



**Programa de Doctorado en Lenguas Modernas**

**TRADUCIBILIDAD DE SÍMBOLOS EN LA OBRA  
DRAMÁTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA AL  
RUSO, AL INGLÉS Y AL ITALIANO: UN ESTUDIO DE  
PRAGMÁTICA INTERCULTURAL**

**Tesis Doctoral presentada por**

**ANASTASIA KOSTYUCHEK**

**Directora:**

**DRA. CARMEN SANTAMARÍA GARCÍA**

**Alcalá de Henares, 2016**



## Agradecimientos

Cualquiera que escribió una tesis sabe que es un camino largo, empinado y con muchas curvas que uno empieza a recorrer decidido y muy entusiasmado, lleno de ideas, fuerzas y buen espíritu. Es un camino que se propone andar en paralelo con otras miles de cosas que le van pasando en la vida. Porque la vida sigue, gira y no para sólo porque uno se ha propuesto un itinerario académico complejo. Pero a medida de que pasan las páginas, libros, artículos, bibliotecas, transcurren horas, días, años, las ideas se confunden, las fuerzas se debilitan y el espíritu flaquea.

En esos momentos de debilidad y confusión es muy importante parar y mirar a tu alrededor para darte cuenta que no estás caminando sólo, ni lo estabas, ni lo estarás; que hay a tu lado personas que están dispuestas a acompañarte a lo largo de todo este viaje desde la primera hasta la última página. A todas estas personas que me apoyaron, que no me dejaron caer, que me dieron fuerzas y ánimos y que no me permitieron salir del camino, les quiero dar las gracias de corazón. En primer lugar a Carmen, que no sólo resultó ser una buena directora que siempre me apoyó y me animó, sino que también una fantástica persona, siempre optimista, cercana y cariñosa. A mi marido Nacho, a este hombre valiente que aguantó a mi lado todas mis desesperaciones y frustraciones al respecto, y que nunca perdió fe en que lo conseguiría. A mis padres que nunca hicieron preguntas incómodas tipo ¿y la tesis, para cuándo?, a todos mis amigos que escuchaban, comprendían, animaban, apoyaban, compadecían y abrazaban. En particular a mis amigas Narissa y Valentina, por su paciencia con mis preguntas y peticiones en inglés e italiano a todas horas, y, por supuesto, a mi amiga Marina por echarle horas infinitas de lectura a las páginas de este trabajo. A mis compañeros de trabajo que me cubrían las espaldas. A las maravillosas bibliotecarias Rosa y Sonia de la Fundación de Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes de Madrid, que me ayudaron tantas veces, me aguantaron tantos veranos y me dieron tantos consejos. Y a todas aquellas personas que me dieron palabras de ánimo durante todo este tiempo desde el mes de noviembre del año 2008.



## Resumen

El objetivo principal del presente trabajo es argumentar la necesidad y demostrar la posibilidad de la conservación de los símbolos en las traducciones de las obras dramáticas de Federico García Lorca (FGL a partir de ahora) al inglés, al italiano y al ruso.

Se espera que los resultados y las conclusiones obtenidos en el proceso de la investigación sean de utilidad práctica y hallen su aplicación en la interpretación de las obras dramáticas de FGL llevadas a los fondos culturales ruso, italiano e inglés, y contribuyan a la percepción más adecuada y equivalente de estas obras llegando a sus niveles semánticos más profundos.

Este trabajo de investigación abarca sólo las obras dramáticas de FGL y no la poesía. Es inevitable recurrir a ella, dado que la simbología de su poesía y de su teatro es un todo único, pero el material principal a partir del cual se realiza la investigación es el teatro. Se seleccionaron cinco obras dramáticas de diferente carácter (según la denominación del autor se trata de un poema trágico, un poema granadino del novecientos, una tragedia, un drama y una farsa) y sus correspondientes traducciones al inglés, al italiano y al ruso. Las traducciones escogidas para cada uno de los idiomas abarcan un amplio período temporal, lo que permite ver los cambios en los enfoques, estrategias y actitudes de los traductores a lo largo de casi un siglo.

El trabajo se concentra en el análisis pragmático de la naturaleza de los símbolos y de su estructura, haciendo hincapié en su carácter tridimensional: los elementos universales frente a los específicos nacionales (en este caso de la cultura española) y el significado simbólico propio del autor, tomando en consideración la interacción e influencia entre ellos dentro de los límites de un contexto determinado. El análisis llevado a cabo es de carácter pragmático por este interés del estudio de los símbolos en su contexto. Se comparan los ejemplos seleccionados del original con sus traducciones y las traducciones de cada idioma entre sí, llegando a conclusiones sobre las equivalencias en cada caso concreto. En el caso de las traducciones al ruso se intenta ofrecer una traducción alternativa (con algunos ejemplos) explicando las razones que subyacen a dicha traducción.



*Pero, en realidad, ¿no es ya demasiado otro libro  
sobre García Lorca? No, ya que Federico está  
condenado a la fama. Su entrañable amiga la fama,  
amante y amada, no le deja tranquilo.  
La fama, como la sombra al cuerpo, está eternamente adherida al Poeta.  
(Prieto, 1977, p.13)*



INDICE.....	13
Introducción .....	15
1. CAPÍTULO 1: Las bases de la investigación.....	17
1.1. La hipótesis y el marco teórico.....	17
1.2. Material y objeto de estudio.....	23
1.3. Objetivo de la investigación y metodología.....	25
2. CAPÍTULO 2: Simbolismo lingüístico y problemas de traducción.....	27
2.1. Símbolo: noción y descripción.....	27
2.2. Características del símbolo.....	29
2.3. Problemas de la traducción de los símbolos.....	34
2.4. <i>Decir casi lo mismo</i> : traducción e interculturalidad.....	37
2.5. Significado pragmático de los símbolos.....	41
2.6. Interpretación como un componente de traducción.....	43
3. CAPÍTULO 3: Materiales para el estudio y metodología.....	46
3.1. La selección de las obras dramáticas de Federico García Lorca para el análisis.....	46
3.2. La búsqueda, la comparación y la selección de las traducciones al inglés, al ruso y al italiano.....	50
3.3. Variedad de enfoques del estudio de las obras de Federico García Lorca.....	53
3.4. Los símbolos en las obras dramáticas de Federico Garcia Lorca.....	55
3.5. Particularidad del enfoque a base del análisis de tres niveles en la estructura del significado simbólico en las obras dramáticas de Federico Garcías Lorca.....	58
4. CAPÍTULO 4: Resultados del análisis de los símbolos en las obras dramáticas seleccionadas y sus correspondencias en las traducciones al inglés, al ruso y al italiano.....	61
4.1. Símbolo de la luna.....	61
4.2. Símbolo del espejo.....	73
4.3. Símbolo del agua.....	80
4.4. Símbolo del caballo.....	125
5. CAPÍTULO 5: Conclusiones.....	145
5.1. Resumen de conclusiones.....	145

5.2. Aplicaciones prácticas y propuesta de la realización de nuevas traducciones de las obras dramáticas de Federico García Lorca al ruso.....	149
6. BIBLIOGRAFÍA.....	151
6.1. Libros y artículos.....	151
6.2. Enciclopedias y diccionarios.....	168
7. APÉNDICE.....	169
7.1. Ejemplos extraídos del original y de las traducciones del símbolo de la luna.....	169
7.2. Ejemplos extraídos del original y de las traducciones del símbolo del espejo.....	181
7.3. Ejemplos extraídos del original y de las traducciones del símbolo del agua.....	188
7.4. Ejemplos extraídos del original y de las traducciones del símbolo del caballo.....	250

## **Introducción.**

Cada vez con más frecuencia podemos encontrar en trabajos de teoría de traducción y lingüística términos como, por ejemplo, “comunicación intercultural”, (Rabadán 1991, Tricás Preckler, 2008), los problemas lingüísticos de carácter cultural etnológico (Liebe-Harkort, 1989; Nida, 1999; Nida, 2004; Sala, 1999; Gil de Carrasco, 1999), o la pragmática intercultural (Hernández Sacristán, 2003; Hernández Cristóbal, 2004; Wierzbicka, 2008 y 2010; Ogiermann, 2009; Kecskes y Romero-Trillo, 2013; Kecskes 2014). Desde hace ya más de dos décadas no se duda de la necesidad de acercarse a la interpretación del texto en un idioma extranjero considerando tanto los componentes de la cultura general como los componentes de la cultura nacional. Son estos componentes los que garantizan una percepción y un comentario de este texto, si no del todo equivalentes, por lo menos máximamente aproximados a la percepción y el comentario que le darían los lectores de su idioma. Los conocimientos lingüísticos del sistema de un idioma y de las leyes de su funcionamiento resultan insuficientes si no se apoyan en un fondo cultural determinado.

Existen muchos trabajos teóricos dedicados a estos conceptos y que abarcan una amplia área interdisciplinar. En este trabajo el campo de investigación se reduce al diseño del método que se aplica al análisis pragmático de las dificultades relacionadas con la transmisión del significado simbólico de las palabras en su traducción del español al ruso, al italiano y al inglés.

En cuanto a la importancia de este trabajo, se espera que los resultados y las conclusiones obtenidas sean de utilidad práctica y hallen su aplicación en la interpretación de las obras dramáticas de FGL llevadas a los fondos culturales ruso, italiano e inglés, y contribuyan a la percepción más adecuada y equivalente de estas obras llegando a sus niveles semánticos más profundos.

El objetivo principal del presente trabajo es argumentar la necesidad y demostrar la posibilidad de la conservación de los símbolos en las traducciones de las obras dramáticas de FGL.

La investigación se concentra en el análisis pragmático de la naturaleza de los símbolos y de su estructura, haciendo hincapié en su carácter tridimensional: los elementos universales frente a los específicos nacionales (en este caso de la cultura española) y el significado simbólico propio del autor, tomando en consideración la interacción e influencia entre ellos dentro de los límites de un contexto determinado.

Cabe subrayar que este trabajo de investigación abarca sólo las obras dramáticas de FGL y no la poesía. Es inevitable recurrir a ella, dado que la simbología de su poesía y de su teatro es un todo único, pero el material principal a partir del cual se realiza la investigación es el teatro. Las obras dramáticas de FGL que se han escogido, son: *La Zapatera prodigiosa* (2007a), *Bodas de sangre* (2009b), *Yerma* (García Lorca, 2002), *Doña Rosita la soltera* (2002) y *La casa de Bernarda Alba* (2009c).

En cuanto a las traducciones de las obras escogidas, han sido encontradas múltiples versiones en inglés, entre las cuales la obra más traducida es indudablemente *Bodas de sangre*. De esta tragedia disponemos de once traducciones que son las más importantes y relevantes de las que existen hasta ahora. Además de estas once, existen muchas más, pero, siendo adaptaciones para la representación teatral de esta tragedia y no propiamente traducciones literarias, no han sido incluidas en el trabajo presente. Para este trabajo escogí también ocho traducciones de *La casa de Bernarda Alba* y nueve traducciones de *Yerma*, cinco de *Doña Rosita la soltera* y cuatro de *La Zapatera prodigiosa*. Las traducciones seleccionadas poseen una variedad temporal que abarca casi un siglo, lo que permite analizar diferentes estilos y tendencias traductológicas. Las traducciones al ruso y al italiano son menos numerosas pero también bastante separadas en el tiempo, lo que favorece el análisis comparativo.

Y por último queda explicar que en el trabajo presente se ha analizado el grupo de símbolos más representativos y frecuentes en la simbología de FGL, que son los símbolos de la muerte. Dentro de este círculo me he centrado en el símbolo del agua, de la luna, del caballo, y en el símbolo del espejo, que está en la intersección de los campos semánticos de los símbolos de la luna y del agua.

## **1. CAPÍTULO 1: Las bases de la investigación.**

En este capítulo se exponen las bases de la presente investigación que incluyen el planteamiento de la hipótesis preliminar y su posterior evolución a la hipótesis final dentro del marco teórico de los estudios críticos, literarios, traductológicos, culturoológicos y lingüísticos que ya existen en el campo de interés de esta investigación. Se exponen también los materiales abarcados y se define el objeto del estudio. Se explican los objetivos del presente estudio y se determina la metodología utilizada en el proceso de selección, análisis y elaboración de las conclusiones.

### **1.1. La hipótesis y el marco teórico.**

El interés hacia este tema nació de las experiencias personales de la lectura de las obras dramáticas de FGL traducidas al ruso, y posteriormente de la lectura de las mismas obras en su versión original. La percepción en estos dos casos resultó tan diferente que provocó la búsqueda de traducciones de las mismas obras a otros idiomas, tales como el italiano y el inglés, cuya lectura llevó a un interrogante: ¿por qué la impresión que causan estas obras en el original es tan diferente de la que producen sus respectivas traducciones? Como respuesta se formuló la hipótesis preliminar: el grado de traducibilidad de los símbolos altera seriamente el efecto que la traducción de la obra causa al lector, es decir, cuantos más símbolos pasan desapercibidos, al nivel consciente o inconsciente, ante los ojos del traductor, más diferente se hace la impresión final. Al plantear esta hipótesis inicié la búsqueda del material que podría aproximarme al establecimiento de relaciones entre los hechos y explicar por qué se producen. La búsqueda reveló, ante todo, el carácter interdisciplinar de este planteamiento. Fue imprescindible incluir en el marco teórico diferentes disciplinas para reunir los conocimientos suficientes que hicieron evolucionar la hipótesis preliminar en la hipótesis principal de esta investigación: es necesario tener siempre en cuenta los tres componentes del significado simbólico para conseguir el mayor grado de equivalencia entre la impresión que le causa una obra en original al lector nativo de este idioma y la impresión de la traducción correspondiente que se produce en el lector nativo de la lengua de traducción. Los tres componentes del significado simbólico son: el universal, el específico nacional (en este caso de la cultura española) y el propio del autor. En esta parte del capítulo se expone detalladamente la formación del marco teórico y la evolución de la hipótesis dependiendo de sus componentes.

En primer lugar, el mismo concepto del símbolo, sus definiciones y sus demostraciones culturales, me sitúan en un punto de intersección entre pragmática intercultural, psicología, antropología, psicolingüística y etnopsicología. A partir de este punto son imprescindibles para

esta investigación términos como comunicación intercultural, conciencia lingüística, pragmática intercultural y lingüística cognitiva. Es preciso recurrir a los lingüistas cognitivos para “revelar el grado en que las comprensiones de los pueblos estaban basados por todas partes en los mismos procesos cognitivos y en experiencias corporales universales” (Palmer, 2000, p.147). Es necesario consultar los estudios antropológicos para tener en cuenta que “por debajo... de cada cultura puede yacer un cimiento universal que consta de unas pocas ideas humanas innatas o de ideas derivadas de experiencias universales” (Palmer, 2000, p.148). Necesito también analizar y estudiar las conexiones entre las lenguas y las visiones del mundo, su formación y desarrollo en conjunto, su mutua influencia. La relación entre la visión del mundo de un grupo étnico y su comportamiento lingüístico es compleja. El estudio y las búsquedas en esta dirección pueden proporcionar informaciones muy valiosas sobre la formación y funcionamiento de los elementos, que constituyen el cuadro lingüístico de un individuo a nivel de su pertenencia a un grupo étnico en concreto (Fought, 2006, pp.30-33). Adentrarse en el conocimiento sobre diferentes culturas y su comunicación lingüística ayuda a entender la existencia tanto de los elementos que se comparten, se transmiten sin dificultad y se entienden, como de los que no tienen el mismo marco de referencia sociocultural. “La pragmática intercultural somete a estudio, en un sentido amplio, las diferencias lingüístico-culturales en los mecanismos que regulan la interacción” (Hernández Sacristán, 2003, p.17).

El estudio sobre la simbología, aún si se realiza enfocado desde el punto de vista traductológico, no puede prescindir del análisis de los componentes del símbolo a nivel de la cultura general, de la cultura nacional y de los elementos personales. Se trata del análisis de las diferencias entre los componentes universales y los específicos nacionales, su interacción e influencia mutua dentro de los límites de un contexto determinado, tomando en consideración el tercer elemento, el significado propio del autor. Este tercer elemento dificulta todavía más la percepción completa y adecuada, y es preciso ser consciente de la posible fusión de estos tres aspectos en la estructura del significado simbólico.

Como afirmaba Jaspers (1973), en todos los tiempos el hombre ha vivido y vive en un mundo de símbolos. Para Jaspers los símbolos constituyen aquella realidad que determina y casi domina su existencia. Como esta existencia en símbolos pertenece a las estructuras fundamentales de la vida del hombre, nuestro objetivo es abarcar estos símbolos en toda su variedad y riqueza y ponerlos en orden (p.279). Recorro a estas reflexiones del filósofo alemán, porque realmente asocio el proceso de decodificación de los símbolos en las obras dramáticas de FGL con el intento de percibir en su plenitud el mundo creado por el autor y transmitirlo en el grado más auténtico posible al público amplio y variado procedente de otra realidad etnocultural.

En segundo lugar he decidido incluir en el marco teórico la recopilación más completa posible de los estudios científicos dedicados al mundo simbólico de FGL que pueden ser organizados según diferentes criterios. Por un lado podemos clasificar estos estudios por su carácter general: filológicos (López Alonso, 2002; Flys, 1955), lingüísticos (Bobes, 1990; Lara, 1973), filosóficos (Martín, 1986; López Castellón, 1981), literarios (Cao, 1990; Marful, 1990; J. Smoot, 1978; Harretche, 2000; Carmona Vázquez, 2003), y los que están dedicados a la representación teatral de su obra y a las adaptaciones para el cine (Cueto, 1990; Bolado, 1990). Por otro lado podemos clasificarlos dependiendo del enfoque del autor: enfoques políticos (Gibson, 1971; Bardi, 1958; Vila-San-Juan, 1975), históricos (Prieto, 1977; Araya, 1983), los muy numerosos biográficos (Umbral, 1975; Gibson 1989, 1998a, 1998b, 1998c, 2007; Stainton, 2001; Ferrera Comesaca, 1996; Sánchez Vidal, 1986) y mitológicos (Babín, 1962; Álvarez de Miranda, 1963)<sup>1</sup>. En tercer lugar podemos clasificarlos como muy sofisticados o muy simplificadores (Gil, 1975, p.9). Incluso se dio la opinión de que FGL tuvo muy mala suerte con los críticos, porque de toda la literatura moderna española, es el poeta más estudiado y menos comprendido (Aguirre, 1975, p.97). Pero sin duda alguna existe una gran cantidad de obras muy valiosas basadas en investigaciones objetivas y profundas. Entre la bibliografía crítica del poeta se hallan ensayos que, desde el momento de su publicación, se convirtieron en obras clásicas en este campo. Son artículos de Salinas, de Guillén, de Dámaso Alonso, de Amado Alonso o de Aleixandre (Gil, 1975, p.11). Describiendo de esta manera el círculo de investigaciones dedicadas a FGL, pretendo valorar los trabajos y los enfoques que ya existen para tomar decisiones informadas respecto a la metodología del trabajo. Creo absolutamente necesario consultar el mayor número posible de estudios realizados y tener presente el constante interés por la obra de este poeta español que, según las palabras de Gil:

[...] se debió no sólo a las consecuencias del paso del tiempo, sino a la noble presión de la grandeza genuina de la obra de Lorca, a todo cuanto había en él de fuerza creadora, de riqueza expresiva y de poética autenticidad... a cuanto esa obra tiene... de problemática.  
(Gil, 1975, p.10)

La obra de FGL enfrenta al investigador, igual que al traductor, a diversas y complicadas tareas. Así que, nuestro objetivo principal consiste en transformar, donde sea posible, la precisión poética en la precisión lógica (López-Morillas, 1975, p.312), teniendo en cuenta que debemos rehuir los extremos y evitar una debacle poética.

---

<sup>1</sup> Los autores indicados entre paréntesis después de cada enfoque mencionado, han sido elegidos como ejemplos de obras que han sido consultadas dentro de estos enfoques.

La lengua es un vínculo entre el hombre y el mundo que lo rodea, es lo que refleja su visión particular de este mundo. De aquí vienen los postulados sobre conocimientos de fondo y sus clasificaciones en la traductología (Vinogradov, 2001, pp.34-36). Estas visiones particulares que se reflejan en la lengua, dieron vida a una serie de conceptos dentro de esta disciplina, tales como: simbología lingüística, significado simbólico y alusión, connotación, realia, realia asociativa, subtexto, significados explícitos e implícitos (Larson, 1998; Álvarez González, 2006; Garrido Gallardo, 1983; Ramírez Bellerín, 1999). También incentivaron la creación de diferentes enfoques a la solución de problemas traductológicos en las situaciones en las que se dan estos conceptos. Entre estos enfoques están: la necesidad de tomar en consideración la singularidad de una u otra cultura, la traducción como comunicación intercultural, el análisis del contexto extralingüístico y la investigación de las condiciones pragmáticas del texto (Vinogradov, 2001; Álvarez Calleja, 2000; Snell-Hornby, 1988; Hatim y Mason, 1990). Todos estos enfoques son muy importantes en la investigación dedicada al simbolismo lingüístico y ayudan en el intento de abarcar el amplio espectro de problemas traductológicos, tarea que implica el análisis de cada caso concreto, cada aparición del símbolo en el texto, y también implica elaborar el método del análisis que permita reducir las pérdidas en el proceso de la traducción.

En tercer lugar, incluimos en el marco teórico la traductología y las disciplinas contiguas, cuyos conocimientos me guían en el análisis de las traducciones existentes y ayuda a la evaluación objetiva del uso de cada símbolo en estas traducciones y también me asesorará a la hora de proponer alternativas.

Desde hace tiempo se considera axiomático el hecho de que las pérdidas son inevitables y de que la compensación no es nunca absoluta. El traductor casi siempre se ve obligado a sacrificar algo, porque en la práctica resulta muy complicado cumplir la *regla de oro* y “decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga” (García Yebra, 1997, p.45). Sin embargo, a menudo el traductor no puede permitirse hacer este sacrificio, aunque a primera vista sea un detalle muy insignificante. El problema es aún más agudo cuando se trata de dramaturgia. Independientemente de si estamos leyendo o viendo una obra de teatro, tiene que seguir siendo un espectáculo, y es un espectáculo prácticamente privado de cualquier comentario, “el autor sólo puede hablar a través de sus personajes” (Borel, 1966, p.27). En una obra de teatro es esencial tener siempre presente “la función dramática de todo texto teatral, cuya finalidad es la representación escénica; se trata de textos escritos para ser representados” (Hurtado Albir, 2008, p.66). En el proceso de traducción de obras dramáticas no debe olvidarse en ningún momento que dichas obras se crean, en su mayoría, para ser interpretadas sobre el escenario. Precisamente por esta razón una obra dramática es comparable a un mecanismo sutil

que precisa que todos sus elementos estén en su sitio. No hay palabras que no tengan importancia. No se puede alterar este equilibrio sin alterar el resultado final, por eso las pérdidas deben reducirse al mínimo. Entre las muchas particularidades de las obras de teatro se encuentra el alto nivel de simbolismo, el que presenta especial dificultad para el traductor. Así pues, refiriéndome a los problemas de traducción, relacionados con los símbolos, es necesario subrayar la imprescindible incorporación de la fase de interpretación en el proceso de traducción. En muchos casos la traducción del símbolo en su significado directo no entraña ninguna dificultad, no exige ninguna transformación, y a veces estas transformaciones ni siquiera son posibles por las condiciones del contexto, pero el problema está en cuántos significados implícitos oculta cada símbolo. Nos enfrentamos al eterno problema del traductor: la correlación entre la cantidad de información del texto de partida y del texto de llegada. En este caso la interpretación es la parte integrante del proceso de traducción, porque el símbolo requiere más un comentario, una descodificación, que una transposición formal de un medio lingüístico al otro. Los resultados de la interpretación, desde luego, no siempre pueden reflejarse en el texto de llegada a través del empleo de técnicas de traducción tales como la ampliación, la explicitación o la concretización (a veces, usando estas técnicas, se corre el riesgo de caer en errores de traducción, como, por ejemplo, adición, omisión o falso sentido, lo que a su vez conduce a significados complementarios e impropios para la palabra en cuestión) (Hurtado Albir, 2008, pp. 258-260, 290-291). En muchos casos es obligatorio recurrir a las notas del traductor, que por encontrarse fuera del texto y no estar tan limitadas en términos de espacio, de estilo y de contexto, dan al traductor la posibilidad de revelar los significados del símbolo ante el lector brevemente y con precisión, pero con cierta libertad.

La interpretación en sí es la búsqueda dirigida al mismo tiempo hacia la estructura interior del símbolo y hacia las fronteras exteriores de su campo semántico. Es un proceso complicado y hasta en algunos casos puede resultar confuso. Además, ninguna nota del traductor puede erigirse en juez de la verdad absoluta, porque en cualquier caso la interpretación se basa en conjeturas, hechos y datos reunidos, suposiciones e hipótesis. A veces, demasiado entusiasmo en la interpretación puede conducir a una pérdida de objetividad. El traductor toma por símbolo cada palabra, o se basa siempre en el mismo principio teniéndolo como el dominante, lo que inevitablemente lleva a la limitación del enfoque. No obstante y a pesar de estas advertencias, considero que es obligatoria la presencia del elemento interpretativo, porque en el caso de los símbolos, las connotaciones pueden incluir asociaciones, sugerencias y alusiones. Uno de los investigadores de la obra de FGL acertó al decir que para acercarse al verdadero mensaje del poeta hay que sustituir el significado por la insinuación (López-Morillas, 1975, p.312).

Resulta muy tentador admitir la intraducibilidad investigando la obra de FGL. Él mismo dijo que “la traducción, por bella que sea, destroza el espíritu del idioma” (Mainer, 2010, p.725). Esta frase me lleva a la hipótesis de la relatividad lingüística creada en los años treinta por los lingüistas estadounidenses Whorf y Sapir (citados en Snell-Hornby, 2006, p.25). Según esta hipótesis la estructura de un idioma determina el modo de pensar y el método de conocer la realidad. Y como cada idioma estructura la realidad a su manera, las herramientas de cada una de las lenguas no son intercambiables entre sí. Llegados a este punto mencionamos a Mounin (1963), el lingüista francés, y sus planteamientos sobre las diferentes visiones del mundo que poseen los hablantes de diferentes idiomas, y, en consecuencia, sobre posibilidad e imposibilidad de traducir. Entre los partidarios de la intraducibilidad en España se encuentra también el contemporáneo de FGL, Ortega y Gasset (1996).

Sin embargo, la lingüística, que ha evolucionado poco a poco para ocupar un lugar de cierta importancia entre otras ciencias, iba formando dos partidos opuestos en las opiniones sobre la noción de traducibilidad (o intraducibilidad). Los científicos e intelectuales más destacados del grupo opuesto son Benjamin (Munday, 2008, p.169-170) y Jakobson (Munday, 2008, p.37-38). La tendencia principal de los lingüistas posteriores a la época de FGL es alejarse de los dos extremos. Por ejemplo, en los trabajos de Rabadán (1991) y Tricás (2008) se ve claramente el intento de reconciliar los conceptos contrarios permitiendo las circunstancias en las que los dos pueden ser posibles. Es muy interesante la clasificación que hace Rabadán de las limitaciones a las que se enfrenta el traductor: las limitaciones lingüísticas, las limitaciones extralingüísticas y las limitaciones del conocimiento humano, del carácter subjetivo y universal (1991, p.110). Esta clasificación, junto con la postura de García Yebra (1994) afirmando que la inexistencia de la traducción perfecta alienta a los traductores a traducir siempre del mejor modo posible, llevan a la siguiente conclusión: la intraducibilidad de los símbolos tiene que ser detectada, tiene que ser analizada la estructura del símbolo en cuestión y revelado el elemento “intraducible” de su significado. Al cumplir estas dos tareas previas se inicia la búsqueda de solución para la transmisión del significado simbólico con los métodos y estrategias más adecuados en cada caso.

## 1.2. Material y objeto del estudio.

El material del presente estudio ha sido extraído de las siguientes obras dramáticas de FGL: *La Zapatera prodigiosa* (García Lorca, 2007a), *Bodas de sangre* (García Lorca, 2009b), *Yerma* (García Lorca, 2002), *Doña Rosita la soltera* (García Lorca, 2002) y *La casa de Bernarda Alba* (García Lorca, 2009c).

En cuanto a las traducciones, es imprescindible explicar la selección de traducciones a cada idioma anunciado en el título.

Han sido encontradas múltiples traducciones del teatro de FGL al inglés, entre las cuales la obra más traducida es, sin duda, *Bodas de sangre*. De esta tragedia disponemos de once traducciones al inglés que son las más importantes y relevantes de las que se hicieron hasta ahora. A parte de estas once, existen más versiones, pero se trata de adaptaciones para la representación teatral de esta tragedia y no de propiamente traducciones literarias, por ese motivo no forman parte del objeto de estudio. Las once traducciones de *Bodas de sangre* al inglés que han sido seleccionadas abarcan un amplio período de tiempo desde la traducción de C del año 1947 (García Lorca, 1947) hasta la traducción de Burns y Ortiz-Carboneres del año 2009 (García Lorca, 2009a). Este extenso margen temporal permite comparar las traducciones más antiguas con las más modernas y de ese modo comparar las técnicas y estrategias que preferían los traductores de distintas épocas en la solución de los problemas relacionados con la traducibilidad de símbolos. Este acercamiento comparativo permite a su vez analizar también los cambios que ha sufrido el enfoque de interpretación y traducción de palabras con significado simbólico, recuperando las soluciones más logradas en cada uno de ellos. También tenemos considerable variedad y amplitud temporal en las traducciones de *Yerma*, que son nueve, y de *La casa de Bernarda Alba*, que son ocho. Abarcan el mismo período de tiempo, puesto que la primera traducción de las dos obras pertenece a los mismos traductores: a Graham-Lujan y O'Connell (García Lorca, 1947) y, la última de *La Casa de Bernarda Alba* a Jones y Ortiz-Carboneres (García Lorca, 2009d) y la de *Yerma* a Kline (García Lorca, 2007c). Las traducciones al inglés de las demás obras no son tan numerosas, pero también cuentan con un marco temporal bastante amplio. Disponemos de varias traducciones de cada obra: cuatro de *La Zapatera Prodigiosa* y cinco de *Doña Rosita la soltera*.

De las traducciones al italiano también se han encontrado varias traducciones de cada una de las cinco obras que distan bastante en el tiempo, lo que permite continuar con el análisis comparativo. En cuanto a las traducciones al ruso, son las menos numerosas, pero es necesario e importante su inclusión en el objeto de estudio, porque son las traducciones que dieron paso a la

formulación de la hipótesis inicial y son ejemplares valiosos de las traducciones a través de enfoques y estrategias distintas de las europeas occidentales.

En cuanto al objeto del estudio, lo constituye una de las capas más extensas y profundas del mundo simbólico de las obras dramáticas de FGL. Esta capa se ha determinado como la simbología de la muerte. Como breve explicación de la elección del objeto se pueden exponer dos razones principales: casi todas las obras de teatro, que seleccioné para la investigación, son tragedias, y el tema de la muerte es uno de los temas eternos del arte mundial en general y del arte español en particular: “La muerte, tema recurrente en la poesía española” (Arango, 1995, p.51). La muerte es el tema constante en la obra de FGL. En su lírica y en su dramaturgia predomina la actitud sacra hacia todo lo relacionado con la muerte, que se erige ante los lectores en su compleja estructura de transformaciones infinitas que transmiten este horror primitivo del hombre de cara a este, incomprensible para él, fenómeno de la muerte: las imágenes del agua y de la luna, los animales, las sustancias y los objetos que acompañan la muerte.

### **1.3. Objetivos de la investigación y metodología.**

Después de haber descrito el tema, el marco teórico, la evolución del planteamiento y el material de investigación, me gustaría hacer hincapié en el objetivo de la investigación. El objetivo principal de mi tesis es argumentar la necesidad y demostrar la posibilidad de conservar los símbolos y su carga pragmática cultural en las traducciones de las obras dramáticas de FGL al inglés, al italiano y al ruso para acercar la impresión del lector de la obra en original a la del lector de una traducción, partiendo de la idea de que no hay elementos casuales en la construcción de su simbología. Los elementos del mundo simbólico de FGL arrancan de la tradición cultural andaluza mezclando respectivas connotaciones con las del origen universal y las que sobrepone el autor. Por ello estos elementos requieren la reconstrucción de su significado mediante procesos pragmáticos de inferencia. Como objetivo secundario me propongo intentar encontrar la solución óptima en los casos de las traducciones al ruso donde mi investigación va a revelar la pérdida del significado pragmático cultural.

Para conseguir mis objetivos, me propongo utilizar un método de trabajo que consiste en la realización de las siguientes etapas:

- Análisis de los estudios sobre la interpretación del mundo simbólico de FGL desde el punto de vista traductológico, en otras palabras, a través del planteamiento de los problemas que presenta este mundo para el traductor.
- Selección de las obras dramáticas de FGL como material básico y esencial para la presente investigación.
- La búsqueda y la selección de las traducciones de las obras dramáticas seleccionadas al inglés, al italiano y al ruso.
- Identificación de las palabras que contienen una carga simbólica de gran relevancia en determinado contexto y requieren la actitud necesariamente atenta y cuidadosa del traductor.
- Análisis de las diferencias entre los símbolos universales y los específicos nacionales (en este caso de la cultura española), su interacción e influencia mutua dentro de los límites de un contexto determinado, tomando en consideración el tercer elemento – los símbolos propios del autor. Este tercer plano dificulta todavía más la percepción completa y adecuada de los textos en cuestión; la fusión de estos tres aspectos permite acercarse al máximo a la realidad del autor.

- La consideración de la predominancia, revelada a través del contexto, de cualquiera de los tres posibles elementos en la estructura del significado simbólico; diseño del método de análisis de los ejemplos seleccionados y sus correspondientes traducciones a partir de esta consideración.
- El análisis comparativo de los ejemplos extraídos de las obras originales seleccionadas y de las traducciones halladas, así como las sucesivas conclusiones.
- Justificación de la necesidad de tener siempre en cuenta los tres componentes del significado simbólico para conseguir aplicar en cada caso particular la técnica más adecuada y poder alcanzar así el mayor grado de equivalencia posible en las circunstancias contextuales en las que se halla el símbolo en cuestión. Se habla en este caso sobre la equivalencia entre la impresión que le causa una obra en original al lector nativo de este idioma y la impresión de la traducción correspondiente que se produce en el lector nativo de la lengua meta.

Reitero entonces que a la hora de enfrentarme a la necesidad de transmisión de la palabra con el significado simbólico que se presenta intraducible en los textos en ruso, me propongo intentar buscar una posible alternativa. En otras palabras, cumpliendo mi principal objetivo teórico, espero, al mismo tiempo, aportar resultados prácticos con mi investigación.

## 2. CAPÍTULO 2: Simbolismo lingüístico y problemas de traducción

El segundo capítulo expone las nociones y los conceptos básicos más importantes que se utilizaron en el presente estudio, tales como el símbolo, su definición, la estructura de sus significados y connotaciones, el acercamiento pragmático a su interpretación, el concepto de la interculturalidad y el papel del traductor como mediador cultural en el contexto de las dificultades que presenta la interpretación y la transmisión de los símbolos.

### 2.1. Símbolo: noción y descripción.

Para comenzar el análisis del material, primero es preciso definir el propio símbolo como concepto, entender su naturaleza y su estructura. El hombre siempre ha sentido necesidad de simbolización, empezando por los rituales antiguos y acabando con la amplia simbología lingüística. Una amplia variedad de ciencias, tales como la arqueología, la psicología, la semiótica, la lingüística, la filología y la historia de la literatura, manifestaban y siguen manifestando su interés hacia el símbolo. Este interés llevó a la aparición de toda una serie de definiciones desde varios puntos de vista. El concepto de símbolo incluye muchos significados: alegoría, signo, atributo. La misma palabra *símbolo* proviene del latín - *symbolum*, que a su vez vino de la palabra griega *symbolon*, derivada de *symbolleîn* que significa “unificación, agrupación”. Inicialmente este vocablo se aplicaba a un signo que se escogía entre familiares o amigos y solía ser un objeto dividido o roto en varias partes (por ejemplo, un anillo dividido en tres partes). La “unificación” de estas partes en un todo único demostraba la cercanía entre las personas a las cuales estas partes pertenecían (Leuner, 1978).

Para evitar posibles confusiones, voy a especificar que en mi trabajo el símbolo es “un signo que supone el uso de su contenido primario como forma para otro contenido”<sup>2</sup> (Máslova, 2001, p.98). Es decir, un signo se convierte en un símbolo cuando su uso no supone la reacción al objeto que este signo representa sino a toda una serie de significados secundarios y convencionales. Reafirmo esta conclusión citando al filósofo alemán Ernst Cassirer, que en uno de sus libros dedicados a las formas simbólicas, escribe:

[...] la etapa de la expresión simbólica, la cual, al separarse así de toda semejanza con lo objetivo, adquiere, precisamente, en esta distanciaci3n y este desprendimiento, un nuevo contenido espiritual. (Cassirer, 1975, p.169)

---

<sup>2</sup> La traducci3n de las citas de los autores rusos al castellano ha sido realizada por m3.

Todo esto a su vez nos prueba que las palabras con significado simbólico siempre requieren una interpretación, ya que la percepción de su significado literal resulta imposible o insuficiente.

## 2.2. Características del símbolo

Muchos investigadores destacan la naturaleza figurada del símbolo, afirmando que el símbolo nace por lo general de una metáfora. El proceso de su nacimiento incluye varias etapas. La fuente del símbolo, en el sentido estricto de la palabra, es una imagen sensitiva, un reflejo de los objetos y fenómenos del mundo real. El significado y el significante no se aíslan, sino que son inseparables como un fenómeno y su esencia. A continuación, la imagen se sustituye por la idea, por el recuerdo de esta imagen. La conciencia de la forma interior de la imagen, de su lado diversificado, introduce la imagen en la categoría de signos. La imagen empieza a percibirse abstraída de su materia, a usarse como un esquema. En otras palabras: “una imagen se vuelve un signo cuando se separan el referente y su representación convencional” (Shelestyúk, 1997, p.126). Sin embargo, este tipo de imagen, “aunque sirva de forma para una idea mitológica o artística, de una unidad lingüística, ritual, mitológica o de creación artística, no es un signo simbólico, sino icónico, porque para él es propia la similitud entre el significado y el significante” (Shelestyúk, 1997, p.126). Este tipo de imagen, aunque haya salido de su significado literal, no ha llegado más lejos de su ampliación y generalización, cualitativamente es el mismo contenido. La imagen icónica se hace simbólica cuando empieza a expresar un significado muy diferente de su propio contenido y, a menudo, más abstracto.

[...] el símbolo no es nunca equivalente a lo simbolizado, ni análogo siquiera, ni intercambiable con ello, sino esencialmente exterior y ajeno, útil sólo en cuanto para orientar hacia ello. (Revilla, 2007, p.15)

Entonces, símbolos son signos con un complejo de significados desde el punto de vista lingüístico y una suma de conceptos desde el punto de vista del contenido lógico; cada símbolo es una imagen pero no toda imagen es un símbolo.

De este modo, la primera característica esencial del símbolo sería figuratividad. En segundo lugar, considero necesario proponer la motivación del símbolo como característica propia del mismo. En lo que se refiere a esta característica, esta establece la relación entre el elemento concreto y el elemento abstracto del contenido simbólico. Es la motivación la que da el significado simbólico a un signo, en el cual la relación entre el significado y el significante, si no es un signo icónico, es libre y convencional. En los símbolos no hay “indiferencia entre el significado y el significante” (Shelestyúk, 1997, p.130). La motivación del símbolo se explica por la analogía que se establece entre sus conceptos concretos y abstractos, por la contigüidad entre estos conceptos (debido a la confinidad o la implicación en la misma situación) o la integración de un concepto en el otro. La analogía en el símbolo constituye la base para la

transposición semiótica llamada metáfora; la contigüidad y la integración son la base de la metonimia y la sinécdoque. La descripción de estos dos mecanismos de asociación, de la metáfora y de la metonimia, significó mucho para la investigación del símbolo, trazó las líneas de enfoque dinámico a su descripción. En resumen, los símbolos pueden ser metafóricos y metonímicos. “Diosa – Tierra – madre; la serpiente que se mueve por la tierra es símbolo de la Tierra (metonimia) y símbolo de una diosa subterránea (metáfora)” (Shelestyuk, 1997, p.130).

En tercer lugar, cabe mencionar la complejidad del contenido del símbolo y la igualdad de derechos entre todos sus significados. La multivalencia simbólica es para mí uno de sus rasgos más importantes, puesto que en muchos casos éste es el que complica la tarea del traductor (Revilla, 2007). El símbolo se ve como un conglomerado de significados equitativos, y estos significados constituyen su diferencia principal de los tropos. La complejidad del símbolo y su unidad consiste en que los componentes del contenido del símbolo le dan una esencia nueva, “un amalgama de dos significados (ideas)” (Shelestyúk, 1997, p.131). El significado directo en el símbolo conserva su independencia, y su posición respecto a los significados simbólicos abstractos es equitativa. La imagen y el concepto poseen una relación simbólica para expresarse mutuamente. La idea abstracta está codificada en el contenido concreto para expresar lo abstracto a través de lo concreto, pero lo concreto, a su vez, se codifica mediante lo abstracto, para demostrar su significado ideal, conceptual.

Simultáneamente, el símbolo es lo visible y lo invisible, lo nombrado y lo innombrado, lo concreto y lo evanescente, el triunfo y la derrota de la expresión, el decir y el no decir, lo que se alude, y lo que no tiene nombre [...]. (Pineda, 2007, p.249)

Lo abstracto y lo concreto en el símbolo son de igual importancia para la percepción y la cognición: el pensamiento procede tanto de lo concreto hacia lo abstracto, como en dirección contraria. “El sol es el símbolo del oro, pero el oro es el símbolo del sol” (Shelestyúk, 1997, p.132). A pesar de que el símbolo comparte con los tropos (metáfora y metonimia) los principales tipos de transposición, el significado secundario en el símbolo no absorbe el primario, como sucede en la metonimia, ni lo “atenúa” como vemos en la metáfora; los significados en el símbolo son equitativos (Shelestyúk, 1997, p.132).

Otra característica muy importante es la polisemia. La perspectiva del contenido simbólico supone una cadena de significados, los cuales cuanto más abstractos, más lejos se encuentran del significado inicial. Una de las particularidades más interesantes de esta multiplicidad semántica es la posibilidad de intersección de los significados que son

completamente opuestos. Esta particularidad es sobre todo característica para los símbolos primitivos (Shelestyúk, 1997) o primordiales (Revilla, 2007):

*Símbolos primordiales.* Realidades presentes en el más inmediato entorno del hombre, cuya fuerza presimbólica o simbólica es percibida sin necesidad de la más mínima operación racional. (Revilla, 2007, p.34)

En otras palabras, el pensamiento colectivo no necesita ni usar ni formular el principio de no-contradicción o del tercero excluido.

Así, el fumar la pipa de la paz simboliza para los indios tanto la paz, como la guerra, porque el humo se parece a las nubes, que pueden ser de tormenta y prometer desgracias, y pueden ser de lluvia y prometer buena cosecha, la salud de la tribu y, por lo tanto, la paz. (Shelestyúk, 1997, p.133)

Además de la polisemia, se destaca la característica de las fronteras desdibujadas de varios contenidos dentro de un símbolo, que puede explicarse porque en el símbolo se encuentran dos realidades: la lingüística y la no lingüística (Ricoeur, 1976). Esa característica explica la ambivalencia de muchos símbolos, cuyo significado central que parece bien enfocado, en realidad es un complejo de diferentes matices indeterminados (Wheelwright, 1968: 220).

Completando estas características del símbolo con algunas propiedades más, obtendríamos la lista completa de rasgos del símbolo relevantes para el presente estudio:

- figuratividad;
- motivación;
- complejidad del contenido;
- polisemia;
- fronteras desdibujadas de varios contenidos dentro de un símbolo;
- arquetipicidad;
- carácter universal dentro de una cultura;
- intersección con los símbolos de otras culturas;
- especificidad nacional;
- incorporación del símbolo en el mito y en el arquetipo.

Es necesario elaborar con detalle la naturaleza arquetípica del símbolo que se transmite de generación en generación a nivel inconsciente, porque puede ayudar a explicar las

complicadas cadenas y redes de significados dentro de los símbolos que se analizan en la parte práctica de este trabajo.

Para entender en qué consiste esta naturaleza, es muy útil indagar en el concepto de arquetipo. El término proviene de la antigüedad (Platón, 1990), y fue posteriormente introducido en la psicología, la sociología y otras ciencias del comportamiento humano, empezando por Jung. A pesar de las numerosas críticas que estos trabajos han sufrido en la actualidad, considero interesante y útil para mi trabajo explorar en la teoría del inconsciente colectivo, con el fin de investigar sus reflexiones sobre el arquetipo hasta el grado que me pueda interesar dentro de la aplicación del último en la interpretación de los símbolos. Cabe mencionar, además, que muchos otros investigadores de la obra de FGL, como, por ejemplo, Arango, recurrieron a los trabajos de Jung para explicar los significados arquetípicos de la simbología lorquiana (Arango, 1995, pp.26-45). Según Jung, la realidad psíquica del hombre tiene una estructura bastante compleja, que incluye cuatro niveles principales: el primero es la esfera ectopsíquica (sus contenidos provienen del ambiente a través de los datos sensitivos), el segundo es la esfera endopsíquica (se compone de la memoria y de los juicios), el tercero es el inconsciente personal (se compone del material de procedencia personal, de los resultados de procesos instintivos, que forman la personalidad como un todo único, incluyendo también los contenidos olvidados o reprimidos y los procesos creativos), y el cuarto es “la esfera más oscura, el inconsciente colectivo” (Jung, 2009, p.10). El inconsciente colectivo es el núcleo de la estructura, la esfera de la inteligencia arquetípica. Sus contenidos no se controlan por la voluntad. Tienen todos un rasgo muy peculiar que es su carácter mitológico. No encarnan rasgos característicos de la inteligencia o de la realidad psíquica de una persona, sino más bien llevan en sí el conjunto de rasgos de toda la humanidad como una única unidad. Según Jung, los arquetipos representan precisamente estos rasgos y otras formaciones del carácter arcaico que en su forma y en su contenido incluyen motivos mitológicos. En su estado puro, los mitos se revelan en cuentos populares, mitos, leyendas y en el folklore. Algunos de ellos son muy conocidos: “the figures of the Hero, the Redeemer, the Dragon (always connected with the Hero, who has to overcome him), the Whale or the Monster, who swallow the Hero” (Jung, 1970a, p.41). Resulta que los arquetipos constituyen un sistema de orientaciones, que son ideas y emociones a la vez. Se heredan con la estructura del cerebro. Cabe precisar, que estas ideas primarias y eternas siempre son colectivas y son iguales para distintos pueblos y épocas. Estos motivos mitológicos son comunes para todas las etnias y todos los tiempos. De esta manera podemos explicar tales propiedades del símbolo como su carácter universal dentro de una cultura y la intersección de símbolos en distintas culturas de épocas y pueblos distintos.

Cabe decir que estas observaciones se refieren a los elementos universal y específico nacional del símbolo. Sin embargo, el elemento individual o propio del autor, que a primera vista parece tan estrictamente personal, a veces no lo es del todo. Hay casos, en los que este elemento personal está sometido a mucha influencia por parte de estas orientaciones arquetípicas colectivas. Lo que significa que, a veces, es bastante difícil separar dentro del símbolo lo colectivo y lo particular, que puede resultar colectivo no reconocido.

Los símbolos arquetípicos ya están dados, [...] pero la potencia de lo simbólico no se limita a la evocación, a la pasiva visualización del mundo arcaico [...]: consiste sobre todo en un poder para generar y regenerar las formas simbólicas. (Pineda, 2007, p.252)

Las estructuras arquetípicas de la consciencia durante la vida se enriquecen a través de las experiencias personales. Insistir excesivamente en la línea divisoria exacta entre lo personal y lo común resulta bastante complicado si no imposible. No obstante, todo esto tampoco conduce al otro extremo: al rechazo de la simbología individual, porque la inteligencia humana es única en su capacidad de crear e inventar.

### 2.3. Problemas de la traducción de los símbolos

Si nos acercamos a los problemas relacionados con la traducibilidad de los símbolos, en seguida surge la necesidad de hablar sobre el estrecho vínculo entre lengua y cultura y de la interdisciplinariedad que aporta su mutua influencia a la problemática en cuestión. En el trabajo presente se estudian las palabras con el significado simbólico, el cual reclama conocimientos de carácter socio cultural de distintos niveles para ser tratado adecuadamente: “contrastar dos lenguas, desde un enfoque traductor, es relacionar dos modos distintos de percibir y reflejar el mundo” (Tricás Preckler, 2008, p.91). Continuando con esta reflexión me gustaría mencionar también al famoso filósofo español Ortega y Gasset y citar algunas de sus ideas expuestas en el tratado “El hombre y la gente”, que parecen consonantes con los planteamientos principales de mi trabajo.

En primer lugar, se trata de considerar la lengua como “un uso social que viene a interponerse entre los dos, entre las dos intimidades” (Ortega y Gasset, 1980, p.229). Efectivamente, la lengua, como un uso social, como un hábito o una costumbre, se transmite de generación en generación, conservando dentro de sí la historia del pueblo. Cada vez la lengua se renueva y se enriquece por sus hablantes, respondiendo a sus exigencias, pero en su esencia siempre queda la misma. Por un lado, es un fenómeno que está constantemente desarrollándose, su realidad es variable e inestable. Por otro, es íntegra y única en la reflexión del camino histórico y cultural de su pueblo. No sólo la lengua pertenece al pueblo, sino también el pueblo le pertenece a su lengua, que interpreta un papel muy importante en su formación. “La lengua que hablamos condiciona nuestra visión del mundo” (Sala, 1999, p.201).

En segundo lugar, cabe destacar la idea de que es el hombre quien da vida a las palabras, que gracias a él pueden nacer varias veces y vivir varias vidas distintas (Ortega y Gasset, 1980, pp.229-232). Las palabras con significado simbólico son un ejemplo perfecto para contemplar este fenómeno. Los símbolos, como se ha comentado antes, cuentan entre sus características con la polisemia y la complejidad del contenido, que en parte se deben a su convencionalismo o arbitrariedad y demuestran que es un fenómeno social (Perinat, 1995). Un símbolo en sí es comparable a veces con un pequeño texto que hace referencia a otro texto, una insinuación, una orientación que desvía la atención del lector, que hace surgir en su mente una imagen muy distinta de lo que representa la palabra, que a su vez evoca otra imagen, distinta de la anterior (Revilla, 2007; Perinat, 1995). Por ejemplo, el símbolo del agua nos orienta a menudo hacia el símbolo de la luna que a su vez nos insinúa las connotaciones femeninas (Revilla, 2007, p.35). Las contradicciones también abundan en la simbología. Muchos símbolos son polivalentes y sus

significados van cambiando con el paso del tiempo. También son polivalentes por los significados que les dan distintas culturas que los incorporan en sus mitos y posteriormente en su uso diario. Así pues, “ningún símbolo puede ser un absoluto”, es polisémico, contradictorio y convencional, es variable y la estructura de su significado es compleja (Revilla, 2007, p.38). Los símbolos desaparecen, renacen y se renuevan. En consecuencia, su aparición en el texto literario es un auténtico reto para el traductor.

A la hora de traducir se revelan constantemente situaciones que son aparentemente iguales pero el representante de cada una de las dos culturas, manejadas por el traductor, las percibe de una forma distinta (Sala, 1999, p.202). De aquí vienen los postulados sobre conocimientos de fondo y sus clasificaciones, las investigaciones de los factores extralingüísticos y de las nociones pragmáticas, que a su vez incitan a hablar sobre simbología, alusión, connotación, realia, realia asociativa, subtexto; y también incentivan la creación de los enfoques a la solución de los problemas del carácter traductológico en las situaciones en las que se dan estos conceptos (Vinogradov, 2001; Álvarez Calleja, 2000). Entre estos enfoques están: la necesidad de tomar en consideración la singularidad de una u otra cultura, el análisis del contexto y la investigación de las condiciones pragmáticas del texto (Álvarez Calleja, 2000; Tricás Preckler, 2008; Wierzbicka, 1997, 1999, 2008; Gallegos Rosillo y Benz Busch, 2003). En el presente trabajo, dedicado al simbolismo lingüístico y su traducibilidad, se ha propuesto abarcar el amplio espectro de problemas traductológicos, lo que conlleva el análisis de cada caso concreto de aparición del símbolo en el texto, y también elaborar un enfoque que permita reducir las pérdidas en el proceso de la traducción.

Desde hace tiempo se considera axiomático el hecho de que las pérdidas son inevitables y que la compensación no es nunca absoluta, el traductor casi siempre se ve obligado a sacrificar algo, porque en la práctica resulta muy complicado cumplir la *regla de oro* y “decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga” (García Yebra, 1997, p.45). Sin embargo, se ha de intentar evitar estas pérdidas siempre que se pueda o minimizarlas, aunque sea un detalle a primera vista muy insignificante, o un detalle que incluso puede pasar desapercibido, como ocurre algunas veces con los símbolos. Como se ha indicado antes, la aparición de un símbolo en el texto ya de por sí es una complicación para el traductor, dado que el significado simbólico “al separarse así de toda la semejanza con lo objetivo, adquiere, precisamente en esta distanciamiento y este desprendimiento, un nuevo contenido espiritual” (Cassirer, 1975, p.169). Además de esta separación entre el significado y el significante en la estructura de su significado, el símbolo se revela como “prisionero de la diversidad de las lenguas y culturas” (Tomé Díez, 1985, p.152). Completando la lista de las dificultades a las que se enfrenta el traductor ante una

palabra con significado simbólico, cabe añadir que en este trabajo se analiza la traducibilidad de los símbolos en las obras dramáticas. Considero que este género literario es único, sea por sus características estructurales, sea por su fuerza expresiva. Entre las muchas particularidades de las obras de teatro está el considerablemente alto nivel de simbolismo, que presenta especial dificultad para el traductor. Independientemente de si estamos leyendo o viendo una obra de teatro, tiene que ser un espectáculo, y en este espectáculo, prácticamente privado de cualquier comentario, “el autor sólo puede hablar a través de sus personajes” (Borel, 1966, p.27). En un obra de teatro es muy importante tener siempre presente “la función dramática de todo texto teatral, cuya finalidad es la representación escénica; se trata de textos escritos para ser representados” (Hurtado Albir, 2008, p.66). En el proceso de la traducción de obras dramáticas en ningún momento se puede olvidar que estas obras, en su mayoría, se crean para ser interpretadas en el escenario, que su autor las escribía visualizándolas “vividas” y “sonorizadas”. Precisamente por eso una obra dramática es una especie de mecanismo sutil y perfectamente ajustado. Y si el traductor quiere que, finalizada su labor, el mecanismo funcione en otro idioma, tiene que intentar reducir al mínimo todas las pérdidas porque cualquier alteración, por más insignificante que sea, puede alterar el resultado final, la impresión que causa la obra al lector o la percepción que tiene de ella el espectador.

#### 2.4. *Decir casi lo mismo: traducción e interculturalidad.*

En el capítulo anterior se ha analizado la problemática relacionada con la traducción de los símbolos y se ha visto claramente que la mayoría de las dificultades radican en la diversidad cultural. La traducción que se realiza no sólo se hace entre lenguas sino también entre culturas, y ésta es la que a menudo requiere mayor esfuerzo por parte del traductor que debe reducir al máximo las pérdidas semánticas y a la vez conservar la autenticidad histórica y cultural del texto. “Current translation theory insists with growing emphasis on the preservation of the cultural and historical specificity of the original” (Levý, 2011, p.89). El reto del mediador cultural que se presenta ante el traductor es hoy en día un reto inevitable. “[...] language is not seen as an isolated phenomenon suspended in a vacuum but as an integral part of culture” (Snell-Hornby, 1999, p.39). Cuanto más arraigado está entonces el texto del original en una cultura específica, más complicado se hace este reto y más conocimientos lingüísticos y extralingüísticos se requieren. Se podría decir que el propio grado de traducibilidad del texto depende de la cantidad de la información culturoológica contenida por las unidades lingüísticas que lo componen. “In other words, the extent to which a text is translatable varies with the degree to which it is embedded in its own specific culture, also with the distance that separates the cultural background of source text and target audience in terms of time and place” (Snell-Hornby, 1999, p.41). En cuanto a textos literarios el reflejo cultural correspondiente es aún mayor y requiere del traductor no sólo ser bilingüe sino también ser bicultural (Vermeer citado en Snell-Hornby, 1999, 42).

Siguiendo a Eco, cuyo famoso libro *Decir casi lo mismo* (2008) dio parte del título a este capítulo, me gustaría repetir que en el proceso de traducción de un texto literario “aún sabiendo que no se dice nunca lo mismo, se puede decir *casi lo mismo*” (Eco, 2008, pp.14-15). La decisión que debe tomar el traductor cada vez que se encuentra ante un caso difícil es sobre el tamaño y dimensiones de este *casi*. Cuántos más conocimientos pragmáticos posea sobre las dos culturas, cuántas más estrategias de traducción conozca, cuánto más trabajo previo de análisis, documentación e interpretación consiga hacer, más posibilidad habrá de reducir las pérdidas y acercar la percepción de la lectura del original por los lectores nativos a la percepción de la lectura del texto traducido por los lectores de este idioma.

En cuanto a las estrategias que puede usar el traductor para minimizar las pérdidas ocasionadas por las unidades semánticas cargadas de connotaciones culturales, están a su disposición múltiples técnicas que pueden ser aplicadas al nivel de la misma frase o al nivel del texto entero. Las estrategias abarcan diferentes niveles de conocimiento desde la documentación

previa y la toma de decisiones sobre el texto como un todo único, hasta la reformulación en voz alta para buscar la espontaneidad de la frase (Hurtado Albir, 2008). Las técnicas ofrecen muchas posibilidades distintas de actuar ante una dificultad: desde diferentes tipos de compensación de una palabra “intraducible”, hasta la delicada sustitución cultural (Hervey, 1998; Hurtado Albir, 2008; Taber y Nida citados en Hurtado Albir, 2008). Pero aún teniendo tanta variedad de estrategias, en algunos casos resulta complicado hallar la solución satisfactoria dentro del texto y es necesario recurrir a notas explicativas que ayudarían a restituir la información cuya pérdida es inevitable y a la vez perjudicial para el texto y su posterior percepción por los lectores de la traducción.

Spatial and temporal distance renders some references to the environment of the original unintelligible in a different culture so they cannot be conveyed by normal means; therefore an explanation often has to be provided instead of a precise translation, or by contrast merely a hint. [...] Explanation is in order if the reader of a translation would miss something that is perceived by the reader of the original work. (Levy, 2011, p.94)

Se puede hablar del proceso de traducción como del proceso de constante negociación con el original y de búsqueda de compromisos (Eco, 2008; Hervey, 1998). En el caso de las palabras con significado simbólico puede tratarse de la búsqueda del compromiso acerca de la equivalencia connotativa ya que la equivalencia referencial de los símbolos no suele presentar ningún problema para el traductor (Eco, 2008). La palabra *ciprés* en español y *kunapuc - kiparis* en ruso hacen referencia al mismo tipo de árbol, así que no hay ningún problema en cuanto a equivalencia referencial. Sin embargo las connotaciones que tiene esta palabra como símbolo son totalmente distintas para los lectores españoles y rusos, puesto que el ciprés en España es el árbol que se suele plantar en cementerios, y en Rusia es un árbol que crece en las zonas cálidas del país, en el Sur, cerca del Mar Negro. Esto nos lleva a asociaciones y reacciones emocionales muy diferentes por parte de los lectores rusos y españoles: el símbolo del verano, de las vacaciones, del calor y hasta de un cierto exotismo en unos y el símbolo de la muerte y de la pérdida en otros. Aún reconociendo que las pérdidas son inevitables, se ha de insistir en la búsqueda de la solución en cada caso concreto tomando en consideración el papel del símbolo en el texto, su frecuencia, su peso y su importancia y la constancia de sus connotaciones. Dependiendo de la complejidad de todos estos factores, puede que en una ocasión haya que prescindir del significado referencial transmitiendo el significado connotativo (sustituyendo el árbol), y en otra habrá que poner una nota explicativa sobre las connotaciones culturales.

También se dan casos cuando los dos significados constituyen una dificultad para el traductor. Se trata de cuando la aparición del símbolo en el texto original posee un significado referencial que corresponde al objeto o concepto que no se tiene en la realidad de la lengua a la que se traduce o bien sí lo tiene pero le corresponde una palabra de uso terminológico y no frecuente. “As a rule, the allusions not only fails to evoke a concrete notion, but the reader often even fails to grasp its general, typifying meaning, i.e. prototypical representation” (Levý, 2011, p.94). Por ejemplo, se puede analizar la aparición de la planta de jaramago en la tragedia *Yerma* de FGL: “A fuerza de caer la lluvia sobre las piedras éstas se ablandan y hacen crecer jaramagos, que las gentes dicen que no sirven para nada. Los jaramagos no sirven para nada, pero yo bien los veo mover sus flores amarillas en el aire” (2002, pp.85-86). Se percibe que el jaramago transmite connotaciones simbólicas de algo común, insignificante, sencillo y muy poco exigente, porque el jaramago para las cálidas tierras del mediterráneo, del sur de Europa y del noroeste de África es una “mala hierba”, una especie silvestre que crece sola por todas partes. Sin embargo, para el clima ruso es una planta exótica, bastante poco conocida (aunque últimamente se puede ver en más huertos y jardines dado su uso en la elaboración de los platos de cocina italiana). Su nombre real *двурядник тонколистный* (*dvuriádnik tonkolístniy*) no se usó en ninguna de las dos traducciones al ruso consultadas (García Lorca, 1987d, 2000), porque no sólo no tiene ninguna connotación para el lector ruso, sino que ni siquiera hace referencia en su mente a ninguna planta concreta, únicamente le dice que probablemente sea una planta. Aún si nos dirigimos a su nombre “popular” (popular entre jardineros y amantes de la cocina) que es *дикая рúcula* – *dikaia rúcula* (rúcula silvestre), nos da connotaciones de una especie culinaria; de la cocina italiana, de algo exótico y poco común, que en todo caso se compra, pero no se planta ni mucho menos se puede ver entre las piedras del campo.

En casos como éste, la investigación y la negociación conducen al traductor a renunciar a los componentes del significado menos relevantes para la función de esta palabra en la frase en cuestión y en el texto entero en nombre de aquéllos más necesarios y más relevantes. Como, por ejemplo, en una de las traducciones al ruso de *Yerma* encontramos la sustitución de la planta de jaramago por la planta de *ocom* – *osot* (cerraja o lechuga de liebres) (García Lorca, 1987d, p.213), que no es la misma planta, ni es de la misma especie, pero tiene las flores del mismo color (amarillo) y las connotaciones que tiene para un rusoparlante son bastante parecidas con las de los jaramagos. En este caso se ha perdido la equivalencia referencial pero se ha alcanzado la equivalencia connotativa, que se ha considerado prevalente.

Reiterando entonces que traducir de lengua a lengua es a la vez traducir de cultura a cultura, me centro una vez más en la figura del traductor como mediador cultural, que tiene que

ser consciente de la influencia de su propia identidad cultural en la percepción e interpretación del texto (Katan, 1999; Snell-Hornby, 1994). Los traductores que manejan dos y más lenguas aparte de su idioma natal en la mayoría de los casos hacen el cambio lingüístico sin ninguna dificultad, pero eso no significa que al cambiar de idioma se haga también el cambio inmediato del filtro cultural, ni sea absolutamente necesario ni posible en todo momento. Sin embargo, éste es un punto que requiere atención y esfuerzo consciente por parte del traductor-mediador cuando se trata de la lectura crítica, la interpretación del texto original y la posterior elaboración del texto de la traducción. El nivel denotativo puede no verse afectado por esos filtros culturales pero seguramente lo será el nivel connotativo responsable de la reacción de los lectores al texto, de su percepción e impresión (Katan, 1999). Y este nivel connotativo es el que en muchos casos está estrictamente vinculado a los valores, comportamientos, posición geográfica, contexto histórico y social de un pueblo, es decir, a su cultura.

Desde un punto de vista funcional y pragmático, es posible hallar la información que permita conseguir un efecto equivalente, pero para ello necesitamos sumergirnos en la realidad antropológica y sociológica tanto de la cultura de la que traducimos, como de aquella a la que traducimos. (Carbonell i Cortés, 1999, p.152)

Es compleja y polifacética la tarea del traductor, que es a la vez un lector crítico, un mediador cultural, el representante de una cultura y el transportador del mensaje, un literato y hasta un actor. Ya no se requiere de él la búsqueda de las equivalencias lingüísticas, sino “la calidad de las transformaciones necesarias en cada paso para re-escribir el texto en el seno de la cultura de acogida” (Hernández, 2008, p.131).

## **2.5. Significado pragmático de los símbolos.**

“Linguistic units, as argued above, can in any case never be fully understood in isolation from the particular cultural phenomena for which they are symbols” (House, 2009, p.11). Lengua y cultura deben estar siempre presentes en la mente de un traductor ayudándole a detectar y resolver las posibles dificultades, interpretar significados y tomar decisiones. “However, it’s neither advisable nor necessary to divide the field into linguistic and cultural concerns. This can be avoided by taking into account of culture as intimately linked with language, [...]” (House, 2009, p.8). La necesidad de considerar la diversidad cultural se impone ante el traductor en cuanto se encuentra con la primera palabra, cuyos significados referencial y connotativo distan uno de otro y no pueden ser interpretados correctamente si no se tienen conocimientos suficientes sobre la cultura, en la que el significado connotativo está arraigado (Kallia, 2009). En cuanto a la palabra con significado simbólico, la distancia entre los significados es aún más grande, ya que en la mayoría de los casos no se entiende ni siquiera el vínculo que los une o que sirvió de base para la evolución de dicho significado. Es más, este vínculo pudo no haber existido nunca porque según se explicó en el apartado 2.4 el símbolo muchas veces es arbitrario y, además, polisémico. Lo único que puede ayudar a establecer cuál de sus significados connotativos cobra mayor importancia en un texto concreto es el contexto.

