

Los antropónimos de *A midsummer night's dream* y su traducción al español

1. Introducción

El trasvase interlingüístico de los nombres propios es una cuestión que, pese a su aparente nimiedad, plantea numerosos problemas a los traductores y con frecuencia da origen a interpretaciones erróneas del texto original (TO) o importantes pérdidas estilísticas. El asunto se complica aún más cuando el TO contiene nombres de diversos tipos, que admiten o exigen tratamientos diferentes. Así ocurre con *A Midsummer Night's Dream*, de Shakespeare, obra en la que aparecen más de 70 nombres propios, de los que unos 60 son antropónimos. Dado que resultaría imposible examinar todos los casos en un trabajo de estas dimensiones, me ocuparé únicamente de los nombres de los personajes que figuran en los *dramatis personae* del original, 21 en total. Las versiones españolas estudiadas son de diversa índole: traducciones en prosa (Astrana 1930, Del Álamo 1944, Varela 1967, Márquez 1969, Martínez Lafuente 1969, Navarra 1972, Valverde 1993, Pujante 1996), adaptaciones infantiles (Díaz Plaja 1980, Quesada 1982, Sáenz de Heredia 1982, Sotillos 1986), una versión rítmica (García Calvo 1980) y una adaptación teatral (Mendoza, s.a.).

2. Antropónimos, literatura y traducción

En una obra literaria se pueden encontrar dos tipos de antropónimos: los no motivados o «convencionales» (Hermans: 13), que carecen de significado y tienen una función meramente designativa; y los motivados, también denominados «atributivos» (Green), «evocativos» (House), «nombres parlantes» (Sumera) y «caractónimos» (Barros, Levin), que sugieren, de forma más o menos explícita, rasgos de la apariencia física o el carácter de su portador¹.

La utilización de caractónimos es un recurso muy frecuente en la literatura inglesa, donde cuenta con una larga historia: el título del primer poema escrito en inglés, *Widsith*, que significa «largo viaje», es el nombre de su protagonista, un juglar; también aparecen nombres motivados en *Beowulf*, y, por supuesto, en las *Morality Plays*. Shakespeare retomó esta tradición que sus predecesores inmediatos habían en cierto modo abandonado² y explotó al máximo este recurso, sobre todo sus posibilidades humorísticas.

La traducción de un antropónimo puede plantear más o menos problemas dependiendo de diversos factores, tales como las lenguas implicadas, el tipo de nombre, el texto en que se encuentra, los receptores de la nueva versión, etc. Para salvar estas dificultades, el traductor dispone de siete procedimientos:

- a) *Conservación*. También denominado *Transcripción*³ y *Transferencia directa*⁴: consiste en mantener exactamente la forma original del nombre. Es el procedimiento más utili-

(1) No hay que confundir estos nombres con los que Robinson llama «appropriate naming», término que comprende procedimientos como la adecuación sociológica del nombre y el simbolismo fónico. En realidad, los caractónimos contienen significaciones basadas fundamentalmente en juegos de palabras, alusiones literarias, etimologías o sentidos alegóricos.

(2) Naturalmente hay excepciones, como *Ralph Roister Doister*, de Nicholas Udall.

(3) Aaltonen, pág. 17; Newmark, pág. 75.

(4) Schultze, pág. 91.

zado en la actualidad, excepto en casos especiales en que la lengua meta (LM) cuenta con un equivalente tradicionalmente aceptado. Este método preserva el color local y las connotaciones de diversidad cultural del texto original (TO)⁵ y es el máximo exponente de la tendencia a la adecuación al polo origen. Sin embargo, en el caso de los nombres significativos, suele ocasionar pérdidas semánticas que pueden afectar a la comprensión de la obra.

- b) *Traducción*. En mi opinión, esta denominación abarca dos métodos diferentes: la sustitución del término original por su equivalente tradicional en la LM y la traducción semántica, es decir, la traducción de los significados denotativos y/o connotativos del nombre en cuestión. Este procedimiento indica que la traducción tiende a la aceptabilidad en el polo meta y por ello no es muy frecuente hoy en día, aunque puede ser aconsejable en determinados casos⁶.
- c) *Naturalización*. Conocida asimismo como *Adaptación* o *Transcripción*⁷, se utiliza cuando el nombre original carece de equivalente en la LM. El traductor puede entonces darle una apariencia gráfica y fonética que resulte familiar en el sistema de llegada mediante la adición de sufijos propios de la LM o la supresión de grupos fónicos extraños a ella. Este método fue muy popular en épocas pasadas, pero en la actualidad su uso es muy restringido, dado que, al igual que la *Traducción*, la *Naturalización* indica una inclinación a la aceptabilidad.
- d) *Explicación*. El nombre original se conserva y se explica mediante una aposición, entre paréntesis, en nota o en un glosario. La aclaración puede contener una traduc-

(5) Maillot, pág. 212; Neubert, pág. 75.

(6) Schultze, pág. 100.

(7) Fernández-Galiano, pág. 97; Hermans, pág. 13.

ción del nombre o una glosa. Este procedimiento tiene la ventaja de que facilita la comprensión del TO manteniendo sus connotaciones de diversidad cultural.

- e) *Sustitución*. Un primer tipo de sustitución consiste en reemplazar el nombre original por otro que ocupe una posición similar dentro del sistema onomástico de la LM, es decir, por un equivalente cultural. En otros casos la sustitución es arbitraria y simplemente se utiliza un nombre propio en lugar de otro. Este método es el máximo exponente de la tendencia a la aceptabilidad, por lo que su uso no es frecuente ni, por lo general, deseable.
- f) *Modulación*. Vinay y Darbelnet⁸ definen este procedimiento como «variation dans le message, obtenue en changeant de point de vue». Un caso frecuente en el trasvase de antropónimos es el paso de hipocorístico a forma neutra o viceversa. Los nombres motivados pueden modularse, por ejemplo, mediante metonimias, traduciendo el todo por la parte, una parte por otra, el continente por el contenido, etc.
- g) *Omisión*. El nombre original no aparece en el TM. Obviamente, esta opción muy pocas veces está justificada y suele indicar ignorancia o descuido por parte del traductor.

Por último, hay nombres que tienen la misma forma en ambas lenguas, por lo que no es necesario aplicar ninguno de estos procedimientos.

