

La traducción de los antropónimos

Javier García González
Universidad Autónoma de Madrid
María Luisa Coronado González
Escuela Oficial de Idiomas de Madrid

«Estos dos delegados se llamaban respectivamente Guitarrí y Guitarró, nombres que de no ser reales parecerían inventados para la ocasión.»

Eduardo Mendoza, *La ciudad de los prodigios*.

1. *Introducción: los nombres propios.*

Desde hace siglos se viene haciendo en las gramáticas la distinción, dentro de los sustantivos, entre nombres comunes o apelativos y nombres propios, y se han señalado comportamientos gramaticales distintos para ambos grupos, por ejemplo respecto del uso del plural o de la determinación mediante artículo. Sin embargo, la propia RAE (1978:172) dice: «Es difícil fundamentar esta distinción con criterios gramaticales, probablemente porque nada tiene que ver con la Gramática».

Generalmente, los lingüistas hacen mayor hincapié en las divergencias de referencia, entre nombres propios y nombres comunes. Así, suele decirse que el sustantivo propio no tiene como referente ningún concepto (Gili Gaya, 1980:99) Es, por tanto, un mero designativo de un ser o de un conjunto de seres únicos.

La semántica se ha ocupado también de este tema. J. Lyons (1980:205) señala que los nombres propios cumplen dos funciones: referencial y vocativa. Para S. Ullmann (1976:87), «La diferencia esencial entre los nombres comunes y los propios estriba en su función: los primeros son unidades significativas; los segundos son meras marcas de identificación».

Para los antiguos, el significado de los nombres propios era algo evidente; por ello, la práctica de la búsqueda de etimologías de los nombres propios era constante. Así, señala L. Spitzer (1955:172-3) la importancia que se les dio en la antigüedad a los nombres de la Biblia, sobre los cuales se forjaron múltiples etimologías, pues hallar su significado implicaba encontrar las verdades latentes en las palabras, y Dios pudo haber depositado varios significados diferentes en un solo vocablo; esto se aplicaba más aún a los nombres propios, porque, al estar faltos de significado aparente, participaban más del aspecto misterioso que los antiguos asociaban al lenguaje humano. E. R. Curtius (1984:692-4) cita ilustres personajes de la antigüedad que dedicaron parte de su tiempo a la interpretación etimológica de los nombres propios: Cicerón, Virgilio, Ovidio, Quintiliano, etc. En el mundo cristiano, ya la Biblia autorizaba, con su propio ejemplo en el Antiguo Testamento, la interpretación de estos nombres, y siguieron su modelo San Jerónimo (en su *Liber de nominibus hebraicis*) y San Agustín. Tuvo una importancia fundamental en la Edad Media la interpretación de los principales nombres

del Antiguo Testamento que hizo San Isidoro de Sevilla. Este tipo de etimologías pasó después al Humanismo (recuérdese la obra *De los nombres de Cristo*, de fray Luis de León) e incluso a la época barroca.

Para nuestros contemporáneos, sin embargo, parece clara la falta de significación del nombre propio, contemplado, claro está, desde una perspectiva sincrónica, pues nadie ignora el origen significativo de tantos topónimos (*Argentina, Florida, Sierra Nevada*) y antropónimos (*Esmeralda, Cándido, Primitivo*). Como señalan muchos lingüistas, el trasvase entre estas subclases de sustantivos es constante: Gili Gaya (1980:100) proporciona ejemplos como *lazarillo* y *tenorio*, y explica estos cambios diciendo que indican «hasta qué punto los conceptos generales y las designaciones particulares se interpenetran en la vida del idioma, aunque su diferencia lógica sea perfectamente clara»; Quirk y Greenbaum (1987:443) señalan que el cambio de nombre propio a nombre común se produce en inglés en cuatro casos (aunque el sustantivo se siga escribiendo con mayúsculas):

1. Cuando pasa a significar 'miembro de la clase tipificada por el nombre propio': «a Jeremiah».
2. Cuando significa 'persona, lugar, etc., llamado así': «There are several Cambridges in the world».
3. Cuando el nombre significa 'producto del nombre propio o conjunto del trabajo del nombre propio': «a Rolls Royce», «a Renoir», «a Shakespeare».
4. Siempre que signifique 'algo asociado al nombre propio': «wellingtons», «a sandwich».

Es éste un fenómeno común a todas las lenguas: Lyons (1980:208) habla también del primer caso, observando que algunos nombres propios pueden adquirir, en una cultura dada, asociaciones que los llevan a convertirse en algunos casos, con el paso del tiempo, en nombres comunes, pero para él esto no invalida el principio de que los nombres propios carecen de sentido. Como las asociaciones culturales no son comunes tampoco a todas las personas, hay usos de este tipo que fructifican y otros que no: en el primer caso se hallarían los nombres propios que aparecen en las oraciones como «He's a regular *Scrooge*», «My boss is worse than *Simon Legree*», «She's such a *Pollyanna*»; en el segundo, comparaciones como las usadas por «Clarín» en *La Regenta*: «Sabía de varios tenientes generales que habían sido otros tantos *Farnesios* y *Spínolas*» (p. 260), «era éste una *Margarita Gautier* del sexo fuerte» (p. 298), «un *Candelas* eclesiástico», (p. 395) «Parecía un *Bastiat* del púlpito» (p. 452). Pero en todos los casos, se hayan consagrado estas expresiones o no en el habla de los pueblos, nos hallamos ante nombres comunes.

Resta por decir algo muy importante que atañe de forma fundamental al problema de la traducción del nombre propio: pese a su falta de sentido, esta clase de nombre puede poseer connotaciones o asociaciones muy determinadas. Estas, si se trata de nombres que designan un lugar o persona conocidos de toda la comunidad, suelen ser constantes, pero las asociaciones pueden ser individuales y, por tanto, distintas para cada individuo (Lyons, 1980:208). Estas connotaciones pueden ser, incluso, de índole sociológica y pueden, en el caso de los antropónimos, hacernos imaginar al individuo portador del nombre como perteneciente a una determinada clase social, peculiaridad ésta que resulta muy relevante para el traductor de una obra literaria. Ya lo dice el refrán: «Mal se aviene el don con el Turuleque».

La traducción de los antropónimos.

2.1. El antropónimo «no motivado».

2.1.0. Denominamos aquí antropónimo «no motivado» a aquel que en sí mismo no posee un significado intencionado, aunque etimológicamente pueda tenerlo. Distinguimos, pues, entre el nombre que ha sido puesto (por ejemplo, por el autor de una obra literaria) con la intención de representar en él algo relacionado con el personaje (como sería el caso de *Cenicienta*) o nombre «motivado», y aquel que, aunque en su formación provenga de nombres comunes, no se asocia con ningún concepto u objeto (así, una noticia de un periódico en que se diga que «*Magdalena Flores* ha sido secuestrada» no tiene por qué hacernos pensar que dicho nombre tenga una significación además de la designación de una persona) o nombre «no motivado».

2.1.1. Modas y modos de traducción.

Durante muchos siglos, traducir los nombres de persona, o al menos adaptarlos a la fonética particular de cada lengua, fue uso común en la cultura occidental. Gracias a ello, los nombres de los personajes famosos de la antigüedad son hoy muchas veces bastante distintos y, en el lenguaje oral sobre todo, en ocasiones irreconocibles entre sí en las distintas lenguas europeas. La práctica más usual, cuando el nombre de pila tenía su equivalente en la lengua de llegada, era utilizarlo, y cuando no, adaptar la terminación; no así el apellido, que se conservaba normalmente en la forma original.

Actualmente prevalece la opinión de que los antropónimos deben conservarse sin variación. J. Lyons (1980:210) dice: «La traducción de nombres personales es todavía más compleja, ya que, aunque exista un equivalente bien establecido, no siempre parece adecuado utilizarlo. A un inglés llamado James normalmente no se le dirigirán en francés llamándole Jacques, sino James, pues el carácter británico de su nombre forma, como si dijéramos, parte esencial de él».

Sin embargo, ha habido etapas, todavía en nuestro siglo, en que los traductores han optado por la traducción de los nombres de pila. En España, en los años 40, son abundantes las muestras de este tipo de traducciones; así, la traducción era práctica habitual, por ejemplo, en los doblajes de películas americanas; veamos lo que ocurre con un caso: *Lo que el viento se llevó*. En el doblaje español de esta película, *Scarlett* aparece como *Escarlata*, *Melanie* es *Melania*, *Charles Hamilton* se convierte en *Carlos Hamilton*, la madre de *Scarlett* es llamada *Elena O'Hara* en lugar de *Ellen*, y aparecen otros personajes como el tío *Pedro*, *Maribel Merriwether*, e incluso el caballo, *don Roberto*; en cambio, se mantienen invariables nombres como el de *Will Hamilton*, que podría haberse traducido, y nombres sin equivalente, como el del protagonista, *Rhett Butler*. Como se puede apreciar, la falta de coherencia merma considerablemente la «credibilidad» del texto traducido. Esta moda perduró bastante tiempo, sobre todo en las traducciones hechas en Hispanoamérica, e incluso en algunas de los años 70 y 80 la encontramos todavía: en una traducción española de *El planeta de los simios* de 1972 aparece un personaje llamado *Arturo Levain*; en una edición de varios cuentos de Oscar Wilde de 1987 se mantienen traducciones de nombres como *lord Arturo* y *Juana Percy* («El crimen de lord Arturo Saville»), *Juan Meredith* y *Angela Carterac* («La piel de

naranja», donde también aparece un personaje llamado *lord William* cuyo nombre no se ha traducido), etc.

Incluso en obras literarias muy recientes podemos encontrar nombres «no motivados» traducidos: así, los protagonistas de *La insoportable levedad del ser*, de Milan Kundera, se llaman en la traducción española *Teresa y Tomás*, y es curioso que sólo se traduzcan los nombres de pila de los personajes checos, mientras que se mantienen en su forma original los demás (por ejemplo, *Marie-Claude*), quizá porque Kundera, tan extremadamente cuidadoso con las traducciones de sus obras a otras lenguas, ha querido mantener esa diferencia evidente de origen que hay entre los personajes desde la mera mención de su nombre.