Si hablamos sobre uno de los significados connotativos de un símbolo que predomina en un contexto concreto, entonces nos referimos al significado pragmático del símbolo. Es un significado al que llega el traductor sólo si éste posee suficientes conocimientos lingüísticos y culturales para la adecuada interpretación del contexto en el que se da el símbolo. Este significado pragmático contextual se encuentra implícito, y el receptor necesita la ayuda del traductor para poder recibir y decodificar el mensaje. En el caso de la comunicación literaria el lector es el receptor. Su función es reconstruir el mundo del autor tal y como él lo imaginaba y con las intenciones con las que él lo quiso compartir a base de la información recibida. Cuando el autor y el lector pertenecen a la misma realidad lingüística y cultural, es una comunicación directa donde todo ya depende de los factores extralingüísticos y en muchos casos incluso extraculturales. Sin embargo, si el autor y el lector pertenecen a realidades distintas, toda esta información pragmática contextual puede perderse si no se cuenta con un traductor y mediador cultural que sepa detectar esta información, interpretarla y buscar un compromiso con el texto para hacerla llegar al lector sin dañar su estilo, ni su forma, ni su integridad.

El traductor pone en juego un saber contrastivo que le permite salvar las diferencias o discontinuidades entre los códigos pragmáticos de la lengua/cultura origen y la

lengua/cultura meta. Este saber contrastivo le permite ejercer la función de mediador cultural, en mayor o menor grado siempre asociado a su tarea. (Hernández Sacristán, 1999, p.60)

Esta labor del traductor en este caso es sumamente importante. El lector no puede pedirle al texto las aclaraciones o plantearle una duda, o expresarle su confusión ante una palabra o una expresión. Tampoco puede compartir con él su impresión final para contrastar la intención y el efecto.

Aún más interesante y complejo es el caso de una obra dramática, puesto que allí el autor trata de imitar los actos de habla que podrían realizar sus personajes e invita al lector/-a participar con sus reacciones emocionales e imaginativas en la construcción del mundo interior de su obra.

[...] el escritor emite actos de habla imitativos como si estuvieran siendo realizados por alguien. Esto es más evidente en una obra de teatro, [...] podríamos decir que la construcción de un mundo ficcional para ir asociado a una novela, una obra de teatro, un poema, u otra forma ficcional es un intercambio entre escritor y lector a través del medio de los actos ilocutivo. (Ohmann, 1987, pp.45, 47)

En la traducción de las obras dramáticas el traductor se enfrenta al reto de recrear las emociones de los personajes y hacer partícipes de ellas a los lectores.

## 2.6. Interpretación como un componente de la traducción.

El contexto que condiciona el significado pragmático del símbolo, o, en otras palabras, ayuda a establecer su funcionamiento en un texto concreto, es muy amplio. Este contexto incluye la situación textual en la que se emplea la palabra con el significado simbólico, las condiciones socio-culturales dentro del texto, las condiciones socio-culturales del autor, las preferencias de uso de este tipo de palabras por el autor, que pueden ser establecidas sólo si ampliamos el contexto a todo el conjunto de su obra y de la crítica asociada a ella. Los significados que le puede atribuir a una palabra en una determinada situación el autor, basándose en sus propias percepciones del mundo y sus creencias, sólo son descifrables y percibidas si se conoce su lenguaje artístico. Y este conocimiento se adquiere sólo si se estudia la obra en su totalidad. Con la voluntad del autor, la palabra en el lenguaje literario no se comporta de la misma manera que en el habla, ni que en el lenguaje práctico, cotidiano: “en el lenguaje artístico la palabra sufre su renacimiento semántico y comunicativo” (Goncharenco, 1987, p.122). Por este camino se explica la existencia de la oposición *metalogía – autología*, términos muy usados en la lingüística y la historia de la literatura rusa y que significan el primero – “la tendencia del uso de palabras y expresiones en el significado metafórico o figurado, a veces no registrado en el sistema ni en la norma del lenguaje práctico; el segundo – el uso de palabras en su significado literal y lingüísticamente común” (Goncharenco, 1987, p.131). El nacimiento del símbolo es el resultado de una regeneración, de una metamorfosis profunda, al nivel de la estructura semántica de la palabra, pero el símbolo, como tal, no pertenece a ninguna estructura *metalógica*, ni, desde luego, a ninguna *autológica*. Con esto se llega a la conclusión de que el símbolo es un ejemplo de pseudoautología lo que quiere decir que se correlaciona con los significados connotativo y denotativo que le son propios en el uso cotidiano habitual, y con los objetos del pensamiento creativo. Se podría decir que el significado simbólico es un tipo especial de significado connotativo. Hace lo mismo que cualquier significado connotativo, es decir, sugiere un significado distinto del denotativo, expresa emociones y permite una gran cantidad de lecturas, pero además se distancia y hasta se desvincula de su denotado. En otras palabras, los símbolos, como unidades del texto pseudoautológico, nombran consecuentemente tanto los fenómenos del mundo real (nombran cosas), como las esencias del mundo conceptual (invisible) que no tienen un vínculo aparente (Goncharenco, 1987, pp.131-132).

El proceso de descodificación de los significados simbólicos está conjugado con grandes dificultades. El código de traducción a menudo está detrás de las fronteras del texto material y apenas marcado por su estructura general. Según se ha mencionado ya anteriormente, a “veces

este código hay que buscarlo en otros textos del mismo o incluso en los de otro autor” (Goncharenco, 1987, pp.131-132).

Así pues, refiriéndome a los problemas de traducción relacionados con los símbolos, es preciso subrayar la imprescindible incorporación de la fase de interpretación en el proceso de traducción. Es la interpretación que nos permite entender el texto en su totalidad, el funcionamiento de todas sus partes integrantes que hacen que sea un todo único y que produzca en el lector una impresión única y especial (Albaladejo, 2004). En los apartados 2.3, 2.4 y 2.5 se ha empleado muchas veces el verbo *interpretar*. Es una acción o, incluso, una etapa necesaria para poder llegar a una solución adecuada a la dificultad en la que se encuentra el traductor cuando detecta una palabra con significado simbólico. Cabe volver a subrayar que en muchos casos la traducción del símbolo en su significado directo, denotativo, no provoca ninguna dificultad, no exige ninguna transformación, y, a veces, estas transformaciones ni siquiera son posibles por las condiciones del contexto, pero el problema está en cuántos significados implícitos se quedan ocultos en cada símbolo, cómo se correlaciona en este caso la cantidad de información del texto de partida y del texto de llegada. Para poder establecer las pautas de esta correlación y decidir las herramientas que se van a usar, decidir sobre la información que va a pasar a ser explícita y la que se intentará ser transmitida al nivel implícito o compensada de alguna otra forma, hace falta la interpretación detallada del funcionamiento del símbolo en cada caso concreto, que a su vez permite la revelación de su significado pragmático contextual. Los resultados de la interpretación no siempre pueden ser reflejados en el texto de llegada, es más: no siempre pueden ser usadas tales técnicas de investigación como ampliación, explicitación o concretización (a veces, usando estas técnicas, se corre el riesgo de caer en errores de traducción, como, por ejemplo, adición, omisión o falso sentido, lo que a su vez lleva a significados complementarios e impropios para la palabra en cuestión) (Hurtado Albir, 2008). En algunos casos es obligatorio recurrir a las notas del traductor, que, por encontrarse fuera del texto y no estar tan limitado en términos de espacio, de estilo y de contexto, da al traductor la posibilidad de presentar el símbolo ante el lector brevemente y con precisión, pero con algo más de libertad. Sin embargo, habrá también casos en que hará falta buscar un modo de dejar lo implícito en el nivel de implícito, buscar una manera en la cual el significado simbólico le llegue al lector sin ser explicado explícitamente.

La interpretación en sí es la búsqueda, dirigida al mismo tiempo hacia la estructura interior del símbolo y hacia las fronteras exteriores de su campo semántico, es decir, la interpretación es un proceso complicado, que recuerda la confección de un mosaico, donde es muy importante no perder ni un solo elemento, pero tampoco se puede meter uno de más. Por

supuesto ésta no es una definición muy científica, y en la práctica no podemos hablar de la perfección. Además, ninguna nota del traductor puede pretender erigirse en la verdad absoluta, porque en cualquier caso la interpretación se basa en conjeturas, hechos y datos reunidos, suposiciones e hipótesis. A veces, demasiado entusiasmo en la interpretación puede ocultar la trampa de perder la objetividad, y el traductor puede llegar a tomar por símbolo una palabra que no posee dicho significado, o puede basarse siempre en el mismo significado simbólico de la palabra teniéndolo como principal para el texto en cuestión, lo que inevitablemente lleva a la limitación del enfoque. No obstante, a pesar de estas advertencias, considero que es obligatoria la presencia del elemento de interpretación, porque en el caso del significado simbólico, sus componentes son la asociación, la sugerencia y la alusión. Uno de los investigadores de la obra de FGL, acertó diciendo que para acercarse al verdadero mensaje del poeta hay que sustituir el significado por la insinuación (López-Morillas, 1975, p.312).

### **3. CAPÍTULO 3: Materiales para el estudio y metodología.**

En el presente capítulo se hace una exposición detallada del proceso de selección de las obras dramáticas de FGL y de la búsqueda, comparación y selección de las traducciones de estas obras a los idiomas de trabajo de esta investigación. Se expone también la variedad de enfoques y acercamientos a la vida y obra de FGL en los estudios ya existentes, así como la descripción del mundo simbólico de dicho autor, que constituye el principal objeto de estudio. Además, se explica la particularidad del enfoque de esta investigación en el estudio de este objeto a partir del análisis de tres niveles en la estructura del significado simbólico.

#### **3.1. La selección de las obras dramáticas de Federico García Lorca para el análisis.**

El primer paso para seleccionar las obras dramáticas que sirvieran de material básico para mi investigación fue la lectura de toda la obra lorquiana, tanto de su teatro como de la poesía. A pesar de ser el drama el objeto en que se basa la investigación, es necesaria la percepción de la obra de FGL en su totalidad. La simbología, que se analiza en su teatro, forma parte del mundo simbólico que comparte su poesía y, por lo tanto, el conocimiento íntegro de su obra ayuda a tener una visión más global, más clara y más completa del uso y del funcionamiento de los símbolos.

Desde el principio decidí que la investigación se basaría en las obras dramáticas y no en la poesía, porque mi primer encuentro con FGL fue a través de la tragedia *Bodas de sangre* (2009b), cuya lectura primero en ruso y luego en español me dejaron impresiones muy diferentes. Este hecho es lo que motivó el interés hacia el tema en cuestión y a su vez llevó al primer experimento de comparar y analizar las traducciones. A continuación la problemática se redujo a la investigación de la simbología y al análisis de las dificultades que ésta supone para el traductor.

Entre todas las obras dramáticas de FGL se han seleccionado cinco: *La Zapatera prodigiosa* (2007a), *Bodas de sangre* (2009b), *Yerma* (2002), *Doña Rosita la soltera* (2002) y *La casa de Bernarda Alba* (2009c). El proceso de selección tuvo como objetivo crear un cuerpo de material representativo y fiable que reflejara la complejidad y la integridad del mundo simbólico del autor y se llevó a cabo utilizando los siguientes criterios de recopilación:

- Inclusión de distintos géneros teatrales
- Obras más traducidas y menos traducidas

- Distintos grados de poeticidad
- Consideración de preferencias personales

A continuación presento una breve explicación sobre cada uno de estos criterios.

La representación de distintos géneros teatrales se ha logrado incluyendo en la selección las obras que pertenecen a tres de los cuatro diferentes apartados entre los que tradicionalmente se suele organizar toda la producción teatral lorquiana:

- a) farsas (para muñecos o para actores);
- b) “crónicas granadinas”;
- c) teatro experimental o “imposible”,
- d) grandes dramas. (Provencio, 2002, p.15)

Entre las farsas está *La Zapatera prodigiosa* (2007a), entre las crónicas granadinas *Doña Rosita la soltera* (2002) y *Bodas de sangre* (2009b), *Yerma* (2002) y *La casa de Bernarda Alba* (2009c) pertenecen a la cuarta categoría de grandes dramas y representan la última época de su actividad dramática. Cabe subrayar que preferí incluir las tres grandes obras de la última categoría en vez de prescindir de alguna de ellas a favor de una obra de la tercera. Teniendo en cuenta la opinión de varios críticos, investigadores y editores de la obra de FGL consideré que la última etapa es la que nos muestra a FGL como dramaturgo en toda su plenitud y relevancia (Babín, 1962; Quer Antich, 1998; Vilches de Frutos, 2003; Domènech, 2008). Además, existe un estrecho vínculo entre las tres obras, que ya en muchas ocasiones fueran analizadas en conjunto como dramas rurales (Ortega, 1981; Megías Aznar, 1985; Lyon, 1987; Cabello Pino, 2006) e incluso traducidas en conjunto como trilogía rural (García Lorca, 1987b). La verdadera trilogía rural ideada por FGL como la *Trilogía de la tierra española* (García Lorca citado en Domènech, 2008, p.163) se quedó incompleta porque él nunca escribió la tercera obra que iba a formar parte de ésta además de *Bodas de Sangre* (2009b) y *Yerma* (García Lorca, 2002). Sin embargo, *La casa de Bernarda Alba* (2009c) presenta muchas características que permiten ver su afinidad y cercanía con las otras dos obras y colocarla en esta trilogía en vez de la obra ausente (Domènech, 2008, pp.163-165). En cuanto a la tercera categoría, dado el elevado grado de abstracción y densidad simbólica de las obras que forman parte de ella, opté por no incluirlas directamente como material de estudio en la presente investigación y dejarlas como parte integrante de todo el conjunto del material leído, estudiado y revisado en la etapa previa. Cabe añadir que, según la denominación del autor, las obras seleccionadas son un poema trágico: *Yerma* (2002), un poema

granadino del novecientos: *Doña Rosita la soltera* (2002), una tragedia: *Bodas de sangre* (2009b), un drama: *La casa de Bernarda Alba* (2009c) y una farsa: *La Zapatera prodigiosa* (2007a). De este modo incluimos en nuestra selección cinco géneros distintos.

En relación a las obras con mayor y menor repercusión en los idiomas de trabajo en la presente investigación, se puede afirmar que la obra más traducida al inglés, al italiano y al ruso es, indudablemente, la tragedia *Bodas de sangre* (2009b). En esta investigación se analizaron once traducciones de esta obra al inglés, cuatro al italiano y dos al ruso. La menos traducida sería la *La Zapatera prodigiosa* (2007a). En este trabajo analizo sus cuatro traducciones al inglés, dos al italiano y una al ruso.

Antes de comentar el grado de poeticidad de las obras seleccionadas, es necesario destacar que el teatro de FGL es sumamente lírico.

[...] el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo se les vean los huesos, la sangre. (García Lorca citado en Provencio, 2002, p.22)

El autor es poeta y dramaturgo y “la poesía y el teatro de Lorca son el haz y el envés de una misma voz artística” (Provencio, 2002, p.22). Cuando se quiere comentar el grado de lirismo de una obra dramática de FGL, no sólo se habla de la presencia del verso como tal en forma de canciones, soliloquios y representaciones simbólicas como, por ejemplo, en *Bodas de sangre* (2009b), sino también de la presencia del género lírico en el propio carácter, estructura y argumento de la obra, como es el caso de *Yerma* (2002). La obra que quizás posee el menor grado de lirismo (en el primer sentido comentado), es *La casa de Bernarda Alba* (2009c). Los elementos líricos como tales desaparecen casi por completo pero la prosa en sí sigue conservando su faceta poética. “De esta manera, Lorca consigue crear un nuevo teatro-poesía cimentado sobre unas bases muy distintas al teatro poético de la época” (Castillo Lancha, 2008, p.91). En otras palabras, hablando de la fusión entre la poesía y el drama en la obra lorquiana sólo podemos hablar del grado formal de poeticidad, porque la poeticidad interior, intrínseca, es propia de todas y cada una de sus creaciones dramáticas y puede ser más o menos intensa pero siempre forma parte de la estructura interior. Lo demuestra incluso la clasificación que hizo el propio autor llamando a *Yerma* (2002) un poema trágico y a *Bodas de sangre* (2009b), donde los elementos líricos formales están mucho más presentes, simplemente una tragedia.

Por último queda comentar el criterio de las preferencias personales. No cabe duda que para realizar el análisis comparado de las traducciones de las obras seleccionadas, valorar el

concepto de traducibilidad y proponer propias variantes de traducción en algunos casos complejos, se debe adoptar la postura de traductor ante todos estos textos. Y “no puede traducirse correctamente un texto que esté totalmente alejado de las preferencias o gustos del traductor con el que, por tanto, no pueda sentirse identificado” (Álvarez Calleja, 2000, p.98).

### **3.2. La búsqueda, comparación y selección de las traducciones al inglés, al ruso y al italiano.**

El proceso de búsqueda de las traducciones de las obras dramáticas de FGL al inglés, al italiano y al ruso desde el principio resultó ser complejo, sobre todo con los textos en inglés. Son múltiples las traducciones que se encontraron entre las que se publicaron en Gran Bretaña y en los Estados Unidos. Muchas de ellas, especialmente las más antiguas, han tenido muchas ediciones, y en algunas ediciones se realizaban revisiones y cambios que se deberían tener en cuenta. Al terminar la etapa de búsqueda, se hicieron dos observaciones muy importantes:

- las traducciones halladas se agrupaban en traducciones propiamente dichas, adaptaciones y versiones.
- Muchas de las traducciones tuvieron varias ediciones con cambios introducidos

Esta última observación demostró la necesidad de contrastar cada edición elegida con las ediciones anteriores o posteriores para asegurarse de que en éstas no hubiera cambios que pudieran afectar los ejemplos seleccionados. Este paso ha sido incluido en el procedimiento de análisis contrastivo de los ejemplos seleccionados. La primera observación hizo necesario tomar la decisión de si se incluían en el análisis comparativo solamente las traducciones así denominadas o también se incluían las adaptaciones y las versiones.

Para tomar la decisión sobre las adaptaciones y las versiones, primero es necesario reflexionar sobre las cuestiones genéricas relacionadas con la traducción de las obras dramáticas. Como ya mencionamos anteriormente, el teatro es un género complejo y, podría decirse, siempre presenta un gran reto para el traductor. Se opina que, a parte de no existir demasiados trabajos teóricos dedicados especialmente a este tema, es una relación más personal pero mucho menos directa de la que se establece entre el traductor de la obra y su autor y entre ellos están los personajes a los que hay que poner la voz, y, a menudo también, los actores y los directores de escena (Matteini, 2008). La traducción de un texto dramático suele realizarse no sólo para ser leída sino también para ser interpretada, es decir, para servir de guión para la futura representación teatral. Aquí es donde pueden cobrar importancia otros factores no relacionados directamente con la equivalencia, la fiabilidad, la impresión y la traducibilidad.

As a rule, drama translation has two functions. Firstly, it is for reading. [...] Secondly functions as a script for stage production. In the case of a version for the stage, the hierarchy of dominant attributes changes as actors are able to manipulate acoustic means no accounted for by the text (such as sentence stress, intonation patterns etc.) to remedy

stylistic deficiencies in the translation, so the latter are less striking in a stage version than awkward syntax and excessive adherence to the style of the source in a written text. (Levy, 2011, p.165)

Sin embargo, es sabido que en algunos casos las traducciones de los textos dramáticos desde un principio se han pensado o bien como obras literarias que, ante todo, van a ser leídas, o bien se han concebido para ser inmediatamente puestas en escena (Guirao, 1997). Entre las últimas, que suelen denominarse como adaptaciones o versiones, hay incluso textos que se han creado pensando en una compañía concreta y en un director concreto. Evidentemente, el traductor de una obra teatral no puede no pensar en que algún día su trabajo “acabará dicho, respirado y movido por seres de carne y hueso”, no puede no pensar en “la voz y el movimiento escénico” (Matteini, 2008, p.476), pero estas ideas forman parte de los trabajos teóricos publicados en las últimas décadas y las primeras traducciones del teatro lorquiano al inglés realizadas por Graham-Luján y O’Connell son del año 1941 (García Lorca, 1941a). Por lo tanto hay que tener en cuenta este importante factor de la intención inicial del traductor ya que influye directamente en sus decisiones. Según Gil de Carrasco (1998) estas traducciones de Graham-Luján y O’Connell se perciben como traducciones para ser leídas, sin embargo, la traducción de Hughes (García Lorca, 1996b) “fue hecha para la compañía teatral “Yong Vic” y para actores cuyos nombres figuran en el mismo libro” (Gil de Carrasco, 1998, p.24).

Cabe precisar que distinguir entre los términos “traducción”, “versión” y “adaptación” es una tarea muy difícil, ya que no existe una clasificación ni sus definiciones resultan claras hasta hoy en día (Braga Riera, 2010). Los tres términos se usan en muchos casos indistintamente refiriéndose a los mismos textos, y resulta muy complicado trazar una línea divisoria entre ellos. Tradicionalmente las palabras “versión” y “adaptación” se suelen aplicar a aquellas traducciones que se permiten mayor número de cambios y reestructuraciones pensando en la compañía, en los actores, en la censura y en el público receptor. Y las “traducciones” sin más eran los textos “más fieles” al original en este sentido (Braga Riera, 2010). En todo caso parece que la raíz problemática de estas definiciones es aún más profunda porque involucra también el concepto del papel del traductor que se debate entre el mediador y el creador.

Teniendo en cuenta toda la complejidad de la materia, la relativa escasez de trabajos teóricos (Guirao 1999, Matteini 2008) y la confusión en la terminología (Braga Riera, 2010), he decidido incluir en esta investigación todas las “traducciones” al inglés que se encontraron al finalizar la búsqueda; las dos versiones más conocidas, mencionadas y analizadas por los críticos: la versión de Kennely (García Lorca, 1996a) y la versión de Hughes (García Lorca,

1996b); y una traducción/adaptación de Svich (García Lorca, 2008) que es una de las últimas traducciones avaladas por los Herederos de Federico García Lorca, y, según Leverett, que escribió la introducción al libro de las traducciones, es “eminently playable translations to contemporary artists and audiences” (García Lorca, 2008, p.20). En cuanto a los textos en italiano y ruso, todos los textos hallados están incluidos en la investigación y se denominan como “traducciones”. Además, dado que el objeto del presente estudio son palabras con significado simbólico y su traducibilidad desde el punto de vista pragmático, es interesante comparar cómo se tratan estas palabras en las versiones y adaptaciones, teniendo en cuenta que, siendo pensadas desde el principio para su representación escénica, tienen detrás a un traductor “que se orienta más a la interpretabilidad de la obra” y que presta especial atención a “los elementos culturales y gestuales más apropiados” (Guirao, 199, pp.43, 38).

De este modo pretendo crear una selección de traducciones suficientemente grande, relevante y representativa, que no pretende hacer una investigación exhaustiva incluyendo absolutamente todos los intentos de traducir las obras dramáticas elegidas a los idiomas de trabajo, pero permite realizar un análisis comparativo bastante completo y sacar conclusiones válidas y fiables sobre la traducibilidad de los símbolos en las obras dramáticas de FGL al inglés, al italiano y al ruso.

### 3.3. Variedad de enfoques del estudio de las obras de Federico García Lorca

Según escribió en uno de sus libros Jaspers (1973), en todos los tiempos el hombre ha vivido y vive en un mundo de símbolos. Los símbolos para él constituyen aquella realidad que determina y casi domina su existencia. Como esta existencia en símbolos pertenece a las estructuras fundamentales de la vida del hombre, el objetivo es abarcar estos símbolos en toda su variedad y riqueza y ponerlos en orden. Podemos ver en ellos un mundo de verdad simbólica, único en su especie (Jaspers, 1973, p.270). El proceso de descodificación de los símbolos en las obras dramáticas de FGL también es comparable a la reconstrucción de una realidad propia del autor, de su mundo simbólico común para toda su obra. Es, a su vez, un intento de acercar este mundo, creado por el autor con tanta maestría y enmascarado con la alogía de las imágenes, al público más amplio y variado, al lector y al espectador proveniente de otra cultura, de otra época.

Los acercamientos al mundo simbólico lorquiano han sido y siguen siendo muy numerosos, sobre todo entre filólogos, lingüistas, filósofos, críticos literarios y escritores, y ello a pesar de que en algún momento se expresó la opinión de que FGL tuvo muy mala suerte con los críticos, porque de toda la literatura moderna española, es el poeta más estudiado y menos comprendido (Aguirre, 1975, p.97). Podemos contar con toda una variedad de enfoques, explicando sus imágenes, sus metáforas y su simbología: entre ellos están los enfoques relacionados con la situación política (Laffranque, 1975), centrados en el funcionamiento de los símbolos concretos (Cirre, 1975; Zordoya, 1975), los que tienen un enfoque psicológico (Allen, 1974; Marful, 1990), los que se basan en la mitología (López-Morillas, 1975; Román Román, 2003) o los que analizan con detalle los fenómenos lingüísticos (Lara Posuelo, 1973; Ballesta, 1975). En la bibliografía crítica del poeta encontramos ensayos que desde el momento de su publicación se convirtieron en obras clásicas. Son artículos de Salinas, de Guillén, de Dámaso Alonso, de Amado Alonso, de Aleixandre (Gil, 1975, p.11). A la investigación de la obra lorquiana se vuelve continuamente e indudablemente hoy en día disponemos también de una gran cantidad de obras muy valiosas basadas en investigaciones objetivas y profundas que se realizaron en las últimas décadas (Harrette, 2000; López Alonso, 2002; Carmona Vázquez, 2003; Suárez Ávila, 2007; Arango, 2007; Ramos, 2010). Son trabajos que analizan no sólo el simbolismo de FGL en exclusiva sino también los elementos estructurales, lingüísticos, mitológicos e históricos en relación con su vida, su fama y su muerte. El constante interés por la obra de este poeta “se debió no sólo a las consecuencias del paso del tiempo, sino a la noble presión de la grandeza genuina de la obra de Lorca, a todo cuanto había en él de fuerza creadora, de riqueza expresiva y de poética autenticidad... a cuanto esa obra tiene... de problemática” (Gil, 1975, p.10).

Marcando de esta manera el círculo de investigaciones dedicadas a FGL, quisiera subrayar que una de las etapas previas a la elaboración de la hipótesis ha sido buscar, leer, estudiar y valorar los trabajos y los enfoques que ya existen. Obviamente, no me atrevería afirmar que se haya podido abarcar toda el material escrito sobre el tema en cuestión, pero se ha tomado en consideración una amplia y variada lista de trabajos publicados en diferentes idiomas a lo largo de casi un siglo.

### 3.4. Símbolos en las obras dramáticas de Federico García Lorca

En primer lugar volvemos a comentar que el texto dramático tiene una estructura muy compleja y, en caso de las obras teatrales de FGL, también se le suma un alto nivel de abstracción poética, basada en gran parte en los significados simbólicos que son comunes para toda su obra, para el teatro y la poesía. En algunos casos estos significados simbólicos incluso trascienden el plano lingüístico y se revelan hasta en el decorado de las escenas sugerido por el autor.

Cada traductor se enfrenta de manera distinta a los problemas que plantea el transferir un texto de una cultura a otra, y toma decisiones de acuerdo con parámetros de contexto, función, contenido, género y estilo. En lo que concierne a textos dramáticos, los problemas de la traducción se intensifican a causa de la peculiar naturaleza del hecho teatral, donde los elementos textuales y culturales se entretajan con sistemas de signos extratextuales. (Guirao, 1999, p.38)

Para FGL, el teatro es siempre la poesía. “En escena, en los personajes vivos que por ella se mueven, la poesía alcanza una densidad máxima, una totalidad que no tiene en la páginas del libro” (Borel, 1966, p.41). Los rasgos principales, propios para sus obras dramáticas, son los rasgos que más a menudo caracterizan el lenguaje poético. Por ejemplo, la tendencia de preferir el nombramiento indirecto, que se percibe como una manera natural de describir el mundo, la divergencia entre la convención lingüística y la del autor en el uso de los nombres, lo que permite describir lingüísticamente los contenidos “ocultos”, los símbolos en los que el elemento del autor sale al primer plano, desplazando los elementos universal y nacional. Es también la considerable polisemia semántica en el uso de palabras: el choque dentro del mismo símbolo de dos o más significados, y la predominancia “por turnos” de uno u otro elemento (Goncharenco, 1988, pp.123-124). En esta lista de rasgos puedo incluir también la capacidad de la palabra de reflejar la estructura de contenidos de la obra entera. Me refiero a las palabras con significado simbólico, que, desenvolviéndose horizontalmente a través de toda la estructura de la obra, se convierten en las palabras clave, los símbolos de esta obra: la rosa mutable en *Doña Rosita*, la casa en *La casa de Bernarda Alba*, el jaramago en *Yerma* (Sánchez, 1975; Goncharenco, 1988).

El talento único de FGL como dramaturgo no consiste en introducir la poesía en el teatro, sino en hacer que la poesía nazca de la misma esencia dramática. Después de la puesta en escena de *Doña Rosita* (2002), en una de las entrevistas FGL dijo: “El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. [...] No es – claro – el poeta lírico, sino el poeta dramático” (1994, p.676). Lírica y drama de FGL tienen su origen en la misma fuente: “las canciones estaban ya implícitas

en los poemas, los romances en las canciones y el teatro en unos y otras”, por eso casi todos los símbolos; que aparecen en las obras dramáticas, inevitablemente vienen de su poesía o desembocan en ella (Cirre, 1975, p.155). Así pues, me reitero en la necesidad de tener siempre presente toda la obra de FGL en su totalidad y tratar su mundo simbólico como una realidad íntegra y única, investigando la traducibilidad de los símbolos que aparecen en sus dramas.

En segundo lugar, cabe mencionar que todos los símbolos, analizados en la presente investigación, que son el símbolo de la luna, el símbolo del espejo, del agua y del caballo, se podrían unir con el mismo título: los símbolos de la muerte. El tema de la muerte es uno de los temas eternos del arte mundial en general y del arte español en concreto: “La muerte, tema recurrente en la poesía española” (Arango, 1995, p.51). En sus conferencias y entrevistas FGL mencionaba la insistencia con la cual la canción popular española vuelve al tema de la muerte. Incluso las canciones de cuna en España para “hacer que se duerma el niño, recogen todo lo más sangriento y menos apropiado para sensible percepción del niño” (Terteryan, 1973, p.383).

España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus hijos [...] ¿Cómo ha reservado para llamar al sueño del niño lo más sangrante, lo menos adecuado para su delicada sensibilidad? (García Lorca, 1994, pp.295-296)

La canción acredita el papel que juega la muerte en la consciencia popular. Y lo atestiguan las innumerables obras del arte español y las supervivientes tradiciones y ritos populares. Hablando del tema de la muerte en España, hay que precisar que es más bien el tema de la vida de cara a la muerte. En su conferencia *Teoría y juego del duende* (1994) FGL presenta toda una lista de fenómenos de la cultura mundial y nacional, atravesados por este “espíritu de la tierra” estrechamente vinculado al sufrimiento y a la muerte. FGL enumera los cuadros de Zurbarán, de El Greco y de Goya, las esculturas del Escorial y del sepulcro de los Osuna, la figura de la muerte con la guitarra en la mano en la iglesia de Medina de Ríoseco, menciona las procesiones de la muerte que se celebran en varias ciudades españolas, numerosos rituales de Semana Santa; todo esto, junto con la fiesta de la corrida de toros es “el triunfo popular español de la muerte” (Terteryan, 1973, p.383).

Todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel, y de musa, y así como Alemania tiene, con excepciones, musa, y la Italia tiene permanentemente ángel, España está en todos tiempos movida por el duende. Como país de música y danzas milenarias, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte. Como país abierto a la muerte. (García Lorca, 1994, pp.333-334)

Según FGL este demonio, este espíritu de la tierra, llega al hombre, dándole la posibilidad de crear verdaderamente sólo cuando presente el dolor y la muerte.

En cambio, el duende no llega si no ve la posibilidad de la muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, no tendrán consuelo. Con idea, con sonido o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. [...], y el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre. (García Lorca, 1994, p.336)

Empezando con *Impresiones y paisajes* (1994) y *El maleficio de la mariposa* (2009e), y terminando con sus últimos poemas, la muerte es el tema constante en la obra de FGL. Su actitud hacia la muerte no es ni católica ni cristiana como tal, está más cerca del nivel más antiguo de la consciencia popular, donde la muerte se presenta como la destrucción necesaria, como pudrición, como descomposición, y no como el pase al mejor mundo (Terteryan, 1973, pp.382-383). En la lírica y en la dramaturgia de FGL predomina la actitud sacra hacia todo lo relacionado con la muerte, que se presenta ante el lector en su compleja estructura de transformaciones infinitas. Estas transformaciones transmiten el horror primitivo del hombre de cara al fenómeno que es incomprensible para él: las facetas simbólicas del agua y de la luna, los animales y las plantas, los metales, los colores, las sustancias y los múltiples objetos y figuras que presagian y simbolizan la muerte.

### **3.5. Particularidades del enfoque a base de tres niveles de la simbología en el análisis de los símbolos en las obras dramáticas de Federico García Lorca**

Mi enfoque del análisis de los símbolos consiste en investigar cada símbolo seleccionado en tres niveles según los tres elementos que pueden formar parte de su estructura: el universal, el nacional y el del autor. Ya existen estudios en los que se ha elaborado el concepto de los símbolos universales y propios de FGL (Josephs y Caballero, 1987; Allen, 1973; Wellington, 1993; Arango, 1995, 2007). Es necesario precisar que lo innovador de este enfoque es justamente la unión de los tres niveles estructurales del significado simbólico (el universal, el nacional y el propio) y la consideración simultánea de los tres elementos en el análisis del funcionamiento de los símbolos en la obra dramática lorquiana junto con la admisión de la posible presencia de los tres elementos en el mismo símbolo.

Cuando en la estructura del significado simbólico predomina el elemento universal, estos símbolos (los llamaré a continuación símbolos universales) suelen ser los menos problemáticos para el traductor. Esto se explica por el hecho de que nosotros, en la mayoría de los casos, los percibimos adecuadamente, ya que están contruidos a partir de imágenes básicas, de ideas arquetípicas, lo que significa que su descodificación e interpretación pasa al nivel inconsciente.

El arquetipo es un símbolo repetitivo que contiene una gran significación simbólica. El simbolismo del arquetipo nace en la inconsciencia colectiva y aparece progresivamente en la conciencia individual. El arquetipo se relaciona con el aspecto mítico y humano de los símbolos [...]. En la psique del hombre moderno, los símbolos provienen de arquetípicos arcaicos, y sin consideración a la raza, la religión o la política, ellos son parte del ser humano. (Arango, 1995, pp.36-37)

Es otras palabras, estos símbolos suelen producir la misma impresión y encerrar el mismo conjunto de significados que sobreentendía el autor, usándolos en su obra (este uso tampoco es obligatoriamente consciente). No obstante, todo esto no significa que estos símbolos no necesiten un acercamiento particular. Su interpretación consciente, en primer lugar, ayuda a concretar aquellas asociaciones vagas que provocan los símbolos universales, y da la posibilidad de tomar en consideración mayor número de connotaciones y significados implícitos, que estos símbolos contienen, en la interpretación del texto entero. En segundo lugar, esta interpretación consciente es imprescindible como parte del análisis del símbolo con la estructura compleja, en la cual el elemento universal es sólo uno de los componentes. Los símbolos universales o los símbolos con el componente mitológico universal dominante en la obra de FGL son muy frecuentes.

Zonas enteras del espíritu, estructuras de creencias que en el hombre primitivo eran incumbencia del mito han caído bajo el dominio de la razón. [...] Este mundo primario, elemental que FGL se propone descubrir de nuevo zambulléndose bajo la superficie de la vida contemporánea y acercándose a aquellas masas de humanidad apenas rozadas aún por el mecanismo e impersonalidad de una civilización alimentada por el intelecto. (López-Morillas, 1975, pp.314-316)

En el capítulo dedicado al análisis práctico nos encontraremos varias veces con los símbolos universales, ya que muchos de los mismos temas que preocupaban al poeta, inclinado hacia la ritualización y formulación poética de las antiguas ideas mitológicas, son los arquetipos de las religiones primitivas: “la fuerza del sexo, la fecundidad, el sacrificio, la unión entre la vida y la muerte, así como el toro, la luna, la sangre y el cuchillo” (Aguirre, 1975, p.98). Me gustaría también añadir que muchos investigadores de la obra de FGL llegaron a la conclusión de que no se la puede estudiar sin recurrir a la mitología, porque en muchos casos se consigue llegar a la raíz del significado sólo analizando su esencia arquetípica a través de los mitos (Ángeles, 1993; Arango, 1995; Carmona Vázquez, 2003; Doménech, 2008).

En lo que se refiere al elemento nacional en los símbolos de FGL (a continuación símbolos nacionales), es necesario precisar que la simbología nacional española, y en particular la andaluza, como cualquier simbología nacional, se basa en el folklore. La tradición creativa popular presenta la fuente inagotable de todo tipo de imágenes y símbolos. España posee una riquísima cultura poética, y su grandeza en este sentido consiste en que el origen popular nunca se ha separado de la poesía escrita. El folklore con su tradición popular de canciones siempre ha suscitado interés. Uno de los apogeos de este interés cae en los años 10-20 del siglo XX y sus extensiones temporales alcanzan nuestros días. Es preciso mencionar tres nombres: Manuel de Falla, FGL y Menéndez Pidal. El amor a la cultura popular y al folklore atraviesa toda la obra de estas personas y juega un papel decisivo en sus vidas. No sólo les gustaba el folklore, sino que también lo reunían, editaban recopilaciones y escribían trabajos teóricos sobre él. FGL durante toda su vida coleccionó ejemplares del folklore musical y poético español, incluidas las nanas infantiles. En toda su obra se reflejan estos motivos folklóricos. De los orígenes populares de sus poemas y sus dramas, arraigados en los elementos culturales de su tierra, hay bastantes trabajos escritos. En estos estudios se demuestra que las raíces de su obra están en la poesía popular, y que él sabía captar sus rasgos distintivos e inventar al estilo del espíritu popular (Siebenmann, 1964; Fuentes Vázquez, 2004; Cao, 1990; Yahni, 2011; Gómez Díaz, 2013). Casi en todos los trabajos actuales dedicados a la obra de FGL se puede encontrar el discurso sobre su alianza con la tradición poética popular y su capacidad única de imitar el arte popular con tal maestría que

parezca más verosímil que el auténtico, y de fundir tan estrechamente la creación y la estilización que la última prácticamente se disuelva en la segunda. Sea el cantar de cuna en *Bodas de Sangre*, sea el ritmo de la copla en *Yerma*, “no es injerto de elementos tradicionales: es creación, recreación, maravilla” (Devoto, 1975, pp.66-67). Es un equilibrio de los elementos subjetivos y elementos cogidos del pueblo, prestados de la naturaleza. Por ejemplo, en la mayoría de su obra abunda el simbolismo de las plantas. Ortega y Gasset escribía sobre el pueblo de Andalucía que para él es muy propio identificarse con el mundo de la flora, mezclarles con él espiritualmente, casi de forma material (Ortega y Gasset, 2008, pp.105-113). Pero al mismo tiempo FGL muy pocas veces simplemente trasplanta el símbolo del folklore; él crea su propio folklore, verdaderamente popular y lógicamente inexplicable, descubriendo la estructura y forma interior del lenguaje.

Nada de verbalismo, o (como en otros) de regusto histórico tras el dejo popular que va a terminar en castizo, sino fidelidad absoluta a la psicología nacional e individual de los personajes. (Gil, 1975, p.14)

Los símbolos con el elemento nacional predominantes en la estructura de su significado son más que frecuentes en la poesía y en el teatro de FGL, aunque hace falta reconocer que en algunos casos es muy complicado separar el elemento nacional del elemento propio del autor en la estructura del significado simbólico, porque los dos están presentes en el mismo símbolo y se turnan en el primer plano. También se dan casos, en los que el símbolo nacional se transmuta completamente y pasa a formar parte de los símbolos propios del autor, porque, como ya se ha comentado anteriormente, la poesía popular y su propia poesía se complementan y se funden en su obra como un todo único.

El elemento propio del autor a menudo tiene orígenes populares también, pero cabe destacar que precisamente por éso a veces este elemento se ignora o pasa desapercibido, porque se sustituye por el nacional (Aguirre, 1975, p.98). Así que, en el proceso de atribuir un símbolo a uno de los tres grupos a base del elemento predominante que me propuse para la clasificación, en cada caso se ha intentado analizar con mucha atención su funcionamiento en el texto. Es muy importante tener presente el hecho de que lo individual no siempre es algo nuevamente inventado, sino que a veces puede ser representado por desdoblamiento intencional del símbolo ya existente, de su reencarnación, de su reflejo o de adquisición de un significado diametralmente opuesto.

## **CAPÍTULO 4: Análisis de la traducibilidad de los símbolos en las obras dramáticas seleccionadas y sus correspondientes traducciones al inglés, al ruso y al italiano.**

El cuarto capítulo contiene el análisis detallado de la aparición de los símbolos seleccionados como objeto de estudio para la presente investigación en las obras seleccionadas como material para la misma y en las respectivas traducciones de estas obras a los idiomas de trabajo escogidos. Todos los ejemplos de aparición de los símbolos y sus respectivas traducciones están organizados y numerados en los respectivos apartados del apéndice.

### **4.1. Símbolo de la luna**

La luna en la poesía y en el teatro de FGL es uno de los símbolos más destacados y más frecuentes: en la mayoría de los casos es la muerte misma, o sirve de señal para su acercamiento. “Para Lorca la luna tiene un poder fatídico, ella le da un misterio de vida y de muerte. La luna aparece muchas veces en forma repetitiva [...] y representa de manera simbólica la presencia de la muerte” (Arango, 1995, p.58). El análisis de la estructura de su significado conduce a los orígenes de este símbolo y revela su componente universal. El arquetipo selénico está vinculado en nuestra conciencia a un círculo de asociaciones y significados, entre los cuales predomina la muerte.

The moon is a favourite symbol for certain aspects of the unconscious – though only, of course, in a man [...] the moon’s nature expressly partakes of the “changefulness” of mortality; which is equivalent to death. [...] The moon and death significantly reveal their affinity. (Jung citado en VV.AA., 1953, p.135, p.27)

Además, en este caso el componente universal y el específico cultural coinciden, se funden en el mismo significado.

In Spanish folklore, and especially in the gypsy culture of Andalusia, fate and destiny are frequently linked to the moon, which, after all, has in its movements and cycles a marked inevitability, and its colour and appearance a deathly coldness. (Edwards, 2003, pp. 106-107)

La luna y la muerte son inseparables en la obra de FGL y a menudo se identifican con la oposición “la vida – la tierra”, “la luna – la muerte”, “la luna – la diosa de la muerte en la mitología lorquiana” (López Alonso, 2002, p.199). En *Bodas de Sangre*, cuya acción entera está atravesada por el presentimiento de la tragedia que se acerca, la Luna no sólo es uno de los símbolos principales de la obra, es un personaje, aparece como un leñador joven con la cara

blanca. Toda la fuerza simbólica de la Luna se revela en sus monólogos y en sus diálogos con el místico personaje de la Mendiga-Muerte. En el estudio de Álvarez de Miranda (1963) leemos:

Luna y muerte son inseparables: la luna es su dueña y su símbolo. Por eso existe toda una categoría de mitos primitivos destinados a “explicar” el origen de la muerte en los que la luna es presentada como fautora, inventora y distribuidora de la muerte [...]. Pues bien, FGL ha llegado a encarnar el mito luna-muerte, dándole una expresión dramática de carácter ritual. [...] constituyen una única realidad sobrenatural encarnada en dos figuras plásticas [...]. (41, 48)

En el **Ejemplo 1** podemos ver el principio del primer monólogo de la Luna como personaje. Es un discurso sumamente metafórico que desde la primera palabra hace pasar por la mente del lector una serie de imágenes de la luna llena dominando el cielo.

**Ejemplo 1.** Cisne redondo en el río,  
ojo de las catedrales,  
alba fingida en las hojas  
soy; ¡no podrán escaparse!  
(García Lorca, 2009b, p.47)

Al leer estas líneas el lector se imagina precisamente la luna llena por su redondo reflejo en el río y la forma redonda del ojo de las catedrales. Además, teniendo en cuenta la fuerza fatídica que desprende el personaje de la Luna, un joven y pálido leñador (no puede ser de otra forma), tiene que invadir y llenar el escenario con su presencia. En las primeras cinco traducciones al inglés que he analizado, se conserva el adjetivo “redondo” y la metáfora del “ojo de las catedrales” (**T.Ing. 1, 2, 3, 4, 5**), sin embargo, en la sexta, que es la versión de Kennelly (**T.Ing. 6**), el “redondo” desaparece y el “ojo de las catedrales” y el “cisne” ya no son la Luna, es el mundo. La metáfora lunar está sustituida por una verbalización de los significados implícitos que se pueden inferir del monólogo pero que se conservan ocultos.

I shine with loneliness and I'm looking for love.  
The world is a swan in the river,  
A cathedral's eye,  
False light on the leaves,  
There's no escape for love.  
(García Lorca, 1996a, p.61)

Tampoco se ha conservado el adjetivo “redondo” en la traducción al inglés de Kline (**T.Ing. 9**), donde se ha sustituido por el “blanco”, ni en la traducción al italiano de Vittorini donde simplemente está omitido (**T.It. 1**). Teniendo en cuenta lo delicado que es el uso de los colores en la obra lorquiana (Arango, 1995), quizás no se debería sustituir por un color ni tampoco omitirlo sin una razón aparente (la traducción en cuestión está en prosa, así que no pudo ser por razones rítmicas o de rima). Tampoco parece justificada la sustitución de “redondo” (*круглый - krúglyi*) por “claro” (*светлый - svétliy*) en la primera traducción al ruso de Fevrálskiy y Kelyin<sup>3</sup> (**T.R. 1**). En cuanto a la segunda traducción al ruso de Malinóvskaya y Gueleskul<sup>4</sup> (**T.R. 2**), aquí se ven varias sutituciones, que, en mi opinión, pueden llegar a distorsionar la imagen lunar.

Я зрачок колокольни,	Soy pupila del campanario,
зоркий лебедь в затоне,	Cisne vigilante en la ensenada,
призрак утра в деревьях.	El fantasma de mañana entre los árboles.
Не уйти от погони!	¡No se escapa de la persecución! <sup>5</sup>
(García Lorca 2000: 434)	

Primero, vemos la sustitución del “ojo” por la “pupila” que sigue siendo redonda pero se pierde el blanquecino reflejo de la luna. Segundo, el cisne está en una ensenada y no en un río. La simbología del agua es también delicada y compleja, como veremos en la parte 4.3 del presente trabajo. La diferencia entre el agua en forma de río, el agua que corre, y el agua estancada, sin movimiento, es muy grande en cuanto a sus significados simbólicos. Sobre todo es vital esta diferencia en *Bodas de sangre*, donde el río es un símbolo muy frecuente y especial para esta obra. Además, el mismo personaje de la Luna en esta traducción aparece como *месяц (mésiats)*, que es literalmente en ruso “luna menguante” y es una palabra de género masculino. Con ese cambio tenemos la doble pérdida: la imagen de la luna llena y “la contradicción que se plantea entre el sexo del personaje y el papel que representa” (Blum, 2000, p.8). Es una pérdida significativa, dado que es una contradicción impuesta por el autor, es decir, “Lorca eligió representar el personaje de la Luna como una integración de los sexos, por intermedio de una identidad femenina y una masculina que coexisten en un único cuerpo” (Blum, 2000, p.8). Se podría imaginar que el cambio de la luna por la luna menguante tal vez se inspiró en la posterior imagen, que sale en el mismo monólogo, de la Luna que “deja un cuchillo abandonado en el aire” (García Lorca, 2009b, p.147), pero no parece una sustitución justificada, teniendo en cuenta lo que conlleva el mero cambio del género de la palabra en este caso. Además, existiría el riesgo

<sup>3</sup> Fevrálskiy es el traductor de las partes en prosa, Kelyin es el traductor de las partes en verso.

<sup>4</sup> Malinóvskaya es el traductora de las partes en prosa, Gueleskul es el traductor de las partes en verso.

<sup>5</sup> Las traducciones literales de los ejemplos de las traducciones al ruso fueron realizados por mí.

de involucrar otro esquema simbólico que es “la analogía visible entre el cuerno y la luna menguante, ambos relacionados con la mujer” y a su vez con la fecundidad (Revilla, 2007, p.76). Entre las dos traducciones al ruso, me parece más lograda y más precisa, incluso por la dinámica del verso, la de Fevrálskiy y Kelyin (**T.R. 1**). Devolviéndole el adjetivo “redondo” (*круглый – krúgliy*) quedaría perfecta.

Я – <i>круглый</i> (en vez de <i>светлый</i> ) лебедь на реке, я – око сумрачных соборов, на листьях мнимая заря, я – всё, им никуда не скрыться (García Lorca, 1987d, p.197).	Soy cisne redondo en el río,  Soy ojo de oscuras catedrales, En las hojas soy alba fingida, Soy todo, no podrán esconderse en ninguna parte.
---	---

Más adelante, de la interacción de los personajes de la Luna y la Mendiga descubrimos que aquí son más que símbolos de la muerte: son la Muerte misma y su aliada, que tiene que ayudarle a alcanzar a Leonardo y a la Novia, personajes que carecen del significado abstracto generalizador y su necesidad escénica está sometida a un único objetivo muy concreto: la venganza de la sangre. Pero siguen siendo personajes del mundo mítico, surrealista, que no llegan a ser seres humanos, que tienen capacidad de sentir, pero no de realizar acciones concretas como hacen los personajes del plano “humano” de la obra. La Muerte dice a la Luna:

**Ejemplo 2.** Ilumina el chaleco y aparta los botones,  
que después las navajas ya saben el camino.  
(García Lorca, 2009b, p.149)

En relación a lo que comentamos antes, no me parece muy adecuada la interpretación de este ejemplo en la mayoría de las traducciones en cuanto a “apartar los botones”. La única fuerza que posee la Luna es la luz. Entonces, lo que le pide hacer la Muerte es, según mi interpretación, hacer que los botones brillen y sean más visibles para los cuchillos, no que ella los desabroche o arranque directamente. Sin embargo, en cinco de las traducciones consultadas en inglés encontramos “open the buttons” (**T.Ing. 1, 3, 4, 6, 10**), en dos de ellas “undo the buttons” (**T.Ing. 7, 11**) y en una “part the buttons” (**T.Ing. 2**). Los tres verbos tienen en inglés un significado mucho más concreto y físico que marcar los botones con la luz. Podemos traducirlos como “desabrochar los botones” o “abrir los botones”. En dos traducciones más encontramos “pick out the buttons” (**T.Ing. 8**) y “pluck off the buttons” (**T.Ing. 9**) lo que sería “arrancar los

botones” que es aún más concreto e incluso más agresivo que desabrocharlos. Y, finalmente, es en la traducción de Johnston (**T.Ing. 5**) es donde vemos los botones que se iluminan.

Just make their waistcoat buttons gleam  
after that, the knives like fish  
will come marauding in... .  
(García Lorca, 1989, p.87)

Es cierto que también tenemos una mayor concentración de la frase: en vez de iluminar el chaleco y apartar los botones, el traductor directamente hace brillar los botones del chaleco, pero, en mi opinión, en esta traducción se conserva el poder mágico de la Luna sin cruzar el límite hacia “lo humano”.

En la traducción al italiano de Vittorini esta frase entera está simplemente omitida (**T.It. 1**). En las traducciones de Bodini, Clementelli e Pittarello (**T.It. 3, 4, 5**), igual que en la mayoría de las traducciones al inglés, la acción que tiene que realizar la Luna se ha interpretado desde el punto de vista más práctico: es “scosta i bottoni” (**T.It. 3**), “fa che sia sbottonato” (**T.It. 4**) y “sclaccia i bottoni” (**T.It. 5**). En los tres casos la Luna tiene que desabrochar los botones directamente. Sin embargo, en la traducción de Valentini (**T.It. 2**) la interpretación es diferente:

illumina la giacca e dividi i bottoni  
che dopo i coltelli sanno il cammino.  
(García Lorca, 1943, p.41)

En las dos traducciones al ruso la Luna hace que los botones se destaquen con la luz; en la segunda traducción (**T.R. 2**) incluso la imagen se refuerza precisando que los botones son de cobre, un metal amarillo que, a su vez, es uno de los símbolos lorquianos que “genera la sensación de unos ambientes pesados, opresivos, infernales” (Arséntieva, 2006, p.295).

На куртке освети медь пуговиц, а нож найдёт дорогу. (García Lorca, 2000, p.436)	En la chaqueta ilumina el cobre de los botones, y el cuchillo encontrará el camino.
---	--

El objetivo común de la Luna y la Muerte las va acercando paulatinamente al mundo de los demás personajes y cada vez las hace más fuertes. Cuando la Muerte-Mendiga aparece en el último acto, ella ya es tan real como los otros personajes. Esta individualización de la Luna y de la Muerte, su alejamiento del simbolismo general y abstracto, se consigue porque el poeta hace

que el material dramático trabaje a todos los niveles: de los objetos concretos del ambiente real (chalecos y botones), a los sufrimientos y pasiones se eleva al mayor misterio. Desde el punto de vista traductológico, la escena en el bosque no presenta especial dificultad, pero la tarea principal del traductor en el trabajo de esta parte es poder conservar estos niveles, este doble juego de la poesía y la realidad sin perder la profunda y extraordinaria poeticidad.

La luna aparece en las palabras de Yerma. Aquí ya no es un personaje independiente, sino un vago y lejano signo precursor de la tragedia. “En el cuadro segundo del acto segundo cuando la protagonista empieza a darse cuenta de que su hijo no ha de venir hay una alusión a una luna dormida, es decir, a una luna cuya influencia fecundante no se deja sentir” (Correa, 1957, p.1073).

**Ejemplo 3.**

¡Ay, qué prado de pena!  
¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura!,  
que pido un hijo que sufrir, y el aire  
me ofrece dalias de dormida luna.  
(García Lorca, 2002, p.117)

Aquí el símbolo de la luna sigue con el mismo elemento universal de su significado en el primer plano: “the moon represents the realm of unconscious, the disappearance of of ego-consciousness, and so therefore the world of death, of insanity” (Allen, 1974, p.187). Además, el símbolo de la luna aparece en este ejemplo vinculado al símbolo de la dalia. “La dalia, en los contestos lorquianos, aparece asociada a la idea de fragilidad, vulnerabilidad” (Seco de Lucena Vázquez de Gardner, 1990, p.51). Es un símbolo propio del autor, del significado variable, dependiendo del contexto en el que aparece y de la coloración que presenta. Las dalias pálidas teñidas por la luz blanquecina y transparente de una luna dormida son “el emblema de lo estéril y lo triste, símbolo de esa renovación de la vida que la protagonista aguarda en vano” (Sálazar Rincón, 1998, p.406). En Seco de Lucena Vázquez de Gardner (1990) también encontramos “el simbolismo de “dalias”, en asociación sintagmática con “dormida luna”, indicando la ausencia de vida (53). En la mayoría de las traducciones al inglés se han conservado los dos símbolos en forma de “dahlias of a/the sleeping moon” (**T.Ing. 1, 3, 6, 9**) o de “dahlias from the slumbering moon” (**T.Ing. 2**). En la traducción de Dewell y Zapata (**T.Ing. 4**) encontramos una comparación añadida:

Oh, what a pasture of pain!  
Oh, the gate barred against the beauty!  
I crave to carry a child, but the breeze

Offers dahlias as dark as the dreaming moon.

(García Lorca, 1987b, p.108)

Con esa comparación las dalias se tiñen de color oscuro y quizás sustituyen en parte el matiz de angustia que atraviesa todo el monólogo de Yerma por el matiz de la siniestralidad. En la traducción de Macpherson, Minett y Lyon (**T.Ing. 5**) las dalias se generalizan y se convierten en “las flores soñolientas, bañadas por la luz lunar” cuya fuerza simbólica se intenta compensar adicionando “un muerto” en la frase. En mi opinión, todas estas transformaciones provocan justo el efecto contrario: restan fuerza poética al conjunto simbólico.

My sorrow is as wide, as empty as the fields,

My beauty's trapped and struggles to go free.

Just sleepy moonlit flowers for the dead.

(García Lorca, 1987c, p.99)

Cabe mencionar que los traductores pusieron una nota explicando que en el original las flores eran dalias y que su significado simbólico para FGL es siempre “a portent or reminder of death” (García Lorca, 1987c, p.136). Ellos hacen esta conclusión basándose en el elemento nacional de la estructura simbólica, que viene de la tradición de llevar las dalias al cementerio a principios de noviembre. Y en este caso concreto del **Ejemplo 3** las dalias iluminadas por la luz de la luna provocan esas asociaciones fúnebres. Sin embargo en la obra de FGL las dalias no siempre tienen este significado. Como he dicho antes, su valor simbólico depende del contexto y la coloración, y es “ante todo signo de salud, belleza, juventud y vida” (Salazar Rincón, 1999, p.406), cuando no les cae la luz de la luna. En la traducción de Kline (**T.Ing. 8**) encontramos la misma generalización de dalias como simples flores, pero se conserva el símbolo de la luna. La traducción que más me suscita curiosidad interés es la de Edwards (**T.Ing. 7**):

Oh, what a field of sorrow!

Oh, door now closed to happiness!

I seek a child to suffer for, and the wind

Brings dahlias of dead-moon whiteness.

(García Lorca, 2007f, p.59)

Aquí el traductor encuentra una solución muy original. Conserva los dos símbolos, y, además, para transmitir a los lectores/ espectadores provenientes de otras culturas la fuerza simbólica de la fusión entre los dos símbolos, recurre a una metáfora, en mi opinión, muy lograda, que es describir el color de las dalias como un blanco mortífero de la luna, un blanco de la luna muerta.

En las tres traducciones al italiano se conservan ambos símbolos (**T.It. 1, 2, 3**). Además, se conoce que en la cultura italiana la flor de dalia simboliza históricamente la abundancia estéril (Zaccone, 1864, p.69). Este significado combina perfectamente con la luna como símbolo de la muerte para reflejar el estado emocional de la protagonista.

En cada una de las dos traducciones al ruso podemos ver soluciones distintas a la transmisión de los dos símbolos fusionados. En la traducción de Kagarlítskiy y Kelyin<sup>6</sup> (**T.R. 1**) tenemos “el aire lunar que ofrece frágiles flores”. Al igual que en algunas traducciones al inglés, las dalias han sufrido una generalización y la presencia de la luna se ha hecho más difusa, además se ha añadido el adjetivo frágil que personalmente no asocio con las dalias, dado que son unas flores bastante grandes con los tallos gruesos. Pero puedo suponer que de este modo los traductores intentaron compensar la pérdida del símbolo y transmitir esa imagen de las flores que se ven blanquecinas y casi ilusorias en la luz de la luna.

О ты, поляна вечной скорби!	¡Oh, tú, el prado de eterno pesar!
Вы, двери, - вы теперь замкнулись	¡Vosotras, las puertas, ya estáis cerradas
Для красоты! Хочу я сына,	A la hermosura! Quiero un hijo
Чтоб страдать, но воздух лунный	Para sufrir, pero el aire lunar
Мне предлагает хрупкие цветы.	Me ofrece sólo frágiles flores.

(García Lorca, 1944, p.309)

Aunque por el ritmo y la rima de la estrofa se podría sustituir “flores frágiles” – *хрупкие цветы* (*hrúpkie tsvetí*), por “dalias” – *георгины* (*georguini*), como en la cultura rusa estas flores se asocian con la fuerza vital, se regalan en las ocasiones solemnes a los amigos-y a la gente mayor, parece apropiada la solución encontrada. Sin embargo, creo que se podrían también usar las dalias acompañándolas por una nota, parecida a la de Macpherson, Minett y Lyon (García Lorca, 1987c, p.136), explicando el significado simbólico que le podía atribuir a las dalias FGL.

La traducción al ruso de Malinóvskaya y Gueleskul<sup>7</sup> (**T.R. 2**), va más allá de la generalización, pues las dalias están sustituidas por “лунные миражи” (*lúnnie mirazhí* – espejismos lunares).

---

<sup>6</sup> Kagarlítskiy es el traductor de las partes en prosa, Kelyin el del traductor de las partes en verso.

<sup>7</sup> Malinóvskaya es la traductora de las partes en prosa, Gueleskul es el traductor de las partes en verso.

Какая пустошь горя!	¡Qué páramo de desgracia!
А божий мир за стенами всё краше!	¡Y el mundo de Dios detrás de las
Вымаливаю сына, чтобы плакать,	paredes es cada vez más hermoso!
а вижу только лунные миражи.	Rezo para tener un hijo para llorar,
(García Lorca 1987d: 229)	Pero sólo veo los espejismos lunares.

Supongo que esta solución fue la consecuencia de la misma reflexión por parte del traductor sobre la simbología de las dalias y cómo combinarla con la simbología lunar en este caso. Y aunque el símbolo como tal se ha perdido, se ha conservado la imagen de algo falso, frágil, ilusorio, engañoso y transparente, parecido a la imagen de las flores iluminadas por la pálida luz de la luna.

La Luna es un “astro muerto” (Silunas, 1989, p.67), “contemplarla significa volver las espaldas a la vida” (Silunas, 1989, p.261). Más adelante Yerma se compara a ella misma con la luna, la luna en este caso no es sólo el presagio de la muerte cercana, de la tragedia, es también un símbolo de la profunda y desesperada soledad.

**Ejemplo 4.** Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma por el cielo. (García Lorca, 2002, p.131)

Yerma se compara a sí misma con la luna, porque “La Luna no derrocha la vida, sino al contrario hace perecer todo, bajo sus rayos se secan los cauces de los ríos, se secan los arboles, caen las hojas, quedan vacíos los nidos” (Silunas, 1989, p.44). La luna que está sola en el cielo y ni siquiera se encuentra a sí misma es la imagen de extrema soledad que transmite perfectamente el estado emocional de Yerma. En todas las traducciones al inglés de una u otra forma se ha conservado esta comparación de Yerma con la luna, aunque cabe destacar que en algunas de ellas se añaden matices nuevos. Así, en la traducción de Macpherson, Minett & Lyon (**T.Eng. 5**) la luna “caza su sombra en el cielo”:

Just look how alone I am. Like the moon hunting her shadow through the sky. (García Lorca, 1987c, p.117)

En la traducción de Kline (**T.Eng. 8**) y en la de Svich (**T.Eng. 9**) se hace énfasis en que la han dejado sola, la han abandonado. También llama atención la forma de transmitir las palabras *a sí misma*: en la mayoría de las traducciones al inglés se ha optado por conservar esta necesaria personificación de la luna y usar *herself*, sin embargo en las traducciones de Edmunds (**T.Eng. 6**) y Edwards (**T.Eng. 7**) vemos *itself*. Es un detalle de poca trascendencia pero resulta importante,

porque, en cierto modo, aleja del lector ese aspecto lunar femenino y personal, del cual Yerma se siente tan cercana. En las tres traducciones al italiano podemos ver el símbolo y la comparación conservados (**T.It. 1, 2, 3**). En cuanto al ruso, me gustaría mencionar que en la traducción de Malinóvskaya y Gueleskul (**T.R. 3**) sería mejor no esquivar la comparación, que en el texto español enfatiza la cercanía que siente la heroína a aquélla, cuya soledad es insuperable y eterna porque está condicionada por su incapacidad de dar o mantener la vida.

Не бросай одну! И луна в небе сама    ¡No me dejes sola! ¡La luna también  
себя ищет! (García Lorca, 1987d, p.235)    busca a sí misma en el cielo!

Me parece que se podría traducir de la siguiente manera:

Да ведь я одна останусь! Словно луна,    ¡Que me quedo sola! ¡Como la luna que  
что в небе сама себя ищет!    busca a sí misma en el cielo!

Yerma se compara a sí misma con la luna en el momento de extrema desesperación y soledad, mientras Juan, que en todo momento queda sordo e indiferente ante sus quejas, dice que la luz de la luna la hace más bella. En este comentario se revela un contraste y un conflicto interno muy profundo entre los mundos emocionales y necesidades vitales de los dos personajes.

**Ejemplo 5.**            YERMA. - ¿Qué buscas?

JUAN. – A ti te busco. Con la luna estás hermosa. (García Lorca, 2002, p.144)

La luna o “la luz de la luna, con toda su carga de muerte, como que es la luna lorquiana” están presentes y conservadas en todas las traducciones analizadas (Harrette, 2000, p.157).

Y sólo una, medio oculta mención de la luna encontramos en *La Casa de Bernarda Alba*.

**Ejemplo 6.**            LA PONCIA. (Interviniendo.)

Lo mejor es el armario de luna.

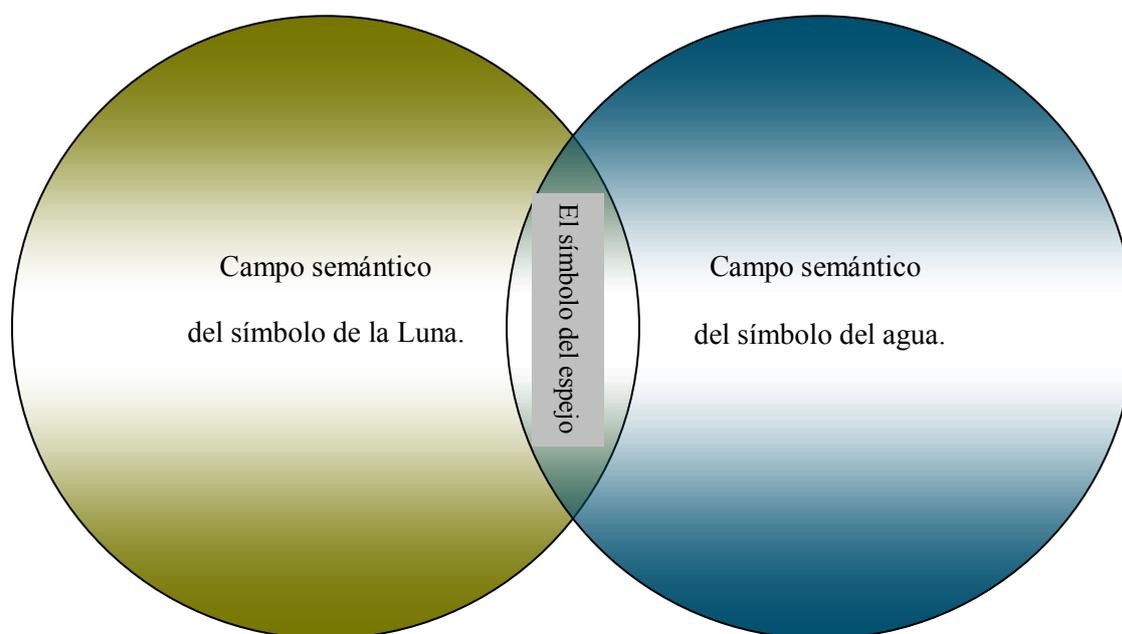
PRUDENCIA.

