

# Las dos traducciones de *El purgatorio de San Patricio* por Denis Florence MacCarthy (1853 y 1873) Primeras calas

Eugenio Maggi

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia

**Abstract** The article analyses *The Purgatory of Saint Patrick*, a translation of Calderón's *El purgatorio de San Patricio* which the Irish poet Denis Florence MacCarthy (1817-82) published in two versions, one in 1853 and one in 1873. The comparison of the two texts shows how MacCarthy, as a lucid importer of the Catholic and Baroque Calderón in a predominantly hostile Anglophone culture, progressively refined his poetics of translation, adopting in particular a completely imitative versification (including a bold assonant English verse) and showing a growing, if eclectic, fidelity to the Calderonian rhetorical universe.

**Keywords** Pedro Calderón de la Barca. Denis Florence MacCarthy. Translation. Ireland. Romanticism. Victorian Age.

**Índice** 1 Introducción. – 2 Onomástica, exotismos, lenguajes especiales. – 3 La remoción métrica. – 4 Una primera mirada al tratamiento de la retórica calderoniana.

## 1 Introducción

Dentro del cuantioso corpus de traducciones calderonianas del literato dublinés Denis Florence MacCarthy (1817-82), *The Purgatory of Saint Patrick*, versión del drama hagiográfico dedicado al santo patrón de Irlanda, representa un caso de estudio especialmente sugestivo: tras aparecer en 1847 como ensayo parcial de traducción en el primer número del *Duffy's Irish Catholic*



Edizioni  
Ca' Foscari

**Biblioteca di Rassegna iberistica 20**

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-490-5 | ISBN [print] 978-88-6969-491-2

**Peer review | Open access**

Submitted 2020-09-25 | Accepted 2020-10-13 | Published 2020-12-22

© 2020 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-490-5/017

*Magazine*, confluyó en la primera colección de traducciones completas de MacCarthy, *Dramas of Calderón* (MacCarthy 1853, 2: 141-258; notas: 397-400; a partir de ahora, *P53*); veinte años después, una segunda versión de la comedia, radicalmente revisada, cerraba *Calderón's Dramas*, el último tomo calderoniano que llegó a publicar en su vida el traductor irlandés (MacCarthy 1873, 235-377; de ahora en adelante, *P73*). Se trata de la única pieza de don Pedro que MacCarthy, su más prolífico intérprete en lengua inglesa hasta la actualidad, tuvo interés en retraducir,<sup>1</sup> ampliando, además, el aparato de comentario paratextual: las escuetas cinco páginas de introducción y cuatro de notas de *P53* se abultan hasta las veintinueve páginas de notas finales de *P73*, dedicadas en buena medida a aclarar las fuentes de la leyenda del purgatorio de san Patricio.

Aunque en sus paratextos MacCarthy (nada propenso a reivindicaciones políticas explícitas, y más bien cauto en el ámbito confesional; cf. MacCarthy 2011, 54) abordó la (re)traducción del *Purgatorio* desde una perspectiva principalmente estética y folclórica, es legítimo inferir de su operación una intención identitaria, considerando que el autor, católico, se había formado en los ambientes nacionalistas de la Young Ireland (MacCarthy 2011, 46-7; O'Connor 2017, 91-2 y 145-6). La actitud, tozuda y reflexiva al mismo tiempo, con la que el poeta dublinés intentó importar a Calderón en el mundo anglófono queda cifrada en el arranque de las notas a *P53*, típica mezcla macCarthyana de orgullo pionero y *understatement*, que deja intuir los inevitables roces estéticos e ideológicos con la cultura de llegada:

It would be unjust to Calderón to omit quoting in this place the following celebrated passage of Augustus William Schlegel. However some readers may dissent from the opinions herein expressed, and however disappointed others may have been, who, led to the study of Calderón by this glowing and enthusiastic eulogium, have not been able to find in his writings a perfect realization of the expectations which it raised; it should never be forgotten, that to one of the most gifted and cultivated minds that Germany has ever produced, Calderón's poetry appeared with the lustre and was hallowed with the tendency which the passage so beautifully describes. Had this tribute been offered to the great Spanish poet by the hands of *Frederick Schlegel*, there might be some grounds for suspecting that the zeal of the neophyte had in this instance swallowed up the discernment of the critic; but the suspicion must van-

**1** La retraducción a cargo de un mismo autor representa de por sí una anomalía en el panorama de las versiones calderonianas decimonónicas. Un ejemplo parecido, pero con modificaciones de menor envergadura, sería el de *Das laute Geheimnis* (*El secreto a voces*) de Johann Diederich Gries, publicado en 1816 y revisado en 1840 (Kroll 2020, 255).

