



UNIVERSIDAD DE CORDOBA

Máster en Traducción Especializada
(Inglés/Francés/Alemán-Español)

Trabajo de Fin de Máster

***The Castle of Otranto*, de Horace Walpole (1764):
Análisis traductológico de la primera versión al francés
de Marc-Antoine Eidous, *Le Château d'Otrante* (1767)**

María del Carmen Moreno Paz
Tutora: Prof.^a Dra. Soledad Díaz Alarcón

Córdoba 2015

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1.	Introducción	3
1.1.	Justificación.....	3
1.2.	Objetivos	4
1.3.	Metodología.....	5
2.	La novela gótica y su repercusión.....	7
2.1.	Origen y antecedentes	7
2.1.1.	De lo sublime a lo gótico	8
2.1.2.	Algunas consideraciones sobre el término gótico	10
2.2.	Rasgos principales de la novela gótica	11
2.2.1.	La estética literaria gótica: lo sobrenatural, la transgresión y la búsqueda del exceso.....	12
2.2.2.	El escenario espacio-temporal.....	14
2.2.3.	Estructura narrativa.....	15
2.2.4.	Motivos y personajes	16
2.2.4.1.	Los sueños, el inconsciente, el miedo y lo sublime	16
2.2.4.2.	Fantasmas, villanos y heroínas	17
2.3.	El éxito de la novela gótica y su repercusión.....	18
2.3.1.	Éxito y consolidación	18
2.3.2.	Su influencia en Francia.....	20
3.	<i>The Castle of Otranto</i> de Horace Walpole (1764)	22
3.1.	Horace Walpole: datos biográficos y obra	22
3.2.	<i>The Castle of Otranto</i> : la obra.....	26
3.2.1.	Argumento y características de la obra	26
3.2.2.	Publicación y recepción	29

3.3.	Las traducciones al francés	31
3.3.1.	<i>Le Château d'Otrante</i> de M. A. Eidous.....	32
4.	Estudio del texto original y análisis traductológico de la versión de M. A. Eidous.....	33
4.1.	Metodología de análisis y justificación textual.....	33
4.2.	El texto original. Rasgos discursivos y lingüísticos.....	36
4.3.	Análisis traductológico de la versión de M. A. Eidous.....	38
4.3.1.	Técnicas de traducción	40
4.3.2.	Errores de traducción.....	55
4.3.3.	Particularidades observadas en la traducción	91
5.	Conclusiones	99
6.	Referencias bibliográficas.....	105
6.1.	Fundamentos teóricos sobre la novela gótica	105
6.2.	La traducción en Francia en el siglo XVIII.....	107
6.3.	Recursos documentales para el análisis traductológico.....	107

1. Introducción

1.1. Justificación

De acuerdo con la normativa relativa a los Trabajos de Fin de Máster establecida por el Máster en Traducción Especializada (Inglés/Francés/Alemán-Español), el presente trabajo constituye un estudio de investigación relacionado con la traducción humanístico-literaria, cuyo objetivo se centra principalmente en el análisis traductológico de la traducción al francés de una obra escrita originalmente en inglés.

Concretamente, nuestro estudio se centra en el análisis contrastivo de la considerada como primera novela gótica, *The Castle of Otranto* (1764), escrita por Horace Walpole (que serviría de precedente para el desarrollo de este subgénero literario), y su primera traducción al francés, realizada por Marc-Antoine Eidous tan solo tres años más tarde, en 1767, con el título *Le Château d'Otrante*. El motivo de esta selección textual reside, por una parte, en la importancia de esta obra como germen de la posteriormente denominada literatura gótica que, a pesar de no ser la más conocida en la actualidad ni gozar tampoco de un gran prestigio entre la crítica literaria, fue el origen de otras novelas más destacadas de esta corriente, como *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe (1794), *The Monk*, de Matthew Lewis (1796) o *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley (1818), por citar algunos ejemplos.

Por otra parte, dadas las características de la corriente gótica, basadas en la transgresión, el exceso, lo sublime y lo sobrenatural (sobre lo que profundizaremos más adelante), consideramos pertinente analizar la recepción que tuvo la novela gótica tanto en Inglaterra como en Francia durante el siglo XVIII, época que se caracterizó, sobre todo en la primera mitad, por ser el siglo del racionalismo, de modo que la novela gótica supuso una ruptura y contraste con los valores ilustrados.

Dejando de lado la importancia que pudiera tener la obra analizada en el presente trabajo para la historia de la literatura, y dada la relevancia que han ido adquiriendo los estudios de traducción en los últimos años (al diferenciarse de otras disciplinas entre las que se incluía comúnmente la traducción, como la filología o la lingüística), consideramos que, a pesar de que no son escasos los trabajos dedicados a la literatura gótica e, incluso, a su recepción en otros países, estos trabajos se han llevado a cabo desde un punto de vista fundamentalmente filológico o desde la perspectiva de la literatura comparada, pero sin ahondar en las características discursivas y lingüísticas de las traducciones llevadas a cabo.

Por este motivo, y sirviéndonos del texto correspondiente a la primera novela gótica y su primera traducción al francés, pretendemos llevar a cabo un análisis traductológico en el que se tengan en cuenta las características textuales de ambas obras, el método de traducción, las técnicas de traducción empleadas y los errores cometidos en el texto meta, de modo que podamos extraer conclusiones sobre la calidad y adecuación de la obra traducida al francés y su relación con la recepción de dicha obra en la cultura de llegada, así como sobre las corrientes de traducción imperantes en la segunda mitad del siglo XVIII.

1.2. Objetivos

Teniendo en cuenta las características del presente trabajo, los objetivos que pretendemos llevar a cabo son los siguientes:

- Caracterizar la novela gótica en su contexto histórico y sociocultural, analizando sus orígenes y antecedentes, así como las principales características textuales y narrativas que permiten considerarla como un subgénero literario desde el punto de vista de la crítica literaria.
- Analizar la repercusión que tuvo la novela gótica no solo en Reino Unido, donde se originó, sino también su influencia y recepción en Francia, de modo que sirva de base contextual para el análisis traductológico posterior.
- Estudiar, de forma más concreta, la novela *The Castle of Otranto*, teniendo en cuenta aspectos como el argumento, las características de la obra y su publicación y recepción, así como esbozar algunos datos biográficos en relación con la trayectoria literaria de su autor, Horace Walpole, y el contexto en que se escribió dicha obra.
- Analizar la repercusión que tuvo en Francia esta novela y enumerar sus traducciones al francés en este siglo, profundizando en las características de la publicación de la traducción de M. A. Eidous, de la que nos serviremos para el análisis traductológico.
- Realizar un análisis traductológico basado en el contraste descriptivo del texto en lengua de partida y en lengua de llegada, teniendo en cuenta, en primer lugar, los rasgos discursivos y lingüísticos de ambas versiones.
- Delimitar y clasificar las principales técnicas de traducción empleadas en el texto en francés, de modo que nos permita establecer conclusiones sobre el método de traducción utilizado.

- Señalar y categorizar los errores más frecuentes llevados a cabo en la traducción al francés y proponer alternativas de traducción para los fragmentos erróneos, justificando nuestra decisión en cada caso.
- Señalar otras particularidades y cuestiones relacionadas con la traducción que no se correspondan con técnicas o errores de traducción, pero que resulten relevantes para la contrastación entre ambas obras.
- Establecer, finalmente, conclusiones sobre la adecuación de la traducción con respecto al texto original, así como el método traductor empleado y la calidad del resultado final en francés, teniendo en cuenta las políticas y corrientes de traducción de la época.

1.3. Metodología

Puesto que el presente trabajo se centra en el análisis traductológico y comparativo de dos obras literarias, y teniendo en cuenta las características y objetivos que se persiguen, la metodología que seguiremos para abordar este estudio se basará en un enfoque descriptivo, que nos permita extraer posteriormente las conclusiones a raíz de la observación y análisis de los datos descritos.

No obstante, antes de proceder al análisis traductológico, dedicaremos un primer capítulo a esbozar de forma generalizada el estado de la cuestión sobre la novela gótica y su repercusión desde el punto de vista de la crítica literaria y los estudios filológicos y literarios llevados a cabo. Para ello, en primer lugar, situaremos el origen de la novela gótica en su contexto histórico y sociocultural y enunciaremos de manera sucinta los antecedentes que influyeron en el nacimiento de esta corriente literaria. Asimismo, antes de esbozar los rasgos que caracterizan a la novela gótica, hemos considerado pertinente dedicar un apartado a delimitar el término «gótico» aplicado a la literatura, pues se trata de un concepto fundamental para la configuración de este subgénero literario. Posteriormente, esbozaremos los principales rasgos que definen a la novela gótica, teniendo en cuenta aspectos como la estética literaria, el escenario espacio-temporal, la estructura narrativa o los motivos y personajes que se dan de forma generalizada en el conjunto de obras catalogadas como novelas góticas. Finalmente, concluiremos este capítulo dedicando un apartado a reflejar algunas consideraciones sobre el éxito y consolidación de la novela gótica en Reino Unido, así como su recepción por parte de la crítica y el público

en general, para después centrarnos en su influencia y recepción en Francia.

Una vez delimitado el concepto de novela gótica, y esbozadas sus características generales y su repercusión tanto en Reino Unido como en Francia, pasaremos a centrarnos de forma específica en la obra que constituye el objeto de estudio del presente trabajo, *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole (1764). Comenzaremos este segundo capítulo dedicando un apartado a la figura de Horace Walpole, ya que consideramos esencial profundizar en la figura del autor para poder comprender la obra. Para ello, hemos seguido fundamentalmente la obra de uno de sus principales biógrafos, Ketton-Cremer (1946), aunque en el presente trabajo nos centraremos particularmente en los datos biográficos relacionados con la trayectoria literaria de H. Walpole.

A continuación, dedicaremos otro apartado a establecer las características principales de *The Castle of Otranto*, en el que analizaremos tanto su argumento, estructura narrativa y rasgos fundamentales como su recepción por parte del público y de la crítica. Por último, nos centraremos en su recepción en Francia y enumeraremos las traducciones llevadas a cabo al francés en esta época, poniendo especial énfasis en la traducción que analizaremos en nuestro trabajo, llevada a cabo en 1767 por Marc-Antoine Eidous.

De este modo, tras ofrecer el estado de la cuestión en torno a los estudios centrados en la novela de Walpole, tanto en lo referente a su publicación, recepción y traducciones al francés, como a sus características literarias y a su consideración por parte de la crítica, dedicaremos el siguiente capítulo al análisis traductológico de la obra original en inglés y su traducción al francés.

Por lo que respecta a la metodología utilizada para realizar el análisis traductológico, se encuentra explicada con más detalle al inicio de dicho capítulo, donde se detalla tanto la metodología a la que hemos recurrido para realizar el análisis como la justificación textual de la selección de las versiones en inglés y en francés, así como otras cuestiones relativas al análisis traductológico llevado a cabo. No obstante, al igual que en el resto del trabajo, se abordará el análisis traductológico desde un punto de vista comparativo y descriptivo, detallando las principales técnicas de traducción empleadas y los errores cometidos en el texto meta, así como otras particularidades o características reseñables que consideremos pertinente destacar con respecto a la traducción. Asimismo, y antes de abordar el análisis traductológico propiamente dicho, se esbozarán también los rasgos lingüísticos y discursivos del texto original y de la versión al francés.

Finalmente, el análisis de técnicas, errores y particularidades de la traducción nos permitirá establecer conclusiones sobre el método

traductor empleado, la adecuación de la traducción a la obra original y la calidad de la versión final en francés, basándonos además en las corrientes estilísticas de traducción predominantes en la época.

2. La novela gótica y su repercusión

El siglo XVIII se caracteriza en Europa por las ideas ilustradas que se propagan por Inglaterra y Francia y los cambios políticos sobrevinidos como resultado de su afianzamiento, siendo el más determinante la Revolución Francesa de 1789.

En el terreno literario, es en los siglos XVII y XVIII cuando se consolida la novela como género literario en Inglaterra¹, en primer lugar, y posteriormente en toda Europa, debido, en gran parte, a su éxito entre las clases medias, que comenzaron a adquirir una mayor importancia en el siglo XVIII (Pujals, 1984: 251-252; Ellis, 2007: 18). Aunque se desarrolla una enorme variedad de géneros en este periodo, tradicionalmente se ha considerado la novela realista como el subgénero por excelencia de este siglo, debido a su carácter moralizante e instructivo afín a las ideas ilustradas (Iáñez, 1990: 77-78). Sin embargo, en este contexto surge también la novela gótica, una nueva corriente con matices prerrománticos que supone un constante desafío a la razón, al control y al orden que caracterizaba no solo la literatura del siglo XVIII, sino todo el pensamiento político y social de la época (Carter y McRae, 2006: 244; Richetti, 2009: 3).

2.1. Origen y antecedentes

Con frecuencia, el gótico se percibe como el inconsciente de la Ilustración, el lado negativo de la modernidad, que surge como oposición a los ideales ilustrados (Luckhurst, 2012: 75).

Sin embargo, no puede obviarse la consideración que establecen algunos autores acerca de que la literatura gótica supone también una recuperación del pasado histórico y literario (Lynch, 2008: 50-51). De este modo, la novela gótica, inspirada en antiguas leyendas celtas y relatos medievales, recupera un legado perdido u olvidado sobre el nacimiento y consolidación de la nación en cuestión, ya iniciado en el siglo XVI por Spenser y Shakespeare y reanudado a mediados del XVIII por poetas como Thomas Gray y la corriente poética de la Graveyard School.

¹ Asimismo, desde una perspectiva sociocultural, Inglaterra se encuentra en este siglo a la cabeza de la producción filosófica.

2.1.1. De lo sublime a lo gótico

El impacto de la poesía de la naturaleza en el siglo XVIII marca un cambio en la sensibilidad prerromántica de la época hacia «lo sublime». Este concepto, de procedencia griega, se encuentra explicado en la obra del filósofo Edmund Burke *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), como se recoge en Carter y McRae (2006: 188-189). Esta idea de lo sublime hace referencia a aquello que va más allá de la belleza natural y despierta fuertes emociones como el asombro e, incluso, el terror. Sirva de ejemplo de esta transición entre «lo natural y «lo sublime» la obra poética de James Thomson *The Seasons* (1726-1730), por una parte, y el poema de Thomas Gray *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751), por otra parte. Se trata, en definitiva, de un sentimiento que rompe con el rigor y los razonamientos formales ilustrados. Así, frente a la belleza armoniosa y proporcionada que propugnaban las corrientes racionalistas y neoclásicas, lo sublime se asocia con la grandiosidad y magnificencia y todo aquello que desafía el conocimiento racional y la comprensión humana (Botting, 2008a: 3-4).

El vínculo entre lo sublime y el terror se aprecia más claramente con la posterior aparición de «lo gótico», una nueva forma de expresión que se plasma a través de la novela y que abarca lo fantástico, lo macabro y lo sobrenatural, sirviéndose de castillos encantados, tumbas y naturaleza salvaje (Carter y McRae, 2006: 189), así como de «elementos desatados o el misterio de lo exótico, lo desconocido e inexplicable» (De la Concha, 1988: 59-60). Spacks (2006: 198) sostiene, por otra parte, que en las novelas góticas se produce una compleja combinación de lo sublime con la sensibilidad. Según la autora, lo sublime puede relacionarse también con pasiones y sentimientos como la rabia, la lujuria y la envidia, mientras que la sensibilidad recurre a sentimientos más templados y moderados como la compasión o la empatía. De este modo, en las novelas góticas se aspira a alcanzar lo sublime pero se depende también en gran medida de la sensibilidad.

En relación con lo sublime y las corrientes estéticas que imperaban en el siglo XVIII y el interés por lo gótico, Botting señala lo siguiente (2008a: 32):

The Gothic revival marked a major change in attitudes towards medieval styles. Though an increasing number of buildings in this style were commissioned, it was literary works that provided the impulse for the new taste. Antiquarianism, the vogue for the Graveyard school of poetry and intense interest in the sublime were significant features of the cultural environment that nurtured the Gothic revival. While the Gothic past continued to be constructed as the subordinated and distanced antithesis to Enlightenment

culture, the events, settings, figures and images began to be considered on their own merits rather than as neoclassical examples of poor taste. Gothic style became the shadow that haunted neoclassical values, running parallel and counter to its ideas of symmetrical form, reason, knowledge and propriety².

Este culto a la sensibilidad se plasma también en el interés por el pasado, las leyendas de los antiguos celtas, las sagas nórdicas y la literatura medieval que rescatan autores como Thomas Gray o Thomas Percy (Allen, 1976: 92; De la Concha, 1988: 59-60). De este modo, en relación con las influencias que recibe la novela gótica de la poesía prerromántica (sobre todo, de la Graveyard School, o «poesía de las tumbas»), la literatura gótica renueva el interés por el pasado que ya había impregnado la poesía de algunos poetas prerrománticos como Thomas Gray pero, a diferencia de estos, que exploran la literatura antigua en sus obras, los autores góticos se sirven únicamente de los escenarios medievales de un modo más superficial y recreativo (Allen, 1976: 92).

Esta corriente poética, particularmente popular en la primera mitad del siglo XVIII, hizo objeto de sus poemas todo aquello excluido por la corriente racionalista: las tumbas y cementerios, la muerte, los fantasmas, las ruinas y la propia noche (Botting, 2008a: 32-33). Los poetas de la Graveyard School utilizan estos temas para reflexionar sobre lo efímero de la vida y la trascendencia del espíritu más allá de la muerte. De acuerdo con Sánchez-Verdejo (2013: 28), «el principal objetivo de esta escuela era glorificar el fin espiritual que la tumba representaba, convirtiendo los recovecos de la muerte en objetos de apreciación estética».

Por otra parte, la literatura gótica recupera cuentos folclóricos y populares de corte sobrenatural o maravilloso, atraídos sus autores por un pasado nostálgico idealizado, razón por la que a menudo se considera también a este subgénero novelístico como un género popular (Carson, 2009: 262-263). Asimismo, además de los relatos medievales y los escenarios de tumbas y ruinas de los poetas de la Graveyard School,

² «El resurgimiento del gótico marcó un gran cambio en la actitud hacia los estilos medievales. Aunque se encargó construir un número cada vez mayor de edificios de este estilo, fueron las obras literarias las que impulsaron esta nueva estética. El gusto por lo antiguo, la corriente en boga de la poesía de la “Graveyard school” y el profundo interés por lo sublime fueron elementos significativos del ambiente cultural que alimentaron el renacimiento del gótico. Mientras que el pasado gótico continuó considerándose como la antítesis subordinada y sobrepasada por la cultura de la Ilustración, los acontecimientos, escenarios, personajes e imágenes comenzaron a valorarse por sus propias virtudes en lugar de verse como ejemplos neoclásicos de mal gusto. El estilo gótico se convirtió en la sombra que acechaba los valores neoclásicos, desarrollándose de forma paralela y contraria a sus ideas de formas simétricas, razón, conocimiento y corrección» (la traducción es nuestra).

Botting (2008a: 15) añade los cuentos de hadas y el drama renacentista como influencias literarias en la aparición de la narrativa gótica.

2.1.2. Algunas consideraciones sobre el término gótico

El término «gótico» con el que se califica a la corriente novelística que estudiamos en el presente trabajo tenía, en su origen, connotaciones históricas. En efecto, como apuntan algunos autores (Watt, 1998: 192; Ellis, 2007: 17), el término «gótico» hace referencia a un periodo histórico determinado, de modo que el concepto «novela gótica» englobaría, desde una perspectiva etimológica, un oxímoron, pues hace alusión a algo «nuevo y antiguo».

Asimismo, cabe destacar que el término «gótico», aunque se refiere a un periodo histórico, tenía en el siglo XVIII connotaciones despectivas (Watt, 1998: 194; Spacks, 2006: 198). El término «gótico» se utilizaba, con frecuencia, como sinónimo de «bárbaro», usado como epíteto para calificar lo «ignorante» y «supersticioso» (Carson, 2009: 259). Desde una perspectiva etimológica e histórica, el término *gothic* procede en inglés de *Goth* ('godo'), nombre con el que se denominaba de forma generalizada en el siglo XVIII a los pueblos germánicos que habían acabado con el Imperio Romano en los siglos IV y V y que, de acuerdo con las ideas neoclásicas, habían sumergido al mundo en oscuridad y tiranía durante la Edad Media al destruir la mayor civilización conocida (Punter, 1996: 4-5; Ellis, 2007: 22-23). El término *gothic* pasó, por tanto, a calificar a la cultura medieval e incluyó las connotaciones negativas que lo asociaban con lo bárbaro e incivilizado, frente a los valores neoclásicos propugnados por la Ilustración. De acuerdo con Punter (1996: 5), el término «gótico» pasó de este modo a utilizarse con un sentido opuesto a lo «clásico».

Sin embargo, ya a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII el periodo gótico se comenzó a ver también de forma idealizada como una etapa de libertad, en la que los nobles guerreros y virtuosos imponían límites al poder monárquico (Carson, 2009: 259-260). Botting (2008a: 5, 41-42) sostiene que, desde el punto de vista histórico, el movimiento gótico puede asociarse con la historia de los pueblos germánicos, cuyos valores de libertad y democracia se consideraban un legado. De este modo, se creía que las beligerantes tribus germánicas (en concreto, los godos) habían acabado con la tiranía del Imperio Romano, que a su vez se identificaba con la Iglesia Católica. Frente a la tiranía y despotismo de la Iglesia Católica de Roma que denunció la Reforma protestante, el término «gótico» se relacionó con una cultura nacional libre, natural y creativa, en contraposición con los modelos

clásicos impuestos (Ellis, 2007: 23-24; Botting, 2008a: 42). Se produjo, de este modo, una alteración en la consideración de este concepto, que conllevó una revalorización del pasado, que se consideraba, desde un punto de vista nostálgico, superior al presente, y que constituía un legado esencial de la cultura británica.

Por otra parte, en lo que respecta al gótico como género literario, la crítica coincide en aplicar este calificativo a las novelas comprendidas entre 1764 y 1820, con la publicación de *The Castle of Otranto* de Horace Walpole y *Melmoth the Wanderer* de Charles Maturin, respectivamente. Como señala Punter (1996: 1), aunque las obras comprendidas en este periodo presentan notables diferencias entre sí, se han agrupado en un mismo género debido a las similitudes que comparten: el énfasis en la representación del terror, los escenarios antiguos, la presencia del elemento sobrenatural y los personajes estereotipados. En los siguientes apartados, describiremos los rasgos más destacados presentes de forma generalizada en las novelas de este género, aunque no profundizaremos en ello puesto que este trabajo no pretende ser un estudio literario ni crítico de la novela gótica en general.

2.2. Rasgos principales de la novela gótica

En primer lugar, conviene señalar la categorización que reciben las novelas góticas dentro del género narrativo. En este sentido, la crítica no se muestra unánime al considerar el relato gótico dentro del género *romance* o *novel* en inglés³. En el siglo XVIII, se consideraba que el término *Gothic romance* era más apropiado que *Gothic novel* debido a su relación con los relatos medievales de caballería, amor y aventuras, puesto que la denominación de *novel* se reservaba para los relatos instructivos y realistas que se consideraban superiores por parte de la crítica. De este modo, frente a los textos calificados como *novel*, que promovían los ideales ilustrados y neoclásicos e instruían y educaban al lector, los relatos categorizados como *romances* se percibían como fantasías absurdas que alteraban la rectitud moral de los lectores (Botting, 2008a: 24-31; 2008b: 10).

³ Mientras que en español se usa indistintamente el término «novela» para referirse al género narrativo, en inglés se diferencia entre *novel* y *romance*. De acuerdo con García Peinado (1998: 35-36), aunque en un principio se utilizaba el primer vocablo para referirse a la novela corta, actualmente ambos términos se emplean indistintamente para referirse a la novela. No obstante, el término *romance* se emplea más concretamente para referirse a los relatos de amor idealizados y a las obras de ficción con componentes imaginarios o épicos procedentes de los relatos medievales.

2.2.1. La estética literaria gótica: lo sobrenatural, la transgresión y la búsqueda del exceso

Además de la búsqueda de lo sublime, como se ha señalado anteriormente, que en el caso de las novelas góticas persigue un sobrecogimiento más enfocado al terror que al asombro o la fascinación maravillosa, pueden señalarse otras características de la literatura gótica que ayudan a definirla y considerarla como un género independiente.

Entre los rasgos definitorios de la novela gótica, puede destacarse como uno de los elementos más característicos la presencia del componente sobrenatural, lo que lleva a clasificar este subgénero dentro de la categoría de literatura fantástica. De hecho, como apunta Roas (2001: 7-8), «la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural», entendiendo lo sobrenatural como «aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes».

La importancia del elemento sobrenatural ha llevado a la crítica literaria a considerar dos tipos de novelas góticas en función de la explicación del fenómeno sobrenatural presente en este tipo de relatos. Por una parte, se encontrarían las novelas góticas en las que se manifiestan elementos sobrenaturales propiamente dichos, que desafían la realidad y no tienen explicación racional, como ocurre en las obras de Horace Walpole, Matthew Lewis y Charles Maturin (Todorov, 2001: 65). Se trataría, en este caso, del gótico irracional o sobrenatural, perteneciente a la denominada literatura fantástica, en el que lo sobrenatural acaba siendo aceptado.

Por otra parte, sin embargo, el gótico racional, o sentimental, de acuerdo con Roas (2006: 64), se diferencia en que, en este caso, lo aparentemente sobrenatural encuentra una explicación natural y racional, por lo que, según el autor (Roas, 2001: 15-16) «lo fantástico» pasaría a formar parte del género vecino de «lo extraño». Esta tendencia se encuentra, de acuerdo con Todorov (2001: 65), en las novelas góticas de Clara Reeve y Ann Radcliffe, en las que al final se ofrece una explicación racional de los sucesos ocurridos.

En relación con lo sobrenatural, también puede señalarse la transgresión como otro rasgo característico de la novela gótica. Como señala Roas (2001: 27), para que se produzca el efecto fantástico debe crearse una situación verosímil que permita la introducción del elemento sobrenatural, lo que implica a su vez una transgresión del código realista, puesto que se incluye un acontecimiento inexplicable en la narración que rompe con la realidad y altera la estabilidad racional.

Desde el punto de vista de la estética literaria, la novela gótica también supone una transgresión de los modelos que imperaban a finales del siglo XVIII. Los valores que acompañaron a la época de la Ilustración, basados en la tradición grecolatina, promovían formas artísticas y culturales regidas por las normas clásicas. Mientras que en el arte se perseguía la belleza armónica y proporcionada, en literatura se fomentaban estos valores a través de textos destinados a instruir más que a entretener, en los que se inculcaba un sentido de moralidad y entendimiento racional para educar a los lectores en las ideas ilustradas (Botting, 2008a: 22). Sin embargo, la literatura gótica supone una ruptura de los valores sociales y culturales que imperaban a finales del siglo XVIII, ya que se interesa por los objetos y prácticas que se consideran negativos, irracionales, inmorales y fantásticos (Botting, 2008a: 2).

Asimismo, también en relación con la transgresión, otro de los rasgos generales que caracterizan la estética literaria gótica es la búsqueda del exceso. Esta tendencia al exceso se manifiesta fundamentalmente a través de la repetición continua y casi exagerada de relatos y situaciones narrativas que buscan el aumento de tensión narrativa, así como en la superposición de historias que, en ocasiones, no parecen guardar relación directa con la línea argumental principal, confundiendo de esta manera al personaje y al propio lector (López Santos, 2008: 191).

Botting (2008a: 3) señala que la búsqueda del exceso persigue también la recreación de una atmósfera de terror que produzca ansiedad y angustia al lector. En este sentido, es frecuente en los textos del siglo XVIII encontrar el castillo como escenario ineludible para recrear esta sensación de inquietud, si bien los cambios en el contexto histórico y sociocultural condicionaron la aparición de otros escenarios como los monasterios o las casas antiguas. También la imaginación y emociones presentes en los relatos góticos exceden la razón y los valores morales de la época, debido a la presencia de elementos imaginarios, irracionales y alejados de las convenciones novelísticas del momento, que se caracterizaban por su realismo y simplicidad. En un periodo dominado por el neoclasicismo, el racionalismo, la claridad y la simetría, la novela gótica se muestra como una tendencia con una estética enfocada a la emoción y al sentimiento, así como a la búsqueda de lo sublime. De este modo, la búsqueda del exceso se convierte también en una forma de transgresión de los modelos sociales establecidos.