Nunca vi un mueble de estos. (García Lorca, 2000c, p.248)

Se trata del armario de ropa con espejos que no tiene nada que ver con la luna aparte del nombre *armario de luna*, pero FGL elige precisamente este mueble. Es muy probable que sea una alusión

al símbolo persistente que presagia el horrible desenlace. En cuanto a la traducción, en ninguno de los ejemplos en los tres idiomas aparece la palabra *luna*, ya que ni en inglés, ni en italiano ni en ruso esta palabra forma parte del nombre de este mueble. En las tres lenguas el nombre del mueble es descriptivo y lleva dentro la palabra espejo como, por ejemplo, “wardrobe with the mirror” (T.Ing. 1, 5, 7), “armadio a specchio” (T.It. 1, 3), “зеркальный шкаф” (*zermal’niy shkaf* – armario con espejos) (T.R. 1, 2). Parece que aquí la pérdida del símbolo es inevitable. Sin embargo, considero que estas traducciones conservan la remota alusión simbólica, porque el símbolo de la luna y el símbolo del espejo, que sustituye al primero en todos los ejemplos, en la simbología lorquiana pertenecen al mismo campo semántico, o, más concretamente, el símbolo del espejo es el campo de intersección de los campos semánticos del símbolo de la luna y del símbolo del agua.

Fig. 1



En cualquier caso en el texto español vemos la fusión de dos símbolos: el nombre del mueble nos remite al astro y el mueble en sí evoca la imagen del espejo. En las traducciones la parte *lunar* se pierde, por más unidos que estén semánticamente los dos símbolos. Desde mi punto de vista ayudaría en este caso un comentario traductológico que a su vez haga referencia a la simbología lunar para la recreación del cuadro completo de estas alusiones simbólicas.

<p>PONCIA (Interrupting) The best is the wardrobe with the mirror<sup>1</sup>.</p>	<p><sup>1</sup>The wardrobe with a mirror in Spanish is called in this context <i>armario de luna</i>. This is one of the possible options to call this type of furniture</p>
--	---

<p style="text-align: center;">PRUDENCIA</p> <p>I never saw a piece like that. (T. Ing. 1)</p>	<p>that literally means <i>wardrobe of moon</i> (about the symbolism of the moon in the works of García Lorca see...).</p>
<p>La Ponzia – (intervenendo) Il più bello è l’armadio a specchio<sup>1</sup>.</p> <p>Prudenza – Non ne ho mai visti, di questi mobili. (T.It. 1)</p>	<p><sup>1</sup>L’armadio a specchio in spagnolo si chiama in questo contesto <i>armario de luna</i>. È una delle opzioni per chiamare questo tipo di mobili, ciò che letteralmente significa <i>armadio di luna</i> (del simbolismo della luna nelle opere di García Lorca vedasi...).</p>
<p style="text-align: center;">ПОНСИЯ. (Вмешиваясь.)</p> <p>Лучше всего зеркальный шкаф<sup>1</sup>.</p> <p style="text-align: center;">ПРУДЕНСИЯ.</p> <p>Я таких вещей и не видывала.</p> <p>(T. R. 1)</p> <p style="text-align: center;">PONCIA. (Interviniendo.)</p> <p>Lo mejor de todo es el armario de espejos.</p> <p style="text-align: center;">PRUDENCIA</p> <p>Nunca he visto cosas así.</p>	<p><sup>1</sup>Зеркальный шкаф в испанском языке называется в данном контексте «armario de luna». Это один из вариантов названия такого типа шкафа, которое дословно имеет перевод «лунный шкаф» (о символике Луны в произведениях Ф. Гарсии Лорки см...).</p> <p>El armario de espejos en español aparece en este contexto como “armario de luna”. Es uno de los posibles nombres para este tipo de armario, que literalmente se traduce como “el armario lunar” (sobre el simbolismo de la Luna en la obra de García Lorca véase...).</p>

El comentario traductológico es una herramienta que en ningún caso puede considerarse una especie de “panacea” para los casos difíciles que presentan una situación complicada para el traductor. Sin embargo, cuando estas situaciones presentan un grado de complejidad que nos plantea la traducibilidad de la palabra y/o frase en cuestión, cuando todas las demás herramientas fallan, y cuando la pérdida del significado en cuestión es inadmisibile por las consecuencias contextuales que provoca, considero que es legítimo y válido recurrir a la creación del comentario correspondiente salvando así el significado destinado, en el caso contrario, a desaparecer.

## 4.2. El símbolo del espejo

La conexión entre los símbolos de la luna y del espejo tiene su origen en la antigüedad remota. Desde hace muchos años el espejo simboliza la imaginación y la consciencia, porque puede reflejar la realidad del mundo objetivo. Para muchos filósofos, además del reflector del universo, el espejo es el instrumento de autocontemplación. De aquí la conexión entre el espejo y el agua y el mito sobre Narciso: el mismo cosmos contempla sus propias imágenes reflejadas en la consciencia de la humanidad (Zardoya, 1975, p.237). Además, desde siempre se consideraba que para el espejo es propia una especie de dualidad, una contradicción interior. A veces le atribuían no sólo capacidades de reflejar imágenes, sino también de acumularlas y guardarlas. Por ello en las leyendas y otras formas folklóricas, el espejo tiene a menudo una aureola mágica, que puede invocar de sus profundidades misteriosas las imágenes del pasado, reducir las distancias entre el ayer y el hoy y también puede quedarse vacío sin querer revelar sus secretos. Estas transiciones del espejo desierto al espejo poblado por las imágenes conducen al oculto simbolismo de la luna, que también refleja la luz del sol, pero a veces, traicionando su función, desaparece, dejando el cielo desierto, o refleja las sofisticadas imágenes de la consciencia humana. Este estrecho vínculo entre la luna y el espejo también lo prueba el hecho de que en los tiempos antiguos la luna era el símbolo de la multiplicidad del alma.

Las culturas antiguas partían de la creencia mítica de que la etapa de la invisibilidad de la luna corresponde a la muerte del hombre: de ahí la creencia en algunas culturas de que los muertos van a la luna. En estas fórmulas tardías no es difícil descubrir los temas tradicionales: la luna como país de los muertos, la luna – eceptáculo generador de las almas. (Arango, 2007, p.165)

A veces en la mitología el espejo se convertía en una puerta, pasando por la cual el alma podía liberarse y cruzar *para el otro lado*.

El espejo es la frontera entre dos mundos: el real, y el figurado que está detrás del espejo, o inclusive la frontera entre otros dos mundos, el de la vida y el de la muerte. (González-Cruz, 1975, pp.145-146)

Para FGL la Luna es también un mundo adonde van sus personajes muertos (Zardoya, 1975, p.238). Los espejos de FGL son como espejos mitológicos, que no sólo reflejan la realidad, sino también le dan una nueva vida y una nueva forma. Instintos, presentimientos, recuerdos penetran y atraviesan el espejo, y lo convierten en el símbolo. En su teatro los espejos dan a la escena, en la que aparecen, un cierto aire costumbrista pero, al mismo tiempo, entreabren la puerta a otra

realidad, o, más bien irrealidad, al mundo de luz y de sombras de sus interminables lunas (Zardoya, 1975, pp.241-242).

Los espejos están en la descripción de la decoración del primer acto de *Bodas de sangre* .

**Ejemplo 1.** Por las paredes, de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos (García Lorca, 2009b, p.110).

Indudablemente, ninguno de los detalles que describen los espacios en los que se mueven los personajes puede ser omitido en la traducción. Son espacios que reúnen elementos y colores diferentes y por ello desencadenan en la mente del lector secuencias asociativas distintas. En casi todas las traducciones al inglés de este ejemplo (**T.Ing. 1-6, 8, 9**), los espejos están presentes. La única omisión significativa es la de la traducción de Huges. Toda la descripción del escenario de la tercera escena del primer acto, que en este caso es la cueva donde vive la novia, está omitida (**T.Ing. 7**). Cabe indicar que esta omisión de las descripciones escénicas de FGL en la traducción de Huges se observa en toda la obra. Las indicaciones conservadas del autor, en cuanto al aspecto del escenario, son muy escasas. Sin embargo, estas indicaciones complementan y refuerzan el valor simbólico de cada escena, y la elección de los elementos presentes en el escenario en cada acto no ha sido realizada de manera casual.

En cambio, la traducción de Ted Huges reproduce pocas de las indicaciones a los actores y omite totalmente la descripción de los escenarios. Esta exclusión comporta una alteración de las impresiones del texto en el lector, y muy probablemente, también del efecto de la representación sobre el público, ya que en Lorca la repercusión de las indicaciones escénicas va más allá de lo que en ellas se describe. (Guirao, 1999, p.48)

Los espejos también aparecen en el primer acto de *La Zapatera prodigiosa*, cuando ella describe a su caballero Emiliano, personaje más bien ilusorio, que realmente existente:

**Ejemplo 2.** Emiliano, que venía montado en una jaca negra, llena de borlas y espejitos [...] (García Lorca, 2007, p.68).

De las tres traducciones al inglés sólo en una encontramos la alteración del símbolo que no parece justificada. En la traducción de Edwards (**T.Ing. 2**) “los espejitos” están sustituidos por “tiny bits of glass”, mientras que en otras dos traducciones son “little mirrors” (**T.Ing. 1, 3**). Es cierto que, por un lado, parecen ser simplemente “otro tipo de costumbrismo andaluz – los espejitos adornan las airosas vacas” (Zardoya, 1975, p.244), pero, por otro lado, como ya he

comentado antes, ningún elemento es casual en las descripciones lorquianas, sobre todo si se trata de los símbolos frecuentes y polivalentes, como es el caso del espejo.

One can only try to decode the personal symbolism in the light of external evidence, such as Lorca's other works or his private reading. Almost every speech has an oblique allusive quality and a compressed metaphorical density [...]. (Lyon, 1987, p.23)

La misma alteración encontramos en la traducción al ruso donde, igual que en la traducción de Edwards al inglés, “los espejtos” se sustituyeron por “стекляшки” (*stekliashki* – pequeños trozos de cristal) (**T.R. 1**). De la misma manera no se ve justificada la sustitución, puesto que el ruso permite, además, formar un diminutivo de la palabra espejo igual que el español: зеркало – зеркальце (*zérkalo* – espejo/ *zérkaltse* – espejito). En las dos traducciones al italiano el símbolo está conservado (**T.It. 1, 2**).

Los espejos vuelven a aparecer en el segundo acto, cuando el Alcalde trata de conquistar a la Zapatera, describiendo las bellezas y riquezas de la casa que le quiere regalar. Esta propuesta en sí es otra ilusión, un espejismo irreal que no la seduce en absoluto y que resulta inadmisibile para ella.

**Ejemplo 3.** Con un estrado que costó cinco mil reales, con centros de mesa, con cortinas de brocatel, con espejos de cuerpo entero... (García Lorca, 2007, p.114).

En principio en este caso no debería haber ningún problema en la transmisión del símbolo, puesto que aparece una vez más como parte de la descripción de un mueble pero esta vez sin uso de los nombres específicos ni superposiciones de significados simbólicos. Así vemos el símbolo presente en las traducciones al inglés, al ruso y al italiano de Palermi (**T.Ing. 1-3, T.It. 2, T.R. 1**). Sin embargo, en la traducción al italiano de Bodini (**T.It. 1**) aparece paradójicamente “specchiere a luna intera” – los espejos de luna entera. La paradoja consiste en que en el caso de la traducción al italiano del armario de luna (**Apendice 7.1, Ej.6**) que expuse en el capítulo anterior, Bodini no usó la palabra *luna* (**Apendice 7.1, Ej.6, T.It. 2**), porque en italiano este mueble no puede llamarse así, y la palabra luna no puede sustituir a la palabra espejo. Incluso si buscamos en español los sinónimos del vocablo espejo, en el diccionario de sinónimos encontramos la luna como tercera opción (Sinonimos.org, 2011). Sin embargo, la misma búsqueda en italiano no da ningún resultado (Treccani, 2015). En resumen, por estas razones he ofrecido crear un comentario traductológico en el caso del armario de luna. En este caso, donde no hay ninguna dificultad en la descripción del mueble, me parece extraña la decisión del traductor de introducir forzosamente el símbolo en el texto, teniendo en cuenta que de este modo

seguramente se añaden significados simbólicos que no están presentes en el original y, además, se crea una imagen inusual para los lectores italo parlantes. Se imaginarán probablemente espejos redondos, mientras que éstos difícilmente estaban pensados así, visto que en el texto original son “de cuerpo entero”.

Más adelante nos encontramos con el mismo espejo, que en los ejemplos anteriores simbolizaba los sueños ilusorios femeninos matizados con coquetería, y que ahora se convierte en un testigo implacable de la vejez del Zapatero. “El espejo representa la revelación de la verdad” (Arango, 1995, 162).

**Ejemplo 4.** [...] (mirándose en un espejo y contándose las arrugas). Una, dos, tres, cuatro... y mil. (Guarda el espejo.) Pero me está muy bien empleado, sí, señor. (García Lorca, 2007, p.70)

Este ejemplo tampoco presenta ninguna dificultad en la traducción, y en ninguna de las traducciones analizadas encontramos casos de alteración simbólica, significados simbólicos añadidos o sustituidos (**T.Ing. 1-3, T.It. 1-2, T.R. 1**).

El último ejemplo de este símbolo que me gustaría aportar, es la aparición del espejo en *Bodas de Sangre*, aunque ya en un contexto muy distinto. En el tercer acto, la Madre se dirige al hijo percido:

**Ejemplo 5.** Girasol de tu madre,  
espejo de la tierra.  
(García Lorca, 2009b, p.167)

Aquí el símbolo adquiere un significado verdaderamente popular, folklórico, porque es en el arte popular y cantado español, donde el símbolo del espejo a menudo funciona como epíteto-aposición, que alaba y enalza la perfección de lo pequeño, que es una copia, un reflejo de lo grande, majestuoso y bello (Zardoya, 1975, pp.245-246). En las traducciones, desgraciadamente, esta connotación se pierde, a pesar de la presencia formal del espejo en todos los ejemplos analizados. Al salir aquí en primer plano el elemento nacional de la cultura española, el lector de otra cultura sólo lo puede intuir, dado que el contexto en este caso lo favorece bastante: en forma de un cante, la Madre nos cuenta que su hijo tan adorado era su “girasol” y el “espejo de la tierra” para ella. La unión de dos símbolos, del girasol y del espejo, intensifica y enfatiza la imagen. Igual que el espejo, el girasol presenta un motivo folklórico, es “al mismo tiempo flor y fruto, belleza y utilidad” (Fernández de los Ríos, 1986, p.98), que a su vez se basa en la

percepción universal del girasol como el símbolo solar. “Por su aspecto solar y por el color, así como por su heliotropismo, es evidente símbolo solar y de la majestad en diversas culturas” (Becker, 2008, p.196). La grandeza solar y la grandeza de la tierra juntas representaba el Novio para su Madre. En la traducción al inglés de Bradbery (**T.Ing.** 2) esta unión se rompe por la sustitución del girasol por una veleta (wheather vane):

A weathervane, your mother,  
Mirror of the earth. (García Lorca, 1977d, p.125)

Es probable que el traductor buscara la analogía entre el girasol que gira siguiendo el sol y la veleta que gira siguiendo el viento. Pero el círculo de connotaciones simbólicas del sol y del viento no coinciden a nivel universal, ni tampoco son muy cercanos al nivel particular del autor. El símbolo del sol, uno de los más antiguos, poderosos y polivalentes símbolos en el pensamiento humano presenta muchas facetas y contradicciones (Chevalier, pp.949-955). Aunque sus múltiples significados simbólicos son omnipresentes y variables en cuanto a las distintas épocas y culturas, en muchos casos se centran alrededor de la divinidad, la fuerza y energía vital, así como principio masculino en contraposición a los significados simbólicos de la luna, siendo los dos símbolos cósmicos (Allen, 1972, pp. 38, 39-41, 110; Arango, 1995, pp.131-132). En cuanto al símbolo del viento, al nivel universal podemos comentar que reúne en su estructura simbólica la inestabilidad, la vanidad, el cambio y/o la renovación, la fuerza incontrolable, “la divinidad inquieta” (Chevalier, 1986, pp.1070 – 1071), las connotaciones que en parte se asocian también con el “portador del viento”, con la veleta, que en la tradición popular de muchas culturas se asocia a su vez a la inconstancia. Como símbolo lorquiano, el sol, por un lado, está vinculado al símbolo de la luna, representando la fuerza vital enfrentada a su poder fatídico, y, a la vez, formando con ella la pareja cósmica, de la unión de la cual nace el día (Correa 1960, 112-113). Por otro lado, su fuerza simbólica se revela en más connotaciones que hacen eco a los significados universales y arquetípicos del astro.

La presencia desgarrada del astro a la hora del atardecer y del amanecer traduce la frustración de la vida afectiva del poeta y es un poderoso símbolo del destino humano violentamente truncado. Asimismo, la fragilidad de la criatura mítica es representativa de la ausencia de realización espiritual. Finalmente, la identificación del sol con divinidades cristianas y arquetípicas confiere a la vida del hombre una dimensión sacramental y religiosa. (Correa, 1960, p.119)

El viento, como símbolo propio de FGL, adquiere a menudo carácter erótico, aunque también en algunas ocasiones simboliza una fuerza violenta e incluso devastadora (Arango, 1995, pp.93-94,

138-141). Es cierto que existen algunas connotaciones que los dos símbolos comparten a diferentes niveles, pero no es, en mi opinión, razón suficiente para considerarlos intercambiables. Igualmente considero que no lo son el girasol y la veleta, siendo respectivos “portadores” de las connotaciones simbólicas del sol y del viento. La Madre comparando a su hijo con el girasol y el espejo de la tierra nos trasmite la imagen de magnitud, plenitud, fuerza, masculinidad y juventud que poseía su hijo, enfatizando aún más ante el universo la injusticia de su muerte.

Otra traducción al inglés que ha suscitado mi interés por la adición que hace el traductor, es la de Johnston (**T.Ing. 5**):

Sunflower of Mother Sun,  
Mirror of earth. (García Lorca, 1989, p.103)

El girasol ya está en el texto para transmitir las connotaciones de la simbología solar, con lo cual considero innecesaria la intensificación de estos significados por la adición del sol, que, además, es una aposición a la palabra “madre”. Se hace innecesariamente difícil y confusa la percepción de esta combinación teniendo en cuenta que, como he comentado antes, la estructura simbólica del sol tiene entre sus significados centrales en distintos niveles el principio masculino.

En las traducciones al italiano no se ve ninguna alteración del conjunto simbólico, pues los dos símbolos se han conservado en las cinco traducciones analizadas (**T.It. 1 – 5**).

En cuanto a las dos traducciones al ruso, hace falta analizar con detalle los cambios que se han hecho. Empezamos por la traducción de Kelyin (**T.R. 1**):

Он, как подсолнечник, стремился	El, como un girasol, buscaba
к любимой матери-земле,	a su amada madre-tierra,
он чистым зеркалом казался.	parecía un espejo limpio.
(García Lorca, 1987d, p.210)	

Aquí vemos que el significado simbólico del girasol, como heliotropo, se difumina al poner el acento en su ansia de volver a la tierra. De la misma manera queda más difusa la figura de la Madre que se identifica con la tierra. El espejo queda limpio y vacío sin reflejar nada, lo cual también le resta la fuerza simbólica que adquiriría el objeto mundano al reflejar el universo, que cabía entero para la Madre en su único hijo vivo. Propondría introducir los siguientes cambios en esta traducción:

Он как подсолнух жаждал света,	El, como un girasol, ansiaba la luz,
--------------------------------	--------------------------------------

зеркальным отражением мир  
для матери в нём представлялся.

En él, como en un espejo,  
Se le reflejaba a la madre el mundo.

Estos cambios permiten a la vez conservar el ritmo de la poesía elegido por el traductor y el juego simbólico. Aunque haya tenido que sustituir la tierra por el mundo, creo que en este caso la sustitución está justificada, teniendo en cuenta que la tierra en este ejemplo puede considerarse como un sinónimo del mundo, y a cambio se consigue la conservación y transmisión del conjunto “girasol – espejo – reflejo universal”.

La segunda traducción de Gueleskul (**T.R. 2**) también presenta una sustitución que conlleva una pérdida de la carga simbólica importante:

Материнский подсолнух,

El girasol de la madre,

Мое солнце земное!

Mi sol de la tierra!

(García Lorca, 2000b, p.452)

En la segunda línea vemos que en el lugar del “espejo de la tierra” está “el sol de la tierra”. Con esta sustitución se pierde el símbolo del espejo y a cambio se añade el símbolo solar que ya está implícito en la primera línea y no necesita un duplicado o un énfasis. Propongo una modificación de la segunda línea conservando el ritmo y a la vez restaurando el símbolo perdido. Recurro igualmente a la sustitución de “la tierra” por el “mundo”:

Материнский подсолнух,

El girasol de la madre,

Мое зеркало мира!

Mi espejo de la tierra!

He de reconocer que “мое солнце земное” (*maió solntse zemnoe* – mi sol de la tierra) suena tal vez más ruso, más cercano al folklore popular, que “мое зеркало мира” (*maió zércalo mira* – mi espejo de la tierra). Sin embargo el riesgo que corremos en este caso es el de llegar a la excesiva domesticación del original, a parte de reforzar innecesariamente un símbolo a costa de perder otro. En casos como éste, el traductor está en constante negociación con el original intentando trazar una fina línea entre lo español y lo sumamente lorquiano, pero inalcanzable y ajeno; o casero y tradicionalmente folklórico, pero plano y difuso. Todo esto “sin hacer explícita presencia de lo que pudiera llamarse configuración implícita” (Guillón, 1985, p.15).

La traducción del símbolo dentro del original sin que se convierta en una palabra más y pase desapercibido, pero a la vez que no se sustituya por otro con connotaciones diferentes ni se omita, es un verdadero trabajo de búsqueda, análisis, investigación y constante evaluación del resultado desde el punto de vista del contexto de la obra entera.

### 4.3. Símbolo del agua

El símbolo del agua, al igual que el símbolo de la luna, es uno de los símbolos centrales tanto por sus significados, como por la frecuencia de su uso en la lírica y en la dramaturgia de FGL.<sup>8</sup> El agua, al igual que el espejo, es un símbolo doble. El agua es al mismo tiempo la fuente y la tumba de todo lo que hay en el universo. El agua disuelve y destroza, purifica y recupera. “Mediante la imagen del agua, el autor abarca significaciones muy distintas y aun opuestas” (Doménech, 1985, p.202).

Empiezo por el lado positivo del símbolo. FGL se llamaba a sí mismo “hijo del agua”, destinado a decantar “una gran Vida del Agua”, “las meditaciones y alegorías del agua, su “música borracha”, su “vida apasionada y los martirios” (García Lorca, 1994, p.794). Guillén escribió sobre él: “Federico nos ponía en contacto con la Creación, con ese conjunto de fondo en que se mantienen las fuerzas fecundas, y aquel hombre era ante todo manantial, arranque fresquísimo de manantial, una transparencia de origen entre los orígenes del universo, tan recién creado y tan antiguo” (1959, p.13). El agua como símbolo positivo tiene un significado arquetípico muy concreto. El agua es el símbolo de la Gran Madre y se asocia al nacimiento, al principio femenino, al vientre del universo, a la materia prima, “a la pureza, la fertilidad y el origen de la vida” (Tressider, 2008, p.112). Del agua surge la vida. El agua está relacionada con Jesús Cristo. En los estudios de Jung leemos que Jesús apareció en el mundo del manantial del amor eterno, de la Madre de Dios, que una leyenda pagana transformó en una ninfa del arroyo, y tuvo su segundo nacimiento en el río Jordán (Jung, 1994, p.222). Así pues, el agua en nuestro subconsciente siempre está relacionada con la vida y con el nacimiento, con la fecundación y la fertilidad. “Este es el líquido que fecunda a tierra. [...] La expresión mítica “surgido de las ondas” o “salvado de las aguas”, simboliza la fecundidad y es una imagen metafórica del parto” (Arango, 1995, p.184). Por lo tanto el significado arquetípico del agua está estrechamente vinculado a la figura de mujer, que engendra la vida, y, a su vez, a la tierra, que absorbiendo agua recibe la capacidad de producir y reproducir.

Está claro que el agua, en cuanto portadora de vida, determina todo un amplísimo ciclo simbólico. Ante todo, la fecundidad: aspiración universal que resume – puesto que ha de producir . todos los demás bienes imaginables: prosperidad, seguridad, poder y cuanto constituyese, en cada circunstancia, eso que hoy denominamos la felicidad. [...]El agua permanece desde un principio asociada con el principio femenino. (Revilla, 2007, pp.99-100)

---

<sup>8</sup> Solamente en “Romancero gitano” el agua aparece 22 veces .

En la tragedia *Yerma*, en la que se trata del trágico destino de una mujer estéril, el símbolo del agua es el símbolo central. Todos los pensamientos de la protagonista, Yerma, versan sobre el niño que no viene, sobre las fuerzas de la naturaleza con la que ella se compara, en la que ella se refleja e intenta buscar razones de su desgracia. En los niños ella ve el único sentido de su vida y el sentido de la vida de cualquier mujer. No es capaz de resignarse con que Dios no le quiere conceder la felicidad de ser madre, y trata de luchar contra esta injusticia, de entender por qué está castigada. El símbolo del agua en su estado puro con el elemento estructural arquetípico en primer plano está omnipresente: en las descripciones de las escenas, en las réplicas de todos los personajes, y, sobre todo, en las palabras de la protagonista. La encontramos en forma de lluvia, de río, de sorbos, de torrente, de chorro, de fuentes, de arroyos.

**Ejemplo 1.** A fuerza de caer la lluvia sobre las piedras éstas se ablandan y hacen crecer jaramagos [...] (García Lorca, 2002, p.85).

Más de una vez aparece el agua en forma de lluvia. En este caso concreto el significado simbólico universal es evidente. La protagonista no concibe la idea de que incluso las piedras, “fertilizadas” por el agua sean capaces de dar vida mientras que a ella se le niega esta capacidad. “La lluvia es universalmente considerada como el símbolo de influencias celestes recogidas por la tierra: venida del cielo, ella fertiliza la tierra” (Arango, 1995, p.184).

En todas las traducciones consultadas el símbolo de la lluvia está presente. Sin embargo, la dificultad aquí una vez más radica en la fusión entre este símbolo con el significado universal y el símbolo con el significado específico nacional como el jaramago. Ya comenté anteriormente (véase la página 33) la dificultad que presenta este símbolo para el traductor, pues fusionado con otro símbolo para intensificar su significado, es aún más complejo. Si extendiéramos el ejemplo anterior, veríamos claramente esta función: “A fuerza de caer la lluvia sobre las piedras éstas se ablandan y hacen crecer jaramagos, que las gentes dicen que no sirven para nada. Los jaramagos no sirven para nada, pero yo bien los veo mover sus flores amarillas en el aire” (García Lorca, 2002, pp.85-86). Se percibe entonces, tal y como comentamos antes, que el jaramago transmite connotaciones simbólicas de algo común, insignificante, sencillo y muy poco exigente, porque el jaramago para las cálidas tierras del mediterráneo, del sur de Europa y del noroeste de África es una “mala hierba”, una especie silvestre que crece sola por todas partes.

jaramago.

(Etim. disc.).

1. m. Planta herbácea de la familia de las Crucíferas, con tallo enhiesto de seis a ocho decímetros, y ramoso desde la base, hojas grandes, ásperas, arrugadas, partidas en lóbulos obtusos y algo dentados, flores amarillas, pequeñas, en espigas terminales muy largas, y fruto en vainillas delgadas, casi cilíndricas, torcidas por la punta y con muchas semillas. Es muy común entre los escombros. (RAE, 2015)

Entre las traducciones al inglés hay dos variantes en la transmisión de este símbolo que son más frecuentes: la palabra “weeds” que literalmente significa “malas hierbas” (**T. Ing. 1, 2, 5, 9**) y las palabras “wild mustard”, que hacen referencia a una planta concreta que podríamos identificar como “mostaza silvestre” (**T. Ing. 4, 6, 8**).

mostaza.

(Der. del adj. lat. *mustacĕus*, de *mosto*, por el condimento con que se preparaba).

1. f. Planta anual de la familia de las Crucíferas, con tallo algo veloso, de un metro de altura aproximadamente, hojas alternas, grandes, lanuginosas, divididas por el margen en varios segmentos dentellados, flores pequeñas, amarillas, en espigas, y fruto en silicuas de unos tres centímetros de longitud, con varias semillas de un milímetro de diámetro, negras por fuera, amarillas en el interior, y de sabor picante. Abunda en los campos, y la harina de la semilla es, por sus propiedades estimulantes, de frecuente empleo en condimentos y medicina. [...]

~ silvestre.

1. f. Planta común en los campos, muy parecida a la mostaza negra y a la blanca, y cuyas semillas, aunque menos excitantes, se emplean para adulterar la primera. (RAE, 2015)

Si comparamos las dos difiniciones de la RAE podemos decir que son plantas de la misma especie, muy parecidas por su naturaleza “salvaje” y modo de crecer silvestre sin que nadie las siembre y cuide. En este caso podemos decir que aún si no es la misma planta, la función de énfasis del significado simbólico se cumple. Sin embargo, en la traducción de Edmunds (**T. Ing. 3**) no es “wild mustard” sino simplemente “mustard”. Continúa siendo una planta que crece sola en el campo, pero considero que el adjetivo “wild” le añade este matiz de “mala hierba” que tiene el jaramago y disminuye las asociaciones al condimento culinario. En la traducción de Edwards tenemos “mustard seeds” (**T. Ing. 7**), que siempre hace referencia a la misma planta,

aunque según he matizado antes, según mi punto de vista sería más correcto hablar de “wild mustard seeds”.

En las traducciones al italiano encontramos “ruchetta” (**T. It. 1**) y “rughetta” (**T.It. 2**) que son variantes regionales de la misma planta cuyo nombre científico es *diplotaxis tenuifolia*.

La rughetta selvatica (*Diplotaxis tenuifolia* (L.) DC.) è una pianta perenne della famiglia delle Brassicaceae o Crucifere. Rispetto alla rucola comune (*Eruca sativa*), a cui assomiglia molto per sapore, si può coltivare con qualche accortezza tutto l'anno, in terreno sabbioso e in posizione assolata fino ai 1000 m s.l.m., e può essere usata cruda per insaporire insalate, pastasciutte e ripieni proprio come la rucola. La rughetta selvatica cresce spontanea in Europa centro-meridionale; in tutt'Italia è una specie diffusa e comune. Fiore di Rucola selvatica Il fiore ha 4 petali colorati di un giallo molto intenso. (Dizio, 2016)

Por la definición entendemos que es una planta salvaje que crece sola por todas partes, que pertenece a la misma familia que el jaramago y sus florecillas son del mismo color. Así que encaja perfectamente en la estructura simbólica de la frase. En la última traducción al italiano no tenemos ni *rughetta* ni *ruchetta*, sino *rucola* (**T. It. 3**):

pl. -e

pianta erbacea dal sapore amarognolo e leggermente piccante; viene coltivata e consumata cruda con insalate miste o usata per aromatizzare carni o condire la pasta (fam. Brassicacee) (Garzanti, 2016)

Parece que se trata de la misma especie y las plantas son casi idénticas, pero la última es una planta cultivada prácticamente en exclusividad para su uso culinario; lo cual ya no trae a la mente del lector la imagen de las tierras ásperas no cultivadas y llenas de piedras, en las cuales después de la lluvia crecen las malas hierbas, sino de unos bancales verdes y cuidados. De este modo, considero mejor opción la palabra utilizada en las primeras dos traducciones (*rughetta/ruchetta*).

En la primera traducción al ruso encontramos la palabra “гулявник” - *guliávník* (**T. R. 1.**), que según la definición es exactamente la misma planta que describe la palabra “jaramago”.

Гулявник

желтяк и пр. (*Sisymbrium* L.) — род крестоцветных растений, распространенный в числе около 90 видов по умеренному поясу обоих полушарий, а также и в тропической Африке. Большинство — однолетние травы, менее двулетних и еще менее многолетних. Листья весьма различно рассечены; цветки некрасивые, желтые, в длинных кистях; плоды — длинные узкие стручки. Известны как сорные растения среди посевов. Встречаются на песчаных почвах, преимущественно богатых мергелем. (Diccionario enciclopédico de Brockhaus y Efron, 1890-1907)

Además, la palabra en sí, para el oído de un rusoparlante suena a una planta selvática, al campo, al ambiente aldeano y rural, a cuentos populares. En este caso el traductor ha conseguido conservar los dos significados: el referencial y el connotativo, con lo cual podemos decir que *guliávník* encaja perfectamente en la estructura simbólica de la frase. En la segunda traducción al ruso el traductor recurre a la generalización utilizando la palabra “травá” (*travá* – hierba) (**T. It. 2**). En este caso no tenemos la equivalencia referencial pero se conserva en parte la equivalencia connotativa. Aunque en este caso me parece más acertada la palabra “осот” (*osot* – cerraja o lechuga de liebres) utilizada en la tercera traducción (**T. R. 3**). No es la misma planta, ni es de la misma especie, pero tiene las flores del mismo color (amarillo) y sus connotaciones son las mismas que las de los jaramagos. En este caso también se ha perdido la equivalencia referencial pero se ha alcanzado la equivalencia connotativa, que para la estructura simbólica en cuestión se considera más relevante.

En el siguiente ejemplo el símbolo del agua en forma de lluvia aparece unido al mismo símbolo en forma del río. Son las palabras que dirige Yerma a su marido Juan, intentando despertarle de su indiferencia, viéndole cada día más sombrío y mas seco. Él no vive, sino existe, enfrascado en el trabajo, pasando días y noches en el campo. En estas palabras el río y la lluvia, dos derivados del símbolo del agua se funden para dar a la frase una expresividad especial que nos transmite la fuerza del deseo de Yerma de despertar en su marido ganas de vivir y de sentirse vivo.

Swimming in the river (an immersion) and being sprinkled by the rain (an aspersion) represent two forms of initiation. They also signify both an annihilation (or “death”) of the old identity by a symbolic drowning in the water of reality and a regeneration (or “rebirth”) of the life force by a symbolic reemergence through the water of potentiality, as that of the womb. (Robert, 1990, p.67)

**Ejemplo 2.** A mí me gustaría que fueras al río y nadaras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cale nuestra vivienda. (García Lorca, 2002, p.84)

Como he comentado antes, el símbolo de la lluvia, en el caso concreto de esta obra es el símbolo con el significado arquetípico de fertilidad y fecundación del agua en primer plano. “Es inequívoca la asociación metafórica de la lluvia con el agua corriente, la simiente, que fecunda el vientre [...]” (Vásquez, 1998, p.132). Sin embargo, ningún significado está descrito explícitamente. La frase adquiere fuerza interior por sus significados implícitos que intuye, adivina, conoce y, a veces, descifra el lector. No se considera buena técnica hacer explícitos los significados ocultos con la intención de hacerles más obvios y comprensibles para el lector o con el objetivo de enfatizar el elemento simbólico. Así, en la traducción al inglés de Peter Luke (**T. Ing. 3**) encontramos una matización de la frase que por más pequeña que sea parece servir a este objetivo:

Why don't you go to the river and have a swim? Or go up the roof and let the rain beat down on you. (García Lorca, 1987a, pp.159-160)

En el texto lorquiano la lluvia cala la casa pero no a Juan, al propio protagonista, y eso lo intuímos por la descripción que además aparece en la primera parte de la obra cuando todavía desconocemos la profundidad de la tragedia y el verdadero papel de todos los personajes. Yerma guarda la esperanza en que la naturaleza que es capaz de fertilizar las piedras con agua de lluvia, también sea capaz de fertilizar su casa, o, deduce el lector, cambiar para ello la forma de ser de su marido.

It's not appropriate, however, to explicate hints, spell out what was left unsaid or fill out the meaning where it was cryptic even for the reader of the original. A hint is appropriate when it is impossible to express something fully since the verbal material itself acquired the function of artistic means, i.e. that component of the work which cannot be preserved in translation. (Levy, 2011, p. 94)

Observamos la misma tendencia de hacer explícitas las connotaciones implícitas en la traducción al ruso de Fevrálskiy (**T. R. 1**):

Мне б хотелось, чтобы в бурю ты	Me gustaría que cuando la taromenta
бесстрашно рассекал волны в реке; чтобы,	nadaras en el río rompiendo las olas;
когда на дворе бушует непогода, ты	que cuando fuera enfurece le temporal
уходил из дому и подставлял грудь дождю	te fueras de casa y pusieras el pecho al

и ветру. (García Lorca, 1944b, p.281)

encuentro de la lluvia y del viento.

La aparición de tormenta y de olas en la primera, al igual que del temporal y del viento en la segunda, son adicciones que no parecen justificadas. No solo destacan y hacen obvios los significados ocultos, sino incluso los intensifican demasiado. Entre las traducciones al ruso en este caso me parecen más equivalentes la de Tráuberg (**T. R. 2**) y la de Malinóvskaya (**T. R. 3**), que son escuetas y cortantes como el original, igualmente cargadas de intención y simbolismo. Pero como es el elemento universal del símbolo el que sale quí al primer plano, no necesita un énfasis excesivo, sino que se transmite y se entiende perfectamente al nivel de insinuación.

Сходил бы ты на реку, поплавал или  
влез бы на крышу в ливень (García  
Lorca, 1986).

Que fueras al río a nadar, o que subieras al  
tejado cuando cae un aguacero.

А мне хочется, чтоб ты в реку кидался  
да плыл, и на крышу лез, когда дождь  
заливает (García Lorca, 1987d, p.213).

Me gustaría que te arrojaras al río y  
nadaras, y subieras al tejado cuando la  
lluvia inunda.

En toda la obra Juan es sordo a las palabras de Yerma y sólo sueña con encerrarla entre las cuatro paredes de su casa. Yerma sigue soñando con hijos: “ella cree en la milagrosa fuerza del agua” (Silunas, 1989, p.234).

### **Ejemplo 3.**

¿Qué necesitas, amor, mi niño?

La tibia tela de tu vestido.

[...]

¡Que se agiten las ramas al sol

y salten las fuentes alrededor!

(García Lorca, 2002, p.86)

El agua, aunque siempre tenga el mismo valor simbólico relacionado con el origen de la vida, al aparecer en diferentes formas adquiere diferentes matices. En este ejemplo, el agua saltando nos transmite un sentimiento de alegría, energía vital y esperanza por encima de su significado arquetípico de fertilidad. En la mayoría de las traducciones está conservada esta imagen del agua a través de la representación de una fuente que arroja el agua hacia arriba. Las alteraciones las encontramos cuando “las fuentes” se sustituyen por “la cascada” y “el río”: “let the waterfall leap, and the river run!” (**T. Ing. 4**), que tiene otra forma de movimiento; o cuando el verbo *saltar* se sustituye por el verbo *salpicar*: “and the fountains splash all about them!” (**T. Ing. 3**), por el verbo *jugan*: “the fountains around us playing” (**T. Ing. 2**), o por el verbo *bailar*: “And the

fountains dance all around” (**T.Ing. 5**). Todos estos cambios también amainan o modifican ligeramente el movimiento. Tras el análisis de estas alteraciones, no he detectado la razón, ni desde el punto de vista rítmico ni desde el de la rima, por la que no se pudiera mantener la imagen las fuentes que saltan, “the fountains leap”, como se hizo en la mayoría de las traducciones (**T.Ing. 1, T.Ing. 6 – 9**). En las traducciones al italiano encontramos las fuentes en las tres traducciones, y aunque las tres hayan utilizado verbos diferentes, todos son cercanos al verbo *saltar* o *borbotar/ borbotear*: “sgorghino” (**T.It. 1**), “zampillino” (**T.It. 3**) y propiamente “saltino” (**T.It. 2**). En ruso, en una de las traducciones encontramos la misma sustitución del verbo *saltar* por el verbo *jugar* y *salpicar*: “и воды играют и плещут кругом” (*i vodi igráyut i pléshut krugóm* – y las aguas juegunn y salpiqueen alrededor) (**T.R. 1**). En la otra traducción “las fuentes” se sustituyeron por “los arroyos”: “заплетайте ручьи венók” (*zapletaite ruchyi venók* – entrenzad, arroyos, la corona de flores) (**T.R. 2**). En este último caso, además de sustituir “las fuentes” y su movimiento, se añade “la corona de flores” que hace una matización diferente a la frase, más serena y sosegada.

Con cada siguiente réplica de Yerma o de los personajes con los que ella habla, si aparece el símbolo del agua con el significado arquetípico de la fecundidad, de la fertilidad, del origen de la vida mezclados con el de la fuerza del deseo, las connotaciones eróticas se hacen más evidentes. “El agua se convierte, es paso esperado, en la llamada a los deseos sexuales” (Alvar, 1990, p.201). Por ejemplo, cuando ella se queda sola en el escenario y escucha la canción de Víctor.

**Ejemplo 4.** VOZ DE VICTOR. (Cantando.)  
 ¿Por qué duermes sólo, pastor?  
 [...]  
 YERMA. (Escuchando.)  
 [...] y si oyes voz de mujer  
 es la rota voz del agua.  
 (García Lorca, 2002, p.100)

En varias traducciones al inglés encontramos que “la rota voz del agua” está conservado sin sustituciones, adiciones ni alteraciones (**T.Ing. 2, 4, 6, 7**). En dos de ellas los traductores lo han interpretado como el ruido de la corriente del río y lo han añadido a la frase: “the torn voice of the stream” (**T.Ing. 1**), “broken voice of river’s stream” (**T.Ing. 9**). Comparto esta interpretación, puesto que precisamente a través de la forma del el río/ arroyo el agua está constantemente presente en la obra. La voz del agua rota puede ser el sonido del agua rompiéndose contra las

orillas, las piedras, los obstáculos, el sonido de la corriente del río. Esta misma interpretación hizo Kline, pero omitió el adjetivo “rota”: “the voice of the stream” (**T.Ing. 8**). Para mí este adjetivo es imprescindible porque encierra una matización de sufrimiento contenido en esta voz, un ansia, un ímpetu. Para enfatizar este significado Johnston sustituye “la voz” por “el suspiro”: “the water’s broken sigh” (**T.Ing. 5**). Entiendo la razón por la que este traductor realizó la sustitución. Sin embargo, insisto en que en algunos casos el intento de hacer algo más evidente para el lector nos conduce a alteraciones, aunque no muy graves como en este caso, de la percepción global de la metáfora. Para mí la voz es algo que puede ser continuo, que puede durar en el tiempo, como el sonido de la corriente, y el suspiro es algo momentáneo y aislado. En la traducción de Luke el cambio es mínimo, es el cambio de la posición del adjetivo: “the voice of broken water” (**T.Ing. 3**) – “la voz del agua rota”, pero la alteración en la percepción es mayor que en el caso anterior. En mi opinión “la rota voz del agua” se entiende, o al menos se intuye y se imagina por el lector, mientras que “la voz del agua rota” le confunde. Los traductores al italiano no han manipulado el símbolo. En cambio los traductores al ruso lo modificaron bastante. En la primera traducción al ruso “la rota voz de agua” desaparece por completo (**T.R. 1**). En su lugar encontramos “la llamada del arroyo”:

В и к т о р ( <i>поёт за сценой</i> ):	V í c t o r. (Está cantando detrás del
Зачем спишь ты один пастух?	escenario.)
[...]	¿Por qué duermes sólo, pastor?
( <i>Йерма прислушивается к пению.</i> )	[...]
[...]	(Yerma está atendiendo el canto.)
Ты голос женщины услышишь –	[...] y si oyes voz de mujer
То зов ручья в зелёной чаще, [...]	es la llamada del arroyo en la espesura
(García Lorca, 1944b, pp.294-295)	verde.

En este caso podemos decir que la interpretación le condujo al traductor a replantear completamente la frase, haciendo demasiado evidente uno de los matices del símbolo y perdiendo todos los demás. Si le sumamos la adición de “la espesura verde”, tenemos una nueva frase con estructura simbólica y metafórica totalmente diferente. En la segunda traducción al ruso se usa la palabra “наледь” (*náled’* - capa de hielo), porque probablemente “la rota voz de agua” evocó en la mente del traductor la asociación con el ruido del agua del río debajo del hielo, o con el ruido durante el deshielo del río (**T.R. 2**).

ГОЛОС ВИКТОРА (Поёт).

VOZ DE VICTOR. (Está cantando.)

Зачем один ты спишь, пастух?

[...]

ЙЕРМА (Вслушивается).

[...] а если слышно женский смех –  
то плачет в наледи вода.

(García Lorca, 1987d, p.221)

¿Para qué duermes sólo, pastor?

[...]

YERMA. (Está escuchando con atención.)

[...] y si se oye la risa de mujer  
es el agua que llora bajo el hielo.

Considero necesario insistir en la inadmisibilidad de la traducción de la última frase teniendo en cuenta todos los cambios realizados por el traductor que distorsionan completamente la percepción final. Primero, en mi opinión, “la risa” no tiene cabida en esta frase por razones obvias del contexto. En cuanto al “agua que llora” opino lo mismo que sobre “el suspiro”, es un énfasis innecesario en el matiz del sufrimiento contenido o pasión contenida que además hace demasiado contraste con “la risa”. Segundo, “наледь” hace referencia al agua helada, al frío que en esta comparación, creo que no es muy conveniente, ya que en este caso la comparación de la voz de la mujer con la voz del agua está basado en otro matiz semántico que es el del agua como deseo o ansia contenida, ansia de ser madre y no poder alcanzarlo. Propongo la siguiente versión de la traducción de la última frase del **Ejemplo 4.** al ruso añadiendo “el río” igual que en varias traducciones al inglés analizadas arriba:

А если слышишь голос женский –

То вод речных разбитый голос.

Y si oyes una voz femenina

Es la rota voz de las aguas del río.

Más adelante el mismo significado simbólico aparece en la conversación con Víctor, Yerma admira su voz: “Thus, Yerma will identify Víctor with the life-giving water she so desperately craves” (Smoot, 1978, p.119).

**Ejemplo 5.** Y qué voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca (García Lorca, 2002, p.100).

Comprobamos que la traducción de esta frase no provocó muchas dificultades. En todos los casos analizados está conservado el símbolo del agua en movimiento: “un chorro”, o un sinónimo cercano, que han sido encontrados en todas las traducciones. El único comentario que conviene hacer, trataría sobre la comparación que hacen en su traducción Macpherson, Minett y Lyon (**T. Ing. 5**): “And what a powerful voice you’ve got. Just like the sound of rushing water” (García Lorca, 1987c, p.75). En lugar de comparar la voz directamente con el chorro de agua, lo comparan con el sonido del agua que corre. En mi opinión de esa manera le restan fuerza

simbólica a la comparación. Considero que no es obligatorio introducir “el sonido” en la comparación, puesto que, además, esta frase en su traducción lleva una nota que explica el simbolismo del agua en este caso: “[...] Barren land requires life-giving water to make it fertile, and the inference is that Yerma, albeit unconsciously, and to recall the Old Woman’s words, needs to “drink” from the mouth of Victor” (Macpherson, Lyon y Minett, 1987, p.135).

Hablando con la gente, Yerma intenta entender la causa de su desgracia. La Vieja a la que Yerma hacer preguntas, tiene nueve hijos y le contesta que el hombre con el que está le tiene que gustar, tiene que sentir atracción física hacia él. “The Vieja Pagana uses water imagery to express sexual attraction between a man and a woman” (Burton, 1975, p.108).

**Ejemplo 6.** Los hijos llegan como el agua. [...] Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca (García Lorca, 2002, pp.95-96).

En una de las traducciones al inglés (**T.Ing. 5**) y en una al ruso (**T.R. 3**) el agua en la primera frase se sustituyó por la lluvia. Considero que esta sustitución no altera el significado simbólico por tener en este caso las dos palabras las mismas connotaciones. En la traducción de Edmunds (**T.Ing. 6**) la palabra “agua” en la tercera frase del ejemplo está omitida, se ha optado por reestructurarla y sustituir por la “sed”: “They have to let down our hair and quench our thirst from their own mouths” (García Lorca, 1997, p.79). No concuerdo con esta decisión, porque la potencia simbólica en la obra va subiendo paulatinamente de los significados más difusos que percibimos al nivel de intuición hasta los significados más explícitos, evidentes y verbalizados. Para el momento en el cual la introduce el traductor, “la sed” todavía no se ha manifestado abiertamente, aún no ha aparecida de manera explícita. De esa manera, esta prematura revelación de los significados rompe el misterio y la tensión oculta, que se intensifican gradualmente a medida que va avanzando la obra hacia el final. También me ha suscitado interés el hecho de que en dos traducciones al inglés los traductores cambiaron el sentido de la segunda frase del ejemplo. Encontramos en una “men want pleasure, child” (**T.Ing. 2**) y en la otra “you see, girl, men like to have fun” (**T.Ing. 7**). No veo razones objetivas que impongan este cambio que me parece alterar innecesariamente el sentido de todo el discurso de la Vieja. Un ligero cambio de papeles entre hombres y mujeres se observa también en este caso: “We have to unbraid our hair and drink water from their very mouths” (**T.Ing. 9**). Tampoco encuentro una explicación a este cambio. Cabe subrayar que se deberían evitar los cambios, sustituciones y adiciones innecesarias en un contexto tan cargado de connotaciones simbólicas y de una fuerza metafórica tan elevada. Los textos de este tipo presentan muchas dificultades y proponen muchos retos para el traductor,

con lo cual en las partes “más fáciles” de estos textos conviene preservar la creatividad y capacidad de interpretación para cuando haga falta salir de estas dificultades y enfrentarse a estos retos.

**Ejemplo 7.** [...] porque debía ser un canasto de flores y agua dulce [...] Quiero beber agua y no hay vaso ni agua [...] (García Lorca, 2002, p.116).

Sigue lamentándose Yerma de incapacidad de concebir y de no tener nada con que calmar su instinto maternal. Desde la primera traducción al inglés que analizamos encontramos alteraciones. El “agua dulce” de la primera frase está sustituida por “dulces aromas” - “sweet scents” (**T.Ing. 1**). En la segunda encontramos nuevamente la sustitución del “agua” por “sed” y en lugar de “no hay” es utilizada la forma personal del verbo “poder”: “I’m thirsty and can’t find neither glass nor water” (**T.Ing. 2**). En la cuarta traducción vemos la traducción literal de “agua dulce” como “sweet water” en lugar de “fresh water” (**T.Ing. 4**). En la quinta observamos de nuevo “la sed”: “I’m thirsty” (**T.Ing. 5**). En la séptima “el agua dulce” se vuelve transparente – “clear water” (**T.Ing. 6**) y en la octava está sustituida por “fragancias” – “fragrances” (**T.Ing. 8**). En la primera traducción al italiano en lugar de “acqua dolce” (que sería la opción más lógica puesto que es una traducción básicamente literal de “agua dulce”), observamos “agua de rosas” - “acqua di rose” (**T.It. 1**), que introduce otro símbolo en la frase. La rosa es una de las flores más cargadas simbólicamente de todas las que forman parte de la simbología floral lorquiana. En la primera de las tres traducciones al ruso una vez más vemos la equivocada traducción del “agua dulce” como “agua de sabor dulce” – “сладкая вода” (*sládkaya vodá*) y la introducción de “la sed” – “жажда” (*zhazhda*) (**T.R. 1**). En cuanto a la segunda traducción al ruso de este ejemplo (**T.R. 2**), se puede decir que el traductor dejó reflejada en ella su propia interpretación, tal vez ni siquiera del párrafo en cuestión, sino de toda la obra entera con la que, además, no concuerdo.

[...] а добрая честь - охапка цветов и [...] y la honra es una brazada de flores y свежая вода. [...] Я хочу пить - а воды agua fresca. [...] Yo quiero beber y no hay нет, [...] (García Lorca, 1986) agua.

En toda la obra la protagonista nunca habla sobre la maternidad como cuestión de honra. La ve como felicidad, sentido de su existencia, como su legítimo derecho, como justicia universal, pero en sus pensamientos y conversaciones está alejada de la idea de buscar la solución de su desgracia fuera de su lecho matrimonial. Ella misma dice: “lo primero de mi casta es la honrdez” (García Lorca, 2002, p.119). Se horroriza y se indigna cuando se lo sugiere la Vieja en la romería, resulta muy desconcertante encontrar esta reflexión con sus palabras. Yerma no asocia

la maternidad con la honra sencillamente porque no se plantea nunca deshonrar a su marido. En las demás traducciones no he notado visibles alteraciones del símbolo en ninguna de las dos frases del ejemplo en cuestión (**T.Ing. 2 – 3**, **T. Ing. 6**, **T.Ing. 9**, **T.It. 2 – 3**, **T.R. 3**).

En la conversación de Yerma con María volvemos a encontrar el mismo significado arquetípico del símbolo: “El agua que fluye limpia acostumbra a ser un símbolo del amor, en primer lugar porque calma la sed y transmite vida [...]” (Salazar Rincón, 2006, p.16). María trata de consolarla, pero sus palabras sólo agravan el estado de Yerma.

**Ejemplo 8.** Las mujeres, cuando tenéis hijos no podéis pensar en las que no los tenemos. Os quedáis frescas, ignorantes, como el que nada en agua dulce y no tiene idea de la sed (García Lorca, 2002, p.119).

En una de las traducciones al inglés vuelvo a encontrar “sweet water” en lugar de “agua dulce” (**T.Ing. 4**). También hay un caso de sustitución de “dulce” por “fresca” – “cool” (**T.Ing. 7**) y un caso de sustitución de “agua dulce” por “el río de montaña” – “mountain stream” (**T.Ing. 3**). No son para mí sustituciones del mismo valor. En cuanto a la primera, puede resultar insuficiente puesto que el agua fresca puede ser dulce o salada, del río o del mar. En el último caso conduciría a significados simbólicos distintos. Sin embargo, en caso de la segunda sustitución, ésta no me parece tan grave, porque el río de la montaña sólo puede llevar agua dulce y además el símbolo del agua en esta forma aparece varias veces en la obra con la misma estructura de significados simbólicos que el agua dulce en este caso. De cualquier manera, las dos siguen siendo sustituciones del mismo adjetivo (dulce) que entiendo que hicieron falta para evitar el doble uso de la misma palabra “fresh” dentro del mismo párrafo para traducir “frescas” y “agua dulce”. Sin embargo, esta reflexión no sería válida para explicar la misma sustitución de “agua dulce” por “agua fresca” en ruso: “свежая вода” (*svézhaya vodá* – agua fresca) (**T.R. 2**) en lugar de “пресная вода” (*présnaya vodá* – agua dulce) (**T.R. 1**); son dos palabras diferentes por lo cual esta sustitución no estaría justificada. Tampoco me parece justificada la omisión del adjetivo “dulce” en la tercera traducción, dejando sólo “chapoteáis en el agua” – “в воде плещетесь” (*v vodé pléschetes*) (**T.R. 3**).

El símbolo del agua con todos estos matices del mismo significado arquetípico que hemos estado analizando hasta ahora, es el indispensable atributo de las canciones nupciales en *Bodas de Sangre*, porque “lógicamente liga el agua con la boda, cuyo significado principal reside en la procreación de especie” (Nonoyoma, 1975, p.90). Además, la múltiple presencia del agua en estos versos incluye también el agua que “pasa”, que complementa su estructura simbólica con

otro importante matiz arquetípico: “Again there is a mention of water, also a universal symbol of the passing time, of life” (Smoot, 1978, p.91). A los significados de fertilidad, fecundación, origen de la vida, energía vital, le sumamos el paso del tiempo, el ciclo de la vida: “the revolving waterwheel, a variation of the classical image equating flowing water with the passage of time” (Burton, 1975, p.109).

**Ejemplo 9.**

Despierte la novia  
la mañana de la boda.  
¡Que los ríos del mundo  
lleven tu corona!  
(García Lorca, 2009b, p.120)

Galana,  
galana de la tierra,  
mira cómo el agua pasa.  
[...]  
Giraba,  
giraba la rueda  
y el agua pasaba.  
¡Porque llega tu boda  
deja que relumbre el agua!  
(García Lorca, 2009b, p.134).

En todas las traducciones de estos ejemplos el símbolo del agua en forma de los “ríos del mundo” y en forma del agua en movimiento que “pasa” y “relumbre” está conservado. Las estructuras de la canción, la rima, el verso, el ritmo varían en cada caso. Cabe mencionar que hay dos traducciones, una al inglés (**T.Ing. 7**) y otra al ruso (**T.R. 2**), que me parecen muy libres y bastante alejadas del original.

Open, Open, shining Bride,  
Open on your wedding day  
The rivers of the world will bear  
Your crown along the way.  
(Garcia Lorca, 1996a, p.35)

O, beautiful girl  
Most beautiful of all

The water is flowing,  
[...]  
Turning,  
The wheel was turning,  
The water was flowing  
And here is your wedding night.  
O water, water,  
Sparkle and shine  
Like the world's first light.  
(García Lorca, 1996a, p.45)

Пробудись, невеста, раным-рано,  
Утро свадьбы долгожданно,  
и с восходом  
твой веночек  
приплывёт по водам!  
(García Lorca 200: 410)

Любуйся,  
любуйся, сестрица,  
как речка искрится,  
[...]  
Крутились,  
вертелись колёса  
у светлого плёса,  
и блещет огнисто  
речное монисто.  
(García Lorca, 2000b, p.422)

Despierte la novia, muy muy temprano,  
La mañana de la boda es largamente  
esperada,  
Y con la salida del sol  
Tu corona  
Llegará por las aguas!

Admira,  
Admira, hermana,  
Como el río relumbra,  
[...]  
Giraban,  
Rotaban las ruedas  
Cerca del curso,  
Y brilla como en llamas  
El collar del río.

No me atrevería a explicar las razones por las cuales los traductores recurrieron a tantas adiciones y cambios, ni juzgar el resultado de un trabajo tan laborioso y complejo como puede llegar a ser la traducción de estas canciones nupciales. Sin embargo, me gustaría compartir mi percepción como lectora: la percepción general de la canción nupcial en el caso inglés pierde toda la sobriedad y solemnidad que me transmite el original, y en el caso ruso me recuerda a una canción popular demasiado rusa, con una metáfora final muy bonita pero no muy lorquiana.

En cuanto a los significados simbólicos del agua en forma de río, pueden salir al primer plano distintas connotaciones. Cabe señalar que hablamos en este caso de esta palabra en concreto, porque otras modalidades del agua (que corre, como fuente, chorro u otras variantes que vimos antes), aportan cada uno un matiz especial a la estructura de connotaciones del símbolo central que es el agua. “El simbolismo del río es muy rico: fertilidad, muerte y renovación. La corriente es el tema de la vida y de la muerte” (Arango, 1995, p.212). En uno de los primeros ejemplos que analizamos en este capítulo (**Ejemplo 2.**) el río junto con la lluvia se unen transmitiendo las connotaciones de fertilidad y energía vital. Igual que en otros ejemplos de la aparición de este símbolo en *Yerma*.

**Ejemplo 10.** En el río de la sierra  
la esposa triste se bañaba,  
por el cuerpo le subían  
los caracoles del agua.  
(García Lorca, 2002, p.137)

El río subiendo sus aguas por el cuerpo de una mujer como caracoles es el grado superior de la expresividad de este símbolo en su connotación arquetípica universal. Una mujer casada y triste por faltar en su matrimonio el amor y los hijos va a la romería para sumergirse en las aguas fértiles de sus cantes y bailes rituales, para buscar en el campo los que le falta en casa. En cuanto a la palabra *río*, que es un río de la sierra, es decir, frío, rápido y con la corriente fuerte, lleno de fuerza y energía, en todas las traducciones al inglés que analizamos, menos la primera, encontramos la mención de las montañas que nos trasmite estos significados de la misma implícita manera que el original: “mountain river” (**T.Ing. 2, 3, 7**), “the river in the mountains” (**T.Ing. 4, 5, 6**), “a stream along the mountain” (**T.Ing. 8**) y “in the river high” (**T.Ing. 9**). Podemos decir que en caso de la última, la imagen es más difusa pero aun así conservamos el elemento de altura. En la primera traducción de Graham-Lujan y O’Connell vemos *in the wilderness stream* (**T.Ing. 1**). En mi opinión estamos nuevamente ante la tendencia de hacer explícita una connotación implícita que no es necesaria. Sin embargo, cabe señalar que hay situaciones cuando lo es. En ciertos casos es el único procedimiento que permite conservar significados de los que en el caso contrario habría que prescindir. Así, por ejemplo, todo un reto para el traductor se presenta aquí en una figura metafórica sumamente visual que son “los caracoles del agua”. En español es el artículo determinado el que sirve de una fina frontera entre el verdadero animal (caracol de agua) y una prosopopeya (caracol del agua). Me parece que en la mayoría de las traducciones al inglés esta fina frontera o bien no se pudo conservar o bien no se intentó conservar porque la figura metafórica no fue reconocida o interpretada correctamente.

Las traducciones nos ofrecen “water snails” (**T.Ing. 1, 4, 9**), “water-snails” (**T.Ing. 3**), “snails of water” (**T.Ing. 6**), “snails in the water” (**T.Ing. 7**) o “snails through the water” (**T.Ing. 8**), que parecen todas hacer referencia al verdadero animal. La más equivalente en este caso me parece la opción de Macpherson, Lyon y Minett (**T.Ing. 5**), que lo traducen como “curled the water like a snail”. Cambia el tipo de figura metafórica y la imagen se explica, pero está justificado teniendo en cuenta lo difícil que es conseguir en este caso que la imagen se conserve. Además tenemos en este caso una nota de los traductores que explica el significado simbólico de esta figura:

The river whose water sensuously curls around the woman’s naked body in the lyrics of this erotic song is none other than the ‘river of men’ flowing, in Maria’s words, down the mountain towards the shrine. (Macpherson, Lyon y Minett, 1987, p.138).

Curiosa solución encontró Bradbury sustituyendo los caracoles por las conchas – “the shells of the watercover her body” (**T.Ing. 2**). La imagen es algo distinta y se pierde el movimiento “animal”, pero es una solución bastante original para una situación tan compleja desde el punto de vista traductológico.

En las traducciones al italiano el idioma permite hacer lo mismo que en español, es decir, trazar la frontera entre el animal y la metáfora con la ayuda del artículo, que es justo lo que vemos en las traducciones de Bodini – “le chioccioline dell’acqua” (**T.It. 2**) y Clementelli – “le chioccioline dell’acqua” (**T.It. 3**). Sin embargo, Jacobbi (**T.It. 1**) en su traducción optó por sustituir *caracoles* por *volutas* que en parte transmiten la imagen del agua que se encaracola alrededor del cuerpo de la mujer pero simplifican la figura metafórica.

Nel fiume della sierra si bagnava  
la sposa triste,  
e le salivano su per il corpo  
i guizzi d’acqua.  
(García Lorca 1944a: 86-87)

En la traducción de Kagarlítskiy y Kelyin (**T.R. 1**) al ruso toda la figura está directamente omitida. Teniendo en cuenta el año 1944 del que data su primera publicación en la Unión Soviética, podríamos suponer más bien que la parte más erótica y sensual de la canción fue censurada antes que sospechar que el traductor la omitiera por no encontrar la solución a la conservación de la imagen. Además, el ruso en este caso ofrece varias opciones de transmisión y conservación de la figura metafórica con todas sus connotaciones simbólicas como podemos ver en la traducción posterior de Malinóvskaya y Gueleskul (**T.R. 2**):

Купалась молодая  
за скалами в низине,  
и струйки вдоль по телу  
улитками скользили.  
(García Lorca, 1987d, p.238)

Una joven se bañaba  
Detrás de las rocas  
En lo bajo del río  
Y los chorritos del agua  
Deslizaban por su cuerpo en forma de  
caracoles.

En la traducción literal que hago al español no puedo transmitir exactamente cómo está conservada la figura y recurro a la comparación, pero en el texto en ruso no hay un “en forma” sino que la palabra “caracoles” está declinada en el caso Instrumental que tiene implícita esta comparación. En lo que se refiere al río de la montaña, el traductor en este caso prefirió conservar la rima escondiendo el río como tal detrás de la palabra “низина” (*nizina*), que literalmente significa *terreno bajo*, pero teniendo en cuenta que en el texto va asociado al verbo “bañarse” y, además, comúnmente también casi siempre va asociado a los terrenos adyacentes a un río o un lago, lo podemos percibir, en conjunto con las rocas, como parte poco profunda de un río de montaña.

Cuando el personaje de Yerma desesperada, en busca de ayuda de alguien mayor y sabio, acude a Dolores, una vieja del pueblo, y ella intenta darle esperanza, vuelve a presentarse en sus palabras el símbolo del agua en forma del río, con el mismo significado universal en primer plano, “as a symbol of fertility and of alert libido” (Allen, 1974, p.171). Dolores cuenta la historia de una mujer que no pudo llegar hasta la aldea y dio a luz en la orilla del río.

**Ejemplo 11.** [...] y se le endulzó el vientre de manera tan hermosa que tuvo dos criaturas ahí abajo en río, porque no le daba tiempo de llegar a las casas, [...] (García Lorca, 2002, p.126).

El río está presente en todas las traducciones al inglés y al italiano que se analizan en este trabajo (**T.Ing. 1 – 9, T.It. 1 – 3**). En la primera traducción al ruso el río directamente se omite por razones que me resulta difícil imaginar (esta vez no percibo que sea por causas de censura ni tampoco por dificultad especial de la frase o por causas rítmicas) (**T.R. 1**). En la tercera traducción la palabra *río* también desapareció, pero se sustituyó por la palabra “камьши” (*kamisi* – juncos), que inevitablemente evoca en nuestra imaginación al río, además es un símbolo muy similar por su significado erótico al símbolo del agua en este contexto (Doménech, 1985, p.203). Así, podemos considerar esta sustitución equivalente desde el punto de vista simbólico, aunque no claramente justificada desde el punto de vista del contexto (**T.R. 3**). En la

segunda traducción el símbolo está presente (**T.R. 2**). Es muy próxima, casi idéntica la estructura simbólica del agua en forma de río y en forma de arroyo. Nos imaginamos menor caudal pero igualmente con corriente y movimiento. Por lo tanto, la presencia del arroyo igualmente puede tener las connotaciones eróticas, de fecundación y fertilidad como la presencia del río que analizamos antes. Aquí podemos citar una parte de la canción de las Lavanderas del segundo acto de *Yerma*.