Actualmente, en las lenguas eslavas se mantiene la costumbre de adaptar los nombres propios a la fonética y gramática de la lengua de llegada, con lo que encontramos, por ejemplo, que el título de la traducción de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, al checo es *Pet Hodin s Mariem*, y al polaco *Piec Godzin z Marien* (apud Medina-Bocos, 1987: 154-5).

Hay también convenciones establecidas respecto a la traducción de estos nombres «no motivados»: por ejemplo, los nombres de los reyes se traducen siempre que es posible, incluso en nuestro siglo, y así se habla siempre de *Luis XIV*, de *Jacobo I* o de *Gustavo de Suecia*. En cambio, no se traducen los nombres de primeros ministros, presidentes del gobierno, etc., sin que haya ninguna razón especial para hacer esta distinción, simplemente una tradición que viene desde las crónicas medievales y que se mantiene hasta hoy por haber sido práctica habitual en los tratados históricos.

2.1.2. Nombres con valor connotativo.

Si el traductor se encuentra una frase como: «Bring me a cup of tea, *Jeeves*, please», ¿dejará el nombre tal cual? Es una solución, pero ¿no sería mejor traducir por *Sebastián* o *Bautista*?

Hay nombres que, por muy diversos motivos, llevan consigo unas especiales resonancias, sean éstas humorísticas, sociológicas o de cualquier otra índole, y no sería honrado por parte del traductor pasarlas por alto. No siempre es fácil encontrar un nombre en la lengua de llegada que tenga una evocación semejante, pero, en tal caso, una nota a pie de página (por mucha claudicación que suponga) enteraría al receptor de la asociación que el hablante de la lengua original establece inmediatamente ante la aparición de tal nombre. ¿Qué haría un traductor de una novela española relativamente reciente en que apareciera un personaje llamado *Jaimito*? Evidentemente, la traducción, aunque existiera un nombre con connotaciones semejantes, no resultaría muy convincente si no se traducen los demás antropónimos de la obra, pero sería muy conveniente aclarar de antemano el valor humorístico del nombre.

Al final de la introducción mencionábamos un refrán español, «Mal se aviene el don con el Turuleque», que muestra claramente las connotaciones sociológicas que puede tener un nombre de pila o un apellido. Este tipo de asociaciones resulta especialmente importante en la traducción de obras literarias; por ejemplo, en *La verdad sobre el caso*

Savolta, de Eduardo Mendoza, todos los nombres de los personajes de la alta burguesía son catalanes, mientras que el sindicalista que la empresa Savolta ordena matar se llama *Vicente Puente García García*, y el «modesto vigilante nocturno», *Angel Peceira*. Es evidente la intencionalidad del autor de caracterizar geográfica y, por ende, sociológicamente a los personajes mediante el nombre. El lector de la traducción de estas obras a cualquier otro idioma, a no ser que conozca perfectamente la realidad española, perderá bastante información si no se le advierte de estas circunstancias. Claro que estas notas a pie de página que consideramos necesarias serían más interpretación que traducción, pero que la traducción es constante interpretación no es algo nuevo ni rebatible. Como dice G. Steiner (1987:84), «Ningún desciframiento, por muy filológico o textual —en el sentido más técnico del término— que sea, está libre de valores.» Puesto que toda traducción implica como primer paso un desciframiento del mensaje cifrado en la lengua original, podemos aplicar esta afirmación al tema que nos ocupa.

Encontramos también el problema de aquellos nombres de personajes históricos o de obras literarias o cualesquiera otros que, por algún motivo, han pasado a constituir para una comunidad un símbolo de alguna cualidad o defecto, situación, oficio, etc. Así, por ejemplo, en un cuento de Edgar Allan Poe, «King Pest», el personaje del rey Peste dice que él está bajo el mando de un soberano cuyo nombre es *Muerte*, y uno de los marineros contesta: «Whose name is Davy Jones!»; entonces replica el rey, muy irritado: «Profane varlet! (...) profane and execrable wretch!» (p. 727). *Davy Jones* simboliza en el mundo anglosajón al marinero ahogado, y así se usa la expresión «Davy Jones'locker» para hablar del fondo del mar. En la traducción al español hecha por J. Cortázar, el nombre «Davy Jones» permanece sin variación, y no hay nota explicativa a pie de página (aunque las utiliza en otras ocasiones), por lo cual el lector español no se explica muy bien la reacción violenta del rey Peste. Lo mismo nos ocurriría si nos enfrentáramos en nuestra traducción con menciones de personajes como *Scrooge* (el personaje avaro de *Cuento de Navidad*, de Dickens), *Simon Legree* (traficante de esclavos de *La cabaña del tío Tom*), *Pollyanna* (símbolo del optimismo), la familia estadounidense de los *Jukes*, el héroe *Paul Revere*, *Darby and Joan* (el matrimonio ideal, de ancianos que siguen viviendo en la mayor felicidad), *Jack Frost* 'el hielo', *Jack Ketch* 'el verdugo' o *Jack Tar* 'el marinero'. El traductor no puede pasar por alto la mención de estos nombres sin buscar un equivalente o explicar su sentido, igual que no podría omitirse una explicación si en un texto español se dijera que alguna persona es un *licenciado Vidriera* («fig. Persona demasiado delicada y tímida», Casares, *DI*) o un *Tenorio*.

2.1.3. Frases hechas y refranes.

La traducción de frases hechas y refranes no presenta, en principio, ningún problema teórico, aparte de la consideración de que se trata de lexías complejas que debemos traducir como un todo y de la dificultad de encontrar un equivalente que se exprese, preferentemente, también en forma de frase hecha o refrán, pues estas expresiones son propias de determinados registros de lengua. Si no podemos hacerlo así, el carácter coloquial, rural o vulgar del texto habrá de ser mostrado de otro modo en alguna otra parte de él.

Esto parece perfectamente lógico y, sin embargo, si atendemos a lo que muchos estudiosos de los refraneros y del habla coloquial han afirmado en numerosas ocasiones:

que estas expresiones, puesto que forman parte de la lengua de un pueblo, muestran el modo de concebir la vida que éste tiene (opinión sobre todo sustentada por los filólogos de la escuela idealista, como K. Vossler, L. Spitzer, A. Alonso, etc.), no podemos hacer el trasvase de una lengua a otra sin que en el trayecto se pierda algo muy importante: el sentido que los objetos, las personas y el mundo entero tienen para ese pueblo en el que determinado concepto ha sido expresado de esa forma y no de cualquier otra.

El habla popular está sembrada de antropónimos, muchos de cuyos poseedores han quedado perdidos en la oscuridad de los tiempos, permaneciendo en cambio su nombre cristalizado en un dicho de todos conocido. Por ejemplo, ¿cómo traducir del español a otra lengua sin perder esos nombres, tan connotativos para nosotros, de Roque, Picio, Calleja o Juan Palomo? Veamos algunos casos concretos para comprobar esa imposibilidad: «Juan Palomo» («fam. Hombre que pretende hacérselo todo solo, sin valerse de nadie.», Casares, *DI*); «En tiempo de Maricastaña» o «en tiempo del rey Perico»; «Casa de tócame Roque»; «Esos son otros López» («expr. fig. y fam. con que se da a entender la diversidad o inconexión de varias cosas, al parecer semejantes.», Casares, *DI*); «más galán que Mingo», «saber más que Briján», «más feo que Picio», «más listo que Cardona», «como Pedro por su casa», «saber más que Merlín», etc. La lista completa sería extensísima.

En ocasiones estas expresiones contienen un nombre de algún personaje muy conocido de la propia historia, o un personaje bíblico, caso en el que quizás podría mantenerse en la traducción y ser comprensible (en el caso de que en la lengua de llegada no hubiera otra expresión equivalente): «estar hecho un Judas» o «parecer un Judas», «más orgulloso que don Rodrigo en la horca», «ser de la piel de Barrabás», «estar hecha o llorar como una Magdalena», etc.

A veces podemos encontrar un equivalente en la lengua de llegada que contenga también un antropónimo; así, equivalen bastante la expresión española «los polvos de la madre Celestina» y la francesa «la poudre de Perlimpinpin», «la carabina de Ambrosio» y «le fusil de maître Gervais», «más orgulloso que don Rodrigo en la horca» y «fier comme Artaban», pero estos casos son poco frecuentes, y, además, si hemos de cambiar la expresión, poco importa si la cambiamos por otro antropónimo o no.

En ocasiones se añade otra dificultad para el traductor, que es la rima; algunos antropónimos aparecen simplemente porque riman con otras palabras: «Por el interés te quiero, Andrés» o «¿Dónde va Vicente? Donde va la gente». Difícilmente podremos encontrar una estructura semejante en la lengua a la que traducimos.

2.1.4. Los antropónimos y la creación literaria.

Francisco García Lorca (1984:104), en un estudio sobre los nombres de los personajes en el *Quijote*, dice:

«Tiene mi hermano una canción que termina con estos dos versos:

Entre los juncos y la baja tarde

¡qué raro que me llame Federico!

En una determinada situación psicológica el poeta siente su nombre como ajeno. Descubre una delicada ruptura entre su ser y su nombre. (...) los versos citados (...) afirman la *esencialidad* de los nombres, que no son siempre propios porque ellos, entidades esenciales, no se pliegan al ser o cosa que designan. Esta esencialidad de los nombres la han sentido los poetas y la han afirmado por encima de las realidades nombradas.»

Ve, pues, F. García Lorca la capitalidad que los nombres pueden adquirir en la obra literaria, incluso cuando son «no motivados». Esto ha sido señalado en numerosas ocasiones por los estudiosos de la literatura. V. M. Aguiar e Silva (1986:212) dice: «El nombre constituye uno de los factores primarios para la caracterización de los personajes en la novela tradicional —tal como acontece en la vida—. Señala a continuación que, por eso, algunos escritores de nuestro siglo, pretendiendo hacer de sus personajes símbolos o parábolas, han prescindido del nombre hasta reducirlo a una inicial (como el protagonista de *Finnegans Wake*, de J. Joyce, designado con las iniciales H.C.E.).»

