



UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS  
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo Fin de Grado

# **Estrategias de domesticación y extranjerización en la traducción literaria**

Análisis comparativo de dos traducciones al castellano de la novela  
británica *Arabella* (1949) de Georgette Heyer

Estudiante: Laura Revuelta Guerrero

Director: Arturo Peral Santamaría

Madrid, junio de 2017

## Tabla de contenidos

1	Introducción .....	3
2	Finalidad y objetivos.....	5
3	Introducción a la autora, su obra y su recepción.....	7
3.1	Biografía .....	7
3.2	Características de su obra literaria.....	7
3.2.1	Obras publicadas .....	7
3.2.2	El mundo de la Regencia .....	8
3.3	<i>Arabella</i> : contenido y forma.....	9
3.4	Valoración crítica en el mundo anglosajón .....	10
3.5	Recepción en España .....	12
4	Marco teórico y metodología .....	14
4.1	Categorización de aspectos socioculturales .....	14
4.2	Los fundamentos de la retraducción.....	16
4.3	Estrategias traslativas de domesticación y extranjerización.....	18
4.4	Metodología.....	19
5	Análisis de las estrategias traslativas .....	21
5.1	Nombres propios, apodos y títulos .....	21
5.2	Expresiones idiomáticas .....	23
5.3	Cultura material .....	25
5.4	Referencias históricas y geográficas .....	27
5.5	Elementos adicionales .....	29
6	Conclusiones .....	33
7	Referencias.....	37
	Anexo I: tablas comparativas .....	39
	Anexo II: información adicional sobre los traductores .....	64

## 1 Introducción

La traducción de novelas extranjeras en España ha experimentado numerosos cambios a lo largo del último siglo en función del contexto social y político de la realidad española y la creciente importancia del papel del traductor en el ámbito literario. El fenómeno de la globalización ha contribuido a modificar las prioridades de la audiencia receptora en cuanto a la fidelidad del traductor a la obra original. Al mismo tiempo, las tendencias académicas del mundo de la traducción han evolucionado hacia un modelo orientado hacia la cultura original, y no la receptora del texto traducido. En este sentido, las traducciones actuales en España presentan por lo general un mayor grado de fidelidad en lo que concierne a la forma y el contenido en comparación con el pasado, no solo por la desaparición de la censura franquista, sino por la transformación de los criterios y normas establecidos a la hora de traducir. Para entender con mayor profundidad esta evolución, conviene analizar las diferencias existentes entre las traducciones previas y las actuales, pero no desde el enfoque habitual de los errores y la censura, sino desde los fundamentos que llevan a los traductores a trazar sus estrategias traslativas. Sin duda, la mejor forma para obtener un análisis efectivo es mediante la comparación de dos traducciones de una misma obra extranjera enmarcadas en distintos contextos históricos.

El punto de partida del presente trabajo es la existencia de dos traducciones al español —de 1950 y 2007, respectivamente— de la obra *Arabella* (1949), escrita por la novelista británica Georgette Heyer. Se ha escogido una obra de esta autora debido al relanzamiento de su producción en España en los últimos años y las dificultades de traducción que presentan sus novelas, la mayoría de las cuales tienen un fuerte componente histórico y cultural, como se verá más adelante. La investigación toma como enfoque principal la propuesta de Lawrence Venuti sobre dos posibles aproximaciones metodológicas al traducir: la domesticación y la extranjerización. La teoría de Venuti sirve como base para analizar contrastivamente las dos traducciones de *Arabella* y determinar qué tipo de estrategias emplearon sus traductores a la hora de resolver dificultades socioculturales y en qué fundamentos profesionales y personales se basaron para ello.

El trabajo se ha estructurado de la siguiente forma: en primer lugar, en el apartado 2 se justifica el tema de investigación mediante tres finalidades académicas y

se estipulan los objetivos que han de conseguirse durante el desarrollo de la investigación. El apartado 3 contiene una recopilación sobre la autora del corpus de estudio, Heyer, que incluye su trayectoria profesional, sus publicaciones, los rasgos generales de su literatura y el impacto que ha tenido tanto en el mundo anglosajón como en España. El apartado 4 engloba tanto el marco teórico como la metodología, y en él se presentan las principales teorías de la traducción a las que se ha recurrido para crear las bases teóricas de la investigación y el enfoque metodológico con el que se ha realizado el análisis. El apartado 5 consiste en la parte práctica del trabajo, es decir, el análisis contrastivo de la obra original y sus dos traducciones. Este se ha estructurado por categorías de los aspectos socioculturales más significativos y se complementa con unas tablas comparativas adjuntas en los anexos. El trabajo finaliza con las conclusiones (apartado 6), donde se dará respuesta a los objetivos del trabajo, y la lista de referencias bibliográficas (apartado 7). Por último, los anexos incluyen tres tablas comparativas sobre la obra original y sus traducciones, así como una ficha informativa sobre los traductores españoles y sus versiones de *Arabella*.

## 2 Finalidad y objetivos

La elaboración del presente trabajo se fundamenta en tres motivos académicos: los fundamentos de las estrategias traslativas, las particularidades de la traducción de novelas históricas de Heyer y las limitaciones del traductor ante la resolución de aspectos socioculturales.

En primer lugar, la abundancia de estudios sobre traducción y censura de obras contemporáneas en España ha relegado a un segundo plano otros aspectos fundamentales de la retraducción. Si bien la censura era una de las características clave en la traducción del siglo XX, no fue la única. En las novelas históricas como *Arabella*, apenas había motivos para censurar el contenido, dada la ausencia de connotaciones sexuales, controversia política o críticas al régimen. Y, sin embargo, la traducción que realizó Ignacio Rived en 1950 difiere enormemente de la retraducción de Gemma Rovira en 2007. Esto se debe más bien a la transformación de los criterios profesionales y personales en el ámbito de la traducción, que conduce a la producción de traducciones muy diferentes. La aportación de este trabajo al ámbito académico consiste, por tanto, en darle un nuevo enfoque a la retraducción, no tanto basado en la censura o en los errores de la traducción más antigua, sino en los fundamentos de las estrategias traslativas, el por qué de las decisiones tomadas y dónde sitúan estas decisiones a ambas traducciones en la escala de los extremos de domesticación y extranjerización.

Junto a la importancia de los fundamentos de la traducción, cabe destacar en segundo lugar la oportunidad histórica que supone el estudio de la obra de Heyer gracias a su reciente relanzamiento en España. Pese a la cálida acogida que siempre han tenido las novelas de la autora en su país natal, Heyer apenas contaba con reediciones en España hasta la fecha (véase apartado 3.5), por lo que se trata de un momento oportuno para estudiar y difundir su obra literaria. Los resultados están destinados a ampliar la investigación académica sobre una autora extranjera reconocida que hasta ahora no había recibido suficiente atención entre los académicos de instituciones españolas. De esta forma, se busca contribuir al enriquecimiento de los estudios literarios en España y se ofrece una perspectiva diferente de Heyer, basada en la importancia del valor histórico y cultural de su obra.

Y, en tercer lugar, se considera que los aspectos socioculturales presentes en la literatura extranjera se cuentan entre los elementos más complejos con los que los traductores tropiezan a la hora de traducir una novela. El papel del traductor, como ya se sabe, no se reduce a la comprensión de una lengua extranjera, sino que también abarca la cultura de origen. El grado de dificultad para resolver cuestiones culturales depende en muchas ocasiones de los medios de los que dispone el traductor para documentarse y familiarizarse con la cultura origen. Puesto que la evolución de los métodos de traducción desde el punto de vista de la información y la tecnología incide en la valoración cualitativa de una obra traducida, este hecho se tendrá en consideración al clasificar las estrategias en el análisis. Con este trabajo se busca, por tanto, resaltar el esfuerzo —en ocasiones minusvalorado— que subyace en la resolución de dificultades socioculturales en la traducción literaria y los motivos que llevan al traductor a tomar una decisión u otra dependiendo del tipo de información y medios que posea.

Los objetivos del presente trabajo pueden resumirse de la siguiente manera:

- 1) contrastar las diferencias observadas entre la primera traducción y la retraducción de *Arabella* en el plano de la resolución de aspectos socioculturales;
- 2) identificar qué tipo de estrategia predomina en cada traducción (estrategia domesticadora o extranjerizante);
- 3) formular una hipótesis sobre los motivos que pudieron llevar a los traductores a inclinarse por la domesticación o extranjerización del texto, teniendo en cuenta la evolución de los métodos de traducción y los medios de documentación disponibles, y
- 4) comprobar si existen razones textuales que justifiquen la retraducción de la novela, en cuyo caso se evaluará hasta qué punto la retraducción encaja mejor en los criterios de traducción actuales y las demandas del lector contemporáneo.

## 3 Introducción a la autora, su obra y su recepción

### 3.1 Biografía

Georgette Heyer (Wimbledon, 1902 – Londres, 1974) comenzó su carrera literaria a los 15 años, escribiendo historias con el único fin de entretener a su hermano convaleciente. Escribió su primera novela *The Black Moth*, o *La polilla negra*, a los 19 años y decidió publicarla por recomendación de su padre en 1921. El éxito cosechado con esta primera obra le acompañó el resto de su vida, durante la cual publicó otras 55 novelas, con cuyas ventas acabó por convertirse en el principal sustento económico de su familia. En el momento de su muerte, vendía un millón de copias anuales y, en los últimos cinco o seis años se han seguido vendiendo más de 500 000 ejemplares suyos en total (Flood, 2015).

La recreación histórica tan lograda en sus novelas le valió el sobrenombre popular de la «reina de la Regencia» (*queen of Regency*), puesto que la mayoría de sus obras se ambientaban en la época de la Regencia, cuyas características se detallan más adelante. Aunque se convirtió en un fenómeno literario desde muy joven, siempre se mantuvo apartada del público; apenas concedía entrevistas y solo contestaba a las cartas de sus seguidores cuando se trataba de preguntas relacionadas con sus métodos de investigación y documentación histórica. Se conocen pocos detalles de su vida personal, entre los que cabe destacar que contrajo matrimonio en 1925, vivió largas temporadas en el extranjero y sufrió graves problemas financieros poco antes de su fallecimiento en julio de 1974. El verdadero valor de su legado reside en la consolidación de un subgénero literario que generó con posterioridad numerosos seguidores e imitadores.

### 3.2 Características de su obra literaria

#### 3.2.1 Obras publicadas

La obra de Heyer puede dividirse en dos categorías, romance histórico y novela detectivesca, de las cuales la primera fue la que le granjeó la fama como escritora de novelas ambientadas en la Regencia. Algunas de sus novelas de misterio más destacadas

fueron *Death in The Stocks*, *Why Shoot a Butler?* o *Footsteps in The Dark*. Además, Georgette también publicó relatos cortos y romances contemporáneos que, sin embargo, no alcanzaron tanta fama. Sus obras más reeditadas fueron *Devil's Cub* (1932), *Friday's Child* (1944), *The Grand Sophy* (1950) y *Frederica* (1965). Su descripción de la Batalla de Waterloo en *An Infamous Army* (1937) fue utilizada como material de estudio en la Real Academia Militar de Sandhurst por la precisión de los detalles en la vida militar y la estrategia de guerra. En total escribió veinticuatro novelas de regencia, doce de misterio, seis históricas, ocho georgianas y cuatro contemporáneas, además de dos ensayos y varios relatos y cuentos cortos.

### 3.2.2 El mundo de la Regencia

Se considera que Heyer inventó el subgénero de romance de regencia en 1935 con la publicación de su novela *A Regency Buck*, momento a partir del cual sus novelas históricas empezaron a caracterizarse por su exactitud histórica y el cuidado extremo del habla y las costumbres de la época (Kesavan, 2008). Para recrear la atmósfera de la época, Heyer se documentaba de forma exhaustiva sobre las costumbres, el vestuario y el lenguaje del periodo en la fase previa a la escritura de sus novelas, hecho que luego reflejaba fielmente en las abundantes descripciones de los personajes y su entorno.

La Regencia precedió a la coronación la reina Victoria en 1820. El rey Jorge III había sido declarado incapacitado para ostentar la corona, por lo que su hijo el príncipe Jorge IV pasó a ocupar el cargo en calidad de regente. Aunque el período exacto de la Regencia duró nueve años (1811-1820), las novelas de Heyer transcurren en una época más amplia en el tiempo, entre 1775 y 1825 (Kesavan, 2008). En general, aquellos años se caracterizaron por una cierta relajación en las costumbres y el modo de vida de la alta sociedad. De este período cabe destacar la extravagancia de la moda, la aparición de los dandis, la exaltación del Romanticismo y la transición de la era georgiana hacia la era victoriana y el imperialismo.

Las historias ambientadas en la Regencia que escribía Heyer suponían una forma de evasión ante la realidad contemporánea —dos guerras mundiales y la Gran Depresión— y la recreación de una Regencia idílica donde la feliz existencia de la clase alta transcurría en paralelo, pero sin cruzarse nunca, con las miserias de la clase



trabajadora británica, algo que la propia autora denominó «ficción escapista» (Flood, 2015). Así, su obra recoge costumbres, formas de cortesía y un lenguaje característico que solo existieron en Inglaterra durante aquellos años, que alumbró a escritores de la talla de Byron, Keats, Shelley, Austen o Walter Scott. En las novelas de Heyer están presentes sus esfuerzos por imitar y plasmar el estilo de vida que caracterizó esta época y a sus coetáneos.

### 3.3 *Arabella: contenido y forma*

La novela se sitúa en torno al año 1817 y narra la historia de Arabella Tallant, la hija mayor de un párroco rural que recibe la invitación de su madrina para pasar la temporada de invierno en Londres y tratar de encontrar un buen partido que saque a la familia de sus dificultades económicas. De camino a Londres, coincide con el dandi más popular de la sociedad londinense, Beaumaris, quien, harto de ser perseguido por su fortuna, le insinúa a Arabella que ha organizado el encuentro para intentar seducirlo. Herida en su orgullo, Arabella finge ser también una rica heredera, pero su inocencia y juventud no consiguen engañar a Beaumaris, que utiliza su mentira para divertirse y difundirla por todo Londres. Pronto Arabella se ve asediada por numerosos caballeros que le piden la mano, y nadie sospecha la verdad más que el propio Beaumaris, que finalmente acaba enamorándose de la joven y casándose con ella. Se trata de un argumento sencillo, con personajes estereotipados y estructura típica. Lo que la diferencia de otras novelas de regencia es su alusión ocasional a la pobreza de las clases más bajas de Londres. En una escena, por ejemplo, la protagonista se compadece de un niño esclavizado por su patrón, que le obliga a limpiar chimeneas sin recibir un salario a cambio. Tratándose de una tarea peligrosa para un menor, Arabella decide darle protección y llevar al culpable a un tribunal.

En cualquier caso, la complejidad de la novela no reside en el contenido, sino más bien en la forma en que está escrita. En la obra abundan los referentes culturales a personajes conocidos de la época, lugares frecuentados por la sociedad londinense en el siglo XIX, formas concretas del habla según el estrato social de cada personaje, publicaciones reales de libros y revistas o alusiones a modas de vestuario y de costumbres que tuvieron su auge durante la Regencia. La propia historia del

deshollinador esclavizado surgió a partir de un caso real que sucedió en Londres y que tuvo seguimiento en la prensa. Esto ejemplifica hasta qué punto la novela está repleta de detalles con trascendencia histórica que no pueden pasarse por alto en la traducción, ya que tienen un propósito muy específico: la recreación de la vida social aristocrática durante la Regencia.

En el ámbito de la traductología, el *skopos* es la finalidad o el objetivo al que se dirige una determinada traducción. El *skopos* de una traducción, introducido como concepto por Hans J. Vermeer en 1978, no siempre se corresponde con el *skopos* del texto o mensaje original, sino que puede modificarse según el público de llegada (Vermeer, 2004). Tras haber estudiado brevemente las características de la obra de Heyer y su metodología de escritura, se deduce que la esencia de sus novelas históricas se basa en su capacidad para transportar al lector a una época pasada. Desde la perspectiva de la traducción, se podría considerar que el *skopos* del traductor gira también en torno a esta idea, la transmisión de los valores históricos, sociales y culturales de la novela a un público receptor que no es heredero de esa misma cultura. Para cumplir con este objetivo, el traductor debe prestar especial atención a la presencia de aspectos socioculturales ligados al contexto histórico de la obra, saber detectarlos y encontrar la forma de traducirlos al español sin que se pierda la carga cultural presente en la lengua origen.

### **3.4 Valoración crítica en el mundo anglosajón**

En el mundo anglosajón, Heyer se convirtió desde el principio en un fenómeno literario por los niveles de popularidad que alcanzó siendo aún muy joven y que mantuvo hasta el final de sus días. Por ello abundan los estudios en inglés sobre la autora, su huella en la literatura británica, su estilo narrativo y su papel en la creación de un nuevo género literario. Escritoras como A.S. Byatt, Margaret Drabble o Germaine Greer han expresado su admiración por la obra de Heyer repetidas veces. La novelista Harriet Evans resume la esencia de sus novelas de la siguiente forma:

I think what makes her so unique is the rare combination of totally gripping stories, historical detail that is spot-on yet illuminating, characters that are so enjoyable, romantic storylines that are, genuinely, heart-stopping and gorgeous and finally and

most importantly all wrapped up and told by someone with a cynical eye. She is not fluffy, or prone to flummery, an excellent Heyer word (Flood, 2015).

Heyer cuenta asimismo con biógrafas como Jane Aiken Hodge (*The Private World of Georgette Heyer*) y Jennifer Kloester (*Georgette Heyer: Biography of a Bestseller*), cuyas obras se centran en la vida personal de la autora, y con estudios dedicados a su carrera literaria (*The Georgette Heyer Compendium*, de Harmony Raine) y al mundo literario de la Regencia (*Georgette Heyer's Regency England*, de Teresa Chris).

Los críticos la ensalzan por la reproducción minuciosa del lenguaje y las costumbres durante la Regencia (1811-1820) —muy similar al empleado por Jane Austen en sus novelas—, así como la inclusión de infinidad de detalles no ficticios que han convertido a Heyer en una lectura de referencia para investigadores e historiadores. De hecho, el lenguaje que se empleaba durante la Regencia y que Heyer retrataba a la perfección en sus novelas resulta tan complejo para sus lectores anglófonos actuales que les obliga en ocasiones a recurrir al diccionario para comprender las expresiones. Muchos de sus seguidores, en vez de documentarse como ella, copiaban expresiones y frases hechas investigadas y adaptadas por Heyer, lo que llevó a la autora a denunciar varios casos de plagio en la década de 1950, como ocurrió con la escritora Barbara Cartland (Kempf, 1994).

Su hábito de documentación le valió no pocas críticas puesto que, al mismo tiempo que se elogiaba la minuciosidad de su trabajo, se le restó también mérito aludiendo a que la abundancia de detalles materiales servía únicamente para maquillar la simpleza de argumentos y personajes. A menudo se compara su trabajo con la obra literaria de Austen, con la diferencia de que Austen omitía los detalles materiales para centrarse en la psicología de sus personajes mientras que Heyer recurría a la sobreabundancia de descripciones sobre mobiliario y vestimenta a falta de una mayor profundidad psicológica. No obstante, debe tenerse en cuenta un hecho, y es que Austen escribía novelas de regencia para sus contemporáneos y que, por tanto, omitía estos detalles por considerarlos innecesarios, mientras que Heyer escribía sobre el pasado y trataba de recrearlo lo más fielmente posible mediante sus extensas explicaciones (Vivanco, 2009).