**Ejemplo 12.**            En el arroyo frío  
                              lavo tu cinta.  
                              Como un jazmín caliente  
                              tienes la risa.  
                              [...]  
                              Dime si tu marido  
                              guarda semilla  
                              para que el agua cante  
                              en tu camisa. (García Lorca, 2002, p.104)

A primera vista puede parecer, que aquí el “arroyo frío” es el símbolo de la esterilidad de Yerma, y que el agua de repente adquiere un matiz negativo, pero en realidad es solamente otro enfoque del mismo símbolo de la madre, de la ansia de serlo frustrada: el arroyo está frío porque no hay amor en el matrimonio de Yerma. “Y está la mujer eterna, la exaltación del instinto maternal expresado por el canto de las lavanderas” (Borel, 1966, p.50). En casi todas las traducciones al inglés se conserva el símbolo del agua fría que corre y se utilizan diferentes palabras (*icy/ cold/ ice-cold; current/ stream/ river*), pero se conserva la esencia: la corriente del agua fría (**T.Ing. 1 – 7, 9**). Sólo en la traducción de Kline se omite el arroyo y cualquier alusión a la corriente del agua, componente del símbolo importante para el contexto presente (**T.Ing. 8**).

I'll wash your fine ribbons,  
in the chill water.  
Like glowing jasmine,  
you're filled with laughter.  
[...]  
Say if your man  
has the true seed,  
that through your dress  
the stream may run free.

(García Lorca, 2007c, pp.28-29)

Es necesario indicar que en el caso de esta traducción en la segunda parte del verso hay otra sustitución importante que cambia el matiz al símbolo. En el original la “semilla” hace que “el agua cante”. El agua es un poderoso símbolo erótico que se revela en la canción en términos casi directos, es un símbolo de gozo, alegría y concepción. En la traducción en cuestión, sin embargo, vemos que todos estos significados se mezclan con el matiz de libertad que introduce Kline. Este matiz, en mi opinión, no está presente en el original y distorciona la estructura simbólica de la estrofa. En las traducciones al italiano igualmente se conserva la base del símbolo – el agua fría que corre (*freddo rio/ torrente/ ruscello*) igual que “el agua que canta” (T.It. 1 – 3). En la primera de las traducciones al ruso, el símbolo está conservado junto con su atributo: “холодный ручей” (*jolódniy ruchey* – “arroyo frío”) (T.R. 1). Sin embargo, está omitida la segunda estrofa entera. Supongo que una vez más estamos delante de una decisión impuesta por la censura teniendo en cuenta el año de publicación de esta traducción (1944). En la segunda traducción (T.R. 2), me parece que no se debería omitir el adjetivo “холодный” (*jolódniy* – “frío”), porque en este caso da un matiz complementario al símbolo del arroyo. Es un indicador semántico que desde la primera palabra nos insinúa el tema principal de la canción.

В ручье твой пояс мою,

блестит как рыбка.

Жасмин на солнцепёке – твоя улыбка.

[...]

У мужа не достало

семян отборных,

чтобы вода запела

в твоих оборках.

(García Lorca, 1987d, p.225)

En el arroyo lavo tu cinturón,

Que brilla como un pez.

El jazmín bajo el calor del sol es tu sonrisa.

[...]

Al marido le faltan

Las mejores semillas,

Para que el agua cante

En tus volantes.

Aunque entienda los motivos de esta omisión (la conservación de la rima y del ritmo de la canción), no obstante, me atrevería a proponer esta variante en la que he intentado conservar las dos cosas y el atributo:

Ай, твой пояс мою  
в ручье прохладном.  
Жасмин – твоя улыбка,  
цветок услады.

Ay, tu cinta lavo  
En el arroyo fresco  
El jazmín es tu sonrisa,  
La flor del placer.

El símbolo del agua en forma de río, según ya he mencionado anteriormente, tiene varios significados. Dependiendo del contexto en el que se halle el símbolo, sale al primer plano uno u otro. El río como símbolo lorquiano teniendo sus raíces en las connotaciones arquetípicas como “symbol of fertility and of alert libido” y “symbol of libidinal tension and discharge” (Rupert, 1972, p.171), es también una fuerza incontrolable, una atracción inexorable contra la cual es inútil luchar.

**Ejemplo 13.** Yo era mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua [...], pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes (García Lorca, 2009b, p.116).

Vemos aquí un contraste entre dos hombres en la vida de la Novia, construido con la ayuda de dos significados distintos del mismo símbolo. “Un poquito de agua” que era el Novio, sigue con su significado arquetípico de fertilidad y energía vital en el primer plano, pero “el río oscuro, lleno de ramas” que representa a Leonardo ya es un símbolo propiamente lorquiano que nos trasmite el deseo oscuro e insuperable para los dos. “We have seen “river” used many times on the course of the plays as a symbol for unrepressed sexuality” (Burton, 1975, p.112). Además, es un “río lleno de ramas”, que oscurecen aún más las aguas trazando un vínculo con lo insonsciente e incontrolable del ser humano. “El tema del *árbol* aparece a veces mezclado con el tema del *río* en una oscura identificación *hombre-río*” (Correa, 1957, p.64). La mención de los juncos como símbolo erótico masculino (Burton, 1975, p.112) refuerza este significado (mencionamos este significado analizando el **Ejemplo 11.** del presente subcapítulo). Los ríos también en la consciencia arcaica se asociaban con las venas, y su movimiento con el flujo de sangre.

The most arcaic eye of man sees as identical the macrocosm and the microcosm; rivers and blood have run parallel since first they were seen to run. [...] The river and the bloodstream run parallel. The impulsion of flowing water bespeaks the pulsing of the vains. (Allan, 1974, p.168)

Todos estos significados se recogen, se transforman y se recrean dentro de la imagen simbólica lorquiana “del río oscuro” que mueve sus aguas y mueve los destinos de los protagonistas simbolizando sus ansias y sus pasiones. Empiezo por las traducciones de **Ejemplo 13.** al inglés. En la traducción de Bradbury encontramos la sustitución de “un porquito de agua” por “quiet water” (**T.Ing. 2**). Es un cambio arriesgado teniendo en cuenta lo importante que es la forma y el estado del agua para FGL. Cualquier cambio, por más mínimo e inofensivo que parezca, puede resultar determinante para la estructura de las connotaciones simbólicas de la palabra. Así, el agua quieta, inmóvil, estancada, tiene connotaciones muy distintas para el autor (véase pp.96-100 de este trabajo), por lo cual altera el funcionamiento del símbolo en el contexto. Kennelly en su traducción añade muchos atributos al símbolo tal vez para enfatizar o reforzar su significado (**T.Ing. 6**):

I was a woman crazed with passionate desire, festering inside and out, all sores, and your son was like cool, good water [...]; but the other man was a dark deep river, full of leaves and twigs and branches that brought me a hidden music and a whispered song. (García Lorca, 1996a, p.76)

Observamos “*cool, good water*” y “*dark, deep river*”, y este *oscuro y profundo* río el traductor no sólo lo llena de ramas sino también de hojas y ramitas. Todas estas adiciones, sin embargo, no compensan ni justifican la desaparición del símbolo de juncos, que hacía precisamente el papel del elemento enfático que reforzaba los significados del símbolo en sus dos apariciones haciendo más evidente el contraste de las connotaciones del primer plano. Ni “la música oculta” ni “la canción susurrada” ayudan a salvar su ausencia. Al final recibimos una imagen clara y definida de los dos hombres y sus diferencias pero completamente alejada del misterioso juego simbólico lorquiano que siempre deja una parte no dicha, oculta, para la interpretación intuitiva del lector.

Una situación muy parecida, salvo que no se omiten “los juncos”, observamos en la traducción de Hughes (**T.Ing. 7**):

I was a woman on fire. Inside and outside ablaze with agonies. Your son was a single drop of water [...]: the other was a dark big river, carrying torn-up trees, that brought me the sound of its reeds and its song. (García Lorca, 1996b, p.69)

Vemos que en el caso de la primera aparición del símbolo, “un poquito de agua” se redujo a “una única gota”, pero el río se volvió “grande” y ya no sólo está lleno de ramas sino que lleva “árboles rotos”. La impresión que me causa esta traducción es consonante con la anterior: un énfasis innecesario que rompe con el misterio. En otras traducciones encontramos “a drop of

cold water” (T.Ing. 8) o “a stream of water” (T.Ing. 9). En el último caso la sustitución es grave porque aporta cercanía a las dos apariciones del símbolo, cuando están contrapuestos teniendo en primer plano distintas connotaciones procadas por la forma en la que se revelan del ante de los ojos del lector. El Novio era “un porquito de agua”, es todo lo que nos deja entrever el autor, mientras que Leonardo era una corriente, “un río oscuro, lleno de ramas,” porque cuando el agua se pone en movimiento y se hace río, su ímpetu nos recuerda la fuerza de lo instintivo, aquello a lo que nadie puede poner trabas ni barreras” (Salazar Rincón, 2006, p.16).

En la traducción al italiano de Valentini encontramos que el río en lugar de las ramas está lleno de corrientes diversas (T.It. 2).

Io ero una donna bruciata, piena di piaghe di dentro e di fuori, e tuo figlio era un po' d'acqua [...], però l'altro era un fiume scuro, pieno di correnti diverse, che mi investiva col suo impeto. (García Lorca, 1943, p.44)

Este cambio junto con la sustitución de los “juncos” por una revelación, una aclaración, podría considerarse incluso como un revés del símbolo, creando una percepción distinta, más clara y amena por ser explícita, pero paradójicamente menos intensa. La palabra “ímpetu” es la que más intensidad le resta a la frase.

En las dos traducciones de ruso, al no ser posible por razones gramaticales el uso del adverbio si la estructura de la frase se deja intacta, el adverbio español “un poquito” ha sido exitosamente transmitido como “струйка” (*struika*) – “un hilo de agua” (T.R. 1 – 2).

En el siguiente ejemplo de *Yerma* las palabras de la protagonista hacen eco a las palabras de la Novia continuando el símbolo del agua con la connotación de un deseo contenido de una fuerza incontrolable que es capaz de llevar por delante cualquiera que se interponga en su camino.

Yerma's husband seeks to impose will give way to the shrieks of a defiant woman at the end of the drama. In the same way, water imagery, which flows into the play naturally form Lorca's earlier use of the motif in *Bodas de sangre*, also will swell until it rashes like torrents against the obstacles that seek to halt its movement. The water also will carry its sexual connotations. (Smoot, 1978, p.116).

**Ejemplo 14.** Son piedras delante de mí. Pero ellos no saben que yo, si quiero, puedo ser agua de arroyo que les lleve. (García Lorca, 2002, pp.119-120)

En las traducciones al inglés mayormente el símbolo está conservado y transmite la fuerza del agua en movimiento con distintos sinónimos (**T.Ing. 1, 2, 4 – 9**). Solamente en la traducción de Luke (**T.Ing. 3**) hallamos la omisión completa del símbolo y de su contexto metafórico, y la descripción explícita de sus funciones: “But what they don’t seem to realize is if I wanted to I could destroy the whole family forever (García Lorca, 1987a, p.187)”. Este tipo de decisiones tomadas por el traductor son las que alejan la percepción del lector en el idioma de llegada de la percepción del lector en el idioma de partida. Cada vez que el símbolo desaparece del texto, se altera su funcionamiento en toda la obra sin mencionar la distorsión que causa su ausencia a la percepción de la frase en cuestión. Inmediatamente se nota la pérdida de potencia, poeticidad y profundidad que no se compensan con adiciones explicativas que, en cualquier caso, sobran en esta situación, puesto que la interpretación de la frase con el símbolo conservado no presenta mayor dificultad para el lector. Cabe mencionar también la adición de la figura comparativa en la traducción de Svich: “I can be as swift as a rushing stream” (**T.Ing. 9**), que no favorece tampoco en este caso a la realización del símbolo. Yerma no se compara a un arroyo sino que se siente como tal, se identifica con él. La misma comparación se introdujo en una de las traducciones al ruso: “я - смою их, как река” (*ya smóiu ij kak reká*) – “los llevo como el río” (**T.R. 2.**).

El símbolo del agua en forma de río/ arroyo es también una frontera que separa dos mundos, “dos dominios o estados: el mundo fenomenal y el estado incondicionado, el mundo de los sentidos y el estado de desapego” (Chevalier, 1986, p.885). En la tragedia *Bodas de sangre* el agua llega a ser una barrera, una frontera que separa dos universos o dos fases de la vida, y la que hay que superar si se quiere pasar de un lado al otro. Es también un componente universal porque en la consciencia arcaica el paso de un río simbolizaba el matrimonio o la muerte (Yeriómina, 1979, p.730). Es la connotación que tiene el río en varias apariciones en *Bodas de sangre*, donde el agua es un símbolo especial porque ocupa el lugar central en la estructura simbólica de la obra. Al inicio de la tragedia la Madre, atormentada por los sombríos presentimientos sobre el terrible destino de su hijo, dice:

**Ejemplo 15.** Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana (García Lorca, 2009, p.97).

Esta aparición del símbolo es sumamente importante para la obra porque es el símbolo clave y la primera vez que aparece. Desde este momento hasta la última escena el río/ arroyo va trazando una fina línea entre dos mundos: el mundo de la realidad y el mundo de los sueños incumplidos y deseos callados, el mundo de lo que se debe hacer y el mundo de lo que se anhela, el mundo de la Novia y el de Leonardo, el mundo de la vida y el mundo de la muerte. Desgraciadamente, tras

analizar todas las traducciones que forman el material de estudio del presente trabajo, se ha visto que hay muchos casos de omisión, sustitución y alteración del símbolo sin ninguna necesidad aparente. Es probable que el símbolo pasara desapercibido delante de los ojos de los traductores o en el proceso de interpretación del contexto a nivel de la obra entera no se le dio debida importancia. En la primera de todas las traducciones del inglés de Graham-Luján y O’Connell, los traductores optaron por alguna razón, por dejar en el texto en inglés la palabra española “arroyo” (**T.Ing. 1**). No se observa ninguna nota a pie de página ni tampoco se halla ningún comentario al principio o al final del libro. Me parece extraña esta decisión teniendo en cuenta que el objetivo en este caso sería la conservación del símbolo cuyo significado en este caso es una de sus connotaciones arquetípicas, no específicas españolas ni andaluzas, con lo cual esta función simbólica la podría hacer el vocablo inglés. El uso del “arroyo” en mi opinión, dejará perplejo al lector, le obligará a buscar la palabra o tal vez hará que la palabra pase incomprendida delante de sus ojos, que sería lo mismo que omitirla. En la traducción de Edwards el “arroyo” está sustituido por “el viñedo” – “vineyard” (**T.Ing. 3**) igual que en la traducción de Vittorini al italiano – “vigna” (**T.It. 1**). Los viñedos/viñas en la simbología lorquiana y más concretamente en *Bodas de sangre* son símbolo de la fuerza, poder, energía vital. No tienen el mismo valor simbólico que el símbolo del agua en este caso. En la traducción al italiano de Bodini “no te irías al arroyo” por “no te irías fuera” – “Non te ne andresti fuori” (**T.It. 3**) tampoco posee ningún motivo aparente. En la traducción de Kennelly el símbolo está directamente omitido y además se observa una adición innecesaria de la frase que duplica el significado de la anterior (**T.Ing. 6**):

I wish you were a woman. I’d love you to be a woman. Then the two of us could  
embroider white little woolly dogs. (García Lorca, 1996a, p.122)

La omisión del símbolo en el texto se realizó sin motivo evidente. Me parece que en este ejemplo nada impide conservar el símbolo en la traducción inglesa. Además, esta conservación del símbolo puede perfectamente sustituir la repetición enfática de la frase (*I wish you were a woman. I’d love you to be a woman*), especialmente tomando en consideración lo esencial que es para la obra en cuestión el correcto funcionamiento del símbolo del agua, que no tiene en este contexto ni una aparición casual, sobre todo no lo es la primera: “Aquí el agua es una barrera entre la seguridad y la muerte” (Glasser, 1975, p.290). En cuanto a las dos traducciones al ruso, el símbolo, desgraciadamente, tampoco está conservado. En una de ellas está sustituido por “no te haría falta ir de casa” – “не надо было бы тебе уходить из дому” (*ne nado bylo by tiebié ujudit’ iz domu*) (**T.R. 1**). En la otra está directamente omitido (**T.R. 2**). En ninguno de los dos

casos tampoco observo una necesidad o una razón objetiva para alterar de esta manera la estructura simbólica de la frase en cuestión y de toda la obra en su totalidad.

A continuación nos encontramos con el símbolo del arroyo el día de la boda:

**Ejemplo 16.**

NOVIA.

¿Cuánto hay de aquí a la iglesia?

CRIADA.

Cinco leguas por el arroyo, que por camino es doble.

(García Lorca, 2009, p.120)

En todas las traducciones analizadas el símbolo está conservado. Cabe precisar que en el original el camino más corto va por el arroyo, pero en ningún momento se menciona que es cruzándolo. Sin embargo, en dos traducciones al inglés he observado la adición de esta acción: “cross the river” (**T.Ing. 7**) y “through the streams” (**T.Ing. 10**). Es un detalle importante porque el camino a la iglesia, que va por la orilla del río, conduciría a la Novia a la buena y serena vida, pero ella se decidió a intentar cruzar el río con Leonardo para escaparse y hallar la libertad. La acción de cruzar el río en este caso lleva un enorme carga simbólica para la obra, cuyos acontecimientos más trágicos tienen lugar en la orilla del río que finalmente nunca se va a poder cruzar. La Luna y la Muerte no dejarán escaparse a los rebeldes, no les dejarán alcanzar la otra orilla:

**Ejemplo 17.**

LUNA.

Ya se acercan. Unos por la cañada y otros por el río. Voy a alumbrar las piedras. ¿Qué necesitas?

[...]

MENDIGA.

No dejemos que pasen el arroyo.

(García Lorca, 2009b, p.149)

También aquí es de suma importancia la conservación y la transmisión del símbolo, puesto que esta es su aparición culminante con la connotación simbólica de la barrera, cruzar la cual significa conseguir escaparse. En las traducciones al inglés solamente Dewell y Zapata optaron por sustituir “el arroyo” por un “barranco” – “ravine” (**T.Ing. 4**). Y en las traducciones al ruso sólo en la de Malinóvskaya y Gueleskul los amantes no deben “salir al vado” – “выйти к броду”, *viyti k brodu* (**T.R. 2**). En el segundo caso considero que esta sustitución no altera mucho el significado simbólico de la frase puesto que un vado sirve para cruzar el río. El río es el la frontera que separa el mundo de la pasión contenida en la que están encerradas la Novia y

Yerma. La Novia vive lejos de la aldea y lejos del río, en un campo seco y desierto. En *Yerma* el significado simbólico del agua como una frontera sale al primer plano en el siguiente ejemplo. Sigue muy ligado a la fertilidad pero va también unido a este matiz diferente.

**Ejemplo 18.** Usted vive al otro lado del río (García Lorca, 2002, p.93).

Son palabras que dice Yerma al encontrarse en el campo con la Vieja que tuvo nueve hijos y vive en la otra orilla. Yerma no pregunta, lo sabe y lo pronuncia constatando un hecho, como si fuera algo que determina la condición vital de la Vieja; el hecho de vivir al otro lado del río es algo que Yerma puede decir en voz alta sin temer ser juzgada pero carga estas palabras con un significado profundo y especial para ella. La Vieja vive con otro entendimiento del mundo, según otras reglas y otros valores, y es feliz, es madre. Algo que Yerma podría conseguir si se atreviera a cruzar *el río*. Básicamente en todas las traducciones analizadas se conserva el símbolo del río, o más bien “el otro lado del río” (**T.Ing. 1 – 5, T.Ing. 7 – 9, T.It. 1 –3, T.R. 1 – 3**). Sólo en una de las traducciones al inglés el río ha desaparecido (**T.Ing. 6**), y creo que podría haberse conservado, porque el contexto no presenta ninguna dificultad evidente al respecto:

You live on the other side, then? *You live in the other side of the river.*

(García Lorca, 1997, p.77)

Es curioso que en el original no es una oración interrogativa como la transmiten la mayoría de las traducciones (todas menos **T.Ing. 8** y **T.Ing.9**). Como acabo de comentar arriba, es una afirmación que hace Yerma después de enterarse de que la Vieja tuvo nueve hijos.

Como ya lo hemos observamos antes, en muchos casos en el símbolo del agua a su primer significado arquetípico de la Madre, de la fuente de la vida y a todas las connotaciones adyacentes se les suma el segundo significado que también tiene raíces universales y arquetípicas. Este significado entra por la implícita unión del símbolo del agua con el símbolo de la sed.

Y una vez más, vemos a Lorca en el centro de una viejísima tradición cultural. El empleo de las palabras *sed*, o *fuego*, como apetito sexual, y *beber* o *agua*, en el sentido de calmar o satisfacer el deseo, tiene una vieja y riquísima ascendencia. [...] los ejemplos en todos los países y épocas son múltiples. (Nadal, 1988, pp.219-220).

En algunos casos incluso “la sed” llega a sustituir el símbolo del agua para representar su ausencia y la extrema necesidad de tenerla. La palabra *sed* aparece explícitamente en la conversación entre Yerma y la Vieja 2ª en la casa de Dolores<sup>9</sup>:

**Ejemplo 19.** Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad... (García Lorca, 2002, p.127).

Vemos que “la sed” está conservada en todas las traducciones al inglés, menos en la traducción de Edwards (**T.Ing. 3.**): “But I’m desperate for what should be mine by rights” (García Lorca, 1987a, p.192). Aquí el traductor optó por una interpretación explícita y personal de lo que él percibía en esta frase, omitiendo dos palabras claves para su expresividad: “la sed” y “la libertad”. La conservación de “la sed” en este caso es muy importante, porque precisamente en esta frase de Yerma vemos el explícito cambio de turnos entre los significados del símbolo: el significado de la sed representa la ausencia del agua, del calmante del deseo, y se verbaliza y sale al primer plano desplazando por completo el primer elemento universal, el significado de la fertilidad y fecundación, al segundo plano. En las tres traducciones al italiano, el símbolo está conservado, pero en la traducción al ruso de Malinóvskaya y Gueleskul (**T.R. 3**) no se ha realizado el cambio de papeles y el símbolo del agua permaneció en el texto:

“А мне воды не дали и волю отняли. A mi no me han dado el agua y me han quitado la libertad.  
(García Lorca, 1987d, p.234).

Más adelante, en el tercer acto, el símbolo del agua y el símbolo de su ausencia, la sed, se presentan juntos, revelando aún con mayor evidencia sus significados simbólicos en la discusión de Yerma con la Vieja durante el último cuadro:

**Ejemplo 20.** VIEJA.  
Cuando se tiene sed, se agradece el agua.  
YERMA.  
Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo. (García Lorca, 2002, pp.141-142)

---

<sup>9</sup> Es la segunda aparición explícita de la palabra *sed* en la obra. Aparece por primera vez en la conversación de Yerma con la Vieja en el campo, en el segundo cuadro del primer acto: “[...] y te vas con aire de doctora, sabiéndolo todo, pero negándolo a la que se muere de sed” (García Lorca, 2002, p. 96). En este caso considero que no se interpreta desde el punto de vista de connotaciones eróticas que se analizan en este párrafo, sino como sed de conocimiento, como ansia de saber.

En esta conversación crucial para la protagonista, la más atrevida y la más desesperada, emerge por primera vez un significado simbólico del agua distinto, con obvia connotación negativa. “El agua ya no corre, se hace profunda a fin de dar negrura propia de la muerte. Se ha transformado esa agua en pozo, [...] inmóvil como la muerte” (Arango, 1986, p.578). El agua de pozo, el agua estancada es el símbolo de la muerte, de su cercanía, de su inevitable llegada. Lo vemos aparecer precisamente en el último cuadro, cuando ya se intuye el final, y el presentimiento del trágico desenlace empieza a percibirse en las palabras de Yerma, que está perdiendo la esperanza y rechazando la única pero repugnante solución. En las traducciones analizadas hay varios ejemplos de omisión del pozo. Es una omisión, en mi opinión, bastante grave, dado que provoca la pérdida del elemento connotativo del autor en la estructura simbólica muy importante para el presente contexto. “Un pequeño vaso de agua” no es lo mismo que “un pequeño vaso de agua de pozo”. En una de las traducciones al inglés hallamos “el agua estancada” en lugar del “agua de pozo”: “a tiny glass of stagnant water” (**T.Ing. 3**). Es un fenómeno bastante frecuente que consiste en hacer explícito el significado implícito, o, al menos, hacerlo más evidente para el lector; le va a resultar más fácil percibir connotaciones negativas del agua estancada que del agua de pozo. Es indiscutible que este tipo de sustituciones le ayudan al lector, pero no se puede dejar de considerar el efecto perjudicial que tienen en la expresividad, la fuerza poética y el mundo simbólico del autor.

Sin embargo, estas sustituciones, conservando al menos una parte de las connotaciones, no son tan graves en comparación con las omisiones completas del símbolo. En las traducciones al inglés de Luke (**T.Ing. 3**), Edwards (**T.Ing. 7**) y de Svich (**T.Ing. 9**) el pozo está simplemente omitido sin ninguna compensación ni razón obvia que pudiera deducirse del contexto, siendo la traducción de Luke la más alejada del original. La misma situación se observa en dos de las tres traducciones al ruso. En una de ellas solamente vemos “чашку воды” (*chashku vodi*) – “una taza de agua” (**T.R. 2**) y en la otra “ковш воды” (*kovsh vodi*) – “un cazo de agua” (**T.R. 3**). Dejando a un lado la cuestión sobre las razones que tuvieron ambos traductores para sustituir “el vaso” por “una taza” o “un cazo”, en los dos casos no se observa ninguna dificultad para conservar el símbolo añadiendo a la palabra *agua* el atributo *de pozo*, que en ruso sería el adjetivo “колодезный” (*kolódezniy*) puesto en el número, género y caso necesario.

[...] а ты мне даешь чашку колодезной [...] y tu me das una taza de agua de pozo.  
 воды. (García Lorca, 1986)

[...] а ты ко мне с ковшом воды [...] y tú te me acercas con un cazo de agua  
 колодезной подступаешь. de pozo.

(García Lorca, 1987d, p.241)

Es importante prestar atención a lo siguiente: en el ejemplo que estamos analizando el agua recibe otro significado complementario porque sale al primer plano el elemento del autor, que lleva connotaciones negativas. Vemos cómo el símbolo revela su dualidad y la compleja estructura de su significado, que hemos mencionado cuando hemos comenzado su análisis. Aquí el agua se transforma en un verdugo, reabre las heridas, alimenta la angustia y no calma la sed. Porque ni siquiera por un hijo, tan deseado, Yerma se decide a renunciar a su honra. El agua de pozo, el agua estancada o muerta, en las obras de FGL siempre tiene matiz negativo y está relacionada con la muerte. A pesar de no estar de acuerdo con la omisión del símbolo en las traducciones al ruso mencionadas antes, podría suponer la posible explicación que haya llevado a los traductores a la aplicación de la omisión. En la cultura rusa “колодезная вода” (*koloódeznaya vodá*) – “el agua de pozo” tiene una simbología ambigua centrándose más en las connotaciones positivas (es fresca y sabrosa, es el agua que da la tierra, es curativa y mágica) que en las negativas, las cuales, no obstante, también forman parte de su compleja estructura (agua peligrosa, que puede albergar fuerzas demoníacas) (Yermakova y Krámor, 2014). De este modo, es probable que los traductores prefirieran no correr el riesgo de inducir la mente del lector al significado contrario. Sin embargo, sigo insistiendo en la conservación del símbolo, siendo propio del autor, acompañándole tal vez de un comentario correspondiente para asegurarse de que el significado esté interpretado correctamente.

Cabe mencionar que en una de las dos traducciones en cuestión, vemos también que la palabra “sed” desaparece del texto (**T.R. 2**). Realmente eso no conlleva grandes alteraciones porque está en su lugar “хочет пить” (*jóchet pit*) – “quiere beber”, y puede considerarse una variación aceptable, dado que la traducción funcional al ruso de “tener sed” es casi siempre “querer beber” – “хотеть пить” (*jotet’ pit*). Sin embargo, tampoco este cambio ha sido inevitable, teniendo en cuenta la importancia especial que tiene “la sed” en el contexto dado. A continuación expongo la traducción original y su versión con las dos modificaciones:

Старуха. Кто хочет пить, воде радуется.	La Vieja. Quien tiene sed, se alegra del
Йерма. Я - как сухое поле под сотнями	agua. Yerma. Yo soy como un campo seco
плугов, а ты мне даешь чашку воды.	bajo cientos de arados, y tú me das una
(García Lorca, 1986)	taza de agua de pozo.

Para el comentario propongo el siguiente texto:

Колодезная вода в произведениях Гарсии Лорки – носитель негативных смыслов, ассоциируется со стоячей водой без течения, один из символов смерти. (El agua de pozo en la obra de FGL es portadora de connotaciones negativas, asociándose con el agua estancada, agua sin corriente, es uno de los símbolos de la muerte).

Continuando con el lado negativo del símbolo del agua cuando este aparece en forma de agua de pozo, considero necesario precisar que el ejemplo analizado arriba es ya la segunda aparición del símbolo con este significado propio del autor en primer plano. Veamos la primera:

**Ejemplo 21.** De mi sé decir, que he aborrecido el agua de estos pozos (García Lorca, 2002, p.121).

Son palabras de Yerma en la conversación de despedida con Víctor. Su partida presagia el abandono de la esperanza y de la fe en Yerma: la única persona que producía en ella una especie de conmoción emocional, que le daba fuerzas, se va del pueblo, en el cual ya no le queda casi ningún motivo de alegría, donde hasta el agua ya no le transmite vitalidad ni energía. “El agua nos muestra, igualmente, su lado negativo o estéril” (Doménech, 1985, p. 204). Toda emoción distinta y poderosa, todo sentimiento profundo en su ser está destinado a extinguirse en su interior, a no encontrar nunca el camino hacia fuera: un depósito de agua como un pozo, estanque, aljibe o alberca, está en el grupo de los símbolos de la muerte, porque es el símbolo de la pasión que no tiene salida, que está destinada al encierro, es una pasión muerta (Aguirre, 1975, p.116).

En todas las traducciones analizadas el símbolo del agua de pozo está conservado, menos en la traducción al ruso de Tráuberg y Gueleskul (**T.R. 1**), en cuyo texto sólo quedó “el agua de aquí” – “здешняя вода” (*zdéshniaia vodá*). Reitero lo dicho sobre el análisis del ejemplo anterior, las omisiones de las palabras con significado simbólico propio del autor restan a la frase en cuestión y a la obra en su totalidad la fuerza poética y expresiva. En mi opinión, en caso de duda sobre la correcta interpretación del símbolo es preferible recurrir al comentario traductológico explicativo que a la pérdida completa del significado simbólico. Al refuerzo del comentario de este tipo recurrieron, por ejemplo, Macpherson, Lyon y Minett (**T.Eng. 5**):

Note this variant on the author’s use of water symbolism. Well-water is enclosed and contrasts with the free-flowing water of river and stream which Lorca uses to signify the abundant vitality of uninhibited passion. The symbolic value of well-water is clear: Yerma feels trapped and frustrated by the confines of her existence and is slowly stagnating. (Macpherson, Lyon y Minett, 1987, p.137)

Es un símbolo recurrente en la obra lorquiana y aparece en muchas de sus poesías y obras de teatro. “The word pozo appears in the plays with consistently negative connotations” (Burton, 1975, p.111). El siguiente ejemplo de aparición del mismo símbolo con el mismo significado se ha extraído de *La Casa de Bernarda Alba*, cuyas palabras hacen eco a las palabras de Yerma del ejemplo anterior.

**Ejemplo 22.** Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada (García Lorca, 2009c, p.156).

Con esta descripción Bernarda, desde el principio de la obra, le crea al lector el ambiente angustioso y estancado que le acompañará en todas las escenas hasta el trágico final.

The lack of a visible, free-flowing water source, so central to the life and communication of a small rural town, is symbolic of many things: of inversion, secrecy, suspicion, and suppression. [...] Thus Lorca equates this dark, hidden watersource with stagnant, unsatisfying sexuality [...]. (Burton, 1975, p.111-112)

En el pueblo de pozos, del agua estancada, donde vive Bernarda, lo que más importa es lo que van a decir los demás, es conservar las apariencias, la falsa dignidad y la honra que oculta pasiones encarceladas y sentimientos reprimidos, y no se les permite a las habitantes de la casa ni reír ni llorar.

El agua sucia o estancada, podrida o sanguinolenta, acostumbra a simbolizar la pasión encarcelada, la rabia, y los celos que su represión despierta, a la tiranía con que la opinión ajena y el qué dirán coartan la libertad. (Salazar Rincón, 2006, p. 16)

En este caso en el análisis de las traducciones he procurado vigilar la conservación de los dos símbolos contrapuestos: el río y el pozo. Es importante que se conserve la dicha contraposición dado que intensifica considerablemente los significados encontrados de los dos símbolos. En lo que se refiere al símbolo del río, lo he encontrado presente en todas las traducciones analizadas menos en la de Edmunds, donde está omitido (**T.Ing. 4**). Sin embargo, en cuanto al pozo, me gustaría detenerme en tres traducciones, donde formalmente el símbolo no está omitido, pero los contextos particulares en los que aparece rodeado me han suscitado mucho interés. La primera es la traducción al inglés de Bradbury (**T.Ing. 2**):

Es muy curiosa la decisión que toma la traductora para enfatizar el significado negativo del símbolo del pozo. El pueblo sin río está “maldito con pozos”. Me parece muy interesante e

ingeniosa esta estrategia que permite encauzar la adecuada percepción del símbolo sin necesidad de recurrir al comentario. La segunda traducción es la de Svich (**T.Ing. 7**):

It is the only way to speak when you live in a cursed village without a river, without wells, where one is always drinking water with the fear it might be poisoned (García Lorca, 2008, p.330).

No consigo entrever las razones por las cuales la traductora optó por poner en la posición de negación tanto el río como los pozos. De esta manera los símbolos, al perder su contraposición, dejan de transmitir de manera correcta sus significados, y, además, no queda muy claro de qué agua envenenada entonces se trata en la frase.

La última traducción que me gustaría comentar es la traducción al ruso de Naúmov (**T.R. 1**):

А что ж ещё можно сказать о проклятых людях этого проклятого селенья, где даже реки нет и вода в колодцах такая зелёная, что пьёшь и боишься, как бы не отравиться (García Lorca, 1975, p.473). Y qué más se puede decir sobre la gente maldita de este pueblo maldito donde no hay ni río, y el agua en los pozos es tan verde que la bebes y tienes miedo de envenenarte.

En este caso no estoy de acuerdo con la reestructuración del contexto de los símbolos realizada por el traductor. En primer lugar no veo necesaria la reiteración del atributo “maldito”, porque me parece un énfasis excesivo. En segundo lugar, la introducción del color “verde” para el agua de pozo es una adición peligrosa que conduce al menos a dos consecuencias indeseables: la adición de la carga simbólica que suele contener este color en el mundo de los símbolos lorquianos y el desvío interpretativo por parte del lector en cuanto al agua envenenada que de repente está mala por estar podrida en vez de estar mala porque la habían envenenado. La reiteración del “maldito” no resuelve esta confusión creada por el cambio de la estructura de la frase y la introducción del color. En resumen, en este último caso todos los cambios del contexto en el cual aparecen los símbolos en el ejemplo extraído del original dificultan y alteran la percepción de la falta del río como falta de la energía vital y la libertad, y la presencia de miedos, pasiones y celos encarcelados en “el agua estancada en pozos donde no tiene salida” (Pérez Campaña, 2002, p.25).

El agua de pozo no es el único caso del uso del símbolo del agua con significado negativo. En la canción de cuna del segundo acto en *Bodas de sangre* la imagen del agua sufre una inesperada metamorfosis: “el agua, que en la consciencia popular es un principio vital y

regenerador, se convierte en todo lo contrario – en *el río muerto sobre la garganta*” (Silunas, 1989, p.210):

**Ejemplo 23.** No quiso tocar  
la orilla mojada  
su belfo caliente  
con moscas de plata.  
A los montes duros  
sólo relinchaba  
con el río muerto  
sobre la garganta.  
(García Lorca, 2009b, p.103)

En la estructura del símbolo sale al primer plano el significado propio del autor, y el símbolo, que con los elementos universales y/o nacionales en el primer plano transmitía la vitalidad, la fuerza, la sexualidad, la fecundación y los ciclos de la vida, pasa a formar parte del grupo de los símbolos de la muerte.

En *Bodas de sangre* brota también el agua negra, el manantial de la sangre, en la “Nana del caballo grande”, precipitado hacia el río que lleva a *Leonardo*, el protagonista, a la muerte. (Ramos Espejo, 2012, p.47)

El caballo de la canción de cuna personifica a Leonardo y la canción refleja su destino y su suerte. Como una especie de maldición monótona le acompaña a través de los dos primeros cuadros del primer acto. En esta canción ya está predicho todo lo que le va a suceder al protagonista y el trágico final que le espera: ese río muerto cuya agua se pone a beber el caballo resignado. Toda la canción es un auténtico desafío para el traductor, tanto desde el punto de vista del ritmo del verso como desde el punto de vista de los símbolos, metáforas y por la fuerza poética elevada al máximo. Aunque el ejemplo seleccionado solamente es una pequeña parte de la canción, si bien muy representativa, en este caso considero que es necesario ir exponiendo el análisis de las traducciones una por una, dado que es muy difícil generalizar de alguna manera las técnicas y estrategias aplicadas por distintos traductores, aunque fuera dentro del mismo idioma, y los resultados que ellos obtuvieron también resultaron ser muy distintos. Empezaría entonces por las traducciones al inglés de Graham-Luján y O’Connell (**T.Ing. 1**) y de Bradbury (**T.Ing. 2**) que son las más cercanas al original en cuanto a la conservación de los símbolos y metáforas:

He never did touch  
the dank river shore  
though his muzzle was warm  
and with silvery flies.  
So, to the hard mountains  
he could only whinny  
just when the dead stream  
covered his throat.

(García Lorca, 1977a, p.42)

No nuzzling near  
the damp shore,  
his muzzle warm  
with silver flies.  
He whinnied only  
to the hard mountains,  
the dead river  
in his gullet!

(García Lorca, 1977d, p.77)

Las siguientes dos traducciones de Edwards (**T.Ing. 3**) y de Dewell y Zapata (**T.Ing. 4**) son algo posteriores, y mientras la de Edwards empieza a contener más modificaciones respecto al original, la de Dewell y Zapata sigue siendo bastante fiel al original:

Horsey will not touch the bank,  
Even though the bank is wet,  
Even though his mouth is hot,  
Streaming tiny drops of sweat.  
To the mountains cold and hard,  
He could only call and neigh,  
Horsey's throat is hot and parched,  
And the river bed is dry.

(García Lorca, 1987a, p.40)

He would not touch  
The riverside.  
His mouth was hot  
With silver flies.  
Alone, he cried out  
To the cruel mountains,  
With the dead river  
Around his throat.

(García Lorca, 1987b, p.13)

Lo primero que me llama la atención en la primera traducción es la palabra “horsey” - “caballito”. No estoy segura de que en este caso resulte adecuado el uso de este diminutivo cariñoso puesto que incluso en la canción de cuna, que le sirvió a FGL como base, los solemnes protagonistas son “aquel” y su caballo (García Lorca, 1994, p.301), en ningún caso caballito, a pesar de ser una nana. A continuación contemplamos también la desaparición de la metáfora “las moscas de plata” que está sustituida por una frase explicativa sobre las gotas del sudor en el belfo del caballo. A continuación se le añaden varios atributos a la garganta del caballo que no estaban en el original, y al final del verso descubrimos que el río en vez de estar muerto está seco. Considero que esta última sustitución es la más arriesgada puesto que en el cuerpo de la canción se menciona varias veces el agua del río, que el caballo no bebe porque no quiere, y en la parte final de la nana el caballo resignado finalmente se pone a beber. Esos dos momentos son

de suma importancia para la canción puesto que es allí, en esta secuencia de hechos, donde se establece la relación entre el caballo y Leonardo. En la siguiente traducción analizada, que pertenece siempre a la misma década, volvemos a encontrar el río que se seca, y, en cuanto a la metáfora “las moscas de plata” el traductor no la reconoció y la tradujo literalmente (**T.Ing. 5**):

He lifts his head  
 From the water's edge  
 Through flies and heat  
 With a beraking heart  
 To the shadow of mountains  
 Far, far away  
 And so the river dies  
 And dries upon his throat.  
 (García Lorca, 1989, p.40)

Podemos ver que en este caso Johnston no solo sustituyó las gotas de sudor en forma de las “moscas de plata” por las moscas de verdad, sino que el río, igual que en la traducción de Edwards, se queda seco al final de la estrofa, decisión con la cual no concuerdo por las mismas razones que he expuesto antes. Vuelvo a subrayar que, además, en las dos traducciones tiene lugar la omisión de otro símbolo de FGL sobre la muerte, que es la plata<sup>10</sup>. Cabe mencionar que la adición realizada por Johnston del “corazón roto” en la cuarta línea, que hace que la estrofa aumente el grado del dramatismo explícito, desgraciadamente está muy lejos del tipo de dramatismo subliminal de García Loca.

En las siguientes dos traducciones (**T.Ing. 6, 7**) también vemos varias decisiones discutibles tomadas por los traductores.

The stallion won't go near that wet place	He will not touch
Though his thirst is great.	The edge of the river
He has galloped murderous miles	He will not, he will not
And his body is all sweat.	Quench his muzzle
Now the stallion starts to neigh	In the fringe of the river
To the mountains cold and high,	Though it sweats
His mouth is hot, his throat is parched	Flies of silver.

<sup>10</sup> Toda una serie de metales son símbolos de la muerte en la obra lorquiana: “la muerte por el metal, agresiva, violenta, se convierte en símbolo” (Xirau, 1975, p.209). Son el oro, la plata, el latón, el bronce y el cobre.

And the river is gone dry.  
(García Lorca, 1996a, p.19)

He can only whinny  
To the hard mountains  
From the dry river  
Dead in his throat.  
(García Lorca, 1996b, pp.9-10)

En la traducción de Kennelly (a la izquierda) persiste la tendencia a interpretar “el río muerto” como el río seco o que se va a secar. Insisto en no aceptar esta solución teniendo presente la relevancia que tiene el agua de este río para la canción. Es necesario comentar que la información adicional sobre la enorme distancia que ha recorrido el caballo no figura en ninguna estrofa de esta canción de cuna en el original; es un información que se da sobre el caballo de Leonardo que está muerto de cansancio por ir y volver constantemente de las tierras donde vive la Novia. La inclusión de esta información dentro de la canción no sólo hace más explícita la conexión mística entre el caballo de la canción y el caballo de Leonardo sino también, en cierto sentido, la altera, dado que la conexión implícita que se establece es entre el caballo de la canción y el propio Leonardo. Además, volvemos a encontrar la pérdida de la metáfora de “las moscas de plata” y con ella la omisión del símbolo de la plata. En la traducción de Hughes (a la derecha) volvemos a la problemática del río seco.

En cuanto a las traducciones de Edmunds (**T.Ing. 8**) y Kline (**T.Ing. 9**), puedo decir que en lo que se refiere a la conservación del símbolo del “río muerto” y también del símbolo de la plata, cuya presencia es igualmente importante en la canción, están conservados en ambas siendo a rasgos generales dos traducciones bastantes cercanas y fieles al original, ofreciendo decisiones curiosas para la conservación de los significados y connotaciones implícitas lorquianas.

His muzzle all streaming  
with fly-flecks of silver  
would not touch the soaking  
dark bank of river,  
but neighed to the mountains,  
the far-off hard mountains,  
while the dead river's water  
was at his throat lapping.  
(García Lorca, 1997, p.10)

It would not touch  
the wet shore,  
his burning muzzle,  
silvered with flies.  
He would only neigh,  
to the harsh mountains,  
a weight of river, dead,  
against his throat.  
(García Lorca, 2007b, p.14)

El mismo comentario podría hacerse sobre las últimas dos traducciones de Svich (**T.Ing. 10**) y de Burns y Ortiz-Carboneres (**T.Ing. 11**).

He wouldn't touch  
The cold river-bank,  
although his muzzle  
Was burning with silvery flies.  
So, to the hard mountains  
He could only whinny  
When the dead stream  
Met his throat.  
(García Lorca, 2008, p.142)

He would not touch  
the damp of the shore  
though silvery flies  
on his muzzle did swarm.  
He would only neigh  
At the gathering storm  
with the dead river  
closing over his throat.  
(García Lorca, 2009a, p.49)

En todas las traducciones al italiano el símbolo del río está conservado sin grandes alteraciones. Sin embargo, puesto que ya he comentado anteriormente la importancia del símbolo de la plata (que también está presente en la estrofa que estoy analizando), es necesario señalar que en la traducción de Vittorini la metáfora entera de las “moscas de plata” está omitida y al símbolo del río le falta el atributo “muerto” (**T.It. 1**). Es curiosa también la decisión que toma Clementelli (**T.It. 4**) en relación a este atributo; opta por substantivarlo:

Non volle toccare  
la sponda bagnata  
il suo muso caldo  
con peli d'argento.  
Ai rigidi monti  
da solo nitriva  
con sopra la gola  
la morte del fiume.  
(García Lorca, 2006a, p.350)

Esta decisión da lugar a varias interpretaciones de la frase, que pueden ser desde el río que se muere o incluso se seca alcanzando la garganta del caballo, hasta la muerte que el río arrastra hacia su garganta.

En cuanto a las traducciones al ruso, en la de Fevrálskiy y Kelyin (**T.R. 1**) nos encontramos varias omisiones:

К берегу сырому  
он не потянулся

Hacia la orilla mojada  
No estiró

вспененною мордой;  
жалобно заржал он,  
поглядел на горы –  
суровые горы.  
(García Lorca, 1987d, p.171)

el belfo cubierto de espuma.  
Relinchó con lamento,  
Miró los montes,  
Los montes duros.

En primer lugar, desaparece la metáfora de “las moscas de plata” y junto con ella el símbolo de la plata. En segundo lugar, el río muerto también desaparece en su totalidad. En este caso propongo dos pequeños cambios que introduzco en la variante del traductor que me permite conservar ambos símbolos y la estructura rítmica del verso escogida por los traductores:

К берегу сырому  
вспененною мордой  
в серебристых каплях  
он не потянулся,  
хоть сдавили горло  
воды речки мёртвой.  
Жалобно заржал он,  
поглядел на горы –  
суровые горы.

Hacia la orilla húmeda  
No estiró el belfo  
Cubierto de espuma  
Con gotas plateadas,  
Aunque las aguas del río muerto  
Se estrecharon alrededor de su cuello.  
Relinchó con lamento,  
Miró los montes  
Los montes duros.

En la segunda traducción de Malinóvskaya y Geuleskul (**T.R. 2**) también encontramos algunas alteraciones en cuanto a la presencia simbólica:

Он к речной прохладе  
жарких губ не тянет.  
Всё зовёт кого-то,  
Лишь на горы глянет.  
И тревожит горы  
Жалоба глухая,  
мёртвую рекою  
в горле затихая.  
(García Lorca, 2000, p.397)

Hacia el frescor del río  
No estira los labios calientes.  
Sigue llamando a alguien,  
Mirando a los montes.  
Y molesta los montes  
El lamento sordo,  
Como el río muerto  
Apagándose en la garganta.

En este caso vemos que igualmente desaparece el símbolo de la plata, cuya metáfora está sustituida por una adición de una información nueva ( el caballo “sigue llamando a alguien”) y el río muerto está presente pero es “el lamento sordo” que se va apagando en la garganta. Es decir,

se conserva la presencia formal del símbolo, pero su función dentro del contexto cambia porque deja de hacer referencia directamente al agua del río, refiriéndose ahora al lamento que sale de la garganta del caballo. Es una situación compleja porque el traductor ha conseguido con esta solución mantener el ritmo y la rima de la poesía por un lado, y conservar la presencia simbólica por otro. Sin embargo, el contexto que rodea el símbolo en este caso dificulta la percepción de sus connotaciones como símbolo del agua, por eso me gustaría igualmente proponer en este caso dos modificaciones a la traducción en cuestión, que, en mi opinión, ayudarían a solucionar esta dificultad.

Он к речной прохладе	Hacia el frescor del río
жарких губ не тянет	No estira los labios calientes.
В серебристых каплях.	Llenos de gotas plateadas,
Лишь на горы глянет.	Mirando a los montes.
И тревожит горы	Y molesta los montes
Жалоба глухая,	El lamento sordo,
А река, чернея,	Mientras el río negro,
К горлу подступает.	Se acerca a la garganta.

He tenido que sustituir el atributo “muerto” por “negro” para conservar el ritmo de la estrofa, pero considero que es una sustitución admisible puesto que en la canción “el río negro” se menciona también (García Lorca, 2009b, p.103).

La última aparición del símbolo del agua con las connotaciones negativas en primer plano, de la que me gustaría hablar, es en las palabras de la Novia en el penúltimo cuadro en su conversación con Leonardo, donde los dos reconocen que están unidos por el deseo, por la llamada de la sangre y que sólo estarán separados si mueren. Su desesperado intento de cruzar el río para escapar está destinado al fracaso y los dos lo intuyen. La Novia pide a Leonardo que la abandone y huya:

**Ejemplo 24.** Es justo que yo aquí muera  
con los pies dentro del agua, [...]  
(García Lorca, 2009b, p.157).

En todas las traducciones al inglés el símbolo está conservado. Sin embargo, me gustaría precisar que en una de ellas la Novia tiene los pies en el barro/ lodo, “in the mire” (**T.Ing. 2**) en vez de en el agua, lo que me parece una intensificación innecesaria de la connotación negativa. Entre las

traducciones al inglés analizadas, también hay una en la que falta el contacto con el agua: “beside the stream” (**T. Ing. 5**). Igualmente me parece innecesaria esta alteración, puesto que el contacto con el agua del río, teniendo en cuenta toda la compleja estructura y el protagonismo de este símbolo en la obra, es muy importante. En cuanto a las traducciones al italiano, cabe mencionar que en una de ellas el símbolo, junto con toda la frase que lo contiene, está omitido (**T. It. 2**). No encuentro razones por las que el traductor tuviera que recurrir a esta omisión. Además, si tuviera que analizar en su totalidad la traducción de *Bodas de sangre* de Valentini (García Lorca, 1943, p.42), no es en absoluto propio de él la omisión de los símbolos. En mi opinión es probable que se trate de un error de edición en este caso. En cuanto a las traducciones al ruso, el símbolo del agua está conservado en ambas.

La última connotación propiamente lorquiana del símbolo del agua que expongo, es la connotación que sigue detrás del significado del agua como barrera o frontera, y es también el símbolo de lo que está detrás de esta barrera, de lo deseado pero inalcanzable. El agua, en este caso en forma del mar, se convierte en el símbolo de la felicidad imposible. Por ejemplo, en *La casa de Bernarda Alba*, en las réplicas de la vieja doña María Josefa aparece la orilla del mar como símbolo de la felicidad perdida con la que ella sueña, como símbolo de la vida en libertad (Rubia Barcía, 1975, p.398):

**Ejemplo 25.**            ¡Quiero irme de aquí! ¡Bernarda! ¡A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar! (García Lorca, 2009c, p.188)

Entre los críticos de FGL hay opiniones de que el símbolo del mar es casi siempre portador de significados negativos, que, como símbolo lorquiano, también forma parte de los símbolos de la muerte.

Contrariamente a lo que ocurre con la poesía de sus compañeros de generación, difícil es encontrar connotaciones positivas cuando Lorca habla del mar. [...] El agua salada, no hay duda, o la dulce, profunda, son del signo funesto tanto en la obra de Víctor Hugo como en la de García Lorca. (Martín, 1986, p.109, p.113)

No estoy de acuerdo con esta apreciación; el mar no es siempre el símbolo de la muerte. Como uno de los representantes del símbolo del agua, es un símbolo ambiguo, símbolo con significados contradictorios (Doménech, 1985, p.204). El mar también es el símbolo “de la dinámica de la vida” según señala Arango (1995, p.376). Como símbolo arquetípico es también un símbolo inestable, cuyos significados oscilan entre la vida y la muerte, puesto que son aguas que fluyen y representan el mundo de transición entre el aire y la tierra (Clirot, 2001, p.281). En el ejemplo

que estamos analizando, el mar aparece como símbolo de la libertad, “de la felicidad sexual” (Doménech, 1985, p.204). Las palabras de doña Josefa expresan lo que añora cada uno en esta casa convertida en cárcel.

**Ejemplo 26.** Ovejita, niño mío,  
vámonos a la orilla del mar (García Lorca, 2009c, p.268).

En todas las traducciones analizadas de estos dos ejemplos, el símbolo del mar está conservado. No solamente Doña Josefa sueña con escapar a la orilla del mar; en las palabras de Poncia se escucha la misma idea: ella también relaciona el mar con la escapatoria de la casa:

**Ejemplo 27.** A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra (García Lorca, 2009c, p.261).

Al analizar todas las traducciones encontré que en dos de las traducciones al inglés el mar está sustituido por el océano (**T.Ing. 3, 7**). En principio se conserva formalmente la presencia de gran volumen de agua en movimiento, sin embargo, me atrevería a decir que el símbolo del océano no forma parte del círculo de los símbolos lorquianos. Por lo tanto, sin ninguna necesidad impuesta por el contexto, yo no me arriesgaría con esta sustitución. El mar es un símbolo complejo que engloba los significados arquetípicos que mencioné anteriormente, los significados culturales del carácter nacional (la famosa Granada lorquiana que tiene “ansia por el mar”, estando lejos y cerca a la vez (García Lorca, 1994, p.362) y los significados propios del autor que en este caso concreto salen al primer plano. En la traducción de Kline (**T.Ing. 6**) el mar está sustituido directamente por el símbolo del agua. Igualmente no coincido con la alteración del símbolo sin que el contexto presente ninguna dificultad especial al respecto. Y finalmente en la traducción de Jones y Ortiz-Carboneres (**T.Ing. 8**) el símbolo está omitido del todo: en vez de “cruzar el mar”, Poncia simplemente quiere “navegar muy lejos” – “sail far away”. Teniendo en cuenta que está presente el verbo “navegar”, es cierto que da la sensación de conservación parcial del símbolo, o, al menos, de la alusión a ello. No obstante, insisto en la conservación del símbolo en su totalidad en un contexto que no presenta ninguna dificultad para este propósito. En las traducciones al italiano analizadas, el símbolo está conservado. En cuanto a las traducciones al ruso, en una de ellas vemos la sustitución del símbolo del mar por una expresión fraseológica coloquial: Poncia quiere encontrarse “за тридцать земель” (*za trídeviat’ zemél’*), literalmente “a de treinta y nueve tierras” (**T.R. 1**). Sin duda esta expresión parece muy apropiada para el estilo del habla popular expresiva que tiene Poncia, pero esta sustitución no está justificada desde el punto de vista del significado simbólico del mar. Este significado de libertad y de aspiración a lo inalcanzable desaparece del texto de la traducción junto con la palabra.

Contemplamos la metamorfosis del variable símbolo cuando Poncia dice que Bernarda no va a poder con el mar:

**Ejemplo 28.** Cuando una no puede con el mar lo más fácil es volver las espaldas para verlo (García Lorca, 2009c, p.260).

El mar se presenta aquí como una fuerza incontrolable, fuerza del deseo, de ansia, de protesta. Es uno de los significados del símbolo del agua que ya vimos en sus otras presentaciones: en el símbolo del agua como río. Poncia intenta prevenir a Bernarda de lo que se acerca, pero no lo consigue. “[...] she criticizes Bernarda for not allowing any release from the tension, implicitly comparing the gathering storm clouds to the rising waters of the sea [...]” (Burton, 1975, p.1109). Casi en todas las traducciones al inglés optaron por intensificar la fuerza y los movimientos del mar empleando la palabra “marea” – “tide” en vez del mar (**T.Ing. 2 – 7**). Desconozco las razones de la unanimidad que llevó a todos estos traductores a recurrir a dicha intensificación y aplicar la técnica de modulación poniendo “la parte por el todo”, pero dado que la sustitución elegida hace referencia directa al símbolo del mar, podría considerarla aceptable aunque no observe la justificación contextual para esta transformación (Hurtado Albir, 2008, p.258). En las traducciones al italiano el símbolo está conservado sin alteraciones. En la primera de las traducciones al ruso el símbolo del mar no sólo se ha perdido por completo, sino que también ha sido sustituido por el símbolo contrario, por el fuego (**T.R. 1**):

Когда не можешь совладать с огнём, Cuando no puedes dominar el fuego, lo más  
легче всего повернуться к нему спиной fácil es volverle las espaldas.  
(García Lorca, 1975, p.369).

El símbolo del fuego tiene un campo semántico enorme y es uno de aquellos símbolos que tienen la base arquetípica muy compleja, de la cual, a través de múltiples transformaciones y reconsideraciones, nacieron muchos elementos semánticos que forman parte de este campo. Sin embargo, aunque precisamente en esto se parezca tanto al símbolo del agua, es un símbolo completamente distinto, que no tiene mucha cercanía ni aproximación al primero. Se debe admitir que en algunos casos se observa la intersección de algunos de sus elementos semánticos, tales como la fuerza regeneradora y el deseo sexual:

El fuego es un elemento masculino y activo que simboliza la energía creadora y la destructora. Su simbolismo más amplio incluye purificación, revelación, transformación, regeneración y fervor espiritual o sexual. (Tressider, 2008, p.106)

No obstante, los dos símbolos representan una oposición: dos grandes, pasivos y activos a la vez, principios del universo, son el Padre Cielo y la Madre Tierra, dos antípodas en el mundo de los elementos. Están en un eterno conflicto (Cantú, 1858, p.108). Además, el símbolo del fuego no transmite una de las connotaciones más importantes del símbolo del mar para este contexto, que es la libertad: “a la calma mortal de la casa de Bernarda se le contraponen el mar como elemento libre y eternamente regenerador” (Silunas, 1989, p.268). Adicionalmente, el fuego es un símbolo bastante poco frecuente entre todos los símbolos de FGL, y su aparición en este contexto rompe la polifonía de voces de dos personajes distintos, doña Josefa y Poncia, en cuyas réplicas se escucha el motivo de la libertad expresado a través del símbolo del mar. Se intercala el fuego, y las voces dejan de llamarse la una a la otra y de hacerse eco la una a la otra; la polifonía se descompone. Aquí también propongo introducir una pequeña transformación de la variante ofrecida sin recurrir a este cambio tan radical de la sustitución del agua por el fuego:

Когда не можешь совладать с  
бушующим морем, легче всего  
повернуться к нему спиной.

Cuando no puedes con el mar tormentoso, lo  
más fácil es darle la espalda.

En la segunda traducción al ruso se observa una situación muy parecida. El símbolo está sustituido directamente por uno diferente, que en este caso es el viento.

Иди, иди. Чтоб ветер в лицо не дул,  
лучше всего к нему спиной повернуться  
(García Lorca, 2000b, p.553).

Vete, vete. Para que el viento no te sople en  
la cara es mejor volverle las espaldas.

Aunque el símbolo del viento comparte con el símbolo del mar algunas de sus connotaciones en el mundo simbólico lorquiano (fuerza incontrolable e incluso devastadora<sup>11</sup>), aún así es injustificable este tipo de sustitución en las circunstancias contextuales donde no se observa la necesidad del dicho procedimiento.

El motivo de la libertad representado por el símbolo del mar suena también en *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, en la conversación entre la Tía y el Sobrino. Cuando él le comunica que tiene que irse y dejar a Rosita, ella le reprocha:

**Ejemplo 29.** [...] y tú te vas libre por el mar, por aquellos ríos, aquellos bosques de toronjas [...] (García Lorca, 2002, p.160).

<sup>11</sup> Del símbolo del viento véase páginas 70-71 del presente trabajo.

Se puede afirmar que el símbolo está conservado en todas las traducciones analizadas, con la observación del caso de la primera traducción al inglés donde el mar está sustituido por el océano (**T.Ing. 1**). Puesto que el significado referencial y el significado connotativo de ambos símbolos se aproximan mucho<sup>12</sup>, podemos dejar la opción elegida por el traductor, aunque precisamente por ello, no veo necesidad en la sustitución realizada, dado que este tipo de sustituciones, aun si no alteran el significado de la frase ni de la obra en cuestión, rompen con los esquemas de funcionamiento de los símbolos lorquianos en la totalidad de su obra. Además, como ya comenté anteriormente, el océano no forma parte del círculo de los símbolos lorquianos.

La metamorfosis del símbolo del agua que le permite añadir las connotaciones de libertad añorada, de algo inalcanzable y deseado, cuando éste se revela en forma del mar, está relacionada probablemente con el entrelazamiento del elemento nacional y el del autor. Por un lado es el significado particular que tiene el agua en España, teniendo en cuenta su posición geográfica y condiciones climáticas (sobre todo en la parte central y en el sur), lo que encuentra su amplio reflejo en el idioma. Por otro lado, el mismo FGL era de un pueblo andaluz, Fuente Vaqueros, cerca de Granada, alejada del mar, y este alejamiento es uno de los temas constantes en las reflexiones de FGL.

Máxima riqueza simbólica del agua: no sólo por la abundancia propia de su estructura, una de las más abarcadoras y polimorfos, sino también por conducir a través de múltiples hilos discursivos hasta la realidad más profunda: la vida. (Revilla, p.175)

Concluyendo este amplio y detallado capítulo dedicado a la compleja y variada simbología del agua, me gustaría volver a subrayar, por un lado, la importancia que un símbolo con tanta capacidad de transformaciones y con tanta frecuencia de apariciones tiene para las obras dramáticas de FGL. Por otro lado, me parece necesario señalar una vez más la necesidad de prestar atención al funcionamiento de este tipo de símbolos, intentando no omitir ni sustituir su presencia dadas las posibles consecuencias a las que puedan conducir tales alteraciones.

---

<sup>12</sup> Sobre el significado del símbolo del océano véase el Diccionario de los símbolos de Chevalier (1986, pp.767-768) y A Dictionary of Symbols de Cirlot (2001, pp.241-242).

#### 4.4. Símbolo del caballo

Por un lado, el caballo dentro de su significado arquetípico es un animal inconsciente, pero domado y sometido a la voluntad del hombre. Por eso las antiguas leyendas a menudo le atribuyen las características psicológicas propias del subconsciente del hombre: los caballos pueden tener el don de la clarividencia y un oído extraordinario. Por otro lado se conoce el significado horrible del caballo, cercano al símbolo del tiempo, de la fatalidad. La dualidad del símbolo tiene su origen en la mitología antigua donde aparece como fuerza solar: el caballo blanco, dorado o de fuego que va uncido a la carroza de los dioses del Sol; o donde figura como fuerza lunar (elemento de la humedad, del mar, del caos) como se observa en los caballos de los dioses oceánicos (Tressider, 2000):

En la antigüedad, se creía que los caballos conocían los misterios del más allá, de la tierra y de sus ciclos de germinación. Este simbolismo subterráneo sobrenatural que tuvo en un principio, se vio reemplazado por una vinculación más extendida del caballo con los dioses del Sol y del cielo, aunque los caballos siguieron desempeñando un papel en los ritos funerarios como guías o mensajeros en el mundo de los espíritus. (Tressider, 2000, p.48)

Vemos que el símbolo del caballo, igual que el símbolo del agua, es un símbolo complejo y polivalente con significados universales ambiguos. Son el símbolo de la fuerza incontrolable, de la fatalidad del destino, de la energía, de la vida y de la muerte.

La multiplicidad de sus acepciones simbólicas deriva de esta significación compleja de las grandes figuras lunares, donde la imaginación asocia por analogía la tierra en su papel de Madre, su luminaria la luna, las aguas y la sexualidad, el sueño y la adivinación, la vegetación y su renovación periódica. (Chevalier, 1986, p.104)

Los caballos lorquianos son portadores de varios significados arquetípicos tanto en su obra poética como en la dramaturgia. “The horse imagery is again reminiscent of *Bodas de sangre*, where the animal was associated with the lustful Leonardo. A similar metaphor will also be employed in *La Casa de Bernarda Alba*” (Smoot, 1978, pp.115-116). Como ya lo analizamos en el capítulo dedicado al símbolo del agua, *Bodas de sangre* es una de las obras donde el símbolo del caballo ocupa un lugar muy importante. El caballo de Leonardo que forma un todo único con su dueño y lo lleva siempre al secano donde vive la Novia, junto con el caballo que protagoniza la misteriosa canción de cuna del primer acto, son dos animales que encarnan, predicen y atestiguan el destino de Leonardo. “In short, he is [...] to be identified with strength, the speed

and the instinct of the horse on which he sweeps across ‘the dry lands’” (Edwards, 2003, p.100). Me dirijo una vez más a la canción de cuna pero esta vez he elegido una estrofa inicial de ella, cuando nos encontramos con el caballo misterioso por primera vez. El caballo que llora mirando el agua negra no es más que un mensajero de la tragedia (Aguirre, 1975, p.102).

**Ejemplo 1.**

Nana, niño, nana  
del caballo grande  
que no quiso el agua.  
El agua era negra  
dentro de las ramas.

(García Lorca, 2009b, pp.102-103)

Aquí en el símbolo se combinan dos significados arquetípicos: el alma rebelde que ansía la libertad, el alma que Leonardo nunca pudo domar; y el angustioso presentimiento de algo terrible, la cercanía de la muerte.