La búsqueda del nombre adecuado para cada personaje es una de las más arduas para el novelista. Hay que tener en cuenta el tipo de personaje, la sonoridad o falta de ella, la clase social, en fin, un cúmulo de circunstancias que hacen que uno de los aspectos que más correcciones tiene generalmente antes de dar el libro a la publicación sea el nombre de los personajes. Veamos como ilustración el proceso de cambio de nombres que sufrió la novela de Galdós *Miau*, tal como lo relata Robert J. Weber (1973:38-48): se conservan dos manuscritos distintos de esta obra, y en ambos hubo correcciones de nombres. El personaje que finalmente se llamaría *Abelarda* se llamó antes «Elisa», «Rosaura» y «Modesta»; *Luisito* recibió el nombre de «Pepín»; *Milagros* fue primero «Modesta»; el apodo *Posturitas* era en principio el nombre «Paquito Argüelles». R. J. Weber explica estos cambios de nombre, que se deben en cada caso a motivos distintos (adecuación con el carácter del personaje, refuerzo de las relaciones entre dos personajes, etc.).

Nombres «no motivados» pueden tener, sin embargo, para el autor que los elige unos determinados valores. Este es el caso de Jesús Fernández Santos: según Concha Alborg (1984:145-6), este autor prefiere los nombres sencillos y típicos del pueblo español, a diferencia de autores como C. J. Cela (que tiende a elegir nombres estrafalarios) o de Ana M. Matute (que gusta de dar nombres exóticos a sus personajes). Pero, en su opinión, estos nombres sencillos tienen para el autor un significado, y de ahí que algunos se repitan para personajes similares de distintas obras; así, hay un caso en que J. Fernández Santos usa los mismos nombres de un triángulo de personajes: Celia, Pedro y Pablo, en *Laberintos* y en «La sombra del caballo», de *A orillas de una vieja dama*. Dice C. Alborg (1984:148-9) que el propio autor admitió que el nombre *Celia* representaba para él la sexualidad femenina, pero que no había advertido la repetición de los otros dos miembros del triángulo amoroso, lo cual «demuestra hasta qué punto el uso de ciertos nombres propios responde a un sistema al nivel subconsciente del novelista».

En este último caso, el traductor nada puede hacer. Las connotaciones que el nombre *Celia* o cualquier otro puedan tener para un escritor no tienen por qué ser compartidas

por el resto de la comunidad. *Celia*, *Laura*, *Berta* son nombres sonoros, pero discretos, que pueden resultar apropiados para cierto tipo de personajes femeninos para los que no serían adecuadas, quizá, denominaciones como *Pepa*, *Perpetua* o *Vicenta*, pero aquí entraríamos dentro del campo de las connotaciones sociológicas que pueden adquirir los nombres, que ya hemos comentado. *Celia*, en virtud de la propia experiencia u otras razones psicológicas, puede relacionarse con la sexualidad femenina, pero podría simbolizar mil cosas más. Esta es una cuestión que atañe más a la crítica literaria que a la traducción. Por tanto, opinamos que el traductor ha de limitarse aquí a reflejar el nombre que el autor dio a su personaje.

2.2. El antropónimo como convención literaria.

En determinadas épocas y géneros, la asignación de los nombres a los personajes formaba parte de las convenciones del subgénero en que se inscribía la obra. Comentaremos aquí algunos momentos y géneros de la literatura española en que esto sucedió, pero sólo aquellos en que los nombres eran «no motivados», pues hay otros géneros en que la convención consiste, precisamente, en el uso de nombres «motivados».

Un caso muy claro es el de las novelas caballerescas: en ellas aparecen nombres «motivados» y nombres que, aunque en su procedencia (bien de las lenguas celtas, bien del griego) se formasen con un significado, para el lector español tienen sólo determinadas connotaciones relacionadas con una época, un género y un mundo literario: *Elisena*, *Perión*, *Gandalín*, *Oriana*, *Darioleta*, *Garinter*, *Arcalaus*, personajes de *Amadís de Gaula*, o *Prontaleo*, *Griana*, *Arismena*, *Polinarda*, de *Palmerín de Olivia*. Todos ellos son nombres sonoros, muchos largos, en los que se repiten ciertas combinaciones fónicas.

La novela sentimental hereda este gusto por los nombres sonoros, formados normalmente sobre la base de un nombre común español, provenzal, griego o italiano, y adornados con sufijos de resonancias cortesanas como *-el* o *-ena*: *Irena*, *Grisel*, *Laureola*, *Mirabella*, *Arnalte*, *Leriano*, *Ardanlier*, *Grimalte*, son nombres que, si bien recuerdan a los de la novela caballeresca, han perdido un componente fundamental, sobre todo en lo que se refiere a los nombres masculinos: las connotaciones de ardor, valentía y fiereza guerrera, para exaltar más bien los valores cortesanos del caballero.

Posteriormente, la novela pastoril adopta igualmente convenciones relativas a los nombres, que han de ser también sonoros, y en los cuales se repiten sufijos como *-iz*, *-enalo*, *-inola* y los nombres trisílabos terminados en *-io/a*, a título de ejemplo. Algunos de estos nombres son «motivados» y están en relación con el mundo de la naturaleza, pero otros muchos no tienen una motivación directa y buscan sólo la musicalidad, en consonancia con el mundo idealizado, amoroso y armónico en que se desarrolla la historia pastoril. Así, en *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor, aparecen nombres como los siguientes: *Ismenia*, *Dorida*, *Polidora*, *Cintia*, *Celia*, *Felismena*, *Félix*, *Arsileo*, *Arsenio*, *Belisa*, *Duarda*, *Danteo*, etc. Ya Cervantes se fijó en las excesivas convenciones que componían este tipo de novela, y se burló de su alejamiento de la realidad (aunque él mismo había escrito una novela de este género) en lo que se refiere a los nombres de los personajes; L. Spitzer señaló que don Quijote, al proyectar su nueva vida pastoril (parte II, capítulo LXVII), lo primero que hizo fue poner

nombres: él se llamaría pastor *Quijotiz*, y los demás personajes *Pancino*, *Sansonino*, *Niculoso* y *Curiambro*; Sansón Carrasco sigue con la burla y añade: «Si mi dama, o, por mejor decir, mi pastora, por ventura se llamare Ana, la celebraré debajo del nombre de Anarda; y si Francisca, la llamaré yo Francenia; y si Lucía, Lucinda; que todo se sale allá; y Sancho Panza, si es que ha de entrar en esta cofradía, podría celebrar a su mujer Teresa Panza con el nombre de Teresaina». Spitzer (1955:172-3) se pregunta: «¿No hay ahí una sátira de los nombres pastoriles?». Es evidente que sí, porque además no es la única vez que Cervantes se burla de ello; así, en una de las *Novelas ejemplares*, *El coloquio de los perros*, cuando Berganza, uno de los perros, narra al otro su estancia con unos pastores, dice: «ni entre ellos se nombraban Amarilis, Fíldas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes» (p. 289).

Algunos de estos nombres, tales como *Amarilis* o *Filis*, fueron también abundantemente utilizados en la lírica de los Siglos de Oro por los poetas para ocultar el nombre de la amada. Esta tradición poética fue retomada asimismo en la lírica del siglo XVIII por poetas como Meléndez Valdés, que llaman a sus amadas *Filis*, *Cloris*, *Dorila* o *Elfrida*. Esta moda, entre los escritores del XVIII, traspasó las fronteras de la ficción poética, pues este tipo de nombres fue usado por los propios escritores como pseudónimos literarios (por ejemplo, *Jovino*, pseudónimo poético de Jovellanos, y *Batilo*, de Meléndez Valdés), de acuerdo con el resurgimiento de la moda pastoril y el bucolismo poético.

También en el teatro romántico los nombres formaban parte de las convenciones de género: nombres rotundos, varoniles y tradicionales para los héroes del drama, como *Alvaro* o *Manrique*, y denominaciones también con resonancias medievales para las heroínas, como *Isabel* o *Leonor*.

¿Cuál sería la labor del traductor ante estos nombres que forman parte de las convenciones literarias de género, como lo forman los lugares, el vocabulario o los recursos estilísticos? Habría que ver cada obra en particular para estudiar las posibilidades de traducción, pero, a vista de pájaro, podemos dar dos soluciones: cuando se trata de géneros que han existido también en la tradición literaria de la lengua de llegada, no estaría de más buscar el equivalente o el nombre más aproximado fonéticamente (esto puede hacerse, por ejemplo, con muchas novelas caballerescas, y efectivamente se hizo ya desde la aparición del género, y por eso *Lancelot* para nosotros es *Lanzarote*), y, en el caso de no existir tal género, aclarar cuál es el efecto sonoro, connotativo y estilístico de tal nombre, para que, si es el caso, el lector de la traducción no pueda pensar nunca que se trata de nombres comunes y utilizados fuera del mundo literario.

2.3. El antropónimo «motivado».

2.3.O. En este apartado comentaremos algunos casos de distintas épocas en que se ha apelado a este recurso con diversos fines dentro del campo de la ficción, centrándonos fundamentalmente en la narrativa. No entraremos en el campo del tebeo y el «cómic», donde el uso de este recurso merece estudio aparte por las implicaciones sociológicas que su traducción ha podido tener en nuestro siglo (pues dependiendo de la época se ha traducido o no; véanse los casos del «Capitán Marvel» o «Capitán

Maravillas», y de «Flash Gordon» o «Roldán el Temerario», etc.)