### 3.5 Recepción en España

Para valorar el impacto de la obra de Heyer en España, se ha recopilado y verificado información sobre sus novelas editadas en España y traducidas al español. Dicha información se ha encontrado únicamente en tres fuentes: la base de datos de libros editados en España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, con 20 registros; el catálogo de la Biblioteca Nacional, con 25 registros; y la tesis doctoral de M<sup>a</sup> Goretti Zaragoza Ninet (2008), que contiene bibliografía de las obras de Heyer y sus traducciones en España. Tras comparar y completar la información recabada de las tres páginas, se han ordenado las traducciones al castellano por año de publicación:

- 1945** *¿Por qué murió el mayordomo? (Why Shoot a Butler?, 1933)*. Traducida por Rosa S. de Naviera. Editorial Ágora.  
*Un muerto en la carretera (Death in the stocks, 1935)*. M<sup>a</sup> Luisa Úbeda. Editorial Ágora.
- 1946** *Lady Barbara (An Infamous Army, 1937)*. Ramón Román. Editorial Boga.  
*Un instrumento contundente (A blunt instrument, 1938)*. Rosa S. de Naveira. Editorial Ágora.
- 1947** *Una gran señora (Friday's Child, 1944)*. Traducida por J. Pané Argelich (directamente del inglés). Editorial Bruguera.
- 1949** *Su gracia el Duque (The Foundling, 1948)*. Ángel Perezagua. Editorial La Nave.  
*Suerte en la noche (These Old Shades, 1926)*. Teresa Oyarzun.
- 1950** *Arabella (Arabella, 1949)*. Ignacio Rived López. Editorial La Nave.
- 1979** *Esas viejas sombras (These Old Shades, 1926)*. Joaquín Adsuar Ortega. Editorial Argos Vergara.  
*Caridad (Charity Girl, 1970)*. Benito Gómez Ibáñez. Editorial Argos Vergara.  
*La hija del faraón (Faro's Daughter, 1941)*. M<sup>a</sup> Teresa de la Vega. Editorial Argos Vergara.  
*Matrimonio de conveniencias (The Convenient Marriage, 1934)*. Susana Constante. Editorial Argos Vergara.  
*Un hombre sin igual (The Nonesuch, 1962)*. Alberto Coscarelli. Editorial Argos Vergara.
- 2007** *La indomable Sophia (The Grand Sophy, 1950)*. Gemma Rovira Ortega. Editorial Salamandra.

- El tío Sylvester (Sylvester, or the Wicked Uncle 1957)*. Editorial Salamandra.
- Arabella (Arabella, 1949)*. Gemma Rovira Ortega. Editorial Salamandra.
- 2008** *Muerte en el cepo (Death in the stocks, 1935)*. Gemma Moral Bartolomé. Editorial Salamandra.
- Aquí hay veneno (Behold, Here's Poison, 1936)*. Gemma Moral Bartolomé. Editorial Salamandra.
- 2009** *Venetia (Venetia, 1958)*. Gemma Rovira Ortega. Editorial Salamandra.
- El dandi (The Corinthian, 1940)*. Gemma Rovira Ortega. Editorial Salamandra.

Del anterior orden cronológico, así como de la información adicional proporcionada por las fuentes ya mencionadas, se extraen las siguientes conclusiones:

- Del total de sus obras (56) solo se han editado 20 en español, tres de las cuales han sido retraducidas (*Arabella, These Old Shades* y *Death in the Stocks*).
- El número de impresiones y reediciones en castellano es muy bajo en contraste con el mundo anglosajón. Por ejemplo, *Why Shoot a Butler?* se reeditó seis veces en inglés, y ninguna en español.
- Suele haber una gran distancia temporal entre la fecha de publicación de la obra original y su traducción. Algunos de los grandes éxitos de la autora, como *Devil's Cub* o *Frederica*, siguen sin tener traducción al castellano.
- Existe la posibilidad de que las primeras traducciones de Heyer no fuesen directas del inglés. La traducción de *Friday's Child* incorpora una nota explicativa por parte del traductor, aclarando que es una traducción directa del inglés, de lo cual se deduce que las otras traducciones tal vez usaban una lengua puente como el francés.
- 1979 y entre 2007 y 2009 son los dos períodos de mayor acogida de novelas de Heyer, impulsada por las editoriales Argos Vergara y Salamandra. Zaragoza Ninet (2008, p.226) observa que el relanzamiento de 1979 coincide con la creación de la Escuela de Traductores e Intérpretes de la Universidad de Granada.
- Hay una amplia variedad de traductores, al menos 14 registrados, aunque en los últimos años las traducciones se canalizan a través de un menor número de

traductores. No obstante, cabe la posibilidad de que existan más traducciones al castellano de Georgette Heyer, aunque no se tenga constancia de ellas.

- Se puede afirmar que el impacto de la obra de Heyer en España en contraste con los países anglosajones es significativamente menor, y esto cristaliza en el bajo número de reediciones y la escasez de investigación académica sobre la autora y su trayectoria profesional.

## 4 Marco teórico y metodología

### 4.1 Categorización de aspectos socioculturales

En el ámbito de la traductología, el *skopos* es la finalidad o el objetivo al que se dirige una determinada traducción. El *skopos* de una traducción, introducido como concepto por Hans J. Vermeer en 1978, no siempre se corresponde con el *skopos* del texto o mensaje original, sino que puede modificarse según el público de llegada (Vermeer, 2004). Tras haber estudiado brevemente las características de la obra de Heyer y su metodología de escritura, se deduce que la esencia de sus novelas históricas se basa en su capacidad para transportar al lector a una época pasada. Desde la perspectiva de la traducción, se podría considerar que el *skopos* del traductor gira también en torno a esta idea, la transmisión de los valores históricos, sociales y culturales de la novela a un público receptor que no es heredero de esa misma cultura. Para cumplir con este objetivo, el traductor debe prestar especial atención a la presencia de aspectos socioculturales ligados al contexto histórico de la obra, saber detectarlos y encontrar la forma de traducirlos al español sin que se pierda la carga cultural presente en la lengua origen. Las dificultades, por tanto, se concentran en torno al vocabulario y el léxico escogidos, que pertenecen a la época de la Regencia y se encuentran en desuso en la lengua inglesa contemporánea.

Si ya de por sí el traductor tiene la obligación profesional de documentarse antes de traducir una obra, en el caso de *Arabella*, la necesidad es mayor. Muchos de los matices del texto resultarían imposibles de ver sin investigación previa. Los traductores, por tanto, se encuentran en la obligación de documentarse y familiarizarse con el contexto social y cultural en el que se halla envuelta la novela para poder identificar las

dificultades y resolverlas con precisión. Tras la lectura de la obra original y sus dos traducciones al español, y teniendo en cuenta las características de la época de la Regencia, se han agrupado los aspectos socioculturales más significativos en cuatro categorías:

- nombres propios, apodos y títulos;
- expresiones idiomáticas;
- cultura material, y
- referencias históricas y geográficas.

En primer lugar, la categoría de «nombres propios, apodos y títulos» se refiere, en esencia, a la traducción de los nombres de los personajes, así como de sus apodos y de los títulos de cortesía o nobleza que aparecen a lo largo de la novela. En la historia de la traducción española, los nombres propios solían traducirse o adaptarse al español, pero esta tendencia ha desaparecido en los últimos años, dando paso a una nueva prioridad: la conservación del exotismo, la diversidad cultural y la atmósfera propia de la novela (Moya, 1993). Los nombres propios, por tanto, no suelen adaptarse ni traducirse, sino que se transcriben sin sufrir cambios de la lengua original a la lengua meta. Un caso distinto sería el de los apodos, cuya carga de significado es por lo general mayor y necesita de una naturalización en la lengua meta para que el lector pueda comprender sus connotaciones. En cuanto a los títulos, en el caso de culturas afines como la inglesa y la española, no ofrecen mayor problema en cuanto a su adaptación, aunque debe tenerse en cuenta cada caso en particular. Por ejemplo, hay títulos que aparecen con frecuencia en *Arabella* y que carecen de traducción al español —*Lord*, *Lady*, *Sir*—, por lo que la técnica habitual consiste en transcribirlos en minúscula y adaptar el plural al español —lores, sires—. Con los acompañantes del nombre tales como *Miss*, *Mr.* o *Mrs.*, se suele utilizar los equivalentes «señorita», «señor» y «señora» para acompañar únicamente al apellido (Moya, 1993).

En segundo lugar, se encuentran las expresiones idiomáticas, en las que se incluyen los juegos de palabras, las metáforas y las frases hechas. La clave en la traducción de las expresiones idiomáticas radica en el concepto de la equivalencia, entendida como la conservación del significado a través de modificaciones en estructura o estilo. Tanto las expresiones como los idiomatismos de un determinado lenguaje transmiten una serie de datos culturales que normalmente no pueden conservarse

mediante una traducción literal porque el dato cultural perdería peso en forma y contenido. Ante la laguna de equivalencias pragmáticas en la lengua meta, otras opciones válidas son la traducción literal con una nota explicativa a pie de página o la explicitación del concepto dentro del texto (Cobelo, 2011). En el caso de *Arabella*, la tarea del traductor es más compleja de lo normal por la abundancia de expresiones metafóricas de la época de la Regencia, algunas de las cuales son intraducibles y, otras muchas, han caído en desuso y son difíciles de desentrañar.

En tercer lugar, la cultura material, que hace referencia a los objetos, productos y artefactos típicos de una cultura y que crean una dificultad derivada de las diferencias materiales entre una cultura y otra (Nida, 1945). Esta categoría también se corresponde con la clasificación de «objetos cotidianos» propuesta por Vlachov y Florin (1970). En el caso de Heyer, la cultura material abarca el empleo consciente de términos especializados por parte de la autora y que hacen referencia al vestuario, la moneda, el transporte, los muebles, la gastronomía y las actividades típicas de la Regencia y las clases altas de la época. Ante este tipo de dificultades, el traductor puede optar por seleccionar un equivalente acuñado o, ante la inexistencia de equivalentes, ser más explícito en la descripción del objeto, añadir una nota al pie o elegir una traducción literal, entre otras técnicas.

En cuarto y último lugar, se han resaltado las referencias históricas y geográficas presentes en la novela. Las referencias históricas abarcan todo lo relacionado con acontecimientos, edificios y personalidades no ficticios, aunque para el análisis de aspectos socioculturales en *Arabella* también se han incluido dentro de las referencias históricas las menciones a elementos no ficticios como revistas, locales de entretenimiento o colecciones de museos que existieron de verdad y que la autora incorpora en su novela para darle un toque todavía más realista. Por otro lado, las referencias geográficas engloban cualquier mención de un elemento topográfico (ríos, montañas), biológico (flora, fauna) o meteorológico.

## **4.2 Los fundamentos de la retraducción**

Aunque la retraducción abarca numerosos ámbitos y puede definirse de múltiples formas, este trabajo delimita el concepto a un único sentido: el de un texto



literario traducido en más de una ocasión a un mismo idioma y para el mismo público receptor. Una de las teorías más destacadas en este ámbito es la hipótesis de la retraducción formulada por Berman (1990), que sostiene que la primera traducción de una obra literaria suele estar más orientada hacia la lengua meta mientras que la segunda se orienta hacia el texto original. Según esta hipótesis, la consecuencia directa de estas orientaciones es que la primera traducción pierde calidad al tener que introducir elementos culturales novedosos en la cultura meta, pero la segunda, una vez introducidos dichos elementos, puede omitir este paso y, su autor, dar por hecho que el público receptor ya se ha familiarizado con la cultura foránea. Por lo tanto, se deduce que cuánto más largo es el período de tiempo transcurrido entre la obra original y su traducción, más precisa y correcta será (Cadera y Walsh, 2017, p. 6).

No obstante, la hipótesis de Berman no puede aplicarse universalmente a todos los casos de retraducción. De hecho, se considera que es una hipótesis superada por criterios más recientes que plantean otros elementos dentro de la ecuación y aportan una visión más integral de la retraducción. Por ejemplo, la traducción literaria está estrechamente relacionada con el contexto histórico en que se produce. El momento de la publicación está enmarcado en un contexto ideológico, poético y lingüístico que afecta y da forma a los cánones estilísticos establecidos y las preferencias del traductor a la hora de escoger sus estrategias (Cadera y Walsh, 2017, pp. 9-10). Una retraducción, por tanto, no solo refleja los cambios acontecidos desde la primera traducción, sino que también se hace necesaria porque los cánones reinantes y la cultura receptora han sufrido una evolución que crea la necesidad de renovar la literatura traducida hasta la fecha. Como bien afirma Walter Benjamin (2004, pp.17-18):

Even words with fixed meaning can undergo a maturing process. The obvious tendency of a writer's literary style may in time wither away, only to give rise to immanent tendencies in the literary creation. What sounded fresh once may sound hackneyed later; what was once current may someday sound quaint.

Esta afirmación sobre la temporalidad de la escritura también trasciende al ámbito de la traducción, ya que el paso del tiempo puede hacer que una traducción quede obsoleta y crea la necesidad de una actualización del texto. Además, pueden darse motivos editoriales y comerciales como el relanzamiento de la obra, el auge de un género literario o al aumento de ventas de un determinado autor. También deben tenerse en cuenta otras limitaciones inherentes al momento histórico de cada traducción, desde

la censura política hasta la limitación tecnológica en cuanto a medios de información y comunicación, que a principios del siglo xx, por ejemplo, dificultaba al traductor la tarea de informarse extensamente sobre el texto original y sus connotaciones.

### 4.3 Estrategias traslativas de domesticación y extranjerización

La traducción es un ejercicio que implica un acercamiento entre dos culturas por parte del traductor. Al traducir una novela extranjera, el traductor se propone acercar los referentes culturales de origen a los de la cultura de llegada para facilitar la comprensión del texto manteniendo, por un lado, la fluidez de la lectura en la lengua meta y conservando, por el otro, los rasgos propios de la obra original. Existen múltiples formas de llevar esta tarea a cabo, pero la mayoría de las traducciones literarias tienden a posicionarse o bien más cerca de la cultura receptora, o bien alejadas de la cultura meta y en proximidad al texto original. El traductólogo Lawrence Venuti fue uno de los primeros teóricos en definir esta teoría. En su libro *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995) fue donde plasmó por primera vez los términos de «domesticación» y «extranjerización» como estrategias traslativas opuestas, si bien ya habían sido abordadas previamente por otros autores bajo denominaciones similares (apropiación, traducción literal u oblicua, equivalencia formal o dinámica, etc.).

La propuesta de Venuti partía del concepto de la invisibilidad del traductor, es decir, el encubrimiento de la intervención del traductor que hace que los lectores se forjen la ilusión de que están leyendo una obra original y no una traducción (Casas-Tost & Ling, 2014, p. 189). Venuti consideraba que esta era una práctica negativa directamente relacionada con la estrategia de domesticación, mediante la cual se reduce todo elemento extranjero al incorporar términos, expresiones y estructuras gramaticales habituales en la lengua meta para provocar en el lector una sensación de transparencia y fluidez. En cambio, la extranjerización, según Venuti, ayuda a promover la diversidad cultural y supone un reto a los valores estéticos de la cultura meta. Al conservar la sintaxis y la semántica propias de la lengua origen, surgen traducciones más abruptas, menos fluidas pero más fieles y auténticas. Además, el peligro de la domesticación radica en las altas probabilidades de que el traductor acabe alterando el sentido del mensaje puesto que, una vez que se ha modificado libremente el texto, es más fácil caer

en la exageración o la omisión de detalles, así como en la transformación de los matices morales, éticos o sexuales (Venuti, 2004, pp.483–485). El filósofo y traductor alemán Friedrich Schleiermacher realizó previamente una aproximación a las estrategias domesticadoras y extranjerizantes, expresando el concepto de forma muy similar a Venuti:

O el traductor deja lo más posible al escritor en reposo y hace al lector moverse en dirección a él; o deja al lector lo más posible en reposo y hace que el escritor se mueva en la dirección de este (Schleiermacher, 1823; citado en Cobelo, 2011, p.106).

Ambas estrategias son válidas e incluso pueden combinarse dentro de una misma traducción. Algunos teóricos de la traducción, como Eugene Nida, han abogado por la domesticación en pos de una traducción más fluida y menos artificiosa (Ríos Rico & Gallardo Cruz, 2014, p.168). Otros, como el traductor Lu Xung consideran que la estrategia de traducción más adecuada es la extranjerización porque permite al lector experimentar la sensación de viajar por países extranjeros, familiarizarse con sus toques exóticos e incrementar su riqueza cultural. Algunas de las técnicas propuestas por Lu Xung para obtener una traducción más orientada hacia la lengua origen son, en el plano léxico, el empleo de calcos y préstamos para traducir conceptos desconocidos; en el plano oracional, la conservación de las estructuras sintácticas originales aunque reste fluidez al texto; y, en general el rechazo a cualquier tipo de modificación o sustitución de elementos culturales, sobre todo en la traducción de nombres propios (Casas-Tost & Ling, 2014, p. 185).

#### **4.4 Metodología**

El enfoque metodológico del presente trabajo se basa en un ejercicio práctico de contraste analítico entre una obra original en inglés y sus dos traducciones al español. No obstante, dicho ejercicio parte de una base teórica que se ha elaborado tomando conceptos varios de la teoría de la traducción, entre los que cabe destacar como fuente primaria la teoría de Venuti y las estrategias traslativas de domesticación y extranjerización y, como fuentes secundarias, la hipótesis de retraducción de Berman, la clasificación de elementos culturales de Nida, la teoría del skopos de Vermeer y las técnicas de traducción de Vinay y Darbelnet.

Para la elaboración de las tablas comparativas, se han seleccionado los tres fragmentos de la novela *Arabella* donde se da un mayor número de elementos de comparación en cuanto a estrategias diseñadas para abordar las dificultades socioculturales del texto; es decir, se ha realizado una aproximación a la experiencia del lector al seleccionar las partes que más sorprenden por sus diferencias entre sí. Además, se ha comprobado que en los tres fragmentos haya variedad textual que combine partes descriptivas y dialogadas, y que en todos ellos aparece la protagonista de la novela, con el fin de identificar su personaje y su modo de expresión en ambas traducciones. Cada tabla abarca entre tres y cuatro páginas de los respectivos textos y se han dividido en cuadros numerados para facilitar su lectura e identificación.

La parte práctica del trabajo consiste en un análisis contrastivo de la resolución de aspectos socioculturales, clasificados según las categorías mencionadas en el punto 4.1., aunque también se ha incorporado una quinta categoría que incluye elementos variados de semántica, sintaxis y estructura que refuerza el análisis de los aspectos socioculturales. Por último, se ha estimado la orientación de las técnicas de traducción de ambos traductores para establecer si responden a una estrategia de domesticación o de extranjerización. En cuanto a la bibliografía, incluye todas las fuentes académicas leídas y citadas, pero se han eliminado las bases de datos consultadas (Biblioteca Nacional e ISBN) por su escasa aportación en cuanto a información bibliográfica.

