original por otro feliz, y la inclusión de nuevas sentencias de marcado tono moralista. La *New comodye* debió ser bien conocida en la Inglaterra del siglo XVI, puesto que existen nutridas referencias a *Celestina* en documentos de la época.<sup>5</sup>

A principios del siglo XVII se realizaron otras dos traducciones, ambas firmadas por el hispanófilo James Mabbe (1572-¿1642?), experto traductor de textos castellanos, cuya obra más difundida fue, sin lugar a dudas, su traducción de *Guzmán de Alfarache*, que se tituló *The Rogue*, publicada por Blount en 1623. La casi totalidad de sus trabajos se reducen a traducciones del castellano, entre las que hay que destacar — además de las de *Guzmán de Alfarache* y *Celestina* — *Devout Contemplations Expressed In Two and Fourtie Sermons* de Fray Cristóbal Fonseca, y las *Exemplarie Novells* de Cervantes. Escasa es la información disponible sobre la vida de Mabbe, si bien se conocen sus vínculos profesionales con el Magdalen College de la Universidad de Oxford y sus viajes a España, que con toda seguridad alimentaran su interés por este país.

Mabbe produce su primera traducción de *Celestina* entre 1603 y 1611 pero nunca vio la luz del día hasta nuestro siglo (Guadalupe Martínez Lacalle, ed., *Celestine* 34); se trata de una selección de episodios de la *Tragicomedia*, eliminando un gran número de pasajes a partir del Acto III. De esta versión se conserva sólo el manuscrito de Alnwick.<sup>6</sup> La segunda traducción de Mabbe recoge el texto original en su totalidad, y es publicada en 1631 como *The Spanish Bawd*, bajo el seudónimo de Don Diego Puede-Ser.<sup>7</sup> Una reimpresión en 1634 (de la ed. de 1631,

---

<sup>5</sup> La presencia de *Celestina* en Inglaterra fue atestiguada el 1 de agosto de 1566 por John Strype en el inventario de la biblioteca de Sir Thomas Smith; por Anthony Munday en su panfleto *Second and Third Blast of retrait from Plaies and Theaters*, de 1580; y en el registro de la Stationers' Company, con fecha 24 de febrero de 1591. Charles Mills llega a declarar que el *Interlude* es "the earliest romantic play of intrigue in our language" (Randall 41).

<sup>6</sup> Por conservarse en la biblioteca del Castillo de Alnwick. La biblioteca de la Universidad de Newcastle upon Tyne guarda un microfilm (núm. 190) del manuscrito.

<sup>7</sup> *The Literatures of the World in English Translation* (III, 259) cita las siguientes como las traducciones de *La Celestina* al inglés (desde 1631 hasta 1966):

**Translator:** James Mabbe as *The Spanish Bawd*. London, 1631. Reprinted in the Tudor Translations (ed. James Fitzmaurice-Kelly) as *Celestina, or the Tragicke-*

encuadrada con la traducción de Mabbe, *The Rogue*) avala la buena aceptación de la obra entre el público lector inglés.

James Mabbe conoció una Inglaterra involucrada en una campaña de regeneración del pensamiento moral. La primera mitad del siglo XVII vivió la oposición entre Reforma — defendida por anglicanos y puritanos — y Catolicismo. Lo cierto es que aquellos fueron años de una creciente tensión religiosa con su concomitante censura de textos. Significativamente para el asunto de las dos traducciones de Mabbe, el 27 de marzo de 1606 el Parlamento aprobó la ley que condenaba a todo aquel que estuviera relacionado con la representación teatral de cualquier obra en la que se profanase el nombre de Dios, Jesucristo, el Espíritu Santo, o la Trinidad.<sup>8</sup> La fecha de esta ley no pudo haber afectado la

---

*Comedy of Calisto and Melibea*, London: Nutt, 1894, xxxvi + 287 pp.; reprinted New York: AMS Press, 1967; reprinted (ed. H. W. Allen) in *Library of Early Novelists*, London: Routledge, 1908; reprinted Broadway Translations, London: Dent, 1959, 211 pp.; rev. Eric Bentley in *The Classic Theater*, vol III (New York: Doubleday, 1959).

