

THE HETEROGLOSTIC SEMIC OF TRANSLATING FIDELITY: EXPLORING THE 19TH CENTURY DEBATE

Resumen

El carácter multidimensional de la fidelidad traductora es protagonista incondicional del debate traductológico desde tiempos antiguos. De hecho, históricamente y con cierta constancia la noción ha sido adaptada para describir procesos de transposición interlingüística literal o libre, según diferentes y opuestas vertientes de análisis, y el término ha sido adaptado a las más diferentes situaciones hasta asumir connotaciones opuestas. Este trabajo propone un recorrido a través de aquellos discursos teóricos que, si por un lado defienden con fuerza una obstinada adherencia al original, por el otro proclaman una necesaria y supuestamente justificable autonomía del traductor. El artículo propone una interpretación del 'desorden' epistemológico que se detecta a partir del análisis de prefacios o comentarios que abundan y se difunden en el siglo XIX con el intento de plantear y resolver cuestiones metodológicas.

Palabras clave

Fidelidad, Traducción, Siglo XIX

Abstract

The multidimensional aspect of translation fidelity has been the unconditional protagonist of the debate about translation theory and its practice, since ancient times. Indeed, historically and with some regularity the notion has been adapted to describe processes of literal or free interlinguistic transposition according to different and opposite aspects of analysis and the term has been adapted to the most different situations, up to mean almost its opposite. This work proposes a reflection through those theoretical discourses that, if on the one hand, forcefully defend a stubborn adherence to the original, on the other, proclaim a necessary and supposedly justifiable autonomy of the translator. The article proposes an interpretation of the epistemological 'disorder' that is detected from the analysis of prefaces or commentaries that abound and spread in the Nineteenth Century trying to pose and solve methodological questions.

Keywords

Fidelity, Translation, 19th Century

* * *

Referencia: Michienzi, R. (2022). La sémica heteroglósica de la fidelidad traductora: explorando el debate del siglo XIX. *Cultura Latinoamericana*, 36 (2), pp. 36-57 DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2022.36.2.3>

El presente artículo es resultado de un proceso de investigación desarrollado en la Universidad de Calabria.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2022; fecha de aceptación: 30 de mayo de 2022.

LA SÉMICA HETEROGLÓSICA DE LA FIDELIDAD TRADUCTORA: EXPLORANDO EL DEBATE DEL SIGLO XIX

Rossella Michienzi

Università della Calabria

ORCID: 0000-0001-8590-0259

rossella.michienzi@unical.it

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2022.36.2.3>

1. Itinerarios decimonónicos de (in)fidelidad

En el complejo escenario de la traducción son muchos los conceptos a través de los cuales se ha intentado analizar y describir la relación de mayor o menor interdependencia entre una obra traducida y su propio original, pero el más debatido y, quizás, el más fascinante es el de 'fidelidad'. La posición de centralidad que el término ha ocupado, durante siglos, en el debate traductológico se explicita claramente en *Les Grands Traducteurs français* (1963) de Edmond Cary:

[...] La fidélité à l'original, principe invariablement proclamé par tous les traducteurs et qui n'en mène pas moins aux plus étonnantes contradictions, est sans doute la notion centrale du débat autour de la traduction et dont chaque siècle exhume à nouveau le dossier (p. 21).

De hecho, la aplicación del concepto de fidelidad a la creación, manipulación, justificación o evaluación de una transposición interlingüística se revela como bastante contradictoria en algunas formulaciones; la misma definición del término, debido a su heteroglosia, supone una problemática de carácter epistemológico que tiene que ver con la asimilación que se efectúa muy a menudo entre traducción fiel y traducción literal (Gentzler, 2001). Son numerosas las reflexiones que animan el debate traductológico y que parecen crear



conexiones equívocas entre fidelidad y literalidad, ya que se trata de nociones que solo aparentemente se fusionan en el fenómeno de la traducción literal (Ponce Márquez, 2013). Asimismo, «conceptualizaciones inversamente proporcionales suelen determinar la distancia que se percibe entre fidelidad/literalidad y libertad en traducción» (Michienzi, 2020, p. 43). Tratándose de nociones cuyas fronteras connotativas mudables han caracterizado los diferentes discursos teóricos sobre la práctica traductora, se hace necesaria una aclaración terminológica. La Real Academia Española define el concepto de fidelidad como: «1. f. Lealtad, observancia de la fe que alguien debe a otra persona. 2. f. Puntualidad, exactitud en la ejecución de algo» (DRAE, s.f.). Conforme a esta definición, no cabe duda de que el traductor debe mostrarse «leal» (acepción 1) al autor del texto original reproduciendo el contenido de dicho texto con «exactitud» (acepción 2). Por otra parte, la definición del término ‘literal’ es la siguiente: «1. adj. Conforme a la letra del texto, o al sentido exacto y propio, y no lato ni figurado, de las palabras empleadas» (DRAE, s.f.). Como enuncian dichas definiciones, los dos términos coinciden sólo en el parámetro de la exactitud. Se deduce que tanto la traducción literal como la traducción libre pueden ser traducciones fieles, que suponen la capacidad de ser exactos con respecto a algo previo solo que manifiestan fidelidad a elementos diferentes.

Es evidente que es muy sutil la línea que une o separa dichos conceptos y que, muy a menudo, su asimilación se convierte en irreparable oposición, ya que la fidelidad palabra por palabra, o incluso letra por letra, puede llegar a ser la máxima expresión de infidelidad traductora. Por lo tanto, defender la fidelidad en traducción no significa defender necesariamente procedimientos literales y/o libres; definir una traducción según criterios de fidelidad o, al contrario, de infidelidad implica primariamente tener que definir a qué hay que ser fieles y cuál es el método más apropiado para establecer una relación idónea entre el original y su traducción para que finalmente se pueda alcanzar la auspiciada fidelidad.

Es interesante notar que, históricamente y con cierta constancia, la multiforme noción de fidelidad ha reducido el debate a una más o menos evidente oposición entre forma y contenido de las obras literarias, como si no fuera posible ser fieles a los dos aspectos simultáneamente. Por ejemplo, autores como Cicerón, Horacio o San Jerónimo defendieron la fidelidad al sentido (al contenido) y su criterio fue más o menos válido a lo largo de toda la Edad Media, puesto que lo que hacían los traductores medievales era, como subraya Amparo



Hurtado Albir (1990), ‘medievalizar’ los originales para adaptarlos al gusto del momento. Esa forma traductora se practicó también en las siguientes épocas cuando, sobre todo en Francia, entre el siglo XVII y el siglo XVIII, la traducción de algunos clásicos parecía impracticable y sólo una recreación embellecedora podía considerarse admisible para el mundo parisiense del momento. El deseo de enriquecer la lengua francesa dio, así, lugar al fenómeno traductológico de las «belles infidèles»¹ (Mounin, 1995, p. 52), designación metafórica referida a las traducciones que seguían el buen gusto de la época. Para decirlo de otra forma, se rechaza la literalidad mientras la fidelidad al sentido pasa por una adaptación formal al gusto de los lectores. Por lo tanto, se persigue una fidelidad que se ajuste a los cánones estéticos de la buena sociedad y se reivindica el derecho a la modificación en favor del buen gusto, de la diferencia lingüística y de la distancia cultural (Hurtado Albir, 2001).