## 5 Análisis de las estrategias traslativas

### 5.1 Nombres propios, apodos y títulos

En la primera versión, se ha adaptado un número considerable de nombres propios al español. Se dan excepciones en aquellos nombres que resultan intraducibles o poco propios de la cultura onomástica española, pero también hay casos de nombres propios con equivalencia en español que el traductor ha optado por no traducir. Por ejemplo, los nombres de los hermanos de la protagonista, *Elizabeth*, *Sophia* y *James*, se han traducido por Isabel, Sofía y Jaime. El nombre del protagonista masculino, *Robert*, se ha sustituido por Roberto. Asimismo, el nombre del cocinero francés de *Robert*, llamado *Alphonse*, se ha traducido por Alfonso (véase tabla II, cuadro 3). En este caso, no solo se ha adaptado el nombre sino que además se ha perdido la connotación cultural del origen del cocinero, venido de Francia y destacado en la novela por sus técnicas de cocina continental. La técnica más empleada ha sido, por tanto, la adaptación, lo cual indica una tendencia a la domesticación del texto.

Pero en cualquier caso, el traductor no sigue unas pautas fijas a la hora de traducir nombres propios. Por ejemplo, el nombre de *Robert* a veces se adapta pero a veces se conserva con su forma original. El nombre de la protagonista, *Arabella*, tampoco ha sufrido modificación alguna a lo largo del texto. Además, hay otros nombres propios con equivalentes en español que no se han traducido (*Henry* > Enrique, *Charles* > Carlos, *Bertram* > Beltrán), por lo que el traductor ha recurrido principalmente a la adaptación, pero también a la traducción literal, combinando ambas técnicas sin una dirección clara. En comparación, la segunda versión se ha guiado por unas pautas fijas y constantes desde el principio hasta el final de la obra: los nombres propios de personas no se traducen ni se adaptan, sino que se transcriben de forma literal, respetando la forma en que están escritos aunque existan equivalentes en español. En ningún caso se producen modificaciones, por lo que la técnica dominante ha sido la introducción de nombres extranjeros, que forma parte del método extranjerizante en la traducción.

En cuanto a los apodos, se producen dos tipos en la obra original: los nombres hipocorísticos —como *Bella*, *Sophy* y *Betsy* para *Arabella*, *Sophia* y *Elizabeth*— y los apodos con carga de significado empleados para indicar una característica del personaje

—*Chuffy Wivenhow*, *Leaky Peg* o *Quartern Sue*. En este caso, sí que hay unas pautas fijas por parte de ambos traductores. Ignacio Rived ha optado por conservar el apodo original sin modificarlo y Gemma Rovira ha optado por la transcripción en los casos de nombres acortados y por la adaptación de los apodos con carga de significado. Un ejemplo es *Chuffy Winvenhoe*, un personaje cuyo nombre real no es Chuffy, pero es conocido en sociedad con ese apodo por su aspecto físico (*chuffy* quiere decir «gordo»). Rovira ha traducido *Chuffy* por Mofletes para que los lectores puedan apreciar la carga significativa del apodo. Otro ejemplo es el caso de dos mujeres de mala fama, *Peg* y *Sue*, que han sido apodadas como *Leaky Peg* y *Quartern Sue* por su tendencia al alcohol (*leaky*, en referencia a algo que gotea y *quartern*, un término arcaico referido a un cuarto de pinta). Gemma Rovira ha optado en ambos casos por una modulación del término inglés, es decir, una variación semántica (Vinay y Darbelnet, 2004). Así, los apodos han sido traducidos por Peggy la Botellas y Susie la Trancas, con lo que la connotación del alcoholismo se ha conservado perfectamente. En conclusión, Ignacio Rived ha preferido extranjerizar la traducción de los apodos mientras que Gemma Rovira ha combinado la estrategia extranjerizante con la domesticación en aquellos casos en los que un término extranjerizante no era suficiente para transmitir el significado del apodo.

Por último, a la hora de traducir títulos nobiliarios y formas de cortesía al dirigirse a otras personas, también se han combinado distintas técnicas en ambas traducciones, lo cual queda ejemplificado a lo largo de las tres tablas situadas en el anexo I. Los títulos de tratamiento más comunes (*Miss*, *Mr.* y *Mrs.*) suelen traducirse por sus equivalentes en español: señorita, señor y señora (véase 4.1). Ignacio Rived ha optado por emplear distintos títulos para cada situación: *Miss* se traduce por «señorita», pero también se traduce de forma literal, sin cursivas y en mayúscula, cuando se habla de la protagonista, a la que a lo largo de la traducción suele referirse como Miss Arabella; *Mrs.* se ha traducido mayoritariamente por «señora» mientras que *Mr.* se ha conservado como en la obra original. El título nobiliario *Lordship*, en cambio, se adapta al castellano traduciéndose por su señoría (véase tabla II, cuadro 7), mientras que *Lady* se conserva con el mismo formato original y en mayúscula (véase tabla III, cuadro 22), y lo mismo sucede con *Lord*.

En la segunda versión, la traductora ha optado por la equivalencia habitual en español para traducir los títulos de tratamiento a lo largo de toda la traducción (señorita,

señora y señor). En diálogos más extensos donde los títulos de tratamiento sirven solo para indicar quién está hablando, como el de la tabla III, Rovira introduce al personaje con el título y el apellido (por ejemplo, «el señor Scunthorpe») y en sus siguientes intervenciones omite el título y deja el apellido para facilitar la fluidez del texto. Esta práctica es más bien de orientación domesticadora, puesto que en castellano se intenta no abusar de los títulos de tratamiento y cortesía cuando su repetición repercute de forma negativa en la agilidad de los diálogos. Para los títulos nobiliarios, como *Lord* o *Lady*, la traductora ha empleado préstamos en todos los casos, con lo que ha transcrito los términos eliminando la mayúscula y sin utilizar cursivas (lord y lady). Se intuye que el fundamento traslativo para recurrir a esta estrategia de extranjerización se debe a que dichos títulos no tienen una equivalencia exacta en español y la traductora ha considerado más correcto respetar el título empleado en la cultura anglosajona. Este rasgo puede enlazarse con la hipótesis de Berman, ya que la incorporación de elementos de la lengua de origen en la retraducción puede deberse también al hecho de que los lectores actuales reconocen sin dificultades el sentido de los títulos nobiliarios en inglés.

## 5.2 Expresiones idiomáticas

Como ya se ha visto en el punto 4.1, las expresiones idiomáticas de *Arabella* son especialmente difíciles de traducir porque no simbolizan solo una cultura ajena a la del público receptor, sino una época concreta de una cultura extranjera. La técnica más habitual para traducir proverbios, idiomatismos y otro tipo de expresiones propias de un idioma es la equivalencia (Cobelo, 2011). En este caso, ambas traducciones han optado en general por despegarse del texto original a falta de otras soluciones viables en el texto, aunque han empleado enfoques, técnicas y grados de domesticación diferentes. Aunque había numerosos ejemplos de expresiones idiomáticas en los tres fragmentos, se he realizado una selección de entre ellas para exponer solamente las más significativas.

Así, de la tabla II, se han resaltado cuatro expresiones cuyas traducciones llaman la atención (cuadros 5, 16 y 31 las dos últimas):

–*To kick his heels* (pasar el tiempo sin nada que hacer) se traduce como «dándole puntapiés» (1950) y «no tener nada que hacer» (2007). El primer caso es una

traducción literal que da pie a un falso sentido, y la segunda es una traducción oblicua que mantiene el mismo significado mediante una transposición.

–*Chères-amies* (amantes) se traduce por «mejores amigas» (1950) y «*chères-amies*» (2007). El primer caso es una traducción literal, en la que se pierde la connotación de amantes, y la segunda es un calco intencionado, puesto que se respeta la forma francesa y evoca la misma sensación de exotismo que en la obra original.

–*Come Tip Sreet over me* (contentar a alguien con poca cosa) se traduce por «venir sin mí» (1950) y «contentarme con cualquier cosa» (2007), lo cual no tiene un mismo sentido. En el primer caso, se pierde la connotación de reproche presente en la obra original y en la retraducción.

–*Toadies* (aduladores) se traduce por «tipos» (1950), lo cual constituye una generalización, y por «tiralevitas» (2007), el equivalente en castellano del término inglés.

Para finalizar, la tabla III es particularmente llamativa por el diálogo que se desarrolla entre Arabella y un amigo de Bertram, su hermano pequeño. El amigo, Scunthorpe, no se atreve a confesar ante Arabella que su hermano se ha arruinado jugando a las cartas y está alojado en una posada a las afueras huyendo de los aguaciles y refugiándose en la bebida. El diálogo que sigue está lleno de dobles sentidos, rodeos, metáforas y juegos lingüísticos, todo ello marcado por un registro estudiantil e informal. A continuación se exponen los ejemplos más destacados:

–*Tow him out of the River Tick*, traducido como «sacarle del pozo» (1950) y «rescatarle del río» (2007). Es un juego de palabras con el que el personaje quiere decir que Bertram está endeudado. La primera traducción ha buscado una frase metafórica adaptable a la cultura española, mientras que en la retraducción se ha intentado conservar las metáforas en inglés (río, en este caso).

–*Knocked into horse-nails*, traducido como «ahogado hasta el cuello, asfixiado» (1950) y «completamente aporreado» (2007). Ocurre lo mismo que con el anterior ejemplo: la primera traducción sigue con la metáfora del pozo para dar continuidad al diálogo y la segunda traducción conserva en la medida de lo posible el elemento visual de las metáforas.

–*Be screwed up*, traducido como «enderezarle los tornillos» (1950) y «ponerlo a la sombra» (2007), en referencia a la cárcel. Es más visual la segunda metáfora que la



primera, donde no se sabe con certeza si se refiere a que van a encarcelarlo, darle una lección o ayudarle a salir del aprieto.

–*Been into the sun a trifle*, traducido como «trincando un poco en exceso» (1950) y «está hecho una piltrafa» (2007). En la primera traducción se pierde parte de la carga de significado de la expresión en inglés, que quiere decir que ha bebido mucho.

–*Felt balls of fire-result*, traducido como «bebiendo un poco» (1950) y «empinó el codo a base de bien» (2007). De nuevo, hay un matiz en la primera traducción que pretende suavizar el tono del diálogo. Uno de los posibles motivos tras esta estrategia domesticadora podría ser la censura de temas poco morales como el alcohol.

–*Looking as queer as Dick's hatband*, traducido como «está en un estado lamentable» (1950) y «estaba hecho un cuero» (2007). En la retraducción no hay lugar a dudas de que se trata de una borrachera, mientras que en la primera puede entenderse que está en mal estado por varios motivos.

El resultado final de ambas traducciones cobra una distancia cultural inevitable del texto de partida, pero la primera traducción está más domesticada, puesto que se han suavizado las menciones al alcohol y se han sustituido las metáforas más visuales por otras mejor adaptadas a la cultura de llegada y menos ilegibles para el público receptor.

### 5.3 Cultura material

La mención a objetos específicos de la época de la Regencia es uno de los componentes esenciales de cualquier novela histórica de Heyer. Sus alusiones al vestuario, los muebles, la vivienda y el transporte que rodean la vida de sus personajes son intencionales. La precisión de los detalles forma parte de un extenso proceso de investigación por parte de la autora.

Una de las categorías que más aparece es la de mobiliario y vivienda. Por ejemplo, en el capítulo I se describe la sala de estar de la casa familiar y se menciona una chimenea. El término original en inglés era *high, barred grate*, que se ha traducido por «chimenea de morrillos» en la versión de 1950 y por «chimenea con barrotes» en la de 2007 (véase tabla I, cuadro 1). La primera traducción está más domesticada, puesto que se trata de un modelo de chimenea que venía aparejada con un utensilio compuesto de barras metálicas y que apenas se utiliza en la actualidad. La segunda traducción ha

seguido una técnica mucho más literal en vez de adaptar el término a un modelo de chimenea concreto. La autora también habla de las distintas partes de la casa, diferenciando el *drawing room* (tabla III, cuadro 2) del *saloon* (tabla II, cuadro 22). Gemma Rovira mantiene la diferenciación, traduciendo ambos términos por «salón» y «saloncito», mientras que Ignacio Rived los ha considerado sinónimos y los ha traducido en los dos casos por «salón».

También es importante destacar las menciones al vestuario. En esta categoría, se ha detectado una estrategia de traducción más libre y domesticada por parte de Ignacio Rived, frente a la técnica de literalidad escogida por Gemma Rovira aunque, de nuevo, también se dan excepciones. Por ejemplo, en la tabla II (cuadro 36), se hace una breve descripción del vestuario de Arabella, que entra en un salón llevando *a high-crowned bonnet, with curled ostrich-feather tips, and crimson ribbons tied into a bow under one ear*. Ignacio Rived ha omitido toda mención al vestuario mientras que Gemma Rovira lo ha resumido como «una capota con plumas», lo cual se trata de una generalización. Otro ejemplo es una actividad cotidiana de la época, que consistía en zurcir ropa (en inglés: *hem shirts*), mencionada en la tabla I, cuadro 2. El primer traductor ha optado por domesticarlo (reparar la ropa blanca) y la segunda por traducirlo de forma literal (coser unas camisas). En general, *shawl* se traduce por chal —o a veces por capa en el caso de Ignacio Rived— y *bonnet* por sombrero. En este apartado, se ha detectado un error de comprensión en la tabla I, cuadro 3, cuando la hermana de Arabella lee en voz alta la descripción de un traje de moda. El término original es *evening gown*, traducido erróneamente por Ignacio Rived como «modelo de bata», y por Gemma Rovira como «traje de fiesta». Más adelante se explica que el traje lleva incrustaciones de diamantes, con lo que queda patente que se no trata de una bata.

Otro de los tópicos que más aparece en las novelas de Heyer (*The Grand Sophy*, *The Corinthian*) tiene que ver con el transporte de la época, los carruajes y los caballos, que aparecen mencionados en varias conversaciones durante la novela estudiada. Ambos traductores traducen *hackney* por coche de alquiler y *Penny Post* por mensajero, optando así por una solución general y correcta desde el punto de vista léxico. En los cuadros 16, 18 y 19 de la tabla II se mencionan varios tipos de caballos:

–*match grays* (una pareja de caballos color grisáceo) se traduce como «un tronco de bayos» (1950) y «dos rucios» (2007). La segunda traducción es más acertada

porque indica el color de la piel, mientras que bayo es un término más genérico, que puede indicar varios rangos de colores desde el marrón dorado hasta el rojizo.

–*buy one of Lichfield's breakdowns* / comprar el potro de Lichfield (1950) / comprarle ese jamelgo a Lichfield (2007). En la primera traducción, más libre, se pierde la connotación negativa de *breakdowns*, que sí se conserva en la segunda traducción puesto que jamelgo se utiliza en sentido despectivo.

–*that bay* traducido como «el bayo» (1950) y «ese zaino» (2007). El término zaino se corresponde con el color castaño, mientras que bayo tiene un significado más amplio y abarca muchas gamas de colores. Rovira ha optado por especificar el término mientras que Rived ha mantenido la generalización del término en inglés.

A lo largo de los tres fragmentos, se han encontrado otros casos de literalidad en contraposición a estrategias de traducción libre. Algunos de los ejemplos más significativos son los siguientes:

–*shootingbox*, término eliminado en la primera traducción y traducido como «pabellón de caza» en la segunda (tabla II, cuadro 5).

–*dressing a Davenport chicken*, que Ignacio Rived traduce por «preparar un pollo a la Davenport» y Gemma Rovira por «rellenar el pollo Davenport» (tabla II, cuadro 2). Ignacio Rived ha domesticado la expresión con la estructura «a la Davenport» pero ha perdido la connotación del relleno típico de la receta, y Gemma Rovira se ha mantenido literal al texto en ambos casos.

–*portmanteau*, traducido por maletín (1950) y baúl de viaje (2007) (tabla III, cuadro 38). En realidad, un *portmanteau* es más grande que un maletín y tiene más sentido que el protagonista tenga un baúl de viaje, ya que su visita a Londres le ocupa varias semanas.

–*hartshorn*, traducido por azahar (1950) y estrellamar (2007) (tabla III, cuadro 9). Se trata de un tipo de sales que tomaban las mujeres de entonces cuando se sentían débiles. En la primera traducción, se ha sustituido por otro referente cultural, mientras que en la segunda se ha empleado el término correspondiente en español.

## 5.4 Referencias históricas y geográficas

La novela de Heyer está repleta de referencias a lugares históricos y publicaciones de la época, con la dificultad de que a veces el traductor puede incurrir en el error de no detectarlos y traducirlos como si fueran elementos ficticios. La primera referencia histórica hace alusión a una revista femenina de la época, *The Ladies Monthly Museum*, que Ignacio Rived ha traducido por el Museo Mensual de la Mujer mientras que Gemma Rovira ha preferido conservar el título original y en cursiva para indicar que se trata de una publicación. Se trata de una revista real, digitalizada recientemente por varias bibliotecas de Londres y Nueva York, a cuyos ejemplares tuvo acceso la novelista Heyer, que copió fragmentos enteros en sus obras.

El primer capítulo de *Arabella* (tabla I) gira en torno a la lectura de esta revista y su contenido. En él se mencionan relatos que fueron publicados durante la Regencia: *the Narrative of Augustus Waldstein*, *The Wanderer*, una serie de relatos escritos por Mrs. Edgeworth y una novela titulada *The Children of the Abbey*, que se publicó en 1796. Ante estos casos, se pueden escoger varias técnicas siempre y cuando estén orientadas hacia la literalidad. Lo más correcto según los estudios de traducción es adoptar el título con el que fue traducida la novela en su momento o, en su defecto, conservar el título original y traducirlo entre paréntesis. Puesto que ninguno de los relatos fue traducido al español, lo más adecuado sería la traducción literal. Ignacio Rived se ha despegado del texto original con traducciones más libres como el episodio de Augusto Waldstein, *El Viajero*, los cuentos de Mrs. Edgeworth o *Los huérfanos de la abadía*. Gemma Rovira, en cambio, ha optado por técnicas más literales: el *Relato de Augustus Waldstein*, *El errante*, los *Cuentos* de la señora Edgeworth y *Los niños de la abadía*. Es importante recordar que se trata de publicaciones reales, y que la traducción libre puede inducir a errores; por ejemplo, no se sabe si la novela sobre los niños de la abadía trata sobre huérfanos o no. Aquí queda en evidencia el contraste entre la década de 1950 y la actualidad debido a la falta de medios digitales que habrían facilitado al primer traductor la tarea de documentarse sobre otras obras.

Además, también se han encontrado referencias a lugares no ficticios, algunos de los cuales siguen existiendo en Londres. En el cuadro 1 de la tabla III, se menciona un punto de encuentro en uno de los parques londinenses más conocidos por aquel entonces (*Bath Gate, in the Green Park*). En la primera traducción aparece como la «Puerta del Estanque de Green Park»; en la segunda, como la «puerta de Bath de Green Park». La primera opta por naturalizar el nombre del sitio; la segunda ha preferido

respetar el nombre que recibe en inglés en lo que supone un rasgo típico de la estrategia traslativa extranjerizante.