2.2.2. El escenario espacio-temporal

Uno de los rasgos más característicos de la literatura gótica son las coordenadas espacio-temporales en las que se sitúan la mayoría de las obras, tan fundamentales para su consolidación como género que incluso se reflejan en su calificación de «gótico». En efecto, la denominación de «novela gótica» se debe al interés de sus autores por este periodo histórico, que convierten en marco para sus historias, pues recrean un ambiente remoto y exótico ideal para crear situaciones de terror impregnadas por un mal irracional (Iáñez, 1990: 97-98).

Para recrear este tipo de situaciones, los escritores de novela gótica utilizaron épocas remotas como el pasado medieval gótico, en los tiempos anteriores a la Reforma protestante en que la superstición católica romana continuaba latente, sobre todo, en países del sur de Europa como Italia o España, aunque también se sirvieron de otros lugares como Bavaria, Francia o el norte de Escocia (Watt, 1998: 196-197; Carson, 2009: 259).

En lo que respecta al tiempo narrativo, el tiempo externo del relato gótico siempre es pasado y remoto, a menudo ambientado en un contexto medieval que no se determina con precisión y que, con frecuencia, cae en el anacronismo (Carson, 2009: 259; López Santos, 2010: 288). En cuanto al tiempo interno, con frecuencia resulta contradictorio, pues los hechos se suceden de forma inconexa y el tiempo no se presenta de forma lineal. Este hecho se debe, de acuerdo con López Santos (2008: 208; 2010: 289-290), a que la percepción del tiempo depende de los personajes y de su grado de cercanía con el suceso sobrenatural, es decir, que el tiempo se ve determinado por factores psicológicos. Asimismo, las continuas apariciones y sueños de los personajes distorsionan el tiempo narrativo y confunden al receptor.

Sin embargo, el término «gótico» no hace únicamente alusión a una época determinada de la historia, sino que se encuentra también estrechamente relacionado con algunos de los elementos espaciales que caracterizan las novelas de este género. En un contexto prerromántico, en que los paisajes y las ruinas despiertan fascinación y asombro, la descripción del espacio en el relato gótico se convierte en un elemento fundamental para la razón de ser de las novelas góticas y su consolidación y delimitación como género (Spacks, 2006: 192). Las descripciones espaciales, por tanto, adquieren una importancia capital para crear los ambientes de terror en los que se sitúa la acción. En este sentido, el escenario por excelencia de las novelas góticas es el castillo, normalmente en ruinas y aislado en un paisaje desolado, imagen que fusiona tanto la idea de lo sublime como el interés por la naturaleza prerromántica y el pasado histórico (López Santos, 2010: 277-279). Este

escenario tradicional de la novela gótica se ve ampliado por Lewis que, en lugar de recurrir al castillo en ruinas, utiliza el convento para situar la acción narrativa.

2.2.3. Estructura narrativa

Por lo que respecta a la estructura narrativa de la novela gótica, López Santos (2008: 189-190) sostiene que, por lo general, la novela gótica está construida como una «sucesión de enigmas a los que el protagonista está obligado a enfrentarse». Por tanto, el misterio y la verdad oculta están continuamente presentes a través de diferentes elementos que se van sucediendo en la narración. En la resolución de estos enigmas, desempeñan un papel fundamental los sueños de los personajes, las situaciones imprevistas que se producen y las apariciones a las que se enfrentan los protagonistas. En este sentido, la lógica narrativa de la novela gótica consiste en retrasar hasta el final la revelación y resolución de los enigmas, aumentando así la tensión del lector hasta el final (López Santos, 2008: 190).

Además de la estructura formulaica que se atribuye a la novela gótica, con frecuencia se la ha relacionado también con personajes estereotipados y argumentos repetitivos y poco originales (Carson, 2009: 257). En efecto, la repetición del esquema narrativo y componentes temáticos en las novelas góticas ha llevado a algunos autores como Lynch (2008: 47) a calificar este tipo de relatos como «curious compounds of the unknown and the too-well-known»⁴, debido a que el perfeccionamiento de la atmósfera narrativa en que se situaba la novela y del desarrollo de la trama con sus giros inesperados acabó por volverse predecible para el público lector.

Sin embargo, a pesar de los numerosos elementos repetitivos (castillos en ruinas, puertas secretas, cadáveres, fantasmas, etc.), López Santos (2008: 188) sostiene que el esquema narrativo de la novela gótica ofrece infinidad de posibilidades de innovación y diversificación, teniendo en cuenta el amplio espectro de variantes que se encuentran en la literatura.

Por último, en lo concerniente a la narración, en el caso de la novela gótica, el narrador es omnisciente y controla todos los elementos de la diégesis. Para aumentar el suspense y mantener el carácter insólito de la obra, el narrador se muestra con frecuencia ambiguo y poco afirmativo. En lugar de resolver el problema, se limita a mostrarlo, manifestando para sí las dudas que pueden surgir también al lector

⁴ «Peculiares combinaciones de lo desconocido y aquello que se conoce demasiado bien» (la traducción es nuestra).

(López Santos, 2008: 202-203). En cuanto a la persona utilizada para contar el relato, la mayor parte de las novelas góticas están escritas en tercera persona, en palabras de un narrador externo, mostrando una realidad objetiva aparente y dotando al narrador de libertad para contar la historia. Asimismo, el narrador de la novela gótica se caracteriza por la «tendencia a la trampa» (López Santos, 2008: 203), porque finge narrar los hechos día a día pero sitúa la acción en el pasado, por lo que se trata de una focalización interna destinada a crear el efecto de suspense.

2.2.4. Motivos y personajes

2.2.4.1. Los sueños, el inconsciente, el miedo y lo sublime

En lo que respecta a los motivos recurrentes presentes en las novelas góticas, pueden agruparse de forma generalizada en un campo asociativo relacionado con elementos destinados a provocar miedo, en relación, de nuevo, con la búsqueda de lo sublime. De este modo, la persecución del sentimiento y la sensación del miedo es el eje principal en torno al cual gira la narración. Spacks (2006: 192) señala a este respecto que, para lograr el efecto terrorífico e inquietante, resulta fundamental la recreación de una atmósfera determinada. López Santos (2008: 192-193) señala dos elementos temáticos principales que provocan miedo: la muerte y el dolor.

En primer lugar, aunque el miedo a la muerte afecta al ser humano desde su conciencia de ser mortal, en el contexto del siglo XVIII, la idea de la muerte se ignoró y dejó de lado, pues el hombre estaba más interesado en el progreso y el conocimiento e imperaba una ideología racionalista en la que la muerte no tenía cabida en el pensamiento, convirtiéndose así en un tema tabú, que recupera la novela gótica posteriormente. Del miedo a la muerte se desprende asimismo el miedo a los muertos, por lo que es habitual encontrar espíritus de personas fallecidas o fantasmas que regresan al mundo real para zanjar cuestiones pendientes. A diferencia de la creencia cristiana de que las almas de los muertos podían regresar al mundo de los vivos para ayudar a los seres humanos, el fantasma de la novela gótica, sin embargo, vuelve para atormentar a los vivos.

Por lo que respecta al miedo al dolor, López Santos (2008: 195-196) afirma que, a pesar de tratarse de un sentimiento más cotidiano y cercano al lector que la experiencia de la muerte, las guerras acaecidas en el continente y el conocimiento de las penas y castigos de la Inquisición en tiempos anteriores contribuyeron a reavivar el miedo al

sufrimiento humano. De este modo, los escritores se sirven del miedo al dolor, tanto físico como moral, recreándose en escenas de violencia, tortura e incluso sadismo y enfrentando al lector a temas prohibidos o censurados como el incesto.

Finalmente, otro elemento propio de la novela gótica es su relación con el mundo de los sueños y el inconsciente, como demuestran los sueños (y, particularmente, pesadillas) que tienen los personajes en las novelas góticas, y que en algunos casos constituye, incluso, el origen de algunas novelas, como ocurrió en la creación de *The Castle of Otranto*, que surgió a raíz de un sueño del propio autor, Horace Walpole (Watt, 1998: 197-198).

2.2.4.2. Fantasmas, villanos y heroínas

Centrándonos a continuación en los actores del relato, se pueden distinguir algunos personajes prototípicos en la novela gótica. En este género, los personajes suelen ser fijos y estereotipados y se considera que fueron introducidos por el creador del género, Horace Walpole. Aunque pueden variar en función de las novelas, en el presente trabajo solo consideraremos aquellas figuras prototípicas que aparecen con mayor frecuencia.

De entre todos los personajes, aquel que tiene más relevancia en el relato gótico es, posiblemente, el villano, considerado por algunos autores como el verdadero protagonista y el personaje más complejo (Punter, 1996: 5). En palabras de López Santos (2008:197), encarna «la “agonía romántica”, una exaltación extrema de afectos y de pasiones, de sufrimientos y de goces». En la mayoría de ocasiones, el villano está representado por un hombre cruel, implacable y tirano, que trata de someter a los personajes femeninos de la obra y que posee un pasado oscuro y oculto.

Otro personaje característico de la literatura gótica es la del caballero o el héroe, la figura del galán que acaba conquistando a la heroína. En este género, el rasgo más característico del héroe es su bondad, acompañada de valentía y un físico atractivo que se opone a la deformación que presenta con frecuencia el villano (López Santos, 2008: 200).

La heroína es otro personaje central en la novela gótica, representada a menudo por una joven bella, cándida, virginal y vulnerable, símbolo de las virtudes del ser humano. Asimismo, aunque se presenta como una dama virginal, de origen noble y a menudo huérfana, en la novela gótica la heroína se enfrenta constantemente a situaciones terroríficas y difíciles que la amenazan, ya sea por azar o

por destino, pero es capaz de sobreponerse fácilmente. Por otra parte, en lo que respecta a su relación con el héroe, con frecuencia existe un problema familiar o económico que impide su unión amorosa, contribuyendo también de esta forma a la creación de suspense (López Santos, 2008: 201).

Además de los personajes principales, algunos autores (Carson, 2009: 260; Spacks, 2006: 196) señalan otros personajes secundarios presentes en varias novelas góticas, como es el caso de la figura del sirviente, a menudo representada también de forma estereotipada por un criado locuaz y supersticioso que profesa una indudable lealtad a su amo o señor.

Finalmente, no debe olvidarse la presencia de fantasmas como un actante más presente en gran parte de las novelas góticas. López Santos (2008: 193-195) matiza que, aunque la presencia de fantasmas en la literatura es anterior a la literatura gótica, es en esta donde adquiere un efecto maléfico y se asocia con situaciones de terror. Asimismo, la autora señala dos tipos de fantasmas que pueden encontrarse en la literatura gótica: por un lado, el fantasma que no llega a verse pero se siente, y que consiste en un recurso del escritor para aumentar la tensión del relato (y que, en algunas novelas, acaba siendo un personaje disfrazado) y, por otro lado, el fantasma de verdad, que realmente aparece en la obra.

2.3. El éxito de la novela gótica y su repercusión

2.3.1. Éxito y consolidación

La aparición del género gótico a finales del siglo XVIII gozó de una enorme popularidad entre el público lector de la época, hasta el punto de que, en la década de 1790, constituía el género novelístico dominante en el mercado editorial (Punter, 1996: 7-8). En efecto, se trata de una época en la que las clases medias comenzaron a adquirir mayor importancia, disminuyeron los niveles de analfabetismo y la difusión de la cultura aumentó notablemente, lo que contribuyó a la consolidación del género novelístico (Carson, 2009: 262)

La obra que inicia este género es *The Castle of Otranto* de Horace Walpole (1764), objeto de estudio del presente trabajo y en la que nos centraremos en futuros apartados. A partir de esta obra, se sucedieron numerosas novelas con características similares, fundamentalmente en las dos décadas posteriores. La primera autora en sumarse a esta corriente fue Clara Reeve que, en 1777, publicó una imitación de la obra de Walpole titulada *The Champion of Virtue; a Gothic Story*

(publicada un año más tarde con el nombre *The Old English Baron*). No obstante, se considera a la autora Ann Radcliffe como el máximo exponente de esta corriente narrativa, con obras como *The Mysteries of Udolpho* (1794) o *The Italian* (1797). Otras obras destacadas comúnmente por la crítica dentro de esta corriente son *Vathek* (1786), de William Beckford, que cambia el escenario prototípico de la novela gótica en el sur de Europa a la zona de Oriente Próximo, o *The Monk*, de Matthew Lewis (1796), que sitúa la acción en un monasterio de Madrid y es considerada también como una de las obras cumbre de la literatura gótica junto con las novelas de Radcliffe. Asimismo, la obra de Mary Shelley *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818) se incluye cronológicamente dentro de este periodo, aunque en esta novela cambia la percepción del terror, pues el avance científico y tecnológico pasa a ser el foco del miedo.

La crítica literaria suele cerrar el ciclo de la tradición gótica de terror con *Melmoth the Wanderer*, del irlandés Charles Maturin (1820), cuya extinción se suele relacionar con la saturación del mercado y las nuevas preferencias de los lectores por otro tipo de novelas, como las novelas históricas de Walter Scott (Lynch, 2008: 49). A pesar de ello, y debido a la diversificación del mercado editorial, algunos elementos de la novela gótica continúan manifestándose en otras corrientes literarias posteriores, fundamentalmente en el siglo XIX, como es el caso de la novela victoriana inglesa, en autores como Brontës, Dickens, Stevenson y Wilde (Carter y McRae, 2006: 190, 244).

Otros autores (Watt, 1998: 201) consideran que la tradición gótica deriva en dos principales corrientes posteriores: por un lado, en un subgénero popular con criaturas fantásticas como hombres lobo y vampiros; por otro lado, en otras ramas que profundizan en las perspectivas morales presentes en la literatura gótica tradicional, acercándose así a la principal tradición novelística. Asimismo, la mayor parte de la crítica coincide en la consideración de la novela gótica tradicional como precursora de las novelas negras y policíacas que tendrían éxito en épocas posteriores (Pujals, 1984: 276; López Santos, 2008: 189).

Sin embargo, a pesar del éxito editorial entre el público y su notable influencia en otras corrientes literarias, la novela gótica se ha considerado comúnmente por la crítica como una forma de subliteratura de carácter popular y como un «género simplista y falto de calidad» (López Santos, 2008: 188). En efecto, Jackson (2001: 142) sostiene que lo fantástico se ha percibido a menudo por los críticos como una «adhesión a la locura, la irracionalidad o el narcisismo, frente a las prácticas más humanas y civilizadas de la literatura “realista”».

En este sentido, y como señalan varios autores (Lynch, 2008: 48-49; Luckhurst, 2012: 74-75), el auge de la novela gótica a finales del siglo XVIII fue denunciado por la prensa y la crítica literaria por considerarse un peligro para la razón y la rectitud moral de sus lectores, constituidos en gran parte por el público femenino. De acuerdo con Botting (2008a: 5), se acusó a los relatos góticos de promover emociones inapropiadas y pasiones prohibidas, además de subvertir las costumbres en que se apoyaba el comportamiento social adecuado. En efecto, en una época en la que los textos literarios poseían un carácter moralizante y constituían un medio de difusión de los ideales ilustrados, el gótico se percibió como una forma de perversión de estos valores, al evocar un pasado medieval considerado como bárbaro e incivilizado y tratar temas que no encajaban con los ideales ilustrados y moralizantes característicos de la época.

No obstante, como apunta Botting (2008a: 17), las recientes teorías sobre crítica literaria han cambiado su actitud frente a la literatura gótica, otorgándole mayor importancia. A este respecto, Markman (2007: 12) señala en su obra que, de hecho, no es hasta principios del siglo XX cuando se publican una serie de estudios críticos (de la mano de Edith Birkhead, Eino Railo y Montague Summers) que consideran la novela gótica como un género diferenciado, que comienza con las obras de Walpole y Radcliffe.

2.3.2. Su influencia en Francia

Del mismo modo que ocurría en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII, en Francia también comenzaba a presentirse en esta época el periodo romántico y se vislumbraba el despertar de la sensibilidad y de una literatura más libre de los cánones neoclásicos. La poesía melancólica de autores como Gray, Hervey o Young ya había llegado a Francia, pero se acogió con cierta reserva debido al origen foráneo, a pesar de que a menudo los traductores se permitieron grandes concesiones y libertades para adaptar las obras al gusto del público francés (Killen, 1984: 74).

La primera novela gótica inglesa (*The Castle of Otranto*, de Horace Walpole) se tradujo al francés tan solo tres años después de su aparición, en 1767. Sin embargo, de acuerdo con Killen (1984:75), aunque la literatura gótica llegara a Francia poco después de su aparición en Inglaterra, se trató de un género demasiado novedoso para el público francés, ya que difería notablemente de los relatos medievales de caballería que habían comenzado a resurgir en Francia en esta época, por lo que no fue recibido con tanto entusiasmo y aceptación

como en Inglaterra. La obra de Clara Reeve, traducida al francés nueve años después de su publicación como *Le Vieux Baron anglais, ou les Revenants vengés*, tampoco gozó de gran éxito en Francia. Sin embargo, según Killen (1984: 78-80), la publicación de relatos antiguos de caballería en la colección literaria *Bibliothèque universelle des Romans* (1772-1789) preparan el terreno y siembran el gusto por lo gótico y sobrenatural de forma progresiva, a lo que contribuyen novelas sentimentales francesas como *Adèle y Théodore* (1782) de M^{me} de Genlis y el gusto por lo misterioso y subterráneo en diversas obras de teatro. Asimismo, entre 1778 y 1796 se publican otras seis traducciones de novelas góticas inglesas, que van calando poco a poco en Francia (Hale, 2008: 71).

No obstante, hay que esperar hasta el final de la Revolución francesa para que la novela gótica inglesa irrumpa definitivamente en Francia. Como señalan algunos autores (Killen, 1984: 80; Schneider, 1985: 121-122), además de los escritores franceses que habían contribuido a preparar el terreno, los terribles sucesos acontecidos en la Revolución habían avivado el gusto por los escenarios sangrientos y terribles. Asimismo, la Revolución supuso también la ruptura de las normas clásicas y las tradiciones anteriores, dejando paso libre al sentimiento y a la novedad, así como el fin de la censura en temas religiosos, políticos o morales (Hale, 2008: 69). Por otra parte, la Revolución había obligado al exilio a muchos aristócratas, que emigraron a Inglaterra y tomaron conciencia de la literatura de moda y, en muchos casos, se vieron obligados a realizar traducciones tras arruinarse debido a la Revolución (Pungnaud, 1994: 19).

Como consecuencia de estos factores contextuales, las novelas góticas de Radcliffe y Lewis cautivaron enseguida al público francés a finales del siglo XVIII (Killen, 1984: 80-81). En 1797, se tradujeron *The Mysteries of Udolpho* (tres años después de su publicación) y *The Italian* (en el mismo año de su publicación en Inglaterra, con dos traducciones diferentes al francés). En este mismo año, se publicó también la traducción al francés de *The Monk* de M. Lewis, tan solo un año después de su aparición, que cosechó incluso más éxito en Francia que en Inglaterra debido al anticlericalismo que surgió tras la Revolución. Del mismo modo, las novelas de gótico racional (o sobrenatural explicado) de Ann Radcliffe gustaron más al público francés que otras de corte más fantástico como la de Horace Walpole, debido al racionalismo aún imperante (Prungnaud, 1994: 21). Ante el éxito de estas novelas, que estaba ya tan en boga como en Inglaterra, los traductores franceses se afanaron por traducir nuevas novelas, permitiéndose grandes libertades al introducir los cambios en los textos originales que consideraban necesarios y adaptándolas al gusto francés,

pues la tradición de la época en lo concerniente a la traducción se ajustaba a la corriente de las *belles infidèles* (Prunghaud, 1994: 21). Asimismo, se tradujeron de nuevo obras ya publicadas con éxito, a menudo con títulos diferentes (Prunghaud, 1994: 17).

Frente a la producción frenética de esta década, hacia 1800, y durante el gobierno de Napoleón, se advierte un cambio en el gusto del público a favor de lo clásico, como advierte Killen (1984: 90). Aunque la novela gótica no desaparece del todo, pierde su lugar destacado en la literatura, a pesar de que en Inglaterra continuaba siendo un género en boga (Prunghaud, 1994: 16). No obstante, a partir de 1815, el romanticismo da paso a nuevas formas de novela gótica que vuelven a situar el género en una posición destacada del panorama literario (Killen, 1984: 91).

3. *The Castle of Otranto* de Horace Walpole (1764)

3.1. Horace Walpole: datos biográficos y obra

La figura de Horace Walpole ha estado durante mucho tiempo sujeta a la desaprobación y la crítica, como sugiere su biógrafo Ketton-Cremer (1946: 17), del mismo modo que ocurría con la propia novela gótica. No obstante, gracias a las teorías sobre crítica literaria del siglo XX, en las que se otorga mayor relevancia a la corriente gótica, el creador del género ha pasado a gozar de una mayor consideración.

Nacido en 1717, Horace Walpole fue hijo del político Sir Robert Walpole, considerado como la primera persona en ostentar el cargo de primer ministro en Gran Bretaña tras el ascenso del rey Jorge I. Asistió a Eton College, donde estableció importantes lazos de amistad, entre los que cabe destacar al poeta prerromántico Thomas Gray y George Montagu, con quien mantuvo una constante correspondencia durante casi toda su vida (Ketton-Cremer, 1946: 32-37). Posteriormente, continuó sus estudios en King's College (Cambridge), pero se marchó en 1738 sin llegar a graduarse, un año después de la muerte de su madre, que le afectó profundamente (Ketton-Cremer, 1946: 44).

En 1739, se embarcó en el Grand Tour con su amigo Thomas Gray. Durante este viaje, que duró dos años, Walpole y Gray visitaron diferentes puntos de Francia e Italia y establecieron contacto con varios aristócratas ingleses y personajes del mundo de la política como Horace Mann, con quien Walpole se escribió con asiduidad posteriormente. Sin embargo las profundas divergencias entre los caracteres de Gray (melancólico y depresivo) y Walpole (vivaz y alegre), pronto provocaron la ruptura entre ambos, a pesar de que cuatro años después retomaron el

contacto (Ketton-Cremer, 1946: 58-60, 68-72). Por otra parte, en esta época, Walpole escribió su primer poema formal, *Epistle from Florence to Thomas Ashton, Esq., Tutor to the Earl of Plymouth*, que Ketton-Cremer (1946: 60) describe como «an exercise in English history from the Whig point of view»⁵.

A su vuelta a Londres en 1741, Walpole se incorporó al Parlamento británico en el partido liberal de los *whigs*, en un momento de crisis política en que la posición de su padre comenzaba a flaquear debido a los ataques de la oposición, hasta que finalmente Robert Walpole se vio obligado a renunciar (Ketton-Cremer, 1946: 78-85). Entre este periodo y la muerte de su padre en 1745, Horace Walpole encontró su mayor entretenimiento en la escritura. Entre 1742 y 1743, escribió *Sermon on Painting* y *Aedes Walpolianae*, obras sobre pintura y crítica del arte, y una larga sátira sobre algunos políticos contemporáneos, titulada *Patapan, or the Little White Dog* (Ketton-Cremer, 1946: 87). Asimismo, tras el levantamiento jacobita de 1745 a favor de la Casa Estuardo y que, por fortuna para Walpole (debido al apoyo de su padre a la Casa Hannover), terminó en derrota, Horace Walpole recogió sus memorias sobre los acontecimientos en numerosas cartas y, además, escribió un nuevo poema: *The Beauties*, el más elaborado desde *Epistle to Ashton from Florence*, también en forma de epístola, que se publicó en 1746 con notable éxito (Ketton-Cremer, 1946: 102-107).

De acuerdo con el mencionado biógrafo (1946: 113-118), Walpole estaba decidido a convertirse en cronista de su época para la posteridad, a través de la abundante correspondencia que mantenía con diversas amistades, que escogía con sumo cuidado, de modo que pudiera tratar temas diferentes con cada uno de ellos. Así, mientras que con Horace Mann trataba cuestiones políticas, la correspondencia con George Montagu discurría en torno a las anécdotas de la sociedad y otras trivialidades; con Thomas Gray discutía sobre literatura, y con William Cole, sobre su pasión por las antigüedades y las colecciones.

Por otra parte, en 1747, Walpole decidió adquirir una casa en Twickenham, a las afueras de Londres, actualmente conocida como Strawberry Hill, y que marcó un punto de inflexión en la vida de Walpole, pues su construcción y decoración con estilo gótico se convirtieron en la pasión central de Walpole, a pesar de que siguió cultivando sus otros intereses como la política, la historia, la escritura y la colección de antigüedades (Ketton-Cremer, 1946: 108-109).

Tras la creación de su propia imprenta en 1757 en Strawberry Hill, la escritura estimuló a Walpole y publicó en 1758 *A Catalogue of the Royal and Noble Authors of England, with Lists of their Works*, una

⁵ «Un ejercicio de historia inglesa desde el punto de vista de los liberales (*whigs*)» (la traducción es nuestra).

lectura entretenida y poco imparcial que le granjeó numerosas críticas desfavorables, por lo que juró no volver a escribir (Ketton-Cremer, 1946: 170-172). Sin embargo, ese mismo año publicó *Fugitive Pieces in Verses and Prose*, una colección compuesta por antiguos poemas y sus contribuciones en *The Museum* y *The World*. Posteriormente, en 1762, tras cuatro años de trabajo, Walpole publicó *Anecdotes of Painting in England*, a partir de las notas manuscritas del popular grabador George Vertue, contribuyendo notablemente al conocimiento sobre la pintura inglesa de los siglos XVI y XVII, a pesar de tratarse de una lectura poco objetiva y con énfasis en lo anecdótico (Ketton-Cremer, 1946: 181-184).

No obstante, su obra más conocida es sin duda *The Castle of Otranto*, la precursora del posteriormente conocido género gótico, y que surgió a raíz de una pesadilla del autor en 1764. En esta época, Walpole se enfrentaba a numerosos problemas políticos que afectaban a su primo Conway, a quien tenía un profundo afecto. Al tratar de defender y apoyar a Conway en el parlamento, se acusó a Walpole de homosexualidad y se sugirió su posible relación con Conway, además de llamarlo «hermafrodita» (Ellis, 2007: 40-41). Estos agravios lo llevaron a retirarse a Strawberry Hill donde, de acuerdo con Ketton-Cremer (1946: 188-189), la ansiedad y preocupación que lo consumían y la propia atmósfera de la mansión que había construido contribuyeron a la pesadilla que motivó la aparición de *Otranto*. Como indica en una de sus cartas a William Cole (recogido en Ketton-Cremer, 1946: 189):

[I] had a dream, of which all I could recover was that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for a head filled like mine with Gothic story), and that on the uppermost bannister of a great staircase I saw a gigantic hand in armour. In the evening I sat down, and began to write, without knowing in the least what I intended to say or relate⁶.

Preocupado por la recepción que pudiera tener la obra, ya que era miembro del Parlamento, Walpole decidió publicarla de forma anónima, como una traducción de un manuscrito antiguo, con el título *The Castle of Otranto, a Story. Translated by William Marshal, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto*. A pesar de su preocupación, sin embargo, la novela resultó ser bien acogida por el público, por lo que Walpole publicó una segunda edición en 1765, identificándose como el verdadero autor y explicando

⁶ «Tuve un sueño, del que solo pude recordar que me había visto a mí mismo en un castillo antiguo (un sueño muy natural para una cabeza como la mía, imbuida de historia gótica) y que en el pasamanos más alto de una gran escalera vi una mano gigante en una armadura. Por la noche me senté y comencé a escribir, sin saber en absoluto qué pretendía contar o relatar» (la traducción es nuestra).

las razones que lo habían llevado a presentar la obra como una traducción, y añadiendo el término *gothic* en el subtítulo (Ketton-Cremer, 1946: 194-195).

Tras la firma del Tratado de París en 1763, que puso fin a la guerra de los Siete Años, se restauraron las relaciones de Francia y Gran Bretaña y, por ende, los viajes de un país a otro por placer, trabajo o salud. Walpole viaja en 1765 a París, donde conoce a Madame du Deffand, con quien entabla una estrecha relación de amistad que perdura posteriormente a través de una abundante correspondencia (Ketton-Cremer, 1946: 231-232). En el caso de Madame du Deffand, sin embargo, pronto despiertan sentimientos amorosos por Walpole, que a lo largo de toda su vida había rechazado ese tipo de pasiones terrenales. A este respecto, a pesar de que aún se discute su orientación sexual, debido a que no se casó ni tuvo relación sentimental con ninguna mujer, Ketton-Cremer (1946: 47) sostiene que se debía a que Walpole era un «célibe natural», sin ningún interés en pasiones amorosas.