2.3.1. Nombres y sobrenombres.

Es generalmente aceptado que los sobrenombres han de traducirse, y efectivamente, así se ha venido haciendo normalmente. Sin embargo, hay casos en que aparece un único nombre, significativo, pero no se nos aclara si se trata de un nombre o de un apodo. ¿Qué hacer entonces? Depende del resto de los nombres de la obra, porque podemos encontrarnos con varias situaciones:

— El resto de los nombres, o su mayoría, son sobrenombres: evidentemente habrían de traducirse todos o casi todos, pero a veces es difícil. Esto ocurre en la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo*: los nombres de los protagonistas que en principio parecen los reales nos hacen dudar, pues ambos personajes mienten al principio, y no sabemos si se trata de nombres inventados por ellos mismos; el apellido *Cortado* de todas formas hay que traducirlo, porque se hacen juegos de palabras relacionados con él: «—No es mi *corte* desamano — respondió el menor—, sino que mi padre (...) es sastre y calcetero, y me enseñó a *cortar* antiparas, (...) y *córtolas* tan bien, que en verdad que me podría examinar de maestro, sino que la *corta* suerte me tiene arrinconado» (p. 233), y más adelante, jugando con el significado de la expresión «cortar bolsas» (en germanía 'robar'), dice Cortado: «mi padre es sastre; enseñóme su oficio, y de *corte* de tisera, con mi buen ingenio, salté a *cortar* bolsas» (p. 235). Hay que traducir también los apodos que Monipodio les da, *Rinconete* y *Cortadillo*, y los del resto de la cofradía, que son todos sobrenombres, y de cuyo significado se habla en la propia obra: *Monipodio*, *Ganchuelo*, señora *Pipota*, *Tagarete*, *Silbatillo*, *Renegado*, *Centopiés*, *Chiquiznaque*, *Maniferro* («y el de Maniferro era porque traía una mano de hierro», p. 256), etc.

— El sobrenombre aparece como denominación única para el personaje durante toda la obra, siendo el resto de los nombres «no motivados». Esto haría desaconsejable su traducción, pues resaltaría demasiado sobre el tono del resto de la obra, pero haría falta una nota aclaratoria. Estas notas a veces son necesarias también para los lectores de la obra en la lengua original, razón por la cual serían bastante adecuadas en una traducción; por ejemplo, en *La Regenta* aparecen tres personajes nombrados siempre por su sobrenombre: *Trifón Cármenes*, *Frígilis* y *Vinculete*; en los tres casos el lector necesita una aclaración, que el propio narrador da en el caso de *Frígilis*, diciendo:

«A don Tomás le llamaban *Frígilis*, porque si se le refería un desliz de los que suelen castigar los pueblos con hipócritas aspavientos de moralidad asustadiza, él se encogía de hombros, no por indiferencia, sino por filosofía, y exclamaba sonriendo:

—¿Qué quieren ustedes? Somos *frígilis*; como decía el otro.

Frígilis quería decir frágiles. Tal era la divisa de don Tomás: la fragilidad humana.» (pp. 238-9).

En el caso de los otros dos apodos, G. Sobejano, al preparar la edición de la obra, se vio en la obligación de explicar su significado, y dice de *Trifón Cármenes*: «Nombre significativo y burlesco, aformado por el de un gramático alejandrino autor de un tratado sobre los tropos (Trifón) y por el hipotético plural castellano del latín *carmen*, que significa *canto*.» (p. 141); de *Vinculete* explica: «Apodo derivado de *vínculo*

(«sujeción de los bienes a que sucedan en ellos los parientes por el orden que señala el fundador», DM» (p. 252), pues el personaje es mayorazgo de aldea.

— Un caso intermedio, como el que se da en *El perfume*, de Patrick Süskind: el protagonista es denominado al principio de la obra con el nombre de *Jean-Baptiste Grenouille*, pero en la página 12 se nos dice que el niño no poseía nombre y se le bautizó con el de Jean-Baptiste, sin aclararnos si *Grenouille* era o no el apellido de su madre, a la cual sólo se nombra al principio de la novela como «la madre de Grenouille»; a continuación, durante toda la novela el narrador lo llama *Grenouille* y, siendo éste también un nombre común en francés que significa 'rana', podemos pensar que se trata de un apelativo que inventa el narrador para llamar a un personaje que se caracteriza, como la rana, por su sangre fría, y que físicamente no es un Adonis. Examinemos ahora el nombre de otros personajes: la nodriza de Grenouille se apellida *Bussie*, que podría relacionarse con «buste» 'busto'; *Pélissier* puede proceder de «pelisse» 'pelliza'; madame *Gaillard* sería un nombre irónico, pues «gaillard» significa en francés 'alegre, vivaracho', y se usa para denominar a una mujer sin sentimientos, amargada; hay otros apelativos que pueden relacionarse con nombres comunes, como el título de marqués de la *Taillade-Espinasse* («taillade» 'tajo, cuchillada') y el del padre *Terrier* ('madriguera, guarida'), o el apellido de la familia *Richis*, de posición acomodada. Pero todo esto son aproximaciones, y sólo podría confirmarlas el autor. La traductora, en este caso, optó por dejarlos en su forma original, pero en el caso de «Grenouille» sí debería haber indicado su valor caricaturesco, aunque no traducirlo, pues no hay base para traducir los demás.

Aunque, como hemos dicho, normalmente se traducen los sobrenombres, hay casos en que no se ha hecho. Así, en el cuento de E. A. Poe titulado «Hop-Frog», se explica el nombre del protagonista, un bufón de la corte: «I believe the name *Hop-Frog* was not that given to the dwarf by his sponsors at baptism, but it was conferred upon him, by general consent of the seven ministers, on account of his inability to walk as other men do. In fact, Hop-Frog could only get along by a sort of interjectional gait —something between a leap and a wriggle,— a movement that afforded illimitable amusement...» (pp. 502-3). En su traducción, J. Cortázar (vol. 1, p. 210) no traduce el sobrenombre, pero pone una nota a pie de página: «Hop, brinco; frog, rana». Podría muy bien haber traducido el nombre como «Brinco de rana» si así lo interpreta. Otro ejemplo hallamos en la traducción de la novela de William Golding *El Señor de las Moscas*, donde a uno de los protagonistas los demás lo llaman *Piggy*, por lo cual él se enfada siempre, y en cambio el sobrenombre se mantiene en la versión española, cuando hubiera sido muy fácil traducirlo.

2.3.2. Los antropónimos «motivados» en las obras literarias.

Señala E. R. Curtius (1984:692) que ya en la *Iliada* aparecen nombres significativos: *Héctor* significa 'sostén, protección'; *Tersites*, 'grosero'; *Toante*, 'impulsivo'; el del carpintero *Harmón*, 'ensamblador', etc.

Ya hemos dicho que la etimología del nombre en la Edad Media tuvo mucha importancia, y también algunos escritores medievales continuaron con la tradición de poner a sus personajes nombres significativos. Tenemos un caso muy claro en el *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, con sus personajes alegóricos (*Don*

Amor, Doña Cuaresma, Don Carnal, que forzosamente hay que traducir) o con personajes jocosos como *Don Melón de la Huerta*, que trae consigo el de *doña Endrina*, y éste a su vez el de su madre, *doña Rama*. L. Spitzer (1955:150-1) se fijó en que los nombres de *doña Endrina* y *doña Rama* toman a veces su valor de nombre común: «Entiende bien mi estoria de la fija del endrino de la madre de doña Endrina, la señora doña Rama» o «Sy por vos non menguare, abaxarse ha la rrama, E verna doña Endrina sy la vieja la llama». A continuación Spitzer interpreta el nombre de *doña Endrina*, que, según él, tomó precisamente ese nombre por el color blanco de las flores del endrino, que simboliza la inocencia, porque el florecimiento del endrino anuncia la primavera, y porque tiene espinas (como se encuentran también en el amor). Muchos de estos nombres han de traducirse, pues tienen un significado simbólico (los primeros) o humorístico (los segundos) que no debe perderse en el paso a otra lengua. El empleo de los nombres con ese sentido humorístico será el que más frutos dé en los siglos siguientes.

En el siglo XV hallamos también ejemplos notables de nombres significativos: en *La Celestina*, el nombre irónico de la protagonista, derivado de «celest»; *Calixto*, en griego 'el más bello', y *Melibeia*, también griego, 'dulce como la miel'. Para el lector culto de entonces, a quien iba dirigida esta obra, era clara la significación de los antropónimos. Hoy necesitamos una «traducción».

En la misma época, las novelas caballerescas utilizan con frecuencia el mismo procedimiento, sobre todo para los protagonistas, con un propósito de exaltación de sus virtudes y sus funciones, que quedan claras desde que se menciona su nombre. Es evidente el origen del nombre *Amadís*, formado sobre el verbo «amar», que toma como nombre caballeresco el personaje cuando es amador de Oriana; pero cuando ésta le abandona, cambia de nombre y recibe el de *Beltenebrós* de boca de un ermitaño. En su tesis doctoral, J. M. Cacho Blecua (1979:214-9) explica este procedimiento, que fue utilizado en otras novelas de caballerías: el ermitaño dice a Amadís: «Yo vos quiero poner vn nombre que será conforme a vuestra persona y angustia en que soys puesto, que vos soys mancebo y muy hermoso y vuestra vida está en grande amargura y en tinieblas; quiero que hayáys nombre Beltenebrós»; J. M. Cacho Blecua explica que este procedimiento usado para la denominación y la interpretación sigue los cauces de la retórica caballerisca, y que la importancia de la denominación consiste en su poder simbólico y connotativo, que marca una nueva etapa en la vida del héroe. L. Spitzer (1955:173) atribuye el origen de estos cambios de nombre a influencia del Nuevo Testamento: el cambio de nombre subsiguiente al bautismo es el cambio de nombre que sufre el caballero novel.

Enlazando con la novela de caballerías, pasaremos ahora a comentar el uso de los antropónimos «motivados» en la obra de Cervantes, que constituye un problema literario complejo, pues, como señala M. Baquero Goyanes en su introducción a las *Novelas ejemplares* (1976:28), se trata de «Un mundo novelesco en que son moneda de uso diario los cambios onomásticos, los trueques de personalidad, los disfraces, etc.».