**Translator:** John Stephens in *The Spanish Libertines*, 1707.

**Translator:** Lesley Byrd Simpson as *The Celestina: A Novel in Dialogue*. Berkeley: U of California P, 1955, xii + 162 pp.

**Translator:** J. M. Cohen, Harmondsworth: Penguin, 1964, 247 pp.; rpt. New York: New York UP/London: U of London P, 1966.

Omite, por supuesto, la de Mack H. Singleton publicada en 1958 (Madison, U Wisconsin P), xiv + 299 pp. Hubo otra, poco después de la de Cohen, la de Warren Woolsey (New York: Las Américas, 1969, 235 pp.).

<sup>8</sup> Item CXLIII, 1606, May 27, *An Acte to restraine Abuses of Players*, publicado en Statutes, IV, p. 1097, y que reza:

"For the preventing and avoiding of the greate abuse of the Holy Name of God in Stageplayes, Interludes, Maygames, Shewes, and such like, Be it enacted by our Sovereigne Lorde the Kinges Majesty, and by the Lordes Spirituall and Temporall, and Commons in this present Parliament assembled, and by the authoritie of the same, that if at any tyme or tymes, after the end of this solemn Session of Parliament, any person or persons doe or shall in any Stage play, Interlude, Shewe, Maygame, or Pageant jestingly or prophanely speake the use of the Holy Name of God or Christ Jesus, or the Holy feare and reverence, shall forfeite for every such Offense by hym or them committed tenne Pounds, the one moytie thereof to the Kings Majestie, his Heires and Successors, the other moytie thereof to hym or them that will sue for the same in any Courte of Recorde at Westminster, wherein no essoigne, Protection or Wager of Lawe Shalbe allowed" (Chambers 338-339).

traducción de 1631, pero sí choca irremediabilmente contra la del manuscrito de Alnwick. El mismo Mabbe realizó una serie de anotaciones en los márgenes del manuscrito acerca de ciertas frases de la obra que en su opinión podrían resultar perniciosas para la moral; estos comentarios definen sus preocupaciones por el impacto moral de *Celestina* en el ambiente crítico de aquella primera década del siglo XVII inglés.

Un ejemplo: "In this, *Melibea*, I see both god's greatnes and his goodnes." Es la primera frase de toda la obra, a la cual Mabbe ofrece esta observación: "Thus Louers make their mistresses Goddesses and, blaspheminge the trewe God, idolatrice." Para Mabbe la utilización de la hipérbole sacra constituye la más grave de las blasfemias contenidas en *Celestina*. Al preguntarle Sempronio a Calisto si es cristiano, el enamorado responde "Melibeo so é á Melibea adoro é en Melibea creo é á Melibea amo," que Mabbe traduce de la siguiente forma: "I adore *Melibea*, I believe in *Melibea*, and I love *Melibea*," así desglosando los matices de 'Melibeo,' que se opone a 'cristiano,' y señala en el margen: 'Atheist.'

Otro ejemplo: al confesar Calisto: "yf that of *Purgatorie* were as painful as this, I would rather wish my soule might perish with your *brute beastes*, then by meanes thereof to attaine to that glorie of those blessed *saintes* in heaven," Mabbe anota en el margen: 'Atheistical sensuality.' El traductor tampoco descuida las alusiones que Rojas hace a las Sagradas Escrituras, y califica de 'Text of Scripture Profaned' el siguiente párrafo (que es de Mateo 4:4):

And doe not you knowe by that diuine mouth it was vttered against that hellish *Temptor*, that man liues not only on breade?