Más adelante, en ese mismo capítulo (véase tabla III) se hace referencia a Fleet, una prisión construida en 1197 y que dejó de utilizarse en torno a 1844. En la primera traducción se ha omitido el término, aunque se da a entender que al personaje lo persiguen los alguaciles para encarcelarlo, y en la segunda traducción se ha recurrido a una adición (prisión de Fleet), manteniendo el término pero añadiendo la palabra «prisión» y salvar así la distancia cultural. Un poco más adelante, se habla de un barrio de mala fama, Willow Walk. Uno de los personajes utiliza el término *coves* para referirse a los locales de mala reputación de la zona. El primer traductor incurre en un falso sentido al traducirlo por «cuevas», cuando en realidad el barrio londinense se caracteriza por estar lleno de prostíbulos y tabernas (tabla III, cuadro 42):

<p>“Good God, ma’am, mustn’t do that!” he exclaimed, appalled. “Very rough set of coves in Willow Walk! Besides—” He paused, looking acutely uncomfortable. “Not quite himself!”</p>	<p>—No puede usted hacer eso, señora —exclamó Míster Scunthorpe, tratando de convencerla—. <b>Son unos desmontes llenos de cuevas</b>...Además, ¡que actualmente no parece el mismo!</p>	<p>—¡Dios mío, señorita Tallant, no lo haga! —exclamó Scunthorpe, horrorizado—. <b>¡En Willow Walk hay unos antros de muy mala reputación!</b> Además... —Hizo una pausa y agregó turbado—: ¡Su hermano está muy alterado!</p>
--	--	--

En un capítulo anterior, que no está recogido en ninguna de las tablas, se menciona también un lugar de Londres llamado Bedlam. En la traducción de 2007, la traductora se ha limitado a transcribir el nombre. Por el contexto, se intuye que es un barrio parecido a Willow Walk, pero en realidad se trataba de un hospital psiquiátrico de mala fama. El traductor de la primera versión, sin embargo, ha incorporado una nota a pie de página que reza: «el equivalente a nuestro Leganés» (p.180). Este es un claro ejemplo de domesticación del texto porque ha escogido un referente cultural equivalente erróneo, seguramente por la falta de medios para informarse sobre el tema.

## 5.5 Elementos adicionales

En general, se ha comprobado que las técnicas de orientación extranjerizante se corresponden mejor con el *skopos* de la traducción, que consiste en conservar los referentes culturales y la atmósfera histórica de la novela. Además de las categorías socioculturales establecidas para el análisis, se han encontrado otros elementos relacionados con la semántica, el léxico y la sintaxis de las traducciones que refuerzan la orientación de los traductores hacia una estrategia más cercana al *skopos* (extranjerización) o más alejada (domesticación). Por ejemplo, frente a la fidelidad de la retraducción, se ha detectado un elevado número de adiciones en la traducción de 1950, que inciden en el énfasis y el sentido de las oraciones. A continuación pueden verse dos ejemplos de la tabla I (cuadros 1 y 10). Las adiciones aparecen en negrita y el orden de las columnas es según orden de antigüedad de las publicaciones (obra original, versión de 1950 y retraducción de 2007):

<p>Betsy was known to be sickly. It was thought that the climate of Yorkshire did not agree with her constitution, and since she spent the greater part of the winter suffering from a variety of minor ills her delicacy was regarded by all but her Mama as a commonplace.</p>	<p><b>Todo el mundo</b> sabía que Betsy estaba siempre malucha. Y aunque se achacaba la culpa al clima <b>húmedo y brusco</b> de Yorkshire, que no era el más a propósito para su constitución <b>delicada</b>, el hecho de sus frecuentes y menudas dolencias había llegado a ser considerado por todos <b>en la casa</b>, excepción hecha, <b>naturalmente</b>, de su preocupada mamá, como un <b>detalle rutinario de la monotonía cotidiana</b>.</p>	<p>Betsy era una niña enfermiza. El clima de Yorkshire no sentaba bien a su constitución, y como pasaba la mayor parte del invierno aquejada de una variedad de enfermedades menores, todos excepto su madre contemplaban su debilidad como algo común y corriente.</p>
--	--	---

<p>“Moral tone is not lacking in the serial I am reading!” declared Margaret, quite ruffled. “Look what it says there, near the bottom of the page! ‘Albert! be <b>purity of character</b> your duty?’ I am sure he could not dislike that!”</p>	<p>—En esta novela que estoy leyendo no falta el sentido moral —aseguró Margaret, encrespada—. Mira lo que dice aquí, hacia el centro de la página: «Alberto, que <b>la honradez y la rectitud</b> de carácter sean siempre tu guía...» Estoy segura de que papá no tendría nada que objetar a esto.</p>	<p>—¡En el relato que estoy leyendo no falta estatura moral! —declaró Margaret un tanto alterada—. Mira lo que dice aquí, cerca del final de la página: «¡Albert! ¡Que tu primer deber sea la <b>pureza!</b>» Estoy segura de que eso no podría censurarlo.</p>
--	--	---

También se han percibido generalizaciones en las que se omite contenido para resumir un párrafo largo. Aquí se expone un ejemplo seleccionado de la tabla III (cuadro 43):

<p>“Oh, he must be ill with worry, and despair! Nothing would keep me from him at such a time! I will fetch my bonnet, and we may be off directly!”  “Ma’am, he won’t like it!”  Mr. Scunthorpe said desperately. “Very likely be ready to murder me only for telling you! You can’t see him!”  “Why can I not?”</p>	<p>—¿Qué quiere usted decir?</p>	<p>—¡Pues claro! ¡Debe de estar muy preocupado y desesperado! ¡No puedo abandonarlo en un momento así! Voy a buscar mi sombrero, e iremos allí de inmediato.  —¡Señorita Tallant, a su hermano no va a gustarle que vaya! —insistió Scunthorpe—. ¡Seguro que me mata por habérselo dicho! ¡No puede ir usted a verlo!  —¿Por qué no?</p>
--	----------------------------------	--

Asimismo, se han detectado cambios de sentido ocasionales, como en la traducción del término *inured*, que significa «acostumbrado» (tabla II, cuadro 23), en la traducción de la frase *claim to fashion*, que significa estar a la altura o pertenecer a una categoría superior (tabla II, cuadro 35) y en la traducción del término *dusky* (tabla II, cuadro 36) que, según el contexto, puede referirse a algo de color oscuro, o bien al color del cielo cuando se pone el sol:

<p>The butler, inured to his lordship’s free and easy ways, replied with unimpaired solemnity that one of the ladies was both young, and—he ventured to think—very pretty.</p>	<p>El mayordomo, <b>un poco ofendido por la libertad de modales de su señoría</b>, replicó con inalterable solemnidad que una de las damas le parecía joven, y si le permitían su opinión, bastante bonita.</p>	<p>El mayordomo, habituado a los modales desenfadados de lord Fleetwood, contestó con absoluta solemnidad que una de las damas era joven y, en su opinión, muy hermosa.</p>
--	---	---

<p>“How can you, Charles? When you must know that almost your only <b>claim to fashion</b> is being noticed by me!”</p>	<p>—¿Cómo puedes ser así, Charles? <b>¿Por qué tratas de engañar a los viejos amigos?</b></p>	<p>—¿Cómo te atreves, Charles? Debes de saber que lo único que te <b>confiere categoría</b> es que yo te preste alguna atención.</p>
---	---	--

<p>That she herself was looking</p>	<p>Ella, por su parte, estaba</p>	<p>No se le ocurrió pensar que ella</p>
-------------------------------------	-----------------------------------	---

remarkably pretty, with her <b> dusky </b> curls and charming complexion (...).	extraordinariamente bonita, con sus cabellos <b> rubio pajizo </b> sobre la frente y el tono sonrosado de sus mejillas (...).	también estaba muy atractiva, con sus <b> castaños </b> rizos y su delicado cutis (...).
---	---	--

El primer caso transforma el sentido de la frase, puesto que en ningún caso el mayordomo se había ofendido por el comentario de Fleetwood. En el segundo caso, se trata no solo de un cambio de sentido, sino también de una generalización del contenido. El tercer ejemplo, además, contradice las afirmaciones previas en las que se describe a la protagonista, Arabella, con el cabello oscuro, por lo que para el lector debe resultar algo confuso. Por último, debe destacarse un fragmento de la tabla I (cuadro 10) donde las hermanas de Arabella leen en voz alta consejos de belleza de una revista. Los métodos descritos son singulares y resultan extraños, aunque probablemente fueron populares en su momento a juzgar por el nivel de precisión histórica de las novelas de Heyer. En la primera traducción se han omitido los detalles desagradables o poco comunes para sustituirlos por consejos de belleza más típicos y delicados; en la segunda traducción se ha optado por la literalidad, sin adaptaciones culturales:

Method of Preserving Milk by Horseradish	Diferentes maneras de evitar que se agrie la leche	Método para conservar la leche con rábanos picantes
White Wax for the Nails	Esmalte blanco para las uñas	Cera blanca para las uñas
Human Teeth placed to Stumps	Cómo preparar una infusión de hierbas contra los dolores de cabeza	Fundas para dientes renegridos



## 6 Conclusiones

El objetivo de este trabajo era dar respuesta a cuatro preguntas: cuáles son las principales diferencias entre las dos traducciones españolas de *Arabella* en cuanto a la resolución de los aspectos socioculturales, qué tipo de estrategia predomina en cada traducción, en qué fundamentos se basaron los traductores para inclinarse por dichas estrategias y qué motivos textuales pueden haber conducido a la retraducción del texto:

1) A lo largo de la investigación, se ha constatado que existen grandes diferencias en cuanto a la resolución de aspectos socioculturales entre las traducciones de 1950 y de 2007. La primera traducción, realizada por Ignacio Rived López, presenta un elevado número de técnicas de generalización, recreación léxica, adaptación, y transposición. También se han detectado falsos sentidos, provocados seguramente por errores de comprensión, y la omisión de términos o incluso en ocasiones de fragmentos enteros. La segunda traducción, realizada por Gemma Rovira Ortega, se distingue de su antecesora por el bajo número de técnicas domesticadoras frente a un elevado número de préstamos, transcripciones, calcos y traducciones literales. Por regla general, solo recurre a los equivalentes culturales del público receptor cuando se trata de un referente cultural con una carga de significado tal cuya connotación se perdería si no se adaptara culturalmente. Es decir, adapta solo aquello que el lector no puede deducir por el contexto, como los apodos. En la segunda traducción no se han detectado falsos sentidos ni errores de comprensión, y solamente se han hallado omisiones menores de títulos de tratamiento ya repetidos con el fin de agilizar los diálogos.

2) En la primera traducción, los aspectos socioculturales se han resuelto mediante una combinación de técnicas que no siguen un orden lógico interno aparente, pero que contiene un mayor número de elementos domesticadores y se caracteriza por una mayor cercanía a la cultura meta y la naturalización del lenguaje y sus implicaciones socioculturales. En la retraducción, en cambio, se observa un mayor grado de fidelidad a la obra original que se refleja en su estrategia de extranjerización ya que conserva los referentes culturales y el exotismo de la cultura extranjera. Es decir, la primera traducción sacrifica el exotismo del texto para obtener un texto más legible y

cercano al público receptor mientras que la segunda traducción sacrifica la naturalización del lenguaje para conseguir un mayor acercamiento a la cultura origen.

3) Los fundamentos que pueden haber llevado a los traductores a traducir los aspectos culturales orientados hacia la extranjerización o la domesticación del texto son varios. En el caso de Ignacio Rived, queda patente su inmersión en las costumbres traslativas de antes y la tendencia en 1950 a españolizar los textos extranjeros para facilitar su comprensión, una estrategia que estuvo muy presente durante la dictadura de Franco. Se sobreentiende que muchos de sus errores de comprensión, omisiones y falsos sentidos vienen determinados por la época en la que se tradujo, en la cual la falta de medios digitales y tecnología avanzada dificultaba a los traductores su labor de documentación histórica y limitaba sus búsquedas a un ámbito reducido de fuentes bibliográficas. Junto a esto, hay que tener en cuenta que durante la dictadura franquista se practicaba la censura con mucha frecuencia. Esta práctica estaba tan extendida que la omisión de fragmentos podía quedar justificada o incluso pasar desapercibida. Este podría haber sido el motivo de las omisiones en la tabla III, donde los fragmentos donde se menciona el alcohol y los barrios de mala fama están visiblemente recortados. No obstante, es difícil determinar los fundamentos traslativos que guiaron a Ignacio Rived a la hora de traducir *Arabella*, ya que sus técnicas de traducción son variantes y carecen de lógica interna, lo cual puede deberse también a que en aquella época había menos consenso en cuanto a las reglas de traducción y la intervención de correctores y editores que pudieron haber intervenido en el contenido del texto para practicar la censura.

En contraste, la segunda traducción sigue unas directrices claras y uniformes, con una clara tendencia a la conservación del exotismo, la fidelidad al texto original. La homogeneidad de la segunda traducción probablemente se debe a que las implicaciones éticas y normativas actuales del ámbito profesional de la traducción están más consolidadas e institucionalizadas que antes. En una entrevista de 2011, la traductora Gemma Rovira explicó que una de las primeras fases de su trabajo es la documentación y que suele cerrar sus traducciones con una doble revisión antes de pasar el borrador a otro revisor<sup>1</sup>. También añadió que la editorial donde trabaja en la actualidad y que ha relanzado las obras de Heyer, Salamandra S.A., se interesa en particular por cada traductor y por su trayectoria y ámbito de preferencias a la hora de asignarle un nuevo

---

<sup>1</sup>Véase el enlace <http://www.masalladelaspalabras.com/2011/09/entrevista-gemma-rovira-ortega.html>

encargo literario, por lo que se ejerce un control constante sobre la calidad y los resultados de la traducción. Por otro lado, la defensa de la estrategia extranjerizante por parte de Venuti en la década de 1990 ha tenido profundas repercusiones en las tendencias de traducción actuales, que por lo general están más orientadas hacia la conservación de la atmósfera cultural de la obra extranjera. Otro elemento fundamental en el proceso de la traducción es el *skopos* o la funcionalidad de la traducción. Al tratarse de una obra enmarcada en un subgénero literario tan específico como es el romance de regencia, el *skopos* que parece haberse marcado Gemma Rovira no se centra en la naturalización del texto, sino en su capacidad de transportar a los lectores al mundo y la época de la Regencia en la Inglaterra del siglo XVIII. Este fundamento puede haber conducido al empleo —por parte de Rovira— de estrategias extranjerizantes y fieles a la cultura meta, sin las cuales no se habría cumplido con la función predominante de la traducción.

4) Si bien es cierto que la hipótesis de Berman no puede aplicarse universalmente a todos los casos de retraducción, sí que se ajusta al particular de la traducción al castellano de *Arabella*. Podría haber ocurrido que Gemma Rovira, la segunda traductora, hubiese adoptado el estilo y la forma del primer traductor, Ignacio Rived; sin embargo, ha preferido diferenciarse y despegarse de su antecesor para ser lo más fiel posible al libro. Esto se explica en parte porque la cultura anglosajona y la española están más interconectadas en la actualidad que en el pasado y la producción literaria traducida al castellano del inglés se ha multiplicado, por lo que el lector habitual está más informado sobre el trasfondo cultural de las novelas y es capaz de ir más allá —imaginar al Otro— sin necesidad de que el traductor le allane el camino mediante la naturalización del texto. En conclusión, la hipótesis de la retraducción de Berman coincide a grandes rasgos con las características de la primera traducción de *Arabella*, haciendo que fuera necesaria una retraducción. No obstante, hay que añadir otros motivos de igual importancia. Por ejemplo, el relanzamiento de la obra literaria de Heyer por parte de la editorial Salamandra ha tenido una incidencia directa en la retraducción de la novela. A su vez, la transformación de los criterios textuales y lingüísticos —gracias a la desaparición de lenguas puentes como el francés, cambios en la ortografía y en las reglas de traducción, surgimiento de nuevas tendencias, innovaciones tecnológicas y eliminación de la censura— ha convertido la traducción de

Ignacio Rived en un texto desactualizado y obsoleto que probablemente no satisfacía las demandas del público contemporáneo.

Con miras a futuras investigaciones, y para conocer en profundidad los rasgos traslativos de las novelas de Georgette Heyer en España, sería necesario un estudio global que abarcara la totalidad de sus novelas históricas traducidas (más de 20) y se necesitarían herramientas bibliográficas más avanzadas para conocer los detalles que no han podido recogerse en este trabajo, como el número total de traductores de Heyer y las reediciones de sus obras. Debido a la extensión limitada del trabajo, la investigación actual se ha ceñido exclusivamente en torno a las traducciones de *Arabella* y a la presencia de elementos domesticadores o extranjerizantes en cualquiera de las dos. Una vez estudiados los fenómenos de domesticación y extranjerización en la traducción al castellano de *Arabella*, el presente trabajo daría a lugar a que, más adelante, otros autores profundizaran en las particularidades de la traducción de Heyer al castellano y el impacto que ha tenido su obra en los lectores españoles según el tipo de estrategia traslativa seleccionada por el traductor.

## 7 Referencias

- BENJAMIN, W. (2004). The task of the translator. En L. Venuti, *The Translation Studies Reader* (págs. 15-23). Londres; Nueva York: Routledge.
- BERMAN, A. (1990). La retraducción comme espace de la traduction. *Palimpsestes*(4), 1-7.
- CADERA, S. M., & Walsh, A. S. (2017). *Literary Retranslation in Context. New Trends in Translation Studies* (Vol. 21). Peter Lang Oxford.
- CASAS-TOST, H., & Ling, N. (2014). La extranjerización como método traductor: coincidencias y divergencias entre Lu Xun y Venuti. *TRANS. Revista de Traductología*(18), 183-197.
- COBELO, S. (2011). La traducción de proverbios y la búsqueda de equivalencia. *Tópicos del Seminario*(25), 85-111.
- ENGLISH HERITAGE. (2015, junio 5). *Novelist Georgette Heyer Receives Blue Plaque*. Retrieved from English Heritage: <http://www.english-heritage.org.uk/about-us/search-news/georgette-heyer-receives-blue-plaque>
- FLOOD, A. (5 de junio de 2015). Georgette Heyer, queen of Regency romance honoured with blue plaque. *The Guardian*.
- HEYER, G. (1950). *Arabella*. (I. Rived, Trad.) Madrid: La Nave.
- HEYER, G. (2007). *Arabella* (1ª ed.). (G. R. Ortega, Trad.) Barcelona: Salamandra.
- HEYER, G. (2011). *Arabella*. Random House.
- KEMPF, A. (1994). Shared lives: women who wrote for women. *Sabbatical Projects*, 26-49.
- KESAVAN, M. (24 de enero de 2008). Heyer's heroines - True love in a plausibly real world. *The Telegraph*.
- MOYA, V. (1993). Nombres propios: su traducción. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*(12), 233-247.
- NESS, M. (14 de mayo de 2013). *Restraining Social Activism: Arabella* . Obtenido de TOR: <http://www.tor.com/2013/05/14/restraining-social-activism-arabella/>
- NIDA, E. (1945). Linguistics and Ethnology in Translation-Problems. *Summer Institute of Linguistics*, 194-208.
- RÍOS RICO, E., & GALLARDO CRUZ, J. (2014). Domesticación y extranjerización en la traducción de la obra de Haruki Murakami al inglés y al español. *Skopos* 5, 167-187.