ish when it is remembered that the offering was made, *not* by the hands of the Catholic Frederick Schlegel, but by those of his brother, the *Protestant* Augustus William. (P53, 397; énfasis del autor)

El *caveat* de una aproximación al *Purgatory* en clave identitaria consiste en no desviar la mirada del proyecto global dedicado a Calderón, un auténtico taller traslativo que ocupó a MacCarthy durante décadas. En cuanto al contexto cultural general, Anne MacCarthy ha reconstruido un convincente cuadro de la hispanofilia filo-católica tan característica del Romanticismo irlandés, resaltando cómo las traducciones del romancero tradicional y de Calderón, a través de la fundamental mediación crítica alemana, contribuyeron a armar un canon cultural autónomo, a menudo contrapuesto al inglés; en este sentido, la estudiosa define el *Purgatory*, que desafortunadamente considera solo en los fragmentos de 1847 y en la primera versión de 1853, «a potent import to Irish literature» (MacCarthy 2011, 55). Resultan menos sólidas, en cambio, las argumentaciones de O'Brien (2006), quien ha abordado la versión de MacCarthy como eslabón temprano de un corpus de textos modernos (ss. XIX-XX) sobre el peregrinaje al monasterio de Lough Derg, sitio del legendario purgatorio de san Patricio. Aunque las páginas de O'Brien abundan en observaciones potencialmente fructíferas sobre la colocación de MacCarthy dentro de la conflictiva cultura angloirlandesa, la solvencia de su análisis queda mermada por un conocimiento muy somero de la labor traductora del dublinés: en particular, del caso que aquí nos ocupa la autora cita solo la segunda versión de 1873, pero fechando su publicación en 1887 (año de la reimpresión londinense de Kegan Paul, Trench & co.).<sup>2</sup> Este desconocimiento de la bibliografía de MacCarthy, y en concreto de la primera traducción completa de 1853 (cuando el escritor todavía residía en Dublín), hace que O'Brien interprete su *Purgatory* como obra tardía, fruto del desarraigo de un irlandés que ya ha abandonado su patria. Este desfase da pie a una serie de aserciones tan atrevidas como fácilmente refutables:

That this Lough Derg text is completely a translation seems apt at many levels. MacCarthy, who began his professional life as a considerable figure in Irish culture, close to the center of Young Ireland and the Catholic hierarchy, soon found himself at a distance from Ireland in self-imposed exile abroad. Translating Calderón's *Purgatorio* in many ways became a way of restoring an idealized Ireland to himself, an Ireland dashed by the premature loss of

<sup>2</sup> Tampoco parece reparar la autora en que dicha reimpresión salió póstuma. La única otra traducción de MacCarthy que O'Brien cita en su bibliografía es la de *Los dos amantes del cielo* (MacCarthy 1870).

[Young Irishman Thomas] Davis, who died in 1845 at the age of thirty-one from tuberculosis, and by the Armageddon of the Great Famine. MacCarthy's translation of a Renaissance [sic] Spanish playwright's imaginary rendering of Ireland parallels the emergence after the Famine, in part as a reaction to that catastrophe, of a compensatory, Romanticized Ireland. It makes further sense, given the way a post-independence, sanctified Ireland emerges eventually as an urban superimposition on an objectified rural west, that MacCarthy, cut off by geography, but more by disillusionment and tragic events, from Ireland in the flesh, constructs his myth. This product, in contrast to [William] Carleton's ever impure, ever fluid re-creations, bespeaks of loneliness and alienation far in excess of Carleton's and, above all, a prophetic fetishizing of Ireland by means of Lough Derg. (O'Brien 2006, 17)

Es fácil concluir, al contrario, que precisamente el *Purgatory* es un elemento de continuidad simbólica en la labor traslativa de MacCarthy, y como tal, a distancia de veinte años, sufre una remodelación extremadamente útil para sondear el microcosmos de su taller de traductor. El análisis que presentaré a continuación, sin pretender agotar el abanico de comparaciones posibles, intentará moverse a lo largo de coordenadas ya tanteadas en un aporte anterior (Maggi 2020) para dar cuenta, aun parcialmente, de cómo MacCarthy limó o incluso trastocó su concepción originaria de la traducción.