3. Los antropónimos en *A Midsummer Night's Dream* y su trasvase al español

Para dar nombre a sus personajes Shakespeare se inspiraba en fuentes muy variadas, mezclando a menudo lenguas y eti-

(8) Pág. 51.

mologías. Solía inventar caractónimos para los personajes de su propia creación, generalmente cómicos, y respetar para los demás los nombres que aparecían en las fuentes. En *A Midsummer Night's Dream* el contraste es evidente y viene a reforzar uno de los temas centrales de la obra: la armonía dentro de la diversidad. La disparidad de los antropónimos es sólo una de las muchas antítesis que caracterizan a esta comedia: «Classical Athens is brought into contact with sixteenth-century Warwickshire. The dignity of Theseus and Hippolyta co-exists with the youthful silliness of the younger lovers. Verse in a style of the most delicate fantasy is juxtaposed with comic prose of earthy robustness. Hard-handed working men enact a classical story of tragic love»⁹.

Los nombres de los personajes de *A Midsummer Night's Dream* presentan un equilibrio casi perfecto entre antropónimos motivados (11) y antropónimos no motivados (10).

3.1. Nombres no motivados

3.1.1. Los atenienses

Todos sus nombres son de origen griego y no plantean problemas de traducción, pues tienen equivalentes tradicionales en español y no son motivados, aunque sí son «apropiados» y algunos de ellos contienen alusiones etimológicas o de otro tipo. Las fuentes utilizadas por Shakespeare para estos antropónimos son las *Vidas paralelas* de Plutarco, seguramente en la versión inglesa de Sir Thomas North (1579), y *The Knight's Tale* de Chaucer.

Theseus. Shakespeare tomó de Plutarco el nombre del héroe clásico y algunos de sus atributos, pero la caracterización del

(9) Wells, pág. 28.

personaje como duque de Atenas coincide con la de Chaucer¹⁰. En palabras de Wells, «Theseus carries with him some suggestion of the classical world, with his dignified manner, his references to his kinsman Hercules, and the allusions to his love affairs. Yet to the Elizabethan audience he cannot have been far removed from a nobleman —perhaps a duke— of their own times»¹¹.

El trasvase de este antropónimo no plantea dificultad alguna y todos los traductores utilizan el equivalente tradicional, *Teseo*.

Hippolyta. Es la esposa de Teseo y la reina de las amazonas, como en la leyenda que recoge Plutarco¹², pero, al igual que en el caso anterior, Shakespeare dota al personaje de rasgos medievales, posiblemente tomados de Chaucer. El nombre no presenta problemas de traducción, si bien merece un comentario especial: en principio *Hippolyta* era un caractónimo, ya que su etimología (hippós = ‘caballo’) indicaba un rasgo del personaje (reina de las amazonas). Este tipo de antropónimos era frecuente en la literatura del Renacimiento inglés y los personajes de obras como *Endymion*, de John Lyly, o *Volpone*, de Ben Jonson, llevan nombres atributivos basados en términos italianos, latinos o griegos. Es improbable que el público comprendiera estas alusiones etimológicas, que sólo captarían los espectadores más cultivados. Lo mismo ocurre hoy: el receptor medio no percibe esta relación, pues el nombre ya ha sido asimilado por la lengua y su etimología carece de importancia. Todas las versiones consultadas presentan el equivalente tradicional, *Hipólita*.

(10) *The Knight's Tale* comienza así: «Stories of old have made it known to us / That there was once a Duke called Theseus, / Ruler of Athens, Lord and Governor» (42).

(11) Págs. 17-18.

(12) *Theseus*, XXVII, 4, 5. En realidad Plutarco da dos versiones sobre la identidad del personaje. En la primera de ellas Hipólita sería la esposa de Teseo: «Clidemo llama Hipólita a aquella con quien había casado Teseo, y no Antíope» (28). En la segunda, Antíope es la esposa de Teseo, e Hipólita es una de las Amazonas: «Otros dicen que esta Amazona había perecido peleando en compañía de Teseo» (28).

Lysander. El origen más probable de este antropónimo es el nombre del general espartano cuya vida narra Plutarco en *Lisandro y Sila*. Todos los traductores utilizan el equivalente tradicional: *Lisandro*.

Demetrius. El nombre parece tener connotaciones negativas: «Where is Demetrius? O how fit a word / Is that vile name to perish on my sword!»¹³. Según Levith¹⁴, este significado adicional se debe a razones etimológicas: «The name Demetrius suggests the lust of the character with its derivation from the fertility goddess Demeter»; Brooks¹⁵, en cambio, lo atribuye a la caracterización que hace Plutarco de Demetrio Poliorcetes¹⁶. En todas las versiones consultadas aparece el equivalente tradicional español: *Demetrio*.

Helena. Resulta inevitable asociar a este personaje con Helena de Troya, que también aparece en la leyenda de Teseo, aunque de forma incidental¹⁷. Como su antecesora, la Helena de Shakespeare representa el ideal de belleza femenina de la época¹⁸. Los traductores ofrecen dos versiones de este nombre, que tiene dos equivalentes tradicionales en nuestra lengua: *Elena* (Astrana, Del Álamo, Varela, Márquez, Martínez Lafuente, Navarra, Díaz Plaja, Quesada) y *Helena* (Mendoza, García Calvo, Sáenz de Heredia, Sotillos, Valverde y Pujante). En el primer caso el procedimiento utilizado es la *Traducción*, mientras que en el segundo se produce un solapamiento entre las formas de ambas lenguas.

(13) II, ii, 105-106.

(14) Pág. 44

(15) Pág. 3.

(16) Plutarco no presenta a Demetrio Poliorcetes como un personaje modélico pero tampoco odioso (cf. III.1, p. 337). Por otra parte, esto no explicaría el carácter negativo del personaje homónimo de *Titus Andronicus* (cf. II, i, 26-135; II, iv, 1-10; IV, ii).

(17) Cfr. Plutarco, *Theseus*, XXXI, 1.

(18) *Fair Helena* (III, ii, 187); «And with her personage, her tall personage, / Height, forsooth, she hath prevail'd with him.» (III, ii, 292-293).

Hermia. Hermia es el contrapunto de Helena, tanto por su apariencia física¹⁹ como por su fogosa personalidad: «though she be but little, she is fierce»²⁰. Según Levith²¹, esta caracterización está implícita en el nombre del personaje, que haría referencia al dios Hermes²². Otras posibles fuentes de este antropónimo son el nombre de la amante de Aristóteles (Brooks: 3) y Hermione, hija de Helena en el *Teseo* de Plutarco. En cuanto a las versiones españolas, se produce un solapamiento entre el nombre inglés y su equivalente *Hermia*.

Egeus. Esta forma es una variante gráfica de *Aegeus*, nombre del padre de Teseo en Plutarco²³, Ovidio²⁴ y Chaucer²⁵. Todas las versiones consultadas proponen la misma solución: la traducción por el equivalente tradicional, *Egeo*.