El siglo XIX, en cambio, se caracteriza por discursos teóricos que defienden con fuerza una mayor adherencia al original, por un lado, y la autonomía del traductor, por el otro. No es por casualidad que el siglo comience con la aportación teórica de Friedrich Schleiermacher², que plantea el problema traductor en términos de fidelidad al texto de origen y de libertad de expresión. La elección de una de las dos maneras de traducir propuestas por el filósofo alemán y la dificultad que supone trasladar la forma (piedra angular de controversia de la traducibilidad o intraducibilidad de la poesía) son temas recurrentes en la descripción de los procesos traductológicos que abundan y se difunden en el siglo XIX a través de prefacios o comentarios que apuntan a plantear y resolver cuestiones metodológicas, pasando por binomios dicotómicos excluyentes. Sin duda, en la época de las traducciones ‘bellas’ e ‘infieles’, y de la consiguiente reacción literalista, se encuentra el germen de la reflexión teórica acerca de la problemática que plantea la traducción de obras literarias, y que pasa por un debate en el que la noción de fidelidad se adapta a las más diferentes situaciones hasta llegar a significar su contrario.

1. José Ortega y Gasset (1983) las define como traducciones en sentido impropio o pseudo-traducciones, ya que se limitarían a ser imitaciones o paráfrasis del texto original.

2. Puede ser útil recordar que según Schleiermacher el traductor sólo tiene dos posibilidades en tema de transposición interlingüística: «O bien [...] deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor» (p. 47). En otras palabras, si en el primer caso, el traductor elabora una traducción exotizante, en el segundo, se intenta adaptar la traducción a la cultura receptora localizándola.



Si, en términos antinómicos, la traducción de la época clásica contrapone la fidelidad a la belleza y a la elegancia, el siglo XIX, reaccionando contra esa tendencia, intenta superar la época de las *belles infidèles*, revelando una paradójica coexistencia entre la exactitud del sentido y de la literalidad y la reivindicación de la individualidad del traductor como creador de una obra nueva que manifiesta su lejanía con respecto a la obra original. En otras palabras, con la irrupción del Romanticismo en Europa, el eterno debate que oponía la libertad a la literalidad del traductor se reaviva con nuevo fervor³. Así, buscando un posible punto de intersección entre copia servil y traición, un nutrido número de autores - traductores decimonónicos vuelve a reflexionar (aunque no siempre de forma coherente) acerca del escurridizo concepto de fidelidad. La discusión gira en torno a la eterna disyuntiva entre traducción fiel y traducción libre a la hora de incorporar un texto extranjero en la cultura receptora. Eterio Pajares Infante (1996) registra la existencia de dos corrientes: una clásica, cuyos partidarios «consideran que no es suficiente ser fieles sólo al sentido, sino que se deben reproducir el estilo y las figuras retóricas hasta donde sea posible» (p. 167) y otra renovadora e imitadora, para cuyos integrantes «todos los frecuentes cambios que introducen en la versión de obras se justifican por [el] interés en el destinatario del texto literario y en su afán por procurar que la versión no parezca tal, sino obra original acomodada a los gustos y costumbres del receptor» (p. 171). Por lo tanto, frente a los clásicos que no intentaban «mejorar el original, sino reflejarlo tal cual» (p. 168), para los renovadores «la fidelidad al texto original [...] es completamente marginal» (p. 171). Lo interesante, desde una perspectiva epistemológica, es que tanto los partidarios de la traducción literal como los partidarios de la traducción libre (y bella, como dirían los clasicistas) apelan al principio de fidelidad, los primeros a la letra, los segundos al espíritu. Además, las dos tendencias parecen coincidir en el principio fundamental según el cual la traducción no es, ni puede ser, una copia del original; más bien es un artificio técnico o instrumental que nos acerca al original o, incluso, nos aleja de él, sin pretender jamás repetirlo o sustituirlo (González Miguel, 2000).

Se puede afirmar que el núcleo de la cuestión radica en la búsqueda de un equilibrio, de una respuesta sobre el cómo hay que resolver la distancia que separa cada traducción de su original. A tal propósito,

3. Durante buena parte del siglo XIX, la traducción de las principales producciones dramáticas de la escena europea constituyó una práctica generalizada entre los literatos españoles, los llamados autores-traductores (Pegenaute, 2017, pp. 62-74) que empiezan a teorizar la traducción a partir su práctica.



con sus comentarios, los eruditos del siglo XIX llegan a edificar nuevos y sugestivos binomios que siguen alimentando las dicotomías (a veces quiméricas) de los siglos anteriores: se oponen, por ejemplo, las nociones de fidelidad literal y nacionalización, que termina traducéndose en evidente manipulación de la obra original.

Es reveladora la postura crítica adoptada por el escritor español Manuel Bretón de los Herreros, que al hablar del «mal quehacer traductor imperante en la época» reserva palabras de elogio para esas «plumas discretas y ejercitadas, que sabían españolizar en lo posible los ejemplares franceses» (*apud* Pegenaute, 2017, p. 69). La necesidad de ‘nacionalizar’ textos extranjeros se hace patente en muchos escritos decimonónicos y, en la mayoría de los casos, se convierte en abierta inclinación hacia la adaptación social y cultural de las traducciones. Por ejemplo, Mariano José de Larra (1836), en un famoso comentario declara que traducir significa buscar equivalentes «no de las palabras, sino de las situaciones» y, refiriéndose particularmente a la traducción de comedias, define la práctica traductora como la necesaria adaptación de ideas ajenas a «las costumbres del país a que se traduce» (p. 3) usando expresiones y diálogos que puedan percibirse como si se escribiera originariamente en la lengua de destino. En varias ocasiones, el Larra traductor declara el objetivo de difundir obras extranjeras sin la mínima intención de resultar invisible o transparente para el lector. Él considera la traducción como un instrumento revolucionario de divulgación que tiene el ‘derecho’ de reemplazar, manipular o eliminar elementos culturales del texto original para adaptarlo a las necesidades de la cultura receptora.