Se ha escrito mucho sobre los nombres de persona en el *Quijote*. Francisco García Lorca (1984:104), llevado de su propio entusiasmo poético, hace la siguiente enumeración, muy significativa:

En cuanto a *Rocinante*, nombre inventado por don Quijote, dice A. Rosenblat (1971:168) que parece formado simplemente con un sufijo de participio de presente añadido a la palabra «rocín», pero observa que el propio Cervantes nos revelaba a continuación su intención humorística al decir: «significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo».

Hay otros muchos personajes con nombres intencionados en la obra que responden a su sentido general de parodia de la novela caballeresca, pues, como dice F. García Lorca (1984:104), «Los nombres —un hecho menor— son hilillos de agua transparente que nos llevan al copioso caudal oculto»; algunos de ellos son: el emperador *Alifanfarón*, *Pentapolín del Arremangado Brazo*, *Micocolemo*, *Brandabarbarán de Boliche*, *Pandafilando de la Fosca Vista*, *Espartafilando del Bosque*, la sabia *Mentironiana*, la infanta doña *Antonomasia* y su amante don *Clavijo*, el gigante *Malambruno*, el doctor *Pedro Recio de Agüero* (en el capítulo XLVII, parte segunda, Sancho le llama «Pedro Recio de Mal Agüero», resaltando la significación del apellido), *Clara Perlerina* («este nombre de Perlerines no les viene de abolengo ni otra alcurnia, sino porque todos los deste linaje son perláticos», II, cap. XLVII), *Maritornes*, el «verdadero autor de la novela» *Cide Hamete Benengeli* (*Benengeli* se relaciona con «berenjena»), o los dos nombres de la condesa *Lobuna* («a causa que se criaban en su condado muchos lobos, y que si como eran lobos fueran zorras, la llamaran la *Condesa Zorruna*», II, cap. XXXVIII), que se hace llamar condesa *Trifaldi*. Sobre este último nombre dice el propio Cervantes: «La cola, o falda (...) era de tres puntas (...), haciendo una vistosa y matemática figura con aquellos tres ángulos acutos que las tres puntas formaban, por lo cual cayeron todos los que la falda puntiaguda miraron que por ello se debía llamar la *Condesa Trifaldi*, como si dijésemos la *condesa de las Tres Faldas*», II, cap. XXXVIII. ¿Cómo traducir todo este párrafo sin traducir el nombre?

Cervantes usa también el procedimiento de los cambios de nombres utilizado en la novela caballeresca, y muchos de estos nombres son motivados. Algunos ejemplos son: Aldonza > Dulcinea; Quijano > Don Quijote de la Mancha > Caballero de la Triste Figura > Caballero de los Leones > Pastor Quijotiz; Sancho Panza > Sancho Zancas > Pastor Pancino; Sansón Carrasco > Caballero de los Espejos > Caballero de la Blanca Luna > Pastor Carrascón; Ginés de Pasamonte > Ginesillo de Parapilla > Maese Pedro; Dorotea > Micomicona, etc.

Tanto este procedimiento como el simple uso de nombres motivados aparecen en otras obras de Cervantes: ya hemos señalado el caso de *Rinconete* y *Cortadillo* (vid. 2.3.1.). En *El licenciado Vidriera*, el protagonista recibe tres nombres: *Tomás Rodaja*, licenciado *Vidriera* (harto significativo) y licenciado *Rueda*; piensa Francisco G. Lorca (1984:130-6) que el nombre *Rodaja* lo crea el propio personaje sobre la base de *Rueda*, que sería el verdadero, y opina que la rueda sería un símbolo: «En la función que los nombres tienen en el contexto de la obra se diría que Cervantes, además de ir guiado por un propósito, deja huella quizá no consciente de la idea de una rueda física y simbólica en la situación misma del personaje. Cervantes destaca de modo admirablemente expresivo, lo que no apoyo por razones de economía, cómo su personaje, llevado de un horror al contacto, habla desde un cerco, desde una ilusoria rueda de vacío cuyos radios son de *palabras y razones concertadas*. He aquí cómo lo dice Cervantes: «En la *rueda* de la mucha gente que como se ha dicho *siempre* lo estaba

oyendo... » Y al final, ya cuerdo el personaje, al llegar este al patio de los Consejos, «le acabaron de *circundar* cuantos con él estaban. El viéndose con tanta turba a la *redonda*, alzó la voz y dijo». Y lo que dijo es que era el Licenciado Rueda. Centro, pues, de una rueda de vacío que no podrá llenar, de un cerco que no podrá romper.»

En la novela pastoril es también frecuente hallar nombres «motivados», relacionados muchos de ellos con la naturaleza: *Selvagia*, formado a partir de «selva»; *Silvano*, a partir de «silva», en latín 'bosque'; la maga *Felicia*, porque en su mansión se van a solucionar todos los problemas amorosos de los pastores, son algunos nombres significativos de *La Diana* de Montemayor. No son nombres humorísticos, sino que se buscan eufónicos, tal como los nombres «no motivados» que aparecen en estas novelas (vid. 2.1.)

Sin duda, la época en que más rendimiento obtuvo el recurso literario de los antropónimos motivados fue el siglo XIX, y no sólo en la literatura española. En la literatura costumbrista de la época romántica, el antropónimo motivado fue, sobre humorístico, un modo de caracterizar más claramente al prototipo cuyos rasgos se intentaban trazar de modo válido para todo un grupo social. Encontramos ejemplos de este recurso en las obras de todos los articulistas de costumbres: en los artículos de Mariano José de Larra aparecen nombres como *Monsieur Sans-Délai*, para el personaje francés que tanto tiene que esperar en «Vuelva usted mañana»; don *Lope de Antaño* y don *Pedro José de Arrierán* para los nostálgicos del pasado de «La educación de entonces»; *Andrés Niporesas*, *Cándido Buenafé*, etc. Señala Enrique Rubio (1981:192) que en la obra de R. de Mesonero Romanos hallamos también estos nombres: *Plácido Cascabelillo*, *Homobono Quiñones*, *Teodoro Sobrepuja*, *Patricio Mirabajo*, *Aldonza Cantueso*, etc., y que lo mismo ocurre con costumbristas como Antonio Flores, que en su obra «Ayer, hoy y mañana», crea personajes llamados *Ambrosio Tenacillas*, *Cándido Retroceso*, *Silvestre Terror*, *Restituto Igualdades*, *Plácido Regaltas*, etc. En *Escenas matritenses*, de R. de Mesonero Romanos, hemos hallado nombres como *don Pedancio*, *Policarpo Omnibus* y *Doña Dorotea Ventosa*. Vemos, pues, cómo se trata de un uso fundamentalmente humorístico del antropónimo que no juega con los posibles significados de nombres ya existentes, sino que los inventa mediante la transformación de nombres comunes, tal como Cervantes hiciera en algunas ocasiones, pero de un modo menos sutil y elaborado en el caso de los costumbristas.

Dentro también del movimiento romántico, un autor que aprovechó este recurso en muchas de sus narraciones fue Edgar Allan Poe, algunos de cuyos cuentos ya hemos mencionado en capítulos anteriores. Pero el uso de los antropónimos motivados en los cuentos de este autor no es constante: por ejemplo, en los cuentos considerados «de terror», probablemente los más famosos, no es frecuente encontrarlos, posiblemente porque romperían el tono de la narración. Es, por tanto, también un uso humorístico o irónico del nombre el que hallamos en la obra de Poe; veamos algunos ejemplos:

— En «El hombre que se gastó» hay nombres que resultan cómicos por la combinación de fonemas, como el del escritor *Chiponchipino* o el del doctor *Drummummupp*, y nombres significativos como los de las hermanas *Cognoscenti*, el trágico *Climax*, Mrs. *Kathleen O'Trump*, Mr. *Tattle* (el personaje que pregunta acá y allá sobre el pasado de John A. B. C. Smith recibe este nombre, que hemos de asociar con «tattle» 'chismes, habladurías'), el capitán *Mann* (que en la traducción de J. Cortázar se denomina *Hombrequet*, cruce del español «hombre» y un sufijo diminutivo

o peyorativo francés), Mrs. *Pirouette*, Miss *Bas-Bleu* (que Cortázar se ve obligado a traducir como Miss *Sabihonda*, porque a continuación se dice en el original: «and I made my retreat from the house in a very bitter spirit of animosity against the whole race of the Bas-Bleus» (p. 410), con intencionalidad evidente). Aunque muchos de los nombres significativos no son traducidos, se traduce en cambio el nombre *Pompey* por *Pompeyo*, siguiendo antiguas costumbres.

— El cuento «Tú eres el hombre» nos ofrece otros ejemplos: Mr. *Shuttleworthy* (compuesto de «shuttle» 'enviar, mandar de un lado a otro' y «worthy» 'respetable, honesto'), del que se dice que «era uno de los hombres más respetables y, sin duda, el más rico de Rattleborough» (vol. 2, p. 250) y cuyo cadáver es traído y llevado hasta descubrir al asesino; Mr. *Charles Goodfellow*: «si se trata de una maravillosa coincidencia o si el nombre tiene un efecto imperceptible sobre el carácter, es cosa que no he podido verificar jamás; pero existe el hecho incuestionable de que jamás ha existido un hombre llamado Charles que no fuera un individuo recto, varonil, honesto, bondadoso y franco...» (vol. 2, p. 250); quizá sea también intencionado el apellido del sobrino del muerto, *Pennifeather*, personaje del que se dice que es un «joven de hábitos sumamente disipados y de pésima reputación» (vol. 2, p. 252), y al que se acusa de haber matado a su tío por dinero, por lo cual podríamos interpretar su apellido como una alusión a su falta de liquidez; el nombre comercial *Hoggs, Frogs, Bogs & Co.*, claramente humorístico («hog» 'cerdo', «frog» 'rana' y «bog» slang 'wáter'), que se acentúa por el juego fonético con efecto de rima, que dificulta aún más la traducción.