En el plano político, Horace Walpole abandona su asiento en el Parlamento en 1768. En este año publica dos obras: por una parte, la tragedia *The Mysterious Mother*, empezada dos años antes, centrada en el polémico tema del incesto; por otra parte, *Historic Doubts on the Life and Reign of King Richard the Third*, que defiende el trato injustificado que había recibido la figura de Ricardo III por parte de los historiadores, y que resultó ser un éxito, a pesar de estar escrita por un inexperto en historia (Ketton-Cremer, 1946: 247-251). En 1774, ya terminada su mansión de estilo gótico, publicó *Description of Strawberry Hill*, reeditada diez años después de nuevo, así como otras obras de menor importancia en los años posteriores, como *Miscellaneous Antiquities*, formada por una serie de manuscritos de corta extensión que no tuvieron mucho éxito. En 1780, publica también *Essay on Modern Gardening*, una historia de la jardinería desde sus orígenes hasta su época y, en 1785, edita seis copias de *Hieroglyphic Tales*, seis cuentos de hadas escritos en 1772.

En los últimos años de su vida, y tras la muerte de todos sus conocidos y allegados y con una salud cada vez más débil, Walpole prefiere la compañía de mujeres, entre las que destacan Mrs. Damer (a quien lega Strawberry Hill), las escritoras Hannah More y Mrs. Montagu y, sobre todo, las hermanas Mary y Agnes Berry, que inspiran su última obra literaria: *Reminiscences, written in 1788, for the amusements of Miss Mary and Miss Agnes Berry*, formada por nueve capítulos sobre anécdotas acerca de Jorge I y Jorge II (Ketton-Cremer, 1946: 291, 300-303). Finalmente, murió en 1796, tras un empeoramiento progresivo de su salud.

3.2. *The Castle of Otranto*: la obra

3.2.1. Argumento y características de la obra

La novela se estructura en cinco capítulos, en los que la acción se desarrolla de forma lineal y lógica, aunque el tiempo interno del relato no se especifica. Por lo que respecta al escenario espacio-temporal, el relato se sitúa en el principado de Otranto, en el reino de Nápoles (Italia)⁷ en algún momento durante las Cruzadas, aunque las coordenadas temporales precisas no se especifican. Asimismo, la acción tiene lugar entre el castillo, el convento y el bosque, por lo que, de acuerdo con Ellis (2007: 31), tanto el escenario restringido como la estructura secuencial en cinco capítulos del relato presentan similitudes con las tragedias.

El argumento de la obra se desarrolla en un castillo medieval, dominado por el usurpador Manfred (nietao del hombre que envenenó a Alfonso, antiguo señor de Otranto), en el que existe una profecía que augura que, cuando el verdadero dueño del castillo no quepa en él debido a su tamaño, el castillo será derribado y el principado pasará a manos de otra línea de sangre distinta a la del usurpador.

La historia comienza en la boda de Conrad (hijo de Manfred y de su esposa Hippolyta) con Isabella, la hija del Marqués de Vicenza, en la que un enorme yelmo cae del cielo sobre Conrad, aplastándolo. Theodore, un campesino, señala el parecido entre el yelmo misterioso y aquel que se encuentra en la estatua de Alfonso de Otranto en una iglesia cercana, por lo que el tirano Manfred, furioso, lo encierra dentro del yelmo. Manfred, entonces, repudia a su esposa Hippolyta, que no puede darle más hijos, y decide casarse con la prometida de su hijo, Isabella, para engendrar un nuevo heredero, a lo que se opone el padre Jerome, confesor de Hippolyta. No obstante, Isabella trata de huir del villano Manfred y, con la ayuda de Theodore (de notable parecido con Alfonso de Otranto), que había conseguido escapar del yelmo gigante, huye del castillo. Sin embargo, Theodore es apresado de nuevo por Manfred, aunque esta vez escapa gracias a la ayuda de Matilda, la dulce hija de Manfred e Hippolyta, de la que se enamora.

Mientras tanto, Manfred es objeto de continuos tormentos por parte de terroríficos presagios, a los que se suma la misteriosa aparición de un caballero silencioso (que resulta ser el padre de Isabella), cuya espada colosal porta un centenar de hombres y que reta a Manfred a un combate a muerte por tratarse de un usurpador.

⁷ De acuerdo con Ketton-Cremer (1946: 189-190), Walpole escogió este lugar porque el nombre de la zona le pareció adecuado para su obra, sin saber que existía un verdadero castillo en Otranto.

Tras una serie de acontecimientos terroríficos (personajes de cuadros que se salen de sus marcos, piezas de armadura gigantes que aparecen misteriosamente en distintos sitios, etc.), las pasiones humanas y los fenómenos sobrenaturales conducen la historia hasta un punto de máxima tensión y angustia. Manfred, que cree que es Isabella la que se reúne con Theodore, acude al lugar de encuentro una noche y apuñala por error a su hija Matilda, matándola, creyendo que era Isabella que lo traicionaba con otro hombre. Finalmente, el espíritu del antiguo dueño del castillo, Alfonso (que había ido adquiriendo unas dimensiones colosales, como narra la profecía), derriba el castillo y Manfred confiesa la usurpación. Asimismo, se descubre que Theodore es hijo del padre Jerome y el legítimo heredero del principado de Otranto, ya que desciende de Alfonso. Después del culmen narrativo en que Theodore queda descubierto como legítimo heredero, Manfred abdica y se retira con su esposa Hippolyta a una vida monacal, mientras que Theodore se convierte en el príncipe de Otranto y contrae matrimonio con Isabella, a pesar de seguir dolido por la muerte de su amada Matilda.

Aunque se trata de una obra escrita sin ninguna premeditación y cuya concepción surgió de forma fortuita, a raíz de una pesadilla que tuvo Horace Walpole en junio de 1764 y que culminó con la redacción de la novela en el breve periodo de tiempo de dos meses (concretamente, la obra fue acabada el 6 de agosto de 1764), Ketton-Cremer (1946: 191) sostiene que se trata de un trabajo creado con destreza y que conserva fielmente las unidades dramáticas, cuyo desarrollo no queda interrumpido por digresiones o paréntesis en la narración. A este respecto, Botting (2008a: 51-52) añade que el estilo frenético de la novela y el ritmo en el que se desarrollan los hechos produce un efecto de emoción e irracionalidad.

De acuerdo con Punter (1996: 44), lo verdaderamente destacable de *The Castle of Otranto* es que supone la recuperación de los antiguos romances épicos y de las antiguas tradiciones literarias que se habían visto suplantadas por la novela. En efecto, en el prólogo a la segunda edición, Walpole manifiesta que su obra *The Castle of Otranto* constituye un intento de combinar «the two kinds of romance, the ancient and the modern»⁸. Su biógrafo Ketton-Cremer (1946: 191-192) sostiene que, aunque Walpole no acierta al mezclar prodigios sobrenaturales con el barbarismo medieval y la cortesía de su propia época⁹, las partes

⁸ En este sentido, consideramos que esta afirmación se refiere a su intento de combinar los elementos de los *old romances* o romances épicos, y las *novels* o novelas modernas.

⁹ A este respecto, cabe matizar que los personajes de la obra no se comportan como lo harían en la Edad Media, sino que siguen las normas y convenciones sociales propias del siglo XVIII, acercándose de este modo a la novela moderna.

puramente góticas del libro, como la recreación de la atmósfera terrorífica y tenebrosa y los presagios sobrenaturales, resultan más efectivos. De este modo, aunque algunos hechos puedan resultar absurdos, surrealistas o ridículos (o precisamente por ello), el lector queda asombrado y atrapado en la lectura. Como expresa De la Concha (1988: 60):

La novela es absurda tanto desde el punto de vista del argumento como de la caracterización, pero despliega una increíble imaginación, una extravagante fantasía y abre un nuevo sendero a la exploración de las posibilidades de la violencia, el terror y el mal en la literatura.

De acuerdo con Watt (1998: 191-194), la verdadera originalidad de esta novela y su influencia en la creación posterior de un nuevo género narrativo, reside, a pesar de su mediocridad en comparación con otros escritos de Walpole, en la función del tiempo y la relación entre pasado y presente, así como en la importancia que se otorga a la familia. Para Watt, la verdadera esencia de *The Castle of Otranto* consiste en la revelación progresiva de los secretos y misterios que envuelven el relato, así como el descubrimiento por parte del lector de los lazos familiares que unen a los distintos personajes con sus antepasados y cómo los fantasmas del pasado intervienen en los acontecimientos presentes, mientras que los personajes del presente son esclavos del pasado, de modo que pasado y presente parecen entrelazarse. Asimismo, Watt (1998: 199) señala que Walpole también es precursor en la caracterización del villano (que él considera héroe a su vez, pues es el verdadero protagonista), ya que, a pesar de tratarse de un tirano cruel y malvado, en ocasiones provoca empatía en el receptor, por lo que se produce una tensión entre el consciente y el inconsciente, lo público y lo privado de la personalidad.

Como apunta López Santos (2008: 190-191), por su parte, otra de las características más remarcables de la novela es la creación de una atmósfera de confusión y ambigüedad que contribuye a provocar el misterio. De este modo, los personajes no son lo que parecen: Manfred, el señor del castillo, es en realidad un usurpador; el padre Jerome es un caballero noble y Theodore, el campesino, el heredero legítimo del castillo e hijo de Jerome. Esta ambigüedad se manifiesta también en el propio tiempo interno del relato, pues se desconoce el tiempo en que transcurren los acontecimientos.

Por otra parte, este libro supone una ruptura con la novela realista que imperaba en el siglo XVIII, así como un acercamiento al estilo prerromántico. El propio autor, en el segundo prefacio de *Otranto*, se queja del predominio del realismo, como se recoge en Luckhurst

(2012: 75): «the great resources of fancy have been dammed up by a strict adherence to common life»¹⁰. La novela supone, por tanto, una reacción contra las corrientes intelectuales racionalistas de la época, en la que el autor da rienda suelta a su imaginación y a su afición por el medievalismo gótico. Para Luckhurst (2012: 76), además, el sentido de la novela trasciende a la esfera pública y a la historia política de la época. El autor sostiene que, puesto que Walpole era miembro del partido liberal de los *whigs* y, por lo tanto, estaba en contra del absolutismo monárquico, la novela ofrece una alegoría sobre el temor a la regresión a las estructuras feudales y tiránicas previas a la Ilustración. No obstante, dado el perfil de Walpole que esboza Ketton-Cremer en su biografía (1946), y como sugiere Ellis (2007: 30) consideramos que, si bien el contexto político pudo influir en la elaboración de la obra, esta fue fruto de la imaginación de un excéntrico aficionado a las antigüedades y al estilo gótico e inspirada por una pesadilla. Asimismo, Ellis (2007: 38) sostiene que Walpole rechazó categóricamente que la novela tuviera ninguna relación con la política, sino que la escribió simplemente por puro placer y entretenimiento.

3.2.2. Publicación y recepción

La obra fue publicada de forma anónima en diciembre del año 1764¹¹ por el editor londinense Thomas Lownds, con el título *The Castle of Otranto, a Story. Translated by William Marshal, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto*, en una edición de 500 copias. Al tratarse de un aristócrata y miembro del Parlamento, y preocupado por la recepción que pudiera tener la obra, Walpole decidió ocultar su autoría (Botting, 2008a: 48-49). En el prefacio, Walpole se pone en la piel de un anticuario ficticio (William Marshal) que alega haber descubierto la obra y la presenta como la traducción de un manuscrito medieval escrito por un canónigo italiano en 1529 sobre un acontecimiento ocurrido en el siglo XII o XIII, como recoge Ketton-Cremer (1946: 194-195): «the following work was found in the library of an ancient Catholic family in the north of England»¹². Se trataba, como apunta Botting (2008a: 49), de un elemento crucial en la después denominada narrativa gótica: una

¹⁰«Los grandes recursos de la imaginación se han reprimido debido a una estricta adhesión a la vida ordinaria» (la traducción es nuestra).

¹¹ No obstante, a pesar de publicarse a finales de 1764, en la impresión figura el año 1765, de acuerdo con Ketton-Cremer (1946: 194).

¹² «La siguiente obra fue encontrada en la biblioteca de una antigua familia católica en el norte de Inglaterra» (la traducción es nuestra).

ficción presentada con pretensiones de autenticidad y veracidad históricas.

Tras su publicación, y de acuerdo con Ketton-Cremer (1946: 195), se sugirió que el libro constituía una propaganda religiosa creada por algún sacerdote astuto para alejar la mente del pueblo de las ideas renacentistas y neoclásicas ilustradas y conducirlos de nuevo a la superstición de la antigüedad. No obstante, el estilo e hilo de la historia fueron elogiados y la novela cosechó un gran éxito, e incluso se llegó a creer que se trataba de una obra de Thomas Gray. Según Luckhurst (2012: 75), la novela se consideró una rareza original y, de acuerdo con Pujals (1984: 277):

El éxito de la novela fue tan extraordinario como su influjo. La emoción producida por el misterio y el terror, el ambiente medieval y la escenografía de las tumbas, vertido todo ello en una prosa exaltada, aureolada de aliento poético, consiguieron para Walpole prestigio internacional.

Por consiguiente, a raíz del éxito de su novela, Walpole decidió lanzar una segunda edición en abril de 1765, en la que reconoció su autoría en un nuevo prefacio en el que explicó las razones que lo habían llevado a ocultar su identidad como autor en la primera edición. Asimismo, en este segundo prefacio justificó la aparición de los sirvientes cómicos aludiendo a los sepultureros de *Hamlet* y los ciudadanos de *Julius Caesar* de Shakespeare. El resto del prefacio lo ocupa una crítica a Voltaire por su tratamiento irrespetuoso de Shakespeare en un comentario a Corneille. Asimismo, concluye el prefacio con un soneto dedicado a su amiga Lady Mary Coke (Ketton-Cremer, 1946: 195). Cabe destacar, por otra parte, que en esta segunda edición Walpole añade el calificativo *gothic* al subtítulo de la novela, que pasa a llamarse *The Castle of Otranto, a Gothic Story*.

A pesar de que algunos críticos literarios de la época denunciaron la falta de rectitud moral y consideraron que se trataba de una novela absurda (Botting, 2008a: 51), la revelación de la autoría no disminuyó el éxito de la novela que, de acuerdo con Spacks (2008: 191), tuvo once ediciones en inglés en el siglo XVIII y, según recoge Punter (1996: 44), en la actualidad cuenta con más de 115 ediciones desde su aparición. Ellis (2007: 27) puntualiza que, aunque la obra tuvo un éxito considerable tras su publicación en 1764 y 1765, sobre todo entre aristócratas y personajes ilustres del círculo de Walpole, su verdadero éxito entre un público más general llegaría veinte o treinta años después, en la década de 1790 (gracias al éxito de las obras de Radcliffe y Lewis), en la que se publicarían nueve ediciones (frente a las dos que hasta entonces se habían publicado en 1764 y 1765), más una veintena de ediciones en el siglo XIX (Killen, 1984: 10). Asimismo, la obra incluso

fue adaptada en 1781 al teatro por Robert Jephson con el título *The Count of Narbonne*, con el agrado y aprobación de Horace Walpole (Ketton-Cremer, 1946: 290). No obstante, la verdadera importancia de *The Castle of Otranto* reside en ser la novela precursora de un género que continuaría Clara Reeve en 1777 con su novela *The Champion of Virtue, a Gothic Tale*¹³, que se presenta como una imitación de *The Castle of Otranto*, aunque con una visión más realista y moral.

El escritor H. P. Lovecraft (1984: 20-21), aunque considera que *The Castle of Otranto* es una obra mediocre, artificial y desprovista de horror, señala lo siguiente:

[...] era tal la apetencia que la época sentía por estas pinceladas de extrañeza, y por la espectral antigüedad reflejada en ellas, que la obra fue acogida con toda seriedad por los lectores más sesudos, y puesta —pese a su intrínseca ineptitud— en un encumbrado pedestal dentro de la historia literaria.

3.3. Las traducciones al francés

La obra *The Castle of Otranto* fue traducida en Francia por Marc Antoine Eidous tan solo tres años después de su aparición en Inglaterra, impresa en Ámsterdam y publicada en París por Prault en 1767, con el título *Le Château d'Otrante*. Sin embargo, a diferencia de Inglaterra, en donde se reeditó en múltiples ocasiones, en Francia solo se publicaron cuatro reediciones en el siglo XVIII. La primera edición pasó casi desapercibida en Francia, debido, según Killen (1984: 75-77), a que el público francés no estaba preparado para un género tan novedoso. La segunda reedición de la obra tuvo lugar en 1774 y recibió duras críticas de *L'Année littéraire* (Killen, 1984: 77). Sin embargo, en la década de 1790, y debido al éxito en Francia de las novelas de Radcliffe y Lewis, se volvió a traducir la obra en 1797 con el título *Isabelle et Théodore* y se publicó por Lepetit en París. Finalmente, en 1798, se publicó en París una nueva versión de la traducción de Eidous con ilustraciones. Por otra parte, según Prungnaud (1994: 21), entre los siglos XVIII y XIX solo se publicaron cuatro reediciones de la obra, frente a las veinticinco de *The Monk*, de Matthew Lewis. De acuerdo con la autora, la diferencia en el éxito de la obra en ambos países (y en comparación con el éxito que tuvieron en Francia las obras de Radcliffe o Lewis) se debe a que la obra de Walpole se consideró demasiado fantástica e incluso desconcertante por el público francés de la época.

¹³ Al igual que Walpole, Clara Reeve publica primero su obra de forma anónima y, un año después, reconoce su autoría al publicar de nuevo la novela con el título *The Old English Baron*.

Si consideramos, por otro lado, la situación de la traducción en esta época, cabe señalar que la corriente predominante era la de las *belles infidèles*, una metodología de traducción que se caracterizaba por su falta de fidelidad al texto original, a menudo recurriendo a la adaptación o, incluso, a la reescritura. De este modo, el traductor se tomaba grandes libertades al trasvasar el texto original, en ocasiones incluso cambiando el título a las obras o eliminando pasajes enteros (Prunghaud, 1994: 21-23). El traductor se convierte así en un corrector y censurador del texto, que a menudo lleva a cabo modificaciones innecesarias en aras de la estética literaria para complacer a sus lectores y afrancesar el texto, guiándose por sus propios criterios y valores socioculturales y adaptando y «embelleciendo» la obra original para acomodarla al buen gusto francés (Alberdi y Arregui, 2009: 110). Como señala Prunghaud (1994: 26-27), el papel del traductor dista de ser subalterno, puesto que no se limita a trasvasar el texto del autor original, sino que en ocasiones emprende una reescritura de la obra a su gusto, de modo que más que «traducido», en algunos casos se habla de «imitado».

Del mismo modo, Prunghaud (1994: 27-31) afirma que, a finales del siglo XVIII, las traducciones de obras inglesas estaban en boga, hasta el punto de que la mención «traduit de l'anglais» se convirtió en un argumento de venta, en algunos casos incluso motivando a algunos escritores noveles o mediocres a presentar sus obras como traducciones del inglés. Sin embargo, como afirma Prunghaud (1994: 33-26), la producción frenética de traducciones tuvo dos consecuencias nefastas: por una parte, deterioró la imagen de la novela gótica inglesa (debido a las traducciones de calidad mediocre) y, por otra parte, supuso el descuido de la producción literaria nacional, puesto que los editores privilegiaron la publicación de las novelas imitadas del inglés.

Por último, cabe mencionar que la última traducción de esta obra data de 1995 y se titula también *Le Château d'Otrante: histoire gothique*. Traducida por José Corti, fue publicada en París en 1995.

3.3.1. *Le Château d'Otrante* de M. A. Eidous

La primera traducción de la obra, realizada por Marc Antoine Eidous, fue publicada en 1767 con el nombre *Le Château d'Otrante. Histoire gothique*¹⁴ a partir de la segunda edición inglesa, en la que

¹⁴ La referencia completa de la versión en francés, en la que se incluye el nombre del traductor, es la siguiente: *Le Château d'Otrante, histoire gothique, par M. Horace Walpole, traduite sur la second Édition Anglaise, par M. E. à Amsterdam, et se trouve à Paris, chez Prault le jeune, Libraire, Quai de Conty, à la Charité, 1766.*

Walpole reconocía su autoría. Sin embargo, Walpole consideró que esta traducción era de mala de calidad (Killen, 1984: 74).

El responsable de la traducción, M. A. Eidous, era un marsellés que sirvió como ingeniero en la armada española. Cuando regresó a Francia en la década de 1740, se dedicó a la literatura y es conocido por sus más de cuarenta traducciones del latín, inglés y español, entre las que destaca *Dictionnaire universel de médecine*, de Robert James (en la que colaboró con Diderot y otros autores); *Histoire de la poésie*, de John Brown; *Métaphysique de l'âme, ou Théorie des sentiments moraux*, de Adam Smith; o *Agriculture complète, ou l'Art d'améliorer les terres*, de John Mortimer, entre otras. Según se indica en la *Biographie universelle* de los hermanos Michaud (1855: 324), se trataba de un «traducteur infatigable, mais souvent peu exact et surtout peu élégant»¹⁵. Asimismo, fue autor de aproximadamente 450 entradas en *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert en los primeros cinco volúmenes, sobre cuestiones relacionadas con la heráldica, la herrería y la doma de caballos (Kafker, 1989: 139).

Por otra parte, en lo que a la traducción de *The Castle of Otranto* se refiere, la traducción se encuentra dividida en dos partes: la primera parte comprende la traducción del prefacio a la segunda edición y los dos primeros capítulos, mientras que la última parte incluye los tres capítulos restantes. Sin embargo, no se ofrece la traducción del prefacio a la primera edición de la obra original, ni tampoco existe un prólogo del traductor ni notas escritas por él. En el siguiente apartado, no obstante, profundizaremos en los rasgos discursivos y lingüísticos de texto original y abordaremos el análisis traductológico de la versión al francés de Eidous.

4. Estudio del texto original y análisis traductológico de la versión de M. A. Eidous

4.1. Metodología de análisis y justificación textual

Una vez esbozadas las características principales de *The Castle of Otranto* y la traducción al francés de M. A. Eidous como *Le Château d'Otrante*, el análisis traductológico de ambos textos pretende destacar las características más reseñables que resultan de la contrastación entre estas dos obras, tanto a nivel macrotextual como microtextual, de modo que podamos establecer conclusiones acerca de la traducción como producto final en comparación con el texto original, así como

¹⁵ «[Eidous era un] traductor infatigable, aunque con frecuencia era poco exacto y, sobre todo, poco elegante» (la traducción es nuestra).

sobre la adecuación de las decisiones adoptadas por el traductor o los posibles errores que se encuentren.

Para este análisis, se ha escogido la primera traducción al francés realizada por M. A. Eidous en 1767 a partir de la segunda edición de *The Castle of Otranto*. No obstante, por lo que respecta al texto original en inglés, y debido a la imposibilidad de acceder a la segunda edición, nos basaremos en la tercera edición de 1766 publicada por William Bathoe en Strand (Londres), cuya única diferencia con respecto a la segunda edición es la inclusión de los prólogos de las dos ediciones anteriores (tanto el primero, en el que se presentaba el libro como la traducción de un manuscrito antiguo, como el segundo, en el que se reconocía la autoría de Walpole). De este modo, y dado que la traducción al francés se realizó a partir de la segunda edición, solo analizaremos el segundo prefacio. En cuanto a la edición de la traducción al francés, se ha utilizado la primera edición, publicada en 1767, localizada en la Biblioteca de la Universidad de Lovaina¹⁶.

Sin embargo, antes de proceder al análisis comparativo del texto original en inglés y su traducción al francés, dedicaremos un breve apartado a esbozar los rasgos discursivos y lingüísticos (macrotextuales y microtextuales) del texto original, así como aquellos rasgos formales y ortotipográficos que consideremos relevantes para el estudio de la obra. Posteriormente, y antes de comenzar el análisis traductológico, señalaremos también aquellos rasgos lingüísticos, formales y ortotipográficos del texto meta, de modo que, una vez contrastados ambos textos, podamos establecer conclusiones acerca de la adecuación de la traducción al estilo del texto original.

En lo que concierne al análisis traductológico, se realizará teniendo en cuenta el nivel morfosintáctico, léxico-semántico y pragmático-cultural (ya que el ortotipográfico se habrá estudiado con anterioridad al analizar los rasgos discursivos y lingüísticos de ambos textos) y recogiendo las principales semejanzas o diferencias que se encuentren entre original y traducción, adoptando un punto de vista descriptivo y comparativo.

Para ello, se señalarán las principales técnicas de traducción empleadas, siguiendo fundamentalmente la clasificación propuesta por Hurtado Albir (2011: 268-271). Asimismo, se mencionarán los principales errores encontrados en la traducción al francés y se propondrán soluciones o alternativas de traducción que, desde

¹⁶ Debemos agradecer al Prof. Dr. Pedro M. Mantas España (Universidad de Córdoba) su inestimable ayuda al facilitarnos la consulta de la primera edición en francés, a la que pudo acceder durante una estancia en la Universidad de Lovaina, y sin el cual nos habría resultado imposible realizar este trabajo debido a la indisponibilidad de este texto tanto en España como en la web.

nuestro punto de vista, resulten más adecuadas. Para la categorización de los errores, nos basaremos en la propuesta de clasificación de errores de Delisle (recogidos en Hurtado Albir, 2011: 291), que distingue los siguientes tipos: *falso sentido* (apreciación incorrecta del sentido), *contrasentido* (sentido erróneo, traicionando el pensamiento del autor original), *sin sentido* (formulación desprovista de sentido o absurda en lengua de llegada), *adición* (añadir información o efectos estilísticos de manera injustificada), *omisión* (no traducir injustificadamente elementos de información o estilísticos presentes en el texto original), *hipertraducción* (elección sistemática, entre varias posibilidades de traducción, del giro cuya forma se aleja más de la expresión original), *sobretraducción* (traducir explícitamente elementos del texto de partida que se mantendrían normalmente implícitos en la lengua de llegada) y *subtraducción* (no introducir en el texto meta las compensaciones, explicitaciones o ampliaciones que exigiría la traducción idiomática para la correcta comprensión del sentido). Además, tendremos en cuenta los errores gramaticales y lingüísticos que puedan producirse en la traducción.

Para desarrollar el análisis comparativo tanto de las técnicas de traducción empleadas como de los errores encontrados en la traducción, se han realizado dos tablas, incluidas en los apartados que se muestran a continuación, en las que se recogen de forma detallada las técnicas, por un lado, y los errores, por otro, que se producen en los distintos niveles, tanto en el prólogo como en la novela propiamente dicha. En estas tablas, se reproduce el fragmento del texto original analizado y su traducción correspondiente al francés, incluyendo su ubicación en la obra y paginación al final del extracto¹⁷. Asimismo, hemos reproducido la ortotipografía y escritura original que aparece en ambas obras, pues consideramos que se trata de un aspecto característico de la lengua de la época y, puesto que antes de proceder al análisis traductológico se esbozarán los rasgos discursivos y lingüísticos del texto original, resultará ilustrativo comprobar cómo se manifiestan algunos de ellos para, posteriormente, comentar también los rasgos discursivos del texto meta. Junto a los fragmentos en la lengua de partida y de llegada, se indicará el nivel o plano de la lengua al que haremos referencia con respecto a las técnicas o errores, según el apartado, y que categorizaremos

¹⁷ En el caso del texto meta, la obra en francés está dividida en dos partes, por lo que en la segunda parte se comienza a paginar de nuevo con el número 1, de modo que indicaremos también junto a la página la parte a la que corresponde, señalando entre paréntesis I o II. Así, por ejemplo, la indicación «p. 13 (II)» significa que el fragmento se ubica en la página 13 de la segunda parte. Por lo que respecta al prólogo, se utilizará la paginación con números romanos tal y como aparece en la obra original y en la traducción al francés.

atendiendo a la clasificación de niveles morfosintáctico, léxico-semántico y pragmático-cultural. Posteriormente, se indicará el tipo de técnica o error encontrado (en función de las propuestas de clasificación mencionadas anteriormente) y, finalmente, se realizará un breve comentario y análisis al respecto, proponiendo, en el caso de la tabla de errores de traducción, alternativas de traducción que consideremos más adecuadas. En el caso de las técnicas de traducción, y puesto que muchas de ellas se repiten en ejemplos similares y se producen en los mismos niveles de forma recurrente, solo se recogerán algunos de los casos más representativos y significativos.

Asimismo, se dedicará un tercer apartado a analizar otras particularidades observadas en la traducción al francés, que no se corresponden con técnicas ni errores de forma específica pero que consideramos que resultan de interés para el análisis traductológico. Al igual que con los dos apartados anteriores, se realizará una tabla en la que se incluirá el tipo de particularidad encontrada acompañada del fragmento del texto original y su correspondiente en el texto meta, así como el plano o nivel lingüístico en que se produce y un comentario al respecto.