1.1. Antonio Tracia y un proclamado caso de manipulación

A continuación, se ofrece un significativo ejemplo de lo que bien podría considerarse una ‘traición’ estilística y, en ocasiones, connotativa que es icónica de la tendencia ‘manipuladora’ de la primera mitad del siglo XIX, cuando se publica la *Visión de Don Rodrigo* (1829), versión española del romance inglés de Walter Scott, *The Vision of Don Roderick* (1811)⁴, traducido libremente en verso por Antonio Tracia (anagrama de Agustín Aicart, Vicario General de Valencia).

4. Con el poema *The Vision of Don Roderick*, publicado en 1811, el gran novelista escocés, Sir Walter Scott, ofrece un homenaje al heroísmo de los españoles e intenta entusiasmar al público inglés para que apoyase la participación británica en la Guerra de la Independencia. El mismo ‘autor español’ señala la importancia de la obra ya que: «en ella se recuerdan nuestras antiguas desgracias, nuestras mayores glorias y nuestros últimos triunfos» (p. 4).



Con el evocativo título del prólogo, “Prólogo del autor español”, el traductor deja claro su intento de ‘crear’ un texto casi independiente del original; de hecho, Tracia traduce la obra sin preocuparse por mantener significados, palabras y matices de cada verso y, descuidando las pérdidas, redacta una introducción con la que justifica las libertades que se ha tomado de alterar los pensamientos del autor, de suavizar «los colores con que él presenta sus ideas o pinta sus personajes», manifestando el objetivo de «no ser del todo inútil» (p. 5) para sus conciudadanos, aunque signifique traicionar los intentos y el estilo del original. Tracia suprime algunos elementos y los reemplaza con otros completamente diferentes; cumple una manipulación, para él necesaria, para lograr cierto beneficio del pueblo español, aludiendo a una pretendida religiosidad que no permitiría leer el original:

[...] los verdaderos españoles, las gentes de maduro juicio y los que de veras amen nuestra religión católica y conozcan la piedad de nuestros abuelos, estoy bien cierto que no pensarán de este modo [no se escandalizarán leyendo la versión española]. Walter Scott es escocés y escribe principalmente para los ingleses: Yo soy católico y español y escribo únicamente para los españoles (p. 5).

A tal propósito, cabe destacar el comentario de Marcelino Menéndez Pelayo, que, en sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, la considera como una «traducción en verso castellano, apreciable, aunque poco fiel, porque el traductor alteró todo lo que podía disonar a oídos católicos y españoles en lo que el poeta inglés dice de la Inquisición y de la conquista de América» (1949, p. 75).

Como subraya un estudio publicado en 2014 por Ángeles García Calderón y José Ramón Ruiz Armillas, la primera estrofa de la traducción de Tracia es paradigmática de las libertades que éste se toma de modificar el texto original. Para un más concreto análisis de esa proclamada infidelidad, puede ser útil una comparación entre el texto de Scott y la ‘reformulación’ de Tracia seguida por la libre traducción italiana de Ferdinando Ferrari (1941):

Texto Original

REARING their crests amid the cloudless skies,
And darkly clustering in the pale moonlight,
Toledo’s holy towers and spires arise,
As from a trembling lake of silver white;



Their mingled shadows intercept the sight
Of the broad burial-ground outstretched below,
And nought disturbs the silence of the night;
All sleeps in sullen shade, or silver glow,
All save the heavy swell of Teio's ceaseless flow.
(*The Vision of Don Roderick*, I)

Versión Española

De Toledo las torres elevadas
por en medio de un cielo despejado,
a la asombrosa altura,
do se ven agrupadas
de la pálida luna a la luz pura,
levantarse parecen
desde el trémulo seno
de un lago plateado,
y con sus sombras que confusas crecen
ocultan a sus pies el dilatado
lúgubre sitio, que era
a los tristes sepulcros destinado.
Nada el silencio de la noche altera;
todo yace en reposo, sepultado
en la obscura tiniebla, o de la luna
en los claros reflejos.
No se oye voz alguna;
del Tajo solamente
se oye sonar la rápida corriente.
(*La Visión de Don Rodrigo*, I)

Versión Italiana

Elevando i vertici nel mezzo di un sereno
cielo, e confondendo le grigie loro masse ai pallidi raggi della luna, le torri
ed i campanili di Toledo sembrano slanciarsi dal tremulo seno di un lago
d'argento. Le dense ombre che tramandano intercettano la veduta del
vasto cimitero che ai loro piedi distendesi. Nulla turba il silenzio della
notte; tutto dorme nelle tenebre immerso, o sotto l'umida e bianca luce
della luna; tutto tace, tranne l'incessante rauco mormorio delle rapide
onde del Teio.
(*La Visione di Don Rodrigo*, I)



Entre las versiones se detectan inmediatas diferencias estructurales, ya que Tracia transforma la estrofa de Scott de 9 versos en una estrofa de 19 versos que no parecen responder a un esquema de rima determinado. Con referencia al metro, en cambio, hay cierta uniformidad, pues el traductor se sirve de versos heptasílabos y endecasílabos, mezclados sin lógica aparente alguna, más que la del *fluir* en su propia traducción como hace la versión italiana construida según un esquema libre. A diferencia de la traducción italiana, que sigue un procedimiento suficientemente fiel tanto al contenido como a la forma (aunque renunciando al esquema de rimas del original y optando por una solución más prosaica), la versión española, como subrayan García Calderón y Ruiz Armillas, «al alargar excesivamente la estrofa, forzosamente añade y altera» (2014, p. 24). Por ejemplo, Tracia añade adjetivos ausentes en el original como: «asombrosa» (v. 3), «pura» (v. 5) «tristes» (v. 12) «rápida» (v. 19), o recurre a innecesarias alteraciones del orden convencional de las palabras. Es significativo el comienzo de la estrofa «De Toledo las torres elevadas» (v. 1), donde no se respeta el orden natural de los elementos en el enunciado (las torres elevadas de Toledo) originando un hipérbaton que quizás le facilite al ‘autor español’ la rima con «agrupadas» (v.4). Siempre en tema de alteraciones, Tracia, refiriéndose a las sombras, las «mingled shadows» (v. 5) del original inglés, escribe «Sombras que confusas crecen» (v. 9), mientras el italiano se mantiene más fiel a la connotación y estructura propuesta por Scott con «Le dense ombre» (v. 5).