— «El sistema del doctor Tarr y el profesor Fether»: J. Cortázar utiliza una nota en su traducción de este título que dice: «De *tar*, alquitrán, y *feather*, pluma. *To tar and feather* significa untar a alguien con alquitrán y cubrirlo luego de plumas» (vol. 2, p. 322). Es decir, se trata de un juego de palabras que podría equivaler a 'El sistema del doctor Emplu y el profesor Mar', y hace referencia directa al contenido del relato, que se desarrolla en un manicomio (recordemos que en Estados Unidos se emplumaba a los charlatanes, locos, etc.). También son motivados muchos de los nombres de los locos que aparecen en el cuento: *Petit Gaillard*, *Jules Desoulières*, *Bouffon* —*Le Grand, Boullard* (apodado «la perinola»; la palabra «boule» podría derivarse de «boule» 'bola' y popular 'chola, chaveta', más el sufijo despectivo *-ard*), *Mme. Joyeuse*, etc.

— En el relato «Por qué el pequeño francés lleva la mano en cabestrillo», el protagonista, llamado Sir Patrick *O'Grandison*, hace honor a su pretencioso apellido al afirmar que su nombre «Está en mi tarjeta de visita (y en papel satinado color rosa); cualquiera que desee puede leer en ellas las interesantes palabras: «Sir Patrick O'Grandison, Baronet, (...). Y si quisiera usted descubrir quién es el rey de la buena educación y el que da el último grito del buen tono en la ciudad de Londres... pues aquí lo tiene. (...) por cada pulgada de las seis vigilias afirmo que soy un caballero (...) A causa de mi elegante figura, todas las damas se enamoran de mí» (vol. 2, p. 365). Apellido, pues, en consonancia con la «grandeza» del personaje.

— La protagonista del cuento «How to Write a Blackwood Article» nos ofrece una interpretación de su propio nombre, *Psyque Zenobia*: «Soy la Signora Psyche Zenobia. De ello no cabe la menor duda. Sólo mis enemigos son capaces de llamarme Suky Snobbs. He oído decir que Suky es una corrupción vulgar de Psyche, palabra del más excelente griego, que significa «el alma» (y así soy yo: toda alma), y a veces

«mariposa», sentido este último que alude indudablemente a mi apariencia cuando luzco mi nuevo vestido de satén carmesí (...). En cuanto a Snobbs, cualquiera que fije en mí sus ojos se dará instantáneamente cuenta de que no puedo llamarme Snobbs». Esto último puede referirse a la vulgaridad del apellido, o a que relaciona ese sobrenombre con la palabra «snob» o «snobbish» (el personaje, tal como luego se ve en el relato, realmente tiene bastante de esnob). También hay otro nombre significativo, que en este caso el traductor no ha tenido dificultad en traducir, y además debía hacerlo porque después se hace mención de su significado: *Tabitha Turnip*, es decir, *Tabitha Nabo*, de la que dice Psyche Zenobia: «¡Nada menos que Tabitha Nabo! ¡La malvada intrigante! ¿Pero qué se puede esperar de un nabo?» (vol. 2, p. 424).

— El relato «Lionizing» está plagado de nombres significativos que en algunas ocasiones el traductor se vio obligado a verter al español. Vuelven a aparecer Miss y Mrs. *Bas-Bleu*, que en esta ocasión J. Cortázar traduce como *Marisabidilla*, y junto a ellas una serie de personajes, especializados cada uno en una rama del saber, que reciben sus nombres de ella, nombres que es obligado traducir para entender el relato: *Sir Positive Paradox* (*Sir Paradoja Positiva*, que «Hizo notar que todos los locos eran filósofos, y que todos los filósofos eran locos»; *Aestheticus Ethix* (*Etico Estético*); *Theologos Theology* (*Teología Teólogo*); *Fricassée del Rocher de Cancale* (que «Mencionó el *muritón* de lengua roja, las coliflores con salsa *velouté*, la ternera *à la St. Menchoult*, la marinada *à la St. Florentin* y las jaleas de naranjas *en mosaïques*» (vol. 2, p. 450); J. Cortázar no traduce en esta ocasión el nombre, y sin embargo también es significativo, pues «*fricassée*» en francés significa 'pepitoria'); *Bibulus O'Bumper* (*Bíbulo O'Barri!*); *Delfinus Polyglott* (*Polígloto Delfino*, erudito de la antigüedad griega); *Ferdinand Fitz Fossilus Feltspar* (*Ferdinando Fitz Feldespato Fósilus*, geólogo). Otros nombres son motivados humorísticamente, aunque por otras razones: el del *Signor Tintontintino*, el del *conde Capricornutti* (no traducido en la versión española), el de *Don Stiletto* (*Don Estilete*) o el del príncipe de *Grenouille* (tampoco traducido por J. Cortázar).

— En «El hombre de negocios», el personaje principal, que vive siempre de negocios extraños y fraudulentos, se llama *Peter Proffit*, nombre sin traducir en la versión española, pero que hace referencia evidentemente al modo que tiene este sujeto de vivir aprovechándose de los demás. También es significativo el nombre comercial de una sastrería: *Messrs. Cut & Comeagain*, que J. Cortázar traduce por *señores Corte y Vuelta*.

Estos son algunos de los casos que hemos hallado en los relatos de E. Allan Poe, pero hay muchos más. Lo importante, sin embargo, es subrayar cómo no existe un criterio claro para la traducción del nombre motivado, puesto que el mismo traductor ha actuado de modo distinto en casos que eran parecidos: la traducción, la explicación en nota a pie de página, o el mantenimiento de la forma original sin más.

Los escritores realistas, partiendo en esto, como en otros muchos aspectos, del costumbrismo de la época romántica, hacen también uso abundante del antropónimo motivado, aunque con una diferencia: así como los costumbristas lo utilizaban fundamentalmente con un fin humorístico, los realistas reservan este recurso para algunos personajes secundarios, mientras que los protagonistas reciben nombres motivados no humorísticos, bien irónicos porque contrastan con la dura realidad del personaje, bien en consonancia con su carácter.

Es fácil encontrar ejemplos en la obra de B. Pérez Galdós: de él dice Robert J. Weber (1973:38) que «La ironía, casi siempre transparente, con que Galdós solía bautizar a muchos de sus personajes (*Doña Perfecta*, *Gloria*, *Fortunata*, etc.) es suficiente para que el lector sospeche que cualquier nombre dado a un personaje es más que una expresión verbal que distingue uno del otro». A los ejemplos citados podemos añadir otros muchos: en *Nazarín*, el nombre del protagonista, *Nazario*, o el de *doña María de la Concordia*; en *Misericordia*, *Benina*; en *La Fontana de Oro*, *Pedro Sardina*, *Andresillo Corcho*, *Estebán Orejón*, nombres que nos recuerdan que se trata de la primera novela de Galdós, puesto que en ellos pesa todavía la herencia costumbrista; *don José Ido del Sagrario*, que aparece en varias obras, igual que la familia de los *Pez*, cuyo apellido interpreta Michael Nimetz (1968:51-2) del modo siguiente: «Galdós' greatest contribution to political satire is the Pez family. All the nepotism and corruption of the era is distilled in this aquatic bureaucracy, which permeates at least ten of the Novelas contemporáneas. As their name indicates, the Peces multiply quickly, live beneath the surface, come in a wide range of colors, shapes and sizes, and are wonderfully mobile and slyppery. In spite of minor variations, they belong to the same genus... they survive ten novels, a revolution (1868), a civil war, and the ebb and flow of Restoration politics with something like pristine piscivorousness»; en *Miau*, don Francisco *Cucúrbitas*, al que ridiculiza Galdós asemejándolo así a la calabaza, el melón, etc.; el nombre paradójico del personaje que da título a *Angel Guerra*; en *La de Bringas y Tormento* aparecen antropónimos motivados como Agustín *Caballero*, los *Lantigua*, doña *Cándida*, Máximo *Manso*, etc.

Otros escritores, como L. Alas «Clarín», usaron también estos antropónimos, aunque no con tanta asiduidad. Por ejemplo, en su relato «La Ronca» hay dos personajes cuyos nombres pueden ser entendidos como significativos del modo de ser del personaje: *Noval* y *Baluarte*; al menos así los interpreta Antonio Ferraz Martínez (1986:47), diciendo: «Frente a los distintos sectores de la vida teatral, dominados por la rutina, Noval encarna la sinceridad y naturalidad artísticas. Su carácter innovador quizá lo esté apoyando simbólicamente el significado de su apellido: adjetivo que se aplica a la tierra que se cultiva de nuevo y a las plantas y frutos que produce», y sobre Baluarte: «Este nombre tiene una evidente función simbólica. «Baluarte» sugiere tanto la actitud independiente e indomeñable del crítico como el aislamiento en que vive. Ambos valores responden al desarrollo y desenlace del cuento» (p. 50).

En los movimientos literarios posteriores esta tradición fue perdiendo su fuerza, aunque no desapareció. Por ejemplo, en la literatura española, algunos autores de la generación del 98 hacen uso de los antropónimos con significado, como Miguel de Unamuno en su novela *San Manuel Bueno, mártir*, pero no son nombres llamativos ni muestran claramente su sentido en ocasiones: así, el nombre de pila de *Angela Carballino* refleja la función del personaje en la obra, que no es otro que el de mensajera que nos transmite la historia verdadera del protagonista, tomando la palabra «ángel» el valor etimológico de su forma griega; también tiene un valor simbólico el nombre de su hermano, *Lázaro*, el hombre muerto para la religión que resucita para una buena causa, y es evidente la significación del apellido de don Manuel, *Bueno*, que posiblemente sea el adjetivo que mejor lo define, y que sería el único nombre de esta novela que necesitaría traducirse. También encontramos antropónimos motivados en la obra de Ramón María del Valle-Inclán: así, en su obra teatral *Lucas de bohemia*, el

nombre irónico del protagonista, *Máximo Estrella* (sobre el que ironiza el propio personaje en una ocasión transformándolo en *Mala Estrella*), y otros como *Latino de Hispalis* o *Peregrino Gay*. Sin embargo, no es una constante en la literatura de la época la utilización de este recurso.