Philostrate. Es el pseudónimo empleado por Arcite en *The Knight's Tale*²⁶. Probablemente Chaucer tomó, a su vez, el nombre de Boccaccio, que lo utiliza en el *Decamerón* y en su poema sobre Troilo, donde su significado: «Filostrato tanto viene a dire quanto uomo vinto e abbattuto d'amore»²⁷. Las versiones estudiadas ofrecen dos posibilidades: *Filostrato* (Del Álamo, Varela, Martínez Lafuente, Mendoza, Díaz Plaja, Sotillos y Valverde) y *Filóstrato*

(19) Hay diversas referencias a su piel oscura: *Ethiope* (III, ii, 257), «tawny Tartar» (III, ii, 263), «Not Hermia but Helena I love: / Who will not change a raven for a dove?» (II, ii, 112-113); y a su baja estatura: «Because I am so dwarfish and so low» (III, ii, 296), «You puppet you!» (III, ii, 288), «Get you gone, you dwarf; / You minimus, of hindering knot-grass made; / You bead, you acorn» (III, ii, 328-330)). Según Brooks (lxxx), la baja estatura del personaje se debería a que el papel fue escrito para un niño.

(20) III, ii, 325.

(21) Pág. 76.

(22) Levith relaciona a *Hermia* / *Hermes* con *Mercutio* / *Mercurio*, el personaje de *Romeo y Julieta*, cuyo carácter belicoso y apasionado puede apreciarse en III, i, 1-110; I, iv; II, i; y II, iv.

(23) *Theseus*, III, 3.

(24) *Metam.*, VII 402 sigs.

(25) *The Knight's Tale*, 95.

(26) «Thus, for a year or two, Arcite remained / With Emily the bright, her page-of-state, / And gave it out his name was Philostrate» (57).

(27) Pág. 167.

(Astrana, Márquez, Navarra, García Calvo, Quesada y Pujante). Ambas pueden considerarse naturalizaciones del antropónimo original. Este personaje no aparece en la versión de Sáenz de Heredia.

3.1.1. *Los reyes de los duendes*²⁸

Ambos nombres difieren en cuanto a su origen, tanto por lo que respecta a la lengua como a la fuente en que se inspiró Shakespeare, pero comparten dos características: no son motivados, si bien, como en el caso de los atenienses, pueden incluir significaciones secundarias; y su trasvase no plantea dificultades, debido a que su forma es claramente asimilable en español.

Oberon. El personaje aparece en varias obras que Shakespeare conocía con toda probabilidad: *Huon de Bordeaux*, romance francés traducido por Lord Berner (1533-1542)²⁹, *The Faerie Queene*³⁰ de Edmund Spenser (1590), y *The Scottish History of James IV* de Robert Greene (ca. 1590), en donde el nombre es *Oboram*. Levith³¹ propone como etimología del nombre el verbo latino *oberro* ('vagar', 'extraviarse'), mientras que para Dyer tiene su origen en el *Heldenbuch*: «The name Elberich, or, as it

(28) No me parece acertado traducir el término inglés *fairy* por *hada*, como se ha hecho tradicionalmente en esta obra. Según el *OED*, *fairy* es «one of a class of supernatural beings of diminutive size, in popular belief supposed to possess magical powers and to have great influence for good or evil over the affairs of man»; el *DRAE* define *hada* como «ser fantástico que se representaba bajo la forma de mujer, a quien se atribuía poder mágico y el don de adivinar el futuro». Evidentemente el término español corresponde a un ser femenino, mientras que los súbditos de Oberón y Titania son de sexo masculino: *Master Cobweb* (III, i, 175-6), *Master Peaseblossom* (III, i, 181) y *Master Mustardseed* (III, i, 184). Además, las hadas no son necesariamente de pequeño tamaño, como ocurre con estos personajes (cf. II, ii, 1-5; III, i, 161-166). Por todo ello considero más apropiado el término *duende*, que, según M^a Moliner, es un «ser fantástico de los cuentos al que se atribuye unas veces forma de un hombrecillo viejo y otras de un niño, el cual, con sus travesuras, unas veces ayuda a los hombres y otras les hace jugarretas».

(29) Como en la obra francesa, Oberón tiene reminiscencias orientales: «Why, art thou there, / Come from the farthest step of India» (II, i, 69).

(30) II, i, 6; x, 75-76.

(31) Pág. 76.

appears in the Nibelungenlied, Albrich, was changed, in passing into French, first into Auberich, then into Auberon, and finally became our Oberon»³². Todos los traductores consultados utilizan la forma naturalizada *Oberón*.

Titania. El nombre de la reina de los duendes procede de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde aparece como epíteto que significa 'descendiente de los Titanes'³³. El término, directamente relacionado con el griego *titané* ('reina'), no está presente en la traducción de Arthur Golding, lo que demuestra que Shakespeare lo tomó directamente del original latino. Aunque en inglés el nombre tradicional de la reina de los duendes era *Queen Mab*³⁴, la elección de *Titania* no es gratuita: «it was the belief of those days that the fairies were the same as the classic nymphs, the attendants of Diana. The fairy queen was therefore the same as Diana»³⁵. Todas las versiones españolas proponen *Titania*, con solapamiento entre la forma original y su equivalente en la LM.

3.2. Nombres motivados

3.2.1. Los duendes

Los cinco duendes que forman el séquito de Oberón y Titania tienen nombres ingleses motivados, que, con excepción de *Puck*, son originales de Shakespeare y hacen alusión a su pequeño tamaño, el entorno natural en el que viven y la medicina popular³⁶. Todos son semánticamente transparentes, por lo

(32) Pág. 3.

(33) Ovidio utiliza el adjetivo *Titania* para referirse a Pyrrha (I, 395), Diana (III, 173), Latona (VI, 345-6) y Circe (XIV, 382; XIV, 438-439).

(34) Cfr. *Romeo and Juliet*, I, iv, 53-94.

(35) «Apud» Dyer, pág. 4.

(36) «To the Elizabethans no subject, apart from love, was more appropriate to *Midsummer's Night* than folk medicine. [...] Because each of these fairy servants represents an item used in household remedies and would thus be affected by the superstitions of *Midsummer's Night*, it seems possible that the four fairies find their origin in folk medicine.» (Reynolds y Sawyer: 513).

que su trasvase al español no plantea excesivos problemas, aunque sí admite soluciones diversas.