Por último, se valorarán algunas nociones derivadas del análisis traductológico como el método traductor empleado (Hurtado Albir, 2011: 251-253) o la adecuación y equivalencia del texto meta en los distintos niveles desde una perspectiva funcional y descriptiva, de modo que nos permita determinar las conclusiones sobre la calidad de la traducción llevada a cabo en francés.

4.2. El texto original. Rasgos discursivos y lingüísticos

De acuerdo con Ellis (2007: 31), y como se recoge en el prefacio de la primera edición (en palabras del traductor ficticio Marshal), la novela sigue las normas del drama neoclásico, al estar sometida a las tres unidades de acción, tiempo y lugar, tal y como se establece en la *Poética* de Aristóteles. En el caso de *The Castle of Otranto*, la acción se desarrolla en tres lugares (el castillo, el convento y el bosque), dando a la novela un tono teatral. Asimismo, como en una tragedia, la acción es secuencial (dejando de lado los recuerdos o las digresiones de los personajes) y, de acuerdo con Ellis (2007: 31), presenta elementos propios de las tragedias de Shakespeare, especialmente en lo que concierne a su intento de incluir las pasiones exacerbadas, situaciones elementales y técnicas poéticas elaboradas propias del drama isabelino.

En lo que a la macroestructura se refiere, la novela se compone de cinco capítulos, por lo que, en un sentido amplio, se asemeja a la de las tragedias de Shakespeare (modelo que el propio Walpole reconoce utilizar como inspiración para su obra en el segundo prefacio) que, por lo general, se estructuraban en cinco actos. Esto, además, reproduce las convenciones narrativas de la tragedia dramática: los capítulos uno y tres desarrollan el argumento principal, mientras que los capítulos dos y cuatro se centran en el argumento secundario. En el quinto capítulo, sin embargo, se resuelven las dos líneas argumentales, siendo una de ellas la clave para el desenlace de la otra. En *The Castle of Otranto*, el argumento principal narra la historia de Manfred, príncipe de Otranto, mientras que en la línea argumental secundaria se desarrolla la historia de amor de su hija Matilda con Theodore y, finalmente, en el último capítulo, la muerte accidental de Matilda supone la clave para el descubrimiento de la verdadera identidad de Theodore y se resuelven todos los misterios.

Por otra parte, además del relato propiamente dicho, en esta edición se incluyen los dos prefacios de las ediciones anteriores de 1764 y 1765. Entre un prefacio y otro, no obstante, se incluye el soneto dedicado a Lady Mary Coke y firmado por H. W. (aunque en la segunda edición el soneto aparecía al final del prefacio). En cuanto al título de la obra, se corresponde con *The Castle of Otranto, a gothic story*, seguido de una cita en latín firmada como “Hor.”: *Vanæ Fingentur species, tamen ut Pes, & Caput uni Reddantur formæ*.

Dejando de lado la macroestructura de la obra, López Santos (2008: 191) sostiene que, en general, el estilo de la obra es en ocasiones ambiguo y crea malentendidos, de modo que contribuye a aumentar el efecto misterioso. Por lo que respecta a sus rasgos lingüísticos, cabe destacar el uso de arcaísmos, como *nay* (‘no’), *alas* (interjección que se utiliza para expresar dolor, pena o preocupación, similar a «¡ay!» en español), *aught* (en lugar de ‘anything’) o *ere* (con el significado de ‘before’), por citar tan solo algunos ejemplos.

Por otro lado, los arcaísmos también se manifiestan en los pronombres de segunda persona. De este modo, se utiliza *thou* o *ye* como pronombre personal sujeto singular y plural, respectivamente, en lugar de *you*; el pronombre personal objeto *thee* en lugar de *you*, o el posesivo *thy* en lugar de la forma que se usa actualmente (*your*). Asimismo, pueden encontrarse contracciones como *’tis*, en lugar de *it’s*, o formas verbales cuya ortografía ha experimentado cambios como consecuencia de la variación diacrónica. Así, se encuentran formas verbales terminadas en *-st* para la segunda persona del singular del presente, como en *sayest*, *dost*, *hast* o *darest* (en lugar de *say*, *do have*

o *dare*) o para el pasado, como en *sawest*, *camest*, *wast* o *hadst* (actualmente, escritas como *saw*, *came*, *was* o *had*).

Por otra parte, pueden señalarse otros cambios en la morfología de algunas palabras, como la terminación *-ck* en adjetivos que, en la actualidad, terminan en *-c*, como *frantick*, o variaciones vocálicas en palabras como *chearful* (en lugar de *cheerful*), o *intitled* (en lugar de *entitled*). Asimismo, se observan palabras compuestas separadas (con guión o con espacio) que, en la actualidad, se escriben como una sola, como *grave-diggers*, *birth-day*, *to-day*, *to-morrow*, *no where* o *mean time*.

Finalmente, con respecto a la ortotipografía, el texto original se caracteriza también por el empleo de grafías que han caído en desuso en la actualidad. Así, se puede observar el uso de la letra *f* (también denominada *long s*), que se utilizaba en lugar de *s* en posición inicial o intermedia en una palabra (nunca al final, donde sí se empleaba la grafía *s*) y que dejó de utilizarse poco antes del siglo XIX¹⁸. Asimismo, se observan ligaduras (en inglés, *ligatures*), es decir, uniones de dos grafemas, en la escritura de algunos caracteres como *ct* (para la unión de las grafías *c* y *t*), por ejemplo.

Por último, cabe señalar que las intervenciones de los personajes no se indican con ningún tipo de marca tipográfica, como podrá comprobarse posteriormente en el análisis traductológico. Por otra parte, los nombres de los personajes y de los topónimos que se mencionan aparecen en el texto original en cursiva en todos los casos.

En resumen, y antes de pasar al análisis traductológico, el texto original se caracteriza por el empleo de un estilo arcaico, debido, principalmente, a la variación diacrónica de la lengua y los cambios producidos en esta desde la época de su escritura, en 1764, hasta la actualidad, si bien el autor intenta también recrear un estilo literario y arcaico para ambientar su obra en una época remota.

4.3. Análisis traductológico de la versión de M. A. Eidous

Al igual que en la obra original, la traducción al francés de Marc-Antoine Eidous respeta la estructura en cinco capítulos, si bien la divide en dos partes: una primera parte, que incluye el prólogo a la segunda edición y los dos primeros capítulos, y una segunda parte, que abarca los tres últimos capítulos.

¹⁸ Según se señala en el *British and World English Dictionary* de Oxford, disponible en su página web de *Oxford Dictionaries*, cuyo enlace es el siguiente: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/long-s>> [Consultado el 31/05/2015].

Asimismo, la traducción al francés de 1767 presenta rasgos lingüísticos reseñables con respecto a la variación diacrónica de la lengua. De este modo, se observan, por ejemplo, que las desinencias verbales que contienen las vocales *-ai-* aparecen con el conjunto vocálico *-oi-* en su lugar. Es el caso de infinitivos como *connaître* o *paraître*, que figuran como *connoître* y *paroître*; pretéritos imperfectos como *avait* o *était*, que aparecen como *avoit* y *étoit*; futuros simples como *pardonneroit*, en lugar de *pardonnerait*; condicionales presentes como *répondroit*, en vez de *répondrait* y, en general, cualquier desinencia verbal en que aparezca el conjunto vocálico *-ai-* en la actualidad, que se sustituye por *-oi-*.

Por otra parte, también pueden señalarse otros cambios en la morfología de algunas palabras, como es el caso de aquellas que terminan actualmente en *-nt*, muchas de las cuales figuran en el texto meta terminadas en *-n*. Así, por ejemplo, se observan participios presentes como *surprenan* (en lugar de *surprenant*) y sustantivos como *raisonnemens* (en lugar de *raisonnements*), *enfans* (*enfants*) o *sentimens* (*sentiments*). Asimismo, se observan palabras compuestas separadas (con guión o con espacio) que, en la actualidad, se escriben como una sola, como *par-tout* o *bien venu*.

Por lo que respecta a la ortotipografía, el texto original se caracteriza también por el empleo de grafías que han dejado de utilizarse en la actualidad. Así, al igual que en el texto original, se puede observar el uso de la letra *f* (también denominada *long s*), en lugar de la letra *s* en posición inicial o intermedia en una palabra, pero no al final, donde sí se emplea la grafía *s*. Por otra parte, se observan también las mismas ligaduras que en el texto original, como *ct* para la unión de las grafías *c* y *t*, por ejemplo. Además, se emplea siempre el signo *&* (conocido en inglés como *ampersand*) en lugar de la conjunción copulativa *et*. Por último, y del mismo modo que ocurría con el texto original, debe mencionarse que las intervenciones de los personajes no se indican con ningún tipo de marca tipográfica, como podrá comprobarse posteriormente en el análisis traductológico.

Por lo tanto, el texto meta se caracteriza también por el empleo de un estilo arcaico, debido, principalmente, a la variación diacrónica de la lengua, ya que el texto procede de 1767. Sin embargo, este estilo arcaico resulta más evidente en el texto original, ya que estos arcaísmos se producen no solo en el nivel morfosintáctico y ortotipográfico, sino también en el nivel léxico, lo cual no implica que no se encuentren palabras caídas en desuso en la traducción al francés.

4.3.1. Técnicas de traducción

Texto original (inglés)	Texto meta (francés)	Nivel	Técnica utilizada	Comentario
<p><i>The favourable manner in which this little piece has been received by the public, calls upon the author to explain the grounds on which he composed it.</i> [Preface, p. XIII]</p>	<p><i>Le Public a fait un accueil si favorable à cet Ouvrage, que l'Auteur ne peut se dispenser de l'instruire des motifs qui l'ont porté à le composer.</i> [Préface, p. V]</p>	<p>Morfo-sintáctico</p>	<p>Modulación</p>	<p>Se produce un cambio de punto de vista al cambiar el complemento agente del texto original (<i>by the public</i>) en sujeto en el texto meta (<i>Le Public</i>), de modo que la oración pasa de ser pasiva a activa. Se trata de una solución correcta desde un punto de vista comunicativo y funcional, ya que se respeta el sentido del original utilizando una estructura más natural en la lengua de llegada.</p>
<p><i>In the former, all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success.</i> [Preface, p. XIV]</p>	<p><i>Dans le premier, tout n'est qu'imagination & défaut de vraisemblance: dans le second, on ne s'attache qu'à la Nature, & on l'imite quelquefois avec assez de succès.</i> [Préface, p. VII]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Modulación</p>	<p>Se produce un cambio de punto de vista léxico al sustituir el sustantivo <i>improbability</i> ('improbabilidad' o 'inverosimilitud') por <i>défaut de vraisemblance</i> ('falta de verosimilitud'). En cuanto al resto de la oración, puede observarse que se ha recurrido a la paráfrasis o reformulación, aunque se mantiene el sentido del texto original.</p>

<p><i>Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. [Preface, p. XIV]</i></p>	<p><i>Il ne manque pas d'invention, mais l'imagination se trouve gênée, parce qu'on s'attache trop scrupuleusement aux circonstances ordinaires de la vie. [Préface, p. VII]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Elisión</p>	<p>En este fragmento hemos señalado la elisión que se produce al obviar elementos de información presentes en el texto original (<i>the great resources of fancy</i>, traducido simplemente como <i>l'imagination</i>). Sin embargo, no puede considerarse como un error de traducción, ya que respeta el sentido del texto original.</p>
<p><i>Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention, and thence of creating more interesting situations, he wished to conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability; in short, to make them think, speak and act, as it might be supposed mere men and women would do in extraordinary positions. [Preface, p. XIV-XV]</i></p>	<p><i>L'envie qu'il a eu de donner à l'imagination la liberté de se promener dans les vastes champs de l'invention, lesquels n'ont point de bornes, & de créer des situations plus intéressantes, fait qu'il a fait agir ses personnages conformément aux règles de la probabilité, les faisant parler, penser & agir comme le feroient des hommes & des femmes, si elles se trouvaient dans des situations extraordinaires. [Préface, p. VII-VIII]</i></p>	<p>Morfo-sintáctico</p>	<p>Transposición</p>	<p>Aunque en este fragmento pueden señalarse varias técnicas, hemos querido resaltar la transposición que se produce al inicio de la oración, donde se observan cambios en la categoría gramatical, al traducir <i>desirous of leaving</i> como <i>l'envie qu'il a eu de donner</i>, sin alterar el sentido de la oración. Asimismo, pueden observarse generalizaciones (<i>personnages</i> en lugar de <i>mortal agents</i>, que hace referencia a un elemento más concreto), elisiones (<i>in his drama, mere</i>) y ampliaciones o paráfrasis (<i>les vastes champs de l'invention, lesquels n'ont point de bornes</i>).</p>

<p><i>He had observed, that in all inspired writings, the personages under the dispensation of miracles and witnesses to the most stupendous phenomena, never lose light of their human character: whereas in the productions of romantic story, an improbable event never fails to be attended by an absurd dialogue.</i> [Preface, p. XV]</p>	<p><i>Il a observé que chez les Écrivains sacrés, les Acteurs en faveur desquels les miracles s'opèrent, & qui font témoins des phénomènes les plus surprénans, conservent toujours le caractère de l'humanité, au lieu que dans les Romans, de pareils événemens ne manquent jamais d'être suivis d'un dialogue absurde</i> [Préface, p. VIII-IX]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Modulación</p>	<p>En este fragmento, pueden observarse la reformulación en lengua de llegada en aras de una mayor naturalidad y, concretamente, dos casos de modulación en los que se cambia el punto de vista, aunque respetando el sentido original. En el primer caso, se sustituye <i>inspired writings</i> (que puede traducirse como «obras maestras», por ejemplo) por <i>écrivains sacrés</i> («escritores consagrados»), cambiando el foco de atención de la obra al autor, aunque sin variaciones de sentido importantes. En el segundo caso, se sustituye <i>never lose light of their human character</i> («no pierden su carácter humano») por <i>conservent toujours le caractère de l'humanité</i> («conservan su carácter humano»), convirtiendo la oración negativa en afirmativa.</p>
---	--	-------------------------	-------------------	--

<p><i>Let me ask if his tragedies of Hamlet and Julius Cæsar would not lose a considerable share of their spirit and wonderful beauties, if the humour of the grave-diggers, the fooleries of Polonius, and the clumsy jests of the Roman citizens were omitted, or veiled in heroics?</i> [Preface, p. XVII]</p>	<p><i>Je demande si ses Tragédies d'Hamlet & de Jule-César ne perdrieroient pas une partie de leurs beautés, si l'on en retranchoit les bouffonneries des Fosfoyeurs, de Polonius, & des Citoyens Romains, & qu'on les fit parler d'un ton héroïque ?</i> [Préface, p. XII]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Compresión lingüística</p>	<p>Hemos señalado la técnica de compresión lingüística en este fragmento de texto porque puede comprobarse cómo se sintetizan elementos lingüísticos al englobar <i>the humour of the grave-diggers, the fooleries of Polonius and the clumsy jests of the Roman citizens</i> («el humor de los sepultureros, las tonterías de <i>Polonius</i> y las burdas mofas de los ciudadanos romanos») como <i>les bouffonneries des Fosfoyeurs, de Polonius, et des Citoyens Romains</i> («las tonterías de los enterradores, de <i>Polonius</i> y de los ciudadanos romanos»). Aunque podrían considerarse también como errores de omisión, puesto que no se altera el sentido del texto, no lo hemos considerado como un error de traducción, sino más bien una condensación de información.</p>
<p><i>De son appartement cette porte est prochaine/ Et cette autre conduit dans celui de la Reine. In English, To Cæsar's closet through this door you come, And t'other leads to the Queen's drawing-room.</i> [Preface, p. XXIII]</p>	<p><i>De son appartement cette porte est prochaine, Et cette autre conduit dans celui de la Reine.</i> [Préface, p. XXII]</p>	<p>Pragmático-cultural</p>	<p>Elisión</p>	<p>En el texto original, se reproducen dos versos escritos originalmente en francés por Racine y su traducción al inglés. En la traducción al francés, se mantiene únicamente la versión en francés, ya que el público francés no necesita la traducción al inglés.</p>

Texto original (inglés)	Texto meta (francés)	Nivel	Técnica utilizada	Comentario
<p>[...] <i>yet he was the Darling of his father, who never showed any symptoms of affection to Matilda</i> [p. 1-2]</p>	<p><i>Cependant son pere l'aimoit éperdument, & n'avoit que de la froideur pour Mathilde</i> [p. 1-2 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Modulación</p>	<p>Como puede observarse, el traductor lleva a cabo una modulación al reformular el texto desde otro punto de vista, aunque respetando el sentido. Así, mientras que el texto en inglés dice lo siguiente: «Sin embargo, era el favorito de su padre, que nunca mostró señales de afecto por Matilda», el texto en francés lo expresa del siguiente modo: «Sin embargo, su padre lo quería incondicionalmente y no mostraba más que frialdad para Matilda».</p>
<p><i>As it was now evening, the servant, who conducted Isabella, bore a torch before her</i> [p. 15]</p>	<p><i>Comme il étoit déjà nuit, le domestique qui conduisoit Isabelle, avoit eu la précaution de se munir d'un flambeau</i> [p. 17 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Amplificación</p>	<p>Como puede observarse por los fragmentos subrayados de este ejemplo, en el texto meta se introducen precisiones no formuladas en el texto original («había tenido la precaución de proveerse de una antorcha», frente al original «llevaba una antorcha ante ella»). Aunque podría considerarse, en cierto modo, un error de adición, no lo hemos considerado como tal porque no se altera significativamente el sentido.</p>

<p><i>The noise of the falling door had been heard by Manfred, who directed by the sound, hastened thither, attended by his servants with torches</i> [p. 29]</p>	<p><i>Manfred accourut au bruit qu'avoit fait la porte en tombant; il étoit précédé de plusieurs domestiques qui portoient des flambeaux</i> [p. 32 (I)]</p>	<p>Morfo-sintáctico</p>	<p>Modulación</p>	<p>Se produce una modulación sintáctica al cambiar una oración pasiva en el texto original (<i>the noise of the falling door had been heard by Manfred</i>) por una oración activa en el texto meta (<i>Manfred accourut au bruit qu'avoit fait la porte en tombant</i>).</p>
<p>[...] <i>O blundering fools! Cried Manfred: And in the mean time she has made her escape, because you were afraid of goblins!</i> [p. 37]</p>	<p>[...] <i>O étourdis! S'écria Manfred: & dans cet intervalle elle s'est enfuie, parce que vous avez peur des esprits...</i> p 42 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Generalización</p>	<p>En este fragmento, se recurre a una técnica de generalización al traducir el término <i>goblin</i> (que hace referencia a una criatura mitológica malévol de forma similar a un duende) como <i>esprit</i> («espíritu»), denominación más general que puede englobar otros seres como los fantasmas.</p>
<p>[...] <i>Well, well, said Manfred, proceed</i> [p. 38]</p>	<p>[...] <i>Voilà qui va bien, reprit Manfred, continuez</i> [p. 43 (I)]</p>	<p>Morfo-sintáctico</p>	<p>Ampliación lingüística</p>	<p>La técnica que se emplea en este caso consiste en expresar lo mismo que en el texto original pero con un mayor número de palabras. De este modo, el adverbio <i>well</i> se traduce como <i>voilà qui va bien</i>, en lugar de utilizar una opción más breve como <i>bon</i> o <i>d'accord</i>, por ejemplo.</p>

<p>[...] <i>he curbed the yearnings of his heart, and did not dare to lean even towards pity</i> [p. 45]</p>	<p>[...] <i>il s'efforça de réprimer les sentiments de compassion qui commençoient à s'élever dans son cœur; il éteignit jusqu'aux moindres restes de pitié qui pouvoient y être demeurés</i> [...] [p. 51 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Amplificación</p>	<p>La traducción de este fragmento pone de manifiesto el uso de paráfrasis y la introducción de precisiones no formuladas en el texto original por motivos estilísticos. De este modo, mientras que el texto original puede traducirse como «contuvo los anhelos de su corazón y ni siquiera osó ceder a la compasión», el texto meta ha recurrido al uso de paráfrasis y adición de información, pudiendo traducirse del siguiente modo: «se esforzó por reprimir los sentimientos de compasión que comenzaron a crecer en su corazón; extinguió hasta el más leve resto de piedad que pudiera haber albergado». Por tanto, aunque en ambos casos se expresa lo mismo, en la traducción se recurre a la amplificación para expresarlo de un modo más extenso y con más precisiones. Aunque podría considerarse, por otra parte, como un error de adición o, incluso, de hipertraducción, consideramos que, puesto que no altera significativamente el sentido del texto, no puede entenderse como un error.</p>
<p><i>Nobody has dared to lie there, answered Bianca, since the great astrologer that was your brother's tutor, drowned himself</i> [p. 52-53]</p>	<p><i>Persfonne n'ose plus y coucher, lui dit Blanche, depuis que l'Astrologue qui étoit chargé de l'éducation de votre frère s'est noyé</i> [p. 61 (I)]</p>	<p>Morfo-sintáctico</p>	<p>Ampliación lingüística</p>	<p>En este fragmento, puede observarse una ampliación lingüística (es decir, uso de un mayor número de palabras para expresar algo que podría hacerse de forma más concisa) al traducir <i>your brother's tutor</i> («el preceptor de vuestro hermano») como <i>qui étoit chargé de l'éducation de votre frère</i> («[el] que estaba encargado de la educación de vuestro hermano»), en lugar de otra opción más breve como <i>précepteur</i> o <i>tuteur</i>.</p>

<p><i>The Lady Ifabella — what of her! interrupted Manfred eagerly— is at St. Nichola’s altar, replied Jerome [p. 64]</i></p>	<p><i>La Princeffe Ifabelle... Qu’y a a-t-il? lui demanda Manfred avec précipitation, & sans lui donner le temps d’achever... s’est refugiée à l’Autel de Saint Nicolas, reprit Jérôme [p. 74 (I)]</i></p>	<p>Morfo-sintáctico</p>	<p>Ampliación lingüística</p>	<p>De nuevo, en este fragmento se observa una ampliación lingüística al reformular con más elementos lingüísticos el texto original; concretamente, en lo que respecta al inciso de diálogo <i>interrupted Manfred eagerly</i> («interrumpió Manfred con impaciencia»), que se traduce en francés como <i>lui demanda Manfred avec précipitation, et sans lui donner le temps d’achever</i> («inquirió Manfred con precipitación, sin darle tiempo a terminar»). El sentido, a pesar de recurrir a una opción más extensa, se respeta en el texto meta.</p>
<p><i>I answered to every question your Highness put to me last night with the same veracity that I shall speak now: And that will not be from fear of your tortures, but because <u>my foul abhors a falshood</u> [p. 76-77]</i></p>	<p><i>J’ai répondu la nuit dernière aux questions que Votre Alteffe m’a faites avec la même sincérité que je le fais à present: ce n’est point la crainte des tourmens, c’est <u>l’amour de la vérité</u> qui m’y oblige [p. 89 (I)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Modulación</p>	<p>En este fragmento puede observarse la modulación que se produce al traducir la última oración, que en inglés puede interpretarse como «[...] y no será por miedo a vuestras torturas, sino porque mi alma aborrece la mentira», mientras que en francés se traduce, <i>grosso modo</i>, como: «[...] no será el temor a los tormentos lo que me obligue, sino el amor a la verdad». Por tanto, mientras que en el texto original se habla de «odio a la mentira», en el texto meta se sustituye por «amor a la verdad», produciéndose de este modo una modulación al cambiar el punto de vista.</p>

<p><i>Tell me, tell me, rash boy, who thou art, or the rack shall force thy secret from thee [p. 79]</i></p>	<p><i>Dis-moi, dis-moi, jeune téméraire, qui tu es, ou je te ferai mettre à la torture [p. 92-93 (I)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Generalización</p>	<p>En el texto original, se alude a un instrumento de tortura (<i>the rack</i>, conocido en español como «el potro» y, en francés, como <i>le chevalet</i>). Sin embargo, en el texto meta se utiliza el término <i>torture</i> («tortura») de modo más general. Aunque puede considerarse un error de omisión, ya que se pierden matices en el texto meta, el sentido general se mantiene (Manfred exige a Theodore que le diga quién es amenazándolo con torturarlo).</p>
<p><i>Frederic, a martial and amorous young Prince, had married a beautiful young Lady, of whom he was enamoured, and who had died in childbed of Isabella [p. 92]</i></p>	<p><i>Frédéric, Prince jeune, d'une humeur guerrière, & d'un tempérament amoureux, épousa une jeune Demoiselle, qui mourut en accouchant d'Isabelle [p. 10 (II)]</i></p>	<p>Morfo-sintáctico</p>	<p>Ampliación lingüística</p>	<p>En este otro ejemplo, puede observarse de nuevo cómo se produce una ampliación lingüística al expresar la misma información con un número mayor de palabras.</p>
<p><i>He returned disconsolately to the monastery, uncertain on what conduct to resolve [p. 94]</i></p>	<p><i>Il retourna donc au Monastère dans une affliction extrême, sans savoir à quoi se déterminer [p. 13 (II)]</i></p>	<p>Morfo-sintáctico</p>	<p>Transposición</p>	<p>En este extracto puede observarse el uso de la técnica de la transposición (cambio de categoría gramatical). Así, por ejemplo, el adverbio <i>disconsolately</i> («desconsoladamente») se traduce en francés por un sintagma preposicional: <i>dans une affliction extrême</i> («con una aflicción extrema»). Asimismo, el adjetivo <i>uncertain</i> («inseguro», «dudoso») se traduce por un verbo precedido de una preposición: <i>sans savoir</i> («sin saber»).</p>

<p><i>Then an hundred foot-guards. These were attended by as many horse</i> [p. 97]</p>	<p><i>Ils étoient suivis de deux cens Gardes, dont la moitié étoit à pied, & l'autre à cheval</i> [p. 16 (II)]</p>	<p>Morfo-sintáctico</p>	<p>Modulación</p>	<p>En la traducción, se expresa el mismo sentido que en el original pero desde otro punto de vista. Así, mientras que en el texto original se dice: «Después un centenar de guardias a pie, acompañados por otros tantos a caballo», en la traducción al francés se reformula como: «Los seguían doscientos guardias, de los cuales la mitad iba a pie y la otra mitad a caballo».</p>
<p><i>Manfred's eyes were fixed on the gigantic sword, and he scarce seemed to attend to the cartel</i> [p. 99]</p>	<p><i>Manfred étoit tellement occupé de la vue de l'épée gigantesque, qu'il ne daigna presque pas écouter le cartel</i> [p. 18 (II)]</p>	<p>Morfo-sintáctico</p>	<p>Modulación</p>	<p>Se produce una modulación sintáctica al traducir las dos oraciones coordinadas del texto original («Los ojos de Manfred estaban clavados en la espada gigante y apenas parecía estar prestando atención al anuncio») como una oración consecutiva en el texto meta («Manfred estaba tan ocupado mirando la espada gigantesca que apenas se dignó a escuchar el anuncio»).</p>
<p><i>There he learned the absence of Jerome, and the pursuit that was making after the Lady Isabella, with some particulars of whole story he now first became acquainted</i> [p. 118]</p>	<p><i>On lui dit qu'il étoit absent; on l'instruisit de la recherche qu'on faisoit d'Isabelle, & de plusieurs autres particularités qu'il avoit ignorées jusqu'alors</i> [p. 41 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Modulación</p>	<p>Al final de este fragmento, puede observarse una modulación o cambio de punto de vista en el nivel léxico. Así, mientras que en el original se enuncia: «...así como algunas particularidades de su historia de las que se enteraba por primera vez» (<i>with some particulars of whose story he now first became acquainted</i>), se traduce al francés como: <i>et de plusieurs autres particularités qu'il avait ignorées jusqu'alors</i> («...así como otras muchas particularidades que había ignorado hasta entonces»). De este modo, se cambia el verbo «enterarse de algo por primera vez» (<i>become acquainted for the first time</i>) por «ignorar hasta entonces» (<i>ignorer jusqu'alors</i>).</p>