La auto-censura en el manuscrito de Alnwick es obvia, no sólo por la omisión de muchos pasajes sino también por la eliminación de un sinnúmero de referencias religiosas, la mayoría menciones del nombre de Dios. La no publicación de esta versión podría deberse a que el propio Mabbe fuera consciente del perjuicio social y económico — por la citada ley del 27 de mayo de 1606 — que una representación de esta versión le acarrearía a él y a las personas que se vieran implicadas en ella. El texto original de Fernando de Rojas fue extensamente alterado en el manuscrito de Alnwick, siendo las anotaciones al margen producto de unas revisiones que podrían haber convencido al traductor de la inmoralidad del texto español, y de la consecuente imposibilidad de la comercialización del mismo.

La edición de 1631 es mucho más fiel al original que el manuscrito de Alnwick; sin embargo existen posiciones encontradas respecto a la posible auto-censura de Mabbe en ésta su segunda versión. James Fitzmaurice-Kelly, a finales del pasado siglo, no considera que el ambiente religioso de Inglaterra pudiera haber afectado a Mabbe:

With Puritanism rising everywhere around him, it would have not been strange that [Mabbe] tampered with Rojas's natural candor; yet he stands staunchly by his text, nor suffers himself to be dismayed by any 'Critically' companions, being of a depraved disposition, and adapt in 'themselves to be evil'. His adoption of the pseudonym of Diego Puede-Ser may look as a concession to vulgar prejudice, a desire to avoid open responsibility; and it is probably true that he had no very special vocation for martyrdom. (James Fitzmaurice-Kelly en *Fernando de Rojas. Celestina, or the Tragick Comedy of Calisto and Melibea* xxvi)

El problema, en palabras de Martínez Lacalle, radica en "whether Mabbe altered his text of *La Celestina* in view of his own religious scruples, or whether he had other reasons for it," y concluye que "it is clear that Mabbe himself was responsible for purging the text of *The Spanish Bawd* (...) it is thanks to Mabbe that *La Celestina* has passed to posterity in England as *The Spanish Bawd*, the title he gave to his expurgated version published in 1631" (39-40).

En efecto, todo apunta a que Mabbe no debió enfrentarse a ningún tipo de presiones legales cuando elaboró su traducción de 1631, ya que la situación política inglesa se había modificado considerablemente: Jacobo I ya se había muerto, y su sucesor, Carlos I, orientó su política por nuevos derroteros. El reinado de Carlos I se caracterizó por la aplicación de un régimen absoluto — cuya medida más notable fue la *Petición de derechos*,<sup>9</sup> y la relajación de la moral, todo lo cual hizo que los puritanos, liderados por Oliver Cromwell, provocaran una Guerra Civil que terminó por derrocar a la Corona. No obstante, la Inglaterra de Carlos I seguía dominada por un fuerte sentimiento religioso y por el afán moralizante de los puritanos.

---

<sup>9</sup> Por la que se declaraba ilegal la exacción de impuestos o tributos sin el consentimiento del Parlamento, la prisión o arresto de cualquier persona sin las medidas legales prescritas por la legislación tradicional y el alojamiento de soldados en casas particulares (Guizot 17).

*Celestina* era un 'texto católico' y, por ende, de dudosa moralidad, lo que pudo haber condicionada la perspectiva de Mabbe.

Para llegar a ver con más claridad lo de la auto-censura en *The Spanish Bawd*, debemos prestar particular atención a aquellos elementos del texto que pudieran haber provocado la indignación de los puritanos ingleses y del pueblo en general, es decir, de los términos ofensivos a la moral, principalmente la utilización del nombre de Dios y de palabras malsonantes.