Este breve análisis es emblemático de un *modus operandi* recurrente entre los traductores del siglo que, con el objetivo de entregar al público o a los lectores obras extranjeras reconocibles como nacionales (García Garrosa, 2016), abrazan procedimientos tan libres que llegan a camuflar, esconder o, en la peor hipótesis, borrar las especificidades del texto original. Así, en las primeras décadas del Ochocientos —a través de la producción de traducciones caracterizadas por arbitrarias libertades— el espíritu de las traducciones infieles llega a confundirse con la unicidad de las creaciones originales, y la tarea del traductor que ‘reproduce’ llega a confundirse con aquella del autor que ‘crea’⁵ con declarados intentos de nacionalización.

5. En un artículo de 2017 titulado “Creación y traducción en la España romántica”, Luis Pege-naute argumenta muy detalladamente la «estrecha y a veces confusa frontera entre creación y traducción» (p. 63) que se hace evidente cuando el autor-traductor se adueña de la obra, domesticando al escritor extranjero y haciéndolo propio. Las libertades con que el traductor se enfrenta a su labor, lo llevan muy a menudo a considerarse autor de la obra resultante, lo cual complica ulteriormente la definición de los límites entre originalidad, traducción libre, imitación o copia.



2. La búsqueda de un equilibrio entre ideas y palabras

Conforme al avance del siglo, la traducción libre (y, sobre todo, infiel) parece perder posiciones frente a los adeptos de la fidelidad (ya sea a la letra o al sentido), y, de a poco, las nociones ‘traducir’ y ‘nacionalizar’ (que se habían asimilado en la práctica traductora de muchos autores románticos) van separándose. Si, por un lado, la fidelidad traductora (en su, quizás más utópica, manifestación) empieza a configurarse como la necesidad de revelar de forma integral el autor tal y como es, con sus ‘vicios’ o ‘virtudes’, por otro lado, versiones ‘bellas’ e ‘infieles’ que desfiguren la identidad de la obra original, eliminando, por ejemplo, posibles contenidos perniciosos o corrigiendo su estilo empiezan a considerarse inadmisibles, aunque la actitud no sea totalmente compartida.

Los partidarios de una rigurosa fidelidad se apelan al respeto de la idiosincrasia del autor y a la necesidad de darle al lector la posibilidad de recuperar el placer (casi perdido en el siglo anterior) de (re)conocer costumbres ajenas sin caer en la extravagante manía de mutilar y deformar los textos originales con el pretexto de ajustarlos al gusto nacional.

En el límite extremo de dicha ambición, se coloca el trabajo de François-René de Chateaubriand que, en el “Prólogo” a su *Paradis Perdue* (1836), declara haber traducido a John Milton palabra por palabra, obviamente sin salir de los ‘límites’ permitidos por la sintaxis de la lengua francesa. Chateaubriand, casi desafiando la tradición clasicista, confiesa haber emprendido una traducción escrupulosamente literal, como si estuviese calcando el poema de Milton sobre un vidrio. A través de esta significativa metáfora, el autor-traductor francés deja claro su anhelo de transparencia a través de una fidelidad a la letra que rechaza rotundamente el método de la supresión o de la censura, dejando inalteradas expresiones que podrían considerarse horribles o demasiado sencillas (*apud* Mounin, 1995). Sin embargo, estamos bien lejos de cualquier forma de equilibrio, ya que el riesgo de este procedimiento es la infidelidad con respecto a la trasmisión del sentido. Como sugiere Mariano Antonio, es indudable que cuando se traducen obras ingeniosas deberían «quedar la idea [...] y el estilo en que se escribieron», y que dichas traducciones requieren «maestría en la locución, numen poético, fuego de imaginación» (1832, p. III). Dicho de otra forma, la traducción tendría que demostrar fidelidad a las imágenes, más que a las palabras.

Según esta perspectiva, la fidelidad ‘exacta’ se manifiesta a través de traducciones que reproducen con precisión las imágenes y



las connotaciones (explícitas o implícitas) que cada palabra evoca, siempre que se eviten construcciones «bárbaras o ajenas a la índole de la locución castellana» (p. III).

Sin embargo, el equilibrio, en términos de respeto a dos sistemas lingüísticos y culturales, implica inevitables pérdidas que sólo se pueden compensar buscando expresiones equivalentes⁶. Como recomienda el francés Jacques Delille en su “Prefacio” (1804) a la traducción de las *Geórgicas* de Virgilio, para elegir la correcta estrategia traductora hay que basarse en la proximidad o distancia entre las dos lenguas (*apud* Michienzi, 2020). Para él, el respeto absoluto a la obra original (García Aguilar y Abad, 2009) debe manifestarse en la forzosa obligación del traductor de producción del mismo efecto que produce el autor traducido y si ese no consigue representar las mismas bellezas, por lo menos, debería ofrecer, en lo posible, el mismo número de bellezas. El deber fundamental del traductor es, en palabras de Delille, el de:

[...] intentar reproducir el efecto que el autor ha producido en cada instante. [El traductor] debe ser capaz, en la medida de lo posible, de producir los mismos bellos pasajes o, al menos, el mismo número de bellos pasajes. Todo aquel que se ponga a traducir se endeuda. Para cancelar esa deuda deberá pagar la misma suma, pero en distinta moneda. Si es incapaz de rendir la misma imagen, deberá reemplazarla por un pensamiento. Si no puede pintar para el oído, pintará para la mente [...] (*apud* Vega, 1994, pp. 192-193).

Varias y sugestivas son las reflexiones que (a partir de los ‘errores’ identificables en las traducciones de la época) intentan definir la tarea del traductor dentro de los límites de la (in)fidelidad y/o del (des)equilibrio. Por ejemplo, parecen interesantes los comentarios de José María Heredia (primero de los grandes poetas líricos cubanos del siglo XIX y asiduo traductor del inglés, del francés y del italiano) publicados en la revista *Miscelánea* (1829): «nosotros creemos que un traductor solo debe esforzarse á retratar fielmente el original que le ocupa, con todos sus defectos y bellezas, pues no le toca enmendar lo que no le pertenece» (p. 33).

6. Traducir, como magistralmente lo explica Umberto Eco (2007), no consiste en decir lo ‘mismo’, sino ‘casi lo mismo’ y la traducción es una constante «negociación» del significado (pp. 91-94). El juego de negociaciones que supone la práctica traductora implica pérdidas, pero también compensaciones. Consecuencias directas del axioma de la intraducibilidad, algunas pérdidas pueden definirse «absolutas» (p. 95) ya que hay casos en los que la traducción es imposible y hay que recurrir a la nota a pie de página; sin embargo la mayoría de las pérdidas en traducción son parciales y se pueden limitar con estrategias de «compensación» (p. 106).