El caballo simboliza la pasión de Leonardo y la fatalidad que da su efecto mediante la pasión. [...] Por lo tanto, el caballo, además de ser el símbolo de la pasión del hombre, lo es de la fatalidad siniestra asociada con la muerte. (Nonoyama, 1975, p.89-90)

Esta canción de cuna que a primera vista parece compuesta de frases bastante sencillas, enhebradas como elementos de un conjuro, en realidad tiene una estructura semántica muy compleja, y lo primero que lo prueba es la abundancia de simbología (ya nos hemos dirigido a esta canción en el análisis del símbolo del agua). Estos símbolos permiten crear una impresión hechicera y nebulosa a la vez que provocan la vaga sensación de angustia, inseguridad y espera; se transforman, se modifican, se convierten unos en otros, cambiando de significados, adquiriendo nuevas alusiones. “Unificando la imagen del caballo a la del agua negra dentro de las ramas fortalece la pasión que va a realizar el destino” (Nonoyama, 1975, p.90). En otras palabras es un texto poético complejo, cuya complejidad se debe en parte a su sencillez y precisión en la selección de las palabras. No hay ningún elemento casual en esta maestra imitación de la canción popular, y es la abundancia de los significados implícitos lo que crea el misterio. Por lo tanto, a mi parecer, es lo primero que se debería intentar cuidar y conservar en el proceso de la traducción. Es de suma importancia en un contexto como este disminuir al máximo las pérdidas y sustituciones innecesarias. Es obvio que en un caso tan complicado como éste, cuando el traductor tiene que estar pendiente a la vez de la transmisión de la melodía, de la rima, del ritmo y del contenido, a veces son precisamente los símbolos y sus atributos que se sacrifican en función de estos elementos. Sin embargo, en un texto como este, con un grado de poeticidad,

funcionamiento metafórico y fuerza simbólica tan altos, es imprescindible controlar este tipo de sacrificios.

Seguidamente, voy a hacer un análisis general a todas las traducciones comparadas con el original sin detenerme en las particularidades melódicas, estructurales y rítmicas de cada una, puesto que no forman parte del objeto de mi estudio, sino prestando atención sólo a las palabras con el significado simbólico y sus atributos. La primera es, sin duda, la palabra “caballo”. El caballo, obviamente, está presente en todas las traducciones analizadas, dado que es el protagonista de la canción. Sin embargo, en varias traducciones al inglés, en vez de la palabra “horse” se optó por la palabra “stallion” (**T.Ing. 3, 6, 8, 9**). Se puede decir que el significado referencial en este caso, a grandes rasgos, es el mismo, dado que hace referencia al mismo animal, aunque “horse”, igual que “caballo”, son referencias más genéricas que “stallion”. La última palabra podría ser traducida al español más bien como “potro” o incluso “semental”. Así que, desde este mismo momento, ya podemos hablar de la particularización como técnica aplicada en este caso. Las dos posibles explicaciones de la aplicación de la particularización en este caso, que podría suponer, son las siguientes: razones rítmicas o razones enfáticas. Sobre todo, me parece que fue por razones enfáticas en la traducción de Edwards (**T.Ing. 8**), puesto que en su texto “el caballo grande” aparece como “proud stallion”. El efecto de este tipo de sustituciones es siempre el mismo y ya lo expliqué varias veces en los subcapítulos anteriores. El hecho de hacer explícito o enfatizar excesivamente lo que estaba pensado por el autor como un significado a intuir, hace que el texto en cuestión pierda su fuerza expresiva y la atmósfera de misterio se hace menos densa. También me parece necesario señalar la sustitución de “no quiso el agua” por “didn’t like water” (**T. Ing. 1**), a la cual no encuentro posible explicación y la considero totalmente innecesaria. Y finalmente, en cuanto al inglés, me gustaría mencionar la traducción de Johnston (**T. Ing. 5**) que me parece la más alejada del original:

Hush, child, hush  
sing a song  
of the horse  
wouldn’t drink,  
of water  
that wouldn’t be drunk,  
of the stream  
Singing round  
[...].  
(García Lorca, 1989, p.39)

Sin detenerme en cuestiones estructurales, sólo quiero precisar que está perdido el atributo “negra” del símbolo del agua, igual que “las ramas” que la cubren, pero, sin embargo, hay adiciones y repeticiones que no me parecen justificadas.

En las traducciones al italiano están conservados todos los símbolos y sus atributos fueron tratados con mucha precisión.

En lo que se refiere a dos traducciones al ruso, me gustaría detenerme en la de Malinóvskaya y Gueleskul (**T.R. 2**):

Баю-баю, милый,  
в песенке поётся  
и вода струится,  
а коню не пьётся.  
Та вода ночная,  
темень гробовая,  
под мостом чернеет,  
песню запевая.

Nana, nana, cariño,  
En la cancioncilla se canta  
Y el agua corre,  
Y el caballo no bebe.  
Aquella agua nocturna,  
La oscuridad sepulcral,  
Bajo el puente negrea,  
Poniéndose a cantar.

(García Lorca, 2000b, pp.395-396)

Lo primero que me llama atención, es la adición de “la oscuridad sepulcral” que además de intensificar innecesariamente el ambiente siniestro de la canción de cuna está en disonancia con el diminutivo de “cancioncilla”. Esos dos elementos, junto con la personificación del agua “poniéndose a cantar”, producen un extraño efecto macabro que dista considerablemente por el efecto original de la canción, que es el efecto del conjuro monótono, el presagio de algo inevitable. En este caso me parece bastante más lograda la traducción de Fevrálskiy y Kélyin, donde no se añadieron elementos ajenos y se conservaron todos los símbolos de la canción original (**T.R. 1**).

Además de la combinación de varios matices simbólicos al nivel arquetípico, la imagen del caballo en *Bodas de sangre* en sí es doble, porque no sólo tiene una compleja estructura de significados, sino también encierra el símbolo del mismo Leonardo. “El caballo de la nana infantil llega a ser pronto un tópico central de la conversación realista entre Leonardo y su esposa” (Nonyama, 1975, p.97). Esta fusión poética de Leonardo y su caballo, que atraviesa todo el drama, complica todavía más el comportamiento semántico del símbolo ecuestre. Leonardo y su caballo resultan inseparables, casi siempre aparecen juntos y forman un todo único. Al inicio de la tragedia, cuando vemos a Leonardo por primera vez, su imagen se adivina en la misteriosa canción de cuna, en la que el caballo sin jinete no quiere beber agua. Es precisamente este caballo, que rechaza el agua, al que parece más bien que conjuran, en vez de

simplemente cantar sobre él, y que encarna la pasión oculta de Leonardo rechazando beber de su propia fuente cercana en busca de otro amor (Nadal, 1988, p.220). Y después, a lo largo de todo el drama, cuando aparece Leonardo, inevitablemente le acompaña la mención de su caballo, que simboliza su profunda e invencible pasión (Aguirre, 1975, p.102):

**Ejemplo 2.**            Porque yo quise olvidar  
                                 y puse un muro de piedra  
                                 entre tu casa y la mía.  
                                 [...]  
                                 Pero montaba a caballo  
                                 y el caballo iba a tu puerta.  
                                 (García Lorca, 2009b, p.154)

En todas las traducciones analizadas de este ejemplo encontramos el matiz más importante que aporta al protagonista el símbolo del caballo: es el portador de su sino, del inevitable desenlace que le espera, es el que lleva a Leonardo a la puerta de la Novia. En dos de las traducciones al inglés hallamos la reducción de la última frase (**T.Ing. 2, 5**), pero el símbolo se conserva y, en mi opinión, no se altera el mensaje. En la traducción al inglés de Kennelly (**T.Ing. 6**), por el contrario, hallamos una adición que reitera el significado de la primera frase sin ser necesaria ni servir como compensación para un matiz omitido:

                                 I tried to forget you,  
                                 *Banish you from my heart and mind.*  
                                 I built a tall stone wall  
                                 Between your house and mine.  
                                 [...]  
                                 But I was a man on horseback  
                                 And the horse galloped straight to your door. (García Lorca, 1996a, p.68)

En una de las traducciones al ruso (**T.R. 2**), encontramos una sustitución que igualmente se podría calificar como innecesaria. En la primera estrofa del ejemplo vemos que “un muro de piedra” del original se convierte en “земляной вал” (*zemlianoy val* – un terraplén). Supongo que en este caso la sustitución fue realizada con el fin de conservar la rima del verso. Sin embargo, tanto en la segunda línea como en la cuarta esta rima fue conseguida a base de las alteraciones del original, porque en la cuarta línea observamos la adición de la frase “ты знала” (*ty znala* – lo sabías, lit. tú sabías).

Я наши дома и судьбы  
Стеной крепостного вала  
Хотел разделить. И напрочь  
Тебя позабыть. Ты знала.  
[...]  
Но стоило сесть в седло –  
И конь у твоей ограды.  
(García Lorca, 2000a, p.441)

Yo nuestras casas y destinos  
Con la pared de un terraplén  
Quería dividir. Y olvidarte  
Por completo. Lo sabías.  
[...]  
Pero nada más subirme a la silla,  
El caballo ya estaba en tu puerta.

Para no alterar el ritmo elegido por los traductores ni el resto del verso desde el punto de vista estructural ni el sentido, propongo la siguiente versión de esta estrofa en la cual he intentado minimizar las alteraciones del original sin pretender que fuese la versión final, dado que para este objetivo tendría que retocar todo el discurso de Leonardo:

Ведь я хотел позабыть,  
И строил стену из камня.  
Чтоб наши дома разделить,  
Она была так нужна мне.

Porque yo quise olvidar,  
Y construí una pared de piedra.  
Para separar nuestras casas  
Me hacía mucha falta.

Cesa la canción de cuna y aparece Leonardo. En su conversación con la Mujer y con la Suegra el caballo se menciona por lo menos tres veces:

**Ejemplo 3.**

LEONARDO.

De allí vengo. ¿Querrás creer? Llevo más de dos meses poniendo herraduras nuevas al caballo y siempre se le caen.

[...]

LEONARDO.

No. ¿Qué iba a hacer yo allí, en aquel secano?

MUJER.

Eso dije. Pero el caballo estaba reventando del sudor.

[...]

SUEGRA. (Saliendo.)

Pero ¿quién de esas carreras al caballo? (García Lorca, 2009b, pp.105-106)

En cuanto a las traducciones de este ejemplo, podemos destacar que en varias de ellas la primera mención del caballo se omite por la propia formulación de la frase (**T. Ing. 5, T.R. 1 -2**), y en una

de las traducciones en inglés se usó la palabra “stallion” en vez de la palabra “horse”<sup>13</sup> (**T.Ing. 8**). En relación a estos casos, me gustaría comentar que en la traducción de las escenas donde participa o simplemente se menciona Leonardo, hace falta una especial atención por parte del traductor al símbolo que a veces parece presentarse demasiado a menudo, en cada frase. Sin embargo, no se debería intentar *ennoblec*er el texto ni *liberarlo* de las repeticiones exageradas usando sustituciones sinonímicas, omisiones y/o modulaciones de todo tipo que nivelan el símbolo, porque cada una de estas repeticiones no es casual y resalta el estrecho vínculo que existe entre Leonardo y su caballo.

Cuando Leonardo se va, y la Mujer vuelve a cantar la triste canción de cuna, su mensaje cambia, el caballo, que antes renunciaba al agua, de repente se pone a beber:

**Ejemplo 4.** Duérmete, clavel,  
que el caballo se pone a beber.  
(García Lorca, 2009b, p.109)

El caballo vuelve a encarnar la pasión, la fuerza desconocida, los instintos que arrastran y no dejan liberarse de ellos.

La nana es un conveniente vehículo para expresar el miedo subconsciente de dos mujeres. Es una miniatura de un drama dentro de otro que da resumen de lo que va a pasar mediante imágenes. (Nonoyama, 1975, p.88)

No es casual que el jinete en este caso desaparece de la canción mezclándose con el caballo, aunque seguimos percibiendo la sombra de su presencia. El jinete es aquella fuerza que intenta domar los instintos, pero resulta imposible. “Ni ríos (carrera del tiempo) se dominan, ni el caballo (carrera del destino) se doma” (Cirre, 1975, p.159). El caballo se pone a beber presagiando de esta manera la inevitabilidad del destino que le aguarda a su jinete. Sin embargo, en cuatro de las once traducciones al inglés no encontramos este cambio de argumento en la última estrofa de la canción de cuna: el caballo sigo renunciando al agua (**T.Ing. 3, 5, 7, 8**). La misma situación podemos contemplar en dos de las cinco traducciones al italiano (**T.It. 1, 3**). En mi opinión se trata de una alteración muy grave respecto al original dado que el caballo, según lo indicamos varios veces, es el símbolo de Leonardo, de su espíritu y su destino. Cambiando de esa manera su comportamiento en la canción de cuna, introducimos inevitablemente la disonancia en esta relación.

---

<sup>13</sup> Comentamos anteriormente este tipo de sustitución en la página 114 del presente trabajo.

En el segundo acto Leonardo llega a casa de la Novia antes que todos los invitados. En la conversación que entabla con la Criada volvemos a observar la insistencia con la que aparece el símbolo del caballo en sus palabras, “el caballo desbocado – símbolo de las pasiones” (Alamo Felices, 1997, p.97).

**Ejemplo 5.**

CRIADA.

¿Y tu mujer?

LEONARDO.

Yo vine a caballo. Ella se acerca por el camino.

CRIADA.

¿No te has encontrado a nadie?

LEONARDO.

Los pasé con el caballo.

CRIADA.

Vas a matar al animal con tanta carrera.

(García Lorca, 2009b, pp.120-121)

En las traducciones a los tres idiomas encontramos casos de la desaparición del símbolo del caballo en la segunda respuesta de Leonardo (**T. Ing. 2, 3, 5, 7, 9; T. It. 1; T. R. 1, 2**). Cabe precisar que en las dos traducciones al ruso (**T. R. 1, 2**) se observa la omisión del símbolo en las dos respuestas de Leonardo, dado que en las dos la primera frase “yo vine a caballo” se traduce al ruso con la ayuda del adverbio “*верхом*” (*verjóm* – a caballo). El significado de esta forma es el mismo pero supone la pérdida formal de la palabra “*конь*” (*kon’* – caballo) y hace imposible añadirla sin crear en la frase un efecto cómico, lo que sería en este contexto absolutamente impropio. Sin embargo, el caballo no desaparece del todo en esta conversación, puesto que en la última frase de la Criada se hace una compensación sustituyendo “el animal” por “el caballo”. Considero apropiado repetir en este caso el mismo comentario que hice a la situación planteada con el **Ejemplo 3.**: es necesaria una atención especial a esta persistencia con la cual el símbolo del caballo aparece acompañando a Leonardo. Estas repeticiones no son casuales y se debe intentar respetarlas al máximo mientras la lengua meta no presente para ello dificultades léxico-gramaticales verdaderamente insuperables.

En el siguiente ejemplo Leonardo habla con la Novia, y ella relaciona su poder sobre ella con el caballo:

**Ejemplo 6.**

Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto (García Lorca, 2009b, p.122).

Este estrecho vínculo que establece el original entre la sabiduría y el poder de Leonardo y su unión con el caballo desgraciadamente se pierde en varias de las traducciones al inglés (**T.Ing. 5, 436, 9**). En la traducción de Johnston se hacen múltiples adiciones que halagan distintas capacidades de Leonardo, entre las cuales está el saber montar muy bien : “you’re so strong, so clever, you ride your horse so well...” (García Lorca, 1989, p.60). En la traducción de Kennaly se precisa que Leonardo no tiene miedo de montar el caballo hasta la muerte: “A man like you who’s not afraid to ride a horse to death [...]” (García Lorca, 1996a, p.37). Kline en su traducción añade que Leonardo puede ir a caballo donde quiere: “A man on horseback can go anywhere” (García Lorca, 2007b, p.34). En ninguno de los tres casos se conserva esta clara, concisa e implícita unión entre Leonardo y su caballo transmitida por el original, a pesar de que formalmente el símbolo del caballo está presente en todas estas traducciones. Ese vínculo primario se pierde entre la información complementaria de carácter explicativo que se observa en todas ellas. La misma situación está presente en la traducción al ruso de Malinóvskaya y Gueleskul (**T.R. 1**). Con la información añadida se pierde la potencia y la fuerza simbólica de la frase consiguiendo que se produzca el efecto contrario al deseado por el traductor: “У кого конь и воля, тому карты в руки [...]” (quien tiene el caballo y la voluntad, tiene las cartas en la mano) (García Lorca, 2000b, p.413). Sin proponer muchos cambios en esta frase, me parece que sólo con la omisión de la última parte sobre las cartas, ya se conseguiría acercar la percepción de esta frase a la del original aunque siga conteniendo la información distinta.

Continuando con el tema de la identificación de Leonardo con su caballo, me gustaría añadir un ejemplo más en el cual podemos observar que mientras los demás no ven nada positivo en este vínculo, él mismo no se ve separado del animal.

**Ejemplo 7.**

MUJER.

Pero no vas en el caballo. Vienes conmigo.

LEONARDO.

¿En el carro?

MUJER.

¿Hay otra cosa?

LEONARDO.

Yo no soy hombre para ir en carro. (García Lorca, 2009b, p.131)

Es importante conservar la mención del símbolo al menos una vez en este diálogo, puesto que sigue siendo uno de los protagonistas mudos de la escena: “No es sólo que personajes y espectadores perciban la relación Leonardo-caballo, es que el propio Leonardo no se concibe a sí

mismo sin su cabalgadura” (Nadal, 1987, p.45). En una de las traducciones al inglés (**T.Ing. 9**) la palabra en sí desaparece por el uso del verbo “to ride” que no requiere posteriormente el uso del sustantivo. Sin embargo, en mi opinión en este caso se podría dar preferencia a otra fórmula léxico-gramatical que no supondría la omisión del símbolo, teniendo en cuenta que su aparición recurrente, que acompaña al lector durante todo el segundo acto, al final del mismo se hace aún más frecuente e intensa. La Mujer de Leonardo dice:

**Ejemplo 8.** Es que no lo encuentro y el caballo no está tampoco en el establo (García Lorca, 2009b, p.140).

En este caso encontramos el símbolo conservado en todas las traducciones analizadas (**T.Ing. 1 – 11, T.It. 1 – 5, T.R. 1 – 2**), igual que en todas las traducciones del siguiente ejemplo, donde el símbolo adquiere su mayor potencia como símbolo precursor de la muerte, alertando al lector de la cercanía del desenlace sangriento del drama con los matices casi shakesperianos.

**Ejemplo 9.** Mujer. ¡Han huido! ¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. [...]  
Novio (*entrando*). ¡Vamos detrás! ¿Quién tiene un caballo?  
Madre. ¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quién tiene un caballo?  
(García Lorca, 2009b, p.143)

Cuanto más se acerca el final de la obra, tanto más a menudo aparece el símbolo del caballo plasmando la fuerza de la naturaleza, la fuerza de la sangre que conduce a la tragedia. Símbolo de lo santo y lo pecaminoso, lo mortal y lo vital a la vez, el mismo caballo se revela como aliado y enemigo al mismo tiempo:

**Ejemplo 10.** LEÑADOR 3.º  
¿Crees que ellos lograrán romper el cerco?  
[...]  
LEÑADOR 3.º  
El lleva buen caballo. (García Lorca, 2009b, pp.145-146)

**Ejemplo 11.** LUNA.  
[...]  
¡No! ¡No podrán escaparse!  
Yo haré lucir al caballo  
una fiebre de diamante. (García Lorca, 2009b, p.148)  
MOZO 1.º

Sería otro caballo.

NOVIO (Dramático.)

Oye. No hay más que un caballo en el mundo, y es este.

(García Lorca, 2009b, p.150)

Si en las traducciones analizadas del **Ejemplo 10.** no hayamos ninguna alteración en cuanto al símbolo, en las traducciones del **Ejemplo 11.** he observado algunas alteraciones necesarias de señalar.

En primer lugar, en una de las traducciones del inglés encontramos a la Luna que “meterá en la sangre del caballo la fiebre que ardiendo brilla como diamantes”: “I will plant in the horse’s blood a fever raging bright as diamonds” (García Lorca, 1996a, p.63). Con esta ampliación, en mi opinión, el efecto místico de la metáfora del sudor del caballo que brillará a la luz de la luna se sustituye por matices más plásticos y agresivos, producidos por la excesiva personificación de la Luna, y por innecesarios cambios introducidos en toda la estrofa, tales como la repetición de las frases, múltiples adiciones y la alteración de la metáfora mencionada anteriormente en la estructura de la cual está encajado el símbolo (**T.Ing. 6**). Se puede observar la situación contraria en una de las traducciones al italiano (**T.It. 2**), donde la personificación de la Luna se atenúa demasiado por la omisión de su posición activa en la misma metáfora: “Luccicherà il cavallo come un diamante” (García Lorca, 1943, p.40). En este caso vemos que el traductor optó por hacer que el caballo brille sólo, sin la ayuda de la luz lunar. Eso hace que la estrofa en cuestión igualmente pierda el potencial místico, pero esta vez a causa de la omisión de la participación “activa” de la Luna.

Sólo cuando Leonardo se muere, se produce su separación del símbolo del caballo:

**Ejemplo 12.**

Era hermoso jinete,

y ahora montón de nieve

(García Lorca, 2009b, p.167).

La imagen de él como jinete, lleno de fuerza, poder y vida, aunque predestinado a morir, se disuelve para dejar el paso a la imagen de algo tan frío e inmóvil como un “montón de nieve”. En lo que se refiere al símbolo del caballo en esta estrofa, implícito dentro del significado de la palabra “jinete”, en las traducciones al inglés, al italiano y al ruso se conserva y se transmite de la misma manera. Sin embargo, me veo obligada a comentar ciertas adiciones o sustituciones realizadas por varios traductores en esta misma estrofa alrededor de la comparación de Leonardo fallecido con un “montón de nieve”. Así, en la traducción al inglés de Edwards (**T.Ing. 3**) se añade el adjetivo “frozen” a la montaña de nieve. En mi opinión, este tipo de adiciones, en el

fondo tautológicas (la nieve siempre está helada), siempre son innecesarias. Puedo suponer que la razón por la que se introducen es rítmica o tal vez entonativa. Una adición diferente encontramos en la traducción de Johnston (**T.Ing. 5**), esta vez se trata de la “nieve derretida” – “melting snow”, y a la vez de la desaparición de la traducción de la palabra que haga referencia a su cantidad. En este caso la adición de una característica tiene un efecto peor que redundante. Cambia la imagen que transmite la metáfora y, por ello, cambia su percepción añadiendo matices inexistentes en el original: la imagen de algo frío, blanco e inmóvil se convierte en la imagen de algo en estado de transformación, relacionado con agua, de color blanquecino o hasta grisáceo. Es preciso comentar también que la traducción de Svich (**T.Ing. 10**) es la única traducción al inglés de las analizadas que incorpora “rider” para transmitir “jinete” en vez de “horseman” que figura en todas las demás. Igualmente Svich es la única que recurre a la palabra “ball” para traducir “montón”. Es cierto que son detalles ya bastante minúsculos, pero aún así cabe señalar que en el contexto en cuestión la palabra “horseman” parece más adecuada, puesto que hace referencia sólo a la persona que va a caballo, mientras que la palabra “rider” tiene un significado referencial bastante más amplio. Igualmente “a ball of snow” me parece menos apropiada en este contexto ante las opciones de “heap” (**T.Ing. 1, 3, 6, 11**) o “mound” (**T.Ing. 2, 7, 9**), o incluso de “bank” (**T.Ing. 4**) o “snowdrift” (**T.Ing. 8**) a las que se les dió la preferencia en otras traducciones. La última traducción que me parece necesario comentar es la traducción al ruso de Malinóvskaya y Gueleskul (**T.R. 2**) en la cual igualmente se conserva el símbolo del caballo implícito en la palabra “jinete” pero la metáfora de la nieve, que le sigue y le hace contraste, sufre una transformación completa. En lugar de “montón de nieve” aparece “un prado segado” – “скошенный луг” (*skóshenniy lug*). En el caso de una sustitución tan radical no sólo perdemos todos los componentes simbólicos “mortales” de la metáfora tales como el color blanco, el “tacto”, la inmovilidad, el frío, sino que se nos conduce a una imagen totalmente distinta con las emociones perceptivas e implicaciones diferentes de las que tiene el original.

El caballo también es el símbolo de la fuerza masculina: “el caballo aparece asociado a la alegría, al vigor sexual,... como símbolo de virilidad” (Nadal, 1988, p.212). Es el significado que sale al primer plano en el símbolo del caballo en *La Zapatera prodigiosa*. Aparece siempre en los sueños de la Zapatera, acompaña a sus caballeros imaginarios contrapuestos a su viejo marido:

**Ejemplo 13.** Emiliano, que venía montado en una jaca negra, llena de borlas y espejitos [...] (García Lorca, 2007a, p.68).

Pero, José María, ¿no ves que nos están viendo? [...] A tí te quiero, a ti... ¡Ah, sí!... mañana que traigas la jaca blanca, la que a mí me gusta (García Lorca, 2007a, p.85).

Aunque FGL utiliza en este caso la palabra “jaca”, el significado simbólico que nos aporta es exactamente el que mencioné antes de citar el ejemplo: “[...] the horse, representing male sexual energy and power” (Wellington, 1993, p.83). Además, según la RAE en primer lugar es “caballo cuya alzada no llega a metro y medio” (RAE, 2015) y ya, en segundo lugar, es “yegua, hembra de caballo” (RAE, 2015). Tampoco se debe olvidar que se trata de una obra en la cual la caracterización de los personajes es distinta a la de los personajes de una tragedia. Por la denominación propia de autor estamos ante una farsa violenta en la que encontraremos ciertos rasgos costumbristas. “Caballo, yegua, potro y jaca. Compañeros del hombre, compañía de machos; su trato supone vigor físico, fuerza moral” (Nadal, 1988, p.217). Y por último es importante tener presente que el juego del género doble es un recurso artístico que utiliza FGL con bastante frecuencia.

Observamos que en todas las traducciones analizadas se conserva el símbolo. No obstante, en las traducciones al inglés y al italiano se pierde cierto grado de esta dualidad en la percepción del símbolo, dado que los vocablos usados para transmitirlo tienen definiciones menos polisémicas en cuanto al significado referencial, que se ciñe únicamente a la “hembra del caballo”. En las traducciones al inglés (**T.Eng. 1 – 3**) se optó por la palabra “mare” que sería “yegua”. En las dos traducciones al italiano (**T.It. 1. – T.It. 2.**) se utilizó la palabra “guimenta” que también sería “yegua de montar”, y, además, en la segunda traducción analizada se utilizó también la palabra “cavallina” que, siendo diminutivo de “cavalla”, se aplica a “femmina del cavallo”. En la traducción al ruso (**T.R. 1.**), se decidió usar la misma palabra “конь” (*kon*) que se utilizó en todos los demás casos para traducir la palabra “caballo”. Para conservar este ligero cambio de aire que rodea al símbolo, y que el autor consigue darle sin alterar su principal significado simbólico, en ruso yo propondría el uso de la palabra “лошадь” (*loshad*) que, en mi opinión, se acerca bastante a la palabra “jaca” en cuanto a su uso y su funcionamiento en la frase en cuestión. Por un lado, su significado referencial principal es el mismo que de la palabra “конь” que se utilizó en la traducción, es decir, el animal al que se hace referencia, es el mismo. Sin embargo, al ser esta palabra del género femenino, se conseguiría atenuar el acento de una manera parecida a la ocurre en el original. Se podría incluso recurrir al diminutivo de esta palabra para conservar el matiz del tamaño menor del caballo indicado en la definición de la RAE y utilizar “лошадка” (*loshadka*) que me parece la opción más adecuada en este caso.

Cuando el marido deja a la Zapatera y también pasa a formar parte del mundo de sus fantasías inalcanzables, ella empieza a idealizar su imagen. Ahora el marido ausente se convierte para ella en el símbolo de virilidad y, como héroe de sus sueños, también recibe su caballo:

**Ejemplo 14.** Cuando le veía venir en su jaca blanca [...]. El paró su caballo y la cola del caballo era blanca y tan larga que llegaba al agua del arroyo. (García Lorca, 2007a, pp.106-107)

Observamos en este ejemplo que en la primera mención se continúa con la palabra “jaca” manteniendo la misma dualidad de la que hablamos antes, pero a medida de que el símbolo va adquiriendo más fuerza viril y a la vez la escena que se describe se vuelve más sensual e insinuante, se vuelve al vocablo del género masculino “caballo”. Se puede decir que dentro de la misma descripción tenemos el símbolo en dos representaciones distintas: primero FGL se refiere al animal utilizando la palabra “jaca”, siguiendo la línea de las descripciones de los novios imaginarios, y después continúa utilizando la palabra “caballo” dejando el paso a una descripción mucho más matizada y explícita en cuanto a las connotaciones eróticas. “La declaración que sigue reúne los símbolos viril y femenino fundidos en su cópula simbólica: es el caballo (el hombre) que hunde su cola en el agua” (Cao, 1990, p.56).

Las dos menciones del símbolo están conservadas en las traducciones analizadas. El uso de dos palabras distintas para reforzar el valor de la fuerza viril y el significado erótico de la segunda frase también se observa en todas las traducciones analizadas menos en la traducción al ruso, donde una vez más se optó por utilizar siempre la misma palabra “конь” (*kon*) – “caballo” las dos veces. En las traducciones al inglés vemos primero “mare” y luego “horse” (**T.Eng. 1 – 3**) y en las traducciones al italiano “guimenta” y “cavallo” (**T.It. 1**), o “cavallina” y “cavallo” **T.It. 2**) En caso de la traducción al ruso (**T.R. 1**), opino que valdría hacer la misma sugerencia que hice comentando el ejemplo anterior: me parece más adecuado el uso en la primera parte del ejemplo de la palabra “лошадь” (*lóshad*) o “лошадка” (*loshadka*) para conseguir con la vuelta al vocablo “конь” (*kon*) en la segunda parte conservar este refuerzo del significado simbólico que contemplamos en el original.

Con el mismo significado tenemos el símbolo del caballo en las frases del mismo Zapatero, cuando disfrazado de titiritero ambulante, cuenta sobre los admiradores de su mujer, transformada en talabartera, con los que él no podía competir:

**Ejemplo 15.** Ved cómo la cortejaban  
mocitos de gran presencia  
en caballos relucientes

llenos de borlas de seda.

[...]

La conversación a todos  
daba la talabartera,  
y ellos caracoleaban  
sus jacas sobre las piedras.

[...]

Esposo viejo y decente  
casado con joven tierna  
qué tunante caballista  
roba tu amor en la puerta

(García Lorca, 2007a, pp.125-126).

Observamos otra vez el empleo de dos palabras distintas en referencia al mismo símbolo. Primero tenemos “caballos” y luego “jacas”. Una complicación añadida para la tarea traductora que se observa en estos versos, es la aparición de la palabra “caballista”. Esta palabra, además de fundir dentro de sí misma la referencia al hombre y al caballo, en cuanto a sus definiciones, si nos dirigimos otra vez a la RAE, también se desdobra entre “persona aficionada a caballos y que monta bien” y “bandolero que asaltaba a caballo” (RAE, 2015), llevando la última definición la anotación de *And.*, lo que nos indica su uso específico en Andalucía. El adjetivo “tunante” que la acompaña, en mi opinión, reivindica este último significado.

En las tres traducciones al inglés se ha conservado el cambio de palabra que transmite el símbolo en cuanto a la primera y la segunda estrofas del ejemplo, optando en las dos de ellas por reforzar el significado simbólico utilizando “stallions” en vez de “horses” y luego, igual que antes, “mares” (**T.Ing. 1, 3**), mientras que en la restante se continuó con la misma elección hecha anteriormente para la misma situación del contraste entre las dos palabras, es decir, se utilizaron “horses” y “mares” (**T.Ing. 2**). No voy a detenerme nuevamente para analizar el uso de la palabra “stallion” en vez de “horse”, sino me limitaré a subrayar una vez más la inutilidad de “los refuerzos” innecesarios. Con la transmisión de la última y compleja aparición del símbolo diluido dentro de la palabra “caballista” se contemplan también distintas soluciones. En ninguna de las tres traducciones se consiguió encontrar algún vocablo en inglés que permitiera fundir los significados y matices de la misma manera que en español, así que en dos casos se recurrió a hacer más énfasis en el atributo que acompaña al “caballista” convirtiéndolo en la primera de las traducciones en “scoundrel horseman” (**T.Ing. 1**) y en la segunda creando un plural en “these scoundrels riding past the house” (**T.Ing. 2**). El sustantivo “scoundrel” por su definición tiene el

significado más fuerte e, incluso, más serio que el adjetivo “tunante”, pero con ello se consigue compensar el significado implícito de “caballista” que se pierde utilizando la palabra “horseman” o la combinación “riding past” . En la tercera traducción se optó por no intentar realizar la compensación y se tradujo como “rougish horseman” (**T. Ing. 3**).

En las traducciones al italiano observamos que en una de ellas se mantiene la misma línea “cavalli”/ “guimente” y el “tunante caballista” se transmite como “un cavaliere birbante” perdiendo inevitablemente el doble significado (**T.It. 1**) y en la otra, por alguna razón, en este caso no se mantiene la diferencia optando por el uso de la palabra “cavallo” en las dos estrofas y el “tunante caballista” se transforma en “scaltro cavaliere” sin ningún intento de compensar la pérdida del matiz trasladándolo al adjetivo como se intentó en dos de las traducciones al inglés (**T.It. 2**).

En la traducción al ruso (**T.R. 1**) en las dos primeras estrofas se continúa con no mantener la diferencia entre “caballos” y “jacas” usando siempre la palabra “конь” (*kon’* – caballo), y en el último verso en el texto ruso el símbolo del caballo desaparece del todo, porque no se utiliza ningún sustantivo ni verbo que haga referencia al animal o a la acción de montar. El “tunante caballista” se transforma en “бездельник молодой” (*bezdiél’nik molodóy* – joven holgazán). He intentado reconstruir la imagen del caballero para evitar la pérdida del símbolo. Aunque no se pueda restituir el doble juego de la palabra “caballista” del original, es posible a mi parecer conservar la referencia a la presencia ecuestre.

И вот наездник молодой -  
хитрец - твою любовь похитил.

Y aquí está un jinete joven,  
Un tunante que robó tu amor.

En *La casa de Bernarda Alba*, por un lado, el símbolo del caballo, igual que en *La Zapatera prodigiosa*, sigue representando los mismos valores de virilidad y fuerza masculina, y por otro lado, como en *Bodas de sangre*, es parte de la identidad del único personaje masculino de la tragedia, Pepe el Romano, que igual que Leonardo no se percibe sin su caballo, la fuerza incontrolable de pasión y del destino: “La correspondencia con Pepe el Romano es obvia [...]” (Doménech, 1985, p.197). Cuando él se acerca a la casa, se acerca siempre con su caballo.

**Ejemplo 16.** Lo sentí toser y oí los pasos de su jaca (García Lorca, 2009c, p.193).

En caso de este ejemplo, FGL vuelve a utilizar la palabra “jaca” para marcar la presencia del símbolo. Entre las traducciones al inglés analizadas encontramos mayormente dos opciones: en dos de ellas se optó por la palabra “horse” (**T. Ing. 3, 8**), en cuatro de ellas por la palabra “mare” (**T. Ing. 1, 5, 6, 7**). En la traducción de Bradbury la mención formal del animal desaparece del

todo dejando sólo el sonido de sus pasos: “He coughed, and I heard hoofbeats” (García Lorca, 1977d, p.150). Sin embargo, la palabra “hoofbeats”, dado que su significado literal es el “ruido de los cascos”, hace una referencia directa a la presencia del caballo, compensando en parte la ausencia del símbolo. En la traducción de Edmunds aparece un nuevo vocablo para transmitir “jaca” que no se observó en ninguno de los casos analizados anteriormente: “I heard him coughing, and I heard the sound of his pony moving off” (García Lorca, 1997, p.139). Es el vocablo “pony”. El diccionario de Oxford lo traduce al español como “poni” (Oxford University Press, 2016), sin embargo, el diccionario Collins ofrece como sinónimo la palabra “mare” (Collins, 2016) y en el diccionario WorldReference encontramos la palabra “pony” como una de las opciones de la traducción de jaca al inglés cuando se refiere a una raza especial de caballo (WorldReference.com, 2016). Todas estas definiciones me hacen pensar que probablemente la imagen que tenía en mente el traductor eligiendo esta palabra no fue exactamente la de un poni como tal, sino una raza de caballo pequeño al que hace referencia a su vez la palabra “jaca”.

En cuanto a las traducciones al italiano, aparte de los dos variantes ya analizadas anteriormente, que son “guimenta” (T.It. 2, 4) y “cavalla” (T.It. 3), también aparece una nueva opción: la palabra “puledro” – “caballo joven”. Puesto que no encontramos antes en definiciones de “jaca” esta opción, podemos decir que en este caso el traductor optó por “explicar” el tamaño del caballo con su edad.

En las dos traducciones al ruso se utilizó la palabra “лошадка”, que, tal y como comenté antes, me parece una opción muy apropiada para transmitir la palabra “jaca”, puesto que permite combinar de la misma manera la referencia simbólica, la ambigüedad de género y el tamaño del animal (T.R. 1, 2).

La relación entre Pepe el Romano y el caballo es, en mi opinión, más compleja que la relación entre el caballo y Leonardo. Aquí la imagen del caballo se desdobra entre la propia jaca que monta Pepe el Romano y el caballo blanco garañón que está encerrado en el corral de la casa. Este último no sólo simboliza la presencia masculina de Pepe el Romano dentro de la casa de Bernarda, sino también la fuerza incontrolable de la sangre joven, de la pasión y de la vitalidad en su puro estado de rebeldía.

**Ejemplo 17.** El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. [...] ¡Echadlo, que se revuelque en los montones de paja! (García Lorca, 2009c, pp.244-245).

En todas las traducciones al inglés analizadas los traductores recurrieron a la palabra “stallion” que transmite perfectamente el significado de “caballo garañón”. Cabe señalar que aún así en

algunas traducciones se decidió reforzar “stallion” con el adjetivo “breeding” (**T.Eng. 2, 4**), que me parece excesivo en este caso, dado que el sustantivo en cuestión no precisa esta énfasis, y parece, más bien, la imitación estructural de la frase original.

Los traductores al italiano hicieron la misma elección en cuanto al “caballo garañón” y en todas las traducciones analizadas se utilizó la palabra “stallone” sin hacerle en este caso ninguna matización enfática (**T.It. 1 – 4**).

Sin embargo, en las traducciones al ruso volvemos a encontrar esta misma matización en una de ellas. En las dos se utilizó la palabra “жеребец” (*zherebets* – caballo garañón, potro) (**T.R. 1, 2**), pero en la de Naúmov (**T.R. 1**) se le añade el adjetivo “племенной” (*plemennóy* – semental) que es, en mi opinión, el mismo refuerzo innecesario que observamos en dos de las traducciones al inglés.

No cabe duda que la presencia equina en el último cuadro de la tragedia es la presencia masculina en la casa. No llegamos a conocer nunca a Pepe el Romano pero llega incluso a dominar el espacio de una de las últimas escenas con su doble simbólico.

**Ejemplo 18.** El caballo garañón estaba en el centro del corral. ¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro. (García Lorca, 2009c, p.252)

La imagen que transmite el caballo blanco lleno de fuerza y potencia masculina en medio de la oscuridad de la noche domina la escena y cautiva a las hermanas, al lector y al espectador.

Invisible para el espectador, pero siempre clavado en los ojos de las cinco solteras, nos imaginamos a Pepe el Romano cabalgando también por llanos y serranías, cuando no en brazos de mujeres. [...] Ese buen semental, al que echarán al amanecer las potras nuevas, es doble del Romano que antes del amanecer llenará de paja de trigo las enaguas de Adela” (Nadal, 1988, p.225).

Aquí se hace referencia a la siguiente frase ya casi al final de la tragedia: “ ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!” (García Lorca, 2009c, p. 275). Ese caballo blanco suelto y desatado en la negrura de la noche no es sólo el símbolo de una realidad fuera del control, sino también un presagio de algo trágico e inevitable que va a pasar. “Todo hace pensar en que la imagen del caballo blanco, en el acto III, desempeña esa función premonitoria” (Doménech, 1985, p.198). Es muy importante esta aparición simbólica con todos sus atributos de tamaño y color, y en todas las traducciones al inglés, al italiano y al ruso que he analizado, he observado el

símbolo conservado en su plenitud sin omisiones, sustituciones o adiciones innecesarias (**T.Ing. 1 – 8, T. It. 1 – 4, T.R. 1 – 2**).

Por último me gustaría detenerme en la única aparición del símbolo del caballo en *Yerma*. El símbolo se revela en la conversación de Yerma con la Vieja en el campo. Yerma intenta averiguar con ella la razón de su desgracia confiando en su experiencia y conocimientos, pero la Vieja no se atreve a hablarle abiertamente y le contesta con explicaciones cargadas de significados simbólicos.

**Ejemplo 19.** ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas y al fondo de la calle relincha el caballo (García Lorca, 2002, p.95).

El caballo representa la conexión con lo básico, con lo natural, lo primitivo, lo físico y por lo tanto lo cierto. Todo el contexto que rodea el símbolo en esta frase parece tener connotaciones simbólicas. “Pisas: contactas con los instintos. Relincha: grita, desea. Caballo: vida natural. Calle: el vivir (camino). [...] Caballo: la vida natural con la fuerza de los instintos.” (Garrido Cristóbal, 1988, p.51, p. 58). Una vez más este símbolo nos transmite la fuerza de la pasión, la respuesta adecuada e instintiva de la naturaleza. En todas las traducciones al inglés formalmente el símbolo está conservado. Sin embargo, entre las palabras que se eligieron para transmitirlo y las modificaciones del contexto que acompaña el símbolo en esta frase y que es, según he subrayado antes, de suma importancia, se observan varias cosas que me gustaría comentar detalladamente.

En las traducciones de Graham-Lujan y O’Connell (**T.Ing. 1**), Dewell y Zapata (**T.Ing. 4**) y Svich (**T.Ing. 9**) para transmitir el verbo “relinchar” se utilizó el verbo “whinny”. No me parece la elección apropiada porque el matiz que aporta este verbo es más bien de un gemido o de una queja, que de un grito instintivo lleno de fuerza. De este modo, me parece más adecuado el verbo “neigh” que se utilizó en las traducciones de Bradbury (**T.Ing. 2**), de Edmunds (**T.Ing. 6**), de Edwards (**T.Ing. 7**) y de Kline (**T.Ing. 8**). Sin embargo, en las traducciones de Edwards (**T.Ing. 7**) y Kline (**T.Ing. 8**) en vez de la palabra “horse” se utilizó la palabra “stallion” que enfatiza el matiz implícito de la frase haciéndolo más obvio para el lector. Considero que es mejor evitar este efecto, puesto que la explicitación de los significados implícitos siempre altera la percepción general. En la traducción de Luke (**T.Ing. 5**) no sólo se usó la palabra “stallion” y, además, en plural, sino también se reestructuró toda la frase con varias adiciones y sustituciones por parte del traductor: “You’ve got a lovely body. Why don’t you do something about it? There are plenty of stallions kicking at the stable door” (García Lorca, 1987a, p.168). Aquí ya no

hablamos de matices que puedan conducir al efecto de explicitación, sino de casi toda una explicación construida a base de enfatizar de manera extrema todos los significados. En primer lugar, está la sustitución de la pregunta retórica por una frase interrogativa dirigida directamente a Yerma, que no está presente en el original. En segundo lugar, la introducción de la multitud de caballos, o más bien, de los potros o caballos garañones que golpean las puerta de la cuadra en vez de relinchar, me parece una enorme exageración a la vez que una alteración completamente injustificada. Junto con esta traducción de Luke, por las mismas razones me llama la atención la traducción de Macpherson, Minett y Lyon (**T. Ing. 5**), donde también aparece el vocablo “stallion” en plural y la acción de “relinchar” está sustituida por “levantar las orejas”: “One step from you, and stallions’ ears prick up at the other end of the road” (García Lorca, 1987c, p.67). Encontramos el caballo como “stallion” en plural también en la traducción de Edmunds (**T. Ing. 6**).

En la traducción al italiano de Jacobbi el símbolo del caballo está omitido junto con todo el contexto que lo acompaña, es decir, toda la frase que contiene el símbolo no está presente en la traducción. Toda la contestación de la Vieja se reduce a una sola frase: “Ah! Chi può dire che questo tuo corpo non è bello?” (García Lorca, 1944a, p.31). Lo mismo ha ocurrido en la traducción al ruso de Tráuberg y Gueleskul (**T.R. 2**): de las dos frases de la Vieja sólo ha quedado una, la primera, por lo tanto ni el símbolo ni su contexto metafórico está conservado. En cuanto a otras dos traducciones al italiano (**T.It. 2, 3**) y al ruso (**T.R. 1, 3**), están conservados tanto el símbolo como su contexto.

Concluyendo con este último ejemplo la exposición del análisis comparativo del funcionamiento de los símbolos elegidos en las obras originales y en las traducciones seleccionadas, así como la exposición de sus resultados, considero necesario destacar una vez más la imprescindible y, en mi opinión, inevitable actitud atenta y cuidadosa hacia el funcionamiento de cada símbolo a distintos niveles de su aparición: lingüístico, estructural y pragmático. Es indispensable tener en cuenta la compleja estructura del significado simbólico que hace que este revele sus facetas distintas en contextos distintos, y que obligue al traductor a tomar decisiones mucho más sopesadas y complejas antes de decidirse a omitir, sustituir o alterar la palabra con dicho significado.

## 5. CAPÍTULO 5: Conclusiones.

En el último capítulo de este trabajo procedo a exponer de forma resumida las conclusiones extraídas y, basándome en las aplicaciones prácticas de estas conclusiones, evalúo la propuesta de realización de nuevas traducciones de las obras dramáticas de FGL al ruso.

### 5.1. Resumen de conclusiones.

Las tareas que plantea delante de un investigador la creación de FGL son, indudablemente, muy complicadas. Sin embargo, considero que el objetivo principal de esta investigación, que se enunció inicialmente, ha sido conseguido: los resultados obtenidos después de realizar el análisis pragmático comparativo de cada aparición del símbolo en su contexto correspondiente me conducen a afirmar que es estrictamente necesaria y altamente posible la conservación del significado simbólico. En todos los ejemplos seleccionados, interpretados y analizados en su contexto, casi no se han presentado casos intraducibles o complejos hasta el punto de decidir prescindir del símbolo. Más bien se ha observado en múltiples ocasiones la actitud no suficientemente atenta por parte de los traductores hacia las palabras con el significado simbólico que llevó a la pérdida, sustitución, alteración o falso sentido en el contexto en cuestión, y, a su vez al cambio de la percepción del dicho contexto por el lector y/o espectador de la obra traducida.

En otras palabras, hemos revelado que esta actitud, que da el paso a las alteraciones injustificadas del original, conduce a las percepciones modificadas por parte de los lectores y/o espectadores, receptores de la obra en la lengua de llegada. Y siendo obras dramáticas siempre tenemos que tener en cuenta que los “perjudicados” en este caso son dos: el lector y el espectador. Tal vez incluso el segundo más que el primero puesto que entre el espectador y la obra está la mediación del director escénico y el actor.

[...] la traducción de teatro implica un proceso de negociación que se lleva a cabo en cuatro planos (cultural, teatral, textual y lingüístico), con la figura del traductor situada en algún punto a lo largo de un *continuum* entre las dos perspectivas de la cultura origen y la cultura meta. (Guirao, 1999, p.49)

Se debe reconocer que en todo el proceso del análisis y descripción de los resultados se hallaron casos de alto nivel de complejidad, que se podrían llamar incluso retos para el traductor. Tampoco se puede pretender que no los tengan las obras, porque que poseen el grado tan elevado de poeticidad que desencadenan en la mente del lector múltiples asociaciones, suposiciones y alusiones tanto al nivel consciente como al inconsciente. No podemos establecer el diálogo con

el poeta y las negociaciones que realiza el traductor con realmente el balance que él hace tras evaluar los resultados de su propia percepción, interpretación y proceso de documentación. Al no poder pedirle al autor explicaciones ni definiciones precisas, el traductor se ve obligado a centrarse en cumplir el siguiente objetivo: transformar la precisión poética en la precisión lógica (López-Morillas, 1975, p.312) donde sea posible, pero de tal manera que no se vaya a ningún extremo y que no se destruya la poesía. Ante todo, no se debe tampoco pensar que la poesía de FGL (diciendo poesía no me refiero exclusivamente a su creación poética sino a la poesía como a su forma de crear, como la característica de su obra en totalidad) es algo abstracto, completamente alógico, separado y alejado de la realidad. Poco antes de su trágica muerte, en abril de 1936 el poeta escribió:

La poesía es algo que vive en la calle. Que se mueve y pasa a nuestro lado. Todas las cosas tienen su misterio y la poesía es el misterio de todas las cosas. Se pasa junto a un hombre, se mira a una mujer, se adivina el caminar oblicuo de un perro, y en cada uno de estos objetos humanos está la poesía... no es como una abstracción, sino como cosa real y existente, que ha pasado cerca de mí. [...] Todos los personajes de mis poemas han existido. (García Lorca y Cosuelo, 1971, p.69)

En otras palabras, no se debería percibir el mundo creado por FGL como si fuera algo absolutamente extraño y artificial, porque todos sus símbolos e imágenes, sus ángeles, sombras, caballos negros y cuchillos de plata son objetos espirituales y materiales de la realidad cotidiana vistos por el poeta desde dentro. No son tan ampliamente accesibles, porque nosotros estamos acostumbrados a verlos con los ojos, y él los ofrece vistos con el alma y a través del prisma de su extraordinario talento. El símbolo es una de sus herramientas favoritas, puesto que apela a la vez a nuestra “vista” y nuestra imaginación y a nuestra consciencia o incluso subconsciencia más profunda: “Las imágenes coadyuvan así al universo del mito porque hablan a nuestro ser integral, a nuestros sentidos, a nuestro inconsciente y van a prevalecer en la reiteración de muchos símbolos” (Martínez Cuitiño, 1986, p. 581). Es un experto en los significados simbólicos de estructura compleja, que combinan los elementos estructurales arquetípicos, los específicos nacionales y los que se les atribuye él mismo, como pudimos contemplar en toda la exposición de los resultados del análisis en el cuarto capítulo del presente trabajo.

[...] un poeta en que, junto a la tradición simbolista, los influjos del surrealismo, y el estudio deliberado de los mitos y el folklore, descubrimos unas cualidades innatas para captar y dar forma a un conjunto fascinante de símbolos colectivos e imágenes arquetípicas, que no son sólo el resultado del artificio verbal o la pirueta momentánea,

sino de su capacidad extraordinaria para ahondar en la propia psique, y descubrir imágenes ante las que el lector de cualquier lugar o época queda subyugado de inmediato, sumergido en una especie de ensueño hecho de irrealidad y fantasía, y en contacto con los más hondos repliegues de su alma. (Salazar Rincón, 1999, pp.41-42)

De este modo, la tarea del traductor que se enfrenta a la traducción de las obras dramáticas es muy compleja, dado que se debe combinar varios enfoques, destrezas y amplio círculo de conocimientos lingüísticos, pragmáticos y culturales para poder elaborar una actitud objetiva y atenta hacia el original, permitiendo elaborar una estrategia interpretativa suficientemente eficaz que ayude a evitar pérdidas innecesarias y realizar alteraciones injustificadas en el proceso de la elaboración del texto meta. Cabe señalar que también es importante a veces intentar cambiar el ángulo de visión y considerar la palabra con el significado simbólico como una pista, un apoyo, una ayuda para el traductor. “Símbolo: un tipo de metonimia cultural en el que un objeto material representa un concepto” (Álvarez Calleja, 1991, p.213). Es el símbolo que permite al traductor entrever este vínculo interno poético que une toda la creación lorquiana, que le permite establecer las relaciones entre la realidad y el surrealismo, entre lo material y lo fantástico, entre lo explícito e implícito, e incluso a veces le señala el camino por el que se llega a cierto grado de abstracción sin despegarse totalmente del mundo real.

Già in sede preliminare sembra ovvia la necessità di scartare l'interpretazione letterale, realistica, che darebbe dei risultati assurdi e che del resto non s'impone quasi mai nell'opera lorquiana (poesia e teatro), scavalata com'è dalle istanze surrealistiche. Il significato da recuperare sarà quello allegorico e perfino anagogico, nella specifica accezione trascendente di Dante. La comprensione di questo significato spirituale viene favorita dal simbolo, la cui funzione precipua sarà dunque quella di stimolo dell'arricchimento noemico in maniera figurata.”(Caravaggi, 1988, p.162).

Así pues, tras la recopilación de los resultados, obtenidos en el proceso del análisis comparativo del funcionamiento de los símbolos en las obras dramáticas originales de FGL escogidas para el presente estudio, y el análisis de las traducciones seleccionadas de estas obras al inglés, al italiano y al ruso, me permito realizar las siguientes conclusiones:

- Es necesario el uso de un método de traducción que incluya una actitud atenta y cuidadosa hacia las palabras portadores del significado simbólico, dado que en el caso contrario se crean alteraciones significativas en el texto meta, que cambian sustancialmente la percepción de este texto por parte del lector y/o espectador en

comparación con la percepción por parte del lector y/ o espectador del texto origen.

- A pesar del alto grado de dificultad que presenta en algunos casos la aparición del símbolo para su transmisión en la traducción, se revelan opciones y posibilidades que, combinando distintas técnicas y herramientas traductológicas, permiten conservarlo, remediar la pérdida del símbolo, compensarla o al menos transmitir parcialmente su significado, siempre y cuando el símbolo no quede fuera del campo visual del traductor.
- Es imprescindible la elaboración de estrategias por parte del traductor que tengan en cuenta el funcionamiento de los símbolos desde el punto de vista pragmático, es decir, en los márgenes contextuales tanto de la obra lorquiana en su totalidad, como en el marco del contexto de la obra dramática, acto, cuadro, frase concreta.
- La aplicación del método tridimensional en el proceso de la interpretación y del análisis del funcionamiento del símbolo demostró ser especialmente eficaz para la percepción y transmisión del significado simbólico específico para cada caso concreto, “ya que la esencia del símbolo consiste, precisamente, en su capacidad para exponer simultáneamente los diferentes aspectos, a menudo opuestos entre sí, de la vida y la cultura humanas” (Eliade citado por Salazar Rincón, 1983, p.15).
- Es altamente positivo el acercamiento a las palabras con el significado simbólico como a los “aliados” del traductor que, en cierto modo, le señalan la forma de canalizar el proceso interpretativo y de no desatender los significados implícitos en el contexto en cuestión.

Teniendo en cuenta todas estas reflexiones me gustaría concluir el presente estudio con la propuesta de sus aplicaciones prácticas.

## **5.2. Aplicaciones prácticas y propuesta de la realización de nuevas traducciones de las obras dramáticas de Federico García Lorca al ruso.**

Según se comentó reiteradamente en la presente investigación, traducir las obras dramáticas de FGL es un auténtico reto para el traductor. Por lo tanto no es de extrañar que a pesar de tantas traducciones ya realizadas a lo largo de casi ya un siglo, sigue habiendo necesidad de investigar, interpretar, analizar y perfeccionar para poder ofrecerles a los lectores y espectadores extranjeros la valiosa oportunidad de conocer el mundo lorquiano en toda su plenitud, belleza y riqueza multidimensional.

FGL eleva el lenguaje cotidiano al nivel de una canción inseparablemente unida a la acción, no hay nada que sobre o falte, y cada palabra, cada gesto, cada símbolo revela la esencia de su obra, de su intención, de su drama. “Son frases en las que el más estricto realismo se carga de poesía mediante el uso de alguna imagen – y aún más simplemente, de alguna palabra – que atrae nuestra atención no sobre sí misma, sino sobre todo su contexto” (Gil, 1975, p.14). Todo esto ocurre en sus obras originales pero, como pudimos ver, no siempre ocurre con un grado aceptable de equivalencia en las traducciones de estas obras a otros idiomas. Considero que todas las revelaciones, resultados y conclusiones que se han obtenido en este estudio podrían favorecer la revaluación de ciertos aspectos en las traducciones existentes, y promover el interés a la reconsideración del enfoque hacia las palabras con el significado simbólico, su traducibilidad y conservación en las futuras traducciones al igual que servir de estímulo para la creación de estas traducciones.

En cuanto a las traducciones al ruso, afirmo que se está revelando una clara necesidad de revisión más atenta y detallada de las traducciones existentes desde el punto de vista de un enfoque más integral, que incluyese el trato más cuidadoso a las palabras con significado simbólico y contemplase la toma de decisiones más sopesadas en cuanto a la eliminación de dichas palabras sin ninguna compensación, o su sustitución por las palabras con carga simbólica distinta, o incluso opuesta. Desde mi punto de vista, dicha revisión es absolutamente necesaria puesto que los resultados del presente estudio evidencian la falta de este enfoque integral y a su vez, en algunos casos, alteraciones significativas del original causadas por la insuficiente atención hacia los símbolos, o la insuficiente importancia que se les da en el momento de decidir sobre una situación traductológicamente difícil.

En todos los casos donde he hallado la omisión o sustitución injustificada del símbolo, he tratado de ofrecer una solución factible y, sobre todo, revelar la existencia de otras opciones menos radicales, como son propiamente la omisión y la sustitución, que no conduzcan

directamente a la pérdida inevitable del símbolo o a la aparición de un significado distinto y, algunas veces, ajeno al original. Igualmente he intentado señalar todos los casos de adiciones innecesarias, que también conducen a la alteración del significado simbólico, convirtiéndolo en un significado explícito en el texto meta mientras es implícito en el texto origen.

De este modo reitero la necesidad de la reevaluación integral de las traducciones existentes de las obras dramáticas de FGL al ruso y confirmo la existencia de la base evidencial suficiente para la creación de nuevas traducciones con el fin de mejorar el grado de equivalencia entre las obras originales de FGL y sus traducciones a mi idioma natal, favoreciendo de ese modo su percepción más íntegra y adecuada por los lectores y/o espectadores rusoparlantes, portadores de un bagaje y fondo cultural muy distintos.

## 6. BIBLIOGRAFÍA.

### 6.1. Libros y artículos.

- Aguirre, J. M. (1975). El sonambulismo de Federico García Lorca. En M.-I. Gil (Ed.): *Federico García Lorca. El escritor y la crítica* (pp. 97-120). Madrid: Taurus.
- Alamo Felices, F. (1997). Notas y reflexiones acerca de "Bodas de Sangre" de Federico García Lorca. *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, (15), pp. 90-102.
- Albaladejo, T. (2004). Similarity and Difference in Literary Translation. En S. Arduini y R. Hodgson (Eds.), *Similarity and difference in translation proceedings of the International Conference on Similarity and Translation* (1<sup>st</sup> ed., pp. 15-25). Rimini: Guaraldi.
- Allen, Rupert C. (1972). *The symbolic World of Federico García Lorca*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- . (1974). *Psyche and symbol in the theater of Federico García Lorca*. London: University of Texas Press.
- Alvar, M. (1990). Los cuatro elementos en la obra de García Lorca. En M. Alvar, *Símbolos y mitos*. Madrid: CSIC.
- Álvarez Calleja, M. A. (2000). *Estudios de traducción (inglés-español): teoría, práctica, aplicaciones*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Álvarez de Miranda, A. (1963). *La metáfora y el mito*. Madrid: Taurus.
- Álvarez González, A. (2006). *La variación lingüística y el léxico: conceptos fundamentales y problemas metodológicos*. Hermosillo, Sonora: Editorial Universidad de Sonora.
- Ángeles, José Luis (1993). *El toro y el caballo: símbolos arquetípicos en Miguel Hernández y Federico García Lorca*. En Comisión de Homenaje a Miguel Hernández (eds.): *Actas del I Congreso Internacional. Miguel Henrández, cincuenta años después*. Alicante, Elche, Orihuela: Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, vol. II, pp. 661-668.
- Arango L., M. A. (septiembre-octubre 1986). Dolor, muerte y mito en el *Poema del cante jondo*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2 (435-436), pp. 575-580.
- . (1995). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos.

- . (2007, noviembre). Presencia mítica en las culturas arcaicas en la obra de Federico García Lorca. *Pensamiento y cultura*, 10, pp. 159-171.
- Araya, G. (1983). *De Garcilaso a García Lorca (ocho estudios sobre letras españolas)*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.
- Arséntieva, N. (2006). Orígenes, estructura y principales aspectos de la cosmología mitopoética de García Lorca. En J.M. Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, (pp. 249-309). Granada: Universidad de Granada.
- Babín, M. T. (1962). *La prosa mágica de García Lorca*. Santander: La isla de los ratones.
- Bardi, U. (1959). La fortuna di Garcia Lorca in Italia dal 1935 al 1958, Firenze, settembre 1958. *Revue de Littérature Comparée*, julio-septiembre, pp. 422-425.
- Bobes, M. C. (1990). Lectura semiológica de Yerma. En Universidad de Oviedo (Ed.), *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca* (pp. 67-83). Oviedo: Ateneo Obrero de Gijón.
- Bolado, J. (1990). Bodas de Sangre en el cine: una mirada sobre el espejo. En Universidad de Oviedo (Ed.), *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca* (pp. 87-96). Oviedo: Ateneo Obrero de Gijón.
- Borel, J.-P. (1966). *El teatro de lo imposible: ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro español contemporáneo*. Madrid: Artes Gráficas Benzal.
- Braga Riera, J. (2011). ¿Traducción, adaptación o versión? *Estudios de traducción*, 1, pp. 59-72.
- Burton, J. (1975). Earth, air, fire and water: imagery and symbols in the tragedies of Federico García Lorca. *García Lorca Review*, 3 (2), pp. 99-121.
- Cabello Pino, M. (2006). García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. XI, pp. 131-140.
- Cano Ballesta, J. (1973). Una veta reveladora en la poesía de Federico García Lorca. En M.-I. Gil (Ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica* (pp. 45-77). Madrid: Taurus Ediciones.
- Cantú, C. (1958). *Historia universal: Filosofía y literatura. Documentos*. Vol. 9. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig.

- Cao, F. (1990). Tradición y originalidad en la iconografía lorquiana. En Universidad de Oviedo (Ed.), *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca* (pp. 21-39). Oviedo: Ateneo Obrero de Gijón.
- Caravaggi, G. (1988). L'oscura verità delle colombe. En G. Morelli (Ed.), *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, (pp. 145-168). Fasano: Schena Editore.
- Carbonell i Cortés, O. (1999). *Traducción y cultura: de la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Carmona Vázquez, A. (2003). *Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*. Madrid: Laberinto.
- Cassirer, E. (1975). *Esencia y efecto del concepto del símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castillo Lancha, M. (2008). *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- Cirre, J. F. (1975). El caballo y el toro en la poesía de García Lorca. En M.-I. Gil (ed.): *Federico García Lorca. El escritor y la crítica* (pp.153-168). Madrid: Taurus.
- Correa, G. (diciembre 1957). El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca. *PMLA*. 72(5), pp. 1060-1084.
- . (1957). *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Eugene, Oregon: University of Oregon Publications.
- . (enero-junio 1960). El simbolismo del sol en la poesía de Federico García Lorca. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 1/2, pp. 110-119.
- Cueto, M. (1990). Transgresión y límite en el teatro de García Lorca: La casa de Bernarda Alba. En Universidad de Oviedo (Ed.), *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca* (pp. 97-116). Oviedo: Ateneo Obrero de Gijón.
- Degoy, Susana (1986). *Donna Rosita, nubile: ruolo della donna nel teatro di Garcia Lorca*. Maglie: Erreci Edizioni.
- Doménech, R. (1985). Símbolo, mito y rito en "La casa de Bernarda Alba". En R. Doménech (Ed.), "La casa de Bernarda Alba" y el teatro de García Lorca" (pp. 187-210). Madrid: Cátedra Ediciones.

- . (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Lumen.
- Edwards, Gwynne (2003). *Lorca: living in the theatre*. London: Peter Owen.
- El Gamoun, Ahmed. (1995). *Lorca y la cultura popular marroquí*. Madrid: Libertarias/ Prodhufl.
- Ferrera Comesaca, A. (1996). *Federico García Lorca: vida, obra, muerte*. Sevilla: Muñoz Moya Editor.
- Flys, J. M. (1955). *El lenguaje poético de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.
- Fought, C. (2006). *Language and Ethnicity*. New York: Cambridge University Press.
- Fuentes Vázquez, Tadea (2004). *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad.
- Gallegos Rosillo, J.A., Benz Bush y Hannelore. (2003). *Traducción y cultura: el papel de la cultura en la comprensión del texto original*. Málaga: Libros ENCASA.
- García Lorca, Federico. (1941a). *From Lorca's theatre: five plays of Federico García Lorca*. (James Graham-Luján, Richard L. O'Connell, Trans.). California University: C. Scribner's sons.
- . (1941b). *III tragedies of Federico García Lorca*. (R. L. O'Connell, J. Graham-Luján, Trans.). New York: New Directions Book.
- . (1942). *Nozze di sangue*. (E. Vittorini, trad.). Milano: Bompiani.
- . (1943). *Nozze di sangue: tragedia in tre atti e sette quadri*. (G. Valentini, trad.). Torino: Il Dramma.
- . (1944a). *Yerma: drama in 3 atti e 6 quadri*. (R. Jacobbi, trad.). Roma: Edizioni del Secolo.
- . (1944b). *Федерико Гарсия Лорка. Избранное*. [Federico García Lorca. Selección.]. (A. Kagarlitskiy, F. Kelyin, A. Fevrálskiy, trads). Москва: Гослитиздат.
- . (1947). *III tragedies of Federico García Lorca*. (R. L. O'Connell, J. Graham-Luján, Trans.). New York: New Directions Book.