Si en el manuscrito de Alnwick el nombre de Dios es casi sistemáticamente omitido, en *The Spanish Bawd* los números que ilustran este aspecto de la traducción son casi tan sorprendentes: mientras el texto original de *Celestina* menciona la palabra 'Dios' en 216 ocasiones, en *The Spanish Bawd* "god" solamente aparece 118 veces, es decir, escasamente algo más de la mitad. Pero tengamos en cuenta un factor condicionante: es que *The Spanish Bawd* es una traducción algo libre. En muchas ocasiones, por ejemplo, se producen saltos con respecto al texto original; con cierta frecuencia se eliminan selectas intervenciones de los personajes. Automáticamente hay que pensar en esta operación como una simple licencia del traductor, puesto que por lo general estos saltos no pretenden sino agilizar la soltura del relato.

Pero es aquí donde topamos con una de las conocidas polémicas en la crítica celestinesca: ¿estamos ante una obra de teatro o una novela dialogada? O visto desde el sentido práctico de la época, ¿estamos ante una obra que se destina a ser representada sobre un escenario o una que, debido a la complejidad que supondría su puesta en escena, se ha de reservar para la lectura personal? *Celestina* — en sus traducciones al inglés — pudo haber sido representada en los escenarios de la Inglaterra del siglo XVI. Martínez Lacalle (5) apunta a esta posibilidad, mientras Stephen Gosson señala cómo "baudie Comedies in Latin, French, Italian, and Spanish haue beene thoroughly ransakt to furnish the Play houses in London" (Chambers IV 216), lo que prácticamente se convierte en una garantía de que *Celestina*, debido a la popularidad de que gozaba, fue llevada a las tablas.

Mabbe muy bien pudo haber entendido *Celestina* como una obra de teatro representable. Esta sería la razón por la cual la versión del manuscrito de Alnwick no llegara a publicarse ni a representarse, puesto que, estando vigente la ley del 27 de mayo de 1606, hubiese sido censurada y multada inexorablemente. Que Mabbe hubiese concebido *The Spanish Bawd* como una obra representable justificaría un gran número de esos saltos en las intervenciones de los personajes, puesto que harían

la representación mucho más fluida, amén de más breve. En la mayoría de los casos, las intervenciones que se saltan son breves e interrumpen dos intervenciones de otro personaje; Mabbe consigue reunir tales intervenciones para crear una más larga. En otras ocasiones, los cortes y modificaciones parecen responder más a un capricho estilístico del traductor: tal es el caso del comienzo del Acto XI español, que en su traducción inglesa comienza con material del Acto X del original.

En 48 de las 118 veces en que no se traduce 'Dios,' esta palabra pertenece a una de esas intervenciones que Mabbe elimina. En las otras 70 ocasiones, la palabra 'Dios' es excluida explícita e intencionadamente del texto, lo cual indica que, por muy libre que fuese la traducción de Mabbe, la omisión de 'Dios' fue llevada a cabo adrede. A esto añadamos que mientras que en *Celestina* 'Dios' aparece siempre con letra mayúscula, en *The Spanish Bawd* la primera letra de "god" es, por lo general, minúscula, y cuando es mayúscula la palabra aparece en cursiva, como si Mabbe no quisiese incurrir en otra blasfemia — aparte de las que denunció al margen del manuscrito de Alnwick. Cuando omite a propósito las menciones de Dios (es decir, cuando no caen en uno de esos saltos), Mabbe suele recurrir a una de tres técnicas para evitarlo: escoger otra palabra para sustituirla; no traducir la palabra 'Dios'; o no traducir la frase en la cual figura 'Dios'.

Mabbe escoge otra palabra en lugar de 'Dios' en 6 ocasiones.<sup>10</sup> Estas palabras son 'farewell,' 'goddesse,' 'Lord,' y 'Desier,' que utiliza en los siguientes casos:<sup>11</sup>

ve con Dios (I, 192) = farewell (179).

quedaos con Dios (II, 23) = farewell (205).