<p><i>Theodore! said Manfred mournfully, and striking his forehead</i> [p. 136]</p>	<p><i>Théodore! s'écria Manfred d'un ton de voix douloureux & en se frappant le front</i> [p. 60 (II)]</p>	<p>Morfo-sintáctico</p>	<p>Ampliación lingüística</p>	<p>En esta oración, se produce una ampliación lingüística (así como una transposición, al cambiar de categoría gramatical) al traducir el adverbio <i>mournfully</i> por un sintagma preposicional (<i>d'un ton de voix douloureux</i>), en lugar de por otro adverbio como, por ejemplo, <i>plaintivement</i> o <i>tristement</i>.</p>
<p><i>I can forget injuries, but never benefits</i> [p. 159]</p>	<p><i>Je puis oublier les injures qu'on m'a faites, mais je n'oublie jamais les services qu'on m'a rendus</i> [p. 87 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Amplificación</p>	<p>Como puede comprobarse, la traducción al francés introduce precisiones no formuladas en el texto original o implícitas, de modo que el sentido no se ve alterado. Así, mientras que en el texto original se expresa: «Puedo olvidar los agravios, pero nunca los servicios», en el texto meta se reformula del siguiente modo: «Puedo olvidar los agravios que me han hecho, pero nunca olvido los servicios que me han prestado».</p>

<p><i>That Prince had discovered so much passion for Matilda, that Manfred hoped to obtain all he wished <u>by holding out or withdrawing his daughter's charms,</u> according as the Marquis should <u>appear more or less disposed to co-operate in his views.</u></i> [p. 168]</p>	<p><i>Le Prince avoit témoigné tant de passion pour Mathilde, que Manfred se flatta d'obtenir de lui ce qu'il voudroit, <u>en ménageant ses entrevues avec sa fille,</u> selon que le Marquis se <u>prêteroit à ses vues</u> [p. 98 (II)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Elisión</p>	<p>En este fragmento puede observarse cómo se recurre a la técnica de elisión, que afecta a los fragmentos subrayados. El texto original, por una parte, expresa lo siguiente: «Aquel príncipe había mostrado tal pasión por Matilda, que Manfred esperaba obtener todo lo que deseaba ofreciendo o apartando los encantos de su hija, según el marqués se mostrara más o menos dispuesto a cooperar con sus propósitos». En el texto meta, sin embargo, se condensan o se mantienen implícitos algunos elementos, aunque el sentido se mantiene: «El príncipe había manifestado tanta pasión por Matilda, que Manfred se jactaba de obtener de él lo que quisiera, organizando los encuentros con su hija según el marqués se prestara o no a sus propósitos». Por tanto, aunque se obvian algunos elementos de información, esta elisión no afecta al sentido.</p>
<p>[...] <i>but here, take this <u>jewel,</u> perhaps thy may fix thy attention</i> [...] [p. 170.]</p>	<p>[...] <i>voilà une <u>bague</u> qui fixera peut-être ton attention</i> [...] [p. 100 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Particularización</p>	<p>En este caso, se observa una particularización al traducir el término <i>jewel</i> («joya») por un hipónimo o término más concreto en francés: <i>bague</i> («anillo»). Aunque podría considerarse un error, puesto que el término equivalente sería <i>bijou</i> o <i>joyau</i>, ya que no se especifica el tipo de joya, posteriormente se especifica en el texto original que se trata de un anillo: [...] <i>bring me good news, and that ring has a companion</i> [p. 172] («...traéme buenas noticias y ese anillo tendrá una pareja»).</p>

<p><i>This is more than fancy, said the Marquis; her terror is too natural and too strongly impressed to be the work of imagination [p. 175]</i></p>	<p><i>Il y a en ceci quelque chose de plus que de l'imagination, lui dit le Marquis; sa frayeur est trop grande & trop naturelle [p. 106 (II)]</i></p>	<p>Morfo-sintáctico</p>	<p>Ampliación lingüística</p>	<p>En esta oración puede observarse una ampliación lingüística al emplear en inglés más elementos que en francés para expresar el mismo significado. Así, en el original aparece: <i>This is more than fancy</i> («Esto es más que imaginación»), mientras que en francés se expresa: <i>Il y a en ceci quelque chose de plus que de l'imagination</i> («Hay en esto algo más que imaginación»). En el nivel léxico-semántico, puede observarse también una técnica de elisión al omitir elementos de información que quedan implícitos en el texto meta. Así, en el texto original se afirma: <i>her terror is too natural and too strongly impressed to be the work of imagination</i>, mientras que en el texto meta se omite esta última parte, que se sobrentiende: <i>sa frayeur est trop grande et trop naturelle (pour être l'œuvre de l'imagination)</i>.</p>
<p><i>Hippolita, scarce more alive than her daughter, was regardless of every thing but her [p. 190]</i></p>	<p><i>Hippolite, <u>presqu'aussi morte</u> que sa fille, ne faisoit aucune attention à ce qui se passoit autour d'elle [p. 123]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Modulación</p>	<p>En este fragmento, puede observarse el uso de la técnica de la modulación para cambiar el punto de vista, de modo que <i>scarce more alive</i> («apenas más viva») pasa a traducirse como <i>presqu'aussi morte</i> («casi tan muerta»). Asimismo, puede observarse otra modulación más adelante, donde en inglés se expresa: <i>Hippolita [...] was regardless of everything but her</i> («Hippolita no prestaba atención a nada excepto a ella»), traducido como: <i>Hippolite [...] ne faisait aucune attention à ce qui se passait autour d'elle</i> («Hippolita no prestaba ninguna atención a lo que pasaba alrededor de ella»).</p>

Esta tabla con las técnicas de traducción que acabamos de mostrar pretende tan solo ejemplificar y poner de relieve las técnicas de traducción más frecuentes que pueden encontrarse en el texto meta. A la luz de estos datos, se puede determinar qué técnicas se utilizan en cada nivel de lengua, principalmente en el nivel morfosintáctico y léxico-semántico, ya que tanto en el nivel ortotipográfico como en el pragmático-cultural no hay ejemplos suficientemente representativos, por lo general.

Por lo que respecta al nivel morfosintáctico, cabe destacar en primer lugar, por su frecuencia de uso, la técnica de ampliación lingüística, que consiste, de acuerdo con Hurtado Albir (2011: 269) en añadir elementos lingüísticos. De este modo, habitualmente se expresa con un mayor número de palabras lo que podría exponerse de modo más conciso, pero sin alterar el sentido del texto original. Asimismo, dentro del nivel morfosintáctico, puede señalarse el empleo de otras técnicas como la transposición o cambio de categoría gramatical, de modo que el texto resulte más natural en la lengua de llegada, y la modulación estructural o sintáctica, que consiste en un cambio de punto de vista efectuado a través de la sintaxis de la oración, convirtiendo, por ejemplo, oraciones pasivas en activas, coordinadas en consecutivas, etc.

Centrándonos a continuación en el nivel léxico-semántico, también se constata el uso de la técnica de modulación, que se utiliza para producir un cambio de punto de vista a través del léxico. Así, por ejemplo, se cambian elementos como *inverosimilitud* por *falta de verosimilitud* u *odio a la mentira* por *amor a la verdad*, por poner algunos ejemplos ya citados con anterioridad. Otra técnica que se utiliza también con bastante frecuencia en el plano léxico-semántico es la amplificación, en la que, de acuerdo con Hurtado Albir (2011: 269), «se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc.». Por lo tanto, en el texto en francés se utiliza con frecuencia esta técnica para explicitar elementos de información implícitos en el texto original y realizar paráfrasis y reformulaciones por motivos estilísticos o porque la lengua de llegada así lo requiere.

Por otra parte, en el nivel léxico-semántico pueden señalarse técnicas como la elisión, que consiste en la no formulación o implicación de elementos de información presentes en el texto original, en aras de conseguir una mayor concisión o porque se consideran innecesarios en la lengua de llegada, sin llegar a constituir un error puesto que no afectan al sentido del texto. Del mismo modo, se recurre a la técnica de compresión lingüística para sintetizar elementos lingüísticos, de manera que se condensa la información en un menor

número de palabras. Finalmente, y en casos más puntuales, se utilizan técnicas como la generalización o la particularización, según se emplee un término más general o concreto que en el texto original.

Por último, y aunque hemos indicado previamente que no se han encontrados técnicas de traducción que afecten al nivel pragmático-cultural (si bien se considerará este nivel posteriormente en el apartado 4.3.3.), sí puede señalarse la técnica de elisión en este nivel al omitir la traducción al inglés de un poema que aparecía en el texto original en francés (dado que su autor era el poeta francés Racine) y traducido al inglés para resultar comprensible a los receptores de habla inglesa que no conocieran el francés. En el texto meta, sin embargo, el traductor obvia la traducción al inglés puesto que resulta innecesaria para los receptores franceses.

4.3.2. Errores de traducción

Texto original (inglés)	Texto meta (francés)	Nivel	Tipo de error	Comentario y corrección
<p><i>As diffidence of his own abilities, and the novelty of the attempt, were his sole inducements to assume that disguise, he flatters himself he shall appear excusable.</i> [Preface, p. XIII]</p>	<p><i>Comme ce n'est que la méfiance de ses talents & la nouveauté du sujet qui l'ont obligé d'en agir ainsi; il espère qu'on lui pardonnera aisément cette faute.</i> [Préface, p. V-VI]</p>	Léxico-semántico	Adición	<p>Aunque en el fragmento se producen transposiciones lingüísticas y no se realiza una traducción literal, se añade información que no aparece en el original al incluir el adverbio <i>aisément</i> («con facilidad»), mientras que en inglés el texto dice que el autor confía en que se lo perdone. Por tanto, consideramos que debería omitirse este adjetivo del texto meta puesto que añade un matiz que no está en el texto original ni aporta nada a la traducción.</p>
<p><i>He resigned his performance to the impartial judgement of the public; determined to let it perish in obscurity, if disapproved; nor meaning to avow such a trifle, unless better judges should pronounce that he might own it without a blush.</i> [Preface, p. XIII-XIV]</p>	<p><i>Il soumet son Ouvrage au jugement impartial du Public: résolu de le laisser dans l'obscurité s'il le désapprouve, & de ne point l'avouer à moins qu'on ne l'assure qu'il peut le faire sans rougir.</i> [Préface, p. V-VI]</p>	Léxico-semántico	Omisión	<p>En este fragmento, se producen varias elisiones: el verbo <i>perish</i> («périr») o la sustitución de <i>better judges</i> por el pronombre personal sujeto <i>on</i>, que no pueden considerarse errores de omisión porque no alteran el sentido del texto meta. Sin embargo, sí se produce una omisión en la construcción <i>nor meaning to avow such a trifle</i> («sin intención de reconocer tal menudencia») como <i>de ne point l'avouer</i>, donde se omite la humilde percepción que tiene el autor de su novela. Una posible solución, por ejemplo, sería: <i>Il soumet son ouvrage au jugement impartial du public: résolu de le laisser périr dans l'obscurité s'il le désapprouve et de ne point avouer une telle brouille à moins que de meilleurs juges l'assurent qu'il peut le faire sans rougir.</i></p>

<p><i>It was an attempt to blend the two kinds of Romance, the ancient and the modern.</i> [Preface, p. XIV]</p>	<p><i>Rien n'est si difficile que de concilier ensemble les deux genres de Romans, je veux dire, l'ancien et le moderne.</i> [Préface, p. VI]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Contra-sentido</p>	<p>Se produce un error de sentido al inicio de la oración, puesto que, en el texto original, se argumenta que la novela constituye un intento de unir los dos tipos de romance o novela, el antiguo y el nuevo. Sin embargo, en el texto meta se comienza diciendo que no hay nada tan difícil como unir estos dos géneros, añadiendo un matiz que no está presente en el original y, además, traicionando el pensamiento del autor original, por lo que lo hemos considerado un contrasentido. Asimismo, se puede observar el uso de la técnica de la ampliación lingüística al añadir el marcador explicativo <i>je veux dire</i>.</p> <p>Nuestra propuesta de traducción para evitar el error de sentido y ajustarnos al texto original, sería la siguiente: <i>On a essayé de concilier ensemble les deux genres de Romans, l'ancien et le moderne.</i></p>
<p><i>But if in the latter species Nature has cramped imagination, she did but take her revenge having been totally excluded from old Romances.</i> [Preface, p. XIV]</p>	<p><i>Mais dans les derniers, on peut dire que l'imagination est éteinte par la nature toujours bannie des anciens Romans.</i> [Préface, p. VII]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>En la traducción, se obvia la afirmación del autor original de que la causa de que el realismo haya desbancado a la imaginación en la novela moderna es como «venganza» por haber sido excluida de los romances antiguos. Consideramos que esta pérdida de información resulta significativa y su omisión, injustificada.</p> <p>Una posible traducción para este fragmento podría ser: <i>Mais dans les derniers, la nature a restreint l'imagination pour se venger d'avoir été toujours bannie des anciens Romans.</i></p>

<p><i>The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds.</i> [Preface, p. XIV]</p>	<p><i>L'Auteur s'est efforcé de concilier les deux genres.</i> [Préface, p. VII]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Contra-sentido y omisión</p>	<p>Al igual que ocurre con el ejemplo anterior, se produce un contrasentido porque se atribuye a <i>thought it possible to reconcile</i> («creyó que era posible reconciliar») un sentido erróneo al traducirlo como <i>s'est efforcé de concilier</i> («se ha esforzado por reconciliar»), puesto que en el texto original no se indica que se haya conseguido reconciliar los dos géneros, sino que se creyó posible, mientras que en el texto meta el uso del verbo 'esforzarse' da a entender que se llegó a conciliar estos dos géneros con esfuerzo. Asimismo, se produce una omisión de la estructura <i>of the following pages</i> que, si bien no consideramos que se trate de un grave error, sí se produce de forma injustificada, aunque puede deberse al hecho de que, al tratarse de la traducción, el traductor no quiera que se confunda al autor original con él. Por otro lado, nuestra propuesta de traducción corregida para el siguiente fragmento es la siguiente: <i>L'auteur des pages suivantes a cru possible de concilier les deux genres.</i></p>
<p><i>However grave, important, or even melancholy, the sensations of Princes and heroes may be, they do not stamp the same affections on their domestics</i> [Preface, p. XVI]</p>	<p><i>Quelque graves & quelque importantes qui puissent être les sensations des Princes & des Héros, elles ne fauroient faire les mêmes impressions sur leurs domestiques</i> [Préface, p. XI]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>En este fragmento, hemos señalado la omisión que se produce (subrayada en el texto original), y que podría traducirse en francés como <i>Quelque graves, quelque importantes ou même mélancoliques qui puissent être</i> [...]</p>

<p><i>In the preface to his <i>Enfant Prodigue</i>, that exquisite piece of which I declare my admiration, and which, should I live twenty years longer, I trust I shall never attempt to ridicule, he has these words, speaking of <i>Comedy</i>.</i> [Preface, p. XIX]</p>	<p><i>Voici ce qu'il dit de la Comédie dans sa Préface de l'Enfant Prodigue.</i> [Préface, p. XIII]</p>	<p>Pragmático -cultural</p>	<p>Omisión</p>	<p>Como puede comprobarse, el traductor omite el inciso que hace el autor para mostrar su opinión sobre la obra de Voltaire. Consideramos que se trata de un error de omisión en el nivel pragmático-cultural porque, por una parte, se debe a una decisión del traductor de eliminar elementos que no considera necesarios (y que podría haber incluido precisando que dichos argumentos no son suyos) y, por otra parte, esta decisión puede afectar al nivel pragmático al entenderse de otra manera por parte del receptor francés (podría interpretarse, en este sentido, como una crítica del inglés hacia el escritor francés menos respetuosa de lo que realmente es). Por tanto, proponemos una traducción más fiel al original: <i>Voici ce qu'il dit de la comédie dans la préface de l'Enfant Prodigue, cette pièce magnifique pour laquelle j'ai tant d'admiration que je ne pourrais jamais, même si je vivais vingt ans de plus, essayer de la ridiculiser.</i></p>
--	---	---------------------------------	----------------	--

<p><i>These passages were indubitably the genuine sentiments of that great writer</i> [Preface, p. XX]</p>	<p><i>Ces passages sont donc sûrement de lui</i> [Préface, p. XVIII]</p>	<p>Pragmático -cultural</p>	<p>Omisión</p>	<p>Al igual que ocurre con el ejemplo anterior, en esta oración el traductor también omite las referencias positivas que Walpole hace a Voltaire, a pesar de que esté haciendo una crítica a sus palabras. Sin embargo, en el texto meta la crítica es más tenaz hacia Voltaire porque se omiten las apreciaciones del autor, por lo que puede afectar no solo a la recepción, sino también ofender al propio autor francés (como, de hecho, ocurrió). Una propuesta de traducción que refleje los sentimientos de Walpole puede ser la siguiente: <i>Ces passages sont donc sûrement les sentiments sincères de ce grand écrivain.</i></p>
<p><i>Sonnet to the Right Honorable Lady Mary Coke</i> [p. XI]</p>	<p><i>Sonnet à la très honorable Lady Mary Coke</i>¹⁹</p>	<p>Pragmático -cultural</p>	<p>Omisión</p>	<p>En la traducción al francés, se omite el soneto que Walpole dedica a su amiga Lady Mary Coke. Consideramos que esto puede deberse a la decisión del traductor de omitirlo en francés puesto que estaba dedicado a una aristócrata inglesa amiga de Walpole y, por lo tanto, no tenía relevancia en la traducción para los receptores franceses. Sin embargo, es este soneto el que revela la identidad del autor original, ya que aparece firmado por las iniciales «H. W.», por lo que se trata de una omisión.</p>

¹⁹ Debido a que el francés no es nuestra lengua materna y a que el soneto no es relevante para el análisis traductológico, puesto que no guarda relación con la obra, no hemos considerado pertinente traducirlo al francés.

Texto original (inglés)	Texto meta (francés)	Nivel	Tipo de error	Comentario y corrección
<p><i>Hippolita, his wife, an amiable lady, did sometimes venture to represent the danger of marrying their only son so early, considering his great youth, and greater infirmities; but she never received any other answer than reflexions on her own sterility, who had given him but one heir [p. 2]</i></p>	<p><i>Hippolite sa femme profita de l'ascendant que ses charmes lui avoient acquis sur son esprit pour lui représenter le danger qu'il y avoit à marier un fils unique dont la santé promettoit si peu, mais il lui alléguoit pour motif sa stérilité, & le besoin qu'il avoit d'un héritier, <u>ce qui mortifia extrêmement Hippolite</u> [p. 2 (I)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Adición</p>	<p>Aunque en este fragmento pueden señalarse varios errores de traducción que afectan al sentido y alteran el mensaje, el más significativo es la adición que se produce al final del texto en francés, y que añade elementos de información que no están presentes en el texto original («lo que mortificaba enormemente a Hippolita»). Asimismo, se observan falsos sentidos como el que se produce al final, que en inglés puede traducirse como: «pero nunca recibió otra respuesta que consideraciones sobre su esterilidad, que le había dado tan solo un heredero», mientras que en la traducción se interpreta como: «pero él lo achacaba a su esterilidad y a la necesidad de tener un heredero...». Además, al principio se produce tanto un contrasentido como una adición de información al expresar en francés que ella aprovechaba la influencia que, gracias a sus encantos, ejercía sobre el carácter de Manfred. Por último, pueden señalarse otros errores como la omisión de algunos elementos (<i>considering his great youth</i>). Por todo ello, proponemos la siguiente solución con la corrección de los errores mencionados:</p> <p><i>Hippolite, sa femme, qui était une dame aimable, osa quelquefois représenter le danger qu'il y avoit à marier leur fils unique trop tôt, étant donné sa jeunesse et sa faible santé, mais il lui alléguoit pour motif sa stérilité, qui ne lui avait donné qu'un héritier.</i></p>

<p><i>The servant, who had not staid long enough to have crossed the court to Conrad's apartment, came running back breathless, in a frantick manner, his eyes flaring, and foaming at the mouth. <u>He said nothing, but pointed to the court. The company were struck with terror and amazement</u> [p. 3]</i></p>	<p><i>À peine avoit-il eu le temps de traverser la cour pour se rendre à l'appartement de Conrad, qu'il revint sur ses pas tout effouflé & hors d'haleine, le regard effaré & la bouche écumante comme un frénétique</i> [p. 3-4 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>En el texto meta, se omiten las oraciones subrayadas en el texto original, en las que se dice lo siguiente: «No dijo nada, pero señaló el patio. Los invitados quedaron aterrados y asombrados». Por tanto, proponemos la siguiente traducción al francés para estas oraciones: <i>Il ne dit rien, mais montra la cour du doigt. Les invités étaient frappés de terreur et d'étonnement.</i></p>
--	---	-------------------------	----------------	---

<p><i>Isabella, who had been treated by Hippolita like a daughter, and who returned that terdernefs with equal duty and affection, was scarce lefs affidious about the Princefs; at the same time endeavouring to partake and lessen the weight of sorrow which ſhe ſaw Matilda ſtrove to ſuppreſs, for whom ſhe had conceived the warmeſt ſympathy of friendſhip [p. 7]</i></p>	<p><i>Ifabelle, pour qui Hippolite avoit les mêmes bontés que pour ſa propre fille, & qui la payoit de retour, eut pour elle les ſoins les plus affidus, & partagea d'autant plus ſincèrement ſon chagrin, qu'elle avoit conçu pour elle l'affection & l'attachement le plus tendre [p. 7-8 (I)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Contra-sentido</p>	<p>Aunque en este fragmento pueden señalarse varios tipos de errores de traducción, hemos destacado el contrasentido que se produce al confundir en el texto original una referencia a Matilda con Hippolita. Concretamente, el texto original expresa, <i>grosso modo</i>, lo siguiente: «Isabella, que había sido tratada como a una hija por parte de Hippolita, y que devolvía este cariño con la misma dedicación y afecto, no fue menos diligente en ayudar a la princesa, al mismo tiempo tratando de compartir y aligerar el peso de la pena que veía cómo Matilda, por la que sentía una profunda simpatía de amistad, se esforzaba por contener». En definitiva, en este fragmento se explica cómo Isabella no solo ayuda a la princesa (Hippolita) a reponerse, sino que trata también de aliviar la pena de Matilda. En el texto meta, sin embargo, puede entenderse que Isabella se preocupa de cuidar, atender y compartir la pena de Hippolite, y los sentimientos de afecto y cariño se destinan solo a ella, sin mencionar a Matilda. Por tanto, proponemos la siguiente traducción para este fragmento:</p> <p><i>Isabella, qui avait été traitée comme une fille par Hippolita, et qui payait de retour cette tendresse avec la même dévotion et affection, s'empessa aussi d'aider la princesse et, en même temps, elle essaya de partager et d'atténuer l'intense chagrin que Matilda s'efforça pour contenir, et pour laquelle elle avait conçu une profonde sympathie d'amitié.</i></p>
--	--	-------------------------	-----------------------	--

<p><i>While the Ladies were conveying the wretched mother to her bed, Manfred remained in the court, gazing on the ominous casque, and regardless of the crowd which the strangeness of the event had now assembled around him [p. 8]</i></p>	<p><i>Pendant que les Princesses s'empressoient à deshabiller Hippolite, Manfred resta dans la cour du Château, plus occupé de la vue du casque que de la foule que cet accident y avoit attirée. [p. 8-9 (I)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Falso sentido</p>	<p>En este caso, nos centraremos en el análisis de los falsos sentidos que se producen en este fragmento (que no hemos catalogado como contrasentidos porque consisten en una mala apreciación del texto original, pero no incurren en errores graves que traicionen la obra). Se trata, por una parte, de la traducción de <i>ladies</i> («damas» o, simplemente, «mujeres») por <i>princesses</i> («princesas»), refiriéndose a Matilda e Isabella, puesto que la princesa del castillo es Hippolita. Por otra parte, el texto original comienza como: «Mientras que las mujeres conducían a la desdichada madre a su lecho...», mientras que en el texto en francés se traduce esta parte como: «Mientras que las princesas se apresuraban en desnudar a Hippolite...» (se entiende que para acostarla), por lo que el traductor se permite ciertas licencias para reformular el texto.</p>
<p><i>However, as it seemed to be the sole object of his curiosity, it soon became so to the rest of the spectators, whose conjectures were as absurd and improbable, as the catastrophe itself was unprecedented [p. 8]</i></p>	<p><i>Cependant comme ce casque paroissoit être le seul objet de sa curiosité, il excita bientôt celle de tous les spectateurs, & ils formèrent à ce sujet mille conjectures aussi absurdes que peu vraisemblables [p. 9 (I)].</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>Como puede comprobarse a raíz del contraste entre estos dos fragmentos, en el texto en francés se omite la última oración (subrayada en el texto original, que significa «[cuyas conjeturas eran tan absurdas e inverosímiles] como la propia catástrofe era insólita»), que puede traducirse en francés como: <i>[...] ils formèrent à ce sujet mille conjectures aussi absurdes que peu vraisemblables, comme la catastrophe elle-même était insolite.</i></p>

<p>[...] a young peafasant, whom rumour had drawn thither from a neighbouring village, observed that the miraculous helmet was exactly like that on the figure in black marble of Alfonso the Good, <u>one of their former princes</u>, in the church of St. Nicholas [p. 8]</p>	<p>[...] un jeune Payfan, qui demeuroit dans un Village voifin, & que le bruit de cet accident avoit attiré au Château, obferva que le casque miraculeux étoit exactement le meme que celui qui étoit fur la statue d'Alphonfe le Bon, dans l'Eglife de Saint Nicolas [p. 9 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>De nuevo, en este fragmento se produce una omisión que sí condiciona no solo el sentido, sino el efecto que se produce en el receptor, ya que en esta aclaración (subrayada, que significa: «uno de los príncipes anteriores», y que podría traducirse al francés en este fragmento como <i>l'un des anciens princes</i>, se aporta una clave para el misterio que rodea a la obra, y que se omite en el texto traducido.</p>
<p>Villain! What sayest thou! cried Manfred, starting from his trance in a tempest of rage, and seizing the Young man by the collar; how dareft thou utter such treason? Thy life shall pay for it [p. 8-9]</p>	<p>Que dis-tu là, maraud? s'écria Manfred, en le prenant au collet: comment ofes-tu parler de fa forte? Ta vie me répondra de ton insolence [p. 9 (I)]</p>	<p>Morfo-sintáctico</p>	<p>Omisión</p>	<p>En la obra original, el autor recrea un estilo arcaico cuando intervienen los personajes, mediante el uso de pronombres como <i>thou</i> o <i>thee</i> o el empleo de formas verbales antiguas como <i>sayest</i> (en lugar de <i>say</i>), por ejemplo. En la traducción al francés, sin embargo, se pierde con frecuencia este efecto estilístico. Teniendo en cuenta que el error de omisión no solo afecta a la supresión de elementos de información (como ocurre también en este fragmento al omitirse el inciso <i>starting from his trance in a tempest of rage</i>: «despértandose de su trance en un arrebató de rabia») sino también a la ausencia de determinados efectos estilísticos, hemos marcado este ejemplo porque en la traducción se pierde el tono arcaico del original.</p>

<p><i>Yet recollecting himself, with a mixture of grace and humility, he disengaged himself from Manfred's gripe, and then with an obeisance, which discovered more jealousy of innocence, than dismay; he asked, with respect, of what he was guilty!</i> [p. 9]</p>	<p><i>Cependant, ayant un peu repris ses sens, il se débarrassa comme il put de ses mains, & lui demanda d'un ton respectueux quelle faute il avoit commise?</i> [p. 10 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>De nuevo, en este fragmento puede comprobarse cómo se omiten elementos de información de forma injustificada, correspondientes a aclaraciones y descripciones, que en la traducción se omiten por considerarse innecesarios. Proponemos la siguiente traducción, en la que incluimos la información omitida: <i>Cependant, ayant un peu repris ses sens, avec une mélange de grâce et d'humilité, il se débarrassa de ses mains, et avec une révérence, qui révéla plus d'innocence que de consternation, il lui demanda d'un ton respectueux quelle faute il avait commise.</i></p>
<p>[...] <i>He has stolen the helmet from <u>good Alfonso's tomb</u>, and dashed out the brains of our young Prince with it [...]</i> [p. 10]</p>	<p>[...] <i>il a volé le Casque du <u>bon Roi Alphonse</u>, & s'en est servi pour écraser le jeune Prince [...]</i> [p. 11 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Adición</p>	<p>En la traducción, se añade un elemento de información que no está presente en el texto original (<i>Roi Alphonse</i>, en lugar de <i>Alphonse</i>), dando lugar, además, a una incorrección en el sentido, puesto que Alfonso no era un rey, sino un príncipe de Otranto anterior. Asimismo, se omite la información relativa a que el casco se encontraba en su tumba. La traducción, por tanto, podría mejorarse del siguiente modo: [...] <i>il a volé le casque du bon Alphonse de sa tombe et s'en est servi pour écraser le jeune prince [...]</i></p>