Puck/Robin Goodfellow. Ambas denominaciones alternan en el texto y en las acotaciones, dependiendo de la edición, y eran sinónimas en época de Shakespeare, como indica el *Oxf. Eng. Dict.* en su definición de *Robin Goodfellow*: «A sportive and capricious elf or goblin believed to haunt the English country-side in the 16-17th centuries; also called Hobgoblin or Puck»³⁷. Obviamente *Robin Goodfellow* es un nombre propio, pero el caso de *Puck* no está tan claro. Según el *OED* es un nombre común que significa «an evil, malicious, or mischievous spirit or devil of popular superstition», y que desde el siglo XVI puede escribirse con mayúscula y utilizarse como nombre propio. Por su parte, Pujante³⁸ señala: «En las ediciones inglesas y en las traducciones de la obra, este personaje ha venido figurando desde el siglo XVIII con el nombre de Puck, ya que los primeros editores modernos dieron función de nombre propio a lo que es un nombre común. Sin embargo, en el original de Shakespeare se le llama por su nombre tradicional (Robin Goodfellow) y no parece haber dudas de que el término puck se use con su significado de 'duende' o 'trasgo'»³⁹.

Robin Goodfellow/Puck era un conocido personaje del «folklore» popular, probablemente de origen céltico⁴⁰, y está presente en numerosas obras de la época⁴¹. Levith⁴² y Fluchère⁴³ afirman que para crear a su duende Shakespeare se inspiró en

(37) *Hob* es un hipocorístico de *Robert* o *Robin*, por lo que *Hobgoblin* equivaldría a *Robin the Goblin*.

(38) Pág. 15.

(39) En el mismo sentido se expresan Quiller-Couch y Wilson: «it is noticeable that Robin is never addressed simply as 'Puck' in the text, though 'my gentle Puck' and 'sweet Puck' occur» (103).

(40) Recuérdese el irlandés *Pooka* y el galés *Pwca*.

(41) Véase Griggs, págs. 71-81.

(42) Pág. 77.

(43) Pág. ccxxxix.

Discoverie of Witchcraft de Reginald Scot (1584). Pero, como advierte Foakes⁴⁴, «Puck or Robin Goodfellow was a familiar figure in Shakespeare's day, in legend, ballad and drama (...) certainly Scot summarises the traditional characteristics of Robin, though I doubt whether Shakespeare needed to consult him to learn what was common knowledge.» En cuanto a las versiones españolas, todos los traductores conservan *Puck* excepto Valverde, que lo traduce por *Duende*, y García Calvo, que lo sustituye por el equivalente cultural *Coquito*, añadiendo entre paréntesis la forma original; con *Robin* emplean la *Naturalización* (*Robín*: Astrana, Del Álamo, Varela, Márquez, Martínez Lafuente, Navarra, García Calvo, Pujante y Mendoza), la *Conservación* (Quesada y Sáenz de Heredia), la *Traducción* por equivalente (*Berto*: Valverde) o la *Omisión* (Díaz Plaja y Sotillos); la mayoría traducen semánticamente *Goodfellow* (*El Buen-Chico*: Astrana; *Buen-Chico*: Del Álamo, Varela y Márquez; *Buen Chico*: Martínez Lafuente; *el Buen muchacho*: Navarra; *el-buen-amigo*: García Calvo; *Buenchico*: Quesada; *Buenhombre*: Sáenz de Heredia; *el Bueno*: Pujante; *el buen chico*: Mendoza), con excepción de Valverde, que lo sustituye por *Pillín*, y de Díaz Plaja y Sotillos, que lo omiten.

Peaseblossom. La medicina popular atribuía a la flor del guisante poderes afrodisíacos, como indica el refrán «peascod time is wooing time»⁴⁵. El nombre del duende da lugar a un juego de palabras: «I pray you, commend me to Mistress Sqash, your mother and to Master Peascod, your father»⁴⁶, lo que hace casi inevitable su traducción semántica, procedimiento que emplean la mayoría de los traductores: *Flor de Guisante* (Del Álamo, Varela, Martínez Lafuente, Navarra, Quesada, Sáenz de Heredia y Sotillos), *Flor-de-Guisante* (Márquez y Valverde), *Flor de guisante* (Díaz Plaja), *Flordeguisante* (Pujante). Astrana y

(44) Pág. 7.

(45) Reynolds y Sawyer, pág. 518.

(46) III, i, 179-180.

García Calvo modulan, utilizando el nombre de la planta en diminutivo (*Chicharillo* y *Frejolillo*, respectivamente), mientras que Mendoza conserva la forma original.

Cobweb. También este nombre contiene alusiones a la medicina popular: Dyer⁴⁷ afirma que todavía en su época se utilizaba la tela de araña para restañar las heridas («if I cut my finger, I shall make bold with you»⁴⁸). Todos los traductores han elegido el equivalente semántico en una de sus dos variantes: *Telaraña* (Astrana, Del Álamo, Varela, Márquez, Martínez Lafuente, García Calvo, Quesada, Sáenz de Heredia, Valverde y Pujante, Mendoza) o *Tela de Araña* (Navarra) / *Tela de araña* (Díaz Plaja). Sotillos suprime el personaje.

Moth. En el inglés de la época este término era polisémico: servía para designar a diversos insectos nocturnos, pero también era una variante ortográfica de mote ('mota'). Ambas interpretaciones son posibles, pues hacen alusión al pequeño tamaño del duende. La segunda estaría relacionada con Mote, el diminuto paje de *Love's Labour's Lost*; en apoyo de la primera podemos aducir la referencia a la naturaleza, la asociación con *Telaraña*⁴⁹ y el hecho de que las polillas hervidas se utilizaran como remedio casero de algunas enfermedades⁵⁰. Lo más probable es que la ambigüedad del nombre sea intencionada, tal como sugiere Foakes⁵¹. En las traducciones españolas aparecen tres variantes: *Polilla* (Astrana, Márquez, Navarra, García Calvo, Quesada, Sáenz de Heredia, Sotillos, Valverde, Pujante y Mendoza), *Falena* (Del Álamo, Varela y Díaz Plaja) y *Mariposa* (Martínez Lafuente); todas ellas son equivalentes, más o menos exactos, del inglés *moth*, en su única acepción moderna.

(47) Pág. 265.

(48) III, 1, 176-177.

(49) Wells. pág. 143.

(50) Reynolds y Sawyer, pág. 521.

(51) Págs. 84-85.