---

<sup>10</sup> Mientras que estos seis casos suponen la sustitución del vocablo 'Dios' por otro sustantivo en una frase que, de otra forma, no hubiera sido en absoluto alterada, M. L. Celaya y P. Guardia (142-143) recogen la "ampliación o imprecisión" de la traducción de 'Dios' en frases traducidas muy libremente, lo cual resulta en más ejemplos: 'Diuine essence,' 'Supreme Deity,' 'Nature,' 'Fate,' etc.

<sup>11</sup> Todas las citas de *Celestina* provienen de la edición de Madrid: Espasa-Calpe, 1972; y las de *The Spanish Bawd* de la edición de Londres: Támesis, 1972.

por si pasara por casa de mi señora e mi Dios (I, 125) = for I must passe by the howse of my *Mistris*, or rather my *goddesse* (156).

si Dios no lo mejora (I, 211) = Vnder my clothes, my *Lord*? (185).

Bendígaos Dios (II, 40) = Lord blesse me how iocunde you be! (211).

Melibea es mi Dios (II, 68) = Melibea is my *Desier* (220).

Con la segunda opción, Mabbe simplemente no traduce la palabra 'Dios', aunque sí la frase en la que esta palabra aparecía. Esto ocurre en 27 ocasiones, sobre todo cuando es pronunciada por un personaje de la clase baja (en la obra tienen una tendencia a tomar el nombre de Dios en vano a menudo). Al contrario, en el soliloquio con el que Pleberio cierra la obra, el patriarca nombra a Dios en dos ocasiones, ambas respetadas por el traductor, al aparecer, evidentemente, en un contexto respetuoso. A continuación ofrecemos un muestrario de estos 27 casos:

Calla, Dios mío (I, 63) = be paciente, my deere *Sister*. (132)

Callarás por Dios, ó te echaré dende con el diablo (I, 205) = You will hold your peace, will you not? (184)

Hijo, digo que, sin aquella, prendieron quatro veces á tu madre, que Dios haya, sola (I, 242) = And yet *she* would neuer forsake her old Occupation: she was taken 4 seueral times, and once openly accused for a witch. (193)

Señora, dios salve tu graciosa presencia (I, 257) = Gentlewoman, all hayle to your gracious presence! (198)

Dacá mis ropas, iré a la Madalena. Rogaré a Dios aderece a la Celestina e ponga en corazón de Melibea mi remedio o dé fin en breue a mis tristes días (II, 19) = Give me my clothes, I will to *Saint Marie Magdalen's*; I will pray for *Celestine's* successe with *Melibea*. (204)

¿Qué tercia parte? vete con Dios de mi casa tú (II, 103) = What third part? A pockes on you both! Out of my howse, in a diuill's name! (230)

¿O válasme Dios! ¿E qué es esto que me dizes? (II, 109) = O sodeine and sorowfull newes! (233)

Díme, por Dios, Sosia (II, 109) = Tell me, Sosia ... (233)

E por el presente vete con Dios, que no serás visto, que hace muy oscuro, ni yo en casa sentida, que avn no amanece (II, 120) = And so for this presente I'll take my Leave. My hope is you will returne not seene, and euermore be seacrete. (237)

Jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, que Dios aya (II, 143) = that howse will neuer loose the name of *Celestine*. (243)

La tercera y última de las opciones consiste en saltar la frase en la que Dios se menciona. Estos saltos ascienden a un total de 20, de los que 5 se indican por medio de puntos suspensivos. En muchas ocasiones 'Dios' se halla al principio mismo de la intervención; al suprimirlo Mabbe, no está sino suavizando el discurso del personaje, que en el original comienza tomando el nombre de Dios en vano. Recojamos unos ejemplos de este proceso:

¿Piensas que no tengo sentidas tus pisadas é entendido tu dañado mensaje? Pues yo te certifico que las albricias que de aquí saques, no sean sino estoruarte de más ofender a Dios. Respóndeme, traydora, ¿cómo osaste tanto fazer? (I, 179) = Dost thou thinke I doe not perceave thy drifte, that I doe not tracke thee stepp by steppe, or that I vunderstande not thy damnable message? ... Tell me, Traytor, how didst thou dare to doe so much? (174)