## 2 Onomástica, exotismos, lenguajes especiales

Empiezo con algunas observaciones sueltas sobre el nivel léxico, que en general no depara especiales sorpresas. Como es usual en su corpus de traducciones, MacCarthy no adopta un criterio coherente para el tratamiento de la onomástica de los personajes:

<b>TO<sup>3</sup>(149)</b>	<b>P53 (148)</b>	<b>P73 (239)</b>
Egerio	Egerio	Egerius
Patricio	Patrick	Patrick
Ludovico Enio	Ludovico Enio	Luis Enius
Filipo	Philip	Philip
Leogario	Laoghair	Leogaire
Polonia	Polonia	Polonia
Lesbia	Lesbia	Lesbia
Llocía	Lucy	Lucy
Paulín	Paul	Paul

Salta a la vista cómo en *P73* MacCarthy decide utilizar dos formas latinizantes (Egerius y Luis Enius), más usuales en inglés, frente a nombres que, igual que en *P53*, aparecen anglicados (Patrick, Philip, Lucy, Paul) o bien se mantienen como foráneos (Polonia, Lesbia). Como contraejemplo, es significativo que el personaje de Leogario (en la historia irlandesa medieval, High King y adversario de Patricio) figure no como Logarius sino con su nombre gaélico, pero con una variante gráfica, de Laoghair (*P53*) a Leogaire (*P73*).

La neutralización de los nombres rústicos Llocía (con palatalización inicial y vacilación vocálica) y Paulín (diminutivo cómico) apunta a la supresión de los rasgos sayagueses presentes en las partes cómicas de la comedia, que se reducen casi exclusivamente a esporádicas interjecciones de registro bajo (cf. «Od's my life», por «God save my life», en *P73*, 266).

En cuanto a la toponimia, al lado del uso culto de «Hibernia» por Irlanda, ya presente en el *TO*, merece la pena mencionar este ejemplo, donde a primera vista «Irlanda» respondería a un capricho exótico:

<b>TO (157)</b>	<b>P53 (204)</b>	<b>P73 (295)</b>
¡Ay de ti, mísera Hibernia,   Ay de ti, pueblo infelice!	Woe to thee! forlorn Hibernia!   Woe to thee! unhappy people	Woe to thee, sin-stained Irlanda!   Woe to thee, unhappy people!

En realidad, nos encontramos con uno de los casos en que MacCarthy fuerza su propio sistema lingüístico por exigencias métricas: mientras que en *P53* el romance *é-a* del *TO* se adapta a una secuencia de versos sin rima, en *P73* la imitación de la asonancia, innovación tras-

**3** Según atestigua el paratexto de *Dramas of Calderón* (MacCarthy 1853), el traductor cotejó las ediciones calderonianas de Keil (1827-30) y Hartzenbusch (1848-50); aquí citaré el texto original (sigla *TO* seguida del número de página) por la más reciente de las dos, en su segunda impresión (Calderón 1851), que en los pasajes que mencionaré solo presenta variantes de puntuación respecto a Keil. Sobre la minuciosidad filológica de MacCarthy, un tema que no podré tratar en este artículo, remito a Maggi 2020, 341-2.

lativa que comentaré con más detenimiento en el próximo apartado, obliga a MacCarthy a encontrar una palabra que rime vocálicamente, por lo menos de manera aproximada, con «anger», «fashioned», «accents», «dagger», etc., lo que lo lleva a excluir «Ireland».

Cierto gusto por los exotismos lexicales permanece como rasgo secundario en la producción del irlandés, sobre todo en el habla de los graciosos (cf. Maggi 2020, 349-51), pero en *P73* se observa más bien el fenómeno contrario:

TO (153)	P53 (173)	P73 (268)
señor soldado	Señor Soldier	Sir Soldier

### 3 La remodelación métrica

La revisión más profunda a la que MacCarthy sometió el texto del *Purgatory*, hasta llegar a una reescritura radical de *P53*, tiene que ver con su nuevo acercamiento traslativo a la polimetría de los originales calderonianos. En el prefacio a los *Dramas of Calderón* de 1853, que en la portada se anunciaban como «translated from the Spanish, principally in the metre of the original», el dublinés reivindicaba con toda razón la novedad de su «imitative verse» (MacCarthy 1853, 1: iii), pero con esta salvedad:

Of every species of versification used by Calderón, that seemed capable of being reproduced in English with a sensible harmonious effect, I have thought it my duty to attempt the imitation, and I have, therefore, copied all of them but *one*, namely, the assonant or vowel rhyme. If this truly Castilian measure, which even in the original Spanish is scarcely perceptible to our northern ears, had any higher value in English than as a mere proof of verbal or literal dexterity, only to be detected by the eye, I would have been induced to try and carry out my idea of the closeness which should exist between the translation and the original to that extent also. The attempt (within certain limits, to be sure) has been found to be practicable, but the continuance of the same assonance through an entire scene, or even act, as is sometimes the case in the original, while greatly increasing the difficulties and labours of the translator, would in most cases, be scarcely perceived by the reader; except, indeed, by an awkward stiffness in the versification, and an accumulation of ungrammatical inversions, the cause of which even would not be clearly understood. The rigid and inflexible assonance therefore, I conceive to be nearly impracticable in English. (MacCarthy 1853, 1: v)