En otro comentario dedicado a Delille (a quien define como el primero de los traductores franceses en verso), y refiriéndose a las críticas movidas contra sus traducciones (por el olvido de algunas palabras o por la alteración de algunas imágenes), Heredia define la traducción literal como «viciosísima en prosa y ridícula en verso» (1830, p. 8). Sigue con el comentario afirmando que copias serviles de formas extranjeras disfrazan su idioma y su original: lo cual llevaría el nombre de calumnia más que de traducción. Y, casi anticipando a Collado, Heredia subraya que, para reproducir fielmente a un autor clásico y sus pensamientos, el traductor debería intentar escribir como él hubiera escrito en aquella lengua, reproducir la fisonomía del texto, tal como lo haría un pintor en la fiel reproducción de un retrato: «porque no deben traducirse las palabras sino el genio» (1830, p. 8).

Asimismo, el poeta Manuel Carpio, en el artículo titulado “Observaciones sobre la traducción de los poetas” (1830), anima la discusión en tema de traducción poética. En el ensayo, el autor enumera lo que se exige generalmente del traductor de poesía y distingue entre los traductores que prefieren la prosa al verso para que se garantice la exactitud del sentido perdiendo así todo el mérito de una composición poética al perderse la rima (es el caso, por ejemplo, de la versión italiana de *The Vision of Don Roderick* analizada anteriormente), y los traductores que pretenden conservar en lo posible el genio del idioma. Así, se enfatiza la coexistencia de posiciones completamente contrastantes: por un lado, aquellos traductores que pretenden que el autor pierda sus modismos originales para vestirse de los de la lengua meta, considerando la fidelidad traductora como la necesidad de conservar la exactitud de los pensamientos «sea cual fuere la suerte que toque a las palabras» (p. 581); por otro lado, aquellos traductores que, buscando el equilibrio, sostienen que las traducciones fieles (y, por lo tanto, buenas) tienen que ajustarse tanto a las ideas como a las palabras. Esta última línea es la defendida por Carpio. Según el poeta mexicano, cuando el traductor emprende un trabajo literario debe actuar como un retratista —y vuelve la metáfora— ya que los dos deben ofrecerle al público una «copia fiel» del original, sin añadir o quitar nada, ni un «epíteto [...] bajo el pretexto especioso de evitar algún defecto [...] o de presentar alguna belleza que se le venga muy a la mano, porque esto sería adulterar el trabajo primitivo y ofrecernos calidades de que carece aquél» (1830, p. 582). Si por un lado es evidente la tendencia general que se observa en los traductores románticos de las primeras décadas que no esconden el deseo de embellecer los textos originales con añadidos o supresiones, por el otro también



empieza a percibirse la necesidad de reproducir textos abiertos a la diversidad que no estén sujetos a modelos de domesticación de la cultura de llegada y que no produzcan paráfrasis redundantes en lugar de traducciones. En otras palabras, las reflexiones del siglo XIX acerca de la tarea del traductor se orientan de a poco hacia la búsqueda de un equilibrio entre la fisonomía del texto y las más íntimas connotaciones que las palabras vehiculan.

3. Eugenio de Ochoa: metáfora de las dicotomías de un siglo

La mayoría de los teóricos de la traducción coinciden en afirmar que en el proceso traductor hay que dar prioridad siempre al contenido, y en un segundo término a los aspectos formales. Pero sabemos que, en literatura, es importante tanto el contenido como la forma a través de la cual ese contenido se transmite y que responde a una estética y a la subjetividad del autor. Como apuntaba Delille (1804), el traductor, en la medida de lo posible, mostrando cierta fidelidad tanto a la letra como al espíritu, debería recrear los efectos del original, moviéndose constantemente en el intrincado juego de equilibrios entre la necesidad de no traicionar el texto original y la ‘imposibilidad’ de hacerlo.

Sin embargo, queda claro que la imposibilidad de mostrar ‘fidelidad’ al texto original no siempre tiene raíces en una cuestión de mera intraducibilidad lingüística y/o cultural, y que muchas de las mutilaciones de las obras de partida se fundamentan en criterios éticos o morales.

Motivos de carácter político, por ejemplo, constituyen otra de las explicaciones de muchos de las alteraciones, adaptaciones y supresiones de uno de los más apreciables traductores románticos: Eugenio de Ochoa.

Es paradigmática la decisión de Ochoa de omitir en su traducción de *El secretario* (1837), de George Sand, tres páginas enteras en las que aparece una feroz crítica a las mujeres reinas. Se trata de una decisión de evidente marca ideológico-política ya que en 1837 reinaba en España Isabel II y uno de los temas más férvidos de debate era precisamente el derecho de las mujeres a reinar (motivo de conflicto armado a causa de la promulgación de la Pragmática sanción por Fernando VII). Ochoa cambia también el color del uniforme del oficial que acompaña a la princesa Quintilia Cavalcanti: en el texto original es de color chocolate: en la traducción se convierte en verde, tal vez porque en España chocolate era un color muy próximo al de los



uniformes de varios altos mandos carlistas, enemigos del liberalismo defendido por Ochoa (Solé, 2006). Además, como demuestran varios estudios acerca del Ochoa traductor, con particular referencia al estilo de las novelas, él no esconde mínimamente la voluntad de agilizar los textos, acelerando la acción a través de inequívocas formas sinópticas, resumiendo enteros pasajes descriptivos.

Dichos procedimientos contrastan abiertamente con las técnicas de compensación de las pérdidas evidentes en la versión que Ochoa produce de *Notre Dame de Paris* (1831), de Víctor Hugo. Si bien en ningún momento fue esclavo de la traducción palabra por palabra, con *Nuestra Señora de París* (1836) el traductor romántico abraza el «parámetro de la exactitud» (Michienzi, 2020, p. 11) y trasciende la mera transposición de signos y estructuras con el deseo de mantener la esencia del contenido, el espíritu de la obra, convirtiéndose en verdadero mediador entre culturas. Por ejemplo, en las “Cuatro palabras al lector” que preceden su versión de la obra se hace patente la intención de realizar una traducción ‘exacta’ que evite tendencias literalistas y manipuladoras de la realidad representada. Así, intentando refutar la asimilación entre fidelidad y traducción literal, Ochoa expresa su propio deseo de conseguir un resultado fiel al original conservando exactamente «el color histórico y local» (1836, p. VI) que caracteriza la célebre novela de Víctor Hugo sin esconder su actitud escéptica sobre la posibilidad de que una ‘copia’ pueda reproducir los matices del original, sobre todo cuando se trata de obras de grandes autores de la literatura. Dicho escepticismo muchas veces coincide con las dificultades puestas por el problema de la intraducibilidad y que se manifiesta en la gran cantidad de notas a pie de página a las que recurre el traductor para que no se pierda la identidad de la obra original. El rechazo de cualquier forma de manipulación se traduce en la creación de una traducción exotizante.