¿No as visto en los oficios vnos buenos é otros mejores? Assí era tu madre, que Dios aya (I, 241) = Haue not you yourselfe seene amongst your *Artizans* one good, and an one better than *he*? So it was it betwixt vs ... (193)

Como te tengo por hombre, como creo que Dios te ha de hazer bien, todo el enojo, que tus pasadas fablas tenía, se me ha tornado en amor (II, 16) = Thou arte franke and bountiffully minded: ... all the hatred I did beare thee is now turned into Love. (203)

E enuiaban sus escuderos e moços a que acompañassen, e apenas era llegada a mi casa, quando entrauan por mi puerta muchos pollos e gallinas, ansarones, anadones, perdizes, tórtolas, perniles

de tocino, tortas de trigo, lechones. Cada cual, como lo recebía de aquellos diezmos de Dios, assí lo venían luego a registrar, para que comiese yo de aquellas sus devotas. ¿Pues de vino? (II, 46) = Most of them, as they receaued their holie tythes, sente me part: some sente geese, some henns, some Chickens, some duckes, some partridges, some gamons of bacon, some a rostinge pigg or two. As for wine, I wanted none. (213)

Alexandre, rey de Macedonia, en la boca del dragón la saludable rayz con que sanó a su criado Tolomeo del bocado de la bíuora. Pues, por amor de Dios, te despojes para muy diligente entender en mi mal e me dés algún remedio (II, 52) = *Alexandre*, that greate kinge of *Macedon*, drempt of that wholsome hearbe in the mouth of a *Dragon*, wherewith he healed his servant *Ptolomie*, who had bene bitten with a *Viper* ... (215)

Pues mira, si mal has hecho, que ay sindicado en el cielo y en la tierra: assí que a Dios e al rey serás reo e a mí capital enemigo (II, 125) = But believe it, yf thou hast donne ill, thou art alreadie iuged both in heaven and earth. (238)

E como dizen: mueran e biuamos. A los biuos me dexa a cargo, que yo les daré tan amargo xarope a beuer, qual ellos a tí han dado. ¡Ay prima, prima, cómo sé yo, quando me ensaño, reboluer estas tramas, avnque soy moça! E de ál me vengue Dios, que de Calisto Centurio me vengará (II, 142) = You see the matter is past remedie: dead men cannot be recalled, you knowe the old note, *fye vppon this weeping*; let them dye and we live, that we maye see them honestly buried. As for the rest that remaine, lett me alone. I will take order with them ... (243)

Por todos los santos de Dios, el lobo es en la conseja. Escóndete, hermana, tras esse paramento e verás quál te lo paro (II, 157) = Hide your selfe, *Sister*, behinde the hanginges. (248)

Con respecto a las palabras malsonantes en *Celestina*, Mabbe aplica los mismos tres métodos que emplea para reducir el número de menciones de 'Dios'. Las palabras malsonantes en *Celestina* son 29. En seis ocasiones, estas palabras pertenecen a una frase que a su vez pertenece a un grupo de frases eliminado. Son diez los casos en que se excluye a propósito la palabra malsonante; en una ocasión es traducida por otra palabra; en seis más no se traduce; y en otras tres se elimina la frase entera.

Sólo en una ocasión se inclina Mabbe por una palabra que no es abiertamente ofensiva, para sustituir a otra que puede herir la sensibilidad del lector oyente. Repetidamente, traduce 'tetas' como 'papps', salvo en un caso, en que escoge el diminutivo 'niplettes', dando así un tono humorístico a la frase:

La redondez é forma de las pequeñas tetas (I, 55) = The rowndnes and prettie pleasinge fashion of whose small tender *Niplettes* (129).