- VENUTI, L. (2004). Translation, Community, Utopia. En L. Venuti, *The Translation Studies Reader* (págs. 468-488). Londres; Nueva York: Routledge.
- VERMEER, H. J. (2004). Skopos and Commission in Translational Action. En L. Venuti, *The Translation Studies Reader* (págs. 221-232). Londres; Nueva York: Routledge.
- VINAY, J.-P., & DARBELNET, J. (2004). A methodology for translation. En L. Venuti, *The Translation Studies Reader* (págs. 84-94). Londres; Nueva York: Routledge.
- VIVANCO, L. (6 de noviembre de 2009). *Heyer and Austen: historical vs. contemporary fiction*. Obtenido de TMT - Musings on romance fiction from an academic perspective : <http://teachmetonight.blogspot.com.es/2009/11/heyer-and-austen-historical-vs.html>
- ZARAGOZA NINET, M. G. (2008). *Censuradas, criticadas...olvidadas: las novelistas inglesas del siglo XX y su traducción al castellano*. Valencia : Servei de Publicacions Universitat de València.

## Anexo I: tablas comparativas

Tabla I. Fragmento del capítulo I

Nº	Versión original (1949) pp.1-3	1ª traducción (1950) pp.5-9	2ª traducción (2007) pp.9-12
1	<p>The schoolroom in the Parsonage at Heythram was not a large apartment, but on a bleak January day, in a household where the consumption of coals was a consideration, this was not felt by its occupants to be a disadvantage. Quite a modest fire in the high, barred grate made it unnecessary for all but one of the four young ladies present to huddle shawls round their shoulders. But Elizabeth, the youngest of the Reverend Henry Tallant's handsome daughters, was suffering from the ear-ache, and, besides stuffing a roasted onion into the afflicted orifice, had swathed her head and neck in an old Cashmere shawl. She lay curled up on an aged sofa, with her head on a worn red cushion, and from time to time uttered a long-suffering sigh, to which none of her sisters paid any heed. Betsy was known to be sickly. It was thought that the climate of Yorkshire did not agree with her constitution, and since she spent the greater part of the winter suffering from a variety</p>	<p>La sala de estar de la vicaría de Heythram no era un cuarto muy grande, pero en aquel día helado de enero, y en una casa donde el consumo de carbón era un capítulo bastante digno de tenerse en cuenta en el presupuesto del mes, el hecho resultaba más bien una ventaja que un inconveniente. Cuatro muchachas se hallaban agrupadas en aquel momento en torno al alegre fuego que ardía en la chimenea de morillos; pero, de las cuatro, solamente una de ellas parecía lo bastante friolera como para necesitar un chal que le abrigase la espalda y los menudos hombros. La realidad era que Isabel, la menor de las hijas del reverendo Henry Tallant, sufría en aquellos instantes un fuerte dolor de oídos y, aparte de colocarse una cebolla asada a manera de cataplasma sobre el orificio afectado, se había envuelto cabeza y cuello en un viejo chal de Cachemira. Acurrucada como un gato sobre el sofá, dejaba escapar de cuando en cuando algunos quejumbrosos maullidos, a los que ninguna de sus hermanas prestaba, sin embargo, la menor atención. Todo el mundo sabía que Betsy estaba</p>	<p>El aula de la rectoría de Heythram no era una estancia muy amplia, pero, tratándose de un frío día de enero, en una casa donde se tenía muy en cuenta el consumo de carbón, sus ocupantes no lo consideraban una desventaja. El modesto fuego que ardía en la alta chimenea con barrotes calentaba lo suficiente para que sólo una de las jóvenes que allí se encontraban, Elizabeth, hubiera decidido cubrirse los hombros con un chal. A la menor de las hermosas hijas del reverendo Henry Tallant le dolía el oído, y además de ponerse una cebolla asada en la oreja enferma, se había envuelto la cabeza y el cuello con un viejo chal de cachemira. Estaba acurrucada en un gastado sofá, con la cabeza sobre un almohadón rojo, y de vez en cuando soltaba un quejumbroso suspiro al que ninguna de sus hermanas prestaba atención. Betsy era una niña enfermiza. El clima de Yorkshire no sentaba bien a su constitución, y como pasaba la mayor parte del invierno aquejada de una variedad de enfermedades menores, todos excepto su madre contemplaban su debilidad como algo común y corriente.</p>

	<p>of minor ills her delicacy was regarded by all but her Mama as a commonplace.</p>	<p>siempre malucha. Y aunque se achacaba la culpa al clima húmedo y brusco de Yorkshire, que no era el más a propósito para su constitución delicada, el hecho de sus frecuentes y menudas dolencias había llegado a ser considerado por todos en la casa, excepción hecha, naturalmente, de su preocupada mamá, como un detalle rutinario de la monotonía cotidiana.</p>	
2	<p>There were abundant signs, littered over the table in the centre of the room, that the young ladies had retired to this cosy, shabby apartment to hem shirts, but only one of them, the eldest, was thus engaged. In a chair on one side of the fireplace, Miss Margaret Tallant, a buxom fifteen-year old, was devouring the serial story in a bound volume of <i>The Ladies' Monthly Museum</i>, with her fingers stuffed in her ears, and seated opposite to Miss Arabella, her stitchery lying neglected on the table before, sat Miss Sophia, reading aloud from another volume of this instructive periodical.</p>	<p>Sobre la mesa del cuarto se apilaban abundantes signos de que las cuatro muchachas se habían retirado allí con el loable propósito de repasar la ropa blanca; pero en realidad es que, de las cuatro, solamente una de ellas, la mayor, continuaba entregada a esta tarea. La señorita Margaret Tallant, un capullo de quince años apenas cumplidos, estaba devorando el folletín de una encuadernación del <i>Museo Mensual de la Mujer</i> arrellanada cómodamente en un butacón junto al fuego y con los dedos metidos en los oídos para aislarse de molestos ruidos exteriores que pudieran distraer su atención. Y enfrente de Miss Arabella, con la labor abandonada sobre la esquina de la mesa, estaba la señorita Sofía, leyendo en voz alta la sección de modas de otro ejemplar de tan instructiva revista.</p>	<p>Esparcidos sobre la mesa había numerosos indicios de que las damiselas se habían retirado a aquella acogedora y desordenada sala para coser unas camisas, pero sólo una de ellas, la mayor, se ocupaba en esa tarea. En una butaca al lado de la chimenea, la señorita Margaret Tallant, una bien dotada joven de quince años, devoraba la historia por entregas de un ejemplar encuadernado de <i>The Ladies' Monthly Museum</i>, con los índices metidos en las orejas para no oír a nadie. Sentada enfrente de la señorita Arabella, la señorita Sophia, que había dejado abandonada la labor en una mesita que tenía al lado, leía en voz alta de otro ejemplar de esa instructiva publicación periódica.</p>
3	<p>“I must say, Bella,” she remarked, momentarily lowering the book, “I find this most perplexing! Only listen</p>	<p>—Escucha, Arabella, qué cosa tan extraña —dijo de pronto, bajando el libro—. Dice aquí: «De este modo</p>	<p>—Permíteme decir, Bella —observó Sophia bajando un momento la revista—, que esto resulta</p>



	<p>to what it says here! We have presented our subscribers with fashions of the newest pattern, not such as shall violate the law of propriety and decorum, but such as shall assist the smile of good humour, and give an additional charm to the carriage of benevolence. Economy ought to be the order of the day—And then, if you please, there is a picture of the most ravishing evening-gown—Do but look at it, Bella!—and it says that the Russian bodice is of blue satin, fastened in front with diamonds! Well!”</p>	<p>procuramos dar a conocer a nuestras lectoras los modelos de la última moda, corrigiendo aquellos detalles que pudieran ofender la decencia y el buen gusto, aunque conservándoles un toque de alegre atractivo dentro de las leyes de la más estricta moral. La economía tiene que estar a la orden del día.» Y luego, mira este modelo maravilloso de bata. ¡Pero míralo, Bella, por favor! Dice que el corpiño es de satín azul con adornos delanteros de diamantes. ¡Vaya!</p>	<p>completamente desconcertante. ¡Escucha lo que pone aquí! «Hemos ofrecido a nuestras suscriptoras modelos del diseño más moderno, pero que no atentan contra las normas del buen gusto y el decoro, sino que estimulan la sonrisa del buen talante y provocan un encanto que se añade a la bondad. La economía debería estar a la orden del día.» Y hay una imagen de un traje de fiesta absolutamente divino. ¡Pero míralo, Bella! Y dice que el canesú ruso es de raso azul, abrochado por delante con diamantes. ¡Imagínate!</p>
4	<p>Her sister obediently raised her eyes from the wristband she was hemming, and critically scanned the willowy giantess depicted amongst the Fashion Notes. Then she sighed, and once more bent her dark head over her work.</p>	<p>Su hermana, toda obediente, levantó los ojos del puño que estaba zurciendo en aquel momento y echó una ojeada crítica al figurín que aparecía, pintado a todo color, sobre la página de la revista. Luego dejó escapar un suspiro y bajó la cabeza de nuevo sobre su labor.</p>	<p>Su hermana, obediente, levantó la vista del puño al que estaba haciendo el dobladillo, y examinó con mirada crítica la esbelta figura dibujada entre los «Apuntes sobre moda» Entonces suspiró y volvió a inclinarse sobre su labor.</p>
5	<p>“Well, if that is their notion of economy, I am sure I couldn’t go to London, even if my godmother invited me. And I know she won’t,” she said fatalistically.</p>	<p>—Bien, si ésa es la noción que esta gente tiene de la economía, me parece que no podré ir nunca a Londres, aunque me invite mi madrina... —dijo con el tono del que se rinde a su destino.</p>	<p>—Pues bien, si ése es su concepto de la economía, me temo que no podré ir a Londres, aunque me invite mi madrina. De todas formas, estoy segura de que no va a invitarme —dijo, pesimista.</p>
6	<p>“You must and you shall go!” declared Sophy, in accents of strong resolution. “Only think what it may mean to all of us if you do!”</p>	<p>—¡Pues claro que irás! —exclamó Sophy con toda decisión—. Piensa en lo que representa para todas nosotras.</p>	<p>—Tienes que ir e irás —declaró Sophy con vehemencia—. Piensa en lo que significaría para nosotras que no lo hicieras.</p>
7	<p>“Yes, but I won’t go looking like a dowd,”</p>	<p>—Sí. Pero no quiero que</p>	<p>—Sí, pero no puedo acudir</p>

	<p>objected Arabella, “and if I am obliged to have diamond fastenings to my bodice, you know very well—”</p>	<p>me tomen por una campesina —objetó Arabella—. Y hay que ponerse diamantes en el corpiño para estar a la moda; ya sabéis que...</p>	<p>vestida como una campesina —objetó Arabella—, y si he de ponerme cierres de diamantes en los corpiños, sabes muy bien que...</p>
8	<p>“Oh, stuff! I daresay that is the extreme of fashion, or perhaps they are made of paste! And in any event this is one of the older numbers. I know I saw in one of them that jewelry is no longer worn in the mornings, so very likely—Where is that volume? Margaret, you have it! Do, pray, give it to me! You are by far too young to be interested in such things!”</p>	<p>—¡Bah! Tonterías. Estoy segura de que todo eso es alambicar la moda. O que están hechos de pasta. Además, éste es un número atrasado. Hace poco leí que ya no se llevan joyas en los trajes de mañana, de modo que... Por cierto, ¿dónde está ese volumen? Margaret, tú lo tienes. Anda, déjamelos. Tú eres todavía demasiado chica para interesarte en estas cosas.</p>	<p>—¡Eso son pamplinas! Seguro que es una exageración, o quizá esos diamantes sean falsos. Además, este número es antiguo. En otro ejemplar he visto que las joyas ya no se llevan por la mañana, así que... ¿Dónde está ese ejemplar? ¡Lo tienes tú, Margaret! Dámelo, te lo ruego. Eres demasiado joven para interesarte por esas cosas.</p>
9	<p>Margaret uncorked her ears to snatch the book out of her sister’s reach. “No! I’m reading the serial story!”</p> <p>“Well, you should not. You know Papa does not like us to read romances.”</p> <p>“If it comes to that,” retorted Margaret, “he would be excessively grieved to find you reading nothing better than the latest modes!”</p> <p>They looked at one another; Sophy’s lip quivered.</p> <p>“Dear Meg, do pray give it to me, only for a moment!”</p> <p>“Well, I will when I have finished the Narrative of Augustus Waldstein,” said Margaret. “But only for a moment, mind!”</p>	<p>Margaret se destaponó los oídos para evitar que le arrebatasen el libro del regazo.</p> <p>—¡Pero si estoy leyendo la novela por entregas!</p> <p>—Pues no deberías leerla tampoco. Ya sabes que a papá no le gusta que leamos novelas.</p> <p>—Ya que hablas de ello —replicó Margaret, dispuesta a no dejarse ganar la partida—, menos le gustaría verte leyendo las últimas modas.</p> <p>Quedaron mirándose la una a la otra con aire de reto. Los labios de Sofia temblaban.</p> <p>—Anda, Meg, sé buena... Déjamelos nada más que un momento. Te lo suplico.</p> <p>—Bien. Te lo dejaré cuando haya terminado el episodio y sepa lo que</p>	<p>Margaret se destapó las orejas para sujetar la revista e impedir que su hermana se la arrebatara.</p> <p>—¡No! ¡Estoy leyendo la historia por entregas!</p> <p>—Pues no deberías hacerlo. Ya sabes que a nuestro padre no le gusta que leamos novelas.</p> <p>—Tampoco le agradaría si te viera leyendo revistas de moda —replicó Margaret.</p> <p>Las dos hermanas se miraron. A Sophy le temblaban los labios.</p> <p>—Querida Meg, te ruego que me lo prestes, sólo un momento.</p> <p>—Te lo dejaré cuando haya terminado de leer el <i>Relato de Augustus Waldstein</i>. Pero sólo un momento, ¿de acuerdo?</p>

		pasa a Augusto Waldestein —accedió Margaret—. Pero sólo por un momento, ¡no lo olvides!	
10	<p>“Wait, I know there is something here to the purpose!” said Arabella, dropping her work to flick over the pages of the volume abandoned by Sophia. “Method of Preserving Milk by Horse-Radish ... White Wax for the Nails... Human Teeth placed to Stumps... Yes, here it is! Now, listen, Meg! Where a Female has in early life dedicated her attention to novel-reading she is unfit to become the companion of a man of sense, or to conduct a family with propriety and decorum. There!” She looked up, the prim pursing of her lips enchantingly belied by her dancing eyes.</p>	<p>—Espera —intervino Arabella en aquel instante—, me parece que viene aquí algo que podría aplicarse muy bien a tu caso —y, dejando su labor sobre la esquina de la mesa, cogió el volumen abandonado por Sofía—. «Diferentes maneras de evitar que se agrie la leche...» No, no es esto. «Esmalte blanco para las uñas...», «Cómo preparar una infusión de hierbas contra los dolores de cabeza...» ¡Aquí está! Escucha, Meg: «Cuando una muchacha ha pasado los primeros años de su vida absorbida por completo en la lectura de novelas, no se halla capacitada para convertirse en la compañera de un hombre de juicio ni para regentar una familia con el decoro y la dignidad necesarios...» ¿Qué dices a esto? Y levantó la vista con una severidad de expresión que desmentían sus pupilas retozonas.</p>	<p>—Espera, por aquí había algo que se refería a eso —intervino Arabella dejando su labor para hojear el ejemplar abandonado por Sophia—. «Método para conservar la leche con rábanos picantes...Cera blanca para las uñas...Fundas para dientes renegridos...» ¡Sí, aquí está! ¡Escucha, Meg! «Si en su juventud una dama se dedica a leer novelas, no estará capacitada para ser la compañera de un hombre sensato ni para dirigir una familia con corrección y decoro.» ¡Mira! —Levantó la cabeza, y sus chispeantes ojos desmintieron el gesto gazmoño de sus labios fruncidos.</p>
11	<p>“I am sure Mama is not unfit to be the companion of a man of sense!” cried Margaret indignantly. “And she reads novels! And even Papa does not find <i>The Wanderer</i> objectionable, or Mrs. Edgeworth’s <i>Tales!</i>”</p>	<p>—Estoy segura de que mamá está capacitada para ser la compañera de un hombre de juicio —protestó Margaret—. Y lee novelas. Ni siquiera papá tiene nada que decir contra <i>El Viajero</i> o contra los cuentos de Mrs. Edgeworth.</p>	<p>—Te aseguro que nuestra madre está capacitada para ser la compañera de un hombre sensato —repuso Margaret, indignada—. ¡Y ella lee novelas! Y ni siquiera padre pone objeciones a <i>El errante</i>, ni a los <i>Cuentos</i> de la señora Edgeworth.</p>

12	<p>“No, but he did not like it when he found Bella reading <i>The Hungarian Brothers</i>, or <i>The Children of the Abbey</i>,” said Sophia, seizing the opportunity to twitch <i>The Ladies’ Monthly Museum</i> out of her sister’s slackened grasp, “He said there was a great deal of nonsense in such books, and that the moral tone was sadly lacking.”</p>	<p>—No. Pero se disgustó bastante, en cambio, cuando encontró a Bella leyendo <i>Los Hermanos Húngaros</i> o <i>Los Huérfanos de la Abadía</i> —intervino Sofía, aprovechando la oportunidad para arrancar de manos de su hermana la encuadernación del <i>Museo Mensual de la Mujer</i>—. Dijo que esos libros eran un montón de tonterías y que estaban faltos de sentido moral.</p>	<p>—No, pero no le gusto nada sorprender a Bella leyendo <i>Los hermanos húngaros</i> ni <i>Los niños de la abadía</i> —replicó Sophia, y aprovechó la ocasión para arrebatarle <i>The Ladies’ Monthly Museum</i> a su hermana, en ese momento desprevenida—. Aseguró que en esos libros se decían muchas tonterías y que les faltaba estatura moral.</p>
13	<p>“Moral tone is not lacking in the serial I am reading!” declared Margaret, quite ruffled. “Look what it says there, near the bottom of the page! ‘Albert! be purity of character your duty?’ I am sure he could not dislike that!”</p>	<p>—En esta novela que estoy leyendo no falta el sentido moral —aseguró Margaret, encrespada—. Mira lo que dice aquí, hacia el centro de la página: «Alberto, que la honradez y la rectitud de carácter sean siempre tu guía...» Estoy segura de que papá no tendría nada que objetar a esto.</p>	<p>—¡En el relato que estoy leyendo no falta estatura moral! —declaró Margaret un tanto alterada—. Mira lo que dice aquí, cerca del final de la página: «¡Albert! ¡Que tu primer deber sea la pureza!» Estoy segura de que eso no podría censurarlo.</p>
14	<p>Arabella rubbed the tip of her nose. “Well, I think he would say it was fustian,” she remarked candidly. “But do give the book back to her, Sophy!”</p>	<p>Arabella se frotó la punta de la nariz. —Lo que creo que diría es que es cursi... Anda, Sofía, devuélvele el libro a tu hermana.</p>	<p>Arabella se frotó la punta de la nariz. —Bueno, supongo que lo consideraría rimbombante —observó—. Pero devuélveselo, Sophy.</p>
15	<p>“I will, when I have found what I’m looking for. Besides, it was I who had the happy notion to borrow the volumes from Mrs. Caterham, so—Yes, here it is! It says that only jewellery of very plain workmanship is worn in the mornings nowadays.” She added,</p>	<p>—Se lo devolveré cuando encuentre lo que estoy buscando. Además, fui yo la primera que tuvo la idea de pedirle prestados estos volúmenes a la señora Carterham. De modo que... ¡Mira! Aquí está. Dice que actualmente sólo se llevan joyas muy sencillas en los trajes de mañana —y</p>	<p>—Se lo devolveré cuando haya encontrado lo que estoy buscando. Además, fui yo quien tuvo la feliz idea de pedir prestados los volúmenes a la señora Caterham, así que... ¡Ya lo tengo! Dice que hoy en día, por las mañanas sólo se llevan joyas de factura muy sencilla. —Y añadió con</p>