La frecuente imposibilidad de encontrar un equivalente léxico en la lengua de llegada (en este caso, el español) hace que Ochoa mantenga las palabras en francés. Como se detalla en un precedente estudio (Michienzi, 2020), es significativo un fragmento del Capítulo II del Libro III “París a vista de pájaro”, dedicado a la descripción de los diferentes estilos arquitectónicos de la ciudad. Dicha descripción se detiene en el edificio de la Bolsa cuya construcción había costado «veinte millones de francos» (*apud* Marín Hernández, 2008, p. 110). La traducción que Ochoa propone del sintagma no se limita a sustituir la moneda francesa por la española o a mantener la cantidad original en francos (como hubiera hecho la mayoría de sus



contemporáneos): él respeta la cantidad en francos, pero al mismo tiempo ofrece, entre paréntesis, una conversión monetaria en reales españoles para que el lector de la obra traducida pueda tener una referencia familiar. Más allá del resultado estético de la estrategia de Ochoa, es significativa su decisión de no sustituir los *realia* franceses con sus equivalentes funcionales en la lengua *target*, ya que destaca una clara voluntad de dinamizar la sociedad española sin dejar de defender la identidad nacional, limitando un completo desplazamiento hacia la diversidad⁷.

Es evidente el contraste entre la orientación hacia métodos que no desfiguren las referencias culturales de esta novela y las libertades que se toma en otras traducciones. Si bien la admiración por el autor francés es lo que probablemente obliga a Ochoa a una traducción necesariamente fidedigna, es innegable que el resultado es pionero de nuevas formas de concebir el arte de la traducción. La necesidad de huir del peligro de la manipulación (cualquiera que sea la razón de dicha necesidad) y la voluntad de entregar una obra inteligible se traducen en un inevitable equilibrio entre exactitud y transparencia, en el sentido que le atribuye Walter Benjamin (1999 [1923])

Por otro lado, no se puede prescindir de subrayar que el equilibrio deseado y bien logrado con la versión española de la célebre novela francesa es muy difícil de mantener en las traducciones de obras en verso. En la “Introducción” a su versión de las *Obras Completas* (1869) de Virgilio, Ochoa defiende procedimientos claramente literales, puesto que «conservar la forma poética de un autor [...] y conciliarla con la escrupulosa fidelidad necesaria en toda traducción [...] parece [...] imposible» (p. XIII). Por eso, Ochoa ni lo ha intentado, ofreciendo una versión en prosa de la obra original que coloca a pie de página. Sacrificando «el rigor de la letra, a la verdad del sentido» (p. XV), el traductor renuncia a la elegancia del verso virgiliano para garantizar esa ‘literalidad escrupulosa’ que vuelve, casi paradójicamente, a coincidir con principios de fidelidad⁸. Así, con sus reflexiones a veces arbitrariamente contrastantes, la figura del Ochoa traductor parece reflejar las dicotomías de una época, convirtiéndose prácticamente

7. Contrariamente a los postulados de la Teoría de los Polisistemas (Evan-Zohar, 1979, pp. 287-310), Ochoa demuestra su voluntad de divulgar las nuevas tendencias románticas europeas sin integrar el texto extranjero en la tradición cultural nacional.

8. Con todas sus contradicciones, Ochoa vuelve a plantear un problema atávico de la traducción, especialmente la poética: ¿puede sobrevivir un verso poético al incommensurable abismo entre lenguas, culturas, tiempos y espacios diferentes? Es evidente que la traducción del pluricodificado texto poético implica una interpretación no sólo del código lingüístico (de su sistema semántico, léxico-gramatical y fonológico), sino también del código fónico-rítmico, métrico, estilístico y técnico-compositivo (Álvarez Sanagustín, 1991, p. 264).



en ‘metáfora humana’ de la oposición entre libertad y literalidad, y anticipando, al mismo tiempo, la palpable urgencia contemporánea de superar la noción analítica de fidelidad.

4. Marcelino Menéndez Pelayo y su idea de armonía

En el largo y complejo recorrido hacia una especie de ‘renovación epistemológica’ en tema de traducciones, merece la pena subrayar la aportación del filólogo, historiador y traductor Marcelino Menéndez Pelayo, quien, en la segunda mitad del siglo XIX, dedica al asunto gran parte de su actividad intelectual. Con la redacción de largos prólogos a obras traducidas contribuye de manera significativa a la construcción de un discurso erudito y crítico acerca de la actividad traductora⁹ haciendo difícil crear una separación entre su propia práctica traductora¹⁰ y sus reflexiones metodológicas sobre la traducción.

Intentando justificar y comentar las estrategias empleadas en sus traducciones, o en las traducciones que sus contemporáneos entregaban a la imprenta, Menéndez Pelayo examina transversalmente el concepto de fidelidad, lo problematiza y lo cuestiona hasta llegar a elaborar casi un ‘vademécum’ del buen traductor.

Ante todo, condena abiertamente cualquier libertad desfiguradora de las obras originales; para él la traducción «como fiel espejo que ha de ser del original debe reproducir todas sus desigualdades, incongruencias y asperezas» (*Bibliografía* III, p. 282), y no puede transformarse en un largo y parafraseado comentario o en acción creativa de deliberada y voluntaria manipulación de la obra. Siguiendo esta línea, el autor no sólo intenta limitar el uso de la nota a pie de página, sino que la define como «doctrina ajena» y «palabrería inútil y enojosa» (*Bibliografía* III, p. 283). Se trata de una idea que expresa abiertamente en un comentario sobre Baltasar Álamos de Barrientos (traductor de Tácito), a quien le reprocha que emplee: «[...] largos circunloquios, períodos numerosos y rotundos» que transfiguran la «frase cortada, abrupta, seca [...] que caracteriza al príncipe de los historiadores» con el riesgo de «ahogar en un océano de palabras las

9. Sus principales teorizaciones sobre la práctica traductora se recogen en la *Bibliografía hispano-latina clásica: códices, ediciones, comentarios, traducciones, estudios críticos* (CSIC 1950-1953) y en la *Biblioteca de traductores españoles* (CSIC 1952-1953).