Mustardseed. También este nombre hace referencia a la medicina popular, pero, sobre todo, a la pequeñez del grano de mostaza, proverbial desde los evangelios⁵². Como en el caso de *Peaseblossom*, Shakespeare aprovecha el significado del caracónimo para lograr un efecto cómico: «Good Master Mustardseed, I know your patience well. That same cowardly, giant-like ox-beef hath devoured many a gentleman of your house: I promise you, your kindred hath made my eyes water ere now»⁵³. Casi todas las versiones ofrecen una traducción semántica del nombre: *Grano de Mostaza* (Del Álamo, Varela, Martínez Lafuente, Quesada, Sáenz de Heredia y Sotillos), *Grano de mostaza* (Díaz Plaja), *Grano-de-Mostaza* (Márquez y Valverde). Astrana y Pujante modulan (*Mostaza*), al igual que García Calvo (*Mostacilla*). Por su parte, Mendoza desdobra al personaje con fines escénicos, llamando a uno de ellos *Mostaza* y conservando el término original para el otro.

3.2.2. Los artesanos

Como los duendes, los artesanos tienen nombres ingleses. Todos, excepto *Snug*, son complejos, es decir, constan de nombre y apellido. Algunos de los nombres de pila son hipocorísticos y otros no, pero su trasvase resulta sencillo porque tienen equivalentes tradicionales en español. En cuanto a los apellidos, son siempre caracónimos inventados por Shakespeare y aluden a la profesión y/o al aspecto físico de su portador; como la mayoría de los nombres motivados, plantean dificultades de traducción, que en algunos casos se ven agravadas por razones

(52) *Mateo*, 13, 31-32; *Marcos*, 4, 30-32.

(53) III, i, 184-188. En este pasaje Shakespeare hace referencia tanto a los usos culinarios como medicinales de la mostaza: las lágrimas pueden ser debidas al exceso de mostaza en la comida o al escozor de la cataplasma. Además, como señalan Reynolds y Sawyer (519), la palabra *patience* es un homónimo de *patients*, con lo que se reforzaría la alusión a las propiedades curativas de la mostaza.

diacrónicas. Los artesanos no aparecen en el cuento de Lamb y, por tanto, tampoco en la versión de Sáenz de Heredia.

Peter Quince. El apellido del carpintero contiene una homonimia léxica: *quince* significa 'membrillo', pero también es el plural de *quine*, variante arcaica de *quoin* ('cuña'). Dada la profesión del personaje, parece más probable la segunda interpretación, si bien el otro sentido puede estar implícito en referencia al aspecto físico del personaje: «small and wizened like the fruit»⁵⁴. Las soluciones adoptadas en las versiones españolas son muy variadas. Un primer grupo de traductores intenta mantener la asociación entre el nombre del personaje y su profesión, utilizando el equivalente de la segunda acepción: *Cuña* (Sotillos y Valverde), o sustituyéndolo por términos pertenecientes al mismo campo semántico: *Cartabón* (Astrana y Martínez Lafuente) y *Listón* (Mendoza). Otros cinco eligen la primera acepción, la única en inglés moderno, y traducen el antropónimo por «*Membrillo* (Díaz Plaja, García Calvo y Pujante) o lo sustituyen por otro nombre de árbol: *Alcornoque* (Del Álamo y Varela). Márquez y Quesada naturalizan el apellido (*Quincio*) y Navarra lo explica en nota («además de ser un nombre de persona, quiere decir 'membrillo' o fruto amarillento»). Respecto al nombre de pila, casi todos los traductores consultados emplean su equivalente tradicional, *Pedro* (Astrana, Del Álamo, Varela, Márquez, Martínez Lafuente, Navarra, García Calvo, Quesada y Valverde); Mendoza modula mediante el hipocorístico *Perico* y los demás (Díaz Plaja, Sotillos y Pujante) lo suprimen.

Nick Bottom. También en este caso el apellido del personaje es polisémico. El *OED* da como primera acepción de *bottom* «the lowest surface or part of anything» y, por extensión, «the sitting part of a man», sentido que, aunque no está atestiguado hasta 1794, podría haber existido ya en época de Shakespeare⁵⁵.

(54) Levith, pág. 19.

(55) Reynolds y Sawyer, pág. 520; Wells, pág. 129.

Según Levith⁵⁶ «the name Bottom is also a pun on ass, an association reinforced by the visual image of Bottom's head.» Pero el término tiene otro significado que guarda una relación evidente con la ocupación del personaje, que es tejedor: «a clew or nucleus on which to wind thread: also a skein or ball of thread»⁵⁷. La mayor parte de los traductores intentan mantener esta alusión al oficio de Bottom, eligiendo equivalentes más o menos exactos de la última acepción: *Lanzadera* (Astrana y Martínez Lafuente) y *Canilla* (Sotillos y Valverde), o términos del mismo campo semántico: *Ovillo* (Del Álamo, Varela y Díaz Plaja) y, de forma más libre, *Andrajo* (Mendoza). García Calvo y Pujante optan por modular la primera acepción del término y proponen, respectivamente, *Sentajo* y *Fondón*. Márquez y Quesada conservan el apellido original, mientras que Navarra lo explica en nota («nalga, quisquilloso, base, asiento y fondo»). En cuanto al nombre de pila, que, según Levith⁵⁸, podría ser típico de los tejedores, sólo tres traductores mantienen el hipocorístico en el equivalente tradicional: *Colás* (Astrana y Valverde) y *Nico* (García Calvo), mientras que otros cuatro modulan con la forma neutra *Nicolás* (Del Álamo, Varela, Díaz Plaja y Sotillos). Los demás ofrecen soluciones diversas: Martínez Lafuente y Mendoza lo sustituyen (*Oliverio* y *Pedro*, respectivamente); Márquez y Quesada conservan el nombre original, Navarra lo explica en nota («diminutivo de Nicolás») y Pujante lo suprime.

Francis Flute. El apellido del personaje significa, además de 'flauta', «an organ-stop having a flute-like tone» (*OED*). Así, pues, este caracónimo hace referencia a la profesión de su portador, que es reparador de fuelles, y también a su voz «aflautada»⁵⁹.

(56) Pág. 77.

(57) Cfr. *The Taming of the Shrew*, IV, iii, 135 y *The Two Gentlemen of Verona*, III, ii, 53.

(58) Pág. 77.

(59) Cfr. I, ii, 45-46.

La mayoría de las versiones españolas ofrecen traducciones semánticas, más o menos moduladas, del término en su acepción más corriente: *Flauta* (Astrana, Díaz Plaja, Pujante y Mendoza), *Flauto* (Del Álamo, Varela, Márquez, Martínez Lafuente, Quesada, Sotillos y Valverde), *Flautín* (García Calvo); por su parte, Navarra lo explica en nota («tocador de flauta y chiflado»). Respecto al nombre de pila, casi todos los traductores eligen el equivalente tradicional, *Francisco* (Astrana, Del Álamo, Varela, Márquez, Martínez Lafuente, Díaz Plaja, Quesada, Sotillos y Valverde); Navarra, García Calvo y Mendoza modulan, usando el hipocorístico *Paco*, y Pujante lo suprime.