- . (1955). *La casa di Bernarda Alba*. (A. Recanati, trad.). Roma: Libreria Editrice Organizzazione.
- . (1959). *Three tragedies: Blood wedding, Yerma, Bernarda Alba*. (J. Graham-Luján, R. L. O'Connell, Trans). London: Secker & Warburg.
- . (1961). *Three tragedies*. (Graham-Luján, R. L. O'Connell, Trans.). Harmondsworth: Penguin Books.
- . (1963). *Five Plays. Comedies and Tragicomedies*. (J. Graham-Luján, R. L. O'Connell, Trans.). New York: New Directions Book.
- . (1965). *Tutto il teatro*. (Vittorio Bodini, trad.). Milano: A. Mondadori.
- . (1975). *Избранные произведения в 2 т.* [Obras selectas en 2 volúmenes.]  
Т. 1. Стихи. Театр. Проза. [Vol.1. Poesía. Teatro. Prosa.]. (A. Kagarlítskiy, F. Kelyin, N. Tráuberg, O. Sávich, trads). Москва: Художественная литература.
- . (1977a). *Three tragedies*. (J. Graham-Lujan, R. L. O'Connell, Trans.). Westport, Connecticut: Greenwood.
- . (1977b). *Five plays: comedies and tragicomedies*. (J. Graham-Luján, R. L. O'Connell, Trans.). Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- . (1977c). *Five plays: comedies y tragicomedies*. (J. Graham-Luján, Richard L. O'Connell, Trans.). Westport, Connecticut: Greenwood.
- . (1977d). *Three tragedies*. (S. Bradbury, trad.). London: the Folio Society.
- . (1986). *Избранные произведения в двух томах. Стихи. Театр. Проза.* [Obras selectas en 2 volúmenes. Poesías. Teatro. Prosa.]. Том. 2. [Vol.2]. (A. Fevrálskiy, F. Kelyin, N.Tráuberg, A. Gueleskul, N. Naúmov, O. Sávich, trads.). Москва: Художественная литература. Recupero de <http://biblioteca.teatr-obraz.ru>.
- . (1987a). *Three plays: Blood wedding; Doña Rosita the spinster; Yerma*. (G. Edwards, P. Luke, Trans.). London: Methuen.
- . (1987b). *The rural trilogy: Blood wedding, Yerma, and The House of Bernarda Alba*. (M. Dewell, C. Zapata, trads.). New York: Bantam books.

- . (1987c). *Yerma: a tragic poem in three acts and six scenes*. (Macpherson, Minett & Lyon, Trans.). Warminster, Wiltshire: Aris & Phillips Ltd., Teddington House.
- . (1987d). *Избранное: проза, поэзия, театр*. [Selección: prosa, poesía, teatro.]. (A. Kagarlitskiy, F. Kelyin, A. Fevrálskiy, trads.). Москва: Просвещение.
- . (1989). *Blood wedding*. (David Johnston, Trans.). London: Hodder & Stoughton.
- . (1990). *Plays Two*. (G. Edwards, Trans.). London: Methuen Drama.
- . (1991). *Blood wedding: García Lorca's tragic trilogy*. (A. Klein, Trans.). Boston: Twayne Publishers.
- . (1992). *Three plays*. (M. Dewell, C. Zapata, Trans.). London: Penguin Books.
- . (1993). *Three plays*. (M. Dewell, C. Zapata, Trans.). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- . (1994). *Prosa I. Primeras prosas, conferencias, alocuciones, homenajes, varia. Vida, poética, antecríticas, entrevistas y declaraciones. Obras IV. Vol. 2*. Madrid: Akal.
- . (1996a). *Blood wedding (Bodas de Sangre)*. (B. Kennelly, Trans.). Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . (1996b). *Blood Wedding*. (T. Huges, Trans.). London: Faber and Faber.
- . (1997). *Four Major Plays*. (J. Edmunds, Trans.). New York: Oxford University Press.
- . (1998). *The House of Bernarda Alba*. (G. Edwards, Trans.). London: Methuen Drama.
- . (2000a). *Impossible theater: five plays and thirteen poems in translation*. NH: Smith & Kraus.
- . (2000b). *Избранное. Поэзия, проза, театр*. [Selección. Poesía, prosa, teatro.]. (N. Malinóvskaya, trad.). Москва: Институт ДИ-ДИК; ООО «Издательство «АСТ».
- . (2001). *The house of Bernarda Alba and other plays*. (M. Dewell, C. Zapata, Trans.). London: Penguin Books.

- . (2002). *Yerma. Doña Rosita la soltera*. Madrid: Edaf.
- . (2006a). *Tutto il teatro*. (E. Clementelli, trad.). Roma: Newton Compton Editori.
- . (2006b). *La casa di Bernarda Alba*. (M. Palermi, trad.). Roma: Datanews.
- . (2007a). *La Zapatera prodigiosa*. Madrid: Espasa Calpe.
- . (2007b). *Garcia Lorca – Blood Wedding*. (A. Kline, Trans.). Recuperado de: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/Lorcahome.htm>.
- . (2007c). *Garcia Lorca – Yerma*. (A. Kline, Trans.). Recuperado de: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/Lorcahome.htm>.
- . (2007d). *Garcia Lorca – The House of Bernarda Alba*. (A. Kline, Trans.). Recuperado de: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/Lorcahome.htm>.
- . (2007e). *Garcia Lorca – Doña Rosita the Spinster and the Language of Flowers*. (A. Kline, Trans.). Recuperado de: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/Lorcahome.htm>.
- . (2007f). *Yerma*. (G. Edwards, Trans.). London: Methuen Drama.
- . (2008). *Lorca: Six Major Plays*. (C. Svich, Trans.). South Gate: NoPassport Press.
- . (2009a). *Blood Wedding*. (P. Burns, S. Ortiz-Carboneres, Trans.). Oxford: Oxbow Books.
- . (2009b). *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra.
- . (2009c). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra.
- . (2009d). *The house of Bernarda Alba: A drama of Women in the Villages of Spain*. (M. Jones, S. Ortiz-Carboneres, Trans.). Oxford: Oxbow Books.
- . (2009e). *El maleficio de la mariposa*. Madrid: Cátedra.
- . (2013). *Nozze di sangue*. (E. Pittarello, trad.). Venezia: Marsilio.

García Lorca, F., Couselo, Andrés B. (1971). *Lorca por Lorca*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.

- García Yebra, Valentín. (1994). *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos.
- . (1997). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.
- Garrido Cristóbal, V. (1988). *Lorca: Significado y estilo*. Madrid: n.a.
- Garrido Gallardo, M. A. (1983). *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 a 25 de junio de 1983. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Guerrero Ruiz, Pedro y Dean-Thacker, Verónica. (1998). *Federico García Lorca: el color de la poesía*. Murcia: Universidad.
- Gibson, I. (1971). *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*. Paris: Ruedo Ibérico.
- . (1989). *Federico García Lorca. A life*. New York: Pantheon Books.
- . (1998a). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca: 1898-1936*. Barcelona: Plaza & Janés.
- . (1998b). *Federico García Lorca / Ian Gibson. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Barcelona: Crítica.
- . (1998c). *Federico García Lorca / Ian Gibson. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Crítica.
- . (2007). *Cuatro poetas en guerra*. Barcelona: Planeta.
- Gil, M.-I. (1975). *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- Gil de Carrasco, A. (1998). Análisis práctico de dos traducciones de *Bodas de sangre*. *Donaire*, (11), pp. 24-30.
- . (1999). Práctica de la traducción literaria. En A. Gil de Carrasco y L. Hickey (Ed.), *Aproximaciones a la traducción* (pp.108-129). Madrid: Instituto Cervantes.
- Glasser, D. M. (1975). *La "Burla de Don Pedro a caballo" de Lorca*. En Manuel-Gil, Ildefonso (Ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*. (pp. 287-298). Madrid: Taurus.

- Gómez Díaz, A. (2013). García Lorca y la lírica popular. Una propuesta para la E.S.O. *Didáctica. Lengua y literatura*, 25, pp. 189-206.
- Goncharenko, S. F./ Гончаренко С. Ф. (1988). *Стилистический анализ испанского стихотворного текста (основы теории испанской поэтической речи)*. [El análisis estilístico del texto poético español (los fundamentos de la teoría del lenguaje poético español)]. Москва: Высш. Шк.
- González-Cruz, Luis F. (1975). *Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca. Microcósmos Poéticos*. New York: Publishing Company.
- Guillón, R. (1985). Perspectiva y punto de vista en el teatro de García Lorca. En R. Doménech (Ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca* (pp.13-30). Madrid: Cátedra.
- Guillén, J. (1959). *Federico en persona. Selección Emecé de obras contemporáneas*. (Vol. 1). Buenos Aires: Emecé editores.
- Guirao, M. (1999). Los problemas en la traducción de teatro: Ejemplos de tres traducciones al inglés de Bodas de Sangre. *TRANS*, (3), pp. 37-51.
- Harrette, M. E. (2000). *Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*. Madrid: Editorial Gredos.
- Hatim, B., Mason, I. (1990). *Discourse and the translator*. New York: Longman.
- Hernández, B. (2008). *Memoria y traducción: conversación con Piero Menarini. García Lorca y otras experiencias de traducción español/ italiano*. Murcia: Universidad.
- Hernández Cristóbal, A. (2004). Las implicaturas conversacionales en obras de teatro anglosajón contemporáneas y sus traducciones al español. En P. Garcés Conejos, R. Gómez Morón, L. Fernández Amaya y M. Padilla Cruz (Eds.), *Current trends in intercultural, cognitive and social pragmatics* (pp. 147-165). Sevilla: Research Group "Intercultural Pragmatic Studies", Universidad de Sevilla.
- Hernández Sacristán, C. (2003). Interculturalidad, transculturalidad y valores de la acción comunicativa. En Grupo CRIT (Ed.), *Claves para la comunicación intercultural* (pp.17-37). Castelló de la Plana: Publicaciones de la Univesitat Jaume I, D.L.
- Hervey, S. G. J. (1998). *Thinking Spanish Translation Method: Spanish to English*. London: Routledge.

- House, J. (2009). Moving across Languages and Cultures in Translation as Intercultural Communication. En K. Bührig, J. House y J.Thije (Eds), *Translational Action and Intercultural Communication* (pp.7-40). Manchester: St. Jerome Publishing.
- Hurtado Albir, A. (2008). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Jaspers, K. (1973). *Allgemeine Psychopathologie*. Berlín: Springer.
- Josephs, A. y Caballero, J. (1987). *La Casa de Bernarda Alba*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jung, C. G. (1970). *Analytical psychology: its theory and practice: the Tavistock lectures*. Michigan: Vintage Books.
- . (1994)./ Юнг, К. Г. (1970). *Либи́до, его метаморфозы и символы*. [Libido, sus metamorfosis y símbolos.]. Санкт-Петербург: Вост.-Европ. ин-т психоанализа.
- . (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Kallia, A. (2009). A Problem of Pragmatic Equivalence in Intercultural Communication. En K. Bührig, J. House y J.Thije (Eds), *Translational Action and Intercultural Communication* (pp. 62-84). Manchester: St. Jerome Publishing.
- Katan, D. (1999). *Translating cultures: an introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: St. Jerome.
- Kesckes, I. (2014). *Intercultural Pragmatics*. New York: Oxford University Press.
- Kesckes, I. and J. Romero-Trillo (eds.) 2013. *Research Trends in Intercultural Pragmatics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Laffranque, M. (1975). Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de García Lorca. En M.-I. Gil (ed.): *Federico García Lorca. El escritor y la crítica* (pp. 73-93). Madrid: Taurus.
- Lara Posuelo, A. (1973). *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca*. Barcelona: Ariel.
- Larson, M. (1998). *Meaning-based translation. A Guide to Cross-language Equivalence*. Lanham: UPA.
- Leuner, H. (1978). Grundzuge der tiefenpsychologischen Symbolik (unter Berücksichtigung des Symbolismus im Katathymen Bilderleben). En *Materialien zur Psychoanalyse und*

- analytisch orientierten Psychotherapie* (pp.166-187). Güttingen und Zürich: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Levý, J. (2011). *The art of translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publisher.
- Liebe-Harkort, M.-L. (1989). Interactive Ethnolinguistics. En W. Oleksy (Ed.), *Contrastive Pragmatics*, (pp. 101-113). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- López Alonso, A. (2002). *La angustia de García Lorca*. Madrid: Algaba Ediciones, S.A.
- López Castellón, E. (1981). *Federico García Lorca: el poeta ante la muerte*. Madrid: Felmar.
- López-Morillas, J. (1975). García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el “Romancero gitano”. En M.-I. Gil (Ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica* (pp. 311-326). Madrid: Taurus.
- Lyon, J.E. (1987). *General Introduction to Lorca by John Lyon*. En F. García Lorca, *Yerma* (pp. 1-27). Warminster, Wiltshire: Aris & Philips Ltd.
- Macpherson, I., Lyon y J.E, Minett, J. (1987). *Notes to the Play*. En F. García Lorca, *Yerma* (pp. 134-138). Warminster, Wiltshire: Aris&Philips Ltd.
- Mainer, J.-C. (2010). *Historia de la literatura española*. Tomo III. Madrid: Crítica.
- Marful, I. (1990). Apuntes para una psicocrítica del teatro lorquiano: de la obra juvenil a las farsas. En Universidad de Oviedo (Ed.), *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca* (pp. 49-65). Oviedo: Ateneo Obrero de Gijón.
- Marín-Arrese, Juana I. (2008). Cognition and culture in political cartoons. *Intercultural Pragmatics*, 5 (1), pp. 1–18.
- Martín, E. (1986). *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Madrid: Siglo XXI de España Editores S. A.
- Martínez Cuitiño, L. (1986, septiembre-octubre). Universalidad de algunas simbologías míticas en el *Poema del Cante Jondo*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2 (435-436), pp. 581-590.
- Masiá Vericat, Concepción (2001). *Mitos y leyendas universales*. Madrid: Alba Libros.

- Máslova, V. A. /Маслова, В. А. (2001). *Лингвокультурология: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений*. [Linguoculturología: manual para estudiantes de los centros de enseñanza superior]. Москва: Академия.
- Matteini, C. (2008). La traducción teatral. En V. Tortosa (Ed.), *Re-escrituras de lo global: la traducción y la interculturalidad* (pp. 471-485). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Megías Aznar, J. (1985, 1 de enero). Una lectura de trilogía rural de Federico García Lorca. *Aldaba: revista del Centro Asociado de la UNED de Mililla*, 4, pp. 7-33.
- Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- Munday, J. (2008). *Introducing Translation Studies*. New York: Routledge.
- Nadal, R. M. (1988). "El Público". *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Hiperión.
- Nida, E.A. (1999). Lengua, cultura y traducción. En M. A. Vega y R. Martín-Gaitero (Eds.), *Lengua y cultura. Estudios entorno a la Traducción* (pp. 1-7). Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid.
- . (2004). Similar But Different. En S. Arduini y R. Hodgson (Eds.), *Similarity and difference in translation proceedings of the International Conference on Similarity and Translation* (pp. 15-25). Rimini, Italy: Guaraldi.
- Nonoyama, M. (1975, enero). La function de los símbolos en Pelléas et Mélisande de Maeterlinck, Bodas de sangre de Lorca y Riders to the sea de Synge. *Estudios Hispánicos*, enero, 9 (1), pp. 81-88.
- Ogiermann, E. (2009). Politeness and in-directness across cultures: a comparison of English, German, Polish and Russian requests. *Journal of Politeness Research*, 5, pp. 189-216.
- Ohmann, R. (1987). El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas. En J.A. Mayoral (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 35-58). Madrid: Arco/Libros.
- Ortega, J. (1981). *Conciencia social en los tres dramas rurales de García Lorca*. Granada: Universidad.
- Ortega y Gasset, J. (1980). *El hombre y la gente*. Madrid: Alianza editorial.

- . (1996). Miseria y esplendor de la traducción. En D. López García (Ed.): *Teorías de la Traducción. Antología de textos*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- . (2008). Teoría de Andalucía. En I. Moreno (Ed.): *La identidad cultural de Andalucía. Aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*. Sevilla: Centro de estudios andaluces.
- Palmer, Gary B. (2000). *Lingüística cultural*. Versión de Enrique Bernárdez. Madrid: Alianza Editorial.
- Pérez Campaña, M. (2002). *Frustración y simbología en la poesía y el teatro de Federico García Lorca*. Tarragona: s.n.
- Perinat, A. (1995, septiembre 1). Prolegómenos para una teoría del juego y del símbolo. *Cognitiva*, 7(2), pp. 185-204.
- Platón. (1990). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- Pineda, V. M. (2007). Símbolo y memoria cultural. En J.-L. Guereña (Ed.) *Image et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains* (pp. 247-254). Tours: Presses Universitaires François-Rebelais.
- Prieto, G. (1977). *Lorca y la generación del 27*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Provencio, P. (2002). Introducción. En F. García Lorca, *Yerma. Doña Rosita la soltera* (pp. 9-53).
- Quer Antich, S. (1998). Un drama de Federico García Lorca. *Literatura y lingüística*, (11), pp. 21-48.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- Ramírez Bellerín, L. (1999). *Del carácter al contexto: teoría y práctica de la traducción del chino moderno*. Bellaterra (Barcelona): Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ramón Ramón, I. (2003). Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca. *Anuario de Estudios Filológicos*, 26, pp. 387-405.

- . (2010). *El "Ragazzo" de la escena europea. Fama y fortuna de Federico García Lorca en Italia*. Madrid: La hoja del monte SL.
- Ramos Espejo, A. (2012). *Herido por el agua. García Lorca y la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Jaen: Tinta Blanca Editor.
- Revilla, F. (2007). *Fundamentos antropológicos de la simbología*. Madrid: Cátedra.
- Ricoeur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- Rubia Barcía, J. (1975). El realismo "mágico" de "La casa de Bernarda Alba". En I. Manuel-Gil (Ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica* (pp. 383-403). Madrid: Taurus.
- Robert, L. (1990). *Toward the dionysiac pagan elements and rites in Yerma*. Kansas: University of Kansas.
- Sala, R. (1999). Condicionamientos intralingüísticos e extralingüísticos de la traducción. En M. A. Vega y R. Martín-Gaitero (Eds.), *Lengua y cultura. Estudios entorno a la Traducción*, (pp. 201-207). Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid.
- Salazar Rincón, Javier (1999). Cirios, candiles, velones... Símbolos de angustia y muerte en la obra de Federico García Lorca. *EPOS*, (15), pp. 199-212.
- . (1999). *Rosas y mirtos de la luna...: naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- . (2006). Tema y símbolo en La Casa de Bernarda Alba. *Pirineos*, (2), pp. 13-18.
- Sánchez, R. G. (1975). García Lorca y la literatura del siglo XIX: apuntes sobre "Doña Rosita la soltera". En I. Manuel-Gil (Ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica* (pp. 405-418). Madrid: Taurus.
- Sánchez Vidal, A. (1986). *Buñuel, Lorca y Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- Seco de Lucena Vázquez de Gardner, M. E. (1990). *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de García Lorca*. Granada: Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada.
- Shelestyúk, E. V. / Шелестюк, Е. В. (1997). О лингвистическом исследовании символа. [Sobre la investigación lingüística del símbolo.]. En *Cuestiones de lingüística* / В журнале *Вопросы языкознания*, (4), pp. 125-142.

- Siebenmann, G. (1965). Elevación de lo popular en la poesía de Lorca. En J. Sánchez Romeral y N. Poulussen (Eds.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas* (pp. 599-608). Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega.
- Silunas, V. Y./ Силюнас, В. Ю. (1989). *Федерико Гарсия Лорка. Драма поэта*. [Federico García Lorca. Drama del poeta.]. Москва: Наука.
- Smoot, J. J. (1978). *A Comparison of Plays by John Millington Synge and Federico García Lorca: The Poets and Time*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Snell-Hornby, M. (1999). *Estudios de traducción. Hacia una perspectiva integradora*. Salamanca: Almar.
- . (2006). *The turns of translation studies*. Amsterdam: Benjamins.
- Snell Hornby, M., Pöchhacker, F. y Kaindl K. (1994). *Translation studies: an interdiscipline*. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins.
- Stainton, L. (2001). *Lorca: sueño de vida*. Buenos Aires: Adriana Idalgo.
- Suarez Ávila, L. (2007, enero – junio). Fuentes, paisaje e interpretación cabal de Lorca. *Culturas Populares*, (4). Recuperado de: <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/suarez1.htm>
- Tamayo, M. (2004). *El proceso de la investigación científica: Incluye la evaluación y administración de proyectos de investigación*. México: Limusa.
- Terteryan, I. A. (1973): *La prueba de historia: ensayos sobre la literatura española del siglo XX*. Moscú: Ciencia./ Тертерян, И. А.: *Испытание историей: очерки испанской литературы XX века*. М.: Наука.
- Tomé Díez, M. (1985). La interdisciplinariedad del símbolo. *Contextos*, 3(5), pp. 141-156.
- Tressider, J. (2008). *Los símbolos y sus significados. Guía ilustrada de más de mil símbolos, con sus significados tradicionales y actuales*. Barcelona: Blume.
- Tricás Preckler, M. (2008). Construir “equivalencias”: del texto a la representación intercultural. En Pegenaute, L.; De Cesaris, J.; Tricás, M. Y Bernal, E. (Eds.): *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXII. Barcelona 22-24 marzo de 2007*, Vol. I (pp. 89-100). Barcelona: PPU.

- Umbral, F. (1998). *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Editorial Planeta, S. A.
- Vásquez, M. S. (1998). *Yerma* de Lorca, historia de una pasión: *natura*, naturaleza, naturalidad. En P. Guerrero Ruiz (Ed.), *Federico García Lorca en el espejo del tiempo* (pp. 127-142). Alicante: Aguaclara Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Vila-San-Juan, J. L. (1975). *García Lorca asesinado: toda la verdad*. Barcelona: Planeta.
- Vilches de Frutos, M.F. (2003). Ante la edición de los clásicos. La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca (1936). En N. Lie (Ed.), *Federico García Lorca etcétera: estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian de Paepe* (pp. 267-279). Leuven: Leuven University Press.
- Vinogradov, V. S. (2001). *Introducción en la traductología (problemas generales y léxicas)*. Moscú: Editorial del instituto de la educación secundaria de la Academia de Ciencias de Rusia. / Виноградов, В. С. *Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы)*. М.: Изд-во института общего среднего образования РАО.
- Vitale, Rosanna (1991). *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Pliegos.
- VV.AA. (1986). *Actas del primer encuentro nacional de traductores*. Lima: Universidad Ricardo Salma. Universidad Femenina Sagrado Corazón.
- VV.AA. (2003). *Степановские чтения. Функционирование языковых единиц в аспекте национально-культурной специфики. На материале романо-германских и восточных языков. Тезисы докладов и сообщений Международной конференции. [IV Ciclo de conferencias "Stepanovskie chteniya": Funcionamiento de las unidades léxicas en el aspecto de la especificidad cultural de una nación. A base del material de lenguas romances, germánicas y orientales. Informes y ponencias de la Conferencia Internacional.]*. Москва: Изд-во РУДН.
- VV.AA. (1953). *The Collected Works: Mysterium coniunctionis, an inquiry into the separation and synthesis of psychic opposites in alchem*. Vol. 20 de Bollingen series. Michigan: Routledge and K. Paul.
- Wellington, B. (1993). *Reflections on Lorca's private mythology: Once five years pass and the rural plays*. New York: Peter Lang.
- Wheelwright, P. E. (1968). *The bournig fountain: a study in the language of symbolism*. Bloomington: Indiana University Press.

- Wierzbicka, A. (1991). *Cross-cultural pragmatics: the semantics of human interaction*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- . (1997). *Understanding cultures through their key words: English, Russian, Polish, German, and Japanese*. New York: Oxford University Press.
- . (1999). *Emotions across languages and cultures: diversity and universal*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (2008). A Conceptual Basis for Intercultural pragmatics and World-wide Understanding. En M. Pütz y J. Neff-van Áertselaer (Eds.), *Developing Contrastive Pragmatics, Interlanguage and Cross-cultural perspectives* (pp. 3-25). Berlín: Mouton de Gruyter.
- . (2010). Cultural scripts and intercultural communication. En A. Trosborg (Ed.), *Pragmatic across languages and cultures*, (pp. 43-79). Berlín, New York: De Gruyter Mouton.
- Yahni, R. (2011, octubre). García Lorca y el folklore imaginario. En *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Argentina, La Plata: Diálogos Transatlánticos. Recuperado de: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2842/ev.2842.pd](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2842/ev.2842.pd)
- Yeriómina, E. (1979)/ Ерѐмина, Е. И. Комментарии. В Ф. Гарсиа Лорка, *Избранное*, (с. 663-736). [Comentarios. En F. García Lorca, *Selección*, (pp.663-736)]. Москва: Прогресс.
- Yermakova, E. E.; Kramor G. A. (2014)/ Ермакова, Е. Е.; Крамор Г. А. (2014). Вода в бытовой культуре восточнославянского населения тюменской области. [El agua en la cultura cotidiana de los eslavos orientales de la región de Tyumén.]. *Вестник ТюмГУ*, (2), с.67-75. Recuperado de: <http://cyberleninka.ru/article/n/voda-v-bytovoy-kulture-vostochnoslavvanskogo-naseleniya-tyumenskoy-oblasti/>
- Zaccone, P. (1864). *Il linguaggio dei fiori, loro valore simbolico ed impiego loro per l'espressione dei propri pensieri*. Trieste: Stab. Lib. Tip. Lit. Music. e Belle Arti di Colombo COEN.
- Zardoya C. (1975). Los espejos de Federico García Lorca. En M.-I. Gil (Ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica* (pp. 237-274). Madrid: Taurus.

## 6.2. Diccionarios y enciclopedias.

Bekcer, U. (2008). *Enciclopedia de los Símbolos*. Gavá (Barcelona): Litografía Rosés, S. A.

Cannella, M. (Ed.). (2001). *Lo Zingarelli minore. Vocabulario della lingua italiana* (Terzo Millenio ed.). Bologna: Zanichelli editore S.p.A.

Dizio (2016). *Dizionario con defizioni e sinonimi*. Consultado en <http://dizio.org/>

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Cirlot, J. E. (2001). *Dictionary of Symbols* (2<sup>nd</sup> ed.). London: Routledge.

Collins (2016). *The English Dictionary*. Consultado en <http://www.collinsdictionary.com/>

Garzanti (2016). *Dizionari Garzanti. Linguistica*. Consultado en <http://www.garzantilinguistica.it/>

Oxford University Press (2016). *Oxford Dictionaries*. Consultado en <http://www.oxforddictionaries.com/es>

RAE (2015). *Diccionario de la lengua española* (23<sup>a</sup> ed.). Consultado en <http://www.rae.es/>

Sinonimos.org (2011). *Diccionario de sinónimos*. Consultado en <http://www.sinonimos.org/>

Treccani (2015). *Vocabulario*. Consultado en <http://www.treccani.it/vocabolario/>

WorldReference.com (2016). *Diccionario Inglés-Español*. Consultado en <http://www.wordreference.com/es/en/translation.asp>

## 7. Apéndice

### 7.1. Ejemplos extraídos del original y de las traducciones del símbolo de la luna.

**Ejemplo 1.** Cisne redondo en el río,  
ojo de las catedrales,  
alba fingida en las hojas  
soy; ¡no podrán escaparse!  
(García Lorca, 2009b, p.47)

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> Round swan in the river and a cathedral's eye, false dawn on the leaves, they'll not escape; these things am I! (García Lorca, 1977a, p.81)</p>	<p><b>2.</b> I'm plump swan on the wáter, the cathedral's eye, the dawn disseminating through the leaves, and they will not escape me! (García Lorca, 1977d, p.111)</p>
<p><b>3.</b> Round swan on the river, Eye of the cathedrals, False dawn amongst the leaves Am I; they shall not escape! (García Lorca, 1987a, p.76)</p>	<p><b>4.</b> I'm a round swan on the river. I'm the cathedral eye. I'm the false dawn in the treetops. They will not get away. (García Lorca, 1987b, p.54)</p>
<p><b>5.</b> Round swan in the river, the cathedral's eye, false dawn on the leaves; All these things am I, they won't escape! (García Lorca, 1989, p.84)</p>	
<p><b>6.</b> I shine with loneliness and I'm looking for love. The world is a swan in the river, A cathedral's eye,</p>	<p><b>7.</b> Round swan on the river, Cathedral's eye. And among the leaves A false dawn –</p>

False light on the leaves, There's no escape for love. (García Lorca, 1996a, p.61)	I am all these things. (García Lorca, 1996b, p.51)
<b>8.</b> Round swan on the river, cathedral's eye, false dawn on the leaves, am I, they shall not escape! (García Lorca, 1997, p.47)	<b>9.</b> White swan in the river, the eye of cathedrals, false dawn in the leaves, am I. They cannot hide! (García Lorca, 2007b, pp.58-59)
<b>10.</b> Round swan in the river, And a cathedral's eye, False dawn on the leaves These things am I; they will not escape! (García Lorca, 2008, p.183)	<b>11.</b> A round swan on the river the eyes of cathedrals, false dawn on the leaves am I: they cannot escape! (García Lorca, 2009a, p.103)

<b>T. It.</b>	
<b>1.</b> Sono cigno nel fiume, occhio delle cattedrali, e, tra le foglie, una finta d'alba... Non potranno sfuggire! (García Lorca, 1942, p.142)	<b>2.</b> Cigno rotondo sul fiume, Occhio delle cattedrali, Alba finta tra le foglie io sono; non potran fuggire. (García Lorca, 1943, p.40)
<b>3.</b> Rotondo cigno nel fiume, occhio delle cattedrali, alba finta tra le foglie io sono: non sfuggiranno. (García Lorca, 1965, p.275)	<b>4.</b> Cigno rotondo sul fiume, occhio delle cattedrali, alba falsa sulle foglie sono; non si salveranno! (García Lorca, 2006a, p.374)
<b>5.</b> Cigno rotondo sul fiume, occhio delle cattedrali, alba finta tra le foglie	

io sono; non fuggiranno!  
(García Lorca, 2013, p.207)

**T.R.**

1. Я – светлый лебедь на реке,  
я – око сумрачных соборов,  
на листьях мнимая заря,  
я – всё, им никуда не скрыться  
(García Lorca 1987d: 197).

Soy cisne redondo en el río,  
Soy ojo de oscuras catedrales,  
En las hojas soy alba fingida,  
Soy todo, no podrán esconderse en ninguna  
parte.

2. Я зрачок колокольни,  
зоркий лебедь в затоне,  
призрак утра в деревьях.  
Не уйти от погони!  
(García Lorca 2000b: 434)

Soy pupila del campanario,  
Cisne vigilante en la ensenada,  
El fantasma de mañana entre los árboles.  
¡No se escapa de la persecución!

**Ejemplo 2.** Ilumina el chaleco y aparta los botones,  
que después las navajas ya saben el camino.  
(García Lorca, 2009b, p.149)

**T. Ing.**

1. Light up the waistcoat and open the buttons;  
the knives will know the path after that.  
(García Lorca, 1977a, p.83)

2. Light up their jackets, part the buttons,  
So that the knives will know their way!  
(García Lorca, 1977d, p.113)

3. Light up the waistcoat, open the buttons,  
For then the knives will know their path.  
(García Lorca, 1987a, p.78)

4. Shine on his vest, and open the buttons –  
Then later the daggers will follow the way.  
(García Lorca, 1987b, p.55)

5. Just make their waistcoat buttons gleam  
after that, the knives like fish  
will come marauding in... .

(García Lorca, 1989, p.87)

<p><b>6.</b> Throw your light on the waistcoat And open the buttons. The knives will find their own way after that. (García Lorca, 1996a, p.64)</p>	<p><b>7.</b> Shine on the waistcoat, undo the buttons. Show the knives where to go. (García Lorca, 1996b, p.55)</p>
<p><b>8.</b> Just throw light on the jacket and pick out the buttons; The knives will know the road that they must take. (García Lorca, 1997, p.47)</p>	<p><b>9.</b> Light their waistcoats, pluck off the buttons, so that later the knives will know the road. (García Lorca, 2007b, pp.60-61)</p>
<p><b>10.</b> Throw your light on the waistcoat and open the buttons, the knives will know what to do after that. (García Lorca, 2008, p.185)</p>	<p><b>11.</b> Shine on his waistcoat and undo the buttons, and the knives will find their way. (García Lorca, 2009a, p.107)</p>

**T. It.**

<p><b>1.</b> ... (García Lorca, 1942, pp.142-143)</p>	<p><b>2.</b> Illumina la giacca e dividi i bottoni chè dopo i coltelli sanno il cammino. (García Lorca, 1943, p.41)</p>
<p><b>3.</b> Illumina il guibetto, scosta i bottoni; il resto della strada I coltelli lo sanno. (García Lorca, 1965, p.277)</p>	<p><b>4.</b> Illumina il panciotto e fa che sia sbottonato, che i coltelli conoscono il cammino da fare. (García Lorca, 2006a, p.376)</p>
<p><b>5.</b> Illumina il panciotto e slaccia i botoni, che poi i coltelli conoscono la strada.(García Lorca, 2013, p.211)</p>	

<b>T. R.</b>	
<p><b>1.</b> Освети жилет и оттени пуговицы, а там уж ножи найдут себе путь. (García Lorca, 1987d, p.199)</p> <p>Ilumina el chaleco y resalta los botones, Que luego ya los cuchillos encontraran su camino.</p>	<p><b>2.</b> На куртке освети медь пуговиц, а нож найдёт дорогу. (García Lorca, 2000b, p.436)</p> <p>En la chaqueta ilumina el cobre de los botones, y el cuchillo encontrará el camino.</p>

**Ejemplo 3.**            ¡Ay, qué prado de pena!  
                              ¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura!,  
                              que pido un hijo que sufrir, y el aire  
                              me ofrece dalias de dormida luna.  
                              (García Lorca, 2002, p.117)

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> Oh, what a field of sorrow! Oh, this is a door to beauty closed: to beg a son to suffer, and for the wind to offer dahlias of a sleeping moon! (García Lorca, 1977a, p.131)</p>	<p><b>2.</b> Ay, this expanse of agony! Ay, this door slammed against beauty! I beg only a son to suffer for, and the air offers me dahlias from the slumbering moon. (García Lorca, 1977d, p.45)</p>
<p><b>3.</b> O, field of sorrow! O, door locked to loveliness! That I must beg to bear a son When the wind offers Only dahlias of the sleeping moon. (García Lorca, 1987a, p.184)</p>	<p><b>4.</b> Oh, what a pasture of pain! Oh, the gate barred against the beauty! I crave to carry a child, but the breeze Offers dahlias as dark as the dreaming moon. (García Lorca, 1987b, p.108)</p>

<p><b>5.</b> My sorrow is as wide, as empty as the fields, My beauty's trapped and struggles to go free. Just sleepy moonlit flowers for the dead. (García Lorca, 1987c, p.99)</p>	<p><b>6.</b> Ah! great meadow sown only with grief! Ah! Door that is barred against beauty! I seek a child to suffer, and the air offers me dahlias from the sleeping moon.</p>
--	---

	(García Lorca, 1997, p.95)
<p><b>7.</b> Oh, what a field of sorrow! Oh, door now closed to happiness! I seek a child to suffer for, and the wind Brings dahlias of dead-moon whiteness. (García Lorca, 2007f, p.59)</p>	<p><b>8.</b> Ay, what a field of stones! Ay, what a door closed to beauty, to ask for a son, to suffer, while the breeze offers flowers of the slumbering moon! (García Lorca, 2007c, p.36)</p>
<p><b>9.</b> Oh, what a field of woe! Oh, what a door to beauty closed: I plead a son to suffer, and the wind offers none: only dahlias of a sleeping moon. (García Lorca, 2008, p.233)</p>	

<b>T. It.</b>	
<p><b>1.</b> Ahi! Che prato di pena! Ahi! Porta chiusa alla bellezza! Io chiedo un figlio per soffrire, e l'aria Mi offre dalie di dormente luna. (García Lorca, 1944a, p.60)</p>	<p><b>2.</b> Che prato di dolore! Quale porta serrata alla belleza! Io chiedo un figlio per soffrire e il vento m'offre dalie di luna addormentata. (García Lorca, 1965, p.316)</p>
<p><b>3.</b> Ahi, che prato di pena! Ahi, che porta sbarrata alla bellezza! Io chiedo un figlio da patire e l'aria Mi dà dalie di luna addormentata. (García Lorca, 2006a, p.409)</p>	

**T.R.<sup>14</sup>**

<sup>14</sup>Casi todas las traducciones de las obras dramáticas de Federico García Lorca al ruso se realizaron por colaboración de dos traductores, de los cuales uno traducía partes en verso y el otro – partes en prosa. En dos de las tres traducciones de *Yerma* analizadas en este trabajo las partes en verso están traducidas por Gueleskul, con lo cual son

<p><b>1.</b> О ты, поляна вечной скорби! Вы, двери, - вы теперь замкнулись Для красоты! Хочу я сына, Чтоб страдать, но воздух лунный Мне предлагает хрупкие цветы. (García Lorca, 1944b, p.309)</p> <p>¡Oh, tú, el prado de eterno pesar! ¡Vosotras, las puertas, ya estáis cerradas A la hermosura! Quiero un hijo Para sufrir, pero el aire lunar Me ofrece sólo frágiles flores.</p>	<p><b>2.</b> Какая пустошь горя! А божий мир за стенами всё краше! Вымаливаю сына, чтобы плакать, а вижу только лунные миражи. (García Lorca, 1987d, p.229)</p> <p>¡Qué páramo de desgracia! ¡Y el mundo de Dios detrás de las paredes es cada vez más hermoso! Rezo para tener un hijo para llorar, Pero sólo veo los espejismos lunares.</p>
---	--

**Ejemplo 4.**

Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma por el cielo. (García Lorca, 2002, p.131)

<p><b>T. Ing.</b></p>	
<p><b>1.</b> Look how I'm left alone! As if the moon searched for herself in the sky. (García Lorca, 1977a, p.142)</p>	<p><b>2.</b> See how lonely I am! As if the moon searched for herself in the sky! (García Lorca, 1977d, p.55)</p>
<p><b>3.</b> Look at me! Left as lonely as the moon, searching in the sky for herself. Look at me! (García Lorca, 1987a, p.196)</p>	<p><b>4.</b> See how alone I am! Like the moon trying to find herself in the sky. (García Lorca, 1987b, p.120)</p>
<p><b>5.</b> Just look how alone I am. Like the moon hunting her shadow through the sky. (García Lorca, 1987c, p.117)</p>	<p><b>6.</b> How alone I am! Like the moon roaming the sky in search of itself (García Lorca, 1997, p.105).</p>
<p><b>7.</b> Can't you see I'm alone? The moon searching for itself in an empty sky! Look at</p>	<p><b>8.</b> See how I'm abandoned. As if the moon were searching for herself in the sky. Look at</p>

idénticas (García Lorca 1986, García Lorca 1987d). En casos como éste sólo se cita una de las traducciones (García Lorca 1987d).

me! (García Lorca, 2007f, p.79)	me! (García Lorca, 2007c, p.49)
<p><b>9. Look – I'll be left alone: like the moon searching for herself in the sky.</b> (García Lorca, 2008, p.245)</p>	

<b>T. It.</b>	
<p><b>1. Guarda, guarda come resto sola; come se la luna si cercasse da sé, nel cielo. Guardami!</b> (García Lorca, 1944a, p.79)</p>	<p><b>2. Bada ostorozhno che resto sola! Sola come se la luna andasse in cerca di se stessa nel cielo!</b> (García Lorca, 1965, p.326)</p>
<p><b>3. Guarda che resto sola. Come se la luna vagasse per il cielo alla ricerca di se stessa.</b> (García Lorca, 2006a, p.416)</p>	

<b>T. R.</b>	
<p><b>1. И ты оставляешь меня одну? Это всё равно, как если бы луна стала искать самоё себя на небосклоне.</b> (García Lorca, 1944b, p.321)</p> <p>¿Y tú me dejas sólo? Es como si la luna se buscara a si misma en el horizonte.</p>	<p><b>2. Я же совсем одна, как луна на небе. Взгляни на меня!</b> (García Lorca, 1986)</p> <p>Si estoy completamente sola, como la luna en el cielo. ¡Mírame!</p>
<p><b>3. Не бросай одну! И луна в небе сама себя ищет!</b> (García Lorca, 1987d, p.235)</p> <p>¡No me dejes sola! ¡La luna también busca a sí misma en el cielo!</p>	

**Ejemplo 5.**

YERMA. - ¿Qué buscas?

JUAN. – A ti te busco. Con la luna estás hermosa. (García Lorca, 2002, p.144)

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> YERMA What are you looking for?</p> <p>JUAN You. In the moonlight you're beautiful. (García Lorca, 1977a, p.153)</p>	<p><b>2.</b> YERMA: What do you want then? JUAN: I want you. You're lovely in the moonlight. (García Lorca, 1977d, p.64)</p>
<p><b>3.</b> YERMA. What do you want? JUAN. I want you. In the moonlight you look so beautiful. (García Lorca, 1987a, p.205)</p>	<p><b>4.</b> YERMA: What are you after? JUAN: You are what I'm after! In the moonlight, you are beautiful! (García Lorca, 1987b, p.132)</p>
<p><b>5.</b> YERMA What is it you want? JUAN You. Just you. You're beautiful with the moon on you. (García Lorca, 1987c, p.133)</p>	<p><b>6.</b> YERMA. What is it you want? JUAN. I want you. Just you. In the moonlight you look so beautiful. (García Lorca, 1997, p.115)</p>
<p><b>7.</b> YERMA. What do you want? JUAN. I want you. The moonlight makes you look so beautiful! (García Lorca, 2007f, p.101)</p>	<p><b>8.</b> YERMA: What do you want? JUAN: I want you. In the moonlight you are beautiful. (García Lorca, 2007c, p.62)</p>
<p><b>9.</b> YERMA: What do you want? JUAN: I want you. You are beautiful in the moonlight. (García Lorca, 2008, p.257)</p>	

<b>T. It.</b>	
<p><b>1.</b> Yerma – Che cerchi? Giovanni – Te cerco. Sei bella, con questa luna. (García Lorca, 1944a, p.97)</p>	<p><b>2.</b> YERMA Che cosa vuoi? JUAN Cerco te. Sei bella con la luna. (García Lorca, 1965, p.335)</p>

3. YERMA: Cosa cerchi?

JUAN: Te, cerco. Sei così bella, al chiaro di luna. (García Lorca, 2006a, p.432)

**T. R.**

1. Йерма. Чего ты хочешь?

Хуан. Тебя я хочу. При лунном свете ты ещё прекрасней.

(García Lorca, 1944b, p.333)

Yerma. ¿Qué quieres?

Juan. Te quiero a ti. Con la luz de la luna estás aún más hermosa.

2. Йерма. Что тебе нужно?

Хуан. Тебя. Ты при луне такая красивая.

(García Lorca, 1986)

Yerma. ¿Qué necesitas?

Juan. A ti. Con la luna estás tan hermosa.

3. Й е р м а. Что ты хочешь?

Х у а н. Тебя. При луне ты красивая. (García Lorca, 1987d, p.243)

Yerma. ¿Qué queires?

Juan. A ti. Con la luna estás hermosa.

**Ejemplo 6.**

LA PONCIA. (Interviniendo.)

Lo mejor es el armario de luna.

PRUDENCIA.

Nunca vi un mueble de estos. (García Lorca, 2000c, p.248)

**T. Ing.**

1. PONCIA

(Interrupting)

The best is the wardrobe with the mirror.

PRUDENCIA

I never saw a piece like that. (García Lorca,

2. LA PONCIA (Interrupting): The wardrobe with the mirror is the best.

PRUDENCIA: I've never seen anything like that. (García Lorca, 1977d, p.169)

1977a, pp.198-199)	
<p><b>3. LA PONCIA:</b> (interjecting) The best is the clothes cupboard with mirrors.</p> <p>PRUDENCIA: I never saw one of those fancy things. (García Lorca, 1987b, p.177)</p>	<p><b>4. PONCIA</b> [Interjecting].</p> <p>The best piece is the wardrobe with a mirror.</p> <p>PRUDENCIA.</p> <p>I've never seen one of those. (García Lorca, 1997, p.159)</p>
<p><b>5. PONCIA</b> (breaking in). The best piece is the wardrobe with the mirror.</p> <p>PRUDNECIA. I've never seen one of those. (García Lorca, 1998, p.91)</p>	<p><b>6. LA PONCIA:</b> (Intervening) The best piece is the wardrobe, with a mirror.</p> <p><b>PRUDENCIA:</b> I've never seen a wardrobe with a mirror. (García Lorca, 2007d, p.53)</p>
<p><b>7. PONCIA:</b> (<i>Cutting in</i>) The best piece is the wardrobe with the mirror.</p> <p>PRUDENCIA: I've never seen one of those. (García Lorca, 2008, p.371)</p>	<p><b>8. PONCIA:</b> (Interrupting)</p> <p>The mirrored wardrobe is the finest. El armario delante de un espejo</p> <p>PRUDENCIA:</p> <p>I've never seen one of those. (García Lorca, 2009d, p.101)</p>

<b>T. It.</b>	
<p><b>1. La Ponzia</b> – (intervenendo) Il più bello è l'armadio a specchio.</p> <p>Prudenza – Non ne ho mai visti, di questi mobili. (García Lorca, 1955, p.65)</p>	<p><b>2. La Ponzia.</b> (<i>intervenendo</i>) La cosa più bella è l'armadio a specchiera.</p> <p>Prudenza. Non ho mai visto mobili di questo genere. (García Lorca, 1965, p.427)</p>
<p><b>3.</b> LA PONCIA (intervenendo)</p> <p>Il più bello è l'armadio a specchio.</p> <p>PRUDENCIA</p> <p>Mobili così non ne ho mai visti. (García</p>	<p><b>4. La Ponzia</b> (intervenendo)</p> <p>La cosa più bella è l'armadio a specchiera.</p> <p><i>Prudenza</i></p> <p>Non ho mai visto mobili di questo tipo.</p>

Lorca, 2006a, p.494)	(García Lorca, 2006b, p.84)
----------------------	-----------------------------

<b>T. R.</b>	
<p><b>1.</b> ПОНСИЯ. (Вмешиваясь.)  Лучше всего зеркальный шкаф.  ПРУДЕНСИЯ.  Я таких вещей и не видывала.  (García Lorca, 1975, p.365)</p> <p>PONCIA. (Interviniendo.)  Lo mejor de todo es el armario de espejos.  PRUDENCIA  Nunca he visto cosas así.</p>	<p><b>2.</b> ПОНСИЯ (вмешиваясь в разговор).  Лучше всего зеркальный шкаф.  ПРУДЕНСИЯ. Я никогда не видала  такого шкафа. (García Lorca, 2000b,  p.548)</p> <p>PONCIA. (Interviniendo en la  conversación.)  Lo mejor de todo es el armario de espejos.  PRUDENCIA  Nunca he visto un armario así.</p>

## 7.2. Ejemplos extraídos del original y de las traducciones del símbolo del espejo.

**Ejemplo 1.** Por las paredes, de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos (García Lorca, 2009b, p.110).

<b>T. Ing.</b>	
1. Around the walls, which are of a white and hard material, are round fans, blue jars, and little mirrors. (García Lorca, 1977a, p.48)	2. The walls, white and hard, are hung with round fans, blue plants pots and little mirrors. (García Lorca, 1977d, p.82)
3. On the walls, made of a white hard material, are round fans, blue jars and small mirrors. (García Loca, 1987a, p.45)	4. On the white, masonry walls are open fans, blue mugs, and small mirrors. (García Lorca, 1987b, p.19)
5. The walls are covered with a hard white material. Here and there are round fans, blue vases and small mirrors. (García Lorca, 1989, p.47)	
6. Walls are whitish, with round fans, blue jars and little mirrors. (García Lorca, 1996a, p.25).	7. <i>No hay descripciones de la casa y de las habitaciones.</i> SCENE THREE. (García Lorca, 1996b, p.15)
8. On the walls, made of hard, white substance, are hung circular fans, blue jugs, and small mirrors. (García Lorca, 1997, p.16)	9. For the walls, a hard white material, curved fans, blue vases and small mirrors. (García Lorca, 2007b, p.21)
10. The walls are white and hard. On the walls are round fans, blue jars and small mirrors. (García Lorca, 2008, p.147)	11. The walls, white and rough, are adorned with round fans, blue jars and small mirrors. (García Lorca, 2009a, p.57)

**T. It.**

1. Sulle pareti, di materia bianca e dura, ventagli rotondi e piccoli specchi. (García Lorca, 1942, p.66)	2. Sulle pareti, bianche, ventagli rotondi, vasi azzurri e piccoli specchi. (García Lorca, 1943, p.32)
3. Sulle pareti, di pietra bianca e dura, ventagli rotondi, vasi azzurri e specchietti. (García Lorca, 1965, p.249)	4. Alle pareti, di un materiale bianco e duro, ventagli rotondi, brocche azzurre e piccoli specchi. (García Lorca, 2006a, p.353)
5. Alle pareti, di materiale bianco e duro, ventagli rotondi, brocche azzurre e piccoli specchi. (García Lorca, 2013, p.115)	

<b>T. R.</b>	
1. На белых прочных стенах круглые веера, синие кувшины, зеркальца. (García Lorca, 1987d, p.175).  En las paredes blancas y sólidas los abanicos redondos, jarros azules, espejitos.	2. На белых стенах развешаны веера, синие расписные кувшины и маленькие зеркальца. (García Lorca, 2000b, p.402)  En las paredes blancas están colgados abanicos, jarros azules pintados y pequeños espejitos.

**Ejemplo 2.** Emiliano, que venía montado en una jaca negra, llena de borlas y espejitos [...] (García Lorca, 2007a, p.68).

<b>T. Ing.</b>	
1. You knew him, Emiliano – the one who used to ride a black mare covered with tassels and little mirrors [...] (García Lorca, 1977c, p.64)	2. Emiliano... you saw him for yourself... the one who rode on a black mare, covered with tassels and tiny bits of glass [...] (García Lorca, 1990, p.7).
3. You knew him. Emiliano used to ride a black mare covered with tassels and little mirrors. (García Lorca, 2008, p.33)	

**T. It.**

1. Emiliano, che se ne veniva montato su una giumenta nera tutta nappine e specchietti [...] (García Lorca, 1965, p.90).

2. Emiliano che arrivava a cavallo di una giumenta nera, tutta ricoperta di fiocchi e specchietti [...] (García Lorca, 2006a, p.208).

**T. R.**

1. Эмильяно... ты его знал,... он примчался на вороном коне, убранном кистями и стекляшками [...] (García Lorca, 1987d, p.138).

Emiliano... tú lo conocías, ... él vino volando en un caballo negro adornado con borlas y pequeños trozos de cristal [...].

**Ejemplo 3.** Con un estrado que costó cinco mil reales, con centros de mesa, con cortinas de brocatel, con espejos de cuerpo entero... (García Lorca, 2007a, p.114).

**T. Ing.**

1. With a drawing room suite of furniture that cost five thousand reales, with centerpieces on the tables, brocade curtains, full-length mirrors... (García Lorca, 1977c, p.88)

2. With parlour-furniture that costs a fortune, centre-pieces for the table, brocade curtains, full-length mirrors... (García Lorca, 1990, p.26).

3. With a set of furniture that costs five thousand coins: centerpieces on the tables, brocade curtains, full-length mirrors. (García Lorca, 2008, p.57)

**T. It.**

<p>1. Con un salotto che è costato cinquemila reali, con vasi di porcellana, tende di broccato, specchiere a luna intera... (García Lorca, 1965, p.110)</p>	<p>2. Con dei mobili per il salotto che sono costati la bellezza di cinquemila reales, con centri-tavola, tende di broccato e grandi specchiere a corpo intero... (García Lorca 2006a, p.222).</p>
---	--

<p><b>T. R.</b></p>
<p>1. Одна гостиная в этом доме стоит пять тысяч реалов, на столах большие вазы, на окнах парчовые занавески, несколько трюмо... (García Lorca, 1987d, p.154).</p> <p>Sólo el salón en esta casa cuesta cinco mil reales: en las mesas hay grandes jarrones, en las ventanas cortinas de brocado, varios espejos grandes...</p>

**Ejemplo 4.** [...] (mirándose en un espejo y contándose las arrugas). Una, dos, tres, cuatro... y mil. (Guarda el espejo.) Pero me está muy bien empleado, sí, señor. (García Lorca, 2007a, p.70)

<p><b>T. Ing.</b></p>	
<p>1. SHOEMAKER, <i>looking in a mirror, counting his wrinkles</i>. One, two, three, four... and a thousand. <i>Puts up the mirror.</i> But it serves me right, yes sir. (García Lorca, 1977c, p.65)</p>	<p>2. SHOEMAKER. (<i>gazing into a mirror, counting his lines</i>). One, two, three, four... plus another thousand. (<i>He puts away the mirror.</i>) It serves me right, oh yes it does, sir. (García Lorca, 1990, p.8)</p>
<p>3. SHOEMAKER: [<i>Looking in the mirror, counting his wrinkles</i>] One, two, three, four... and a thousand. But it serves me right. Yes, sir. (García Lorca, 2008, p.35)</p>	

<p><b>T. It.</b></p>
----------------------

Calzolaio [...] ( <i>guardándose in uno specchietto e contandosi le rughe</i> ): Una, due, tre quattro... mille. ( <i>Ripone lo specchio</i> ) Ben mi sta, sissignore. (García Lorca, 1965, p.91)	Calzolaio. [...] ( <i>guardándose in uno specchio e contandosi le rughe</i> ): Una, due, tre, quattro... e mille. ( <i>Ripone lo specchio.</i> ) Ma mi sta bene, sissignore. (García Lorca, 2006a, p.208)
---	---

<b>T. R.</b>
<p>1. [...] (<i>смотрит в зеркальце и считает морщины на лице</i>). Одна, две, три, четыре... тысяча. (<i>Прячет зеркальце</i>). Да, сеньор, так вам и надо. (García Lorca, 1987d, p.138)</p> <p>[...] (<i>se mira en un espejito y cuenta las arrugas en la cara</i>). Una, dos, tres, cuatro... mil. (<i>Esconde el espejito</i>). Sí, señor, se lo tiene ganado.</p>

**Ejemplo 5.**            Girasol de tu madre,  
                                  espejo de la tierra.  
                                  (García Lorca, 2009b, p.167)

<b>T. Ing.</b>	
<p>1. A sunflower to your mother,  a mirror of the earth.  (García Lorca, 1977a, p.97)</p>	<p>2. A weathervane, your mother,  Mirror of the earth.  (García Lorca, 1977d, p.125)</p>
<p>3. Sunflower for your mother,  Mirror of the earth.  (García Lorca, 1987a, p.91)</p>	<p>4. My child, my son, my sunflower,  Mirror of the earth: [...].  (García Lorca. 1987b, p.71)</p>
<p>5. Sunflower of Mother Sun,  Mirror of earth.  (García Lorca, 1989, p.103)</p>	

<p><b>6.</b> A sunflower for your mother, Perfect mirror of the earth. (García Lorca, 1996a, p.78)</p>	<p><b>7.</b> Your mother's sunflower, Mirror of the earth. (García Lorca, 1996b, p.70)</p>
<p><b>8.</b> A sunflower to your mother, Mirror of the Earth; [...]. (García Lorca, 1997, p.63)</p>	<p><b>9.</b> Sunflower of your mother, mirror of all the earth. (García Lorca, 2007b, p.76)</p>
<p><b>10.</b> Sunflower of your mother Mirror of the earth [...] (García Lorca, 2008, p.198)</p>	<p><b>11.</b> Your mother's sunflower, Mirror of the earth. (García Lorca, 2009a, p.129)</p>

<b>T. It.</b>	
<p><b>1.</b> Girasole di tua madre era specchio della terra. (García Lorca, 1942, p.186)</p>	<p><b>2.</b> Girasole di tua madre, Specchio di tutta la terra. (García Lorca, 1943, p.44)</p>
<p><b>3.</b> Girasole di figlio, Specchio della terra. (García Lorca, 1965, p.289)</p>	<p><b>4.</b> Girasole di tua madre Specchio della terra. (García Lorca, 2006a, p.386)</p>
<p><b>5.</b> Girasole di tua madre, Specchio della terra. (García Lorca, 2013, p.247)</p>	

<b>T. R.</b>	
<p><b>1.</b> Он, как подсолнечник, стремился к любимой матери-земле, он чистым зеркалом казался. (García Lorca, 1987d, p.210)</p>	<p><b>2.</b> Материнский подсолнух, Мое солнце земное! (García Lorca, 2000b, p.452)</p> <p>El girasol de la madre,</p>

El, como un girasol, buscaba  
a su amada madre-tierra,  
parecía un espejo limpio.

Mi sol de la tierra!

### 7.3. Ejemplos extraídos del original y de las traducciones del símbolo del agua.

**Ejemplo 1.** A fuerza de caer la lluvia sobre las piedras éstas se ablandan y hacen crecer jaramagos [...] (García Lorca, 2002, p.85).

<b>T. Ing.</b>	
1. The rain just by the force of its falling on the stones softens them and makes weeds grow [...] (García Lorca, 1977a, pp.104-105).	2. The rain smoothes the stones just by falling on them, and then the weeds grow [...] (García Lorca, 1977d, p.21)
3. Rain loosens stones and makes the mustard grow (García Lorca, 1987a, pp.161).	4. [...] that when the rain falls on the rocks, they soften and make the wild mustard grow [...] (García Lorca, 1987b, p.81).
5. When the rain beats down and softens the stones, and weeds spring up among them [...] (García Lorca, 1987c, p.53).	6. The rain falling on the rocks makes them soft in time, and then they grow wild mustard [...] (García Lorca, 1997, p.71).
7. The rain only has to fall on the stones to soften them and encourage the mustard seeds to grow (García Lorca, 2007f, p.7).	8. [...] the force of the rain falling on stone makes it crumble to soil, and weeds grow [...] (García Lorca, 2007c, p.7).
9. A hard rains falls on the stones and makes them soft, so soft that weeds grow. (García Lorca, 2008, p.205).	

<b>T. It.</b>	
1. A forza di cadere, la pioggia fende la pietra, e nasce la rughetta [...] (García Lorca, 1944a, p.20).	2. Tanto cade la pioggia sulle pietre che le fa ammorbidire e vi fa nascere la rucchetta [...] (García Lorca, 1965, p.294).
3. A furia di cadervi sopra la pioggia, le pietre diventano molli e vi cresce la rucola no produce la imagen de mala hierba que crece por	

todas parte [...] (García Lorca, 2006a, p.392).

**T. R.**

1. После сильного дождя даже камни становятся мягче и покрываются гулявником [...] (García Lorca, 1944b, p.282).

Después de una lluvia fuerte hasta las piedras se ablandan y se cubren de jaramagos.

2. Когда идет дождь, даже камни становятся мягче, и на них вырастает трава (García Lorca, 1986).

Quando llueve hasta las piedras se ablandan y crece encima de ellas la hierba.

3. В дождь и камни мягчают – и родится на них осот [...] (García Lorca, 1987d, p.213).

Con la lluvia se ablandan incluso las piedras y nace encima de ellas la cerraaja.

**Ejemplo 2.** A mí me gustaría que fueras al río y nadaras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cale nuestra vivienda. (García Lorca, 2002, p.84)

**T. Ing.**

1. I'd like to see you go to the river and swim or climb up on the roof when the rain beats down on our house (García Lorca, 1977a, pp.103-104).

2. I'd like to see you go swimming in the river, or up on to the roof when the rain's soaking the house (García Lorca, 1977d, p.20).

3. Why don't you go to the river and have a swim? Or go up the roof and let the rain beat down on you (García Lorca, 1987a, pp.159-160).

4. I wish you would go down to the river and swim, and go up on the roof when the rain is pouring down on our house (García Lorca, 1987b, p.80).

<p>5. I wish you'd go down to the river and swim, and go out on the roof of the house in the driving rain (García Lorca, 1987c, p.51).</p>	<p>6. I'd like to see you swimming in the river, and climbing on to the roof of the house when the rain is streaming down (García Lorca, 1997, p.69).</p>
<p>7. I'd like to see you going to swim in the river, or up to the roof when the rain beats on the house (García Lorca, 2007f, p.5).</p>	<p>8. I'd like to see you swim in the river, or climb on the roof when the rain is beating on our house (García Lorca, 2007c, p.5).</p>
<p>9. I'd like you to go to the river and swim, or climb up on the roof when the rain beats down on our house (García Lorca, 2008, 203-p.204).</p>	

<p><b>T. It.</b></p>	
<p>1. A me piacerebbe che tu andassi al fiume a nuotare, e che tornassi a casa quando la pioggia batte sul tetto (García Lorca, 1944a, p.18).</p>	<p>2. Mi piacerebbe che tu andassi al fiume e ti metessi a nuotare, o che salissi sul tetto allorché la pioggia inzuppa la nostra casa (García Lorca, 1965, p.293).</p>
<p>3. Sarei contenta se tu andassi al fiume a fare delle belle nuotate e se salissi sul tetto quando la pioggia ci entra in casa (García Lorca, 2006a, p.391)</p>	

<p><b>T. R.</b></p>	
<p>1. Мне б хотелось, чтобы в бурю ты бесстрашно рассекал волны в реке; чтобы, когда на дворе бушует непогода, ты уходил из дому и подставлял грудь дождю и ветру (García Lorca, 1944b, p.281)</p>	<p>2. Сходил бы ты на реку, поплавал или влез бы на крышу в ливень (García Lorca, 1986).  Que fueras al río a nadar, o que subieras al tejado cuando cae un aguacero.</p>

<p>Me gustaría que cuando la taromenta nadaras en el río rompiendo las olas; que cuando fuera enfurece le temporal te fueras de casa y pusieras el pecho al encuentro de la lluvia y del viento.</p>	
<p><b>3.</b> А мне хочется, чтоб ты в реку кидался да плыл, и на крышу лез, когда дождь заливает (García Lorca, 1987d, p.213).</p> <p>Me gustaría que te arrojaras al río y nadaras, y subieras al tejado cuando la lluvia inunda.</p>	

**Ejemplo 3.**

¿Qué necesitas, amor, mi niño?  
 La tibia tela de tu vestido.  
 [...]  
 ¡Que se agiten las ramas al sol  
 y salten las fuentes alrededor!  
 (García Lorca, 2002, p.86)

<p><b>T. Ing.</b></p>	
<p><b>1.</b> What do you lack, sweet love, my baby?      “The woven warmth in your dress.”      [...]      Let the branches tremble in the sun      and the fountains leap all around!      (García Lorca, 1977a, p.105)</p>	<p><b>2.</b> What do you need, my love, my child?      The warm folds of your gentle dress.      [...]      Oh, the sun in the branches rustling,      The fountains around us playing. (García Lorca, 1977d, p.21)</p>
<p><b>3.</b> What do you want, my love, my child?      ‘That your dress should me enfold.’      [...]      How the branches dance in the sun      And the fountains splash all about them!      (García Lorca, 1987a, p.161)</p>	<p><b>4.</b> What do you need, my love, my child?      “To be warmed by the cloth of your dress.”      [...]      Let the trees lift their branches up to the sun!      Let the waterfall leap, and the river run!</p>

	(García Lorca, 1987b, p.81)
<p><b>5.</b> What are you seeking, my darling, my child?          “The warmth of your garment’s folds.”          [...]                   Let the branches wave in the sun          And the fountains dance all around.          (García Lorca, 1987c, p.55)</p>	<p><b>6.</b> What is it you’re seeking, my darling child?          The warmth of your dress, that’s so soft and mild.          [...]                   Let the branches dance in the sun’s bright glance and the fountains leap for joy. (García Lorca, 1997, p.71)</p>
<p><b>7.</b> What do you need, my love, my child?          The warm feel of your dress.          [...]                   Let the branches wave their arms in the sun!          Let the fountains leap, the water run! (García Lorca, 2007f, p.9)</p>	<p><b>8.</b> What do you need, my love?          ‘The warm feel of your robe.’          [...]                   Let branches stir in the light          and fountains leap in the air!          (García Lorca, 2007c, p.8)</p>
<p><b>9.</b> What do you need, my love, my baby?          A warm dress, a tender cloth.          [...]                   May the branches quiver in the sun,          Let the fountains overrun! (García Lorca, 2008, pp.205-206)</p>	

<b>T. It.</b>	
<p><b>1</b> Che ti serve bimbo mio?          “Un caldo abito di tela”.          [...]                   Muovano rami al sole,          sgorghino fonti intorno.          (García Lorca, 1944a, p.21)</p>	<p><b>2.</b> Di che hai bisogno, amore, bimbo mio?          Del caldo asilo della tua veste.          [...]                   Tremino i rami al sole          E saltino intorno le fonti! (García Lorca, 1965, p.295)</p>

3. Di che hai bisogno, amore, mio bimbo?  
 Del tepore del tuo vestito.  
 [...]  
 Che i rami si muovano al sole  
 E zampillino intorno le fonti!  
 (García Lorca, 2006, p.392)

**T. R.**

1. Что ты ищешь, мой мальчик милый?  
 - Тепло твоей одежды чистой.  
 [...]  
 Пусть ветви трепещут, согреты лучом,  
 И воды играют и плещут кругом.  
 (García Lorca, 1944b, p.283)

¿Qué buscas, mi niño querido?  
 - El calor de tu ropa limpia.  
 [...]  
 Que se agiten las ramas, calentadas por un  
 rayo,  
 y las aguas jueguen y salpiquen alrededor.

2. Чем согрею тебя, сыночек?  
 Теплою своих сорочек.  
 [...]  
 Завивайся в ночи вьюнок,  
 Заплетайте ручки венки!  
 (García Lorca, 1987d, p.214)

¿Con qué te caliento, hijito?  
 Con el calor de tus camisas.  
 [...]  
 Enrédate en la noche, enredadera,  
 ¡Entrenzad, arroyos, la corona de flores!