10. Menéndez Pelayo forma parte del grupo de escritores decimonónicos que impulsan su propia creatividad traduciendo a otros autores. Traduce obras del griego (Safo, Anacreonte o Teócrito), del latín (Cicerón, Catulo, Tibulo, Horacio, Virgilio), del italiano (Fóscolo, Monti, Leopardi) y del inglés (Byron, Shakespeare).



ideas y las sentencias de Tácito, tan admirable por lo que sabe callar como por lo que dice» (*Biblioteca I*, p. 45). Implícitamente, Menéndez Pelayo condena ese vicio (común en muchos traductores de la época) de intercalar pensamientos propios en el texto que traducen.

Esa pretensión de proteger la integridad del texto original se refleja también en el plano de la forma y no sólo del contenido. De hecho, al traducir a Cicerón declara haber «dejado en latín los ejemplos que se reducen a juegos de palabras, porque variando los términos perderían la poquísima gracia que encierran» (*Bibliografía III*, p. 283). Es imposible, por ejemplo, conservar en castellano «el equívoco entre *amari* (ser amado) y *amari* (genitivo de *amarus* = amargo)» así como es muy difícil reproducir «la similitud de *egentem* y *abundantem*» (*Bibliografía III*, p. 284) en una lengua que no tiene casos.

Un verso puede expresar mucho más de lo que enuncian sus palabras y sus sonidos pueden conmover o, al contrario, inquietar «y al final dicen algo que las palabras no expresan» (Benvenuto y Michienzi, 2020, p. 220). Ante el eterno dilema de la traducción poética, Menéndez Pelayo deja claro que traducir versos con literalidad fiel se convierte en una empresa prácticamente imposible, y a la pérdida prefiere un resultado poco diáfano que, sin embargo, reproduzca exactamente la dinámica irrenunciable del texto original. Como aclara el autor, no se traduce «el sonido de las sílabas (sino) su vibración en el alma» (*Estudios y discursos* vol. 5, p. 410) y el resultado del proceso traductor nunca debería ser pálida copia del original como si fuese el «retrato de un muerto» (*Biblioteca II*, p. 249). Emerge una idea de traducción vívida y dinámica, que debe mantener una constante relación dialógica con la obra original, y debe juzgarse según principios de equilibrio y «armonía» (*apud* Fillière, 2016, pp. 236, 241) más que de ambiguos criterios de (in)fielidad.

5. Consideraciones conclusivas

«The whole formulation, as we have found it over and over again in discussions of translation, is hopelessly vague» (Steiner, 1998, p. 318): refiriéndose a toda la retórica sobre la fidelidad traductora, George Steiner la considera como algo desesperadamente vago. De hecho, como se ha intentado destacar, sin pretender haberlo logrado, a lo largo de los siglos (y de manera particularmente prolífica en el siglo XIX), el concepto ha sido empleado para describir procesos de trans-



posición interlingüística literal o libre según diferentes y opuestas vertientes de análisis, y el término ha sido adaptado a casos y situaciones muy diferentes, hasta llegar a adquirir connotaciones opuestas. El resultado es un ‘desorden’ epistemológico que se debe probablemente a la documentada e histórica necesidad de justificar decisiones traductoras según criterios de (in)fidelidad (a la letra o al espíritu) cuyas raíces se hallan, muy a menudo, en factores completamente externos al texto original.

De alguna manera, el estudio que hasta aquí se ha propuesto permite concluir que el empleo del término ‘fidelidad’, alejándose cada vez más del mencionado vínculo a la noción de literalidad, establece una correspondencia más sólida con elementos marcadamente culturales. Como sugiere Umberto Eco a partir de una perspectiva meramente hermenéutica:

[...] il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell’interpretazione e che debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l’intenzione dell’autore, ma l’intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato (2007, p. 16).

Problematizando el concepto de ‘fidelidad’, Eco nos lleva hacia el núcleo principal de la cuestión que consiste en buscar una respuesta a cómo habría que resolver la distancia que separa cada traducción de su original, detectando las invariables que vinculan la traducción y el texto original (Hurtado Albir, 1990). Se trata de asuntos que (más o menos implícitamente) podrían poner en evidencia la urgencia de ir más allá de planteamientos teóricos que resumen la relación original-traducción en binomios opuestos. Es precisamente, con respecto a dicha urgencia, que el debate decimonónico —abarcando de forma no siempre coherente cuestiones de (in)fidelidad y/o de (des)equilibrio— demuestra cierta voluntad de querer superar posiciones dicotómicas excluyentes. Si, por un lado, los comentarios y los discursos que se difundieron a lo largo del siglo permiten subrayar el hecho de que la connotación del término ‘fidelidad’ no es unívoca (al contrario, se caracteriza por una sémica marcadamente heteroglósica), por el otro, nos dejan la posibilidad de reflexionar sobre algo que parece revelarse como una incuestionable verdad y que podría desambiguar algunos discursos metodológicos sobre la



práctica traductora: cualquier traducción puede definirse en términos de (in)fidelidad, pero no siempre el concepto de fidelidad (así como lo aplican los autores-traductores decimonónicos al análisis traductológico) remite a una traducción. Dicho de otra forma, no hay traducción sin fidelidad, pero sí es posible hablar de fidelidad (a unos u otros aspectos) sin que, en su totalidad, se obtenga una traducción propiamente dicha.

Referencias

- Álvarez Sanagustín, A. (1991). La traducción poética. En M^a L. Doinaire y F. Lafarga (Eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia* (pp. 261-270). Oviedo: Universidad de Oviedo y Servicio de Publicaciones.
- Benjamin, W. (1923). La tarea del traductor [Trad. de H. A. Murena]. En Id., *Ensayos escogidos* (pp. 119-137). México: Ediciones Coyoacán, 1999.
- Benvenuto, M. y Michienzi, R. (2020). Ritmos y ruidos en El Talismán: una aproximación traductora a la polimetría de Zorrilla. En R. de la Fuente Ballesteros y J. M. Goñi Pérez (Eds.), *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico* (pp. 217-236). Frankfurt: Peter Lang.
- Berman, A. (1984). *La prueba de lo ajeno* [Trad. de R. G. López] Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003.
- Carpio, M. (1860). *Poesía*. (Ed. de Fernando Tola de Habich). México: UNAM, 1998.
- Cary, E. (1963). *Les Grands Traducteurs français*. Genève: Georg.
- Collado, M. A. (1832). El traductor. En F. de Salignac de La Mothe Fénelon, *Las aventuras de Telémaco. Hijo de Ulises*, Trad. de Mariano Antonio Collado (pp. I-VI). Valencia: Imprenta de José de Orga.
- Delille, J. (1804). «Prefacio» a la traducción de las *Géorgiques* de Virgilio. París: Chez Giguet et Michaud Imprimeurs-Libraires.
- Eco, U. (2007). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- Evan-Zohar, I. (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today*. 1 (1/2), pp. 287-310.
- Fillière, C. (2016). Los albores de la historia cultural de la traducción y de la literatura comparada en Menéndez Pelayo y Clarín (1880-1900). En F. Lafarga, C. Fillière, M. J. García Garrosa y J. J. Zaro (Eds.), *Pensar la traducción en la España del siglo XIX*. Madrid: Escolar y Mayo Editores S. L. (pp. 227-331).