En otras ocasiones, Mabbe opta por no traducir la palabra. Acude a este sistema seis veces:

Señor, Sempronio é vna puta vieja alcoholada dauan aquellas porradas (I, 67) = Sir, wott you who they were that knockt so lowde? It was *Sempronio* and an old *Baud* he hath brought with him. O how she is bedawbid! (133)

Si cerca las bestias, rebuznando dizen: ¡puta vieja! (I, 68) = yf she light vppon Asses, they braie forth the same. (134)

¡Putos días biuas vellaquillo! (I, 98) = My little Rascall, my prettie villaine. (142)

E esta puta vieja querría en vn día por tres pasos desechar todo el pelo malo, quanto en cincuenta años no ha podido medrar (I, 205) = A pockes on her! Can she not be contente with one gowne, but she must have a kirtle too? (184)

¡O hideputa, el trovador! (II, 18) = What poet? (203)

¡Cómo los reys e holgays, putillos, loquillos, trauiessos! (II, 40) = How you friske and play, with fooles, my wanton waggs, my younge *Ganimedians*. (211)

Por último, Mabbe elimina la frase en que se halla una palabra malsonante. Son dos las frases que decide no traducir por esta razón, una de las cuales tiene dos palabras malsonantes, para un total de tres palabras eliminadas de esta manera:

Estos son sus premios, estos son sus beneficios e pagos. Oblíganseles a dar marido, quítanles el vestido. La mejor honrra que en sus casas tienen, es andar hechas callejeras, de dueña en dueña, con sus mensajes a cuestras. Nunca oyen su nombre

propio de la boca dellas; sino puta acá, puta acullá. ¿A dó vas, tiñosa? ¿Qué heziste, vellaca? ¿Porqué comiste esto, golosa? ¿Cómo fregaste la sartén, puerca? (II, 42) = Theise are the rewardes, the benefittes, the paymentes they receaue for their service... The greatest grace and honor which they haue in their *Ladies'* service is to walke the streets from one Ladie to an other, to Deliuer their Ladies' messages, as: my Ladie hath sente to knowe how you doe; how you did rest to-night? how you phi[si]cke wrought with you? and whether your Ladieship had a good stoole or not?... (211)

¿Quién só yo, Sempronio? ¿Quitáste me de la putería? Calla tu lengua, no amengües mis canas, que soy vna vieja qual Dios me hizo, no peor que todas (II, 101) = Why! What am I, *Sempronio*? I am an old woman of God's makeinge; as other be, nor better nor worse. (230)

El hecho de que Mabbe no tradujera el nombre 'Dios' en 70 ocasiones de forma claramente intencionada hace obvia la purificación que anhelaba llevar a cabo en su versión con respecto al original, como ya lo hiciera en el manuscrito de Alnwick. A esta significativa cifra hay que sumar otros datos que demuestran la purgación de *The Spanish Bawd*: que el total de omisiones de 'Dios' supone algo más de la mitad del total de veces que aparece esta palabra; que las anotaciones al margen del manuscrito de Alnwick atestiguan la preocupación de Mabbe por el tono moral de la obra; y que Mabbe omite las palabras malsonantes siguiendo las mismas fórmulas que aplica a 'Dios', y que además lo hace con la misma regularidad.

De las 216 menciones de 'Dios' Mabbe omite aproximadamente la mitad, 118 (54%), de los que algo más de la mitad son esos 70 claramente intencionadas (59%); mientras que de las palabras malsonantes omite 16 de las 29 (55%), lo que significa algo más de la mitad, y de estas 16, algo más de la mitad también, esto es, diez (62%).