**Ejemplo 4.** VOZ DE VICTOR. (Cantando.)  
 ¿Por qué duermes solo, pastor?  
 [...]  
 YERMA. (Escuchando.)  
 [...] y si oyes voz de mujer  
 es la rota voz del agua.  
 (García Lorca, 2002, p.100)

**T. Ing.**

<p><b>1. VICTOR'S VOICE, <i>singing</i>.</b>  Why, shepherd, sleep alone?  [...]  <b>YERMA, <i>listening</i>.</b>  [...]  and if you hear a woman's voice,  it's the torn voice of the stream.  (García Lorca, 1977a, pp.116-117)</p>	<p><b>2. VÍCTOR'S VOICE (<i>Singing</i>):</b> Shepherd,  why do you sleep alone?  [...]  <b>YERMA (<i>Listening</i>):</b> [...]  And if you hear a woman's voice  It's the broken voice of the water,  [...].  (García Lorca, 1977d, pp.31-32)</p>
<p><b>3. VICTOR <i>is heard singing off</i>.</b>  <b>VICTOR (<i>off</i>).</b> Why do you sleep alone,  shepherd?  [...]  <b>YERMA <i>is listening</i>.</b>  [...]  And if you hear a woman's voice, shepherd,  It is but the voice of broken water.  (García Lorca, 1987a, p.172)</p>	<p><b>4. VICTOR'S VOICE (<i>Singing</i>):</b>  Why are you sleeping alone, Shepherd?  [...]  <b>YERMA (<i>as she listens</i>):</b>  [...]  And if you hear a women's voice,  It's the broken voice of water.  (García Lorca, 1987b, pp.92-93)</p>
<p><b>5. VICTOR'S VOICE (<i>Singing</i>)</b>  Why sleep all alone, shepard?  [...]  <b>YERMA [...] (<i>Listening</i>.)</b>  [...]  And if you hear a woman cry  it's just the water's broken sigh.  (García Lorca, 1987c, pp.73-75)</p>	<p><b>6. VICTOR'S VOICE [singing].</b>  Why do you sleep alone, shepherd?  [...]  <b>VICTOR'S VOICE [YERMA is listening].</b>  [...] the woman's voice you hear, shepherd,  Is the water's broken voice.  (García Lorca, 1997, p.82)</p>
<p><b>7. VICTOR's voice <i>singing offstage</i>.</b>  Why do you sleep alone shepherd?  [...]  <b>YERMA <i>listens</i>.</b>  [...]</p>	<p><b>8. VICTOR'S VOICE: (<i>Singing</i>)</b>  Why sleep alone, shepherd?  [...]  <b>YERMA: (<i>Listening</i>)</b>  [...]</p>

<p>Hear a woman's voice come near, It's just the broken sound of water. (García Lorca, 2007f, p.31)</p>	<p>and the girl's voice you hear is the voice of the stream. (García Lorca, 2007c, p.20)</p>
<p><b>9. VICTOR'S VOICE:</b> [<i>singing</i>]: Shepherd, why do you sleep alone? [...] YERMA [<i>listening, perhaps a duet here</i>]: [...] And if you hear a woman's voice, It is broken voice of river's stream. (García Lorca, 2008, pp.217-218)</p>	

<b>T. It.</b>	
<p><b>1. Voce di Vittorio</b> (<i>canta</i>): Perchè dormi solo, pastore? [...] Yerma – (<i>ascoltando</i>): [...] e se odi voce di donna è la voce rotta dell'acqua. (García Lorca, 1944a, pp.37-38)</p>	<p><b>2. Voce di Victor</b> (<i>che canta</i>) Perché dormi solo, pastore? [...] Yerma (<i>ascoltando</i>) [...] e se odi voce di donna è la rotta voce dell'acqua. (García Lorca, 1965, p.304)</p>
<p><b>3. VOCE DI VICTOR</b> (<i>cantando</i>): Perchè dormi solo, pastore? [...] YERMA (<i>ascoltando</i>): [...] e se odi voce di donna È voce rotta dell'acqua. (García Lorca, 2006a, pp.399-400)</p>	

<b>T. R.</b>
--------------

<p><b>1. В и к т о р</b> (<i>поёт за сценой</i>):  Зачем спишь ты один пастух?  [...]  (Йерма прислушивается к пению.)  [...]  Ты голос женщины услышишь –  То зов ручья в зелёной чаще, [...]  (García Lorca, 1944b, pp.294-295)</p> <p>V í c t o r. (Está cantando detrás del escenario.)  ¿Por qué duermes sólo, pastor?  [...]  (Yerma está atendiendo el canto.)  [...] y si oyes voz de mujer  es la llamada del arroyo en la espesura verde.</p>	<p><b>2. ГОЛОС ВИКТОРА</b> (Поёт).  Зачем один ты спишь, пастух?  [...]  ЙЕРМА (Вслушивается).  [...] а если слышно женский смех –  то плачет в наледи вода.  (García Lorca, 1987d, p.221)</p> <p>VOZ DE VICTOR. (Está cantando.)  ¿Para qué duermes sólo, pastor?  [...]  YERMA. (Está escuchando con atención.)  [...] y si se oye la risa de mujer  es el agua que llora bajo el hielo.</p>
---	--

**Ejemplo 5.** Y qué voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca (García Lorca, 2002, p.100).

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> What a vibrant voice! It's like a stream of water that fills your mouth (García Lorca, 1977a, p.117).</p>	<p><b>2.</b> Such a powerful voice. Like a surge of water filling your mouth (García Lorca, 1977d, p.32).</p>
<p><b>3.</b> That's quite a voice – it flows out of your mouth like a fountain (García Lorca, 1987a, p.173).</p>	<p><b>4.</b> What a strong voice! Like a gush of water filling your mouth (García Lorca, 1987b, p.93)</p>
<p><b>5.</b> And what a powerful voice you've got. Just like the sound of rushing water (García Lorca,</p>	<p><b>6.</b> You've got a powerful voice. It fills your mouth and streams out like a torrent (García</p>

1987c, p.75).	Lorca, 1997, p.83).
7. Your voice is so strong. Like a stream of water filling your mouth (García Lorca, 2007f, p.31).	8. And what a strong voice. It's like a stream of water that fills your whole mouth (García Lorca, 2007c, p.20).
9. Such a resonant voice! It's like a fresh stream of water that fills your mouth (García Lorca, 2008, p.219).	

<b>T. It.</b>	
1. Che voce forte, però! Sembra un getto d'acqua che ti riempia tutta la bocca (García Lorca, 1944a, p.39).	2. E che voce possente! È come un getto d'acqua che ti riempia tutta la bocca (García Lorca, 1965, p.305).
3. E che voce poderosa! È come un fiotto d'acqua che ti riempie tutta la bocca (García Lorca, 2006a, p.400).	

<b>T. R.</b>	
1. И какой звонкий голос! В горле у тебя точно струя воды (García Lorca, 1944b, p.295).  ¡Y qué voz tan sonora! Como si tuvieras un chorro de agua en la garganta.	2. Голос какой звонкий! Словно вода струится у тебя во рту... (García Lorca, 1986).  ¡Qué sonora es tu voz! Como si el agua corriese por tu boca...
3. И какой сильный голос. Будто ключ из горла бьёт (García Lorca, 1987d, p.221).  ¡Y que voz tan fuerte! Como si brotase un manantial de tu garganta.	

**Ejemplo 6.** Los hijos llegan como el agua. [...] Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca (García Lorca, 2002, pp.95-96).

<b>T. Ing.</b>	
1. Children came like water. [...] Men have got to give us pleasure, girl. They've got to take down our hair and let us drink water out of their mouths. (García Lorca, 1977a, pp.112-113)	2. The babies flowed like water. [...] Men want pleasure, child. They want to undo our hair and give us water to drink from their own mouths. (García Lorca, 1977d, p.28)
3. [...] kids came like water. [...] men like to pleasure us, girl. They like to undo our plaits and give us water to drink from their own mouths. (García Lorca, 1987a, p.169)	4. The children came like water. [...] Men should be enjoyed, my child! They should undo our braids and give us water to drink from their own mouths. (García Lorca, 1987b, p.89)
5. Children come like rain. [...] Our men have got to give us pleasure, girl. They have to let down our hair and give us water to drink out of their mouths. (García Lorca, 1987c, pp.67-69)	6. Babies pour out like water. [...] Men have to give us pleasure, girl. They have to let down our hair and quench our thirst from their own mouths (García Lorca, 1997, p.79).
7. Children just come, like water. [...] You see, girl, men like to have fun. They like to let our hair down and have us drink from their mouths. (García Lorca, 2007f, pp.21-23)	8. Children flowed out like water. [...] Men must pleasure us, girl. They need to undo our tresses and have us drink from their mouths. (García Lorca, 2007c, pp.15-16)
9. Children came like water. [...] You've got to take pleasure in men, girl. We have to unbraid our hair and drink water from their very mouths. (García Lorca, 2008, p.214)	

**T. It.**

<p><b>1.</b> I figli vengono come l'acqua. [...] Gli uomini devono scioglierci le trecce, darci da bere acqua nella loro stessa bocca. (García Lorca, 1944a, pp.31-33)</p>	<p><b>2.</b> I figli arrivano come l'acqua. [...] Gli uomini devono piacere, figliola mia. Devono scioglierci le trecce e farci bere l'acqua nella loro bocca. (García Lorca, 1965, pp.300-301)</p>
<p><b>3.</b> I figli vengono come l'acqua. [...] Gli uomini ci devono piacere, ragazza mia. Devono scioglierci le trecce e darci da bere l'acqua nella loro stessa bocca. (García Lorca, 2006, p.397)</p>	

<p><b>T. R.</b></p>	
<p><b>1.</b> Дети приходят как вода. [...] Мужчины должны нам нравиться, дочка. Они должны расплетать нам косы и поить нас изо рта. (García Lorca, 1944b, p.291)</p> <p>Los hijos llegan como el agua. [...] Los hombres tienen que gustarnos, hija. Tienen que deshacernos las trenzas y darnos de beber de su boca.</p>	<p><b>2.</b> [...], а дети - как вода прибывают. Мужчин надо любить. [...] Они нам косы должны расплетать, водой поить изо рта, [...]. (García Lorca, 1986)</p> <p>[...], y los suben como el agua. Hay que amar a los hombres. [...] Nos tienen que deshacer las trenzas y darnos de beber agua de su boca.</p>
<p><b>3.</b> Дети приходят как дождь. [...] Надобно, дочка, чтоб мужчина нравился. Чтоб косы расплетал и водой изо рта поил (García Lorca, 1987d, p.218).</p> <p>Los hijos llegan como el agua. [...] Tiene que ser, hija, que el hombre guste. Que deshaga las trenzas y te dé de beber agua de su boca.</p>	

**Ejemplo 7.** [...] porque debía ser un canasto de flores y agua dulce [...] Quiero beber agua y no hay vaso ni agua [...] (García Lorca, 2002, pp.115-116).

<b>T. Ing.</b>	
1. [...] it ought to be a basket of flowers and sweet scents. [...] I want to drink water and there's neither water nor a glass. (García Lorca, 1977a, p.130)	2. It should become a basket of fresh flowers and fresh water. [...] I'm thirsty and can't find neither glass nor water. (García Lorca, 1977d, p.44)
3. It should be a basket of flowers and fresh water. [...] I want to drink water, and there's no glass and no water. (García Lorca, 1987a, p.95)	4. [...] when it should be a basket of flowers and sweet water! [...] I want to drink water, and there's no glass and no water! (García Lorca, 1987b, p.106)
5. There should be flowers and fresh spring water. [...] I'm thirsty but there is neither glass nor water. (García Lorca, 1987c, p.183)	6. [...] when it ought to be a basket of flowers and fresh water. [...] I want to drink water, but there's no glass and no water [...]. (García Lorca, 1997, p.99)
7. It ought to be a basket of flowers! It ought to be fresh clear water! [...] I want to drink, but there's no glass or water. (García Lorca, 2007f, p.55)	8. [...] when it should be a basket of flowers and fragrances. [...] I want to drink water and there's neither water nor glass; [...]. (García Lorca, 2007c, p.35)
9. A stone wall instead of a basket of flowers and fresh water. [...] I want to drink water, and there's neither water nor a glass. (García Lorca, 2008, pp.231-232)	

<b>T. It.</b>	
1. [...] dovrebbe essere tutto acqua di rose e ghirlande. [...] Voglio bere acqua e non c'è acqua né bicchiere [...]. (García Lorca, 1944a, p.58)	2. [...] quando dovrebbe essere un cesto di fiori e acqua dolce. [...] Voglio bere acqua, e non c'è né acqua né bicchiere. (García Lorca, 1965, p.314)

3. [...] mentre dovrebbe essere un cesto di fiori e acqua dolce [...] Voglio bere dell'acqua e non c'è né acqua né bicchiere, [...] (García Lorca, 2006a, p.408)

**T. R.**

1. [...] камень, а не корзина цветов, и не сладкая вода. [...] Я хочу утолить жажду, но у меня нет ни стакана, ни воды, [...]. (García Lorca, 1944b, p.308)

[...] una piedra, en vez de un canasto de flores, o agua de dulce sabor. [...] Quiero calmar la sed pero no tengo ni vaso ni agua.

2. [...] а добрая честь - охапка цветов и свежая вода. [...] Я хочу пить - а воды нет, [...] (García Lorca, 1986)

[...] y la honra es una brazada de flores y agua fresca. [...] Yo quiero beber y no hay agua.

3. Где цветам бы цвести, да воде шуметь. [...] Хочу пить, а воды ни капли [...]. (García Lorca, 1987d, p.228)

Donde tienen que florecer las flores y el agua hacer ruido. [...] Quiero beber pero no hay ni una gota de agua [...].

**Ejemplo 8.** Las mujeres, cuando tenéis hijos no podéis pensar en las que no los tenemos. Os quedáis frescas, ignorantes, como el que nada en agua dulce y no tiene idea de la sed (García Lorca, 2002, p.119).

**T. Ing.**

1. You women who have children can't think about us who don't! You stay always fresh, with no idea of it, just as anyone swimming in fresh water has no idea of thirst (García Lorca, 1977a, p.132).

2. Women with children never understand women without. You stay fresh and ignorant – like someone swimming in fresh water who can't understand anyone being thirsty (García Lorca, 1977d, p.47).

<p>3. You mothers have no idea what it is like for us, any more than a swimmer in a mountain stream ever thinks of what it's like to be dying of thirst (García Lorca, 1987a, p.186).</p>	<p>4. When women have children, they can't understand those who don't! You stay fresh, ignorant – like people who swim in sweet water with no idea of what thirst is (García Lorca, 1987b, p.109).</p>
<p>5. You women with children don't know what is like for us without. You're cool, innocent. You're swimming in fresh water, and you've no idea of what it is to thirst (García Lorca, 1987c, p.101).</p>	<p>6. You women who have children can't think about us who are without. You are always cool and unaware, like people swimming in a fresh water, who have no idea what's like to be thirsty (García Lorca, 1997, p.96).</p>
<p>7. You, women with children, you don't give a thought to women like me. You're always full of life, you never think, like someone swimming in cool water, not knowing what it means to be thirsty (García Lorca, 2007f, p.61).</p>	<p>8. Women, when they have children, don't think of those who don't. You're always refreshed, unknowing, as those who swim in fresh water have no idea of thirst (García Lorca, 2007c, p.38).</p>
<p>9. Women who have children don't know what's like for those that can't. You're unspoiled, ignorant of all, like someone who swims in fresh water and has no idea what being thirsty is like (García Lorca, 2008, p.235).</p>	

<p><b>T. It.</b></p>	
<p>1. Voi donne che avete figli non potete pensare a noi che non ne abbiamo. Ve ne restate lì, fresche, ignare, come uno che nuota nell'acqua dolce e non può ricordarsi della sete (García Lorca, 1944a, p.62).</p>	<p>2. Quando una donna ha avuto figli, non pensa più a quelle che non li hanno. Diventate di una ignoranza così assoluta come chi nuota nell'acqua dolce e non ha più idea di ciò che sia aver sete (García Lorca, 1965, p.317).</p>

3. Le donne come te che hanno figli non possono pensare a quelle come me che non ne hanno. Ve ne state lì belle tranquille, all'oscuro di tutto, come chi nuota in acqua dolce e non sa cosa voglia dire aver sete (García Lorca, 2006a, p.410)

**T. R.**

1. У кого есть дети, те не в состоянии понять бездетных. Вы всегда веселы и беззаботны: кто купается в пресной воде, тому и в голову не приходит, что можно страдать от жажды (García Lorca, 1944, p.311)

Quienes tenéis hijos, no sois capaces de entender a los que no los tienen. Siempre estáis alegres y despreocupadas: a quien se baña en el agua dulce, no se le ocurre que se pueda sufrir de sed.

2. Вам, матерям, нас не понять. Вам что - плавай в свежей воде и жажды не знай!... (García Lorca, 1986)

Vosotras, madres, no nos entenderéis. ¡Lo vuestro es nadar en agua fresca y no saber nada de la sed!...

3. Когда есть дети, не понять, каково без них. Вам и горя мало! В воде плещетесь – что вам чужая жажда! (García Lorca, 1987d, p.230)

Quando se tienen hijos, no se entiende cómo es estar sin ellos. ¡No os va ni os viene! ¡Chapoteáis en el agua, no os importa la sed ajena!

**Ejemplo 9.**

Despierte la novia  
la mañana de la boda.  
¡Que los ríos del mundo  
lleven tu corona!  
(García Lorca, 2009b, p.120)

Galana,  
galana de la tierra,  
mira cómo el agua pasa.  
[...]  
Giraba,  
giraba la rueda  
y el agua pasaba.  
¡Porque llega tu boda  
deja que relumbre el agua!  
(García Lorca, 2009b, p.134).

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> Awake, O Bride, awaken,  On your wedding morning waken!  The world's rivers may all  Bear along your bridal Crown!  (García Lorca, 1977a, p.57)</p> <p>Elegant girl,  most elegant in the world,  see the way the water is flowing,  [...]  A-turning  the wheel was a-turning  and the water was flowing  and your wedding night comes.  Oh, water, sparkle!  (García Lorca, 1977a, p.68)</p>	<p><b>2.</b> The bride awakes  on her wedding morn.  Rivers of the world  Will carry her crown!  (García Lorca, 1977d, p.90)</p> <p>Lovely lady,  lady of the earth,  watch how the water flows  [...]  Turning,  wheels turning,  let the waters shine  On your wedding day!  (García Lorca, 1977d, p.99)</p>
<p><b>3.</b> Oh let the bride awaken now  On this her wedding day.  Oh let the rivers of the world  Now bear your bridal-crown away.  (García Lorca, 1987a, p.54)</p>	<p><b>4.</b> The bride is awaking  On the morning of the wedding!  Let the rivers of the world  Carry your crown!  (García Lorca 1987: 28)</p>

<p>Lovely girl, Oh, loveliest of all. See the water flowing [...] Turning, The wheel was turning. And the water flowing. Your wedding-night's coming And the water's gleaming. (García Lorca, 1987a, p.64)</p>	<p>My lady – My lady of the land, See the water flowing! [...] Turning – The wheel was turning, And the water was flowing. Your wedding approaches! Let the shining water be glowing! (García Lorca, 1987b, p.40)</p>
<p style="text-align: center;"><b>5. Let the bride awaken</b> on her wedding morn. Across a thousand rivers her wedding wreath is borne. (García Lorca, 1989, p.67)</p> <p style="text-align: center;">Young maid, young maid of earth and fire, watch how the water flows, [...] And the wheel was turning, turning as the water was flowing, flowing. All on your wedding day, young maid, make the water glow. (García Lorca, 1989, pp.69-70)</p>	
<p><b>6. Open, Open, shining Bride,</b> Open on your wedding day The rivers of the world will bear Your crown along the way. (Garcia Lorca, 1996a, p.35)</p> <p>O, beautiful girl</p>	<p><b>7. Let the bride awake</b> On the morning of her wedding. Let all the rivers of the world Bear her flowering wreath. (García Lorca, 1996b, p.25)</p> <p>Loveliest, O girl</p>

<p>Most beautiful of all The water is flowing, [...] Turning, The wheel was turning, The water was flowing And here is your wedding night. O water, water, Sparkle and shine Like the world's first light. (García Lorca, 1996a, p.45)</p>	<p>Loveliest on earth, See the water flowing [...] Turning, the wheel Was turning. The water Was pouring by. This is your wedding night. The water is flaming. (García Lorca, 1996b, p.38)</p>
<p><b>8.</b> Oh, let the bride awaken on this her wedding day. And all the world's bright rivers shall bear your crown away. (García Lorca 1997: 24)</p> <p>Dressed fine as you are Fine girl of our land, See the water flow on. [...] On the wheel turned Went turning and turning And on flowed the water; Now your weddinh is here, Let the water shine! (García Lorca, 1997, p.34)</p>	<p><b>9.</b> Let the bride wake on her wedding day. Let the world's rivers carry her garland! (García Lorca, 2007b, p.31)</p> <p>Lover, lover of the earth. Watch the water passing [...] Turning, the wheel, turning and the water passing by. Now the wedding day arrives, let the water glow! (García Lorca, 2007b, p.44)</p>
<p><b>9.</b> Awaken, bride, awaken, On the morning of your wedding. May all the rivers of the world Wear your bridal crown! (García Lorca 2009: 157-158)</p>	<p><b>10.</b> Let the bride awaken on her wedding morn. May the rivers of the world ring your bridal crown. (García Lorca 2009: 69)</p>

<p>Ravishing girl,  Most ravishing in the world,  See how the water is flowing.  [...]  Turning,  The wheel is turning  And the water's flowing.  Because the wedding night has come.  Let the water shine!  (García Lorca, 2008, pp.168-169)</p>	<p>My beauty.  Blossom of the fields:  see how the water flows.  [...]  Turning,  the wheel was turning,  and the water was flowing.  As your wedding night's coming  let the water gleam!  (García Lorca, 2009a, p.85)</p>
---	---

<p><b>T. It.</b></p>	
<p><b>1.</b> Svegliati, la sposa,  é il mattino delle nozze.  I fiumi della terra,  portano la tua corona.  (García Lorca, 1942, p.88)</p> <p>Regina delle lande  Guarda che l'acqua passa,  [...]  Girava, girava,  la ruota girava,  è l'acqua che risplende,  l'acqua che passa.  (García Lorca, 1942, p.109)</p>	<p><b>2.</b> Si svegli la sposa la mattina  Delle nozze.  Che i fiumi del mondo  Portino la tua corona.  (García Lorca, 1943, p.34)</p> <p>Bellezza.  Bellezza della terra.  Guarda come l'acqua passa.  [...]  Girava,  Girava la ruota  E l'acqua passava.  Perche arriva la tua festa  Lascia che splenda l'acqua.  (García Lorca, 1943, p.37)</p>
<p><b>3.</b> Si desti la sposa  nel dí delle nozze.  Che i fiumi del mondo  portino la sua corona.</p>	<p><b>4.</b> Si desti la Sposa  il dì delle nozze.  Che i fiumi del mondo  Portin la tua corona.</p>

<p>(García Lorca, 1965, p.256)</p> <p>Gioiello. Gioiello della contrada, guarda come l'acqua scorre. [...] Girava, girava, la ruota, e l'acqua passava. Poiché son giunte le tue nozze, lascia che l'acqua risplenda. (García Lorca, 1965, p.264)</p>	<p>(García Lorca, 2006a, p.359)</p> <p>Tu, bella, Tu, bella della terra, guarda come scorre l'acqua. [...] Girava, girava la ruota e l'acqua passava. Perchè vengon le nozze, lascia che risplenda l'acqua! (García Lorca, 2006a, p.367)</p>
<p style="text-align: center;"><b>5. Si svegli la sposa</b> il mattino delle nozze. Che i fiumi del mondo portino la tua corona! (García Lorca, 2013, p.141)</p> <p style="text-align: center;">Bella. Oh, bella della terra, guarda come passa l'acqua. [...] Girava, girava la ruota e l'acqua passava. Già che sono le tue nozze, lascia che luccichi l'acqua! (García Lorca, 2013, p.169)</p>	

<p><b>T. R.</b></p>	
<p><b>1.</b> Пробудись, невеста, - это утро свадьбы, знай, что реки мира</p>	<p><b>2.</b> Пробудись, невеста, раным-рано, Утро свадьбы долгожданно, и с восходом</p>

<p>унесут венок твой! (García Lorca, 1987d, p.181)</p> <p>Посмотри, красотка, посмотри, красотка, как вода несётся. [...] Колесо вертелось, колесо вертелось, и вода бежала. Вот уж близко свадьба. Пусть вода сверкает! (García Lorca, 1987d, pp.188-189).</p> <p>Despiértate, la novia, Es la mañana de la boda, ¡Que sepas que los ríos del mundo Se llevarán tu corona!</p> <p>Mira, hermosa, Mira, hermosa, Como corre el agua. [...] La rueda giraba, La rueda giraba Y el agua corría. Ya está cerca la boda. ¡Que brille el agua!</p>	<p>твой веночек приплывёт по водам! (García Lorca, 2000, p.410)</p> <p>Любуйся, любуйся, сестрица, как речка искрится, [...] Крутились, вертелись колёса у светлого плёса, и блещет огнисто речное монисто. (García Lorca, 2000b, p.422)</p> <p>Despierte la novia, muy muy temprano, La mañana de la boda es largamente esperada, Y con la salida del sol Tu corona Llegará por las aguas!</p> <p>Admira, Admira, hermana, Como el río relumbra, [...] Giraban, Rotaban las ruedas Cerca del curso, Y brilla como en llamas El collar del río.</p>
---	---

**Ejemplo 10.**

En el río de la sierra  
la esposa triste se bañaba,  
por el cuerpo le subían

los caracoles del agua.

(García Lorca, 2002, p.137)

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1</b> In the wilderness stream the sad wife was bathing. About her body crept the little water snails. (García Lorca, 1977a, p.147)</p>	<p><b>2.</b> In the mountain river a sad wife bathes, the shells of the water cover her body, [...]. (García Lorca, 1977d, p.59)</p>
<p><b>3.</b> In the mountain river The sad wife went to bath. Up her naked body Climbed little water-snails. (García Lorca, 1987a, p.200)</p>	<p><b>4.</b> In the river in the mountains, The despondent wife was bathing. Up along her naked body, Tiny water snails were climbing. (García Lorca, 1987b, p.125)</p>
<p><b>5.</b> In the mountains, in the river, The sad wife bathed. Soft around her body Curled the water like a snail. (García Lorca, 1987c, p.123)</p>	<p><b>6.</b> In the river in the mountains The unhappy wife was bathing And creeping up her body Went shining snails of water. (García Lorca, 1997, p.109)</p>
<p><b>7.</b> The sad wife bathed In the mountain river, Her body caressed By the snails in the water. (García Lorca, 2007f, p.89)</p>	<p><b>8.</b> In a stream along the mountain the sorrowing wife was bathing. All about her body creeping little snails through the water. (García Lorca, 2007c, p.55)</p>
<p><b>9.</b> In the river high The sad wife was bathing. Little water snails Rose up her body. (García Lorca, 2008, p.250)</p>	

**T. It.**

**1.** Nel fiume della sierra si bagnava  
la sposa triste,  
e le salivano su per il corpo  
i guizzi d'acqua.  
(García Lorca, 1944a, pp.86-87)

**2.** Nel fiume della sierra  
la sposa triste si bagnava.  
Per il corpo le salivano  
le chiocciole dell'acqua.  
(García Lorca, 1965, p.329)

**3.** Nel fiume della sierra  
La sposa triste si bagnava.  
Lungo il corpo le salivano  
Le chioccioline dell'acqua.  
(García Lorca, 2006a, p.418)

**T. R.**

**1.** Однажды в быстрой горной речке  
Жена купалась молодая.  
О. как она было печальна!  
(García Lorca, 1944b, p.326)  
  
Una vez en un río rápido de montaña  
Se bañaba una joven esposa.  
¡Oh, qué triste estaba!

**2.** Купалась молодая  
за скалами в низине,  
и струйки вдоль по телу  
улитками скользили.  
(García Lorca, 1987d, p.238)  
  
Una joven se bañaba  
Detrás de las rocas  
En lo bajo del río  
Y los chorritos del agua  
Deslizaban por su cuerpo en forma de  
caracoles.

**Ejemplo 11.** [...] y se le endulzó el vientre de manera tan hermosa que tuvo dos criaturas ahí abajo en río, porque no le daba tiempo de llegar a las casas, [...] (García Lorca: 2002, 126).

<b>T. Ing.</b>	
1. [...] and her womb sweetened so beautifully that she had two children down there at the river because there wasn't time to get the village [...]. (García Lorca, 1977a, p.138)	2. [...] but her womb swelled so sweetly that she had two babies down there by the river, because she didn't have time to get back to the village [...]. (García Lorca, 1977d, pp.50-51)
3. But her belly ripened so sweetly she had twins down there by the river before she ever had time to reach the village. [...]. (García Lorca, 1987a, p.191)	4. [...] and her womb sweetened so beautifully she had two babies down there by the river, because she didn't have time to get to the village [...]. (García Lorca, 1987b, p.115)
5. [...] and her womb ripened beautifully and she had two babies down by the river, because she hadn't time to get back to the village, [...] (García Lorca, 1987c, p.109)	6. [...] and her belly grew so ripe and sweet she had two babes down by the river, because she hadn't time to get herself to the houses, [...] (García Lorca, 1997, p.15).
7. [...] but afterwards her womb ripened so much she had two babies down by the river. She didn't have time to reach the houses. (García Lorca, 2007f, p.71)	8. [...] and her womb became so beautifully fertile that she gave birth to two children, down by the river, because she didn't have time to reach the village, [...] (García Lorca, 2007c, p.44)
9. Her womb ripened so beautifully that she had two children right down there at the river because there wasn't time to get to the village. (García Lorca, 2008, p.241)	

<b>T. It.</b>	
1. [...] le spuntò un ventre tondo, dolce dolce, tanto che ebbe due creature, proprio qui sotto, vicino al fiume, perchè non fece a tempo ad arrivare in paese. (García Lorca,	2. [...] e il ventre le si raddolci così bene che ebbe due creaturine laggiù , verso il fiume, perché non le diede il tempo di arrivare alle case, [...] (García Lorca, 1965,

1944a, p.74)	p. 323)
<p><b>3.</b> E le si addolcì il ventre in un modo così bello che mise al mondo due creature laggiù al fiume, perchè non c'era il tempo per raggiungere le case [...] (García Lorca, 2006a, p.412)</p>	

<b>T. R.</b>	
<p><b>1.</b> [...] Живот у неё так хорошо округлился, что она родила сразу двойню, и до села добежать не успела [...]. (García Lorca, 1944b, p.316)</p> <p>[...] Y se le redondeó el vientre tan bien que dio a luz gemelos, no tuvo tiempo ni para correr hasta el pueblo</p>	<p><b>2.</b> [...] живот у нее красивый стал, большой. Она двойню родила прямо у речки, добежать до дому не успела [...]. (García Lorca, 1986)</p> <p>[...] su vientre se puso tan hermoso y grande. Dio a luz gemelos cerca del río, no pudi ni llegar corriendo a casa [...].</p>
<p><b>3.</b> [...] а в скорости так раздало её, что глаз не отвести, и родила она двойню, прямо в камышах, и позвать никого не успела (García Lorca, 1987d, p.233).</p> <p>[...] pero pronto se engordó tanto que no se podía apartar los ojos de ella, y dio a luz gemelos, allí, en los juncos, no tuvo tiempo ni para llamar a nadie.</p>	

**Ejemplo 12.**

En el arroyo frío  
lavo tu cinta.  
Como un jazmín caliente  
tienes la risa.  
[...]  
Dime si tu marido  
guarda semilla  
para que el agua cante

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> Here in this icy current Let me wash your lace. Just like a glowing jasmine Is your laughing face. [...] Tell me if your husband has fertile seed so water through your clothes will sing indeed. (García Lorca, 1977a, p.124)</p>	<p><b>2.</b> I will wash your ribbons in the icy stream, hearing your laughter like a warm jasmine. [...] And has your husband seed to be sown, to send the water singing through your nightgown? (García Lorca, 1977d, pp.38-39)</p>
<p><b>3.</b> I'll wash your ribbons In the cold, cold stream. And laugh with the laughter Of warm jasmine. [...] Tell me does your husband Give you such a thing That when you wash your petticoat It makes the water sing. (García Lorca, 1987a, p.178)</p>	<p><b>4.</b> In the icy river I wash your sash. Hot as jasmine flower Is your laugh. [...] Tell me if your husband Still has seed To send the water singing Through your sheets. (García Lorca, 1987b, p.100)</p>
<p><b>5.</b> In the ice-cold stream I will wash your lace. Like a white-hot jasmine the smile that lights your face. [...] Tell me, does your husband sow a ripened see? If so, your shirt will swell with the water's melody.</p>	<p><b>6.</b> In the stream's cool water I will wash your lace. Like jasmine warm and glowing the smile that lights your face! [...] Oh, tell me whether your man's seed sends the water singing through your shift.</p>

(García Lorca, 1987c, p.87)	(García Lorca, 1997, p.88)
<p><b>7. In the cold stream</b>  I'll wash this lace,  Like jasmine's glow  The smile on your face.  [...]  Tell me if your man  Has seed that's good and true.  To make the water sing  And soak your nightdress through.  (García Lorca, 2007f, pp.43-45)</p>	<p><b>8. I'll wash your fine ribbons,</b>  in the chill water.  Like glowing jasmine,  you're filled with laughter.  [...]  Say if your man  has the true seed,  that through your dress  the stream may run free.  (García Lorca, 2007c, pp.28-29)</p>
<p><b>9. In the icy stream</b>  I wash your lace  Like a burning jasmine  Is your smiling face.  [...]  Tell me if your husband  Has fertile seed  So that the water may sing  Through your chemise.  (García Lorca, 2008, p.226)</p>	

<b>T. It.</b>	
<p><b>1. Lavo la tua cintura al freddo rio</b>  ed è il tuo riso un caldo gelsomino.  [...]  Dì se tuo marito  ha abbastanza seme  perchè l'acqua canti  nella tua camicia.</p>	<p><b>2. Dentro il torrente freddo</b>  lavo i tuoi panni.  Di gelsomino caldo  è la tua bocca a riso.  [...]  Dimmi se tuo marito  ci ha ancora seme</p>

(García Lorca, 1944a, p.49)	perché ti canti l'acqua nella camicia. (García Lorca, 1965, p.310)
<p style="text-align: center;"> <b>3.</b> Nel freddo ruscello          lavo il tuo nastro,          di caldo gelsomino          ha sapore il tuo riso.          [...]       </p> <p style="text-align: center;">         Dimmi se tuo marito          Ha seme in serbo          Perchè l'acqua ti canti          Nella camicia.          (García Lorca, 2006a, p.404)       </p>	

<b>T. R.</b>	
<p> <b>1.</b> В ручье холодном, чистом          Твой пояс мыла.          Как жасмин, лучом согретый, -          Смех твой зыбкий.          (García Lorca, 1944b, p.301)       </p> <p>         En el arroyo frío, limpio          Estaba yo lavando tu cinta.          Como jazmín, calentado por un rayo,          Es tu risa efímera.       </p>	<p> <b>2.</b> В ручье твой пояс мою,          блестит как рыбка.          Жасмин на солнцепёке – твоя улыбка.          [...]       </p> <p>         У мужа не достало          семян отборных,          чтобы вода запела          в твоих оборках.          (García Lorca, 1987d, p.225)       </p> <p>         En el arroyo lavo tu cinturón,          Que brilla como un pez.          El jazmín bajo el calor del sol es tu sonrisa.          [...]       </p> <p>         Al marido le faltan          Las mejores semillas,          Para que el agua cante       </p>

	En tus volantes.
--	------------------

**Ejemplo 13.** Yo era mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua [...], pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes (García Lorca, 2009b, p.116).

<b>T. Ing.</b>	
1. I was a woman burning with desire, full of sores inside and out, and your son was a little bit of water [...]; but the other one was a dark river, choked with brush, that brought near me the undertone of its rushes and its whispered song (García Lorca, 1977a, p.96).	2. I was a woman scarred and full of sores, inside and out, and your son was the quiet water [...]; but the other was a dark river, full of branches, and he brought the whisper of his rushes, the song between his teeth too close to me! (García Lorca, 1977d, p.124)
3. I was a woman burning, full of pain inside and out, and your son was a tiny drop of water [...]; but the other one was a dark river, full of branches that brought to me the sound of its reeds and its soft song (García Lorca, 1987a, p.90).	4. I was a woman consumed by fire, covered with open sores inside and out, and your son was a little bit of water [...]. But the other one was a dark river filled with branches that brought close to me the murmur of its rushes and its whistling song (García Lorca, 1987b, p.70).
5. I was a woman burning, covered in sores inside and out, and your son was a trickle of water [...], but he was a dark river, full of branches, filling me with the murmur of its reeds, singing to me through clenched teeth. (García Lorca, 1989, p.102)	
6. I was a woman crazed with passionate desire, festering inside and out, all sores, and your son was like cool, good water [...]; but the other man was a dark deep river, full of leaves and twigs and branches that	7. I was a woman on fire. Inside and outside ablaze with agonies. Your son was a single drop of water [...]: the other was a dark big river, carrying torn-up trees, that brought me the sound of its reeds and its song

brought me a hidden music and a whispered song (García Lorca, 1996a, p.76).	(García Lorca, 1996b, p.69).
<b>8.</b> I was a woman on fire, I was blistered everywhere, inside and out, and your son was a drop of cold water [...]; but the other one was a dark river clogged with branches, which sent me the sound of its reeds and its murmuring song (García Lorca, 1997, p.62).	<b>9.</b> I was a woman on fire, wounded inside and out, and your son was a stream of water [...]; but the other was a dark river, filled with branches, that brought me the murmur of its reeds, and its song between clenched teeth (García Lorca, 2007b, p.74).
<b>10.</b> I was a woman who burned, full of sores inside and out, and your son was a bit of water [...], but the other one was a dark river, full of reeds, [...] (García Lorca, 2008, p.197).	<b>11.</b> I was a woman consumed by fire, filled with burning sores inside and out, and your son was a drop of water [...]; but the other was a dark river, full of branches, who brought me the sound of his reeds and his song through clenched teeth (García Lorca, 2009a, p.127).

<b>T. It.</b>	
<b>1.</b> Ero piena di piaghe dentro e fuori. Bruciavo. E tuo figlio era l'acqua [...]. Ma l'altro era un fiume oscuro, in mezzo ai rami, e mi portava il rumore dei suoi guinchi, la sua canzone mormorata fra i denti (García Lorca, 1942, p.166).	<b>2.</b> Io ero una donna bruciata, piena di piaghe di dentro e di fuori, e tuo figlio era un po' d'acqua [...], però l'altro era un fiume scuro, pieno di correnti diverse, che mi investiva col suo impeto (García Lorca, 1943, p.44).
<b>3.</b> Io ero una donna arsa, piena di piaghe dentro e fuori, e tuo figlio era un poco d'acqua [...]: ma l'altro era un fiume scuro, pieno di rami, che faceva arrivare sino a me il rumore dei suoi giunchi e il suo cantare fra i denti (García Lorca, 1965, p.288).	<b>4.</b> Io ero una donna bruciata, piena di piaghe dentro e fuori e tuo figlio era quel po' d'acqua [...]; ma l'altro era un fiume scuro, pieno di rame [...] (García Lorca, 2006a, p.385).

5. Io ero una donna arsa, piena di piaghe dentro e fuori, e tuo figlio era un po' d'acqua [...]; ma l'altro era un fiume oscuro, pieno di rami, che mi attirava con il suo rumore di giunchi e il suo cantare fra i denti (García Lorca, 2013, p.245)

**T. R.**

1. Я сгорала на огне, вся душа у меня в язвах и ранах, а твой сын был для меня струйкой воды [...]. Но тот был тёмной рекой, осенённой ветвями, волновавший меня шуршаньем камышей и глухим рокотом волн (García Lorca, 1987d, p.209).

Yo me estaba quemando en el fuego, toda mi alma estaba llena de llagas y heridas, y tu hijo era para mí un hilo de agua [...]. Pero aquel era un río oscuro, cubierto de ramas, que me inquietaba con el rumor de los juncos y el fragor sordo de las olas.

2. Огонь жёг меня, язвы разъедали мне тело и душу, и от сына твоего – водяной струйки – я ждала [...], а тот, другой, - тёмный поток, уносящий ветви, - настигал меня шелестом тростников, рокотом волн (García Lorca, 2000b, p.451).

El fuego me quemaba, las llagas me corroían el alma y el cuerpo, y de tu hijo, un hilito de agua, yo me esperaba [...], y aquel, el otro, era una corriente oscura que se llevaba las ramas, que me alcanzaba con el rumor de los juncos, con el fragor de las olas.

**Ejemplo 14.** Son piedras delante de mí. Pero ellos no saben que yo, si quiero, puedo ser agua de arroyo que les lleve (García Lorca, 2002, pp.119-120).

**T. Ing.**

1. They're stones in my path, but they don't know that I can be, if I want to, an arroyo's rushing water and sweep them away (García Lorca, 1977a, p.133).

2. They're like boulders in my way, and they don't realize that I could become a flood of water and sweep them aside, if I chose (García Lorca, 1977d, p.46).

<p>3. But what they don't seem to realize is if I wanted to I could destroy the whole family forever (García Lorca, 1987a, p.187).</p>	<p>4. They are stones in my path! But they don't know that if I want to, I can become a torrent of water and sweep them away (García Lorca, 1987b, p.110).</p>
<p>5. They don't know that if I wanted I could sweep them away like a raging torrent (García Lorca, 1987c, p.101).</p>	<p>6. Stones in my path, that's what they are. But what they don't know is that, if I choose, I can turn into a raging torrent that will sweep away the lot of them (García Lorca, 1997, p.97).</p>
<p>7. They are stones blocking my path. They don't understand, if it comes to it, I could be a rushing stream to sweep them away (García Lorca, 2007f, pp.61-63).</p>	<p>8. They are stones in my path. But they don't see that if I wished I could become a flood of water sweeping them away (García Lorca, 2007c, p.38).</p>
<p>9. They are stones in my path. What they don't know is that I can be as swift as a rushing stream, if I choose to, and sweep them away (García Lorca, 2008, pp.235-236).</p>	

<p><b>T. It.</b></p>	
<p>1. Ma non sanno che io, se voglio, posso essere l'acqua di un torrente che, I sassi, se li trascina via (García Lorca, 1944a, p.64).</p>	<p>2. Stanno davanti a me come pietre, e non sanno che se voglio posso diventare acqua di fiumana e travolgerli (García Lorca, 1965, p.317)</p>
<p>3. Mi stanno davanti come tante pietre. Ma non sanno che, se voglio, mi posso trasformare in acqua torrenziale che li travolge (García Lorca, 2006a, p.410).</p>	

<p><b>T. R.</b></p>
---------------------

<p><b>1.</b> Они – камни на моём пути. Но они не подозревают, что если я захочу, я могу превратиться в бурный поток, и он снесёт их (García Lorca, 1944b, p.312)</p> <p>Son piedras en mi camino. Pero no sospechan que si yo quiero puedo convertirme en una corriente torrencial, y este se las lleva por delante.</p>	<p><b>2.</b> Заложили они мне путь, словно камни, а того не знают, что захоти я - смою их, как река (García Lorca, 1986).</p> <p>Me han bloqueado el camino, como piedras, y no saben, que si yo quiero, los llevo como el río.</p>
<p><b>3.</b> Камни, вот они кто. Загородили мне белый свет и не знают, что я река, захочу – всех смою. (García Lorca, 1987d, p.230)</p> <p>Piedras, eso es lo que son. Me han tapado la luz del día y no saben que soy un río, si quiero, me los llevo a todos.</p>	

**Ejemplo 15.** Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana (García Lorca, 2009, p.97).

<p><b>T. Ing.</b></p>	
<p><b>1.</b> I'd like it if you were a woman. Then you wouldn't be going out to the arroyo now and we'd both of us embroider flounces and little woolly dogs (García Lorca, 1977a, p.35)</p>	<p><b>2.</b> I wish you were a girl. Then you wouldn't have to go to the river and we could stay here and embroider flounces and make little woolen dogs (García Lorca, 1977d, p.70).</p>
<p><b>3.</b> I'd like you to be a woman. You wouldn't be going to the stream now and two of us would embroider edgings and little woolen dogs (García Lorca, 1987a, p.34).</p>	<p><b>4.</b> How I wish you had been a girl! You wouldn't be going out to the vineyard now. And we would be embroidering linens and little wool dogs (García Lorca, 1987b, p.6).</p>

<p>5. I wish you were a woman. So you wouldn't have to go off to the river now, and we could settle down here to talk and sew... (García Lorca, 1989, p.31).</p>	
<p>6. I wish you were a woman. I'd love you to be a woman. Then the two of us could embroider white little woolly dogs (García Lorca, 1996a, p.12).</p>	<p>7. I wish you were a girl. Then you wouldn't be going down to the stream. We'd be embroidering borders, with flowers and little woolen dogs (García Lorca, 1996b, pp.2-3).</p>
<p>8. Because I'd like you to be a woman. Than you wouldn't be going to the stream now, we'd be embroidering hems and little poodles together (García Lorca, 1997, p.4).</p>	<p>9. I wish you were a woman. You'd not go to the river now, and we would sit and sew (García Lorca, 2007b, p.6).</p>
<p>10. I wish you were a woman. You wouldn't be going out by the river now, and we could embroider pretty ruffles and little wool dogs (García Lorca, 2008, p.134).</p>	<p>11. I wish you were a woman. You wouldn't be going to the stream now and we would both embroider borders and woollen poodles (García Lorca, 2009a, p.39).</p>

<p><b>T. It.</b></p>	
<p>1. Vorrei che tu fossi femmina. Ora non andresti alla vigna, e ricameremmo insieme... (García Lorca, 1942, p.37)</p>	<p>2. Come mi piacerebbe che tu fossi una donna! Non te ne andresti fuori adesso e cuciremmo qualcosa. Ricameremmo. (García Lorca, 1943, p.29)</p>
<p>3. Vorrei che tu fossi donna. Che ora non andresti al fiume e ce ne staremmo tutt'e due a fare bordature e cagnolini di lana. (García Lorca, 1965, p.240).</p>	<p>4. È che vorrei che tu fossi donna. Così adesso non te ne andresti al fiume e ce no staremmo qui tutte e due a ricamare smerli e cagnolini di lana (García Lorca, 2006a, p.349).</p>

5. Mi piacerebbe che fossi femmina. Adesso non andresti al torrente e noi due staremmo qui a ricamare bordure e cagnolini di lana (García Lorca, 2013, p.83).

**T. R.**

1. Я б хотела, чтоб ты был женщиной! Не надо было бы тебе уходить из дому, мы бы с тобой вышивали... (García Lorca: 1987d, p.).  
  
¡Me gustaría que fueras una mujer! No te haría falta ir de casa, estaríamos bordando juntas...

2. Был бы ты у меня дочкой! Сидели дома, цветы на скатерти вышивали (García Lorca, 2000b, p.390).  
  
¡Si tú fueras una hijita! Estaríamos en casa, bordaríamos flores en el mantel.

**Ejemplo 16.**

NOVIA.

¿Cuánto hay de aquí a la iglesia?

CRIADA.

Cinco leguas por el arroyo, que por camino es doble.

(García Lorca, 2009, p.120)

**T. Ing.**

1. BRIDE. How far is it from here to the church?  
SERVANT. Five leagues by the stream, but twice that by the road. (García Lorca, 1977a, p.57)

2. BRIDE : How far is it to the church from here?  
MAID : Eight miles if you come by the river, twice as far by road. (García Lorca, 1977d, p.90)

3. BRIDE. How far is it from here to the church?  
MAID. Five leagues if you go by the stream. If you take the road it's twice as far. (García

4. BRIDE: How far is it from here to the church?  
MAID: Five leagues by the way of the river, but it's twice as far along the road. (García

Lorca, 1987a, p.54)	Lorca, 1987b, p.28)
<p><b>5. BRIDE</b> How long is it from here to the church?  <b>MAID</b> Two hours by the river, twice as much if you go by the path. (García Lorca, 1989, p.57)</p>	
<p><b>6. BRIDE.</b>  Is it far to the church from here?  <b>SERVANT.</b>  Twenty miles by the river; twice as far by the road. (García Lorca, 1996a, p.34)</p>	<p><b>7. Bride</b> How far from here to the church?  <b>Servant</b> Two hours if you cross the river. Twice as far if you go by the road.  (García Lorca, 1996b, p.25)</p>
<p><b>8. BRIDE.</b>  How far is it from here to the church?  <b>SERVANT.</b>  Five leagues going by the stream, twice that on the road. (García Lorca, 1997, p.24)</p>	<p><b>9. BRIDE:</b> How far from here to the church?  <b>MAID:</b> Two miles by the river bank, double that if you go by the road. (García Lorca, 2007b, p.31)</p>
<p><b>10. THE BRIDE:</b> How far is it from here to the church?  <b>MAID:</b> Five leagues through the streams, but if they took the road, it's twice as long.  (García Lorca, 2008, p.157)</p>	<p><b>11. BRIDE</b>  How far from here to the church?  <b>MAID</b>  Five miles by the stream: twice that if you go by road. (García Lorca, 2009a, p.69)</p>

<b>T. It.</b>	
<p><b>1.</b>                   Fidanzata  Quanto c'è da qui alla chiesa?                              Serva  Cinque leghe per il torrente, e per la strada quasi doppio. (García Lorca, 1942, p.88)</p>	<p><b>2. La Fidanzata –</b> Quanto c'e da qui alla chiesa?    <b>La Cameriera –</b> Cinque leghe lungo il torrente; per la strada c'è il doppio. (García Lorca, 1943, p.34)</p>

<p><b>3. Sposa. Quanto c'è da qui alla chiesa?</b>  Domestica. Cinque leghe per il fiume, e per la strada il doppio. (García Lorca, 1965, p.256)</p>	<p><b>4. SPOSA:</b>  Quanto c'è di qui alla chiesa?  SERVA:  Cinque leghe passando dal torrente, altrimenti il doppio. (García Lorca, 2006a, p.359)</p>
<p><b>5. SPOSA</b>  Quanto c'è da qui alla chiesa?  DOMESTICA  Cinque leghe lungo il torrente e il doppio per la strada.  (García Lorca, 2013, p.141)</p>	

<p><b>T. R.</b></p>	
<p><b>1. НЕВЕСТА.</b>  Сколько отсюда до церкви?  <b>СЛУЖАНКА.</b>  Пять миль, если идти вдоль ручья, а если по дороге – так вдвое.  (García Lorca, 1987d, p.180).   NOVIA  ¿Cúanto hay de aquí a la iglesia?  CRIADA.  Cinco millas si se va por el arroyo y si se va por el camino es el doble.</p>	<p><b>2. Н е в е с т а.</b> А церковь отсюда далеко?  С л у ж а н к а. Если вдоль ручья, то четыре лиги, а по дороге вдвое больше.  (García Lorca, 2000b, p.410)   N o v i a. ¿Y la iglesia está lejos de aquí?  C r i a d a. Si es por el arroyo son 4 leguas, si es por el camino es el doble.</p>

**Ejemplo 17.**

LUNA.

Ya se acercan. Unos por la cañada y otros por el río. Voy a alumbrar las piedras. ¿Qué necesitas?

[...]

MENDIGA.

No dejemos que pasen el arroyo.

(García Lorca, 2009b, p.149)

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> MOON. They're coming. One band through the ravine and the other along the river. I'm going to light up the boulders. What do you need? [...] BEGGAR WOMAN. Let's not let them get past the arroyo. (García Lorca, 1977a, p.83)</p>	<p><b>2.</b> MOON: They draw nearer. Some up the ravine, some by the river. I shall light up the stones! What do you want? [...] BEGGAR: They won't get past the ravine. (García Lorca, 1977d, p.113)</p>
<p><b>3.</b> MOON. Now they come near. Some through the ravine, others by the river. I shall light up the stones. What do you need? [...] BEGGAR WOMAN. We mustn't let them get beyond the stream. (García Lorca, 1987a, p.78)</p>	<p><b>4.</b> MOON: <span style="float: right;">Now they are near!</span> Some through the valley and the other one along the river. I'll shine the rocks. What do you need? [...] BEGGAR WOMAN. We won't let them cross the river! (García Lorca, 1987b, pp.54-55)</p>
<p><b>5.</b> MOON They're drawing close. Some by the river, others though the mountain pass. I'll drown them in light. What else do you need? [...] BEGGAR We won't let them to go beyond the stream.</p>	

(García Lorca, 1989, pp.86-87)

**6. MOON.**

They're coming. One crowd through the ravine and the other by the road near the river. I'm going to throw light on the rocks and stones. What do you need?

[...]

**BEGGAR WOMAN.**

We must try to stop them getting past the stream.

(García Lorca, 1996a, pp.63-64)

**7. Moon**

They're coming closer.

Some down the ravine, some along the river.

I'll light up the rocks. What do you need?

[...]

**Beggar Woman**

They must not get beyond the stream.

(García Lorca, 1996b, pp.53-54)

**8. MOON.**

They come closer now.

Some through the ravine and that one along the river.

I'm going to throw light on the stones. What do you need?

[...]

**BEGGAR WOMAN.**

We mustn't let them past the stream.

(García Lorca, 1997, p.49)

**9. MOON:** They're nearer now.

Some by the hill, the rest by the river.

I'll light their way. What do you need?

[...]

**BEGGARWOMAN:** We won't let them pass the stream!

(García Lorca, 2007b, pp.60-61)

**10. MOON:** ... And they draw near.

Some through the ravine and others through the river. I will throw my light on the boulders. What do you need?

[...]

**BEGGAR:**

We must not let them pass the stream.

**11. MOON**

Here they come. Some by the ravine and the other by the river. I'll light the stones. What do you need?

[...]

**BEGGARWOMAN**

We must not let them cross the stream.

(García Lorca, 2009a, p.107)

(García Lorca, 2008, p.185)	
-----------------------------	--

<b>T. It.</b>	
<p><b>1. Luna</b> Si avvicinano. Gli uni per il vallone, e gli altri per la via del torrente. Vado ad illuminare le pietre. Che occorre? [...]</p> <p style="text-align: center;"><b>Morte-Mendica</b></p> <p>Non lasceremo che passino il ruscello. (García Lorca, 1942, p.145)</p>	<p><b>2. La Luna</b> – Già si avvicinano. Gli uni per il monte e gli altri per il fiume. Vado a illuminare le pietre. Di che hai bisogno? [...]</p> <p><b>La Mendicante</b> – Non lasciamo che passino il torrente. (García Lorca, 1943, p.41)</p>
<p><b>3. Luna.</b> Ormai sono vicini. Lui viene lungo il fiume e gli altri per la gola. Farò brillare i sassi. Che vuoi? [...]</p> <p><b>Mendicante.</b> [...] Non lasciamo che passino il torrente. (García Lorca, 1965, p.277)</p>	<p><b>4. LUNA:</b> Eccoli, vengono. Chi per la via dei monti, chi dal fiume. Darò luce alle pietre. Tu che vuoi? [...]</p> <p><b>MENDICANTE</b> Non facciamogli attraversare il fiume. (García Lorca, 2006a, p.378)</p>
<p style="text-align: center;"><b>5. LUNA</b></p> <p style="text-align: center;">Si avvicinano. Alcuni per la via, gli altri lungo il fiume. Vado a illuminare i sassi. Cosa ti serve? [...]</p> <p style="text-align: center;"><b>MEBDICANTE</b></p> <p style="text-align: center;">Non lasciamo che passino il torrente. (García Lorca, 2013, p.213)</p>	

<b>T. R.</b>
--------------

<p><b>1. ЛУНА.</b> Они уже близко. Те едут по дороге, а он – берегом реки. Пойду освещу камни. Что тебе надо? [...] <b>НИЩЕНКА.</b> Не дадим им перейти ручей. (García Lorca, 1987d, p.199)  <b>LUNA.</b> Ya están cerca. Los otros van por el camino, y él va por la orilla del río. Voy a iluminar las piedras. ¿Qué necesitas? [...] <b>MENDIGA.</b> No dejemos que pasen el arroyo.</p>	<p><b>2. М е с я ц.</b>  Подъезжают. Кто берегом, кто логом. Каждый камень высвечиваю. Чем ещё помочь? [...] <b>Н и щ е н к а.</b> Не дай им выйти к броду! (García Lorca, 2000b, pp.436-437)  <b>L u n a.</b> Se acercan. Unos por la orilla, otros por el camino. Arrojo la luz sobre cada piedra. ¿En que puedo ayudar? [...] <b>М е н д и г а.</b> No les dejes salir al vado.</p>
---	--

**Ejemplo 18.**

Usted vive al otro lado del río (García Lorca, 2002, p.93).

<p><b>1.</b> You live on the other side of the river? (García Lorca, 1977a, p.111)</p>	<p><b>2.</b> You live on the other side of the river. (García Lorca, 1977d, p.27)</p>
<p><b>3.</b> Are you from the other side of the river? (García Lorca, 1987a, p.167)</p>	<p><b>4.</b> You live on the other side of the river? (García Lorca, 1987b, p.87)</p>
<p><b>5.</b> Do you live on the other side of the river? (García Lorca, 1987c, p.65)</p>	<p><b>6.</b> You live on the other side, then? (García Lorca, 1997, p.77)</p>
<p><b>7.</b> Aren't you from across the river? (García Lorca, 2007f, p.19)</p>	<p><b>8.</b> You live over the river (García Lorca, 2007c, p.14).</p>
<p><b>9.</b> You live on the other side of the river</p>	

(García Lorca, 2008, p.212).

**T. It.**

1 Vivete dall'altra parte del fiume? (García Lorca, 1944a, p. 29)

2. Vivete di là dal fiume, no? (García Lorca, 1965, p.300)

3. Lei abita dall'altra parte del fiume? (García Lora, 2006a, p.396)

**T. R.**

1. Вы живёте на том берегу? (García Lorca, 1944b, p.289)

2. Вы с того берега? (García Lorca, 1986)

¿Usted vive en la otra orilla del río?

¿Es Usted de la otra orilla del río?

3. Вы за рекой живёте? (García Lorca, 1987d, p.217)

¿Usted vive al otro lado del río?

**Ejemplo 19.**

Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad... (García Lorca, 2002, p.127).

1. I'm thinking how thirsty I am and how I don't have any freedom (García Lorca, 1977a, p.139).

2. I believe I'm thirsty and have no freedom (García Lorca, 1977d, p.51).

3. But I'm desperate for what should be mine by rights (García Lorca, 1987a, p.192).

4. I feel as if I am thirsty and I have no freedom! (García Lorca, 1987b, p.116)

5. I only think about my thirst and my lack of freedom (García Lorca, 1987d, p.111).

6. All I can think about is that I'm parched and shackled (García Lorca, 1997, p.102).

7. What matters to me is this thirst, this lack of freedom (García Lorca, 2007f, p.73).	8. I know I'm thirsty and that I'm not free (García Lorca, 2007c, p.45).
9. I only know how thirsty I am, and how limited my freedom is (García Lorca, 2008, p.242)	

<b>T. It.</b>	
1. Io penso una cosa: che ho sete; e che non ho libertà (García Lorca, 1944a, p.74).	2. Io invece penso che ho sete e non ho libertà (García Lorca, 1965, p.323).
3. Io penso che ho sete e non ho libertà (García Lorca, 2006a, p.414).	

<b>T. R.</b>	
1. А я думаю о том, что меня мучает жажда, и что я томлюсь в неволе... (García Lorca, 1944b, p.317)  Y yo pienso que estoy sufriendo de sed y estoy consumiéndome encerrada...	2. А я сохну от жажды и хочу свободы (García Lorca, 1986).  Me estoy secando de sed y quiero libertad.
3. А мне воды не дали и волю отняли. (García Lorca, 1987d, p.234).  A mi no me han dado el agua y me han quitado la libertad.	

**Ejemplo 20.**

VIEJA.

Cuando se tiene sed, se agradece el agua.

YERMA.

Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo. (García Lorca, 2002, pp.141-142)

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1. OLD WOMAN.</b> When one's thirsty, one's grateful for water.</p> <p>YERMA. I'm like a dry field where a thousand pairs of oxen plow, and you offer me a little glass of well water. (García Lorca, 1977a, p.151)</p>	<p><b>2. OLD WOMAN:</b> When someone's thirsty, they're thankful enough for water.</p> <p>YERMA: I'm a dry field ploughed by a thousand oxen, and you offer me a glass of well water. (García Lorca, 1977d, p.62)</p>
<p><b>3. P A G A N W O M A N.</b> When you're thirsty, you're glad of water.</p> <p>Y E R M A. What good in a desert is a drop of water? It's not my body that thirsts, it's my heart. (García Lorca , 1987a, p.203)</p>	<p><b>4. FIRST OLD WOMAN:</b> When you're thirsty, you're grateful for water.</p> <p>YERMA: I'm like a parched field big enough to hold a thousand teams of oxen plowing, and what you give me is a little glass of water from the well! (García Lorca, 1987b, p.130)</p>
<p><b>5. OLD WOMAN</b> When you're thirsty you are glad of drink.</p> <p>YERMA I'm like a parched field. Big enough to hold a thousand teams of oxen ploughing and you're offering me a tiny glass of stagnant water! (García Lorca, 1987c, p.129)</p>	<p><b>6. OLD WOMAN.</b></p> <p>A thirsty woman is grateful for water.</p> <p>YERMA.</p> <p>I'm like a parched field big enough to be ploughed by a thousand yoke of oxen, and what you're offering me is a tiny glass of water from the well. (García Lorca, 1997, p.113)</p>
<p><b>7. PAGAN WOMAN.</b> But water takes away a person's thirst.</p> <p>YERMA. My thirst is the thirst of a parched field ploughed by a thousand oxen. And all you</p>	<p><b>8. OLD WOMAN:</b> When one is thirsty, one is grateful for water.</p> <p>YERMA: I'm like a parched field where a thousand pairs of oxen should drive the</p>

offer is a small glass of water. (García Lorca, 2007f, p.97)	plough, and what you offer me is a little glass of water from the well. (García Lorca, 2007c, p.59)
<p><b>9. OLD WOMAN:</b> When one's thirsty, one is thankful for water.</p> <p><b>YERMA:</b> You offer me a tiny glass of water when I'm a dry field where a thousand pairs of oxen plow. (García Lorca, 2008, p.254)</p>	

<b>T. It.</b>	
<p><b>1. La vecchia</b> – Quando si ha sete, l'acqua fa piacere.</p> <p><b>Yerma</b> – Io sono un campo arido dove possono entrare con gli aratri mille paia di buoi, e tu mi offri un piccolo vaso d'acqua di pozzo. (García Lorca, 1944a, pp.93-94)</p>	<p><b>2. Vecchia.</b> L'acqua è sempre gradita quando si ha sete .</p> <p><b>Yerma.</b> Io sono come una campagna arida che potrebbero arare mille paia di buoi, e tu m'offri soltanto un bicchiere di acqua di pozzo. (García Lorca, 1965, p.333)</p>
<p><b>3. VECCHIA:</b> Quando si ha sete si gradisce l'acqua. <b>YERMA:</b>  Io sono come un campo arido dove potrebbero arare mille paia di buoi e quello che tu mi dai non è che un bicchier d'acqua di pozzo. (García Lorca, 2006a, p.422)</p>	

<b>T. R.</b>	
<p><b>1. Старуха.</b> Кого мучает жажда, тот бывает благодарен воде.</p> <p><b>Йерма.</b> Я – как сухое поле, на котором</p>	<p><b>2. Старуха.</b> Кто хочет пить, воде радуется.</p> <p><b>Йерма.</b> Я - как сухое поле под сотнями плугов, а ты мне даешь чашку воды.</p>

<p>может сразу пахать тысяча пар волов, а ты мне предлагаешь крошечный стакан колодезной воды. (García Lorca, 1944b, p.331)</p> <p>Vieja. Quien sufre de sed, suele estar agradecido al agua.</p> <p>Yerma. Soy como un campo seco, el cual pueden estar arando mil pares de bueyes a la vez, y tú me ofreces un diminuto vaso de agua de pozo.</p>	<p>(García Lorca, 1986)</p> <p>Vieja. Quien quiere beber, se alegra del agua.</p> <p>Yerma. Soy como un campo seco bajo cientos de arados, y tu me das una taza de agua de pozo.</p>
---	--

<p><b>3. СТАРУХА.</b></p> <p>У кого жажда, рад воде.</p> <p><b>ЙЕРМА.</b></p> <p>Я как земля в засуху – сотней волов не распахать, а ты ко мне с ковшом воды подступаешь. (García Lorca, 1987d, p.241)</p> <p><b>VIEJA</b></p> <p>Quien tiene sed, se alegra del agua.</p> <p><b>YERMA.</b></p> <p>Soy como la tierra durante la sequía, no se puede arar ni con cientos de bueyes, y tú te me acercas con un cazo de agua de pozo.</p>
---

**Ejemplo 21.** De mi sé decir, que he aborrecido el agua de estos pozos (García Lorca, 2002, p.121).

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> But for myself, I can say I've grown to hate the water from these wells (García Lorca, 1977a, p.135).</p>	<p><b>2.</b> As for me, I can only say 'I'm weary to death of the water from these wells (García Lorca, 1977d, p.49).</p>

3. But as for me, I'm sick of the very water in these wells (García Lorca, 1987a, p.188).	4. As for me, I can say I have hated the water from these wells! (García Lorca, 1987b, p.112)
5. But I can say for myself that I've grown to detest the water from these wells (García Lorca, 1987c, p.103).	6. I can tell you, I've come to loathe the water in this well (García Lorca, 1997, p.98).
7. For myself I can honestly say I hate the taste of the water in our wells (García Lorca, 2007f, p.65).	8. But as for me, I must say I've grown to hate the water from this well (García Lorca, 2007c, p.40).
9. I know one thing: I've grown to hate the water from these wells. (García Lorca, 2008, p.238).	

<b>T. It.</b>	
1. Io, per me, ti dico una cosa: che l'acqua del pozzo di casa oramai mi fa schifo (García Lorca, 1944a, p.66).	2. Per conto mio, ti posso dire che sono arrivata ad aborreire fin l'acqua di questi pozzi. (García Lorca, 1965, p.319).
3. Di me questo posso dire: che detesto l'acqua di questi pozzi (García Lorca, 2006a, p.411).	

<b>T. R.</b>	
1. О себе могу сказать одно: надоела мне вода из здешних колодцев (García Lorca, 1944b, p.313).  De mí sólo puedo decir una cosa: estoy harta del agua de los pozos de aquí.	2. А мне опостылела здешняя вода (García Lorca, 1986).  Yo estoy harta del agua de aquí.

3. А про себя одно скажу – опостылела мне вода здешних колодцев (García Lorca, 1987d, p.231).

De mí diré sólo una cosa: estoy harta del agua de los pozos de aquí.