En las generaciones posteriores tampoco es frecuente el uso de nombres motivados, aunque hay algunas obras en que los críticos han querido ver nombres simbólicos. Comentaremos ahora un caso muy discutido: el de los antropónimos en *La casa de Bernarda Alba*, que es una muestra de la dificultad que supone para el traductor la decisión de traducir o mantener los nombres, cuando los propios estudiosos de la obra no se ponen de acuerdo sobre su valor. Muchos de los que han hablado de esta obra sostienen que los nombres de la mayoría de las mujeres tienen una significación evidente. Por ejemplo, Eduardo Galán Font (1986:48) los interpreta así:

— *Bernarda Alba*: «Bernarda» es nombre de origen germánico que significa 'con fuerza o empuje de oso', y podría referirse al temperamento y la agresividad del personaje, mientras que «Alba» significa 'blanca', y se puede relacionar con su obsesión por las apariencias.

— *Angustias*: es un personaje triste y apagado.

— *Magdalena*: tiene tendencia a llorar.

— *Martirio*: es fea, débil, y está acomplejada.

— *Adela*: etimológicamente significa 'de carácter noble'.

— *Poncia*: el personaje equivale a Poncio Pilatos, porque es la «gobernanta» de la casa y porque tiende a lavarse las manos y no complicarse la existencia.

— *Prudencia*: es una vieja prudente y sabia.

Independientemente de lo que han dicho otros críticos, la traducción de estos nombres resulta un poco arriesgada, puesto que Martirio, Magdalena o Angustias son nombres bastante característicos de la antroponimia rural de la época, especialmente en Andalucía. Por otra parte, sin embargo, el autor es consciente de su significación, y lo demuestra en algunas ocasiones en la obra, como cuando la abuela, María Josefa, le dice a su nieta Martirio: «Martirio, cara de Martirio» (p. 192). Y a esto se añade otro problema: para escribir esta obra, Lorca se basó en una familia que existía realmente y que se apellidaba Alba, hecho que ha sido testimoniado por el hermano del poeta; el nombre de la madre también coincide con el real, y algunos de los de las hijas. Según señalan Allen Josephs y Juan Caballero (1978:117), la opinión de Francisco García Lorca es que, si la obra se hubiera estrenado en vida de Lorca, éste hubiera cambiado los nombres. Esto, en opinión de Josephs y Caballero, hace que la búsqueda de valores simbólicos se vuelva bastante problemática.

En los últimos años, el recurso literario que estamos tratando ha decaído notablemente en su uso. Pero hay algunas excepciones notables, y dentro de la literatura española destaca el caso de las novelas de Eduardo Mendoza. Este autor, dentro de la tendencia de la vuelta a la historia que se viene produciendo en la novela desde hace unos quince años aproximadamente, es heredero de la tradición cervantina (que también influyó directamente en el costumbrismo y el realismo) también en el uso de antropónimos motivados. Santos Alonso (1988:107-10) estudia los posibles significados de los antropónimos de *La verdad sobre el caso Savolta*, y sus conclusiones son las siguientes: el apellido de *Javier Miranda* es acorde con su papel de «espectador» (alude a la expresión coloquial «estar de miranda»); *Pajarito de Soto* es un pájaro que revolotea

por todas partes, por un soto, una arboleda o una selva, y llega a saberlo todo, pero es ingenuo y lo aniquilan; *Nemesio Cabra* es un nombre paródico, en relación con la locura del personaje; el nombre de *María Coral* alude a su condición de objeto de lujo. Esto en cuanto a los nombres castellanos. Los antropónimos catalanes son más sutiles: *Cortabanyes* significa literalmente 'cortacuernos', y recuerda S. Alonso que en Cataluña los niños llaman al diablo «banyetes» 'cuernecillos', lo que aludiría al poder casi diabólico de este personaje que se mueve en la sombra; *Claudedeu* significa 'clavo de Dios' o 'llave de Dios', y el primer significado basta para ver en su nombre la férrea mano vengativa que castiga al obrero insurrecto; *Savolta* puede estar relacionado con la forma mallorquina del artículo «sa» y con «volta», y su traducción como 'la vuelta' puede simbolizar el motivo de la novela, es decir, la transformación de los acontecimientos que desencadenan la trama; *Doloretas* es un personaje que se lamenta constantemente. La motivación está clara en el nombre de *Lepprince*, el príncipe que domina a todos con su poder y su «savoir faire». A esta nómina de S. Alonso podemos añadir el nombre de *Pepín Matacríos*, que prelude el uso de los antropónimos que haría E. Mendoza en sus posteriores novelas: si en *La verdad sobre el caso Savolta* hay muchos nombres motivados, por lo general no son humorísticos ni chocantes (exceptuando el de Nemesio Cabra), como sí lo son en las obras posteriores, que pasamos a comentar.

En *El misterio de la cripta embrujada* hay nombres cómicos por motivos fónicos como *Chulferga* o *Sugrañes*, pero sobre todo encontramos nombres motivados con una evidente intención humorística: *Jaimito Bullón*, *Cagomelo Purga*, *Isabelita Peraplana*, *Plutonio Sobobo Cuadrado*, *Cándida* (la hermana del protagonista, una prostituta que es ciertamente bastante ingenua, pero que, por su profesión, no es 'pura' o 'blanca', que es el significado etimológico de la palabra), *Arborio* o *Fervoroso*. Encontramos en esta obra otro recurso que recuerda a Cervantes, y son los distintos nombres que adopta el protagonista dependiendo de la situación, aunque siempre mantiene el apellido Sugrañes: Ceferino (concejal y propietario de muchas empresas), Arborio («profesor de lo verde»), Fervoroso (cuando habla con el devoto jardinero viejo), Toribio (compañero de mili del señor Peraplana) y Rodrigo (director de programación). Y también en otro aspecto está relacionado con Cervantes: ni en *El misterio...* ni en *El laberinto...* se llega a conocer el nombre del loco protagonista, igual que no se conoce a ciencia cierta el nombre verdadero de don Quijote.

Continúa en la misma línea en su novela siguiente, *El laberinto de las aceitunas*; ya en la primera página aparece el señor *Flippo*, comandante de vuelo, y después vendrán *Pepito Purulencias*, don *Ceregumio Lavaca* (el falso ministro de Agricultura), *Muscle Power* (pseudónimo artístico de Toribio Pisuerga) y *Suzanna Trash* (pseudónimo de Emilia Corrales), don *Plutarquete Pajarell* (el anciano y diminuto historiador), *Pustulina Mierdalojo* (el primer amor del protagonista) y *Santiago Pebrotines* («pebrot» significa en catalán 'pimiento', y también es usado como respuesta de burla o desaire). De nuevo en esta obra un recurso cervantino: la doble denominación de los personajes, además con un efecto cómico de contraste entre el nombre y el pseudónimo como el que comentábamos a propósito de Aldonza / Dulcinea, doblemente cómico en el caso de Suzanna Trash, puesto que «trash» significa 'basura, trastos, pacotilla, tonterías'.

En *La ciudad de los prodigios* sigue usando nombres motivados, aunque en este caso la significación no es tan evidente ni los nombres tan llamativos. Los nombres están en

consonancia con el talante general de la novela, que conjuga enfoques sociopolíticos (herederos de su primera obra) con enfoques paródicos análogos a los de las dos novelas siguientes. De todas formas, vemos una significación intencionada en los siguientes nombres: Onofre *Bouvila*, *Delfina* (nombre irónico, puesto que esta mujer se presenta como «hosca, sucia, desgredada, andrajosa y descalza», p. 15), *Guitarri* y *Guitarro*, *Efrén Castells* (del que se pondera su descomunal tamaño); don Humbert *Figa i Morera* (tengamos en cuenta que «figa» significa 'higo' en catalán, y en la obra se dice que sus padres tenían un negocio modesto de frutos secos) y don Alexandre *Canals i Formiga*, ambos nuevos ricos que pretenden introducirse en la alta sociedad catalana, pero que aparecen ya marcados por sus prosaicos apellidos; Odón *Mostaza* (matón), Joan *Sicart* («sicari» en catalán es 'sicario', y el personaje es jefe de una banda de matones), Nicolau *Canals i Rataplán*; Santiago *Belltall*, al que, en contraste con su apellido, nos describe de la siguiente forma: «Santiago Belltall, (...), contaba a la sazón veintiocho años, pero aparentaba el doble de su propia edad: tenía el aspecto desnutrido y fatigado del hombre que ha dejado de comer por causa de una obsesión; la melena pajiza, grasienta y lacia, los ojos saltones y húmedos, la nariz larga y la boca ancha, de labios finos y dientes grandes acentuaban su aspecto irrisorio; tampoco una chaqueta de lana vieja y rezurcida, una corbata deshilachada y chillona, un pantalón demasiado corto y unas alpargatas de cáñamo movían a respeto» (pp. 253-4), y su hija *María Belltall*, cuyo apellido ya no es irónico, sino adecuado a la realidad.

Así pues, vemos cómo el uso de los antropónimos por parte de algunos autores de nuestro siglo puede seguir causando enormes quebraderos de cabeza a los traductores.

2.3.3. Más problemas y algunas soluciones.

Recogemos aquí algunas cuestiones que dificultan la traducción simple y directa de los nombres motivados, proporcionando algunos ejemplos.

Algo con que fácilmente puede toparse el traductor es con un nombre significativo que no considera conveniente traducir (por ejemplo, porque sea el único de esas características de toda la obra, y resulte disonante su traducción, puesto que el autor tampoco ha pretendido darle una especial significación), pero que va seguido de alguna mención al posible significado del nombre. Por ejemplo, en *Fortunata y Jacinta*, donde el uso de estos antropónimos no es frecuente (sólo es claro en el caso de *Fortunata*), aparece un personaje del que se dice: «entró el señor capellán, un hombre muy campechano y que de todo se reía. Llamábase D. León Pintado, y en nada correspondía la persona al nombre» (vol. 1, p. 338). No hay en este caso más remedio que traducir el nombre, pero el lector de la obra en cualquier otro idioma notará ese nombre como extraño, al no haberse traducido los demás; si no se traduce, sólo quedan dos soluciones, a cuál peor: suprimir la observación del autor o explicar el significado de «león pintado» en una nota. Difícil decisión.