	<p>on a note of doubt: “I daresay the fashions don’t change so very fast, even in London. This number is only three years old.”</p>	<p>añadió, con aire de duda— : Me parece que las modas no cambian tan de prisa ni siquiera en Londres. Éste número es sólo de hace tres años.</p>	<p>un deje de vacilación—: Supongo que las modas no cambian tan deprisa, ni siquiera en Londres. Este número sólo tiene tres años.</p>
--	---	---	--

**Tabla II: fragmento del capítulo IV**

Nº	Versión original (1949) pp.48-52	1ª traducción (1950) pp.72-77	2ª traducción (2007) pp.56-60
1	It was at about this moment that that erratic young sprig of fashion, Lord Fleetwood, fixed his friend, and host, Mr. Beaumaris, with a laughing eye, and demanded in a rallying tone: “Well! You promise me a rare day with the hounds tomorrow—by the by, where do we meet?—but what—what, Robert, do you offer me for my entertainment this evening?”	Fué precisamente en este momento cuando el versátil y elegante Lord Fleetwood dirigió a su amigo y huésped, Mr. Beaumaris, una mirada burlona y le preguntó, con su acento de voz más intrascendente: —Bueno, si mal no recuerdo, es mañana cuando me has prometido un espléndido día de caza. A propósito, ¿por dónde cazaremos? Pero...para esta noche, ¿qué es lo que propones?	Fue en ese momento cuando lord Fleetwood, un joven imprevisible, miró con gesto risueño a su amigo y anfitrión, el señor Beaumaris, y preguntó en tono desafiante: —¡Bueno! Me has prometido que mañana tendremos un excepcional día de caza (por cierto, ¿dónde nos citamos?), pero ¿qué distracciones piensas ofrecerme esta noche, Robert?
2	“My cook,” said Mr. Beaumaris, “is generally thought to be an artist in his own line. A Frenchman: I think you will like his way of dressing a Davenport chicken, while some trick he has of flavouring a Benton sauce—”	—Mi cocinero —repuso Mr Beaumaris— tiene fama de ser un verdadero artista. Es francés, ya sabes. Y creo que te encantará su manera de preparar un pollo a la Davenport, con una salsa Benton de su propia invención.	—Mi cocinero está considerado un verdadero artista. Es francés, y creo que te gustará cómo rellena el pollo Davenport. Por otra parte, no sé qué truco aplica para sazonar la salsa Benton...
3	“What, did you send Alphonse down, then, from London?” interrupted Lord Fleetwood, momentarily diverted.	—Entonces, ¿has hecho venir a Alfonso desde Londres? —le interrumpió Lord Fleetwood, momentáneamente animado.	—¡Ah! ¿Te has traído a Alphonse de Londres? —lo interrumpió lord Fleetwood.
4	“Alphonse?” repeated Mr. Beaumaris, his finely chiselled brows lifting a little. “Oh, no! this is another. I don’t think I know his name. But I like his way with fish.”	—¿Alfonso? —repitió Mr Beaumaris, alzando ligeramente las cejas—. ¡Oh, no, éste es otro! Creo que no sé ni su nombre. Pero me gusta su manera de preparar el pescado.	—¿A Alphonse? —repitió Beaumaris arqueando ligeramente las finas cejas—. ¡No, no! Me refiero a otro cocinero. Creo que no sé su nombre, pero me gusta cómo cocina el

			pescado.
5	Lord Fleetwood burst out laughing. "I expect if you discovered a cook with a way of serving game which you liked, you would send him off to that shootingbox of yours, and pay him a king's ransom, only to kick his heels for three parts of the year!"	Lord Fleetwood se echó a reír. —Me parece que si encontrases un cocinero que supiese preparar la caza a tu gusto, lo contratarías para la temporada, aunque luego tuvieses que pasarte el resto del año dándole puntapiés en las asentaderas.	Lord Fleetwood rió. —Supongo que si encontraras un cocinero que sirviera la caza de un modo que te agradara, lo enviarías a tu pabellón y le pagarías un dineral aunque no tuviera nada que hacer durante tres cuartas partes del año.
6	"I expect I should," agreed Mr. Beaumaris imperturbably.	—Quizá sí —convino Mr. Beaumaris, sin inmutarse.	—Sí, supongo que sí —admitió Beaumaris sin inmutarse.
7	"But," said his lordship severely, "I am not to be put off with a cook! I came here in the expectation of finding fair Paphians, let me tell you, and all manner of shocking orgies—wine out of skulls, y'know, and—"	—Pero —dijo su señoría con aire severo— yo no he venido aquí a probar las delicias de una buena cocina, sino en espera de diversiones más fantásticas: odaliscas rubias, grandes orgías, vino bebido en calaveras... En fin, ya sabes.	—Muy bien —añadió lord Fleetwood con severidad—, pero no pienso dejarme distraer por un cocinero. He venido aquí con la esperanza de verme rodeado de sílfides, permíteme que te lo diga, y de participar en toda clase de sorprendentes orgías. Creería que beberíamos vino en calaveras y esas cosas...
8	"The lamentable influence of Lord Byron upon society!" interpolated Mr. Beaumaris, with a faint, contemptuous smile.	—Sí, la lamentable influencia de Lord Byron sobre la sociedad —contestó Mr. Beaumaris con una débil sonrisa de desagrado.	—¡Es increíble la lamentable influencia que ejerce lord Byron en la sociedad!—intervino Beaumaris esbozando una sonrisa despectiva.
9	"What? Oh, that poet-fellow that set up such a dust! Myself, I thought him devillish underbred, but of course it don't do to say so. But that's it! Where, Robert, are the fair Paphians?"	—¿Quién? ¡Ah, sí! ¿Ese poeta que ha levantado tanta polvareda? Por mi parte le considero extremadamente ramplón, aunque no lo digo, como es lógico. Bien Robert, ¿dónde están las odaliscas rubias?	—¿Cómo? Ah, ese poeta que ha causado tanto revuelo. En mi opinión es sumamente vulgar, pero no queda bien decirlo, desde luego. ¡En fin! ¿Dónde has escondido las sílfides, Robert?
10	"If I had any Paphians in keeping here, you don't imagine, do you, Charles, that I would run the risk of being cut-	—Si yo tuviese aquí alguna odalisca rubia escondida, ¿crees, Charles, que me	—Si tuviera alguna sílfide aquí, supongo que no creerás, Charles, que correría el riesgo de

	out by a man of your address?" retorted Mr. Beaumaris.	arriesgaría a invitar a un hombre de tu fama?	quedar eclipsado por un hombre tan encantador como tú, ¿verdad?
11	Lord Fleetwood grinned at him, but replied: "None of your gammon to me! It would take ten times my address to cut-out a—a—dash it, a Midas like you!"	Lord Fleetwood le hizo una mueca, y respondió: —Déjate de bromas conmigo. Se necesita diez veces mi fama para igualar la de un Midas como tú.	Lord Fleetwood le sonrió, pero repuso: —No me salgas con patrañas. Haría falta alguien con diez veces mi encanto para eclipsar a... a... ¡a un Midas como tú!
12	"If my memory does not err, all that Midas touched turned to gold," said Mr. Beaumaris. "I think you mean Croesus."	—Si mi memoria no me engaña, todo lo que el rey Midas tocaba se convertía en oro —dijo Mr. Beaumaris—. Me parece que quieres decir Creso.	—Si no me traiciona la memoria, todo lo que tocaba ese Midas se convertía en oro. Creo que te refieres a Creso.
13	"No, I don't! Never heard of the fellow!"	—¡No, en absoluto; nunca he oído hablar de ese tipo!	—¡Pues no! Nunca había oído hablar de ese tal Creso.
14	"Well, most of the things I touch have a disheartening way of turning to dross," said Mr. Beaumaris, lightly, but with a note of bitter self-mockery in his languid voice.	—Bien, pues la verdad es que la mayoría de las cosas que yo toco parecen tener el triste destino de convertirse en polvo —dijo Mr. Beaumaris con acento festivo, pero con una amarga nota de melancolía en su voz.	—Verás, lamentablemente, la mayoría de las cosas que toco tienden a convertirse en basura —reconoció Beaumaris en tono jovial, pero con un deje de amargura y cinismo en su voz apagada.
15	This was going a little too deep for his friend. "Humdudgeon, Robert! You can't bamboozle me! If there are to be no Paphians—"	La cosa se estaba poniendo demasiado profunda para su amigo. —Nada de filosofía, Robert, y no trates de engañarme. Si no tienes aquí ninguna odalisca...	Eso fue demasiado para su amigo. —¡Basta, Robert! ¡No conseguirás engañarme! Si no va a haber sílfides...
16	"I can't conceive why you should have supposed there would be," interrupted his host. "Well, I didn't, but I can tell you this, my boy!—that's the latest on-dit!" "Good God! Why?" "Lord, how should I know? Daresay it's because you won't throw your glove at any of the beauties who have been setting their caps at you any time these five years. What's more, your chères-amies are always such	—No sé de dónde has sacado la idea de que pudiese tenerla. —No, de ninguna parte; pero te diré una cosa, muchacho: que es el último rumor que corre. —¡Dios del cielo! ¿Por qué? —Y ¿cómo quieres que yo lo sepa? Será sin duda porque no has prestado la menor atención a ninguna de las bellezas	—No entiendo qué te hizo suponer que las habría —lo interrumpió su anfitrión. —Oye, yo no supuse nada, pero debo confesarte algo, amigo mío: ¡la gente no habla de otra cosa! —¡Cielo santo! ¿Cómo es posible? —Lo ignoro por completo. Supongo que será porque no te has



	<p>devilish high-flyers, dear boy, it puts notions into the heads of all the old tabbies! Think of the Faraglini!”</p> <p>“I had rather not. The most rapacious female of my acquaintance.”</p> <p>“But what a face! What a figure!”</p> <p>“And what a temper!”</p> <p>“What became of her?” asked his lordship.</p> <p>“I haven’t laid eyes on her since she left your protection.”</p> <p>“I think she went to Paris. Why? Had you a fancy to succeed me?”</p> <p>“No, by Jove, I couldn’t have stood the nonsense!” said his lordship frankly. “She’d have had me rolled-up within a month! What did you have to give for those match-grays she used to drive all over town?”</p> <p>“I can’t remember.”</p> <p>“To tell you the truth,” confided Lord Fleetwood, “I shouldn’t have thought it worth it myself—though I’m not denying she was a curst fine woman!”</p> <p>“It wasn’t.”</p>	<p>que han pasado por delante de ti durante los últimos cinco años; es más, tus «mejores amigas» son siempre unos demonios, que ponen miedo en el ánimo del más templado. Acuérdate de la Faraglini.</p> <p>—Prefiero no acordarme. Es la mujer más ambiciosa que he conocido.</p> <p>—Pero qué cara tenía y qué figura.</p> <p>—Y qué temperamento.</p> <p>—¿Qué ha sido de ella?</p> <p>—preguntó su señoría—. No he vuelto a verla desde que dejó tu protección.</p> <p>—Creo que se marchó a París. ¿Por qué? ¿Es que tenías proyectos de ser mi sucesor?</p> <p>—No, demonios, nunca se me ha ocurrido semejante cosa —dijo Lord Fleetwood sinceramente—. Me hubiese arruinado en un mes. ¿Qué te costó aquel tronco de bayos que utilizaba para pasear por la ciudad?</p> <p>—No lo recuerdo.</p> <p>—Si quieres que te sea franco, yo no hubiese hecho tal locura...aunque no puede negarse que era una mujer maravillosa.</p> <p>—No, no lo era.</p>	<p>decidido a proponerle matrimonio a ninguna de las bellezas que te persiguen desde hace cinco años. Es más, tus <i>chères-amies</i> son siempre tan endemoniadamente ambiciosas, querido amigo, que todas esas chismosas no saben qué pensar. ¡Acuérdate de la Faraglini!</p> <p>—Prefiero no pensar en ella. Es la mujer más codiciosa que conozco.</p> <p>—Sí, pero ¡qué rostro! ¡Qué figura!</p> <p>—¡Y qué temperamento!</p> <p>—¿Qué ha sido de ella? No he vuelto a verla desde que dejaste de ofrecerle protección.</p> <p>—Creo que se marchó a París. ¿Por qué lo preguntas? ¿Pensabas sustituirme?</p> <p>—¡No, por Júpiter! No habría podido costear sus caprichos —respondió lord Fleetwood con sinceridad—. ¡Me habría arruinado en menos de un mes! ¿Cuánto te costaron aquellos dos rucios con que se paseaba por toda la ciudad?</p> <p>—No me acuerdo.</p> <p>—Si quieres que te diga la verdad, yo no creía que valiera la pena. Aunque admito que era una mujer condenadamente hermosa.</p> <p>—Tienes razón: no valía la pena.</p>
17	<p>Lord Fleetwood regarded him, half-curious, half-amused. “Is anything worthwhile to you, Robert?” he asked quizzically.</p>	<p>Lord Fleetwood se le quedó mirando entre furioso y divertido.</p> <p>—¿Existe</p>	<p>Lord Fleetwood lo miró entre intrigado y divertido.</p> <p>—¿Hay algo que valga</p>

		verdaderamente algo que te satisfaga, Robert?	la pena para ti, Robert? —preguntó en tono socarrón.
18	“Yes, my horses!” retorted Mr. Beaumaris. “And, talking of horses, Charles, what the devil possessed you to buy one of Lichfield’s breakdowns?”	—Sí, mis caballos — respondió Mr. Beaumaris—. Y hablando de caballos, Charles, ¿qué demonios te impulsó a comprar el potro de Lichfield?	—¡Sí! ¡Mis caballos! Y hablando de caballos, Charles, ¿cómo demonios se te ocurrió comprarle ese jamelgo a Lichfield?
19	“That bay? Now, there’s a horse that fairly took my fancy!” said his lordship, his simple countenance lighting up with enthusiasm. “What a piece of blood and bone! No, really, Robert—!”	—¿El bayo? Sencillamente me encapriché de él — respondió su señoría, mientras se le iluminaban los ojos—. ¡Qué ejemplar tan soberbio, verdaderamente; créeme, Roberto!...	—¿Ese zaino? Oye, ese caballo me cautivó — respondió lord Fleetwood, y su sencillo rostro se iluminó de entusiasmo—. ¡Qué animal! En serio, Robert...
20	“If ever I find myself with a thoroughly unsound animal in my stables,” said Mr. Beaumaris ruthlessly, “I shall offer him to you in the happy certainty that he will take your fancy!”	—Si alguna vez descubro un jamelgo en mis cuadras —dijo Mr. Beaumaris sin ninguna cortesía—, te lo regalaré en la completa seguridad de que va a parecerse un ejemplar maravilloso.	—El día que encuentre un penco parecido en mis establos —dijo Beaumaris, despiadado—, te lo ofreceré con la certeza de que quedarás fascinado.
21	Lord Fleetwood was still protesting with indignation and vehemence when the butler entered the room to inform his master, rather apologetically, that a carriage had broken down outside his gates, and the two ladies it bore were desirous of sheltering for a short time under his roof.	Y aun estaba Lord Fleetwood protestando indignado de tal aseveración, cuando entró el mayordomo en el cuarto para anunciar a su dueño, con aire de disculpa, que un carruaje acababa de entrar en el parque, y que las dos damas que lo ocupaban pedían permiso para descansar unos instantes bajo su techo.	Lord Fleetwood todavía protestaba, con indignación y vehemencia, cuando el mayordomo entró en la habitación para informar a su señor, disculpándose, que un coche se había averiado delante de sus puertas y las dos damas que viajaban en él solicitaban refugio en la casa por poco tiempo.
22	Mr. Beaumaris’s cool gray eyes betrayed no emotion, but his mouth seemed for an instant to harden. He said calmly: “Certainly. There should be a fire in the saloon. Tell Mrs. Mersey to wait upon the ladies there.”	Los fríos y azules ojos de Mr. Beaumaris no revelaron ninguna emoción, pero el rictus de su boca pareció endurecerse durante unos instantes. Luego dijo con calma: —Desde luego. Creo que	Los fríos y grises ojos de Beaumaris no delataron emoción alguna, pero por un instante sus labios dibujaron una expresión más dura. —Por supuesto — repuso con serenidad—.

		la chimenea del salón está encendida. Diga a la señora Mersey que reciba a las damas allí.	La chimenea del saloncito debe de estar encendida. Dígale a la señora Mersey que atienda a las damas allí.
23	The butler bowed, and would have withdrawn, but Lord Fleetwood checked him, exclaiming: “No, no, too shabby by half, Robert! I won’t be fobbed off so! What do they look like, Brough? Old? Young? Pretty?”	El mayordomo se inclinó, y estaba dispuesto a retirarse cuando Lord Fleetwood le detuvo, exclamando: —No, no tan de prisa, Robert. Yo no me contento con tan poco. ¿Qué aspecto tienen, Brough? ¿Viejas, jóvenes, bonitas?	El mayordomo hizo una reverencia, y se habría retirado si lord Fleetwood no lo hubiera detenido al exclamar: —¡Pero Robert! ¡Qué maneras son ésas! ¡No pienso permitirlo! ¿Cómo son, Brough? ¿Viejas? ¿Jóvenes? ¿Hermosas?
24	The butler, inured to his lordship’s free and easy ways, replied with unimpaired solemnity that one of the ladies was both young, and—he ventured to think—very pretty.	El mayordomo, un poco ofendido por la libertad de modales de su señoría, replicó con inalterable solemnidad que una de las damas le parecía joven, y si le permitían su opinión, bastante bonita.	El mayordomo, habituado a los modales desenfadados de lord Fleetwood, contestó con absoluta solemnidad que una de las damas era joven y, en su opinión, muy hermosa.
25	“I insist on your receiving these females with a proper degree of civility, Robert!” said his lordship firmly. “Saloon, indeed! Show ’em in, Brough!”	—Insisto entonces en que recibas a esas damas con más hospitalidad, Robert —dijo su señoría con firmeza—. Nada de al salón, Brough; hágalas pasar aquí, por favor.	—Insisto en que ofrezcas a esas damas la adecuada cortesía, Robert —dijo lord Fleetwood con firmeza—. ¡Nada de llevarlas al saloncito! ¡Hazlas venir aquí, Brough!
26	The butler glanced for guidance towards his master, as though he doubted whether the command would be endorsed, but Mr. Beaumaris merely said with his usual indifference: “As you please, Charles.”	El mayordomo miró a su señor un poco desconcertado, vacilando entre cuál de las dos órdenes debía obedecer; pero Mr Beaumaris se limitó a decir, con su indiferencia habitual: —Como tú quieras, Charles.	El mayordomo miró a su señor en busca de consejo, como si dudara de que la orden fuera a ser aprobada, pero Beaumaris se limitó a decir con su habitual indiferencia: —Como quieras, Charles.
27	“What an ungrateful dog you are!” said Lord Fleetwood, when Brough had left the room. “You don’t deserve your fortune! This is the hand of Providence!”	—¡Qué tipo más arisco eres! —dijo Lord Fleetwood cuando el mayordomo hubo abandonado la estancia—. No te mereces la suerte que tienes; pero si esto es la	—¡Qué desagradecido eres! —dijo lord Fleetwood cuando Brough hubo salido de la habitación—. No te mereces la fortuna que tienes. ¡Esto es obra de la Providencia!