Prosigue MacCarthy ilustrando cómo, para salir del paso de esta «rígida e inflexible asonancia», ha adoptado soluciones eclécticas: afortunadas rimas vocálicas, involuntarias y esporádicas, dentro de tiradas no rimadas, oscilaciones funcionales en la medida silábica, uso de rimas consonantes o bien, y es algo que afecta al *Purgatory*, del *blank verse*, admitido como componenda ocasional y no como verso comodín:

For this metre [el romance] I have, in most instances, substituted the unrhymed trochaic of eight syllables, usually preserving it strictly, but often varying it with alternate monosyllabic-terminating lines, and occasionally increasing the number of syllables when the measure became too monotonous, changing its beat and flow to a quicker time. In one play, *The Constant Prince*, I have alternated the unrhymed trochaics with rhymed lines; and in one scene of *The Purgatory of St. Patrick*, and for a brief dialogue in *The Secret in Words*, I have introduced blank verse. A noble measure truly, but generally speaking, quite unsuited to the lyrical form and spirit of Calderón's poetry. (MacCarthy 1853, 1: vi)

La revolución copernicana de la versificación de MacCarthy se manifiesta en 1861 con su siguiente tomo de traducciones, *Love the Greatest Enchantment, The Sorceries of Sin, The Devotion of the Cross*, ahora anunciadas como «attempted strictly in English asonante and other imitative verse»: es decir que el escollo insalvable de 1853 se ha transformado en el principal reclamo del nuevo rumbo traslativo de MacCarthy. Esta «fiendish fidelity» (O'Brien 2006, 61) reemplaza la «timidity» de las primeras pruebas, con el objetivo último de «express [the meaning of my author] strictly in the form of the original, or not to express it at all» (MacCarthy 1861, vii-viii), reconociendo en este sentido el primado metodológico del deán anglicano, también dublinés, Richard Chevenix Trench, autor de una traducción parcial de Calderón en asonantes imitativos (Trench 1856).<sup>4</sup> La recepción crítica coetánea de la titánica empresa de MacCarthy, en general muy positiva y ocasionalmente entusiasta, debió de afianzar las convicciones del autor acerca de su proyecto traslativo: el prefacio de la última entrega de 1873, *Calderón's Dramas*, reitera sus coordenadas metodológicas:

<sup>4</sup> También habría que profundizar el conocimiento que tenía MacCarthy (buen conocedor del alemán) de los experimentos con la asonancia en aquel idioma, y especialmente de las traducciones calderonianas de Johann Diederich Gries (1775-1842), publicadas entre 1815 y 1842 (Sullivan 1998, 209-10; Kroll 2020). Ya en 1853 MacCarthy expresaba su admiración hacia la «photographic fidelity of German translation» (1853, 1: xii), aunque sin mencionar explícitamente a Gries.

All the forms of verse have been preserved; while the closeness of the translation may be inferred from the fact, that not only the play but every speech and fragment of a speech are represented in English in the exact number of lines of the original, without the sacrifice, it is to be hoped, of one important idea. (MacCarthy 1873, vii-viii)

Aunque estas palabras estén sacadas de la presentación de *Life Is a Dream*, pueden aplicarse perfectamente al tomo entero; en efecto, la nueva versión de *The Purgatory of Saint Patrick* se justifica de forma muy parecida:

The present version of *The Purgatory of Saint Patrick* is, with the exception of a few unimportant lines, an entirely new translation. It is made with the utmost care, imitating all the measures and contained, like the two preceding dramas, in the exact number of lines of the original. One passage of the translation which I published in 1853 is retained in the notes, as a tribute of respect to the memory of the late John Rutter Chorley, it having been mentioned with praise by that eminent Spanish scholar in an elaborate review of my earlier translations from Calderón. (MacCarthy 1873, xvi)

En mi trabajo anterior sobre MacCarthy (Maggi 2020, 340-1) he puesto un ejemplo de cómo cambia el texto del *Purgatory* al introducirse la asonancia imitativa en lugar del *blank verse*, analizando un pasaje del parlamento inicial de Patricio. Aquí me interesa destacar un fenómeno aún más significativo, que muestra hasta qué punto los nuevos condicionamientos métricos orientaron las elecciones traductorales de MacCarthy. Consideremos este fragmento de la tirada de romance en *é-o* en la que Ludovico Enio relata la seducción de su prima:

TO (152)	P53 (165)	P73 (259)
Las mujeres persuadidas   a que son de amor efectos   las locuras, fácilmente   perdonan: y así, siguiendo   al llanto el agrado, halló   a sus desdichas consuelo;   aunque ellas eran tan grandes,   que miraba en un sujeto   escalamiento, violencia,   incesto, estupro, adulterio   al mismo Dios, como esposo,   y al fin, al fin sacrilegio.	[...] Women if they're once convinced   That man's excesses are the fruit of love   Easily pardon them: and thus, delight   Replacing sorrow, she for a little while   Escaped the misery of her wretched state–   Although were centred in her hapless person   The scaling of a cloister's sacred walls,   Violence, incest, ravishment, adultery,   Towards God himself, since she was vowed his spouse,   And to crown all, unheard-of sacrilege.	Women, when they are persuaded   That the wildest of excesses   Are the effects of love, forgive them   Easily; and, therefore, pleasure   Following tears, some consolation   In her miseries was effected;   Though, in fact, they were so great,   That united in one person   She saw violence, violation,   Incest, nay, adultery even,   Against God who was her spouse,   And a sacrilege most dreadful.



La mayor adherencia de *P73* es inmediatamente perceptible en términos de extensión, ritmo y sintaxis, con la típica fluidez del romance que contrasta con la cadencia más pausada de *P53*; sin embargo, precisamente para respetar la correspondencia verso por verso, MacCarthy tiene que sacrificar la perífrasis del tecnicismo «escalamiento» (un rodeo algo torpe, pero relevante para el imaginario del público anglófono), que ocupa un verso entero en *P53* («The scaling of a cloister's sacred walls»). Pero se trata de una pérdida mínima, en definitiva, si se la considera en el conjunto del proyecto traductor, encaminado hacia una traslación más rigurosa del texto original, como el propio MacCarthy observaba con su usual lucidez en 1861:

I have found, from my own experience, that an inflexible determination to reproduce [the *asonante* rhyme], at whatever trouble, even though with imperfect success, enables the translator more closely to render the meaning of the original, and saves him from the danger of being tempted into diffuseness by the facilities of expansion which even the unrhymed trochaic, *without the asonante*, too readily supplies. Translators who have felt the weight of too much liberty might find within the restricted limits of the *asonante* the same salutary restraints which Wordsworth discovered «Within the sonnet's scanty plot of ground» – it is to be hoped with some slight portion of the same success. (MacCarthy 1861, xi; énfasis del autor)

Lo que cabe destacar en este tercer apartado, para no perder de vista la acribia metodológica de MacCarthy, es que el texto de *P53* se somete a revisión también en casos donde en líneas generales ya se imitaba la forma estrófica del *TO*. En el prefacio de 1873 que he citado arriba, MacCarthy hablaba de «every speech and fragment of a speech», expresión con la que se refería con toda probabilidad a los versos partidos entre dos o más personajes. *P53* contiene algunos, pero es *P73* la versión que restaura cabalmente la interlocución original. Se puede afirmar que MacCarthy, aunque esté traduciendo para un público de lectores, sin ambición dramaturgica alguna,<sup>5</sup> capta ahora todas las implicaciones performativas de los diálogos, estrictamente ligadas a su repartición métrica. Considérese este ejemplo, donde la restauración del verso partido marca la interrupción del aparte del ángel malo por la intervención del ángel bueno (con el probable movimiento escénico del personaje, que en este caso se deja a la fantasía del lector):

<sup>5</sup> Recuérdese que esta es la norma para el Reino Unido, donde las puestas en escena de Calderón no se reanudaron hasta bien entrado el siglo XX (García Gómez 2003). Sin embargo, es importante apuntar que a comienzos del siglo W. B. Yeats tuvo la intención de poner en escena el *Purgatory*, en la versión de MacCarthy, durante la segunda temporada (1900) de su Irish Literary Theatre (Yeats 2004, 618).

ÁNGEL MALO (*Para sí*)    Temeroso de que el cielo  
 descubra a Patricio santo  
 este prodigio, este encanto,  
 mayor tesoro del suelo,  
 quise, de rigores lleno,  
 como ángel de luz, venir  
 a turbar y pervertir,  
 vertiendo rabia y veneno,  
 su petición.

ÁNGEL BUENO (*Al malo*)    No podrás,  
 monstruo cruel; porque soy  
 quien en su defensa estoy.  
 Enmudece, no hables más.  
 (TO, 159)

## BAD ANGEL

Fearful that the favouring skies  
 May accede to Patrick's prayer,  
 And discover to him where  
 Earth's most wondrous treasure lies;  
 Like a minister of light  
 Hither have I dared to range,  
 That I may disturb and change  
 The same prayer with demon might.

## GOOD ANGEL

Back again, then, thou mayst soar,  
 Cruel monster; to defend  
 Patrick do I here attend:  
 But be silent, speak no more.  
 (P53, 212)

BAD ANGEL (*to himself*)

Fearful that the favouring skies  
 May accede to Patrick's prayer,  
 And discover to him where  
 Earth's most wondrous treasure lies,  
 Like a minister of light,  
 Full of scorn, I hither fly  
 It to chill and nullify,  
 Covering with my poison blight  
 His petition.