El resultado es sorprendente: Mabbe omite la palabra 'Dios' y palabras malsonantes en un 54 y un 55 por ciento, respectivamente, de las ocasiones; y de forma claramente intencionada en un 59 y un 62 por ciento. Las relaciones son casi exactas, lo cual nos obliga a deducir que Mabbe calculó cuidadosamente el cómo reducir las blasfemias (el tono inmoral) de *Celestina*. Así en 1631 encontró el sistema para moderar el exagerado contenido inmoral de la obra de Rojas (desde la perspectiva del entorno oficial inglés) y para evitar la censura. Mabbe no podía desnudar su traducción de toda referencia a Dios ni de toda palabra

malsonante; ésto sería quitarle al texto su tono realista y aberrante. Pero sí podía controlar la exageración, el mal gusto excesivo que hubiera suscitado severas críticas —como ya había ocurrido en España.

La moderación en el léxico malsonante que Mabbe lleva a cabo en *The Spanish Bawd* es más que obvia. Su seudónimo, Don Diego Puede-Ser, se convierte en un arma de doble filo para el filólogo. En la opinión de Fitzmaurice-Kelly, Puede-Ser es una prueba de que Mabbe desafió la moralidad puritana; lo cierto, al menos para mí, es que Mabbe podría haber adoptado este seudónimo para defender sus modificaciones del texto rojiano. Mabbe era consciente de los cambios por él obrados sobre el original (como también lo fue de otros muchos realizados en *The Rogue*). En el prólogo de su traducción de *Guzmán de Alfarache*, Mabbe aclara y defiende las variaciones de su versión al insistir que su pícaro "no es al modo de España, sino de Inglaterra" (Mabbe 3). Del mismo modo, *The Spanish Bawd* "puede-ser" la *Celestina* inglesa, o una adaptación de esta obra a las exigencias de la mentalidad británica de la época.



Acto XII. De la traducción  
rusa (1959).

## Obras citadas

- Bonilla, Adolfo (ed.). *Anales de la literatura española*. Madrid: Viuda e hijos de Tello, 1904.
- Celaya, María Luz y Pedro Guardia. "The Spanish Bawd: traducción y mitologización", *Livius* 2 (1992): 139-148.
- Chambers, E.K. *The Elizabethan Stage*. Vol. IV. Oxford: Oxford UP, 1923.
- Guizot, François. *Historia de la revolución de Inglaterra*. Trans. D. Fernández Mardón, Madrid: Sarpe, 1985.
- Mabbe, James. *The Rogue*. London: Blount, 1623.
- Menéndez Pelayo, M. *Orígenes de la novela III*. Madrid: Bailly-Bailliere, 1910.
- Parks, George B. y Ruth Z. Temple. *The Literatures of the World in English Translation. A Bibliography*. Vol. III. New York: Ungar, 1970.
- Probyn, Clive T. *English Fiction of the Eighteenth Century, 1700-1789*. London: Longman, 1987.
- Randall, B.J. *The Golden Tapestry: A Critical Survey of Non-Chivalric Spanish Fiction in English Translation (1543-1657)*. Durham, NC: U of North Carolina P, 1963.
- Rojas, Fernando de. *Celestina, or the Tragick-Comedy of Calisto and Melibea*. Trad. de James Mabbe. Intro. de James Fitzmaurice-Kelly. London: David Nutt, 1894.
- \_\_\_\_\_. *La Celestina*. Ed. Julio Cejador. Madrid: Espasa-Calpe, 1972<sup>10</sup>.
- \_\_\_\_\_. *Celestine*. Intro. y edición de Guadalupe Martínez Lacalle. Madrid: Támesis, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Celestina*. Ed. bilingüe de Dorothy S. Severin. Trans. James Mabbe. Warminster: Aris and Phillips, 1987.
- Skilton, David. *The English Novel, Defoe to the Victorians*. London: David & Charles, 1977.
- Spender, Dale. *Mothers of the Novel: One Hundred Good Women Writers Before Jane Austen*. London: Pandora, 1986.
- Tompkins, Joyce M.S. *The Popular Novel in England, 1770-1800*. Lincoln, NE: U of Nebraska P, 1961.
- Ungerer, Gustave, *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature* (Berne: Francke Verlag, 1956), pp. 9-41.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Chatto & Windus, 1957.