<p><i>When she had a little recovered the shock of so bitter a reception, she wiped away her tears to prevent the additional stab that the knowledge of it would give to Hippolita, who questioned her in the most anxious terms on the health of Manfred, and how he bore his losses [p. 14]</i></p>	<p><i>Après qu'elle fut un peu revenue de la surprise qui lui avoit causée une réception aussi brusque, elle essuya ses larmes, & fut rejoindre Hippolite. Celle-ci lui demanda des nouvelles de son père, & comment il supportoit la perte qu'il venoit de faire [p. 15 (I)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>Este fragmento representa un ejemplo más de las omisiones de información que se producen en la traducción. En este caso, sugerimos la siguiente traducción, en la que no se omite ningún elemento del contenido: <i>Après qu'elle fut un peu revenue de la surprise qui lui avait causée une réception aussi brusque, elle essuya ses larmes pour éviter à Hippolite l'élançement additionnel que la connaissance de ce fait lui causerait, et qui lui demanda avec trop d'inquiétude sur la santé de Manfred, et comment il supportait sa perte.</i></p>
<p><i>[...] Bear me to him instantly: He is dearer to me even than my children [p. 15]</i></p>	<p><i>[...] transportez-moi chez lui; il m'est infiniment plus cher que mes enfans [p. 16 (I)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Falso sentido</p>	<p>En este fragmento, Matilda pide que la lleven ante Manfred para ver cómo se siente tras la pérdida de su hijo. En inglés, se dice: «Llévame ante él inmediatamente: me es incluso más preciado que mis hijos»; mientras que en francés se traduce como: «Llévame ante él, me es infinitamente más preciado que mis hijos». Por tanto, se produce un falso sentido debido a una mala apreciación del texto original, puesto que el adverbio <i>even</i> indica que Hippolite ama a sus hijos, mientras que en el texto meta se da a entender que sus hijos no le son tan queridos, debido a la adición del adverbio <i>inifiniment</i>. Una posible solución es la que proponemos a continuación: <i>[...] transportez-moi chez lui immédiatement; il m'est plus cher que même mes enfans.</i></p>

<p><i>Every murmur struck her with new terror; — yet more she dreaded to hear the wrathful voice of Manfred urging his domestics to pursue her [p. 23]</i></p>	<p><i>Le moindre bruit redouble sa frayeur; elle entend tout à coup la voix de Manfred, qui ordonne à ses domestiques de la poursuivre [p. 25 (I)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Contra-sentido</p>	<p>La traducción presenta un contrasentido al interpretar el texto original («Cada susurro le producía más terror, aunque más temía oír la voz iracunda de Manfred instando a sus sirvientes que fueran tras ella») como: «El menor ruido aumenta su espanto; de repente, oye la voz de Manfred, que ordena a sus criados que vayan tras ella». Como puede comprobarse, no solo se utiliza el presente de indicativo en lugar del pretérito (pues hasta entonces se habían utilizado tiempos de pasado, tanto en el original como en la traducción), cambiando, de este modo, el discurso de la narración, sino que la referencia al temor que le causa a Isabella pensar que pueda oír la voz de Manfred se transforma en un hecho que ocurre en el texto meta, alterando el sentido de este modo.</p> <p>Consideramos, por tanto, que una opción más adecuada de traducción puede ser la siguiente:</p> <p><i>Le moindre bruit redoubla sa frayeur, mais elle craignait plus d'entendre la voix courroucée de Manfred, en ordonnant à ses domestiques de la poursuivre.</i></p>
--	--	-------------------------	-----------------------	---

<p><i>Her gentleneſs had never raiſed her an enemy, and conſcious innocence made her hope that, unleſs ſent by the Prince's order to ſeek her, his ſervants would rather aſſiſt than prevent her flight</i> [p. 24-25]</p>	<p><i>Elle n'avoit point d'ennemi, & sûre de ſon innocence, elle ſe flattait qu'à moins que les domeſtiques du Prince n'euffent un ordre exprès de l'arrêter, ils favoriseroient ſa fuite, loin de l'empêcher</i> [p. 27 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Falso sentido</p>	<p>En este fragmento se produce un falso sentido al traducir <i>conscious innocence made her hope that</i> («la consciente inocencia le hizo esperar que...») como <i>sûre de son innocence, elle se flattait...</i> («segura de su inocencia, se ufanaba pensando que...»). Por tanto, mientras que en inglés se afirma que ella es consciente de que es inocente al pensar así, en el texto meta se da a entender que ella está convencida de que es inocente (y no ha hecho nada para ser perseguida). Además, se producen modulaciones y tranposiciones que hacen que se pierdan algunos matices. Por tanto, proponemos la siguiente traducción: <i>Sa douceur ne l'avait jamais créé des inimitiés, et son innocence consciente l'avait fait espérer que, à moins qu'ils n'eussent un ordre du prince de l'arrêter, les domestiques l'aideraient dans sa fuite au lieu de l'empêcher.</i></p>
<p>[...] <i>ſhe approached the door that had been opened; but a ſudden guſt of wind that met her at the door, extinguished her lamp, and left her in total darkneſs</i> [p. 25]</p>	<p>[...] <i>elle avança vers la porte qu'on avoit ouverte; mais <u>malheureusement pour elle</u>, une bouffée de vent éteignit ſa lampe, & la laiffa dans les ténèbres les plus épaiſſes, <u>ſans ſavoir ni où elle étoit, ni où elle alloit</u></i> [p. 27 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Adición</p>	<p>En este caso, el traductor añade elementos de información que no aparecen en el original (como puede observarse por el contenido subrayado). Asimismo, se observa una técnica de elisión (<i>that met her at the door</i>), que no consideramos un error puesto que no aporta información significativa. La traducción que proponemos es la siguiente: [...] <i>elle avança vers la porte qu'on avait ouverte, mais soudain une bouffée de vent éteignit sa lampe et la laissa dans les ténèbres les plus épaisses.</i></p>

<p>[...] <i>Oh! worse! worse! my Lord, cried Diego: I had rather have seen ten whole ghasts</i> [...] [p. 36]</p>	<p>[...] <i>Oh! pire, pire que cela, s'écria Diego: j'aimerois mieux avoir vu dix mille esprits...</i> [p. 40-41 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Falso sentido</p>	<p>Se produce un error al traducir erróneamente la cifra, de modo que, en lugar de hacer referencia a diez fantasmas, se hace referencia a diez mil. Aunque esta alteración no es relevante para la narración, se trata de un cambio innecesario e injustificado.</p>
<p><i>Matilda, who by Hippolita's order, had retired to her apartment, was ill-disposed to take any rest</i> [p. 46]</p>	<p><i>Mathilde, qui s'étoit retirée dans son appartement par ordre d'Hippolite, avoit l'esprit si agité, qu'elle ne put fermer l'œil de toute la nuit</i> [p. 53 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Hiper-traducción</p>	<p>Se ha señalado este fragmento para resaltar un error que, de no darse con tanta frecuencia en el texto meta, podría catalogarse simplemente como una modulación o, incluso, una amplificación. Se trata, en este caso, de un «efecto de método que consiste en elegir sistemáticamente entre varias posibilidades de traducción aceptables, traducción literal incluida, el giro cuya forma se aleja más de la expresión original» (Hurtado Albir, 2011: 291). Concretamente, en este fragmento puede observarse cómo <i>was ill-disposed to take any rest</i> («era incapaz de descansar») se transforma en <i>avoit l'esprit si agité, qu'elle ne put fermer l'œil de toute la nuit</i> («tenía el ánimo tan agitado que no pudo pegar ojo en toda la noche»), donde, además, consideramos que el registro es menos formal. En su lugar, se podría haber traducido simplemente como <i>[elle] n'arriva pas à s'endormir, n'arriva pas à retrouver le sommeil</i> o <i>n'arriva pas du tout à s'endormir</i>, por ejemplo.</p>

<p><i>Bianca soon appeared and informed her mistress of <u>what she had gathered from the servants</u>, that Isabella was no where to be found [p. 46]</i></p>	<p><i>Elle revint enfin, & dit à sa Maîtresse qu'on ne l'avoit point trouvée [p. 53 (I)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>En la traducción, se omite el fragmento subrayado. Asimismo, se produce un falso sentido al traducir <i>soon</i> («pronto») como <i>enfin</i> («al fin»), ya que da la impresión de que estuvo esperando mucho rato a que llegara. Una posible corrección a esta traducción podría ser la siguiente: <i>Bianca revint peu après et dit à la Maîtresse ce qu'elle avait écouté des domestiques, qu'on ne l'avait point trouvée.</i></p>
<p><i>Bianca, said the Princess, I do not allow you to mention my friend disrespectfully. Isabella is of a cheerful disposition, but her soul is pure as virtue itself. [p. 52]</i></p>	<p><i>Parlez avec plus de respect de mon frère, lui dit la Princesse. Isabelle aime à badiner, mais son ame est aussi pure que la vertu même [p. 60 (I)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Contra-sentido</p>	<p>Se produce un contrasentido al cambiar la referencia a <i>my friend [Isabella]</i> («mi amiga») por <i>mon frère</i> (mi hermano).</p>
<p><i>No; my Lord; replied the good man with an air of firmness and authority, that daunted even the resolute Manfred, <u>who could not help revering the faint-like virtues of Jerome</u> [p. 64]</i></p>	<p><i>Je n'en ferai rien, Monseigneur, lui dit le bon homme, d'un ton de fermeté & d'autorité qui intimida Manfred, car il regardoit Jérôme comme un Saint [p. 75 (I)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Falso sentido</p>	<p>La traducción refleja una mala apreciación del sentido en la oración final, que hemos catalogado como falso sentido puesto que, aunque no altera el sentido del original, sí aporta matices que no se encuentran en el texto en inglés. Asimismo, puede observarse una omisión de las palabras <i>even the resolute</i> en francés. Por tanto, proponemos la siguiente traducción para este fragmento: <i>« Non, Monseigneur », lui dit le bon homme d'un ton de fermeté et d'autorité qui intimida même le résolu Manfred, qui révéra de Jérôme ses saintes vertus.</i></p>

<p><i>The Friar, who knew nothing of the youth, but what he had learnt <u>occasionally</u> from the <u>Princes</u>, ignorant what was become of him, and not sufficiently reflecting on the impetuosity of Manfred's temper, conceived that it might not be amiss to sow the seeds of jealousy in his mind: <u>they might be turned to some use hereafter</u>, either by prejudicing the Prince against Isabella, if he persisted in that union; or by diverting <u>his attention to a wrong scent</u>; and employing <u>his thoughts</u> on a visionary intrigue, prevent his engaging in any pursuit [p. 75]</i></p>	<p><i>Le Frère, qui ne connoissoit le jeune homme que par ce que la Princesse lui en avoit dit, qui ignoroit ce qu'il étoit devenu, & qui ne connoissoit point le caractère fougueux de Manfred, crut qu'il étoit à propos de lui donner de la jalousie, tant pour le prévenir contre Isabelle, au cas qu'il persistât à l'épouser, que pour le détourner d'une nouvelle intrigue [p. 87-88 (I)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>A pesar de que en este fragmento pueden observarse técnicas de traducción como la transposición, la modulación y la comprensión lingüística, destacan sobre todo los errores de omisión que se producen al tratar de sintetizar el texto y prescindir de elementos de información que aportan matices en el texto original. Por tanto, proponemos la siguiente traducción, que consideramos más adecuada y menos alejada del texto original:</p> <p><i>Le frère, qui ne connaissait le jeune homme que par ce que la princesse lui en avait dit occasionnellement, qui ignorait ce qu'il était devenu, sans réfléchir suffisamment sur le caractère fougueux de Manfred, considéra l'idée de semer la jalousie dans l'esprit de Manfred, car cela pouvait être utile dorénavant, bien pour le prévenir contre Isabelle, au cas qu'il persistât à l'épouser, ou pour détourner son attention vers une piste fausse et, en dirigeant ses pensées sur une intrigue visionnaire, prévenir son mariage de cette façon.</i></p>
--	--	-------------------------	----------------	--

<p><i>During this examination, Matilda was going to the apartment of Hippolita</i> [p. 78]</p>	<p><i>Sur ces entrefaites, Mathilde sortit de son appartement pour se rendre dans celui d'Hippolite</i> [p. 91 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Adición</p>	<p>En este caso, se produce una adición al indicar en el texto meta que Mathilde «salió de sus aposentos para acudir a los de Hippolite», mientras que en el texto original solo se menciona que «se dirigió a los aposentos de Hippolita». Asimismo, se obvia información al inicio de la oración al traducir <i>during this examination</i> («mientras se producía el interrogatorio») como <i>sur ces entrefaites</i> («mientras tanto»). Una posible alternativa podría ser la siguiente: <i>Pendant l'interrogatoire, Mathilde se dirigea à l'appartement d'Hippolite.</i></p>
<p><i>His person was noble, handsome, and commanding, even in that situation: But his countenance soon engrossed her whole care</i> [p. 78]</p>	<p><i>Elle crut entrevoir dans sa physionomie quelque chose de noble & d'imposant, malgré la situation où il étoit</i> [p. 91 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Falso sentido y omisión</p>	<p>En primer lugar, puede apreciarse un falso sentido como resultado de traducir <i>His person was noble, handsome and commanding</i> («tenía una presencia noble, atractiva e imponente») como: <i>Elle crut entrevoir dans sa physionomie quelque chose de noble et d'imposant</i> («le pareció atisbar en su fisonomía algo noble e imponente»), cambiando en este sentido una afirmación por una conjetura o apreciación. Asimismo, se produce una omisión al final, correspondiente a la oración <i>But his countenance soon engrossed her whole care</i> («Pero su semblante pronto acaparó toda su atención»). Teniendo en cuenta estas matizaciones, proponemos la siguiente traducción: <i>Il avait une apparence noble, belle et imposante, malgré la situation où il était, mais tout de suite son attention fut complètement absorbée par sa contenance.</i></p>

<p><i>He accused himself in the bitterest terms for his indiscretion, endeavoured to disculpate the youth, and left no method untried to soften the tyrant's rage</i> [p. 81]</p>	<p><i>Il s'accusa dans les termes les plus forts, de son indiscretion, s'efforça de disculper le jeune homme, & n'épargna ni les larmes, ni les prières pour appaiser le Tyran</i> [p. 95 (I)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Adición</p>	<p>En la traducción se añaden elementos de información que no están presentes en el texto original, ya que se especifican los métodos utilizados por el monje para apaciguar la ira del tirano a los que se hace alusión en el texto original (<i>he left no method untried to soften the tyrant's rage</i>). En francés, se interpreta como «no se privó de lágrimas ni de oraciones para apaciguar al tirano». Una traducción más fiel al original, en nuestra opinión, podría ser la siguiente: <i>Il s'accusa dans les termes les plus forts, de son indiscretion, s'efforça de disculper le jeune homme, et éprouva toutes les méthodes qu'il connut pour apaiser la colère du tyran.</i></p>
<p><i>He judged that Isabella, suspecting Manfred of having precipitated his wife's death, had taken the alarm, and withdrawn herself to some more secret place of concealment</i> [p. 97]</p>	<p><i>Il jugea qu'Isabelle ayant appris la mort précipitée d'Hippolite, avoit pris l'allarme, & s'étoit cachée</i> [p. 15 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Contra-sentido</p>	<p>Se observa un error de contrasentido al traducir la oración que aparece subrayada («al sospechar que Manfred había provocado la muerte de su esposa») como: <i>ayant appris la mort précipitée d'Hippolite</i> («al conocer sobre la muerte precipitada de Hippolite»), de modo que se pierde la alusión a la implicación de Manfred. Asimismo, al traducir <i>withdrawn herself to some more secret place of concealment</i> («se retiró a algún escondrijo secreto») como <i>s'étoit cachée</i> («se escondió») se omite la referencia al lugar secreto. Teniendo en cuenta estas consideraciones, proponemos la siguiente traducción: <i>Il jugea qu'Isabelle, soupçonnant Manfred d'avoir précipité la mort de son épouse, avait pris l'alarme et s'était cachée dans un endroit plus secret.</i></p>

<p><i>As soon as he approached the gate he stopped; and the herald advancing, read again the words of the challenge [p. 99]</i></p>	<p><i>Cette cavalcade s'arrêta à la porte du Château. Le Héraut s'avança, & lut de nouveau le défi à haute & intelligible voix [p. 18 (II)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Adición</p>	<p>Además del falso sentido que se produce al inicio, al traducir <i>As soon as he approached the gate he stopped</i> («cuando llegó a la puerta, se detuvo», refiriéndose al caballero que reta a Manfred) como <i>Cette cavalcade s'arrêta à la porte du Château</i> («esta comitiva se detuvo en la puerta del castillo»), se produce una adición. Mientras que en inglés se menciona que «el heraldo, avanzando, pronunció de nuevo las palabras del desafío», en francés se aportan matizaciones no incluidas en el texto original («el heraldo avanzó y pronunció de nuevo el desafío en voz alta e inteligible»). Proponemos, por lo tanto, la siguiente traducción: <i>Il s'arrêta à la porte du château lorsqu'il s'approcha d'elle. Le Héraut s'avança et lut de nouveau les paroles du défi.</i></p>
<p><i>The Knight made no reply, but dismounting, was conducted by Manfred to the great hall of the castle [p. 100]</i></p>	<p><i>A ces mots, le Chevalier mit pied à terre, & Manfred le conduisit dans la grande salle du Château [p. 19 (II)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>En la traducción, se omite la alusión al silencio del caballero, por lo que proponemos la siguiente traducción: <i>Sans répliquer à ces mots, le chevalier mit pied à terre et Manfred le conduisit dans la grande salle du château.</i></p>
<p><i>Alfonso, their predecessor dying childless in the Holy Land, bequeathed his estates to my grandfather Don Ricardo [...] [p. 103]</i></p>	<p><i>Alphonse leur prédécesseur étant mort sans enfants, laissa ses États à mon aïeul Don Richard [...] [p. 23 (II)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>En el texto original, se omite el lugar de la muerte de Alfonso (<i>in the Holy Land</i>, es decir, en Tierra Santa), lo cual impide situar cronológicamente el relato en las Cruzadas. Proponemos, por tanto, la traducción: <i>Alfonso, leur prédécesseur, étant mort sans enfants en Terre Sainte, laissa ses domaines à mon aïeul Don Ricardo.</i></p>

<p><i>The domestics, officious to obey so peremptory a Prince, and urged by their own curiosity and love of novelty to join in any precipitate chace, had to a man left the castle [p. 112]</i></p>	<p><i>Les domestiques qui n'osoient désobéir à leur Maître, & qui d'ailleurs étoient curieux de voir à quoi ces recherches aboutiroient, abandonnèrent de concert le Château, de manière qu'il n'en resta pas un seul [p. 34 (II)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Hiper-traducción</p>	<p>Se ha señalado este fragmento por presentar lo que consideramos un error de hipertraducción, puesto que se ha optado por la opción de traducción más alejada de la expresión original, aunque no se altere el significado significativamente. De este modo, podemos observar cómo, a pesar de que el sentido del texto original tan solo presente ligeras modificaciones en el texto meta, se reformula el contenido en francés en lugar de proporcionar una traducción más ajustada al texto original. Así, mientras que en el texto original se enuncia: «Los sirvientes, afanosos en obedecer a un príncipe tan autoritario, y alentados por su propia curiosidad y afición por la novedad para unirse a cualquier búsqueda precipitada, habían abandonado el castillo sin excepción». En francés, sin embargo, puede traducirse este extracto como: «Los sirvientes, que no osaban desobedecer a su amo y que, por otra parte, sentían curiosidad por ver cómo culminaban estas búsquedas, abandonaron todos el castillo, de modo que no permaneció allí ni uno solo de ellos». Por tanto, como puede constatarse, a pesar de que el sentido se mantiene, se parafrasea y reformula innecesariamente la traducción, pudiendo optar en su lugar por otra opción más ajustada al original como, por ejemplo: <i>Les domestiques, trop empressés d'obéir à un prince si péremptoire, et désireux par leur curiosité et amour pour la nouveauté de participer à une poursuite précipitée, abandonnèrent sans exception le château.</i></p>
---	--	-------------------------	-------------------------	---

<p><i><u>The generous gallantry of his nature prompted him to wish to assist her; but the Monks could lend him no lights to guide at the route she had taken. He was not tempted to wander far in search of her [...]</u></i> [p. 118]</p>	<p><i>Il eût voulu l'aider, mais les Religieux ne purent lui dire la route qu'il avoit prise. Il ne fut point tenté de l'aller chercher.</i> [p. 41 (II)]</p>	<p>Morfo-sintáctico y léxico-semántico</p>	<p>Contra-sentido y omisión</p>	<p>Se produce, en primer lugar, un error de omisión (nivel léxico-semántico) al no incluir en la traducción los motivos que empujaban a Theodore a ayudar a Isabelle (<i>the generous gallantry of his nature</i>, es decir, «su espíritu de generosa galantería»). Sin embargo, el error más grave se produce al final del fragmento, dentro del nivel morfosintáctico, cuando se traduce incorrectamente el pronombre personal femenino de tercera persona (<i>she</i>) por el pronombre personal masculino en francés (<i>il</i>), de modo que se cambian las referencias y el sentido del texto original. Asimismo, se produce un contrasentido en el nivel léxico como consecuencia de la omisión de elementos de información cuando, en la última oración, en inglés se expresa que «no se sentía tentado de alejarse demasiado en su búsqueda», mientras que en francés se dice simplemente que «no se sentía tentado de buscarla», por lo que cambia el sentido de la oración y se produce una contradicción con lo anterior, ya que el personaje quiere buscarla pero no alejarse demasiado. Proponemos, en este sentido, la siguiente traducción, más ajustada al original:</p> <p><i>La galanterie généreuse de sa nature l'incita à l'aider, mais les moines ne purent pas éclairer la route qu'elle avait prise. Il ne fut pas tenté de s'éloigner trop pour la chercher.</i></p>
--	---	--	---------------------------------	--

<p><i>Theodore marched by his side; and the afflicted Isabella, who could not bear to quit him, followed mournfully behind</i> [p. 128]</p>	<p><i>Théodore marchoit à ses côtés, & Isabelle le suivait</i> [p. 52 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>De nuevo, señalamos en este fragmento una omisión que se produce al obviar elementos de información presentes en el texto original que el traductor omite injustificadamente en el texto meta, como puede apreciarse a lo largo de todo el relato. En este caso, puede observarse cómo se omite la descripción del estado de Isabella. En el texto original, se expresa lo siguiente: «Theodore marchaba a su lado, y la afligida Isabella, que no podía soportar abandonarlo, lo seguía detrás con tristeza». En el texto meta, sin embargo, se dice únicamente: «Théodore marchaba a su lado e Isabelle lo seguía». Por tanto, se omiten las referencias a los sentimientos de Isabella con respecto a la muerte de su padre. Para subsanar estos errores, proponemos la siguiente traducción: <i>Théodore marchait à son côté, et Isabelle, attristée, ne pouvant pas supporter l'idée de le quitter, le suivait avec affliction</i></p>
---	---	-------------------------	----------------	--

<p><i>Matilda blushed at seeing Theodore and Isabella together; but endeavoured to conceal it by embracing the latter, and condoling with her on her father's mischance</i> [p. 129]</p>	<p><i>Mathilde rougit en voyant Théodore & Isabelle ensemble; elle dissimula cependant sa surprise, embrassa la dernière, & lui fit un compliment de condoléance sur le malheur qui venoit d'arriver à son père</i> [p. 53 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Adición</p>	<p>En esta oración se produce una adición injustificada en el texto meta al añadir que Mathilde «disimuló sin embargo su sorpresa» (<i>elle dissimula cependant sa surprise</i>), mientras que en el texto original no se indica que fuera sorpresa lo que sintió, pues se expresa únicamente: «Matilda se ruborizó al ver a Theodore e Isabella juntos, pero trató de disimularlo abrazando a la última...». Consideramos, por tanto, que una traducción más ajustada al original podría ser la siguiente: <i>Mathilde rougit en voyant Théodore et Isabelle ensemble, mais elle essaya de dissimuler son trouble en embrassant la dernière, et lui présenta ses condoléances pour le malheur qui venait d'arriver à son père.</i></p>
<p><u><i>Wishing to detain them by his bedside, he informed Hippolita of his story</i></u> [p. 130]</p>	<p><u><i>Dans la résolution où il étoit de l'épouser, il prit le parti de raconter son histoire à Hippolite</i></u> [p. 54 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Contra-sentido</p>	<p>En este fragmento, se produce un contrasentido al traducir la primera parte de la oración («Deseando retenerlas junto a su cama...») como <i>Dans la résolution où il était de l'épouser</i> («Resuelto como estaba a desposarla...»), de modo que se cambia totalmente el sentido original, pues en ningún momento se expresa en la obra original que Frédéric (el personaje al que se refiere este fragmento) quiera casarse con Matilda o con Hippolita. Por tanto, una traducción más correcta sería: <i>Dans l'espoir de les retenir auprès de lui, il raconta son histoire à Hippolite.</i></p>

<p><i>She died of grief in less than a twelvemonth — the tears gushed from Jerome's eyes, on whose countenance a thousand anxious passions stood expressed</i> [p. 138]</p>	<p><i>Elle mourut de chagrin en moins d'un an... A ces mots, Jérôme répandit quelques larmes, & l'on aperçut sur son visage divers mouvements dont on ne put deviner la cause</i> [p. 63 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Falso sentido y adición</p>	<p>En primer lugar, se produce un falso sentido al comienzo de este extracto, puesto que en el texto original se expresa: <i>the tears gushed from Jerome's eyes</i> («las lágrimas manaron de los ojos de Jerome»), mientras que en el texto meta se traduce como: <i>Jérôme répandit quelques larmes</i> («Jérôme derramó algunas lágrimas»), de modo que la intensidad del llanto expresada es mucho menor en el texto meta.</p> <p>Asimismo, se altera el sentido y se producen adiciones injustificadas de información en la siguiente parte de la oración, donde el texto original expresa: [...] <i>on whose countenance a thousand anxious passions stood expressed</i> («...en cuyo rostro se expresaban un millar de pasiones angustiadas»). Sin embargo, en el texto meta se traduce del siguiente modo: [...] <i>et l'on aperçut sur son visage divers mouvements dont on ne put deviner la cause</i> («...y se apreciaban en su rostro diversas pasiones de las que no se podía adivinar la causa»). Por tanto, se añade la información relativa a que no se conocía la causa de estos sentimientos, se omite la referencia a que estas pasiones o arrebatos eran de sentimientos angustiosos y se resta intensidad al llanto.</p> <p>En este sentido, proponemos la siguiente traducción, que consideramos más ajustada al texto original: <i>Elle mourut de chagrin en moins d'un an... Jérôme fondit en larmes et son visage exprima mille passions angoissantes.</i></p>
---	--	-------------------------	--------------------------------	--

<p>A murmur of approbation gently arose from the audience [p. 139]</p>	<p>Toute l'assemblée applaudit à son discours [p. 65 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Falso sentido</p>	<p>De nuevo, en esta oración se produce un falso sentido al traducir el texto original («Un murmullo de aprobación se elevó gradualmente entre los presentes») como («Todos los presentes aplaudieron su discurso»), añadiendo más énfasis a la situación descrita, en lugar de una opción más ajustada al texto original como la siguiente: <i>Un murmure d'approbation s'éleva doucement entre l'audience.</i></p>
<p><u>The Prince, not sorry to quit a conversation, which recalled to mind the discovery he had made of his most secret sensations,</u> suffered himself to be conducted to his own apartment, after permitting Theodore, tho' under engagement to return to the castle on the morrow [a condition the young man gladly accepted] to retire with his father to the convent [p. 141]</p>	<p>Le Prince se retira dans son appartement, & permit à Théodore d'accompagner son père au Couvent, à condition qu'il reviendrait le lendemain [p. 66 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>En este fragmento, al margen de las compresiones lingüísticas que se producen (por ejemplo, <i>under engagement to return to the castle on the morrow</i> se traduce con un menor número de palabras como: <i>à condition qu'il reviendrait le lendemain</i>), pueden observarse omisiones de información (subrayadas en el texto original) y que se obvian sin justificación en el texto meta. Por consiguiente, proponemos la siguiente traducción: <i>Le Prince, qui ne regretta pas cesser la conversation, qui lui avait rappelé la découverte née de ses plus secrètes sensations, souffrit qu'on lui conduisit à son appartement, après avoir permis à Théodore de se retirer au couvent avec son père, à condition qu'il reviendrait au château le lendemain (ce qui le jeune homme accepta avec plaisir).</i></p>