Tom Snout. Una vez más el apellido del personaje es polisémico, pero sólo dos de las múltiples acepciones de *snout* que recoge el *OED* aparecen reflejadas en las versiones españolas: a) «the projecting part of the head of an animal, which includes the nose and mouth»; y b) «the beak or rostrum of a vessel.» Sin embargo, el verdadero sentido de este caracterónimo resulta de la combinación de otras dos acepciones: c) «the nose in man, especially when large or badly shaped», en referencia al aspecto físico del personaje; y d) «a nozzle or the like», en alusión a su profesión de calderero. Ninguno de los traductores consultados parece haberlo interpretado correctamente: Astrana (*Hocico*) opta por traducir semánticamente la acepción (a), igual que García Calvo y Pujante (*Morros*), mientras que Del Álamo, Varela y Martínez Lafuente eligen la acepción (b) y proponen *Mascarón*; otros dos traductores conservan la forma original en su variante *Snowt* (Márquez y Quesada) y Navarra lo explica en nota («hocico y hocicudo»); Sotillos y Valverde (*Soplete*) y Mendoza (*Castín*) lo sustituyen para intentar mantener cierta relación con el oficio, cosa que no ocurre en la versión de Díaz Plaja (*Saleroso*). En lo que respecta al nombre de pila, la mayoría de los traductores modulan mediante el equivalente tradicional neutro, *Tomás* (Astrana, Del Álamo, Varela, Martínez Lafuente, Díaz Plaja, García Calvo y Valverde); Navarra lo traduce por el hipocorístico *Tomí* con explicación en nota (diminutivo de

Tomás), Mendoza lo sustituye por *Julián* y los demás lo omiten (Márquez, Quesada, Sotillos y Pujante).

Snug. Se trata de un ebanista, cuyo apellido tiene dos significados principales según el *OED*: a) «Trim, neat, compact»; y b) «In a state of ease, comfort, or quiet enjoyment». Cuatro traductores traducen la primera acepción por distintos equivalentes más o menos modulados: *Ensamble* (Sotillos y Valverde), *Justín* (García Calvo) y *Ajuste* (Pujante). Del Álamo, Varela y Martínez Lafuente optan por la segunda acepción y proponen *Comodidades*. Astrana lo sustituye por *Berbiquí*, manteniendo la relación con el oficio del personaje, cosa que no hacen ni Mendoza (*Gervasio*) ni Díaz Plaja (*Migaja*). Finalmente, Márquez y Quesada conservan la forma original, y Navarra la explica en nota («buen mozo y desvergonzado»).

Robin Starveling. El apellido del sastre significa «one who is emaciated for lack of nutriment» (*OED*), en alusión a la proverbial debilidad asociada con esta profesión⁶⁰. La mayoría de las versiones ofrecen traducciones semánticas diversas: *Hambrón* (Astrana, García Calvo, y Pujante), *Muerto de hambre* (Del Álamo y Varela), *Muerto de Hambre* (Martínez Lafuente), *Gazuza* (Sotillos y Valverde), y, de forma más libre, *Pobretón* (Díaz Plaja). Márquez y Quesada conservan el nombre original y Navarra lo explica en nota («famélico»). En cuanto al nombre de pila, las soluciones son muy variadas: Márquez y Quesada lo conservan; Astrana y Valverde lo traducen por *Ruperto* y *Berto*, respectivamente; Del Álamo, Varela, Navarra y Díaz Plaja lo naturalizan (*Robín*); Martínez Lafuente y Mendoza lo sustituyen por *Silvestre* y *Procopio*, respectivamente; y García Calvo, Sotillos y Pujante lo omiten.

(60) Brooks, pág. 3; Foakes, pág. 57; Wells, pág. 129. En *Henry V*, Part II, se nos dice: «Well said, good woman's tailor! Well said, courageous Feeble! Thou wilt be as valiant as the wrathful dove, or most magnanimous mouse» (III, ii, 132-134). Recordemos, asimismo, el cuento del sastrecillo valiente y el dicho inglés «nine tailors make a man».

4. Conclusiones

El análisis de las distintas versiones de *A Midsummer Night's Dream* demuestra que los nombres motivados son la principal fuente de los problemas de traducción. Los antropónimos no motivados no plantean ninguna dificultad, por lo que la variación entre unas versiones y otras es prácticamente nula. En conjunto, el método más empleado es, con diferencia, la *Traducción*, seguido de la *Conservación* y la *Modulación*. Menos frecuentes son la *Naturalización*, la *Sustitución*, la *Explicación* y la *Omisión*.

En este sentido, *El sueño de una noche de verano* es una excepción dentro de las obras de Shakespeare traducidas al español, en las que, por lo general, se conservan la mayoría de los nombres, incluso los atributivos. Los resultados obtenidos por los distintos traductores pueden resumirse de la forma siguiente:

Astrana es bastante coherente en su tratamiento de los antropónimos: utiliza siempre la traducción, excepto en el caso de *Puck*. No obstante, hay dos pequeñas inconsistencias en su versión: la traducción de *Robin* por *Ruperto* en el caso de *Starveling* y su naturalización por *Robín* en el de *Puck*; y la traducción de *Snug* por *Hocico*, que suprime la referencia a la profesión del personaje, presente en los apellidos de los demás artesanos.

La versión de Del Álamo tiene problemas graves: *Alcornoque* no es un equivalente de *Quince* ni siquiera en su acepción moderna, y tiene connotaciones negativas de las que carece el antropónimo original («persona ignorante y zafia», según el *DRAE*); *Mascarón* y *Comodidades*, aunque reflejan algunas de las acepciones de los términos originales, no respetan su función de caractónimos, pues no hacen alusión al oficio de sus portadores ni añaden ningún matiz que compense la pérdida semántica. El trasvase de los nombres de pila de los artesanos presenta inconsistencias, como la adaptación *Robín* o la modulación del hipocorístico *Nick* por la forma neutra *Nicolás*. La incompreensión que este traductor tiene de los nombres origina-

les queda demostrada en la única nota que les dedica: «Nótese en qué anacronismo incurre Shakespeare dando a sus personajes, ciudadanos de la antigua Atenas, los nombres cristianos de Pedro, Francisco, etc.»⁶¹

Varela propone exactamente los mismos antropónimos que Del Álamo, lo que puede indicar plagio en una u otra dirección.