		mano misma de la Providencia.	
28	“I should doubt of their being Paphians,” was all Mr. Beaumaris found to say. “I thought that was what you wanted?”	—Dudo que sean unas odaliscas —fué todo lo que a Mr. Beaumaris se le ocurrió decir—. Y me parece que esto era lo que tú querías, ¿no?	—Dudo mucho que sean sílfides. ¿No era eso lo que querías?
29	“Any diversion is better than none!” replied Lord Fleetwood.	—Cualquier diversión es mejor que ninguna —replicó Lord Fleetwood.	—Cualquier distracción es mejor que nada.
30	“What a singularly infelicitous remark! I wonder why I invited you.”	—Esa es una observación terriblemente desafortunada; aun me estoy preguntando por qué te he invitado.	—¡Un comentario muy desafortunado! No sé por qué te invité a venir.
31	Lord Fleetwood grinned at him. “Now, Robert, did you think—did you think—to come Tip Street over me? There may be plenty of toadies ready to jump out of their skins at the very thought of being invited to the Nonpareil’s house— and no better entertainment offered than a rubber of piquet, I dare swear—”	Lord Fleetwood hizo una mueca a su amigo. —Escucha, Robert, ¿es que pensaste...un solo momento venir sin mí? No dudo que hay un montón de tipos a los que se le saltarían los botones de orgullo ante la sola idea de ser invitados a tu casa...; pero no ofrecerme ningún entretenimiento mejor que un poco de <i>piquet</i> por las noches, te juro que...	Lord Fleetwood lo miró sonriente. —¡Pero Robert! ¿De verdad pensaste que podrías contentarme con cualquier cosa? Es posible que haya un montón de tiralevitas dispuestos a todo sólo de pensar en que los invites a tu casa (y en que no les ofrezcas mejor diversión que una mano de <i>piquet</i> , por cierto), pero...
32	“You are forgetting the cook.”	—Olvidas al cocinero.	—Te olvidas del cocinero.
33	“But,” continued his lordship inexorably, “I ain’t amongst ’em!”	—Oye —continuó su señoría inexorablemente—, que no me cuento entre esos tipos de que te hablo.	—... pero yo no me cuento entre ellos —concluyó lord Fleetwood inexorablemente.
34	Mr. Beaumaris’s habitual aspect was one of coldness, and reserve, but sometimes he could smile in a way that not only softened the austerity of his countenance but lit his eyes with a gleam of the purest amusement. It was not the smile he kept for social	El aspecto habitual de Mr Beaumaris era de fría reserva, pero en ocasiones era capaz de sonreír de un modo que no sólo suavizaba la austeridad de su semblante, sino que iluminaba sus ojos con	El aspecto habitual de Beaumaris era de frialdad y reserva, pero a veces sonreía de un modo que no sólo suavizaba la austeridad de sus rasgos, sino que iluminaba sus ojos con un destello de diversión.

	<p>occasions—a faintly sardonic curl of the lips, that one— but those who were honoured by a glimpse of it generally revised their first impressions of him. Those who had never seen it were inclined to think him a proud, disagreeable sort of a man, though only the most daring would ever have uttered aloud such a criticism of one who, besides possessing all the advantages of birth and fortune, was an acknowledged leader of society. Lord Fleetwood, no stranger to that smile, saw it dawn now, and grinned more broadly than ever.</p>	<p>un destello de la más franca alegría. No se trataba de la sonrisa que guardaba para las reuniones de sociedad — un leve pliegue sarcástico de los labios—, sino de la suya verdadera y jovial, y cuando alguien tenía ocasión de contemplarla, formaba la mejor opinión de él. Aquellos, por el contrario, que no habían tenido nunca tal suerte, le juzgaban orgulloso y hasta un poco desagradable, aunque casi nadie se hubiera atrevido a formular tal opinión sobre un hombre que, además de disfrutar de las ventajas de abolengo y riqueza, era una de las figuras más destacadas en sociedad. Lord Fleetwood, que conocía ya aquella sonrisa, al verla alborear ahora se puso aún más jovial todavía.</p>	<p>No era la sonrisa que reservaba para las reuniones sociales —una mueca ligeramente sardónica—, y quienes tenían la suerte de verla solían revisar las primeras impresiones sobre su persona. Los que no conocían esa sonrisa tendían a considerarlo un hombre orgulloso y antipático, aunque sólo los más atrevidos habrían formulado en voz alta esa crítica de una persona que, además de poseer todas las ventajas del linaje y la fortuna, era una de las personas más influyentes de la sociedad. Lord Fleetwood, que conocía bien esa sonrisa, la vio florecer en ese momento, y sonrió a su vez con deleite.</p>
35	<p>“How can you, Charles? When you must know that almost your only claim to fashion is being noticed by me!”</p>	<p>—¿Cómo puedes ser así, Charles? ¿Por qué tratas de engañar a los viejos amigos?</p>	<p>—¿Cómo te atreves, Charles? Debes de saber que lo único que te confiere categoría es que yo te preste alguna atención.</p>
36	<p>Arabella entered the room to find both its occupants laughing, and thus had the felicity of seeing Mr. Beaumaris at his best. That she herself was looking remarkably pretty, with her dusky curls and charming complexion admirably set off by a high-crowned bonnet, with curled ostrich-feather tips, and crimson ribbons tied into a bow under one ear, never entered her head, since Mr. Tallant’s daughters had always been discouraged from thinking</p>	<p>Cuando Arabella entró en la estancia, ambos estaban riendo de buena gana, y así tuvo la suerte de poder contemplar a Mr. Beaumaris en su mejor aspecto. Ella, por su parte, estaba extraordinariamente bonita, con sus cabellos rubio pajizo sobre la frente y el tono sonrosado de sus mejillas aún más acentuado que de costumbre por la</p>	<p>Arabella entró en la habitación y encontró a ambos hombres riendo, así que tuvo la suerte de ver a Beaumaris en uno de sus mejores momentos. No se le ocurrió pensar que ella también estaba muy atractiva, con sus castaños rizados y su delicado cutis admirablemente enmarcados por una capota con plumas porque a las hijas del</p>

	much about their appearance.	agitación del viaje.	señor Tallant nunca las habían animado a pensar mucho en su aspecto físico.
--	------------------------------	----------------------	---

**Tabla III: fragmento del capítulo XIV**

Nº	Versión original (1949) pp.225-227	1ª traducción (1950) pp.305-310	2ª traducción (2007) pp.229-233
1	Not for three days did any news of the disaster which had overtaken Bertram reach his sister. She had written to beg him to meet her by the Bath Gate in the Green Park, and had sent the letter by the Penny Post. When he neither appeared at the rendezvous, nor replied to her letter, she began to be seriously alarmed, and was trying to think of a way of visiting the Red Lion without her godmother's knowledge when Mr. Scunthorpe sent up his card, at three o'clock one afternoon.	Tres días pasaron antes que Arabella tuviese noticia alguna de la catástrofe que le había ocurrido a Bertram. Le había escrito una nota, que envió por un mensajero, diciéndole que fuese a encontrarla en la Puerta del Estanque de Green Park. Y cuando no se presentó a la cita ni contestó a la carta, comenzó a sentirse seriamente alarmada, y estaba pensando en hacer una visita al Red Lion sin que se enterase su madrina cuando el mayordomo le pasó la tarjeta de Mr. Scunthrope, diciéndole que el caballero deseaba verla lo antes posible.	La noticia de la calamidad sobrevenida a Bertram tardó tres días en llegar a oídos de su hermana. Ésta le había escrito una nota para pedirle que se reuniera con ella junto a la puerta de Bath de Green Park, que había enviado mediante un mensajero. Al ver que su hermano no acudía a la cita ni contestaba su misiva, empezó a preocuparse seriamente, y estaba pensando cómo podía ir al Red Lion sin que se enterara su madrina cuando a las tres en punto de la tarde el señor Scunthorpe presentó su tarjeta.
2	She desired the butler to show him into the drawing-room, and went down immediately from her bedchamber to receive him. It did not at once strike her that he was looking preternaturally solemn; she was too eager to learn tidings of Bertram, and went impetuously towards him with her hand held out, exclaiming:	Arabella bajó al salón y vio que él se levantaba a recibirla con aire extremadamente solemne. Pero el detalle no la sorprendió en absoluto, viniendo de quien venía. Ansiosa como estaba por conocer noticias de Bertram, avanzó hacia él con la mano extendida, diciendo:	Arabella pidió al mayordomo que condujera al visitante al salón y bajó de inmediato de su dormitorio para recibirlo. La joven tardó un rato en reparar en que Scunthorpe tenía un aire prodigiosamente solemne. Como estaba demasiado impaciente por saber algo de Bertram, fue hacia él de manera impulsiva y tendiéndole una mano mientras exclamaba:
3	“I am so very glad you have called to see me, sir! I have been so much worried about my brother! Have you news of him? Oh, do not tell me he is ill?”	—¡Cuánto me alegro de que haya venido a verme, señor! ¡Estaba tan preocupada por mi hermano! ¿Qué sabe usted de él?	—¡Cuánto me alegro de que haya venido a visitarme, señor Scunthorpe! Estoy muy preocupada por mi hermano. ¿Sabe usted algo de él? ¡Ay! ¡No me diga que está enfermo!
4	Mr. Scunthorpe bowed, cleared his throat, and grasped her hand	Mr. Scunthorpe se inclinó cortésmente, tomó la mano que le alargaban y	Él la saludó inclinando la cabeza, carraspeó y le sujetó la mano con

	spasmodically.	permaneció silenciosamente solemne.	nerviosismo.
5	In a somewhat throaty voice he replied: “No, ma’am. Oh, no! Not ill, precisely!”	—¡Oh, no me diga que está enfermo! —exclamó Arabella. Mr. Scunthorpe se aclaró la garganta antes de responder con voz tétrica: —No, señora, no. Enfermo precisamente no está.	—No, señorita Tallant —contestó con voz un tanto ronca—. No está exactamente enfermo.
6	Her eyes eagerly scanned his face. She now perceived that his countenance wore an expression of deep melancholy, and felt immediately sick with apprehension. She managed to say: “Not—not—dead?”	Arabella se dio cuenta de la intensa expresión de melancolía que tenía el semblante de Mr. Scunthorpe, y mirándole con ojos inquisitivos balbució, en un susurro angustiado: —¿No... no querrá usted decir que ha muerto?	Arabella le escudriñó el rostro, se percató de que su semblante traslucía una profunda tristeza y de pronto sintió una honda aprensión. —No irá a decirme que está... muerto, ¿verdad? —balbuceó.
7	“Well, no, he ain’t dead,” replied Mr. Scunthorpe, but hardly in reassuring tones. “I suppose you might say it ain’t as bad as that. Though, mind you, I wouldn’t say he won’t be dead, if we don’t take care, because when a fellow takes to—But never mind that!”	—No, no ha muerto —dijo Mr. Scunthorpe, pero su voz distaba mucho de ser consoladora—. No ha ocurrido nada tan grave...aún. Pero nadie podría asegurar lo que suceda, porque cuando un tipo se entrega como él a la...Pero no se preocupe por eso.	—No, no está muerto —respondió Scunthorpe en tono muy poco tranquilizador—. Supongo que puedo afirmar que no es tan grave como eso. Pero tampoco voy a negar que pueda morir, si no somos prevenidos, porque cuando alguien se pone a... ¡Pero eso no importa!
8	“Never mind it?” cried Arabella, pale with alarm. “Oh, what can be the matter? Pray, pray tell me instantly!”	—¿Que no me preocupe? —exclamó Arabella, blanca como el papel—. ¡Oh! ¿Qué es lo que ha ocurrido? ¡Por favor, dígame lo inmediatamente!	—¿Qué no importa? —exclamó Arabella, alarmada—. Pero ¿qué ha pasado? ¡Se lo ruego, dígame ahora mismo!
9	Mr. Scunthorpe looked at her uneasily. “Better have some smelling-salts,” he suggested. “No wish to upset a lady. Nasty shock. Daresay you’d like a glass of hartshorn and water. Ring for a servant!”	Mr. Scunthorpe se quedó mirándola, un poco vacilante. —Mejor será que tome algunas sales —le sugirió—. Yo no tenía intención de asustarla. Comprendo que es una sorpresa violenta... Quizá un poco de azahar en un vaso de agua será lo que mejor le siente. Diga a algún criado que se lo traiga.	Scunthorpe la miró con nerviosismo. —Será mejor que coja unas sales —sugirió—. No quisiera disgustarla. No va a gustarle lo que voy a decirle. Quizá debería tomarse una infusión de estrellamar. ¡Llame a un criado!



10	<p>“No, no, I need nothing! Pray do not! Only put me out of this agony of suspense!” Arabella implored him, clinging with both hands to the back of a chair.</p> <p>Mr. Scunthorpe cleared his throat again. “Thought it best to come to you,” he said. “Sister. Happy to be of service myself, but at a standstill. Temporary, of course, but there it is. Must tow poor Bertram out of the River Tick!”</p>	<p>—¡Déjese ahora de sales y dígame qué es lo que ocurre! No necesito nada en absoluto, se lo aseguro. Lo único que deseo es que libre de esta agonía diciéndome de qué se trata.</p> <p>Mr. Scunthorpe se aclaró de nuevo la garganta.</p> <p>—Pensé que era mejor acudir a usted, señora. Al fin y al cabo, es su hermana. Y para mí será un placer poder serle de alguna utilidad. ¡Hay que sacar al pobre Bertram del pozo!</p>	<p>—¡No, no necesito tomar nada! ¡No llame a nadie! Sólo líbreme de la agonía de esta incertidumbre — imploró Arabella agarrándose con ambas manos al respaldo de una butaca.</p> <p>El joven volvió a carraspear.</p> <p>—Me pareció que lo más adecuado era venir a visitarla. Señorita Tallant, me encantaría poder ayudarla, pero no sé qué hacer. De momento, por supuesto. ¡Hay que rescatar al pobre Bertram del río!</p>
11	<p>“River?” gasped Arabella.</p>	<p>—¿Del <i>pozo</i>? —repitió Arabella, sin comprender muy bien.</p>	<p>—¿Del río? —preguntó Arabella, horrorizada.</p>
12	<p>Mr. Scunthorpe perceived that he had been misunderstood. He made haste to rectify this. “No, no, not drowned!” he assured her. “Swallowed a spider!”</p>	<p>Mr. Scunthorpe se dió cuenta de que tenía que hablar en lenguaje más llano. Y se apresuró a explicarse.</p> <p>—No, no es que se haya ahogado. No tenga miedo. Lo que pasa es que vive en un continuo tablón.</p>	<p>Scunthorpe comprendió que la joven lo había malinterpretado y se apresuró a rectificar.</p> <p>—No, no, no se ha ahogado —le aseguró—. ¡Pero está con el agua al cuello!</p>
13	<p>“Bertram has swallowed a spider?” Arabella repeated, in a dazed voice.</p>	<p>—¿Que Bertram vive en un tablón? —cada vez comprendía menos lo que le quería decir Mr. Scunthorpe.</p>	<p>—¿Qué Bertram está con el agua al cuello? —repitió ella con perplejidad.</p>
14	<p>Mr. Scunthorpe nodded. “That’s it,” he said. “Blown up at Point Non Plus. Poor fellow knocked into horse-nails!”</p>	<p>Pero el caballero asintió.</p> <p>—Sí, eso es. Ha llegado al límite. ¡Está ahogado hasta el cuello! ¡Asfixiado!</p>	<p>Scunthorpe asintió.</p> <p>—Exacto. El pobre está en las últimas. Completamente aporreado.</p>
	<p>Arabella’s head was by this time in such a whirl that she was uncertain whether her unfortunate brother had fallen into the river, or had been injured in some explosion, or was, more mildly, suffering from an internal disorder. Her pulse was tumultuous; the most</p>	<p>La cabeza de Arabella era un verdadero torbellino. Ya no sabía realmente si es que su hermano se había caído al río o había sido víctima de alguna explosión. Llevándose las manos al pecho para contener los latidos de su corazón, preguntó con acento angustiado:</p>	<p>Arabella estaba tan desconcertada que no sabía si su desdichado hermano se había caído al río, si había sido víctima de alguna agresión o si padecía algún tipo de enfermedad. Se le había acelerado el pulso y los inquietantes pensamientos que la asaltaban le</p>

	agitating reflections made it impossible for her to speak above a whisper. She managed to utter: “Is he dreadfully hurt? Have they taken him to a hospital?”	—¿Y está gravemente herido? ¡Habrá que llevarle al hospital!	impedían hablar con claridad. —¿Está muy malherido? ¿Lo han llevado al hospital? —consiguió decir.
15	“Not a case for a hospital, ma’am,” said Mr. Scunthorpe. “More likely to be screwed up.”	—Este no es un caso de hospital, señora —repuso Mr. Scunthorpe—. Más bien hay que enderezarle los tornillos.	—No, no es al hospital adonde van a llevarlo, señorita Tallant. Lo más probable es que lo pongan a la sombra.
16	This pronouncement, conjuring up the most horrid vision of a coffin, almost deprived Arabella of her senses. Her eyes started at Mr. Scunthorpe in a look of painful enquiry. “Screwed up?” she repeated faintly. “The Fleet,” corroborated Mr. Scunthorpe, sadly shaking his head. “Told him how it would be. Wouldn’t listen. Mind, if the thing had come off right, he could have paid down his dust, and no harm done. Trouble was, it didn’t. Very rarely does, if you ask me.”	—¿Enderezarle los tornillos? —Arabella estaba casi a punto de perder la razón. —Eso es —corroboró Mr. Scunthorpe, muy serio—. Advertirle de lo que puede ocurrirle. Aunque ya lo hice yo y no quiso escucharme. La pena es que si todo hubiera salido como debía, hubiese podido pagar sus deudas y todo estaría arreglado. Pero no salió como debía. La verdad es que casi nunca sale.	Arabella evocó la espantosa imagen de una mazmorra y estuvo a punto de perder el sentido; se quedó mirando de hito en hito a Scunthorpe y repitió con un hilo de voz: —¿A la sombra? —Sí, es posible que acabe en la prisión de Fleet — corroboró Scunthorpe sacudiendo la cabeza con aire compungido—. Yo ya se lo advertí, pero no quiso escucharme. La verdad es que si le hubiera salido bien, su hermano habría podido saldar sus deudas y el asunto habría quedado zanjado. Pero no fue así. Si quiere que le diga lo que pienso, nunca sale bien.
17	The gist of this speech, gradually penetrating to Arabella’s understanding, brought some of the colour back to her face. She sank into a chair, her legs trembling violently, and said. “Do you mean he is in debt?”	Poco a poco, la luz se fué haciendo en el cerebro de Arabella. Y recobrando algo del color de sus mejillas, se dejó caer en una butaca y dijo, con voz todavía temblorosa: —¿Quiere decir que tiene deudas?	La esencia de ese discurso, que Arabella fue digiriendo poco a poco, le devolvió algo de color a sus mejillas. La joven se derrumbó en una butaca, con las piernas temblando violentamente. —¿Me está diciendo que mi hermano se ha endeudado?
18	Mr. Scunthorpe looked at her in mild surprise. “Told you so, ma’am!” he pointed out.	Mr. Scunthorpe la miró, ligeramente asombrado de esta pregunta. —Ya se lo dije, señora.	Él la miró con expresión sorprendida. —¡Pero si ya se lo he explicado, señorita Tallant!
19	“Good God, how could I possibly guess—? Oh, I have been so afraid that	—¡Dios mío...! ¿Cómo iba yo a suponer...? Ya estaba temiendo todo este tiempo	—Dios mío, ¿cómo podía adivinar que...? ¡Ay! ¡Ya sabía que pasaría algo así!