<p><i>The Princesses were all attention and anxiety</i> [p. 148]</p>	<p><i>Ces paroles attirèrent l'attention des Princesses, & leur causèrent les plus vives inquiétudes</i> [p. 74 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Adición</p>	<p>En este fragmento, en que puede señalarse también un error de hipertraducción al optar por una traducción innecesariamente alejada de la expresión original, se observan también adiciones de información y elementos estilísticos ausentes en la lengua de partida. Así, mientras que en el texto original se expresa que «las princesas eran todo atención e inquietud», en el texto meta se parafrasea como: «Estas palabras llamaron la atención de las princesas y les provocaron las más vivas inquietudes». Consideramos, en este sentido, que una opción de traducción que prescindiera de la adición de elementos superfluos podría ser: <i>Les princesses écoutèrent avec attention et inquiétude.</i></p>
<p><i>Alas! said Isabella, the purity of your own heart prevents your seeing the depravity of others</i> [p. 149]</p>	<p><i>Hélas! lui dit Isabella, les personnes qui ont le cœur bon, jugent des autres par eux-mêmes</i> [p. 75 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Hipertraducción y falso sentido</p>	<p>En este fragmento, puede observarse cómo el traductor ha optado por una traducción totalmente alejada del original, en la que incluso varía el sentido. Así, mientras que en inglés Isabella manifiesta que «la pureza de vuestro propio corazón os impide ver la depravación de otros», en el texto meta las palabras que dice son: «las personas que tienen buen corazón juzgan a las otras como a ellas mismas». Por tanto, pasa de ser una aseveración sobre el carácter de Hippolita a una generalización sobre las personas de buen corazón, además de traducirse libremente la expresión original. En este sentido, una traducción más fiel al original podría ser la siguiente: <i>« Hélas! », lui dit Isabella. « La pureté de votre cœur vous empêche de voir la dépravation des autres ».</i></p>

<p><i>Theodore owned it had been with design to prevent Manfred's suspicion from alighting on Matilda [p. 157]</i></p>	<p><i>Jérôme lui avoua qu'il l'avoit fait dans le dessein d'empêcher qu'il ne soupçonnât Mathilde [p. 84 (II)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Sin sentido</p>	<p>En este fragmento, se produce un error de sentido al confundir los personajes que realizan la acción que se enuncia, puesto que en el texto original Theodore explica a su padre Jerome que lo acusó a él de haberle liberado para evitar que Manfred sospechara de Matilda, mientras que en francés es Jérôme el que expresa tales palabras, por lo que se produce un error de incoherencia que afecta al sentido del texto original.</p>
<p><i>May heaven grant thy every wish, most excellent Princefs! said Theodore retiring. Jerome frowned. [p. 161]</i></p>	<p><i>Veuille le Ciel accomplir vos souhaits, Princeffe vertueuse, lui dit Théodore en se retirant. Jérôme fronça les sourcils, & parut fâché de ce que son fils venoit de dire. [p. 89 (II)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Adición</p>	<p>Como puede observarse en la última oración subrayada, se produce una adición de elementos de información que no están presentes en el texto original y que el traductor añade sin justificación alguna. De este modo, mientras que en el texto original aparece únicamente: <i>Jerome frowned</i> («Jerome frunció el ceño»), en el texto meta se traduce esta oración como: <i>Jérôme fronça les sourcils, et parut fâché de ce que son fils venait de dire</i> («Jerome frunció el ceño, y pareció enfadarse por lo que su hijo acababa de decir»), dando a entender que el motivo por el que Jerome funció el entrecejo es por estar enfadado, sin que se indique tal hecho explícita o implícitamente en el texto original. Por tanto, la traducción correcta debería prescindir de esta adición: <i>« Veuille le Ciel accomplir tous vos souhaits, princesse excellente ! », lui dit Théodore en se retirant. Jérôme fronça les sourcils.</i></p>

<p><i>Oh! my Lord, my Lord! cried she; we are all undone! it is come again! it is come again! What is come again! cried Manfred amazed! —oh! the hand! The Giant! The hand! — support me! [p. 173]</i></p>	<p><i>Ah! Monseigneur, Monseigneur, s'écria-t-elle, nous sommes tous perdus! il est revenu! il est revenu! Qui? lui demanda Manfred. Oh! le Géant! le Géant!... Soutenez-moi [...]</i> [p. 104 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>En este extracto del diálogo entre Manfred y Bianca, se producen algunas omisiones de información que restan intensidad a la narración del texto original. Así, por ejemplo, en el texto original, cuando Bianca acude a Manfred gritando aterrorizada, él le pregunta qué es lo que ha regresado, y se lo dice gritando y lleno de estupor (<i>cried Manfred amazed</i>). En el texto meta, sin embargo, simplemente lo pregunta, sin ninguna emoción aparente (<i>lui demanda Manfred</i>).</p> <p>Por otra parte, en la obra original, Bianca grita que lo que ha aparecido de nuevo es una mano del gigante (<i>the hand! The Giant! The hand!</i>), mientras que en el texto meta se omite que se trate de una mano y tan solo se enuncia que ha aparecido el gigante (<i>le Géant</i>), por lo que el efecto de sorpresa que puede causar en el lector es diferente y puede conducir a error.</p> <p>Por tanto, una traducción más adecuada, incluiría toda la información del siguiente modo, por ejemplo:</p> <p>« <i>Ah ! Monseigneur, Monseigneur !</i> », <i>s'écria-t-elle.</i> « <i>Nous sommes tous perdus ! Il est revenu ! Il est revenu !</i> » « <i>Qui est revenu ?</i> », <i>s'écria Manfred ébahi.</i> « <i>Oh ! La main ! Le géant ! La main ! Soutenez-moi</i> » [...]</p>
--	--	-------------------------	----------------	--

<p><i>Le Marquis was not surprized at the filence that reigned in the Princess's apartment. Concluding her, as he had been advertized, in her oratory, he passed on. The door was a-jar; the evening gloomy and overcast.</i> [p. 181-182]</p>	<p><i>Le Marquis ne fut point surpris du filence qui régnoit dans l'appartement de la Princeffe. Croyant qu'elle étoit dans son Oratoire, ainfi qu'on le lui avoit dit, il s'y rendit. C'étoit sur le soir, & la porte étoit entr'ouverte.</i> [p. 113 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>De nuevo, se produce una omisión en este fragmento, que afecta a la descripción de la atmósfera, uno de los elementos más importantes de la novela gótica, como hemos mencionado con anterioridad (cfr. apartado 2.2). Se trata, en efecto, del último capítulo de la novela, en el que el receptor es consciente de que se producirá de un momento a otro un acontecimiento fatal que ocasione el desenlace, por lo que la descripción de la atmósfera y el escenario espacio-temporal son fundamentales para contribuir a este efecto de suspense (teniendo en cuenta, además, que el marqués está a punto de presenciar la aparición fantasmagórica de un esqueleto que le habla).</p> <p>En este fragmento, en el texto original se describe que: «La puerta estaba entreabierta y la noche era lúgubre y oscura» (<i>The door was ajar; the evening gloomy and overcast</i>). Sin embargo, en el texto meta se traduce como: <i>C'était sur le soir, et la porte était entrouverte</i> («Era de noche y la puerta estaba entreabierta»), lo que resta intensidad a la narración y omite elementos de la descripción de la atmósfera.</p> <p>Una posible traducción para esta oración podría ser: <i>La porte était entrouverte, et le soir, lugubre et sombre.</i></p>
--	--	-------------------------	----------------	--

<p><i>Hippolita! replied a hollow voice! camest thou to this castle to seek Hippolita? —and then the figure, turning slowly round, <u>discovered to Frederic the fleshless jaws and empty sockets of a skeleton</u>, wrapt in a hermit's cowl. [p. 182]</i></p>	<p><i>Hippolite! reprit-elle d'un ton de voix creux: est-ce que vous venez dans ce Château pour chercher Hippolite?... En achevant ces mots, la figure se tourna doucement, & <u>il aperçut un Squelette enveloppé dans une robe d'Hermite.</u> [p. 114 (II)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>De nuevo, en este fragmento se omiten elementos de información que contribuyen a aumentar la situación de suspense o terror, ya que el texto original es más explícito. Así pues, en el texto en inglés se expresa: [...] <i>the figure, turning slowly around, discovered to Frederic the fleshless jaws and empty sockets of a skeleton</i> [...] («...la figura, girándose lentamente, reveló a Frederic la mandíbula descarnada y las cuencias vacías de un esqueleto...»), mientras que en el texto meta se traduce simplemente como: <i>En achevant ces mots, la figure se tourna doucement, et il aperçut un squelette</i> («Al decir estas palabras, la figura se giró lentamente y él distinguió un esqueleto»). Al no describir a la figura, por tanto, se pierde suspense y resta efecto de terror a la narración.</p> <p>Por tanto, proponemos la siguiente traducción para este fragmento:</p> <p>« <i>Hippolite !</i> », reprit une voix creuse. « <i>Est-ce que vous venez dans ce château pour chercher Hippolite ?</i> ».</p> <p><i>Et puis la figure, en se tournant doucement, découvrit à Frédéric la mâchoire décharnée et les orbites des yeux vides d'un squelette, enveloppé dans un habit d'ermite.</i></p>
---	---	-------------------------	----------------	---

<p><i>Manfred waking as from a trance, beat his breast, twisted his hands in his locks, and endeavoured to recover his dagger from Theodore to dispatch himself. <u>Theodore scarce le[s] distracted, and only mastering the transports of his grief to assist Matilda, had now by his cries drawn some of the monks to his aid</u> [p. 187]</i></p>	<p><i>À ces mots, Manfred ayant repris ses sens, se frappa la poitrine, & voulut reprendre le poignard des mains de Théodore pour s'en percer. Quelques Religieux du Couvent accoururent à ces cris [p. 119 (II)]</i></p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Omisión</p>	<p>En este fragmento, reproducimos de nuevo una omisión que se produce y que afecta a una oración completa. Después de que Manfred apuñale a su hija por error y sienta ganas de arrebatarse el puñal a Theodore para acabar con su propia vida, en el texto original se señala lo siguiente: <i>Theodore, scarce less distracted, and only mastering the transports of his grief to assist Matilda, had now by his cries drawn some of the monks to his aid</i> («Theodore, no menos consternado, y tan solo conteniendo su dolor para asistir a Matilda, había atraído con sus gritos a algunos de los monjes que acudían en su ayuda»). Sin embargo, en el texto meta no se menciona a Theodore y cómo trata de ayudar a Matilda, sino que se expresa únicamente que los monjes acuden al oír los gritos, pero no se indica de quién proceden esos lamentos: <i>Quelques religieux du couvent accoururent à ces cris</i> («Algunos religiosos del convento acudieron al oír estos gritos»).</p> <p>Por tanto, para subsanar esta omisión, proponemos la siguiente traducción para esta oración:</p> <p><i>Manfred, comme s'il venait de sortir d'une transe, se frappa la poitrine, s'arracha les cheveux et essaya de reprendre le poignard des mains de Théodore pour s'en percer. Theodore, qui était aussi consterné, et qui ne maîtrisait ses transports de peine que pour aider Matilda, avait maintenant attiré avec ses cris quelques moines qui accoururent à son aide.</i></p>
--	---	-------------------------	----------------	---

<p><i>My Lord, said she to the desponding Manfred, behold the vanity of human greatness! Conrad is gone! Matilda is no more! in Theodore we view the true Prince of Otranto</i> [p. 195]</p>	<p><i>Monseigneur, dit-elle à Manfred, reconnoissez le néant des grandeurs humaines. Conrad est mort, Mathilde n'est plus; voilà le Souverain légitime d'Otrante, ajouta-t-elle en lui montrant Théodore</i> [p. 129 (II)]</p>	<p>Léxico-semántico</p>	<p>Adición</p>	<p>En este fragmento se produce una adición injustificada de un inciso a la intervención de un personaje que no se incluye en el texto original (véase la oración subrayada). Asimismo, se omite el adjetivo que califica en el texto original a Manfred como <i>desponding</i> («desdichado», «infeliz»). Por tanto, consideramos que una traducción más adecuada, en la que no se produzcan adiciones ni omisiones, puede ser la siguiente: « <i>Monseigneur</i> », <i>dit-elle au malheureux Manfred. « Regardez le néant de la grandeur humaine ! Conrad est mort ! Mathilde n'est plus ! Voilà le prince légitime d'Otrante ».</i></p>
--	--	-------------------------	----------------	---

Esta tabla, como puede observarse, incluye algunos de los errores más frecuentes que pueden encontrarse en la traducción al francés de *The Castle of Otranto*. Sin embargo, para no resultar excesivamente repetitivos, no hemos incluido todos los fragmentos susceptibles de ser catalogados como errores, puesto que nuestro objetivo es ilustrar y ejemplificar los errores que contiene el texto meta, de modo que nos permita determinar qué tipo de errores se producen en cada plano de lengua (morfosintáctico, léxico-semántico y pragmático-cultural, puesto que el nivel ortotipográfico se contempló en el apartado 4.2 para el texto original y al inicio del apartado 4.3 para el texto meta). No obstante, debido a que los errores que se producen con más frecuencia en el prólogo difieren en algunos aspectos de aquellos presentes en la novela, comentaremos los resultados del análisis por separado.

Por lo que respecta en primer lugar al prólogo, la mayoría de errores se producen en el nivel léxico-semántico, aunque también pueden encontrarse varios errores que afectan al nivel pragmático-cultural. De entre todos ellos, el error que se produce con más frecuencia es la omisión, es decir, la eliminación injustificada de elementos de sentido o efectos estilísticos presentes en el texto original (Hurtado Albir, 2011: 291). Estas omisiones afectan fundamentalmente al nivel léxico-semántico, ya que se omiten elementos de información que alteran el sentido que expresa Walpole en su prefacio (por ejemplo, al afirmar en el texto original que el realismo ha desbancado a la imaginación en la novela moderna como venganza por haber sido dejada de lado en los antiguos romances, mientras que en el texto meta, sin embargo, se obvia que la causa sea venganza, y simplemente se afirma que la naturaleza ha suplantado a la imaginación en la novela moderna). No obstante, en la mayoría de casos, tan solo se omiten construcciones breves o palabras como adverbios o adjetivos, por lo que el sentido no se altera significativamente.

Por otra parte, también se producen omisiones en el nivel pragmático-cultural que afectan a fragmentos en los que el autor original muestra su opinión sobre determinados asuntos y que el traductor omite injustificadamente (por ejemplo, cuando declara su admiración por *L'Enfant prodigue* de Voltaire, que se omite en el texto meta, por lo que se endurecen las críticas que realiza al autor francés, ya que, aunque en el texto original critica algunas opiniones de Voltaire, también lo ensalza y halaga en otros aspectos que, en muchos casos, quedan ocultos al receptor francés). Asimismo, se omite el soneto que Walpole dedica a su amiga Lady Mary Coke que, aunque no guarda relación directa con la novela, forma parte de la obra y, por tanto, su omisión resulta injustificada (teniendo en cuenta, además, que gracias a este soneto se descubrió la autoría de Walpole (al firmarlo como H.W.)).

Finalmente, volviendo al nivel léxico-semántico, pueden encontrarse otros errores como adiciones de elementos de información injustificados, aunque en la mayoría de casos se trata de palabras como adverbios, adjetivos o construcciones breves, por lo que no se altera significativamente el sentido del texto. En otros casos, sin embargo, sí se producen contrasentidos, es decir, errores de sentido que consisten en “atribuir a una palabra o grupo de palabras un sentido erróneo o, de modo más general, traicionar el pensamiento del autor del texto de partida” (Hurtado Albir, 2011: 291). En efecto, se traducen fragmentos incorrectamente en ocasiones, traicionando el pensamiento del autor original, puesto que el traductor cambia las palabras del autor (por ejemplo, cuando afirma que no hay nada más difícil que unir los dos géneros de novelas, el antiguo y el nuevo; mientras que en el texto original el autor solo afirma que la novela *The Castle of Otranto* constituye un intento de fusionar ambos géneros, no que resulte difícil hacerlo).

En definitiva, los errores que se producen en el prólogo, en su mayoría, responden a licencias que se permite el traductor y que incurren en errores de adición, omisión o contrasentidos. En otros casos, sin embargo, estos errores alteran notablemente el sentido con respecto al texto original y omiten información al receptor, de modo que no solo afectan al nivel léxico-semántico sino también al pragmático-cultural.

Centrándonos a continuación en los errores que se producen en la novela propiamente dicha, puede constatarse que la gran mayoría afectan al nivel léxico-semántico, por lo que alteran el sentido del texto original. Al igual que ocurría con el prólogo, son muy frecuentes los errores de omisión, puesto que se omiten elementos de información presentes en el texto original y que, en varias ocasiones, se corresponden con oraciones completas y no solo con determinadas palabras como adverbios o adjetivos. Aunque, ciertamente, no alteran profundamente el conjunto de la narración, puesto que el argumento sigue siendo el mismo, se pierden importantes descripciones de la atmósfera (que contribuyen, en ocasiones, a crear el efecto de terror e intriga), descripciones de personajes significativas para su caracterización e, incluso, acciones y descripciones de acontecimientos. Asimismo, se pierden efectos estilísticos en el nivel morfosintáctico, ya que en el texto original se recrea un estilo arcaizante y literario que no resulta tan evidente en el texto meta.

Por lo que respecta al error contrario a la omisión, la adición, ocurre también con bastante frecuencia en la traducción al francés, debido a la introducción injustificada de elementos de información que no se encuentran explícitos ni implícitos en el texto original y que, en

ocasiones, pueden suponer oraciones completas que el traductor se permite añadir.

En cuanto a los errores de sentido, son mucho más frecuentes que en el prólogo. En su mayoría, se trata de falsos sentidos, es decir, errores que consisten en una “mala apreciación del sentido de una palabra o de un enunciado en un contexto dado, sin llegar a causar contrasentido o sin sentido” (Hurtado Albir, 2011: 291). A veces se deben, en efecto, a malas apreciaciones del sentido, que incurren en alteraciones que no llegan a cambiar radicalmente el sentido o a traicionar la obra original. En otros casos, el traductor se permite ciertas licencias para reformular el texto original, de modo que, al hacerlo, se altera ligeramente el sentido.

No obstante, sí resultan más graves los contrasentidos, que tienen también una incidencia notable en el texto meta. De este modo, se traducen incorrectamente determinados fragmentos, por lo que el sentido cambia radicalmente con respecto al original y se le da un sentido opuesto o totalmente erróneo. No obstante, a pesar de estos errores, la narración en su conjunto no se ve gravemente alterada, pero sí pueden contribuir a una interpretación errónea de determinados fragmentos. Además, en ocasiones se confunden los personajes a los que se alude realmente en el texto original, cambiando así el sentido e incurriendo en sin sentidos, por lo que la formulación en la lengua de llegada puede llegar a resultar absurda.

Finalmente, puede señalarse también el error de hipertraducción que afecta de forma generalizada al conjunto de la obra, y que consiste, de acuerdo con Delisle, y como recoge Hurtado Albir (2011: 291), en «elegir sistemáticamente entre varias posibilidades de traducción aceptables, traducción literal incluida, el giro cuya forma se aleja más de la expresión original». Como ha podido constatarse a raíz del análisis comparativo de ambas obras, el traductor francés a menudo utiliza una opción de traducción alejada del texto original, a pesar de que hubiera sido posible una traducción más ajustada al texto original como las que hemos propuesto. Aunque, en estos casos, el sentido no se altera significativamente, pues se trata de una reformulación o paráfrasis de lo expresado en la obra original, consideramos que la frecuencia con la que se produce permite considerarlo un error de traducción que comete Eidous para otorgar al texto de efectos estilísticos ausentes en el texto de partida o cambiar el estilo de la obra original para adaptarlo a lo que él considera más apropiado para los receptores franceses.

4.3.3. Particularidades observadas en la traducción

Particularidad	Texto original (inglés)	Texto meta (francés)	Nivel	Comentario
Antropónimos y topónimos	<i>Otranto</i> <i>Matilda</i> <i>Marquis of Vicenza</i> <i>Isabella</i> <i>Alfonso the Good</i> <i>Bianca</i> <i>Jerome</i> <i>Andrea</i> <i>Ricardo</i> <i>Victoria</i>	<i>Otrante</i> <i>Mathilde</i> <i>Marquis de Vicence</i> <i>Isabelle</i> <i>Alphonse le Bon</i> <i>Blanche</i> <i>Jérôme</i> <i>André</i> <i>Richard</i> <i>Victoire</i>	Pragmático-cultural	<p>Por lo que respecta a la traducción de nombres propios (tanto topónimos como antropónimos), se recurre a menudo a la adaptación en el texto meta para naturalizar a la lengua de llegada. Por tanto, se pierde la exotividad y referencias a lugares remotos que trata de plasmar el texto en inglés utilizando nombres italianizados como <i>Matilda</i>, <i>Isabella</i> o <i>Alfonso</i>.</p> <p>Sin embargo, no en todos los casos se recurre a la adaptación, de modo que algunos nombres, como el de los sirvientes <i>Diego</i>, <i>Lopez</i> y <i>Donna Rosara</i>; el nombre del hermano <i>Martelli</i> o de la referencia a la princesa <i>Sanchia d'Arragon</i> (traducido como <i>Sanchia of Arragon</i>), así como del topónimo del condado de <i>Falconara</i>, se mantienen del mismo modo en francés. Por tanto, la adaptación se limita a la adaptación gráfica y fonética en la lengua de llegada pero, en los casos en que no es posible, se mantienen los nombres originales.</p>

Tratamientos	<i>you</i>	<i>tu / vous</i>	Pragmático-cultural	<p>Otro aspecto que debe señalarse en el texto meta es la traducción al francés de la segunda persona, pues en inglés la forma <i>you</i> (o el pronombre personal arcaico <i>thou</i>) se utiliza en todos los casos, independientemente de la distancia que separe al emisor del receptor o de su condición social o jerárquica. Sin embargo, en francés existen dos posibilidades para la segunda persona del singular: <i>tu</i> o <i>vous</i>, que se utiliza como forma de cortesía, de forma análoga al <i>usted</i> español. Por lo tanto, en la traducción se emplean distintas formas en función del personaje que intervenga y sus destinatarios. A continuación, señalaremos algunos ejemplos en los que el traductor opta por uno u otro pronombre, así como la adecuación de la decisión del traductor o los posibles errores que, desde nuestro punto de vista, se hayan podido cometer.</p>
--------------	------------	------------------	---------------------	---

	<p><i>Out of my sight, Diego! and thou Jaquez, tell me in one word, art thou sober? art thou raving? thou wast wont to have a some sense: has the other sot frightened himself and thee too! speak; what is it he fancies he has seen? Why, my Lord, replied Jaquez trembling, I was going to tell your Highness that since the calamitous misfortune of my young Lord, God rest his precious soul! Not one of us your Highness's faithful servants, indeed we are, my Lord, though poor men [...]</i> [p. 36-37]</p>	<p><i>Retirez-vous, Diego. Et toi, Jacques, dis-moi, es-tu dans ton bon sens? Rêves-tu? Tu m'as toujours paru assez sensé; cet autre sot t'a-t-il aussi effrayé? Parle, qu'as-tu vu? Pourquoi, Monseigneur, reprit Jaques en tremblant, j'allois dire à votre Altesse, que depuis l'accident qui est arrivé à mon jeune Seigneur, à qui Dieu fasse paix, aucun de vos fidelles serviteurs, nous sommes tels, bien que pauvres [...]</i> [p. 41 (I)]</p>	<p>En este fragmento, se produce una interacción entre Manfred y dos de sus sirvientes, Diego y Jaquez (a pesar de que ni en el texto original ni en el texto meta se indique el comienzo de las intervenciones con alguna marca ortotipográfica). Este último sirviente, Jaquez, se dirige a su señor como <i>my Lord</i> («Monseigneur», en francés) y <i>your Highness</i> («votre Altesse»), por lo que el traductor ha recurrido a la forma de cortesía <i>vous</i> para que el criado se dirija a Manfred (como puede comprobarse por el uso de posesivos como <i>votre</i> o <i>vos</i>).</p> <p>Por lo que respecta a Manfred, este habla a su sirviente utilizando la forma de segunda persona del singular <i>tu</i>, lo que nos parece más acertado que <i>vous</i>, ya que se trata de sus sirvientes y están en una posición jerárquica inferior (teniendo en cuenta, además, la actitud tiránica de Manfred hacia sus subordinados). Sin embargo, consideramos que se produce una incoherencia, pues al principio del fragmento se dirige a otro sirviente y le dice que se retire utilizando la forma <i>vous</i> (<i>Retirez-vous, Diego</i>), mientras que en el texto original se muestra mucho más impositivo y descortés al decir <i>out of my sight</i> («fuera de mi vista»). Sin embargo, esta incoherencia con respecto al trato de los sirvientes se manifiesta en más ocasiones, como en la página 40, por ejemplo, en la que se dirige a Jaquez en los siguientes términos:</p> <p><i>Vous, Jacques, répondez-moi; car votre camarade paroît avoir l'esprit plus égaré que vous.</i></p> <p>Consideramos, por tanto, que la forma <i>tu</i> es más adecuada, teniendo en cuenta el carácter del personaje y su relación con los demás. No obstante, sería conveniente que se empleara siempre la misma forma de tratamiento para mantener la coherencia en la narración.</p>
--	---	---	---

	<p><i>My Lord, replied Matilda [...], she has not been with us since your Highness summoned her to your apartment. Tell me where she is; said the Prince; I do not want to know where she has been. My good Lord, said Hippolita, your daughter tells you the truth [...]</i> [p. 41-42]</p>	<p><i>Mathilde, [...] lui répondit: Monseigneur, nous ne l'avons pas revue depuis le jour que votre Alteffe l'a envoyée chercher. Dites-moi où elle est, repartit le Prince, je ne vous demande point où elle a été. Monseigneur, lui dit Hippolite, votre fille vous dit vrai: [...]</i> [p. 47 (I)]</p>	<p>En este fragmento, en el que intervienen Manfred, su esposa Hippolita y su hija Isabelle, puede comprobarse cómo Manfred se dirige a su esposa y a su hija utilizando la forma de cortesía <i>vous</i>. Asimismo, ellas se dirigen también a él de esta forma.</p> <p>Por lo que respecta al tratamiento de cortesía que dispensan la esposa y la hija al príncipe, resulta lógico que se utilice la forma de cortesía, puesto que en el texto original se dirigen a él como <i>My Lord</i> («Monseigneur», en la traducción) y <i>your Highness</i> («votre Altesse», en el texto meta). Sin embargo, no parece que <i>vous</i> sea la forma más adecuada que deba utilizar Manfred para dirigirse a ellas, ya que en el texto original se muestra cortante y exigente y, tratándose del villano de la novela, con actitud tirana y que desprecia a todo el mundo (incluyendo a su esposa e hija), sería más adecuado, en nuestra opinión, utilizar <i>tu</i>.</p>
	<p><i>[...] dear Madam, do you hear nothing? — this castle is certainly haunted! —peace! said Matilda, and listen! I did think I heard a voice —but it must be fancy; your terrors, I suppose, have infected me.</i> [p. 52]</p>	<p><i>[...] Ma chère Madame, n'entendez-vous rien ? Ce Château est sûrement enchanté!... Paix, lui dit Mathilde, écoutons. Il me semble entendre une voix... peut-être n'est-ce qu'une idée; vous m'avez inspiré vos frayeurs</i> [p. 60 (II)]</p>	<p>En este fragmento se reproduce un extracto del diálogo entre Matilda y su dama de compañía Bianca. Como puede observarse, en la traducción ambas utilizan la forma de cortesía <i>vous</i> para dirigirse a la otra. En el caso de Bianca, parece lógico que utilice esta forma para dirigirse a su señora. Más extraño resulta este uso en el caso de Matilda para dirigirse a la otra, dada la condición jerárquica inferior de esta y puesto que, además, mantienen una relación de amistad y confianza la una con la otra, por lo que podría ser más adecuado utilizar la forma de segunda persona <i>tu</i>. No obstante, puede ser por este mismo motivo (por el cariño y confianza que manifiesta Matilda por su sirvienta Bianca) por el que el traductor ha decidido que se utilice la forma <i>vous</i>, para indicar el respeto y cortesía por parte de Matilda, que se caracteriza, además, por su bondad.</p>