Márquez es totalmente incongruente en su trasvase de los caracónimos de los artesanos: conserva la mayoría, traduce *Flute* y naturaliza *Quince*. La situación de los nombres de pila no es mejor: junto a *Pedro* y *Francisco* aparecen *Nick* y *Robin*, mientras que *Tom* simplemente desaparece.

Martínez Lafuente sustituye arbitrariamente los nombres de pila de dos personajes: *Nick* por *Oliverio* y *Robin* por *Silvestre*. Igual que Del Álamo y Varela, utiliza *Mascarón* y *Comodidades*, equivalentes inexactos y poco efectivos de los antropónimos originales. Por último, la modulación de *Moth* por *Mariposa* es, a mi entender, innecesaria.

La traducción de Navarra presenta una mezcla de antropónimos españoles (los atenienses, los duendes, los nombres de pila de los artesanos) e ingleses (*Puck*, los apellidos de los artesanos). Resulta especialmente ridícula la combinación de hipocorísticos como *Paco* o *Tomi* con apellidos ingleses, por no hablar de la homonimia involuntaria en *Pedro Quince*, que parece más bien el nombre de un rey. No todo es malo en esta versión; por ejemplo, la modulación *Mostacilla* es muy acertada. En una nota, Navarra intenta justificar la conservación de los apellidos de los artesanos afirmando que no son traducibles «ni siquiera aproximadamente»⁶².

Aparentemente Díaz Plaja ha tomado la mayoría de los nombres de las versiones anteriores, excepto *Membrillo* (mala

(61) Pág. 267.

(62) Pág. 262.

interpretación del original), *Saleroso* y *Migaja* (sustituciones arbitrarias) y *Pobretón* (el único que mantiene en cierto modo el sentido del caractónimo inglés). Algunos de estos casos tienen cierta justificación, ya que se trata de una traducción teatral para niños.

La versión de García Calvo comparte ciertos nombres con traducciones anteriores, pero en los demás sus propuestas son, en general, coherentes e imaginativas, y más cuidadas desde el punto de vista formal. Por ejemplo, los diminutivos en los nombres de algunos duendes (*Mostacilla*, *Frejolillo*, incluso *Polilla*) son sonoros y sugieren pequeñez; además, el hecho de que estén formados por una sola palabra se ciñe más a las normas onomásticas del español; *Coquito* también es un equivalente cultural ingenioso y su elección contrasta con la actitud conservadora de la mayoría de los traductores, que se limitan a reproducir *Puck*. En cuanto a los nombres de los artesanos, mantiene los hipocorísticos (*Nico*, *Paco*) y algunos de los apellidos son muy acertados (*Flautín*, *Justín*). Por supuesto, hay algunos defectos, como la mala interpretación de *Membrillo*, *Sentajo* y *Morros*. Finalmente, hay que señalar que García Calvo añade siempre entre paréntesis los antropónimos originales en los *dramatis personae*.

Quesada reproduce exactamente los nombres que figuran en la versión de Márquez, salvo detalles tipográficos, como el uso de mayúsculas o guiones. El hecho de que sea una adaptación infantil en forma de «cómic» puede explicar el gran número de erratas.

La traducción de Saenz de Heredia no es muy ilustrativa, puesto que, al desaparecer en ella los personajes de los artesanos, se elimina el problema principal. Los demás nombres son los mismos que aparecen en versiones anteriores.

Valverde ofrece un tratamiento coherente y bastante aceptable de los caractónimos, y en algunos casos propone soluciones que considero brillantes: *Cuñía*, *Canilla*, *Gazuza*. También es

excelente la traducción de *Goodfellow* por *Pillín*, pues mantiene la mezcla de bondad y maldad que define al duende, así como la alusión a su tamaño. Al contrario que la mayoría de los otros traductores, reproduce los diminutivos en los nombres de pila de los artesanos. Finalmente, incluye algunas notas explicativas: «Bottom es, además, 'Trasero'» (XVII); «Bottom es a la vez 'canilla' o 'lanzadera', y 'fondo'»⁶³.

La traducción de Sotillos comparte casi todos los nombres con la de Valverde. Por lo demás, hay que señalar su inconsistente tratamiento de los nombres de pila de los artesanos: omite tres, conserva uno y modula otro eliminando el hipocóristico.

La versión de Pujante contiene numerosas irregularidades en lo que se refiere al trasvase de los antropónimos: algunos de ellos proceden de otras traducciones (*Morros*, *Justín*, *Hambrón*); presenta errores de interpretación, como *Membrillo* y *Fondón*; este último posee, además, connotaciones negativas que no están en el original («dícese de quien ha perdido la gallardía y agilidad por haber engordado», según el *DRAE*).

Mendoza se aparta en gran medida del original, llegando a inventar nombres que carecen de toda relación con las formas inglesas (*Procopio*, *Gervasio*), o a conservar otros sin razón aparente (*Peaseblossom*, *Mustardseed*, *Snug*). La mezclanza de formas traducidas y originales resulta absurda, sobre todo si se piensa en una representación teatral. Su principal acierto es la modulación de *Quince* por *Listón*, que mantiene la alusión al oficio del personaje y a su carácter de líder del grupo; por el contrario, *Andrajo*, que es otra de sus novedades, no respeta el sentido del caractónimo inglés. El colmo de la incoherencia son los nombres de pila de los artesanos, con ejemplos como *Nick* = *Pedro* (*Peter* es *Perico*) o *Tom* = *Julián*.

(63) Pág. 50.

Es evidente que no hay coherencia en el tratamiento de los antropónimos, a los que muchos traductores parecen no conceder la atención que merecen: a menudo *copian* los nombres de otras versiones, o simplemente los conservan o los explican, en lugar de esforzarse por encontrar una solución válida. Por otra parte, recurren en exceso a la traducción literal: los nombres de los duendes son demasiado largos, compuestos, poco eufónicos; los apellidos de los artesanos casi nunca lo parecen. La conclusión final es que los traductores no logran, o ni siquiera intentan, reproducir la perfección de los caractónimos ingleses, que transmiten un sentido sin perder su apariencia de nombres propios.