Otro problema bastante frecuente es encontrarse con nombres motivados en distintas lenguas. Esto ocurre muchas veces en los cuentos de Poe. Devolver su sentido en la traducción e igualarlos en una sola lengua supondría una pérdida del cosmopolitismo que el autor dio a sus relatos, por lo que una solución posible al traducir al español sería mantener, por ejemplo, aquellos nombres italianos o franceses que sean fácilmente

reconocibles por el lector español (como *Pirouette* o *Fortunato*) y traducir sólo aquellos en que el lector podría perder información (como *Bibulus O'Bumper* o *Bas-Bleu*). Pero esta solución no sirve para otras lenguas.

Los juegos de palabras son siempre difíciles de traducir, pero vamos a ver cómo algunos casos han sido resueltos por los traductores. En el relato «Why the Little Frenchman Wears His Hand in a Sling», de E. Allan Poe, al vanidoso protagonista, Patrick O'Grandison le presentan a un personaje del que él dice que se llama «Mounseer, the Count, A Goose, Look-aisy, Maiter-di-dauns, and that the houl of the divilish lingo was the spalpeeney long name of the little ould furtener Frinchman as lived over the way» (p. 518). Su confusión muestra su extrema ignorancia, pues no entiende el nombre italiano ni las palabras francesas. El juego de palabras creado es prácticamente imposible de traducir, y J. Cortázar dice simplemente: «Mosiú el conde Augusto Luquesi, 'maître de danse' (si es que todo esto quiere decir algo)» (vol. 2, pp. 366-7), añadiendo el paréntesis para dar a conocer la incultura del personaje de otro modo. Pero más adelante, en las siguientes menciones del conde, Patrick O'Grandison lo llama en la versión española «metré dedans» ('metido dentro', aunque con el participio analógico incorrecto), mientras que en el original se le sigue nombrando como al principio, «maiter-di-dauns», con lo cual compensa la imposibilidad de traducir el primer juego de palabras. En otras ocasiones es más sencillo porque se puede mantener el juego de palabras de la lengua original: en «King Pest», de E. Allan Poe, los nombres del rey Peste y su familia son un juego fonético: «King Pest», «Queen Pest», «His Grace the Arch Duke Pest-iferous, His Grace the Duke Pest-ilential, His Grace the Duke Tem-Pest» y «Her Serene Highness the Arch Duchess Ana-Pest», que J. Cortázar traduce como *Peste, Pest-ífero, Pest-ilencial, Tem-pestad* y *Ana-Pesta*. En «The Man that Was Used Up», dice la señorita Bas-Bleu, hablando del título de un drama de Byron: «Man-Fred, I tell you! (...) It's Man-Fred, I say, and not at all by any means Man-Friday!» (p. 410), y el traductor, ante la imposibilidad de traducir «friday» y mantener el juego de palabras, crea uno nuevo, aunque no demasiado ingenioso: «¡Man-fredo! (...) ¡Le aseguro que se trata de Man-fredo y no de Man-frido!» (vol. 2, p. 236).

Para terminar, queremos señalar cómo la traducción de los antropónimos se hace especialmente importante cuando el propio nombre del protagonista es el que da título a la obra literaria, pues el mantenimiento o no del título en su forma original significa ya una toma decidida de postura ante el problema. Esto es algo que encontramos muy a menudo en la obra de Galdós: *Fortunata*, *Gloria*, *Tristana*, son nombres simbólicos que nos hablan del personaje desde el principio (o nos engañan desde el principio, como *Fortunata*), y así lo quiso el autor.

Bibliografía

- Aguiar e Silva, V. M. de (1986) *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos
 Alborg, C. (1984) *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*, Madrid: Gredos
 Alonso, S. (1988) *Guías de lectura. La verdad sobre el caso Savolta*, Madrid: Alhambra
 Baquero Goyanes, M. (1976) *Introducción a las Novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid: Editora Nacional
 Cacho Blecua, J. M. (1979) *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Universidad de

Zaragoza/Cupsa

- Casares, J. (1987) *Diccionario ideológico de la lengua española*, (2ª edición) Barcelona: Gustavo Gili
- Curtius, E. R. (1984) *Literatura europea y Edad Media Latina*, vol. 2, Méjico: Fondo de Cultura Económica
- Ferraz Martínez, A. (1986) Edición, introducción y notas de *Cuentos* de Leopoldo Alas «Clarín», Madrid: Anaya
- Galán Font, E. (1986) *Claves para la lectura de 'La casa de Bernarda Alba'*, Barcelona: Daimon
- Gili Gaya, S. (1980) *Curso superior de sintaxis española*, (13ª edición) Barcelona: Biblograf
- García Lorca, F. (1984) *De Garcilaso a Lorca*, Barcelona: Istmo
- Josephs, A. & J. Caballero (1978) Introducción, edición y notas a *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (4ª edición), Madrid: Cátedra
- Lyons, J. (1980) *Semántica*, Barcelona: Teide
- Medina-Bocos, A. (1987) *Guías de lectura. Cinco horas con Mario*, Madrid: Alhambra
- Nimetz, M. (1968) *Humor en Galdós*, New Haven
- Quirk, R. & S. Greenbaum (1987) *A University Grammar of English*, Londres: Longman
- Real Academia Española de la Lengua (1978) *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (1ª edición) Madrid: Espasa-Calpe
- Rosenblat, A. (1971) *La lengua del «Quijote»*, Madrid: Gredos
- Rubio, E. (1981) Edición, introducción y notas de *Artículos* de Mariano José de Larra, Madrid: Cátedra
- Sobejano, G. (1981) Edición, introducción y notas de *La Regenta* de Leopoldo Alas «Clarín», (2 vols.) Madrid: Castalia
- Spitzer, L. (1955) *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos
- Steiner, G. (1987) «Interpretar es juzgar», *El Urogallo* 18
- Ullmann, S. (1976) *Semántica*, Madrid: Aguilar
- Weber, R. J. (1973) Introducción, edición y notas a *Miau*, de Benito Pérez Galdós (6ª edición) Barcelona: Labor

Textos utilizados

- Alas «Clarín», Leopoldo: *La Regenta*. Edición de Gonzalo Sobejano (1981) Madrid: Castalia (2 vols); *Cuentos*. Edición, introducción y notas de Antonio Ferraz Martínez (1986) Madrid: Anaya
- Boulle, Pierre: *El planeta de los simios*. Traducción de Joaquín Rodríguez (1972) Ediciones G. P.
- Cervantes, Miguel de: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. (32ª edición, 1984) Madrid: Espasa-Calpe; *Novelas ejemplares*. Edición de Mariano Baquero Goyanes (1976) Madrid: Editora Nacional
- García Lorca, Federico: *La casa de Bernarda Alba*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero (1978) (4ª edición) Madrid: Cátedra
- Golding, William: *El Señor de las Moscas*. Traducción de Carmen Vergara (1987) Madrid: Alianza
- Kundera, Milan: *La insoportable levedad del ser*. Traducción de Fernando de Valenzuela (1986) (9ª edición) Barcelona: Tusquets
- Larra, Mariano José de: *Artículos*. Edición de Enrique Rubio (1981) Madrid: Cátedra
- Libros de caballerías hispánicas*. Estudio, antología y argumentos de José Amezcua (1973) Alcalá: Colección Aula Magna
- Lo que el viento se llevó*. Banda original de la película.

- Lo que el viento se llevó*. Doblaje español de la película.
- Mendoza, Eduardo (1982) *El laberinto de las aceitunas*, (2ª edición) Barcelona: Seix Barral; (1981) *El misterio de la cripta embrujada*, (5ª edición) Barcelona: Seix Barral; (1981) *La ciudad de los prodigios*, (6ª edición) Barcelona: Seix Barral; (1976) *La verdad sobre el caso Savolta* (2ª edición) Barcelona: Seix Barral
- Mesonero Romanos, Ramón de: *Escenas matritenses*. Madrid: Espasa-Calpe (1975) (4ª edición)
- Montemayor, Jorge de: *Los siete libros de Diana*. Madrid: Espasa-Calpe (1954) (2ª edición)
- Pérez Galdós, Benito: *Miau*. Introducción, edición y notas por R. J. Weber. Barcelona: Labor (1973) (6ª edición); *Nazarín*. Barcelona: Orbis/Origen (1982); *Misericordia*. Madrid: Hernando (1980); *La Fontana de Oro*. Madrid: Alianza (1987); *La de Bringas*. Madrid: Hernando (1969) (9ª edición); *Tormento*. Madrid: Alianza (1984) (12ª edición); *Fortunata y Jacinta*. Barcelona: Orbis (1982) (2 vols.)
- Poe, Edgar Allan: *Cuentos completos*. Traducción de Julio Cortázar. Madrid: Alianza (1988) (2 vols); *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*, with an introduction by Hervey Allen. New York: The Modern Library (1938)
- Poesía del siglo XVIII*. Edición, introducción y notas de John H. R. Polt. Madrid: Castalia (1979)
- Rojas, Fernando de: *La Celestina*. Introducción de Stephen Gilman. Edición y notas de Dorothy S. Severin. Madrid: Alianza (1979) (7ª edición)
- Ruiz, Juan: *Libro de Buen Amor*. Edición de Joan Corominas. Madrid: Gredos (1973)
- Süskind, Patrick: *El perfume*. Traducción de Pilar Giralt Gorina. Barcelona: Seix Barral (1986) (6ª edición)
- Unamuno, Miguel de: *San Manuel Bueno, mártir*. Edición de Mario Valdés. Madrid: Cátedra (1981) (4ª edición)
- Valle-Inclán, Ramón del: *Luces de bohemia*. Edición, introducción y notas de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe (1980)
- Wilde, Oscar: *El fantasma de Canterville y otros cuentos*. Traducción de Julio Gómez de la Serna y E. P. Garduño. Madrid: Alianza (1987)