	<p><i>Father, interrupted Manfred, I pay due reverence to your holy profession; but I am sovereign here [...]. If you have ought to say, attend me to my chamber [...]. My Lord, said the holy man, I am no intruder into the secrets of families. My office is to promote peace, to heal divisions, to preach repentance, and teach mankind to curb their headstrong passions. I forgive your Highness's uncharitable apostrophe [...]</i> [p. 64-65]</p>	<p><i>Père, reprit Manfred, en l'interrompant, je fai le respect que je dois à votre caractère; mais je suis souverain ici [...]. Si vous avez quelque chose à me dire, passons dans mon appartement... [...]. Monseigneur, lui dit le saint home, je ne m'ingère jamais dans les secrets des familles. Ma profession est de procurer la paix, d'appaiser les divisions, de prêcher la repentance, & d'enseigner aux hommes à dompter leurs passions. Je pardonne à votre Altesse votre apostrophe peu charitable [...]</i> [p. 75-76 (I)]</p>	<p>Este fragmento recoge un diálogo entre Manfred y el padre Jerome, en el que puede comprobarse cómo ambos utilizan la forma de cortesía <i>vous</i> para dirigirse al otro. Consideramos que se trata, en este caso, de una traducción correcta, puesto que el padre Jerome se refiere a Manfred como <i>your Highness</i> («votre Altesse») o <i>my Lord</i> («Monseigneur»). Asimismo, Manfred que, a pesar de ser un tirano, siente un profundo respeto por la Iglesia, utiliza términos respetuosos y corteses para hablar al padre Jerome, como se observa al principio cuando afirma: <i>Father [...], I pay due reverence to your holy profession</i>, que en francés se traduce como: <i>Père [...], je sais le respect que je dois à votre caractère</i>.</p> <p>Sin embargo, más adelante, el padre Jerome pasa a tratar a Manfred utilizando la forma de segunda persona del singular, como en el siguiente fragmento, en que Jerome habla a Manfred y se producen incoherencias al utilizar tanto la forma <i>tu</i> como <i>vous</i> (pág. 83 de la primera parte del texto meta), aunque esto también puede deberse a la enemistad creciente que se va gestando entre ambos, lo que conlleva retirar el tratamiento de cortesía:</p> <p><i>Quant à ce que tu dis que le bonheur de ton État dépend de ce que tu ayes un héritier, le Ciel se moque de la vaine prévoyance des hommes. Pas plus loin qu'hier, quelle maison étoit plus riche & plus florissante que celle de Manfred?... Où est maintenant le jeune Conrad?... Monseigneur, je respecte vos larmes... mais je ne prétends pas les arrêter... Laissez-les couler, Prince, elle contribueront infiniment plus au bonheur de vos Sujets, qu'un mariage dicté par la convoitise & l'intérêt [...].</i></p>
--	--	--	---

Narrador	<p><i>Manfred was now returning from the vault, attended by a peasant and a few of his servants whom he had obliged to accompany him</i> [p. 43]</p>	<p><i>Manfred sortit du souterrain où nous l'avons laissé, accompagné du Payfan & de quelques domestiques qu'il avoit obligés à le suivre</i> [p. 49 (I)]</p>	Pragmático-cultural	<p>Por lo que respecta al texto original, el narrador se expresa siempre en tercera persona, sin intervenir en el relato, como un narrador omnisciente. Sin embargo, aunque en el texto meta también se suele utilizar la narración en tercera persona, pueden encontrarse casos, como el que se muestra aquí (que constituye, además, un error de adición), en que el texto en francés recurre a la primera persona del plural, de modo que el narrador interviene en el relato. En otros casos, el narrador emplea también la primera persona del singular, como en el siguiente fragmento:</p> <p><i>Manfred, après avoir fait les réflexions que je viens de dire, parla au Héraut en ces termes: Retournez vers votre Maître [...] [p. 11 (II)].</i></p> <p>Sin embargo, en el texto original no se produce tal intervención del narrador, como puede observarse:</p> <p><i>Herald, said Manfred, as soon as he had digested these reflections, return to thy master [...] [p. 93].</i></p> <p>Consideramos, por tanto, que se trata de un error de traducción, puesto que traiciona la obra original al no mantener la narración en tercera persona e involucrarse en el relato como un personaje más. Asimismo, resta verosimilitud al relato, puesto que se pierde el efecto de narración de hechos remotos.</p>
----------	--	---	---------------------	--

<p>Estilo directo e indirecto</p>	<p><i>He told her, that, while prisoner to the infidels, he had dreamed that his daughter, of whom he had learned no news since his captivity, was detained in a castle, where she was in danger of the most dreadful misfortunes [...]</i> [p. 130]</p>	<p><i>Pendant que j'étois prisonnier chez les Infidèles, lui dit-il, je songeai que ma fille, dont je n'avois reçu aucune nouvelle depuis ma captivité, étoit détenue dans un Château, où elle étoit en danger d'éprouver les plus grands malheurs [...]</i> [p. 54-55 (II)]</p>	<p>Morfo-sintáctico</p>	<p>En este fragmento, el traductor opta por convertir parte del texto en estilo directo, es decir, pone en boca del personaje palabras que, en el texto original, se relatan con un estilo indirecto. Consideramos que, aunque no se altera el sentido del texto original, se trata de un cambio innecesario y responde a la libertad con que el traductor cambia con frecuencia la forma en que se expresa el texto original, como demuestran las continuas modulaciones y amplificaciones que se producen (cfr. apartado 4.3.1) o errores como la hipertraducción, la omisión y la adición (cfr. apartado 4.3.2).</p>
<p>Traducción de poesía</p>	<p><i>Where e'er a casque that suits this sword is found, With perils is thy daughter compass'd round, Alfonso's blood alone can save the maid, And quiet a long restless Prince's shade.</i> [p. 134]</p>	<p><i>Lorsqu'on trouvera une Épée / À ce Casque proportionée, / Tremble pour les malheurs qui menacent ton sang:/ Celui d'Alphonse seul pourra sauver ta fille, / Et rendre à ce Héros le repos qu'il attend.</i> [p. 58 (II)]</p>	<p>Pragmático-cultural</p>	<p>Estos versos hacen alusión a la profecía que se encuentra escrita en la espada gigante que encuentra Frederic de Vicenza. En el caso del texto original, se trata de una estrofa de cuatro versos formada por pentámetros yámbicos con rima pareada (<i>couplets</i>). En el texto meta, sin embargo, se ha recurrido a una estrofa de cinco versos: los dos primeros son octosílabos y poseen rima pareada, mientras que los tres últimos son dodecasílabos, con rima en el tercero y el quinto. En cuanto al contenido, se respeta el sentido del texto original aunque se producen ligeras modificaciones para conseguir la rima.</p>

Esta tabla, a diferencia de las anteriores, no pretende poner de relieve técnicas ni errores de traducción, sino tan solo mostrar algunos de los rasgos más reseñables que se han observado como resultado del análisis comparativo y que, o bien no se corresponden con técnicas o errores de traducción como tales, o bien no pueden catalogarse de acuerdo con ninguna de las clasificaciones anteriormente utilizadas.

Como puede comprobarse, en este caso la mayoría de ejemplos pertenecen al nivel pragmático-cultural, pues afectan a la narración en su conjunto y a la recepción por parte de la cultura de llegada. Muestra de ello, por ejemplo, es el hecho de que se adapten los nombres propios (ya sea mediante equivalentes acuñados o por adaptación gráfica y fonética al francés) que aparecen originalmente italianizados en su mayoría, por lo que se pierde el efecto exotizante que posee el texto original. Además, esta técnica no se lleva a cabo en todos los nombres, puesto que algunos, debido a la imposibilidad de adaptarlos gráfica y fonéticamente o bien por decisión o descuido del traductor, se mantienen como en la versión original.

Otro aspecto de la traducción que atañe al nivel pragmático-cultural está relacionado con los tratamientos utilizados para la segunda persona del singular, puesto que en francés debe elegirse entre el pronombre *tu* (y su correspondiente conjugación verbal) y el pronombre de cortesía *vous* para traducir el *you* (o *thou*, en este caso) inglés, según el criterio del traductor. No obstante, sí consideramos erróneo que el traductor se permita la licencia de utilizar la primera persona del singular o del plural en algunos casos en el discurso del narrador, puesto que en el texto original siempre se expresa en tercera persona, o que decida modificar pasajes escritos con un estilo indirecto para convertirlos en estilo directo y convertir en citas textuales de determinados personajes lo que en el texto original aparece referido en tercera persona en la narración, puesto que supone una traición y alteración del texto original.

5. Conclusiones

En este apartado, presentaremos las conclusiones que hemos extraído a raíz del análisis traductológico de la obra *The Castle of Otranto* y su versión al francés realizada por Marc-Antoine Eidous. No obstante, puesto que ya hemos manifestado algunas conclusiones con respecto al análisis de traducción, nos limitaremos a realizar una recapitulación de los resultados de nuestro trabajo y estableceremos unas conclusiones globales sobre el análisis traductológico de ambas versiones.

En primer lugar, como hemos podido observar en los dos primeros capítulos del trabajo, dedicados a esbozar las características principales de la novela gótica en general, por un lado, y a analizar la novela *The Castle of Otranto* y su repercusión, por otro lado, podemos constatar que se trata de una obra que, a pesar de las duras críticas que recibió en su época por la transgresión a los modelos estéticos literarios del periodo ilustrado, fue bien acogida por el público inglés, si bien su popularidad aumentó posteriormente gracias a la publicación de otras novelas góticas como las de Ann Radcliffe o Matthew Lewis. No obstante, independientemente de la calidad de la obra original que, sin duda, fue superada con creces por otros autores en las décadas posteriores, la aportación de Walpole a la literatura contribuyó al auge de un nuevo subgénero literario que no solo dio origen a una nueva corriente estética, sino que continuó influyendo en mayor o menor medida en los siglos posteriores con nuevos subgéneros literarios, como la novela policíaca o la novela negra. En Francia, sin embargo, la novela no cosechó un gran éxito debido, por una parte, a que se trató de un género demasiado novedoso para el público francés, aunque los acontecimientos de la Revolución francesa y el desarrollo posterior de la novela gótica en la década de 1790 gracias a las obras de Lewis y Radcliffe contribuyeron a una mejor consideración de la obra de Walpole. No obstante, a continuación intentaremos dilucidar si, además de estos factores, la calidad de la traducción pudo influir en la recepción de la obra en Francia.

Por lo que respecta de forma más concreta al análisis traductológico llevado a cabo tanto del prólogo a la segunda edición como de la novela propiamente dicha, pueden establecerse varias conclusiones relativas tanto al método traductor y a las técnicas empleadas como a los errores cometidos en la traducción al francés.

Por una parte, el análisis de las técnicas de traducción revela el uso frecuente de técnicas de reformulación como la transposición y la modulación, así como ampliaciones, elisiones, ampliaciones y compresiones lingüísticas. Desde nuestro punto de vista, el uso de

estas técnicas responde a la búsqueda de naturalidad en la lengua de llegada y a la intención de reflejar un estilo apropiado en francés. De este modo, técnicas como la amplificación, la elisión o la ampliación y compresión lingüísticas se utilizan para añadir elementos que el traductor considera pertinentes u omitir aquellos que considera obvios e innecesarios. Por otro lado, la frecuencia de uso de técnicas como la amplificación y modulación parece responder también a la decisión del traductor de introducir precisiones no formuladas en el texto original o reformularlo, bien por motivos estilísticos o para que resulte más natural en la lengua de llegada.

Por lo tanto, el empleo de estas técnicas de traducción, que permiten al traductor distanciarse de una traducción literal y reformular en ocasiones el texto de partida, acercan el texto meta a la traducción oblicua que, frente a la traducción literal, es aquella que presenta diferencias con el texto original debido al uso de procedimientos como la transposición, la modulación o la adaptación. No obstante, como señala Hurtado Albir (2011: 242-243), puesto que esta distinción propia de las estilísticas comparadas no afecta al modo de traducir, sino que depende del funcionamiento de las diferentes lenguas, no puede considerarse un método traductor propiamente dicho.

Por consiguiente, y de acuerdo con la clasificación propuesta por la autora de los tipos de métodos de traducción a los que puede recurrirse, consideramos que la traducción de Eidous responde más bien a un método interpretativo-comunicativo, ya que se centra en la «comprensión y reexpresión del sentido del texto original conservando la traducción la misma finalidad que el original» (Hurtado Albir, 2011: 252). No obstante, la libertad y licencias que se permite el traductor a la hora de traducir permiten establecer también algunas similitudes con el método libre que, de acuerdo con Hurtado Albir (2011: 252), es aquel que «no persigue transmitir el mismo sentido que el texto original aunque mantiene funciones similares y la misma información». No obstante, puesto que la libertad a la hora de traducir y distanciarse del texto original no afecta al conjunto del relato, sino fundamentalmente a determinados fragmentos y, particularmente, al nivel léxico-semántico, no consideramos que se trate de una traducción libre, aunque sí se aleja de la traducción literal al reformular el texto original para adecuarlo al estilo y naturalidad de la lengua de llegada.

No obstante, el distanciamiento del texto original o las continuas reformulaciones y modificaciones en el plano léxico y morfosintáctico que lleva a cabo el traductor incurren con bastante frecuencia en errores de traducción, sobre todo en el nivel léxico-semántico, donde se producen numerosas adiciones, omisiones injustificadas, así como

errores de sentido como falsos sentidos y contrasentidos (según la gravedad de los mismos).

Por lo que respecta a las omisiones, se eliminan injustificadamente elementos de información (aclaraciones, incisos descriptivos) que, aunque por lo general no afectan significativamente al sentido de la obra en su conjunto, responden a una decisión del traductor para mejorar el relato u obviar aquello que considera irrelevante, por lo que no deja de ser un error y una traición al texto original. En otros casos, sin embargo, sí se prescinde de oraciones completas, que afectan no solo a descripciones sino a acciones, por lo que se altera el discurso narrativo. Asimismo, en el prólogo se omiten fragmentos en los que el autor original muestra su opinión (sobre todo, en lo que respecta a las opiniones favorables de Walpole con respecto a Voltaire), y que el traductor omite injustificadamente, de modo que el receptor francés percibe una crítica más dura que el receptor inglés. Del mismo modo, se omite el soneto dedicado a su amiga Lady Mary Coke, perteneciente al segundo prefacio, que permitió reconocer la autoría de Walpole.

Por otro lado, se producen también continuas adiciones en el nivel léxico-semántico, bien por motivos estilísticos o porque el traductor considera pertinente introducir precisiones no formuladas en el texto original, aunque no aparezcan implícita ni explícitamente. Aunque no afecten significativamente al sentido del texto original, se trata de adiciones injustificadas que el traductor realiza por decisión propia para mejorar el relato original de acuerdo con su impresión, y aportando las matizaciones que considera oportunas.

Finalmente, por lo que respecta a los errores de sentido (contrasentidos y falsos sentidos, en función de la gravedad), aunque no alteran tampoco de manera significativa el conjunto del relato, no dejan de ser errores que cambian el sentido del texto original y pueden producir un efecto distinto en el receptor, bien porque lo confundan o porque contribuyan a una alteración de la percepción de los personajes y los acontecimientos que se producen. Aunque en algunos casos estos errores de sentido parecen responder a despistes o errores no intencionados del traductor, provocados por errores de comprensión, consideramos que, en otros muchos casos, se deben a las continuas modulaciones y reformulaciones que se producen, que dan lugar a variaciones en el sentido.

Asimismo, y en relación con estos errores, cabe destacar los errores que se producen de forma generalizada en toda la traducción y que hemos catalogado como «hipertraducción», es decir, aquellos que se producen cuando el traductor escoge deliberada y sistemáticamente la opción de traducción más alejada del texto original. Desde nuestro punto de vista, estos errores se producen con frecuencia por motivos

estilísticos, al decidir el traductor que el texto original puede expresarse de otra manera más adecuada en el texto meta, de modo que, en cierto sentido, traiciona la obra original, al intentar cambiar su estilo por otro que el traductor considera más adecuado para los receptores franceses.

Por último, puede afirmarse que esta libertad y alejamiento del texto original se manifiesta también en otros aspectos, como en la decisión de adaptar los nombres propios a la lengua de llegada, privando de este modo al texto meta del carácter exotizante de la obra original, que utilizaba nombres italianizados para situar la novela en un lugar remoto y exótico. En francés, sin embargo, se adaptan gráfica y fonéticamente los nombres (no en todos los casos, sin embargo, pues en algunos nombres no era posible) a la lengua de llegada, de modo que se pierde ese carácter extranjerizante. Del mismo modo, la traducción al francés no conserva el estilo arcaizante y literario del texto original, por lo que también se pierde el efecto que ayuda a situar el relato en un pasado lejano. A esta pérdida de matices en la situación del contexto espacio-temporal contribuye también el empleo de la primera persona en algunos casos para enunciar la narración, puesto que en el texto original el narrador siempre se expresa en tercera persona, lo que contribuye además a situar el relato en una época remota y a que resulte misterioso.

En definitiva, y a raíz del análisis llevado a cabo, podemos concluir que se trata de una traducción que respeta la función y el género textual de la obra original, gramaticalmente correcta y con un estilo natural en la lengua de llegada. No obstante, en ocasiones se aleja demasiado del texto original incurriendo en errores de hipertraducción, así como en omisiones, adiciones y errores de sentido, y se pierden numerosos matices que contribuyen a recrear el efecto misterioso de unos acontecimientos que se sitúan en un pasado remoto y un lugar lejano.

En este sentido, rescatamos de nuevo la cita de la *Biographie universelle* de los hermanos Michaud (1855: 324), en la que se indicaba, en alusión a Eidous, que se trataba de un «traducteur infatigable, mais souvent peu exact et surtout peu élégant». En efecto, consideramos que la traducción es correcta en general, pero a menudo carece de exactitud y no mantiene los efectos estilísticos del texto original. Asimismo, cabe recordar que el propio Walpole, como hemos recogido con anterioridad, consideró que se trataba de una traducción de mala calidad (Killen, 1984: 74). No obstante, a pesar de que la calidad de la traducción de Eidous pueda resultar cuestionable, no podemos dejar de lado la situación de la traducción en el siglo XVIII y las corrientes y políticas de traducción predominantes en este siglo. Las traducciones de esta época se caracterizaron, por lo general, por su falta de fidelidad al texto

original, recurriendo con frecuencia a la adaptación y a la reescritura, de ahí que se conozca este estilo de traducción como las *belles infidèles*.

Aunque ya hemos tratado en apartados anteriores las características de esta corriente de traducción, resulta interesante la aportación que realizan Alberdi y Arregui (2009: 81-130) al respecto de las políticas de traducción del siglo XVIII. Como señalan las autoras, esta belleza infiel propia de las traducciones del siglo XVIII, motivada por el deseo de los traductores de adaptar el texto original al gusto francés, se caracterizaba a menudo por la omisión de todo aquello que el traductor consideraba redundante, demasiado descriptivo o, simplemente, que no guardaba estrecha relación con el tema central de la obra, ya que el público francés achacaba con frecuencia a los ingleses las continuas digresiones y la infracción de las unidades de acción al dejarse llevar por la imaginación en lugar de ceñirse a un orden lógico, de modo que se tiende a prescindir de descripciones, bromas o todo lo que puede suponer un obstáculo para el desarrollo y el ritmo natural de la acción (Alberdi y Arregui, 2009: 111). En efecto, como se ha podido comprobar en el análisis traductológico, las omisiones constituyen el error que se produce con más frecuencia, lo que puede reflejar, en este sentido, la decisión del traductor de eliminar todo aquello que considera superfluo en la narración.

Por otra parte, y aunque no formaba parte de nuestros objetivos principales, la realización del análisis traductológico y el uso de las clasificaciones propuestas por Hurtado Albir (técnicas de traducción) y Delisle (errores de traducción) han puesto de relieve, desde nuestro punto de vista, algunos puntos débiles de estas clasificaciones. Por lo que respecta en primer lugar a la clasificación de Hurtado Albir de técnicas de traducción (2011: 269-271), podemos constatar, por una parte, que resulta en ocasiones complicado categorizar algunas técnicas y distinguir en algunos fragmentos entre ampliación y ampliación lingüística o entre elisión y compresión lingüística, ya que a menudo la adición o eliminación de elementos lingüísticos para expandir o hacer más concisa una oración (técnicas de ampliación y compresión lingüística, respectivamente) conlleva la introducción o eliminación de precisiones no formuladas en el texto original (técnicas de ampliación y elisión). No obstante, en la mayoría de casos, según hemos podido comprobar, las técnicas de ampliación y compresión se asocian con el nivel morfosintáctico, mientras que las técnicas de ampliación y elisión suelen ocurrir en el nivel léxico-semántico.

Más complicado resulta, en nuestra opinión, distinguir en ocasiones entre contrasentidos y falsos sentidos, de acuerdo con la clasificación de errores de traducción propuesta por Delisle (recogida en Hurtado Albir, 2011: 291), ya que la frontera entre la mala apreciación

del sentido de un enunciado (falso sentido) y la atribución de un sentido totalmente erróneo (contrasentido) resulta difusa y, a menudo, se ve sujeta al propio criterio de la persona que evalúa la traducción, según la gravedad del error de sentido. Hurtado Albir (2011: 292), en efecto, señala ya las críticas que ha recibido esta clasificación por la inexistencia de fronteras nítidas entre las diferentes categorías o la falta de explicación, aunque la autora indica que, hasta el momento, resulta difícil no recurrir a esta clasificación para evaluar las traducciones, si bien reconoce que su utilidad se limita a la tipificación de errores en comparación con el texto original, pero no pueden argumentar las causas que motivaron al traductor a cometer dicho error. Coincidimos con la autora, por tanto, en que la clasificación y tipificación de errores de traducción propuesta por Delisle puede resultar poco explicativa y, sus categorías, algo difusas, si bien hasta la fecha constituye el intento de tipificación de errores de traducción más completo.

Por último, y una vez expuestas las conclusiones a las que hemos llegado tras realizar el análisis traductológico, podemos afirmar que este estudio ha servido para aplicar nuevos modelos de análisis traductológicos a la literatura comparada, de modo que puedan evaluarse las traducciones no solo desde un punto de vista filológico, sino también lingüístico, atendiendo al producto final y a la descripción comparativa de las versiones original y traducida. No obstante, consideramos que, en futuros trabajos, el presente trabajo podría mejorarse analizando varias traducciones al francés, llevadas a cabo en diferentes épocas y por distintos traductores, así como incluir el análisis de traducciones a otros idiomas como el español. Por otra parte, este estudio comparativo y descriptivo podría verse enriquecido con la inclusión del análisis de otras obras pertenecientes al género gótico, para comprobar también la relación entre la calidad de la traducción y su recepción, por un lado, así como para determinar si se sigue el mismo método traductor y se emplean técnicas de traducción similares, de modo que podamos llegar a conclusiones más sólidas y globales sobre la traducción de la literatura gótica en el siglo XVIII en Francia e, incluso, en España.

6. Referencias bibliográficas

6.1. Fundamentos teóricos sobre la novela gótica

- ALLEN, Walter. *The English novel: a short critical story*. Harmondsworth: Penguin, 1976.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 2008a.
- *Gothic romanced: consumption, gender and technology in contemporary fictions*. London: New York: Routledge, 2008b.
- CARSON, James P. «Enlightenment, popular culture, and Gothic fiction». En: RICHETTI, John. (ed.). *The Cambridge companion to eighteenth-century novel*. Cambridge: University of Cambridge, 2009.
- CARTER, Ronald y MCRAE, John. *The Routledge history of literature in English*. London: Routledge, 2006.
- CONCHA, Ángeles de la. «El siglo XVIII». En: PÉREZ GALLEGO, Cándido (dir.). *Historia de la literatura inglesa*. Madrid: Taurus, 1988, vol. 2.
- ELLIS, Markman. *The history of gothic fiction*. Edinburgh: University of Edinburgh, 2007.
- GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel. *Hacia una teoría general de la novela*. Prólogo de M.^a del Carmen Bobes Naves. Colección Perspectivas. Madrid: Arco Libros, 1998.
- HALE, Terry. «French and German Gothic: the beginnings». En: HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge companion to gothic fiction*. Cambridge: University of Cambridge, 2008.
- IAÑEZ, Eduardo. *Historia de la literatura universal. 5. La literatura en el siglo XVIII: Ilustración, Neoclasicismo y Prerromanticismo*. Barcelona: Bosch, 1990.
- JACKSON, Rosie. «Lo “oculto” de la cultura». Traducción de Gonzalo Pontón Gijón. En: ALAZRAKI, J. et al. *Teorías de lo fantástico*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001.
- KETTON-CREMER, R. W. *Horace Walpole: a biography*. London: Faber and Faber, 1946.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam. «Teoría de la novela gótica». En: *Estudios humanísticos. Filología*, n.º 30, 2008, págs. 187-210.

- «Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica». En: *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 19, 2010, págs. 273-292.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *El horror en la literatura*. Traducción de Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza, 1984.
- LUCKHURST, Roger. «The public sphere, popular culture and the true meaning of the zombie apocalypse». En: GLOVER, David y MCCracken, Scott (ed.). *The Cambridge companion to popular fiction*. Cambridge: University of Cambridge, 2012.
- LYNCH, Dreide. «Gothic fiction». En: MAXWELL, Richard y TRUMPENER, Katie. *The Cambridge companion to fiction in the Romantic period*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- PUJALS, Esteban. *Historia de la literatura inglesa*. Madrid: Gredos, 1984.
- PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*, vol. 1. London: Longman, 1996.
- RICHETTI, John. «Introduction». En: RICHETTI, John. (ed.). *The Cambridge companion to eighteenth-century novel*. Cambridge: University of Cambridge, 2009.
- ROAS, David. «La amenaza de lo fantástico». En: ALAZRAKI, J. et al. *Teorías de lo fantástico*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001.
- *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel, 2006.
- SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, Francisco Javier. «Lo gótico: semiótica, género, (est)ética». En: *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, n.º 1, 2013, págs. 23-38.
- SCHNEIDER, Marcel. *Histoire de la littérature fantastique en France*. [s. l.] Fayard, 1985.
- SPACKS, Patricia Ann Meyers. *Novel beginnings: experiments in eighteenth-century English fiction*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. «Lo extraño y lo maravilloso». Traducción de David Roas. En: ALAZRAKI, J. et al. *Teorías de lo fantástico*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001.

WATT, Ian P. «Time and family in the gothic novel: *The Castle of Otranto*». En: KROLL, Richard. *The English novel: Smollett to Austen*. London: Longman, 1998, vol. 2.

6.2. La traducción en Francia en el siglo XVIII

ALBERDI URQUIZU, Carmen y ARREGUI BARRAGÁN, Natalia. «La traducción en la Francia del siglo XVIII: nuevos modelos literarios, auge de la belleza infiel y femenina». En: SABIO PINILLA, José Antonio (ed.). *La traducción en la época ilustrada (panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)*. Colección Interlingua, 82. Granada: Comares, 2009.

KAFKER, Frank A. «Notices sur les auteurs des dix-sept volumes de “discours” de l'Encyclopédie». En: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 7, n.º 7, 1989, págs. 125-150. Disponible en: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rde_0769-0886_1989_num_7_1_1036#> [Última consulta: 22/05/2015].

KILLEN, Alice M. *Le roman terrifiant ou roman noir: de Walpole a Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*. Genève-Paris: Slatnikereprints, 1984.

MICHAUD, Joseph-François y MICHAUD, Louis-Gabriel (dir.). *Biographie universelle, ancienne et moderne, ou Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*. París: C. Desplaces, 1855, vol. 12.

PRUNGNAUD, Joëlle. «La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII^e siècle» [en línea]. En: *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n.º 1, 1994, págs. 11-46. Disponible en web: <<http://www.erudit.org/revue/ttr/1994/v7/n1/037167ar.pdf>>. [Última consulta: 22/05/2015].

6.3. Recursos documentales para el análisis traductológico

ACADÉMIE FRANÇAISE. *Dictionnaire de l'Académie française*, 4.^a ed., 1762 [recurso electrónico]. Informatizado por ATILF. Disponible en: <<http://atilf.atilf.fr/academie4.htm>> [Última consulta: 31/05/2015].

- CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE. *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [en línea]. 2012. Disponible en: <<http://www.cnrtl.fr/>> [Última consulta: 31/05/2015].
- HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary* [en línea]. 2001-2015. Disponible en: <<http://www.etymonline.com/index.php>> [Última consulta: 31/05/2015].
- HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. 5.^a edición revisada. Madrid: Cátedra, 2011.
- LAROUSSE. *Dictionnaire français en ligne* [en línea]. Disponible en: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>> [Última consulta: 25/05/2015].
- MANTHEY, David. “18th Century Ligatures and Fonts”, en *Orbital Central* [en línea]. 2001. Disponible en: <<http://www.orbitals.com/self/ligature/ligature.htm>> [Última consulta: 31/05/2015].
- Oxford Dictionaries – Dictionaries, Thesaurus & Grammar. *British & World English Dictionary* [en línea]. Oxford University Press, 2015. Disponible en: <<http://www.oxforddictionaries.com/>> [Última consulta: 31/05/2015].