	something of the sort must happen! Thank you for coming to me, sir! You did very right!”	que iba a ocurrirle algo por el estilo. ¡Gracias por haberme venido a avisar, señor! Hizo usted muy bien.	Le agradezco mucho que haya venido a contármelo, señor Scunthorpe. Ha hecho usted muy bien.
20	Mr. Scunthorpe blushed. “Always happy to be of service!”	Mr. Scunthorpe se puso encarnado como la grana. —Siempre a su servicio —dijo.	El joven se sonrojó. —Me alegro de haberle sido de utilidad.
21	“I must go to him!” Arabella said. “Will you be so kind as to escort me? I do not care to take my maid on such an errand, and I think perhaps I should not go alone.”	—¡Tengo que ir a verle inmediatamente! ¿Querrá usted ser tan amable de acompañarme? No quiero que se entere ninguna doncella, y quizá me resulte un poco violento ir sola.	—¡Tengo que ir a verlo! —decidió Arabella—. ¿Sería usted tan amable de acompañarme? No quiero llevarme a mi doncella a un encargo así, y quizá no sea conveniente que vaya sola.
22	“No, wouldn’t do at all,” Mr. Scunthorpe agreed. “But better not go, ma’am! Not the thing for you. Delicate female—shabby neighbourhood! Take a message.” “Nonsense! Do you think I have never been to the City? Only wait until I have fetched a bonnet, and a shawl! We may take a hackney, and be there before Lady Bridlington comes downstairs.”	—No, es claro —convino Mr. Scunthorpe—. Pero la verdad es que no debería ir. No es un sitio para una dama como usted...En realidad es un sitio repugnante. Envíele un mensaje. —¡Tonterías! ¿Cree usted que nunca he estado en la City? Espéreme un minuto solamente, a que coja un sombrero y una capa... Tomaremos un coche de alquiler y estaremos de vuelta antes de que Lady Bridlington se levante de la siesta.	—No, por supuesto que no es conveniente. Es más: no debe ir, señorita Tallant. No es un sitio para una dama refinada como usted. ¡Es un barrio espantoso! Envíele un mensaje. —¡Ni hablar! ¿Cree que no he estado nunca en la City? Espéreme aquí; sólo tengo que coger un sombrero y un chal. Podemos pedir un coche de alquiler y llegar allí antes de que baje lady Bridlington.
	“Yes, but—Fact is, ma’am, he ain’t at the Red Lion!” said Mr. Scunthorpe, much disturbed.	—Sí, pero... La cosa es... ¡es que ya no está en el Red Lion, señora! —dijo Mr. Scunthorpe, un poco azorado.	—Sí, pero...Verá, señorita Tallant, es que su hermano no está en el Red Lion —dijo Scunthorpe, consternado.
23	She had sprung up from her chair, but at this she paused.	Arabella, que se encaminaba ya hacia la puerta, se detuvo al oír esto.	Arabella, que se había levantado de un brinco de la butaca y se precipitaba hacia la puerta, se detuvo.
24	“Not? But how is this? Why has he left the inn?”	—¿No? ¿Y cómo es que ha dejado el hotel?	—¿Cómo que no? ¿Por qué ha dejado la posada?
25	“Couldn’t pay his shot,” explained Mr. Scunthorpe apologetically. “Left his watch. Silly thing to do.	—No podía pagar la renta —repuso Mr. Scunthorpe brevemente—. Tuvo que dejar su reloj en prenda.	—Porque no podía pagar la factura. Entregó su reloj como prenda. En mi opinión cometió un grave

	Might have come in useful.”	Una cosa bien tonta, por cierto. Le podía haber sido de mejor utilidad.	error, porque el teléfono podría haberle sido útil.
26	“Oh!” she cried out, horror in her voice. “Is it as bad as that?”	—¡Oh! —exclamó Arabella, horrorizada—. ¿Tan mala es la situación?	—¡Oh! —exclamó Arabella, horrorizada—. ¿Tan grave es?
27	“Worse!” said Mr. Scunthorpe gloomily. “Got queered sporting his blunt on the table. Only hadn’t enough blunt. Took to signing vowels, and ran aground.”	—Peor aún. Perdió más de lo que tenía en el tapete. Y tuvo que firmar vales...Solo que no tenía con qué responder.	—Me temo que sí. Se animó en exceso jugando a las cartas, mas... no disponía de suficiente dinero. Tuvo que firmar varios pagarés, y se quedó sin blanca.
28	“Gaming!” Arabella breathed, in a shocked voice.	—¿Quiere usted decir... deudas de juego? —susurró Arabella, con la voz rota.	—¡Jugando a las cartas!
29	“Faro,” said Mr. Scunthorpe. “Mind, no question of any Greeking transactions! No fuzzing, or handling the concave-suit! Not but what it makes it worse, because a fellow has to be dashed particular in all matters of play and pay, if he goes to the Nonesuch. All the go, I assure you: Corinthian club—best of good ton! They play devilish high there—above my touch!”	—Hum, hum...Una racha de mala suerte. Y el que juega tiene que pagar, sobre todo en un sitio tan exclusivo como el Nonesuch. Lo mejor de Londres va allí, créame. ¡Y qué apuestas! Por encima de mis alcances, se lo aseguro.	—En efecto. Al <i>faro</i> —concretó Scunthorpe—. Pero no porque fuera víctima de tahúres. No, no hubo trampas de ninguna clase. Y eso sólo empeora la situación, porque cuando uno va al Nonesuch debe observar una conducta impecable. Es un club muy exclusivo, se lo aseguro; lo frecuentan los sibaritas, los personajes más distinguidos de la buena sociedad. Hacen apuestas muy altas, muy por encima de mis posibilidades.
30	“Then it was not you who took him to such a place!”	—Entonces..., ¿no fue <i>usted</i> quien le llevó allí?	—Entonces ¿no fue con usted a ese club?
31	“Couldn’t have been,” said Mr. Scunthorpe simply. “Not a member. Chuffy Wivenhoe.”	—No podría, aunque hubiese querido. No soy socio. Fué Chuffy Wivenhoe.	—No, por supuesto. Yo no soy socio. Fue con Moflete Wivenhoe.
32	“Lord Wivenhoe! Oh, what a fool I have been!” cried Arabella. “It was I who made him known to Lord Wivenhoe!”	—¡Lord Wivenhoe! —exclamó Arabella—. ¡Dios bendito, qué estúpida he sido! Si fui yo misma quien se lo presentó...	—¡Con lord Wivenhoe! ¡Oh, qué tonta he sido! —se lamentó Arabella—. ¡Fui yo quien se lo presentó a Bertram!
33	“Pity,” said Mr. Scunthorpe, shaking his head.	—Es una lástima, sí —dijo Mr Scunthorpe, meneando la cabeza tristemente.	—Es una lástima —admitió Scunthorpe sacudiendo la cabeza.

34	<p>“But how wicked of him to have led Bertram to such a place! Oh, how could he have done so? I had no suspicion—I thought him so agreeable, and gentlemanlike—!”</p>	<p>—Pero fué una maldad imperdonable por parte suya el llevar a Bertram a un sitio semejante. Yo que lo creía tan simpático, tan caballero... ¡Oh! ¿Cómo pudo hacer una cosa así?</p>	<p>—Pero qué malvado ha sido llevando a mi hermano a un sitio como ése. ¿Cómo ha podido hacerlo? Nunca sospeché que... Creí que era un individuo muy agradable y cortés.</p>
35	<p>“Polite to a point,” agreed Mr. Scunthorpe. “Very good sort of a man: very well-liked. Daresay he did it for the best.”</p>	<p>—Es uno de los sitios más elegantes de Londres — hizo notar Mr. Scunthorpe.</p>	<p>—Educadísimo — coincidió Scunthorpe—. Un caballero de una corrección impecable, con muy buena reputación. Estoy segura de que lo hizo con la mejor intención.</p>
36	<p>“How could he think so?” Arabella said hotly. “Very exclusive club,” he pointed out. She said impatiently. “It is of no use for us to argue on that head. Where is Bertram?”</p>	<p>—No vale la pena discutir eso ahora —repuso Arabella, acaloradamente—. ¿Dónde está Bertram ahora?</p>	<p>—¿Con la mejor intención? —exclamó Arabella, acalorada. —Le repito que el Nonesuch es un club muy exclusivo —le recordó Scunthorpe. —De nada servirá que discutamos sobre ese punto —dijo ella, impaciente—. ¿Dónde está Bertram?</p>
	<p>“Don’t think you’d know the place, ma’am. It’s— it’s near Westminster!”</p>	<p>—No creo que conozca el sitio, señora. Es...es cerca de Westminster.</p>	<p>—No creo que conozca usted ese sitio, señorita Tallant. Está... está cerca de Westminster.</p>
37	<p>“Very well, let us go there at once!”</p>	<p>—Muy bien. Pues vamos allá inmediatamente.</p>	<p>—¡Muy bien! ¡Pues vamos allí ahora mismo!</p>
38	<p>In considerable agitation, Mr. Scunthorpe said: “No, dash it! Can’t take a lady to Willow Walk! You don’t quite understand, ma’am! Poor Bertram— couldn’t pay his shot—not a meg on him—duns in his pocket—tipstaffs after him —had to give ’em all the bag! Can’t quite make out exactly how it was, but think he must have gone back to the Red Lion when he left the Nonesuch, because he has his portmanteau with him. Seems to have bolted for it to Tothill Fields. Very</p>	<p>Mr Scunthorpe, muy agitado ante tal decisión, se apresuró a recomendar: —No, no creo que deba hacerlo. Yo nunca llevaría a una dama a Willow Walk... ¡Me parece que no ha comprendido bien, señora! El pobre Bertram no podía pagar su cuarto; no le quedaba ni un solo penique en los bolsillos... Los acreedores le acosaban por todas partes, hasta presentaron la demanda judicialmente... No le quedaba otro remedio que escapar. Y estuvo vagando por las calles hasta llegar a</p>	<p>—¡No; se lo ruego! — exclamó Scunthorpe, agitado—. ¡No puedo llevar a una dama a Willow Walk! ¡Usted no lo entiende, señorita! El pobre Bertram... no podía pagar la factura... no tenía ni un penique en el bolsillo. Y los alguaciles lo buscaban. ¡Tenía que engañarlos! No sé cómo lo hizo exactamente, pero supongo que debió de volver al Red Lion cuando salió del Nonesuch, porque tenía con él su baúl de viaje. Por lo visto se lo llevó a Tothill</p>

	low back-slum, ma'am. Silly fellow ought to have come and knocked me up— happy to have given him my sofa!”	Tothill Fields. Seguramente pasó antes por el Red Lion al salir del Nonesuch, porque llevaba su maletín con él... Y ahora está en un sitio verdaderamente horrible. El pobre muchacho debiera haber venido a mi casa. Yo le hubiese ofrecido con mucho gusto mi sofá.	Fields. Es un barrio lamentable, señorita Tallant. Su hermano debería haber venido a verme, pues no me habría importando cederle mi sofá.
39	“Good God, why did he not?”	—¡Pues claro! ¿Y por qué no lo hizo?	—¡Dios mío! ¿Por qué no lo hizo!
40	He coughed in an embarrassed way. “Might have been a little bit on the go,” he said diffidently. “Scared of being pounded by the tipstuffs, too. Come to think of it, might easily be if he stayed with me. Dashed tradesmen know he’s a friend of mine! At all events, he ain’t with me—didn’t send me word where he was till this morning—feeling too blue-devilled, I daresay. Don’t blame him: would myself!”	—Seguramente para que no le encontrasen los alguaciles. Todo el mundo sabe que es amigo mío... Así pensó que los despistaría mejor. El caso es que yo no he sabido nada de él hasta esta mañana, en que me ha enviado una nota. Sin duda estaba ya desesperado. No le culpe, yo hubiese hecho lo mismo en circunstancias parecidas...	Scunthorpe carraspeó, avergonzado. —Quizá estuviera un poco aturullado —aventuró con timidez—. Además, debía de temer que lo atraparan los alguaciles. La verdad es que si hubiera acudido a mí habrían dado fácilmente con él, porque esos condenados comerciantes saben que es amigo mío. En cualquier caso, no vino a pedirme ayuda (no siquiera me dijo dónde estaba hasta esta mañana), supongo que porque se sentía demasiado deprimido. Pero no se lo reproche: yo habría actuado igual.
41	“Oh, poor Bertram, poor Bertram!” she cried, wringing her hands. “I do not care where he is, see him I must, if I have to go to this Willow Walk alone!”	—¡Oh, pobre Bertram, pobre Bertram! —sollozó Arabella, cruzando las manos—. No me importa el sitio donde esté, pero tengo que ir a verle.	—¡Ay! ¡Pobre Bertram, pobre Bertram! —gimió Arabella estrujándose las manos—. ¡No me importa dónde esté! ¡Necesito verlo cuanto antes, aunque tenga que ir a Willow Walk y sola!
42	“Good God, ma'am, mustn't do that!” he exclaimed, appalled. “Very rough set of coves in Willow Walk! Besides—” He paused, looking acutely uncomfortable. “Not quite himself!”	—No puede usted hacer eso, señora —exclamó Mister Scunthorpe, tratando de convencerla—. Son unos desmontes llenos de cuevas...Además, ¡que actualmente no parece el mismo!	—¡Dios mío, señorita Tallant, no lo haga! —exclamó Scunthorpe, horrorizado—. ¡En Willow Walk hay unos antros de muy mala reputación! Además... —Hizo una pausa y agregó turbado—: ¡Su hermano está muy alterado!

43	<p>“Oh, he must be ill with worry, and despair! Nothing would keep me from him at such a time! I will fetch my bonnet, and we may be off directly!”</p> <p>“Ma’am, he won’t like it!” Mr. Scunthorpe said desperately. “Very likely be ready to murder me only for telling you! You can’t see him!”</p> <p>“Why can I not?”</p>	<p>—¿Qué quiere usted decir?</p>	<p>—¡Pues claro! ¡Debe de estar muy preocupado y desesperado! ¡No puedo abandonarlo en un momento así! Voy a buscar mi sombrero, e iremos allí de inmediato.</p> <p>—¡Señorita Tallant, a su hermano no va a gustarle que vaya! —insistió Scunthorpe—. ¡Seguro que me mata por habérselo dicho! ¡No puede ir usted a verlo!</p> <p>—¿Por qué no?</p>
44	<p>“He’s been in the sun a trifle! You see—very understandable thing to do!— shot the cat!”</p>	<p>—Oh, nada grave. Sólo que...ha estado "trincando" un poco en exceso. ¡Me mataría si se enterase de que yo se lo he dicho!</p>	<p>—¡Es que está hecho una piltrafa! Y es comprensible. ¡Ha empinado mucho el codo!</p>
45	<p>“Shot the cat?”</p>	<p>—¿"Trincando"?</p>	<p>—¿Qué ha empinado el codo?</p>
46	<p>“Can’t blame him!” Mr. Scunthorpe pleaded. “Wouldn’t have told you, if you hadn’t been so set on seeing him! Felt balls of fire—result, looking as queer as Dick’s hatband, when I saw him!”</p>	<p>—Vamos, bebiendo un poco...Está en un estado lamentable, se lo aseguro.</p>	<p>—¡No se lo reproche! —le suplicó el joven—. Yo no se lo habría contado si no la hubiera visto tan decidida a ir a buscarlo. Su hermano estaba desesperado, empinó el codo a base de bien, se sintió mejor, siguió pimplando... ¡Y el resultado es que cuando lo vi estaba hecho un cuero!</p>

## Anexo II: información adicional sobre los traductores

### Ignacio Rived López y la versión de 1950

<b>Traductor/a</b>	Ignacio Rived López
<b>Autores traducidos</b>	C. Cameron, M. Carter, E.L. Ferman, I.L. Fleming, A. Van Hageland, G. Heyer, E. Thorpe.
<b>Editoriales</b>	Colección La Nave, Editorial Bruguera
<b>Idiomas de trabajo</b>	Inglés > español
<b>Año publicación</b>	1950
<b>Editorial</b>	Colección La Nave
<b>Nº de páginas</b>	379
<b>Ediciones</b>	1
<b>Información adicional</b>	No se ha encontrado

### Gemma Rovira Ortega y la versión de 2007

<b>Traductor/a</b>	Gemma Rovira Ortega
<b>Autores traducidos</b>	K. Armstrong, M. Atwood, J. Boyne, D. Mason, A. Miller, G. Heyer, P. Rothfuss, J.K. Rowling, L. See, T. Sharpe, D. Tartt, P. Theroux, A. Tyler, K. Vonnegut.
<b>Editoriales</b>	Alfaguara, Anagrama, Círculo de Lectores, Edhasa, Maeva, Minotauro, Mondadori, Salamandra, Seix Barral
<b>Idiomas de trabajo</b>	Inglés > español, inglés > catalán
<b>Año publicación</b>	2007
<b>Editorial</b>	Editorial Salamandra
<b>Nº de páginas</b>	286
<b>Ediciones</b>	2 (2ª ed. 2011)
<b>Información adicional</b>	Nacida en Barcelona (1964), estudió Filología Hispánica y se especializó en traducción literaria EN>ESP. Es miembro de APTIC y de ACE Traductores.