- García Aguilar, M. y Abad, J. (2009). La literatura europea del siglo XVIII en Italia. Traducciones y traductores. En J. A. Sabio Pinilla, *La traducción en la época ilustrada (panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)* (pp. 177-206). Granada: Comares.
- García Calderón, Á. y Ruiz Armillas, J. R. (2014). *The Vision of Don Roderick* (1811) de Walter Scott y la traducción española de A. Aicart (1829). *Alfinge* 26, pp. 9-27.
- García Garrosa, M. J. (2016). Reflexiones sobre la traducción en España: 1800-1830. Entre tradición y renovación. En F. Lafarga, C. Fillière, M. J. García Garrosa y J. J. Zaro. *Pensar la traducción en la España del siglo XIX* (pp.13-96). Madrid: Escolar y Mayo Editores S. L.
- Gentzler, E. (2001). *Contemporary Translation Theories*. Clevedon: Cromwell Press.
- González Miguel, J. G. (2000). Traducción y creación. A propósito de una polémica. *Cuadernos de Filología Italiana*. N. extraordinario, pp. 435-451.
- Heredia, J. M. (1829 octubre). Versos de J. Nicasio Gallego, recogidos y publicados por Domingo del Monte. *Miscelánea. Periódico crítico y literario*. México, tomo I, num. 1, pp. 32-34.
- (1830). Poetas franceses modernos: Jacobo Delille. *Miscelánea. Periódico crítico y literario*. México, tomo II, num. 5, pp. 6-11.
- Hurtado Albir, A (1990). *Notion de fidélité en traduction*. Paris: Didier Érudition.
- (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Larra, M. J. de (1836). De las traducciones. *El Español*, n. 132, Madrid, 11/03/1836, pp. 3-4.
- Marín Hernández, D. (2008). La traducción en el proyecto romántico-nacionalista: *Nuestra Señora de París*, de Eugenio de Ochoa. En J. J. Zaro (Ed.), *Diez estudios sobre la traducción en la España del siglo XIX* (pp. 96-120). Granada: Atrio.
- Menéndez Pelayo, M. (1942). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Santander: CSIC, 7 vols. Reeditado en *Menéndez Pelayo digital*. Madrid: Digibis, 2009. <http://www.larramendi.es>
- (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Santander: CSIC, 6 vols. Reeditado en *Menéndez Pelayo digital*. Madrid: Digibis, 2009. <http://www.larramendi.es>
- (1950-1953). *Bibliografía hispano-latina clásica*. Santander: CSIC, 10 vols. Reeditado en *Menéndez Pelayo digital*. Madrid: Digibis, 2009. <http://www.larramendi.es>



- (1952-1953). *Biblioteca de traductores españoles*. Santander: CSIC, 4 vols. Reeditado en *Menéndez Pelayo digital*. Madrid: Digibis, 2009. <http://www.larramendi.es>
- Michienzi, R. (2020 octubre-diciembre). Las múltiples caras de la fidelidad traductora: entre vestigios decimonónicos y teorías contemporáneas. *AGON Revista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari*, Quaderno n. 16 (ISSN 2384-9045) Suplemento al n. 27, pp. 42-67.
- Milton, J. (1836). *Le Paradis Perdue* [Trad. de Chateaubriand]. Paris: Charles Gosselin et Furne.
- Mounin, G. (1955). *Les belles infidèles*. Paris: Cahiers du Sud.
- Munday, J. (2008). *Introducing Translation Studies*. London y New York: Routledge.
- Ochoa, E. de (1869). Introducción. En P. Virgilio Marón, *Obras completas*, [Ed. y trad. de Eugenio de Ochoa] (pp. V-XXIV). Madrid: Imprenta y Estereotipia de Rivadeneyra.
- (1836). Cuatro palabras al lector. En V. Hugo, *Nuestra señora de París*, [Ed. y Trad. de Eugenio de Ochoa], tomo I, (pp. V-VII). Madrid: Imprenta de Tomás Jordán.
- Ortega y Gasset, J. (1983). Miseria y esplendor de la traducción. En Id., *Obras Completas*, tomo V, (pp. 431-452). Madrid: Alianza Editorial / Revista de Occidente.
- Pajares Infante, E. (1996). La teoría de la traducción en el siglo XVIII. *Livius*, 8, pp. 165-174.
- Pegenaute, L. (2017). Creación y traducción en la España romántica (1830-1850). *Enthymema*, n. 19, pp. 62-74.
- Ponce Márquez, N. (2013). Los conceptos de fidelidad y literalidad en la traducción de paisajes humorísticos. *Entreculturas*, n. 5, pp. 37-54.
- Real Academia Española (2021). *Diccionario de la lengua española*. Versión 23.5 en línea, 23ª edición. <https://dle.rae.es>.
- Sand, J. (1837). *El secretario* [Trad. de Eugenio de Ochoa]. Madrid: Imprenta de F. Pascual.
- Schleiermacher, F. (1813). *Sobre los diferentes métodos de traducir* [Trad. de Valentín García Yebra]. Madrid: Gredos, 2000.
- Scott, W. (1811). *The Vision of Don Roderick*. Edinburgh: Printed by James Ballantyne and Co. For John Ballantyne and Co., Edinburgh; and Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, London.
- . (1811). *Visión de Don Rodrigo* [Romance inglés de Sir Walter Scott traducido libremente en verso español por Antonio Tracia]. Barcelona: Viuda e Hijos de Brusí, 1829.



- . (1811). *La Visione di Don Rodrigo* [Libera traduzione di Ferdinando Ferrari]. En *Romanzi poetici di Walter Scott*, tomo 7. Napoli: Stabilimento Tipografico Gaetano Nobile, 1841.
- Solé, C. (2006). Eugenio de Ochoa traductor de George Sand: *Leone Leoni* y *El secretario*. En F. Lafarga y L. Pegenaute (Eds.), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo* (pp. 531-545). Berna: Peter Lang.
- Steiner, G. (1998). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Tracia, A. (1829). Prólogo del autor español. En W. Scott, *Visión de Don Rodrigo* [Romance inglés de Sir Walter Scott traducido libremente en verso español por Antonio Tracia] (pp. 4-5). Barcelona: Viuda e Hijos de Brusi.
- Vega, M. Á. (1994). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.