Para terminar, me gustaría proponer los siguientes *dramatis personae* a partir de las versiones estudiadas: *Teseo, Hipólita, Egeo, Helena, Hermia, Demetrio, Lisandro, Filítrato, Coquito / Pillín, Frejolillo, Telaraña, Polilla, Mostacilla, Pedro Listón, Colás Canilla, Paco Flautón, Tomás Soplete, Justín y Ruperto Gazuza.*

MARÍA BARROS OCHOA
Naciones Unidas

Bibliografía

1. Fuentes primarias

- Boccaccio, Giovanni, *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole*. Ed. Pier Giorgio Ricci. Milán, Riccardo Ricciardi, 1965.
- Chaucer, Geoffrey, *The Canterbury Tales*. Londres, Penguin, 1977.
- Lamb, Charles y Mary Lamb, «El sueño de una noche de verano». En *Cuentos basados en el teatro de Shakespeare*. Trad. Miguel Sáenz de Heredia. Barcelona, Bruguera, 1982.
- Ovidio. *Ovid, Metamorphoses* (with an English translation by Frank Justus Miller). Vols. I y II. Cambridge (Massachusetts), Harvard U.P., 1984.
- Plutarco. *Plutarch's Lives* (with an English translation by Bernardotte Perrin). Vols. I, IV y IX. Londres, William Heinemann, 1968.
- Vidas paralelas*. Trad. Antonio Ranz Romanillos. Barcelona: Planeta, 1990.
- Sagrada Biblia*. Trad. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga. Madrid, Ed. Católica, 1985.
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. Ed. Harold F. Brooks. Londres, Routledge, 1991.
- Sueño de una noche de verano*. Trad. Mario Del Álamo. Barcelona, Joaquín Gil, 1944.
- El sueño de una noche de verano*. Trad. Adolfo R. Varela. Barcelona, Iberia, 1967.
- Sueño de una noche de verano*. Trad. José Arnaldo Márquez. Barcelona, Amigos del Círculo del Bibliófilo, 1980 (Madrid, EDAF, 1969).
- Sueño de una noche de verano*. Trad. Rafael Martínez Lafuente. Buenos Aires, El Ateneo, 1969.
- Sueño de una noche de verano*. Trad. Jaime Navarra Farré. Barcelona, Bruguera, 1978 (1972).
- Sueño de noche de verano*. Trad. Agustín García Calvo. Madrid, Lucina, 1980.

- Sueño de una noche de verano*. Trad. Aurora Díaz Plaja. Barcelona, La Galera, 1980.
- El sueño de una noche de verano*. Trad. Miguel Quesada Cerdán. Madrid, Deana, 1982.
- Sueño de una noche de verano*. Trad. Luis Astrana Marín. Madrid, Club Internacional del Libro, 1982 (Aguilar, 1930).
- El sueño de una noche de verano*. Trad. Eugenio Sotillos. Barcelona, Toray, 1986.
- Un sueño de la noche de san Juan*. Trad. José María Valverde. Barcelona, Planeta, 1993.
- El sueño de una noche de verano*. Trad. Ángel-Luis Pujante. Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- The Second Part of King Henry IV*. Ed. Giorgio Melchiori. Cambridge, Cambridge U.P., 1989.
- The Taming of the Shrew*. Ed. Brian Morris. Londres, Routledge 1989.
- Titus Andronicus*. Ed. J.C. Maxwell. Londres, Routledge, 1991.
- The Two Gentlemen of Verona*. Ed. Clifford Leech. Londres, Routledge, 1992.

2. Fuentes secundarias

- Aaltonen, Sirkku, «Translation of Proper Names, with Special Reference to Brendan Behan's *Borstal Boy* and its Swedish Translation *Borstalpojken* (by Thomas Warburton)», *Moderna Språk* 79, 2, 1985, 11-19, 117-127.
- Barros Ochoa, María, «Traducción de caractónimos en la obra de William Shakespeare», *Estudios Humanísticos*, 14, 1993, 113-128.
- Briggs, Katharine Mary, *The Anatomy of Puck*. Nueva York, Arno Press, 1977.
- Brooks, Harold F., Introducción y notas a William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* (Véase Fuentes primarias).
- Dyer, T.F. Thiselton, *Folk-lore of Shakespeare*. Williamstown (Mass.), Corner House Publishers, 1884 (1991).

- Fernández-Galiano, Manuel, «Sobre traducciones, transcripciones y transliteraciones», *Revista de Occidente*, 43, 1966, 95-105.
- Fluchère, Henri. En William Shakespeare, *Oeuvres complètes*. Vol. I. París, Gallimard, 1959.
- Foakes, R.A., Introducción y notas a William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*. Cambridge, Cambridge U.P, 1995.
- Green, William, «Humours Characters and Attributive Names in Shakespeare's Plays». En Kelsie B. Harder, ed., *Names and their Varieties: A Collection of Essays in Onomastics*. Lanham, U. P. of America, 1986, págs. 208-216.
- Hermans, Theo, «On Translating Proper Names, with Reference to *De Witte* and *Max Havelaar*». En Michael Wintle, ed., *Modern Dutch Studies*. Londres, The Athlone Press, 1988, págs. 12-24.
- House, Juliane, «Of the limits of translatability», *Babel*, 19, 4, 1973, 166-167.
- Levin, Harry, «Shakespeare's Nomenclature». En Gerald W. Chapman, ed., *Essays on Shakespeare*. Princeton, Princeton U.P., 1965.
- Levith, Murray, *What's in Shakespeare's Names*. Hamden (Con.), Archon Books, 1978.
- Maillot, Jean, 1979, «Anthroponymie et traduction», *Babel*, 25, 4, 1979, 210-213.
- Neubert, Albrecht, «Name und Übersetzung». En *Der Name in Sprache und Gesellschaft*. Berlín, Akademie Verlag, 1973, págs. 74-79.
- Newmark, Peter, *Approaches to Translation*. Oxford, Pergamon Press, 1981.
- Pujante, Ángel-Luis, «Introducción», en William Shakespeare, *El sueño de una noche de verano* (Véase Fuentes primarias).
- Quiller-Couch, Arthur y John Dover Wilson, Introducción y notas a William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*. Cambridge, Cambridge University Press, 1968.
- Reynolds, Lou Agnes y Paul Sawyer, «Folk Medicine and the Four Fairies of *A Midsummer Night's Dream*», *Shakespeare Quarterly*, 10, 1959, 513-521.
- Robinson, Fred C., «Appropriate naming in English literature», *Names*, 20, 1972, 131-137.

-
- Schultze, Brigitte, «Problems of Cultural Transfer and Cultural Identity: Personal Names and Titles in Drama Translation». En Harald Kittel y Armin Paul Frank, eds., *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlín, Erich Schmidt, 1991, págs. 91-110.
- Sumera, Adam, «Names in literary translations». En: Barbara Lewandowska-Tomaszczyk y Marcel Thelen, eds., *Translation and Meaning*, Part 2. Maastricht, Rijnhogeschool Maastricht, 1992, págs. 227-232.
- Vinay, J.P. y J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París, Didier, 1997 (1958).
- Wells, Stanley, Introducción y notas a William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*. Londres, Penguin, 1967.