## GOOD ANGEL

Then give o'er,  
 Cruel monster; for in me  
 His protecting angel see.  
 But be silent, speak no more.-  
 (P73, 303-304)<sup>6</sup>

Asumiendo, en resumen, que la mimesis métrica, que es el reclamo más vistoso de las traducciones de MacCarthy a partir de 1861, apunta a una revisión metodológica más profunda, cabe preguntarse si entre P53 y P73 se detectan diferencias de relieve en el campo retórico, otro ámbito plagado de incompatibilidades culturales, ya que los lectores anglófonos del siglo XIX no estaban familiarizados con las herramientas expresivas, plenamente barrocas y posgongorinas, de Calderón de la Barca. Quizás la síntesis más paradigmática de este recelo se encuentre en el prólogo a los *Six Dramas of Calderón* (1853) del otro gran traductor calderoniano de la época, Edward FitzGerald, autor de libérrimas versiones de las piezas originales:

<sup>6</sup> A partir de este punto, significativamente, las redondillas de la escena vuelven a coincidir en las dos versiones.

I do not believe an exact translation of this poet can be very successful; retaining so much that, whether real or dramatic Spanish passion, is still bombast to English ears, and confounds otherwise distinct outlines of character; Conceits that were a fashion of the day; or idioms that, true and intelligible to one nation, check the current of sympathy in others to which they are unfamiliar; violations of probable, nay *possible*, that shock even healthy romantic licence; repetitions of thoughts and images that Calderón used (and smiled at) as so much stage properties – so much, in short, that is not Calderón’s own better self, but concession to private haste or public taste by one who so often relied upon some striking dramatic crisis for success with a not very accurate audience, and who, for whatever reason, was ever averse from any of his dramas being printed. (FitzGerald 2000, 9)

Al contrario, MacCarthy se había declarado «equally scrupulous in preserving what may be considered [Calderón’s] defects» (MacCarthy 1853, 1: v); es interesante verificar ahora, a falta de alusiones suyas al sistema retórico calderoniano, las implicaciones de esta afirmación y el alcance de su rigor a través del cotejo de *P53* y *P73*.

#### 4 Una primera mirada al tratamiento de la retórica calderoniana

Por lo general, el texto de *P73* apunta a cómo, dentro de los límites formales comentados arriba, MacCarthy se esforzó en suplir por compensación algunos matices sacrificados en la primera versión del drama. Frente a «caístro», por ejemplo, un cultismo muy grato a Calderón,<sup>7</sup> *P73* recupera por lo menos la alusión mitológica de base, aunque sin acudir a un registro especialmente elevado:

<i>TO</i> (151)	<i>P53</i> (165)	<i>P73</i> (258)
y en sus exequias las aves   nocturnas, en vez de versos   cantan caístros	For the sun’s death, whose obsequies are sung   By nightly birds	In whose obsequies the night-birds   Swan-notes sang instead of verses

<sup>7</sup> Explica Plata Parga (2003, 170) que «[e]n la poesía áurea [Caístro] es [...] río muy celebrado por sus cisnes, ave que desde Ovidio lleva el epíteto “caystrius” y al que se conoce por cantar antes de morir [...]. [En Calderón] la palabra “caístro” parece sufrir una traslación de significado: “Caístro” ya no es el río con mayúscula, sino un sustantivo que significa ‘canto triste y funeral, como el de los cisnes que cantan antes de su muerte en el río Caístro’».

Sin embargo, también es fácil encontrar contraejemplos. Basta pensar, además del caso de «escalamiento» que he expuesto arriba, en el tratamiento de una figura retórica tan frecuente en Calderón como la antonomasia vossíánica, como la pareja «volcanes y mongibelos», suprimida en las dos versiones:

<i>TO</i>	<i>P53</i>	<i>P73</i>
mis entrañas son   volcanes y mongibelos (155)	my ire   Burns within me, like the fire   That from Etna's top doth break (187)	volcanic fires awake   In my breast (279)
¿Qué es temor?   ¿Pueden a mí darme horror   volcanes y mongibelos? (159)	What is fear?   Could the wild volcano wake   Any feeling of the name? (215)	What is fear?   Could it ever me come near   In an earthquake's agonies? (307)

Este equilibrio precario entre conservación, respeto mimético y formas compensatorias se hace especialmente evidente en el campo de las metáforas, donde a menudo MacCarthy se muestra reacio a la traducción literal de la figura retórica, sobre todo cuando implica la personificación de un objeto o ambiente (Maggi 2020, 344-7), optando por una serie de alternativas como la transformación en símil (superada solo parcialmente en *P73*), la paráfrasis o expansión aclaratoria, hasta llegar a la desactivación completa:

<i>TO</i>	<i>P53 (énfasis añadido)</i>	<i>P73 (énfasis añadido)</i>
Sal, señor, a la orilla   del mar, que la cabeza crespa humilla   al monte que le da, para más pena,   en prisión de cristal cárcel de arena (149)	Come, my lord, descend with me   To the <b>white</b> fringe of the <b>rolling</b> sea,   Which doth humbly bow its curled head   To this mountain, lone and dread;   Which, because it proudly braves   The sea and storm must ever dwell   In a lone and sandy cell,   <b>Guarded round by crystal waves</b> (152)	Descend, my lord, with me   Down where the <b>foam</b> -curled head of the blue sea   Bows at the base of this majestic hill,   Whose sands, <b>like</b> chains of gold, restrain its wilder will (243)
Divierta tu cuidado   ese monstruo nevado,   que en sus ondas dilata   a espejos de zafiro marcos de plata (149)	Come, and all your cares forget,   At this snowy monster's sight-   <b>Like</b> a sapphire mirror set   In a rich frame, silver white (153)	Let it divert thy care,   This snow-white monster fair,   Whose waves of dazzling hue   Shape silver frames round mirrors sapphire blue (244)

ver quebrando vidrios una nave,   siendo en su azul esfera,   del viento pez, y de las ondas ave (149)	a vessel softly gliding,   Like a plough the azure field dividing,   Or go breaking through the crystal glass,   With the light breeze for its willing slave,   <b>Like</b> a bird upon the rippling wave,   Or a fish within the yielding air (153)	a vessel breaking through the glass   Of crystal seas, and seeming there to be,   As with light share it cuts the azure mass,   A fish of the wind, a swift bird of the sea (244)
En vano propongo   darle muerte, ¡vive Dios!   que rayos de acero arrojo (161)	Ah! vainly   Does my sword flash out its lightnings   To destroy him (226)	Oh, heavens!   Lightnings flash from off my sword here (318)
En medio de esta fealdad   y esta hermosura, sacó   la frente un grave edificio (163)	Half-way 'twixt these different regions,   One so fair and one so frowning,   Riseth up a stately building (242)	Half way 'twixt that ugliness   And this beauty, I behold   A plain building whose grave front [...] (332)

Son casos que tan solo marcan una tendencia general, determinada por una cantidad de posibles variables (el metro y la rima en primer lugar, pero también el arbitrio del traductor), y que no excluyen la eventualidad de una completa conservación:

<b>TO (157)</b>	<b>P53 (202)</b>	<b>P73 (293)</b>
Ya el sol las doradas trenzas   extiende desmarañadas   sobre los montes y selvas	See the sun his golden tresses   In the orient disentangling,   Spreads them o'er the woods and mountains	See the sun his disentangled   Golden tresses far extends   Over mountains, groves and gardens

Pero precisamente este último ejemplo da pie para señalar un tercer fenómeno interesantísimo, o sea un trueque interno de figuras metafóricas sacadas del propio repertorio calderoniano. Volvamos atrás unos cuantos versos de la misma jornada y fijémonos en lo que le ocurre en *P53* a la personificación original:

<b>TO (155)</b>	<b>P53 (189)</b>	<b>P73 (281)</b>
se eclipsó   el sol, que en sangrienta guerra   no quiso dar a la luna   luz, que en su faz resplandece	the sun grew dark-   And the moon lay cold and stark,   Missing the long golden hair   Which the sun's bright brow doth wear	Dark eclipse the sun lay under,   Deigning not a single glance   Of his radiant countenance   To the moon

Mientras que *P73* enriquecerá el *TO* con la metáfora añadida de la mirada, es evidente que en *P53* MacCarthy duplica y anticipa la metáfora «luz solar = cabello dorado» que como traductor debió de haber absorbido como figura de repertorio. El aspecto más interesan-

te es que esta suerte de contaminación ‘intracalderoniana’ continúa también en *P73*, a partir del arranque de la comedia:

<i>TO</i> (149, énfasis añadido)	<i>P53</i> (150, énfasis añadido)	<i>P73</i> (241, énfasis añadido)
Dejad que desde aquella   punta vecina al sol, que de una estrella   <b>corona su tocado</b> ,   a las saladas ondas despeñado   baje quien tantas penas se apercibe	Let me from this point that shines afar,   Upraised in Heaven, which with one brightest star   Its <b>rugged brow</b> is crowning,   Down, <b>where</b> <b>the rocks</b> above the waves <b>are</b> <b>frowning</b> ,   There ‘mid the wild salt billows let me lie	Yes, from this rocky height,   Nigh to the sun, that with one starry light   Its <b>rugged brow</b> doth crown,   Headlong among the salt waves leaping down   Let him descend who so much pain perceives

Es otra prolepsis, ya que en la segunda jornada encontramos el siguiente pasaje, donde sin embargo la metáfora del *TO* se elimina (*P53*) o aparece debilitada (*P73*):

<i>TO</i> (159)	<i>P53</i> (216)	<i>P73</i> (307)
Huyendo de mí misma, he penetrado   deste rústico monte la espesura,   cuyo ceño, de robles coronado,   amenazó del sol la lumbre pura	From myself, with hurried footsteps, flying,   I have sought this wilderness profound:   Where the pure bright summer beam is dying   In the shadow of this hill oak- crown’d	Here from myself with hurried footsteps flying,   I dared to tread this wilderness profound,   Beneath the mountain whose proud top defying   The pure bright sunbeam is with huge rocks [sic] <sup>8</sup> crowned

Creo que los datos recogidos en este cuarto apartado dicen mucho, por muy parciales que sean, sobre el método traductor de MacCarthy, progresivamente más mimético pero sin renunciar a cierto eclecticismo, bien por sus idiosincrasias, bien por los fuertes vínculos de una tradición cultural anglófona respecto a la cual Calderón representaba en buena medida una voz arcaica y discordante (García Gómez 2003). El reto de las futuras investigaciones sobre el corpus de MacCarthy consistirá tanto en catalogar y analizar los resortes internos de su *modus operandi*, como en contextualizarlo en este marco cultural conflictivo.

<sup>8</sup> Cabe preguntarse si «rocks» no será una errata por «oaks».

## Bibliografía

- Calderón de la Barca, P. (1851). «*El purgatorio de san Patricio*». Hartzenbusch, J.E. (ed.), *Comedias*, tomo I. Madrid: Rivadeneyra, segunda edición, 149-66.
- FitzGerald, E. (trad.) (2000). *Eight Dramas of Calderón*. Ed. M.R. Greer. Champaign: University of Illinois Press.
- García Gómez, Á.M. (2003). «Contextualización de las primeras puestas en escena de *La vida es sueño* (1925, 1929) en Inglaterra dentro del marco de la crítica anglo-irlandesa del siglo XIX». Tietz, M. (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos = XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (Florenca, 10-14 de julio de 2002). Stuttgart: Franz Steiner, 163-93.
- Kroll, S. (2020). «Traducir rimas: Las asonancias calderonianas en las traducciones de Johann Diederich Gries». Grunnägel, C.; Ehrlicher, H. (eds), *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales = Actas del XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (Vercelli/Turín, 2017). Kassel: Reichenberger, 253-75.
- MacCarthy, A. (2011). «Spanish Literature and Irish Romanticism, 1800-50». Kelly, J. (ed.), *Ireland and Romanticism. Publics, Nations and Scenes of Cultural Production*. London: Palgrave Macmillan, 45-58.
- MacCarthy, D.F. (transl.) (1853). *Dramas of Calderón, Tragic, Comic and Legendary*. 2 vols. London: Charles Dolman.
- MacCarthy, D.F. (transl.) (1861). *Love the Greatest Enchantment, The Sorceries of Sin, The Devotion of the Cross*. London: Longman, Green, Longman and Roberts.
- MacCarthy, D.F. (transl.) (1870). *The Two Lovers of Heaven: Chrysanthus and Daria*. Dublin: John F. Fowler; London: John Camden Hotten.
- MacCarthy, D.F. (transl.) (1873). *Calderón's Dramas*. London: Henry S. King & Co.
- Maggi, E. (2020). «“Honestly, conscientiously, and strictly”: Un acercamiento a las traducciones calderonianas de Denis Florence MacCarthy (1817-1882)». Grunnägel, C.; Ehrlicher, H. (eds), *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales = Actas del XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (Vercelli/Turín, 2017). Kassel: Reichenberger, 333-55.
- O'Brien, P. (2006). *Writing Lough Derg. From William Carleton to Seamus Heaney*. Syracuse: Syracuse University.
- O'Connor, A. (2017). *Translation and Language in Nineteenth-Century Ireland*. London: Palgrave Macmillan.
- Plata Parga, F. (ed.) (2003). *Pedro Calderón de la Barca: El Pastor Fido*. Kassel: Reichenberger.
- Sullivan, H.W. (1998). *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)* [1983]. Trad. de M. Grass. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
- Trench, R.C. (transl.) (1856). *Life's a Dream, The Great Theatre of the World. From the Spanish of Calderón, With an Essay on His Life and Genius*. London: John W. Parker & Son.
- Yeats, W.B. (2004). *The Collected Works*. Vol. 9, *Early Articles and Reviews*. Ed. by J.P. Frayne and M. Marchaterre. New York: Scribner.