**Ejemplo 22.** Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada (García Lorca, 2009c, p.156).

<b>T. Ing.</b>	
1. What other way is there to talk about this cursed village with no river – this village full of wells where you drink water always fearful it’s been poisoned? (García Lorca, 1977a, p.164)	2. It’s all you can say about this riverless village, cursed with wells – every time you drink the water you wonder if you’ve been poisoned (García Lorca, 1977d, p.137).
3. That’s the way you have to talk in this damned town without a river, this town of wells! Where you always drink the water, in fear that it’s poisoned! (García Lorca, 1987b, p.144)	4. That’s the only way to talk in this village full of wells where every time you drink the water you’re afraid it might be poisoned (García Lorca, 1997, p.125).
5. What else can you say of this terrible village without a river... this town of wells where we drink the water and we’re always afraid it might be poisoned (García Lorca, 1998, p.19).	6. It’s the only way to speak when you live in a cursed village without a river, without wells, where one drinks the water fearing always that it’s poisoned (García Lorca, 2007d, p.12).
7. It is the only way to speak when you live in a cursed village without a river, without wells, where one is always drinking water with the fear it might be poisoned (García	8. This is how you must speak in this damned village with no river. A village of wells where you are always afraid to drink for fear the water’s poisoned (García Lorca,

Lorca, 2008, p.330).	2009d, p.53).
----------------------	---------------

<b>T. It.</b>	
<b>1.</b> Così si deve parlare in questo maledetto villaggio senza fiume, villaggio di pozzi, dove si beve sempre l'acqua con la paura sia avvelenata (García Lorca, 1955, p.30).	<b>2.</b> È così che si deve parlare in questo maledetto paese senza fiume; paesi di pozzi, dove si beve l'acqua sempre con la paura che sia avvelenata (García Lorca, 1965, p.397).
<b>3.</b> È così che si deve parlare in questo maledetto paese senza fiume; paese di pozzi, dove si beve l'acqua sempre con la paura che sia avvelenata (García Lorca, 2006a, p.23).	<b>4.</b> È così che si deve parlare in questo dannato paese senza fiume, paese di pozzi, dove si beve l'acqua sempre con la paura che sia avvelenata (García Lorca, 2006b, p.471).

<b>T. R.</b>	
<b>1.</b> А что ж ещё можно сказать о проклятых людях этого проклятого селенья, где даже реки нет и вода в колодцах такая зелёная, что пьёшь и боишься, как бы не отравиться (García Lorca, 1975, p.473).  Y qué más se puede decir sobre la gente maldita de este pueblo maldito donde no hay ni río, y el agua en los pozos es tan verde que la bebas y tienes miedo de envenenarte.	<b>2.</b> А как же ещё говорить, когда живёшь в этом проклятом селении, где и реки-то нет, одни колодцы, из которых страшно напиться, - того и гляди, воду отравят (García Lorca, 2000b, p.335).  Y cómo se puede hablar de otra manera cuando vives en este maldito pueblo, donde no hay ni río, sólo pozos, de los cuales da miedo beber porque a lo mejor envenenan el agua.

**Ejemplo 23.**

No quiso tocar  
la orilla mojada,  
su belfo caliente

con moscas de plata.  
 A los montes duros  
 sólo relinchaba  
 con el río muerto  
 sobre la garganta. (García Lorca, 2009b, p.103)

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> He never did touch            the dank river shore            though his muzzle was warm            and with silvery flies.            So, to the hard mountains            he could only whinny            just when the dead stream            covered his throat.            (García Lorca, 1977a, p.42)</p>	<p><b>2.</b> No nuzzling near            the damp shore,            his muzzle warm            with silver flies.            He whinnied only            to the hard mountains,            the dead river            in his gullet!            (García Lorca, 1977d, p.77)</p>
<p><b>3.</b> Horsey will not touch the bank,            Even though the bank is wet,            Even though his mouth is hot,            Streaming tiny drops of sweat.            To the mountains cold and hard,            He could only call and neigh,            Horsey's throat is hot and parched,            And the river bed is dry.            (García Lorca, 1987a, p.40)</p>	<p><b>4.</b> He would not touch            The riverside.            His mouth was hot            With silver flies.            Alone, he cried out            To the cruel mountains,            With the dead river            Around his throat.            (García Lorca, 1987b, p.13)</p>
<p><b>5.</b> He lifts his head            From the water's edge            Through flies and heat            With a beraking heart            To the shadow of mountains            Far, far away            And so the river dies</p>	

<p>And dries upon his throat. (García Lorca, 1989, p.40)</p>	
<p><b>6.</b> The stallion won't go near that wet place Though his thirst is great. He has galloped murderous miles And his body is all sweat. Now the stallion starts to neigh To the mountains cold and high, His mouth is hot, his throat is parched And the river is gone dry. (García Lorca, 1996a, p.19)</p>	<p><b>7.</b> He will not touch The edge of the river He will not, he will not Quench his muzzle In the fringe of the river Though it sweats Flies of silver. He can only whinny To the hard mountains From the dry river Dead in his throat. (García Lorca, 1996b, pp.9-10)</p>
<p><b>8.</b> His muzzle all streaming with fly-flecks of silver would not touch the soaking dark bank of river, but neighed to the mountains, the far-off hard mountains, while the dead river's water was at his throat lapping. (García Lorca, 1997, p.10)</p>	<p><b>9.</b> It would not touch the wet shore, his burning muzzle, silvered with flies. He would only neigh, to the harsh mountains, a weight of river, dead, against his throat. (García Lorca, 2007b, p.14)</p>
<p><b>10.</b> He wouldn't touch The cold river-bank, although his muzzle Was burning with silvery flies. So, to the hard mountains He could only whinny When the dead stream</p>	<p><b>11.</b> He would not touch the damp of the shore though silvery flies on his muzzle did swarm. He would only neigh At the gathering storm with the dead river</p>

Met his throat. (García Lorca, 2008, p.142)	closing over his throat. (García Lorca, 2009a, p.49)
--	---

<b>T. It.</b>	
<p><b>1.</b> Non volle alla riva bagnata, venire. Nitriva il gran cavallo alle montagne dure e il fiume gli passava sopra il collo eretto. (García Lorca, 1942, p.53)</p>	<p><b>2.</b> Non volle toccare La sponda bagnata, Il suo muso caldo Con mosche d'argento. Ai monti duri Solo nitriva Col fiume morto Sopra la sua gola. (García Lorca, 1943, p.31)</p>
<p><b>3.</b> Non volle toccare la riva bagnata il caldo suo muso con mosche d'argento. Soltanto nitriva verso i duri monti con il fiume morto sulla triste gola. (García Lorca, 1965, p.245)</p>	<p><b>4.</b> Non volle toccare la sponda bagnata il suo muso caldo con peli d'argento. Ai rigidi monti da solo nitriva con sopra la gola la morte del fiume. (García Lorca, 2006a, p.350)</p>
<p><b>5.</b> Non volle toccare la riva bagnata, il suo muso caldo con mosche d'argento. Solo ai monti duri</p>	

Lanciava i nitriti  
 con il fiume morto  
 sopra la gola.  
 (García Lorca, 2013, p.101)

**T. R.**

1. К берегу сырому  
 он не потянулся  
 вспененною мордой;  
 жалобно заржал он,  
 поглядел на горы –  
 суровые горы.  
 (García Lorca, 1987d, p.171)

Hacia la orilla mojada  
 No estiró  
 el belfo cubierto de espuma.  
 Relinchó con lamento,  
 Miró los montes,  
 Los montes duros.

2. Он к речной прохладе  
 жарких губ не тянет.  
 Всё зовёт кого-то,  
 Лишь на горы глянет.  
 И тревожит горы  
 Жалоба глухая,  
 мёртвою рекою  
 в горле затихая.  
 (García Lorca, 2000b, p.397)

Hacia el frescor del río  
 No estira los labios calientes.  
 Sigue llamando a alguien,  
 Mirando a los montes.  
 Y molesta los montes  
 El lamento sordo,  
 Como el río muerto  
 Apagándose en la garganta.

**Ejemplo 24.** Es justo que yo aquí muera  
 con los pies dentro del agua, [...]  
 (García Lorca, 2009b, p.157).

**T. Ing.**

1. It's fitting that I should die here,

2. It's right that I should die here,

With water over my feet, [...] (García Lorca, 1977a, p.89).	My feet in the mire [...] (García Lorca, 1977d, p.118).
<b>3.</b> It's right that I should die here, My feet deep in the water [...] (García Lorca, 1987a, p.84).	<b>4.</b> It's right for me to die Here, with my feet in the water [...] (García Lorca, 1987b, p.61).
<b>5.</b> It's only right that I should die here beside the stream [...] (García Lorca, 1989, p.94).	
<b>6.</b> I'll die here. That's right and fitting. Water will cover my feet, [...] (García Lorca, 1996a, p.70).	<b>7.</b> It's right that I should die here, My feet in water, [...] (García Lorca, 1996b, p.61).
<b>8.</b> It's right for me to die here with water over my feet [...] (García Lorca, 1997, p.55).	<b>9.</b> It's right I should die here with my feet in the water, [...] (García Lorca, 2007b, p.67).
<b>10.</b> I should die here With my feet in the water, [...], (García Lorca, 2008, p.191).	<b>11.</b> It's right I should die here with my feet in the water, [...] (García Lorca, 2009a, p.115).

<b>T. It.</b>	
<b>1.</b> È giusto ch'io muoia qua coi piedi all'acqua [...] (García Lorca, 1942, p.154).	<b>2.</b> È giusto che io qui muoia, Con le spine sopra la testa. (García Lorca, 1943, p.42).
<b>3.</b> È giusto ch'io muoia qui, tenendo i piedi nell'acqua [...] (García Lorca, 1965, p.282).	<b>4.</b> È giusto che io qui muoia con I piedi dentro l'acqua [...] (García Lorca, 2006a, p.380)
<b>5.</b> È giusto che io qui muoia	

Con i piedi dentro l'acqua [...]  
(García Lorca, 2013, p.227).

**T. R.**

**1.** Прощай,  
Мне умереть одной здесь должно.  
Я ноги в воду опущу [...] (García Lorca, 1987d, p.203).

Adiós,  
Debo morir aquí sola.  
Bajaré los pies al agua.

**2.** Мой грех – и одна я сгину,  
терновый венок заслужен,  
и тело нашло стремнину. (García Lorca, 2000b, p.444).

Es mi pecado y moriré sola,  
Está merecida la corona de espinas,  
Y el cuerpo ha encontrado el río.

**Ejemplo 25.** ¡Quiero irme de aquí! ¡Bernarda! ¡A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar! (García Lorca, 2009c, p.188)

**T. Ing.**

**1** I want to get away from here! Bernarda!  
To get married by the shore of the sea – by  
the shore of the sea! (García Lorca, 1977a,  
p.176)

**2.** I want to get away from here! Bernarda! I  
want to get married by the seaside, by the  
seaside! (García Lorca, 1977d, p.148)

**3.** I want to get away from here! Bernarda!  
To get married at the edge of the sea, at the  
edge of the sea! (García Lorca, 1987b,  
p.155)

**4.** I want to get away from here! Bernard! I  
want to get married down by the sea, down  
by the sea! (García Lorca, 1997, p.137)

**5.** I want to go out, Bernarda! To get  
married down on the sea-shore, down on the  
sea-shore! (García Lorca, 1998, p.42)

**6.** I want to go! Bernarda! I want to be  
married by the seashore, by the seashore!  
(García Lorca, 2007d, p.26)

7. I want to leave this place! Bernarda! I want to get married by the seashore, by the sea... (García Lorca, 2008, p.344)	8. I want to leave this place! Bernarda! I want to marry by the seashore, by the seashore! (García Lorca, 2009d, p.69)
---	--

<b>T. It.</b>	
1. Voglio andar via di qui, Bernarda! A sposarmi sulla riva del mare, a sposarmi sulla riva el mare. (García Lorca, 1955, p.42)	2. Voglio andarmene di qui, Bernarda! A sposarmi in riva al mare, in riva al mare. (García Lorca, 1965, p.407)
3. Voglio andarmene di qui! Bernarda! A sposarmi in riva al mare, in riva al mare! (García Lorca, 2006a, p.479)	4. Voglio andar via di qui, Bernarda! A sposarmi in riva al mare, in riva al mare. (García Lorca, 2006b, p.43)

<b>T. R.</b>	
1. Я хочу уехать отсюда! Бернарда! Я хочу выйти замуж, хочу на взморье, на взморье! (García Lorca, 1975, p.344)  ¡Quiero irme de aquí! ¡Bernarda! ¡Quiero casarme, quero irme a la orilla del mar, a la orilla del mar!	2. Я хочу уйти отсюда! Бернарда! Отпусти меня на берег моря, там я выйду замуж! Отпусти меня на берег моря! (García Lorca, 2000b, p.524)  ¡Quiero irme de aquí! ¡Bernarda! ¡Déjame ir a la orilla del mar, allí me casaré! ¡Déjame ir a la orilla del mar!

**Ejemplo 26.**

Ovejita, niño mío,  
vámonos a la orilla del mar (García Lorca, 2009c, p.268).

<b>T. Ing.</b>
----------------

<p><b>1.</b> Little lamb, child of mine, Let's go to the shore of the sea [...] (García Lorca, 1977a, p.205).</p>	<p><b>2.</b> Little lamb, come with me, baby, down to the sea, [...] (García Lorca, 1977d, p.175).</p>
<p><b>3.</b> Ovejita, child of mine, Come with me to the edge of the sea. (García Lorca, 1987b, p.183).</p>	<p><b>4.</b> Little lamb, my little baby, to the sea-side off we go (García Lorca, 1997, p.165).</p>
<p><b>5.</b> Little lamb, my baby, Let's go down to the seashore (García Lorca, 1998, p.109).</p>	<p><b>6.</b> Little lamb, my little one, we'll go, down to the sea (García Lorca, 2007d, p.61).</p>
<p><b>7.</b> Little lamb, my little baby, Let us go to the shore (García Lorca, 2008, p.378).</p>	<p><b>8.</b> Little lamb, child of mine, To the seashore let us go (García Lorca, 2009d, p.113).</p>

<b>T. It.</b>	
<p><b>1.</b> Pecorella, bimbo mio, Andiamo alla riva del mare. (García Lorca, 1955, p.73).</p>	<p><b>2.</b> Pecorella, figlio mio. Andiamocene in riva al mare. (García Lorca 1965, p.434).</p>
<p><b>3.</b> Pecorella, bimbo mio, Andiamo sulla riva del mare (García Lorca, 2006a, p.498).</p>	<p><b>4.</b> Pecorella, bimbo mio, Andiamoci in riva al mare (García Lorca, 2006b, p.95).</p>

<b>T. R.</b>	
<p><b>1.</b> Ягнёночек, мой ребёночек, на взморье лежит наш путь (García Lorca,</p>	<p><b>2.</b> Спи, овечка, спи, дочурка, На песочке на морском</p>

1975, p.370).  Corderito, mi niñoito, A la orilla del mar nos lleva el camino.	[...] (García Lorca, 2000b, p.555).  Duérmete, ovejita, hijita, En la arenita del mar.
---	---

**Ejemplo 27.** A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra (García Lorca, 2009c, p.261).

<b>T. Ing.</b>	
1. How I'd like to sail across the sea and leave this house, this battleground, behind! (García Lorca, 1977a, p.204)	2. I just wish I could sail away before they open fire (García Lorca, 1977d, p.174).
3. O I'd like to cross the ocean and get away from this house of turmoil (García Lorca, 1987b, p.182).	4. I wish I could go across the sea away from this battleground of a house (García Lorca, 1997, p.164).
5. I'd like to cross the sea and leave this battlefield behind me (García Lorca, 1998, p.103).	6. I'd like to cross the water and leave this warring house (García Lorca, 2007d, p.60).
7. I would like to cross the ocean and leave this warring house behind me. (García Lorca, 2008, p.377).	8. I wish I could sail far away and leave this battleground behind (García Lorca, 2009d, p.109).

<b>T. It.</b>	
1. A me piacerebbe attraversare il mare, e lasciare questa casa di guerra. (García Lorca 1955: 70)	2. Vorrei passare il mare e abbandonare questa casa piena di guerra. (García Lorca 1965: 431)
3. Mi piacerebbe tanto attraversare il mare e	4. Vorrei passare il mare e abbandonare

abbandonare questa casa in guerra (García Lorca, 2006a, p.497).	questa casa piena di guerra (García Lorca, 2006b, p.93)
---	---

<b>T. R.</b>	
<p><b>1.</b> Я бы хотела очутиться за тридевять земель от этого дома, где все готовы друг другу горло перегрызть (García Lorca, 1975, p.369).</p> <p>A mí me gustaría encontrarme a treinta y nueve tierras de esta casa, donde todos quieren sacarse los ojos unos a otros (lit. roer el cuello unos a otros)</p>	<p><b>2.</b> Хотела бы я далеко за море уехать и забыть про этот недобрый дом. (García Lorca, 2000b, p.554)</p> <p>Quisiera irme lejos, detrás del mar y olvidarme de esta mala casa.</p>

**Ejemplo 28.** Cuando una no puede con el mar lo más fácil es volver las espaldas para no verlo (García Lorca, 2009c, p.260).

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> When you're powerless against the sea, it's easier to turn your back on it and not look at it (García Lorca, 1977a, p.203)</p>	<p><b>2.</b> When the tide's too strong for you, the only answer is turn your back on the sea and pretend it's not there (García Lorca, 1977d, p.174).</p>
<p><b>3.</b> When you can't fight the tide, it's easier to turn your back, so you don't see it (García Lorca, 1987b, p.182).</p>	<p><b>4.</b> When you can't stop the tide, it's easier to turn your back on it and see nothing (García Lorca, 1997, p.164).</p>
<p><b>5.</b> When you can't control the tide, the easiest thing to do is turn your back and not look at it (García Lorca, 1998, p.98).</p>	<p><b>6.</b> When you can't fight the tide, the easiest thing is to turn your back on it (García Lorca, 2007d, p.60).</p>

<p>7. When you can't fight the sea, the easiest thing to do is to turn your back against it. (García Lorca, 2008, p.377).</p>	<p>8. When you can't swim against the tide, it's easier to turn and walk away (García Lorca, 2009d, p.109).</p>
---	---

<p><b>T. It.</b></p>	
<p>1. Quando una contro il mare non ce la fa, la cosa più facile è voltar le spalle per non vederlo (García Lorca, 1955, p.70).</p>	<p>2. Quando una col mare non ce la fa, volta le spalle per non vederlo (García Lorca, 1965, p.431).</p>
<p>3. Quando non si riesce a dominare il mare la cosa più facile da fare è girarsi per non vederlo (García Lorca, 2006a, p.497).</p>	<p>4. Quando una col mare non ce la fa, volta le spalle per non vederlo (García Lorca, 2006b, p.92).</p>

<p><b>T. R.</b></p>	
<p>1. Когда не можешь совладать с огнём, легче всего повернуться к нему спиной (García Lorca, 1975, p.369).</p> <p>Quando no puedes dominar el fuego, lo más fácil es volverle las espaldas.</p>	<p>2. Иди, иди. Чтоб ветер в лицо не дул, лучше всего к нему спиной повернуться (García Lorca, 2000b, p.553).</p> <p>Vete, vete. Para que el viento no te sople en la cara es mejor volverle las espaldas.</p>

**Ejemplo 29.** [...] y tú te vas libre por el mar, por aquellos ríos, aquellos bosques de toronjas [...] (García Lorca, 2002, p.160).

<p><b>T. Ing.</b></p>	
<p>1. [...] and you will go free across the ocean, across those rivers, through those citron groves [...] (García Lorca, 1977a, p.140).</p>	<p>2. [...] and you go across the sea, up rivers, through grapefruit groves [...] (García Lorca, 1987b, p.106).</p>

<p><b>3.</b> [...] while you roam freely over the sea, up those rivers, through groves of grapefruit; [...] (García Lorca, 1997, p.181).</p>	
<p><b>4.</b> [...] while you'll be free to travel the seas, the rivers, the groves of grapefruit trees [...] (García Lorca, 2007d, p.12).</p>	<p><b>5.</b> [...] while you go free across the sea, up rivers, through grapefruit groves (García Lorca, 2008, p.269).</p>

<p><b>T.It.</b></p>	
<p><b>1.</b> [...] mentre tu te ne vai libero per il mare, libero per quei fiumi, per quei boschi di cedri [...] (García Lorca, 1965, p.345).</p>	<p><b>2.</b> [...] mentre tu te ne vai bello libero per il mare, per quei fiumi, per quei boschi di cedri [...] (García Lorca, 2006a, p.431).</p>

<p><b>T.R.</b></p>	
<p><b>1.</b> [...] а ты плывёшь по морю, совсем свободный, плывёшь по реке, скачешь по лимонным рощам [...] (García Lorca, 1975, p.285).</p> <p>[...] y tú navegas por el mar, completamente libre, navegas por el río, vas a caballo por los limonares [...]</p>	

#### 7.4. Ejemplos extraídos del original y de las traducciones del símbolo del caballo.

##### Ejemplo 1.

Nana, niño, nana  
del caballo grande  
que no quiso el agua.

El agua era negra  
dentro de las ramas.

(García Lorca, 2009b, pp.102-103)

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> Lullaby, my baby once there was a big horse who didn't like water. The water was black there under the branches. (García Lorca, 1977a, p.41)</p>	<p><b>2.</b> Lullaby, my baby, lullaby, great horse who would not drink the water. Black flowed the water, black between the branches, [...]. (García Lorca, 1977d, p.76)</p>
<p><b>3.</b> Lullaby, my baby sweet, Of the great big stallion Wouldn't drink the water deep. There the water's oh so black, Where the trees grow thick and strong. (García Lorca, 1987a, pp.39-40)</p>	<p><b>4.</b> Sleep, my child, and dream About the giant horse Who didn't want the water. The water, deep and black, In among the branches. (García Lorca, 1987b, p.12)</p>
<p><b>5.</b> Hush, child, hush sing a song of the horse wouldn't drink, of water that wouldn't be drunk, of the stream Singing round [...].</p>	

(García Lorca, 1989, p.39)

<p><b>6.</b> Rock on my breast, my sweet baby, Dream of the big black stallion At the water, at the water, But he won't drink it, he won't drink it. See the water deep and black See the trees all tall and strong, [...] (García Lorca, 1996a, p.18).</p>	<p><b>7.</b> Hush, baby, hush. Sing of the great horse That wouldn't drink the water. The water ran black Under the boughs. (García Lorca, 1996b, p.8)</p>
<p><b>8.</b> [...] Hushaby, my baby, Oh, the great proud stallion that would not drink the water. The water was all black there down among the branches, [...] (García Lorca, 1997, p.9)</p>	<p><b>9.</b> A singing, child, a singing about the great stallion, who wouldn't drink the water, the water in its blackness, in among the branches. (García Lorca, 2007b, p.13)</p>
<p><b>10.</b> Lullaby, my child, a lullaby About a large horse Who would not drink from the stream. The stream was black Underneath the branches. (García Lorca, 2008, p.141)</p>	<p><b>11.</b> Lulla, baby, lulla, with the great big horse who didn't want the water, water flowing black down among the branches, [...] (García Lorca, 2009a, p.47)</p>

**T. It.**

<p><b>1.</b> Dormi, piccolo, il cavallo</p>	<p><b>2.</b> Dormi, bambino, dormi Sul cavallo grande</p>
---	---

<p>non ha voluto bere l'acqua. Era acqua nera In mezzo ai rami, [...] (García Lorca, 1942, p.51)</p>	<p>Che non volle l'acqua. L'acqua era nera, Dentro, dentro de' rami. (García Lorca, 1943, p.31)</p>
<p><b>3.</b> Ninna, nanna, bimbo, del cavallo grande che non volle l'acqua. L'acqua nereggiava nel fitto di rami. (García Lorca, 1965, p.244)</p>	<p><b>4.</b> Ninna, bimbo, nanna del cavallo grande che non volle l'acqua. Era nera l'acqua nel mezzo dei rami. (García Lorca, 2006a, p.349)</p>
<p><b>5.</b> Nanna, piccolo, nanna del cavallo grande che non volle l'acqua. L'acqua era nera In mezzo ai rami. (García Lorca, 2013, p.99)</p>	

<p><b>T. R.</b></p>	
<p><b>1.</b> Баю, милый, баю! Песню начинаю о коне высоком что воды не хочет. Чёрной, чёрной, чёрной меж ветвей склонённых та вода казалась. (García Lorca, 1987d, p.171)  ¡Nana, querido, nana! Empiezo la canción</p>	<p><b>2.</b> Баю-баю, милый, в песенке поётся и вода струится, а коню не пьётся. Та вода ночная, темень гробовая, под мостом чернеет, песню запевая. (García Lorca, 2000b, pp.395-396)  Nana, nana, cariño,</p>

<p>Sobre el caballo alto  Que no quiere el agua  Negra, negra, negra  Entre ramas inclinadas  Aquella agua parecía.</p>	<p>En la cancioncilla se canta  Y el agua corre,  Y el caballo no bebe.  Aquella agua nocturna,  La oscuridad sepulcral,  Bajo el puente negrea,  Poniéndose a cantar.</p>
---	--

**Ejemplo 2.**

Porque yo quise olvidar  
y puse un muro de piedra  
entre tu casa y la mía.  
[...]  
Pero montaba a caballo  
y el caballo iba a tu puerta.  
(García Lorca, 2009b, p.154)

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> Because I tried to forget you  And put a wall of stone  Between your house and mine.  [...]  But I was riding a horse  And the horse went straight to your door.  (García Lorca, 1977a, p.87)</p>	<p><b>2.</b> I wanted to forget you.  I built a stone wall  between your house and mine.  [...]  but my horse took me to your door.  (García Lorca, 1977d, p.116)</p>
<p><b>3.</b> Because I wanted to forget  And I put a wall of stone  Between your house and mine.  [...]  But I'd get on the horse  And the horse would go to your door.  (García Lorca, 1987a, p.82)</p>	<p><b>4.</b> Because I wanted to forget,  I put a wall of stone  Between your house and mine.  [...]  But I would take my horse,  And the horse would go to your door.  (García Lorca, 1987b, p.59)</p>

<p>5. Because I wanted to forget and I put a wall of stone between your house and mine. [...] But my horse always took me to your door. (García Lorca, 1989, pp.91-92)</p>	
<p>6. I tried to forget you, Banish you from my heart and mind. I built a tall stone wall Between your house and mine. [...] But I was a man on horseback And the horse galloped straight to your door. (García Lorca, 1996a, p.68)</p>	<p>7. Because I needed to forget And put a wall of stone Between your house and mine. [...] Whenever I got astride my horse It went straight to your door. (García Lorca, 1996b, pp.58-59)</p>
<p>8. Because I did try to forget and put a wall of stone between your house and mine. [...] But then I'd mount my horse and my horse would find your door. (García Lorca, 1997, p.53)</p>	<p>9. Because I wished to forget and build a wall out of stone between your house and mine. [...] But then I climbed on my horse and the horse came to your door. (García Lorca, 2007, p.65)</p>
<p>10. Because I tried to forget you And I placed a stone wall Between your house and mine. [...] But I kept riding my horse And the horse would go straight to your door. (García Lorca, 2008, p.189)</p>	<p>11. Because I wanted to forget and I built a wall of stone between your house and mine. [...] But I mounted my horse, And the horse made for your door. (García Lorca, 2009a, p.113)</p>

<b>T. It.</b>	
<p><b>1.</b> Io volevo dimenticarti, per questo misi un muro di pietra fra la tua casa e la mia. [...] Ma poi salivo a cavallo, e il cavallo mi portava da te. (García Lorca, 1942, p.152)</p>	<p><b>2.</b> Perché io volli scordarti E posi un muro di pietra Tra la tua casa e la mia. [...] Pero montavo a cavallo, Il cavallo ti ritrovava. (García Lorca, 1943, p.42)</p>
<p><b>3.</b> Perché io volli scordarti ed alzai un muro di pietre fra la tua casa e la mia. [...] Ma se montavo a cavallo veniva il cavallo da te. (García Lorca, 1965, p.280)</p>	<p><b>4.</b> Perché ho voluto scordare e ho alzato un muro di pietra fra la tua casa e la mia. [...] Ma ero in sella al cavallo E da te lui mi portava. (García Lorca, 2006a, p.379)</p>
<p><b>5.</b> Perché io volli dimenticare e misi un muro di pietra fra la tua casa e la mia. [...] Però montavo a cavallo e il cavallo veniva alla tua porta. (García Lorca, 2013, p. 223)</p>	

<b>T. R.</b>	
<p><b>1.</b> А я хотел тебя забыть, построил каменную стену я между нашими домами. [...]</p>	<p><b>2.</b> Я наши дома и судьбы Стеной крепостного вала Хотел разделить. И напрочь Тебя позабыть. Ты знала.</p>

<p>И что ж? Я на коня садился, и конь летел к твоим дверям. (García Lorca, 1987d, p.202)</p> <p>Yo quise olvidarte, Construí una pared de piedra Entre nuestras casas. [...] ¿Y qué? Subía al caballo Y el caballo iba volando a tu puerta.</p>	<p>[...] Но стоило сесть в седло – И конь у твоей ограды. (García Lorca, 2000b, p.441)</p> <p>Yo nuestras casas y destinos Con la pared de un terraplén Quería dividir. Y olvidarte Por completo. Lo sabías. [...] Pero nada más subirme a la silla, El caballo ya estaba en tu puerta.</p>
---	---

**Ejemplo 3.**

LEONARDO.

De allí vengo. ¿Querrás creer? Llevo más de dos meses poniendo herraduras nuevas al caballo y siempre se le caen.

[...]

LEONARDO.

No. ¿Qué iba a hacer yo allí, en aquel secano?

MUJER.

Eso dije. Pero el caballo estaba reventando del sudor.

[...]

SUEGRA. (Saliendo.)

Pero ¿quién de esas carreras al caballo? (García Lorca, 2009b, pp.105-106)

<b>T. Ing.</b>	
<p>1. LEONARDO. I've just come from there. Would you believe it? For more than two months he's been putting new shoes on the horse and they're always coming off. [...] LEONARDO. No. What would I be doing there, in that wasteland? WIFE. That's what I said. But the horse was</p>	<p>2. LEONARDO: I've just come from there. Would you believe it? For the past couple of months I've done nothing but put new shoes on that horse and they keep coming off. [...] LEONARDO: Of course not. What would I be doing in that desert? WIFE: That's what I said. But your horse</p>

<p>streaming sweat. [...] MOTHER-IN-LAW, <i>coming in</i>. Well! Who's been racing the horse that way? (García Lorca, 1977a, p.44)</p>	<p>was certainly in a lather. [...] MOTHER-IN-LAW (<i>Coming in</i>): Who's been going in for horse-racing? (García Lorca, 1977d, p.79)</p>
<p><b>3.</b> LEONARDO. That's where I've come from. Would you believe? More than two months putting new shoes on the horse, and they always come off him. [...] LEONARDO. No. What would I be doing over there, in that dry place? WIFE. That's what I said. But the horse was half dead from sweating. [...] MOTHER-IN-LAW (<i>entering</i>). So who's racing the horse like that? (García Lorca, 1987a, p.42)</p>	<p><b>4.</b> LEONARDO: I just came from there. Can you believe that for more than two months I've been putting new shoes on that horse, and they keep coming off? [...] LEONARDO: No. What would I be doing out there in that desert? WIFE: That's what I said. But the horse was drowning in sweat. [...] MOTHER-IN-LAW: (<i>as she enters</i>) Who rides that horse so hard? (García Lorca, 1987b, p.15)</p>
<p><b>5.</b> LEONARDO That's just where I've come from. But it's hard to keep up with him – he's no sooner shod than casts them off again. [...] LEONARDO No. What would I be doing in that Godforsaken spot? WIFE That's what I thought. But the horse was wreathed in sweat. [...] MOTHER-IN-LAW <i>entering</i> That horse looks as if it's been ridden into the ground. (García Lorca, 1989, pp.42-42)</p>	
<p><b>6.</b> LEONARDO. Yes, I've just come from there. It's amazing! It takes two months to shoe that horse and they fall off him in no time at all.</p>	<p><b>7. Leonardo</b> That's where I've come from. But I can't believe it. For two months I've been putting new shoes on that horse – and he's forever ripping them off.</p>

<p>[...] LEONARDO. It wasn't me. Why in God's name would I go there, over there to that dry wasteland? WIFE. I thought as much. I said as much. But the horse was fit to drop with exhaustion. The sweat was streaming from him. [...] MOTHER-IN-LAW. (Entering.) Well, who's been racing the horse? (García Lorca, 1996a, pp.20-21)</p>	<p>[...] <b>Leonardo</b> No. What would I be doing out there in that desert? <b>Wife</b> That's what I told them. But the horse came home in a lather. [...] <i>Enter Mother-in-law.</i> <b>Mother-in-law</b> Who's trying to kill that horse? (García Lorca, 1996b, pp.11-12)</p>
<p><b>8. LEONARDO.</b> I've just come from there. Would you believe it? For more than two months I've been putting new shoes on that stallion, and he keeps losing them. [...] LEONARDO. What would I be doing over there, in that desert? WIFE. That's what I said. But the horse had sweated fit to drop dead. [...] MOTHER-IN-LAW. (Entering.) So who's being driving the horse so hard? (García Lorca, 1997, p.12)</p>	<p><b>9. LEONARDO:</b> I've just come from there. I've been re-shoeing that horse for more than two months, and he's always casting one. [...] <b>LEONARDO:</b> No. What would I be doing in that wasteland? <b>WIFE:</b> That's what I said. But the horse was soaked in sweat. [...] <b>MOTHER-IN-LAW:</b> (<i>Entering</i>) So, who's been racing that horse? (García Lorca, 2007b, pp.15-169)</p>
<p><b>10. LEONARDO:</b> I've just come from there. Would you believe? For two months he's been putting new shoes on the horse and they're always coming off. [...]</p>	<p><b>11. LEONARDO</b> I've just come from there. Would you believe it? I've spent more than two months having new shoes put on that horse, and they keep falling off.</p>

<p>LEONARDO: No. What would I do there in that dry land?</p> <p>WIFE: That's what I said. But the horse was streaming with sweat.</p> <p>[...]</p> <p>MOTHER IN LAW: [<i>Appearing</i>] Who's been racing that horse?</p> <p>(García Lorca, 2008, pp.143-144)</p>	<p>[...]</p> <p>LEONARDO</p> <p>No. What would I be doing over there, on that wasteland?</p> <p>WIFE</p> <p>That's what I said. But the horse was pouring with sweat.</p> <p>[...]</p> <p>MOTHER-IN-LAW (coming in)</p> <p>But who's been racing the horse like that?</p> <p>(García Lorca, 2009a, pp.49-51)</p>
---	--

<b>T. It.</b>	
<p><b>1. Leonardo</b></p> <p>Da lui vengo, ci credi? Sono due mesi e più che sempre rimetto i ferri al cavallo, e sempre lo ritrovo senza.</p> <p>[...]</p> <p><b>Leonardo</b></p> <p>Che andrei a farci in quelle terre secche?</p> <p><b>Moglie</b></p> <p>Gliel'ho detto loro. Ma il cavallo era stanco morto e tutto sudato.</p> <p>[...]</p> <p><b>Suocera</b></p> <p>Ma chi strapazza così il cavallo? É steso a terra, con gli occhi fuori dalla testa come se venisse dell'estremo dal mondo.</p> <p>(García Lorca, 1942, pp.56-58)</p>	<p><b>2. Leonardo – Vengo da lì. Lo eredi? Da più di due mesi sto ferrando ogni giorno il cavallo.</b></p> <p>[...]</p> <p>Leonardo – No. Che sarei andato a fare in quel deserto?</p> <p>La Moglie – Però il cavallo stava scoppiando di sudore.</p> <p>[...]</p> <p>La Suocera (<i>entrando</i>) Chi fa queste corse con il cavallo?</p> <p>(García Lorca, 1943, pp.31-32)</p>
<p><b>3. Leonardo. Ne vengo ora. Lo credi? Sono più di due mesi che non faccio che mettere</b></p>	<p><b>4. LEONARDO:</b></p> <p>Vengo proprio di lì. Ci crederesti? Sono più</p>

<p>le ferrature nuove al cavallo e sempre gli cadono.</p> <p>[...]</p> <p>Leonardo. No. Che ci sarei andato a fare laggiù, in quella seccagna?</p> <p>Moglie. L'ho detto anch'io. Ma il cavallo scoppiava di sudore.</p> <p>[...]</p> <p>Suocera (<i>entrando</i>) Ma chi è che fa queste corse col cavallo? Sta giù, disteso, con gli occhi di fuori, come se fosse arrivato dalla fine del mondo.</p> <p>(García Lorca, 1965, pp.246-247)</p>	<p>di due mesi che continuo a ferrare il cavallo e i ferri gli cadano sempre.</p> <p>[...]</p> <p>LEONARDO:</p> <p>No. E che ci sarei andato a fare in quelle terre aride?</p> <p>MOGLIE:</p> <p>È quello che ho detto io. Però il cavallo era fradicio di sudore.</p> <p>[...]</p> <p>SUOCERA (<i>entrando</i>): Ma chi è che fa correre così il cavallo?</p> <p>(García Lorca, 2006a, p.351)</p>
---	--

5. LEONARDO. È da la che vengo. Ci credi? Son più di due mesi che metto i ferri nuovi al cavallo e gli cadono ogni volta.

[...]

LEONARDO. No. Che ci vado a fare la, in quel deserto?

MOGLIE. È quello che ho detto anch'io. Eppure il cavallo era sfinito a furia di sudare.

[...]

SUOCERA (*Entrando.*) Ma chi fa fare quelle corse al cavallo? È giù, dabbasso, per terra, con gli occhi di fuori dalle orbite, come se fosse arrivato dall'altro capo del mondo.

(García Lorca, 2013, pp.105-107)

<p><b>T. R.</b></p>	
<p>1. ЛЕОНАРДО.</p> <p>Прямо оттуда. Ты не поверишь, вот уже два месяца то и дело меняю подковы: всё отрываются.</p> <p>[...]</p> <p>ЛЕОНАРДО.</p> <p>Нет. Что мне там делать, на этой</p>	<p>2. Л е о н а р д о. Да. Только из кузни.</p> <p>Не поверишь – который раз за месяц подковы ставлю, а они летят и летят.</p> <p>[...]</p> <p>Л е о н а р д о. Нет. Что мне на пустоши делать?</p> <p>Ж е н а. Я так и ответила. Но конь был</p>

<p>ВЫЖЖЕННОЙ СОЛНЦЕМ ЗЕМЛЕ?</p> <p>ЖЕНА.</p> <p>Я так и сказала. Но конь вспотел как загнанный.</p> <p>[...]</p> <p>ТЁЩА. (ВЫХОДИТ.)</p> <p>Кто же так гоняет коня? (García Lorca, 1987d, pp.172-173)</p> <p>LEONARDO.</p> <p>Directamente de allí. No me vas a creer, ya son dos meses que cambio las herraduras constantemente y siempre se le caen.</p> <p>[...]</p> <p>LEONARDO.</p> <p>No. ¿Qué voy a hacer allí, en aquella tierra quemada por el sol?</p> <p>MUJER.</p> <p>Así dije. Pero el caballo estaba cubierto de sudor, agotado.</p> <p>[...]</p> <p>SUEGRA. (Saliendo.)</p> <p>¿Quién hace correr así al caballo?</p>	<p>весь в мыле.</p> <p>[...]</p> <p>Т е щ а. (входя). Хоть бы раз коня пожалели! [...] Да кто ж так с конём обходится!</p> <p>(García Lorca, 2000b, pp.398-399)</p> <p>L e o n a r d o. Sí. Acabo de volver del herrero. No me vas a creer la de veces que he puesto las herraduras este mes, y no paran de caer.</p> <p>[...]</p> <p>L e o n a r d o. No, ¿qué voy a hacer en aquel páramo?</p> <p>M u j e r. Así contesté. Pero el caballo estaba cubierto de espuma.</p> <p>[...]</p> <p>S u e g r a. (entrando). ¡Al menos una vez apiádense del caballo! [...] ¿Quién trata así al caballo?</p>
--	--

**Ejemplo 4.**

Duérmete, clavel,  
que el caballo se pone a beber.  
(García Lorca, 2009b, p.109)

<p><b>T. Ing.</b></p>	
<p>1. Carnation, sleep and dream, the horse is drinking from the stream. (García Lorca, 1977a, p.47)</p>	<p>2. Sleep, my carnation, for the horse refuses water. (García Lorca, 1977d, p.81)</p>

<p><b>3.</b> Go to sleep, carnation, For the horse will now drink deep. (García Lorca, 1987a, p.45)</p>	<p><b>4.</b> Go to sleep, my flower, The horse is beginning to drink. (García Lorca, 1987b, p.18)</p>
<p><b>5.</b> Sleep, little flower, for the horse just won't drink. (García Lorca, 1989, p.46)</p>	
<p><b>6.</b> Sleep, carnation, you have no past, The restless stallion drinks at last (García Lorca, 1996a, p.23).</p>	<p><b>7.</b> Sleep, little rose, The horse will not drink. (García Lorca, 1996b, p.15)</p>
<p><b>8.</b> Little carnation, sleep, the stallion starting to drink (García Lorca, 1997, p.15).</p>	<p><b>9.</b> Sleep, my flower, the stallion's not drinking. (García Lorca, 2007b, p.19)</p>
<p><b>10.</b> Sleep, carnation, and dream, the horse will drink from the stream. (García Lorca, 2008, p.147)</p>	<p><b>11.</b> Sleep, little petal: the horse is starting to drink. (García Lorca, 2009a, p.55)</p>

<p><b>T. It.</b></p>	
<p><b>1.</b> Fior di garofano, meglio é dormire, perché il cavallo non ha voluto bere. (García Lorca, 1942, p.65)</p>	<p><b>2.</b> Dormi, garofano, Che il cavallo beve. (García Lorca, 1943, p.32)</p>
<p><b>3.</b> Addòrmiti, garofano, il cavallo non vuol bere. (García Lorca, 1965, p.249)</p>	<p><b>4.</b> Dormi, bel garofano, che il cavallo si mette a bere (García Lorca, 2006a, p.353).</p>

5. Dormi, mio fiore,  
che ora il cavallo se mette a bere.

(García Lorca, 2013, p.133)

**T. R.**

1. Усни, мой цветочек!  
Конь к воде прильнул  
(García Lorca, 1987d, p.174).

¡Duérmete, mi florecilla!  
El caballo se pone a beber.

2. Спи, сынок.  
Вода коню не впрок.  
(García Lorca, 2000b, p.401)

Duérmete, hijito,  
Al caballo no le hará bien ese agua.

**Ejemplo 5.**

CRIADA.

¿Y tu mujer?

LEONARDO.

Yo vine a caballo. Ella se acerca por el camino.

CRIADA.

¿No te has encontrado a nadie?

LEONARDO.

Los pasé con el caballo.

CRIADA.

Vas a matar al animal con tanta carrera.

(García Lorca, 2009b, pp.120-121)

**T. Ing.**

1. SERVANT. Where's your wife?  
LEONARDO. I came on my horse. She's coming by the road.  
SERVANT. Didn't you meet anyone?  
LEONARDO. I passed them on my horse.  
SERVANT. You're going to kill that horse

2. MAID: Where's your wife?  
LEONARDO: I came on horseback. She's travelling by road.  
MAID: Didn't you meet anyone?  
LEONARDO: I passed them on the way.  
MAID: You'll kill that creature, the way you

<p>with so much racing. (García Lorca, 1977a, p.58)</p>	<p>ride him. (García Lorca, 1977d, p.91)</p>
<p><b>3. SERVANT.</b> Where's your wife? LEONARDO. I came on horseback. She's coming by road. SERVANT. Did you meet anyone else? LEONARDO. I rode past them. SERVANT. You'll kill the animal racing him like that. (García Lorca, 1987a, p.54)</p>	<p><b>4. MAID:</b> Where's your wife? LEONARDO: I rode the horse. She's coming along the road. MAID: Didn't you come across anyone? LEONARDO: I passed them on the horse. MAID: You're going to kill that animal with so much hard riding! (García Lorca, 1987b, pp.28-29)</p>
<p><b>5. MAID</b> What about your wife? LEONARDO I came by horse... she's coming the long way round. MAID And you didn't see anybody else on the way? LEONARDO I rode past them. MAID You're running that poor beast into the ground. (García Lorca, 1989, p.58)</p>	
<p><b>6. SERVANT.</b> And your wife? LEONARDO. She's coming in the mule-cart by the road. I came on horseback by the river. SERVANT. Did you meet anyone? LEONARDO. I passed several people. SERVANT. You'll kill your horse if you ride him like that. (García Lorca, 1996a, p.35)</p>	<p><b>7. Servant</b> And your wife? <b>Leonardo</b> I came on horseback. She's coming the long way round. <b>Servant</b> Didn't you meet anybody else? <b>Leonardo</b> I passed a few. <b>Servant</b> You're going to kill that horse. (García Lorca, 1996b, p.26)</p>

<p><b>8. SERVANT.</b> And your wife? LEONARDO. I rode here. She's on her way. SERVANT. You didn't see anyone else? LEONARDO. I passed them on the horse. SERVANT. You'll kill that poor beast going so fast (García Lorca, 1997, p.24)</p>	<p><b>9. MAID:</b> And your wife? <b>LEONARDO:</b> I am on horseback. She's coming by road. <b>MAID:</b> And you didn't meet up with anyone? <b>LEONARDO:</b> I overtook them. <b>MAID:</b> You'll kill that beast, over-riding it. (García Lorca, 2007b, p.32)</p>
<p><b>10. MAID:</b> And your wife? LEONARDO: I came on my horse. She came by the road. MAID: You haven't run into anyone? LEONARDO: I passed them on my horse. MAID: You're going to kill that poor animal racing him so much. (García Lorca, 2008, p.158)</p>	<p><b>11. MAID</b> And your wife? LEONARDO I came on horseback. She'll soon be here by road. MAID Didn't you meet anyone? LEONARDO I overtook them on the horse. MAID You'll kill the beast racing like that. (García Lorca, 2009a, p.71)</p>

<p><b>T. It.</b></p>	
<p style="text-align: center;"><b>1. Serva</b> E tua moglie?  Leonardo Arriverà. Io son venuto col cavallo.  Serva</p>	<p><b>2. La Cameriera – E tua moglie?</b> Leonardo – Io sono venuto a cavallo. Lei viene a piedi. La Cameriera – Non hai incontrato nessuno?</p>

<p>Non hai incontrato nessuno?</p> <p style="text-align: center;">Leonardo</p> <p>Li ho tutti sorpassati.</p> <p style="text-align: center;">Serva</p> <p>Tu ammazzerai la tua bestia a furia di farla correre. (García Lorca, 1942, p.90)</p>	<p>Leonardo – Li ho sorpassati con il cavallo.</p> <p>La Cameriera – Ammazzerai l’animale con tanto correre.</p> <p>(García Lorca, 1943, p.35)</p>
<p><b>3. Domestica. E tua moglie?</b></p> <p>Leonardo. Io son venuto a cavallo. Lei viene dalla strada.</p> <p>Domestica. Non hai incontrato nessuno?</p> <p>Leonardo. Li ho oltrepassati col cavallo.</p> <p>Domestica. Lo ammazzerai il cavallo con tante corse. (García Lorca, 1965, p.257)</p>	<p><b>4. SERVA:</b></p> <p>E tua moglie?</p> <p>LEONARDO:</p> <p>Io sono venuto a cavallo. Lei per la via.</p> <p>SERVA:</p> <p>Non hai incontrato nessuno?</p> <p>LEONARDO:</p> <p>Li ho superati col cavallo.</p> <p>SERVA:</p> <p>Finirai con l’ammazzarla quella povera bestia con tutte queste corse.</p> <p>(García Lorca, 2006a, pp.259-360)</p>
<p><b>5. DOMESTICA:</b></p> <p style="text-align: center;">E tua moglie?</p> <p>LEONARDO:</p> <p style="text-align: center;">Io sono venuto a cavallo. Lei ha preso la strada.</p> <p>DOMESTICA:</p> <p style="text-align: center;">Non hai incontrato nessuno?</p> <p>LEONARDO:</p> <p style="text-align: center;">Li ho superati con il cavallo.</p> <p>DOMESTICA:</p> <p style="text-align: center;">Finirai per l’ammazzare l’animale con queste corse.</p> <p style="text-align: center;">(García Lorca, 2013, p.143)</p>	

<p><b>1. СЛУЖАНКА.</b> А жена? ЛЕОНАРДО. Я приехал верхом. Она скоро придёт. СЛУЖАНКА. Ты кого-нибудь встретил? ЛЕОНАРДО. Я обогнал их. СЛУЖАНКА. Загонишь коня такой скачкой. (García Lorca, 1987d, p.181)</p> <p><b>CRIADA.</b> ¿Y la mujer? LEONARDO. Vine a caballo. Ella llegará pronto. <b>CRIADA.</b> ¿Has visto a alguien? LEONARDO. Los pasé. <b>CRIADA.</b> Vas a deslomar al caballo con esa carrera.</p>	<p><b>2. С л у ж а н к а. А жена?</b> Л е о н а р д о. Едет. Я верхом. С л у ж а н к а. Других гостей не видал? Л е о н а р д о. Обогнал на полдороге. С л у ж а н к а. Загубишь ты коня! (García Lorca, 2000b, p.411)</p> <p><b>C r i a d a. ¿Y la mujer?</b> L e o n a r d o. Está llegando. Yo vine a caballo. C r i a d a. ¿No has visto a otros invitados? L e o n a r d o. Los pasé a medio camino. C r i a d a. ¡Vas a matar al caballo!</p>
--	---

**Ejemplo 6.** Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto (García Lorca, 2009b, p.122).

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1. A man with a horse knows a lot of things and can do a lot to ride roughshod over a girl stuck out in the desert. (García Lorca, 1977a, p.60)</b></p>	<p><b>2. A man with a horse is a man of the world. Someone like that can be very persuasive when it comes to a girl trapped in the middle of nowhere. (García Lorca, 1977d, p.92)</b></p>

<p>3. A man with a horse knows lots of things and can do a lot to take advantage of a girl abandoned in a desert. (García Lorca, 1987a, p.56)</p>	<p>4. A man on his horse knows the world, and he has the power to squeeze the life out of a lonely girl stranded in a desert. (García Lorca, 1987b, p.30)</p>
<p>5. Oh, yes, you're so strong, so clever, you ride your horse so well... and I'm just a poor girl stuck out here in the desert. (García Lorca, 1989, p.60)</p>	
<p>6. A man like you who's not afraid to ride a horse to death needn't give a second thought to riding roughshod over a girl stuck somewhere out in the wilds of the desert (García Lorca, 1996a, p.37).</p>	<p>7. A man with a horse knows plenty and can do plenty to run rings round a girl stuck in the middle of the desert. (García Lorca, 1996b, p.28)</p>
<p>8. A man with a horse has more than enough knowledge and experience to wear down a poor girl stuck in a desert (García Lorca, 1997, p.60).</p>	<p>9. A man on horseback can go anywhere, and knows how to put pressure on a woman lost in a wasteland. (García Lorca, 2007b, p.34)</p>
<p>10. A man with a horse knows how to handle a young woman stuck in the middle of the desert. (García Lorca, 2008, p.161)</p>	<p>11. A man with his horse knows a lot and can do a lot to crush a girl stuck in a desert (García Lorca, 2009a, p.73).</p>

<p><b>T. It.</b></p>	
<p>1. Un uomo e il suo cavallo sanno molte cose, e possono ridurre alla disperazione una ragazza che vive in un deserto. (García Lorca, 1942, p.95)</p>	<p>2. Un uomo col suo cavallo sa molto e può molto con una ragazza buttata in un deserto. (García Lorca, 1943, p.35)</p>
<p>3. Un uomo che va in giro col suo cavallo sa molto e può molto per spremere una ragazza</p>	<p>4. Un uomo col suo cavallo sa molto e molto può per riuscire ad approfittare di</p>

chiusa in un deserto. (García Lorca, 1965, p.259)	una ragazza confinata in un deserto (García Lorca, 2006a, p.361)
<p><b>5. Un uomo con il suo cavallo ne sa tante e può ben mettere sotto torchio una ragazza chiusa in un deserto. (García Lorca, 2013, p.149)</b></p>	

<b>T. R.</b>	
<p><b>1.</b> Кто много ездит верхом, тот много знает, и ему легко увлечь девушку, которая живёт в пустыне (García Lorca, 1987d, p.182).</p> <p>Quien monta mucho, sabe mucho, y le es fácil seducir a una chica que vive en el desierto.</p>	<p><b>2.</b> У кого конь и воля, тому карты в руки и ничего не стоит опутать девушку с пустоши и скрутить её жгутом. (García Lorca, 2000b, p.413)</p> <p>Quien tiene el caballo y la voluntad, tiene las cartas en la mano, y no le cuesta nada enredar a una chica del páramo y doblegarla.</p>

**Ejemplo 7.**

MUJER.

Pero no vas en el caballo. Vienes conmigo.

LEONARDO.

¿En el carro?

MUJER.

¿Hay otra cosa?

LEONARDO.

Yo no soy hombre para ir en carro. (García Lorca: 2009b, 131)

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> WIFE. To the church. But not on your horse. You're coming with me.</p> <p>LEONARDO. In the cart?</p> <p>WIFE. Is there anything else?</p>	<p><b>2.</b> WIFE: To the church. But don't go on horseback. Come with me.</p> <p>LEONARDO. In the cart?</p> <p>WIFE. What else?</p>

<p>LEONARDO. I'm not the kind of man to ride in a cart. (García Lorca, 1977a, p.66)</p>	<p>LEONARDO. I'm not the kind of man who rides in carts. (García Lorca, 1977d, p.97)</p>
<p><b>3.</b> WIFE. To the church. But you aren't going on horseback. You are coming with me. LEONARDO. In the cart? WIFE. How else? LEONARDO. I'm not the kind of man to go by cart. (García Lorca, 1987a, p.62)</p>	<p><b>4.</b> WIFE. To the church. But you're not going on your horse, you're coming with me. LEONARDO. In the cart? WIFE. What other way? LEONARDO. I am not a man who rides in a cart. (García Lorca, 1987b, p.37)</p>
<p><b>5.</b> WIFE The church. But not by horse. You're coming with me. LEONARDO In the cart? WIFE Have you any other suggestion? LEONARDO I have no intention of climbing into any cart. (García Lorca, 1989, p.67)</p>	
<p><b>6.</b> WIFE. But you're not going on horseback. You're coming with me. LEONARDO. In the mule-cart? WIFE. Of course. LEONARDO. I'm not a man to travel by mule-cart. (García Lorca, 1996a, p.43)</p>	<p><b>7. Wife</b> The church. But not on horseback. You come with me. <b>Leonardo</b> In the cart? <b>Wife</b> What's the alternative? <b>Leonardo</b> I am not the kind of man who goes anywhere in a cart. (García Lorca, 1996b, pp.35-36)</p>
<p><b>8.</b> WIFE. But you're not going on your horse. You're going with me. LEONARDO. In the cart? WIFE.</p>	<p><b>9. WIFE:</b> To the church. But don't ride there. Come with me. <b>LEONARDO:</b> In the cart? <b>WIFE:</b> How else? <b>LEONARDO:</b> I'm not the man to go by cart. (García Lorca, 2007b, p.41)</p>

<p>How else? LEONARDO. I'm not the sort of man who rides in the cart. (García Lorca, 1997, p.32)</p>	
<p><b>10.</b> WIFE: To church. But you're not taking the horse. You're coming with me. LEONARDO: In the cart? WIFE: Is there anything else? LEONARDO: I'm not the kind of man to ride in a cart. (García Lorca, 2008, p.167)</p>	<p><b>11.</b> WIFE. But you're not going on the horse. You're coming with me. LEONARDO. In the cart? WIFE. Is there anything else? LEONARDO. I'm not a man who goes in carts. (García Lorca, 2009a, p.81)</p>

<p><b>T. It.</b></p>	
<p style="text-align: center;"><b>1. Moglie</b></p> <p>Alla chiesa. Ma non prendere il cavallo. Vieni con me.</p> <p style="text-align: center;">Leonardo</p> <p>Sul carretto?</p> <p style="text-align: center;">Moglie</p> <p>Non c'è altro.</p> <p style="text-align: center;">Leonardo</p> <p>Non sono uomo da andare su un carretto. (García Lorca, 1942, p.105)</p>	<p><b>2. La Moglie – Alla chiesa. Pero non andare a cavallo. Vieni con me.</b></p> <p>Leonardo – Sul carro? Io non sono un uomo d'andar su di un carro. (García Lorca, 1943, p.36)</p>
<p><b>3. Moglie. Ma non ci andrai a cavallo. Ci verrai con me.</b></p>	<p><b>4. MOGLIE:</b> Però non vai sul cavallo. Vieni con me.</p>

<p>Leonardo. Sul carro? Moglie. E con che altro? Leonardo. Io non son uomo da andare sul carro. (García Lorca, 1965, p.263)</p>	<p>LEONARDO: Sul carro? MOGLIE: C'è qualche altro modo? LEONARDO: Io non sono uomo da andare sul carro. (García Lorca, 2006a, p.365).</p>
---	---

<p><b>5. MOGLIE:</b> In chiesa. Ma non ci vai a cavallo. Tu vieni con me. LEONARDO: Sul carro? MOGLIE: C'è qualche altro mezzo? LEONARDO: Io non sono uomo da andare sul carro. (García Lorca, 2013, p.163).</p>
--

<b>T. R.</b>	
<p><b>1. ЖЕНА.</b> Только не уезжай верхом. Поедем вместе. ЛЕОНАРДО. В повозке? ЖЕНА. На чём же ещё? ЛЕОНАРДО. Я не из тех мужчин, что ездят в повозках. (García Lorca, 1987d, p.187) MUJER. Pero no te vayas a caballo. Iremos juntos. LEONARDO.</p>	<p><b>2. Ж е н а.</b> В церковь. Только оставь коня. Поедем вместе. Л е о н а р д о. В повозке? Ж е н а. У тебя карета есть? Л е о н а р д о. Я не из тех, кто тащится в повозке. (García Lorca, 2000a, p.420) M u j e r. A la iglesia. Pero deja el caballo. Vamos juntos. L e o n a r d o. ¿En el carro? M u j e r. ¿Tienes una carroza? L e o n a r d o. No soy de los que se arrastran en carro.</p>

<p>¿En el carro?</p> <p>MUJER.</p> <p>¿En qué más si no?</p> <p>LEONARDO.</p> <p>No soy de esos hombres que van en carro.</p>	
---	--

**Ejemplo 8.** Es que no lo encuentro y el caballo no está tampoco en el establo (García Lorca, 2009b, p.140).

<b>T. Ing.</b>	
<b>1.</b> Because I can't find him, and his horse isn't in the stable either. (García Lorca, 1977a, p.75)	<b>2.</b> You see, I can't find him, and the horse is missing. (García Lorca, 1977d, p.105)
<b>3.</b> It's just that I can't find him, and the horse isn't in the stable. (García Lorca, 1987a, p.70)	<b>4.</b> You see, I can't find him. And his horse isn't in the stable. (García Lorca, 1987b, p.46)
<b>5.</b> He doesn't seem to be anywhere... his horse has gone too. (García Lorca, 1989, p.77)	
<b>6.</b> I can't find him anywhere, and his horse is gone from the stable (García Lorca, 1996a, p.52).	<b>7.</b> He's nowhere – and his horse has gone from the stable. (García Lorca, 1996b, p.45)
<b>8.</b> Only I can't find him, and the horse has gone from the stable (García Lorca, 1997, p.40).	<b>9.</b> It's just that I can't find him and his horse is not in the stable. (García Lorca, 2007b, p.51)

10. I can't find him, and his horse isn't in the stable. (García Lorca, 2008, p.177)	11. It's just that I can't find him, and the horse isn't in the stable either (García Lorca, 2009b, p.95).
--	--

<b>T. It.</b>	
1. Lo cerco e non lo trovo, e il cavallo non è piú alla mangiatoia. (García Lorca. 1942, p.127)	2. Non lo incontro da nessuna parte e nemmeno il cavallo è nella stalla. (García Lorca, 1943, p.39)
3. Non lo trovo, e non c'è neanche il cavallo nella stalla. (García Lorca, 1965, p.270)	4. Il fatto è che non riesco a trovarlo e non c'è nemmeno il cavallo nella stalla (García Lorca, 2006a, p.370).
5. Non riesco a trovarlo e neanche il cavallo è nella stalla. (García Lorca, 2013, p.189)	

<b>T. R.</b>	
1. Я его нигде не могу найти, и коня нет в стойле. (García Lorca, 1987d, p.193)  No lo puedo encontrar en ninguna parte, y el caballo no está en la cuadra.	2. Никак его не найду, и коня в стойле нет. (García Lorca, 2000a, p.428)  No lo puedo encontrar de ningún modo, y el caballo no está en la cuadra.

**Ejemplo 9.**

Mujer. ¡Han huido! ¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. [...]

Novio (*entrando*). ¡Vamos detrás! ¿Quién tiene un caballo?

Madre. ¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quién tiene un caballo?

(García Lorca, 2009b, p.143)

<b>T. Ing.</b>	
1. LEONARDO'S WIFE. They've run away! They've run away! She and Leonardo. On	2. WIFE: They've gone! That girl and Leonardo – they've gone on horseback, [...].

<p>the horse. [...]</p> <p>BRIDEGROOM, <i>entering</i>. Let's go after them! Who has a horse?</p> <p>MOTHER. Who has a horse? Right away! Who has a horse? (García Lorca, 1977a, p.77)</p>	<p>GROOM: We must follow them. Who has a horse?</p> <p>MOTHER: Doesn't anyone have a horse? [...]Who has a horse? (García Lorca, 1977d, p.107)</p>
<p>3. WIFE. They've run away! They've run away! Her and Leonardo. On horseback! [...]</p> <p>BRIDEGROOM (<i>entering</i>). We'll go after them! Who's got a horse?</p> <p>MOTHER. Who's got a horse? Now! Who's got a horse? (García Lorca, 1987a, p.73)</p>	<p>4. WIFE: They ran away! They ran away! She and Leonardo! On the horse! [...]</p> <p>BRIDEGROOM: Let's go after them! Who has a horse?</p> <p>MOTHER: Who has a horse? Right now – who has a horse? (García Lorca, 1987b, p.49)</p>
<p>5. WIFE They've gone... together. Leonardo and her. On his horse... [...]</p> <p>BRIDEGROOM Let's go after them. Somebody get a horse.</p> <p>MOTHER Get a horse quickly! Someone... anyone. (García Lorca, 1989, p.81)</p>	
<p>6. WIFE. They've gone! Gone! They've run away together! Run away! On horseback! [...]</p> <p>BRIDEGROOM. Let's go after them! A horse, give me a horse!</p> <p>MOTHER. Who has a horse? Now! Who has a horse? (García Lorca, 1996a, p.55)</p>	<p>7. <b>Wife</b> They've gone. They've run away. She and Leonardo. On a horse. [...]</p> <p><b>Bridegroom</b> Let's get after them. Where's a horse?</p> <p><b>Mother</b> A horse! Quick! Who's got a horse! (García Lorca, 1996b, p.48)</p>
<p>8. WIFE. They've run away! They've run away! She and Leonardo. On the horse. [...]</p> <p>BRIDEGROOM. Let's go after them! Who's got a horse?</p> <p>MOTHER. Who's got a horse ready now, who has a horse? (García Lorca, 1997, p.42)</p>	<p>9. <b>WIFE:</b> They've fled! They've fled, she and and Leonardo. On his horse. [...]</p> <p><b>BRIDEGROOM:</b> We'll hunt them down! Find me a horse!</p> <p><b>MOTHER:</b> A horse, quick, bring me a horse! (García Lorca, 2007b, p.54)</p>

<p><b>10. WIFE:</b> They've fled! They've fled! Leonardo and her. On the horse. [...]</p> <p><b>THE GROOM:</b> [<i>Appears</i>] let's go after them! Who has a horse?</p> <p><b>MOTHER:</b> Who has a horse right now, who has one? (García Lorca, 2008, p.180)</p>	<p><b>11. WHIFE</b> They've run away! They've run away! Her and Leonardo. On the horse. [...]</p> <p><b>BRIDEGROOM</b> (<i>entering</i>) We must go after them! Who's got a horse?</p> <p><b>MOTHER</b> Who's got a horse, right now, who's got a horse? (García Lorca, 2009a, p.99)</p>
---	--

<p><b>T. It.</b></p>	
<p style="text-align: center;"><b>1. Moglie</b></p> <p>Sono scappati! Col cavallo! Lei e Leonardo! [...]</p> <p style="text-align: center;"><b>Fidanzato</b></p> <p>Inseguiamoli! Chi ha un cavallo?</p> <p style="text-align: center;"><b>Madre</b></p> <p>Un cavallo, subito! Chi ha un cavallo? Do tutto quello che possiedo, e i miei occhi, la mia lingua... (García Lorca, 1942, p.134)</p>	<p><b>2. La Moglie di Leonardo – Sono scappati! Sono scappati! Lei e Leonardo. Sul cavallo. [...]</b></p> <p><b>Lo Sposo – Chi ha un cavallo?</b></p> <p><b>La Madre – Chi ha un cavallo? Adesso, subito, chi ha un cavallo?</b></p> <p>(García Lorca, 1943, p.39)</p>
<p><b>3. Moglie.</b> Son fuggiti! Son fuggiti! Lei e Leonardo. Sul cavallo. [...]</p> <p><b>Sposo</b> (<i>entrando</i>). Seguiamoli! Chi ha un cavallo!</p> <p><b>Madre.</b> Presto, chi ha un cavallo? Gli darò in cambio tutto quello che ho, i miei occhi, persino la mia lingua. (García Lorca, 1965, p.273)</p>	<p><b>4. MOGLIE:</b> Sono fuggiti! Sono fuggiti! Lei e leonardo. A cavallo. [...]</p> <p><b>SPOSO</b> (<i>entrando</i>): Rincorriamoli! Chi ha un cavallo?</p> <p><b>MADRE:</b> Chi ha un cavallo qui, subito, chi ha un cavallo? (García Lorca, 2006a, p.372)</p>
<p><b>5. MOGLIE</b></p> <p style="text-align: center;">Sono fuggiti! Sono fuggiti! Lei e leonardo. A cavallo. [...]</p>	

SPOSO (*Entrando.*)

Inseguiamoli! Chi ha un cavallo?

MADRE

Chi ha un cavallo qui subito, chi ha un cavallo? (García Lorca, 2013, p.197)

**T. R.**

1. Ж е н а. Они бежали! Они бежали!  
Она и Леонардо! На коне! [...]

Ж е н и х (*входя*) В погоню! У кого есть  
конь?

М а т ь. У кого есть конь, скорее, у кого  
есть конь?... (García Lorca, 1987d, p.195)

М u j e r. ¡Han huido! ¡Han huido! ¡Ella y  
Leonardo! ¡A caballo! [...]

N o v i o. ¡A por ellos! ¿Quién tiene un  
caballo?

M a d r e. ¿Quién tiene un caballo, rápido,  
quién tiene un caballo?

2. Ж е н а. Они сбежали! Сбежали! Она  
и Леонардо! Вскочили на коня, [...].

Ж е н и х (*входя*). В погоню! Коня мне!  
М а т ь. Дайте ему коня! [...]

(García Lorca, 2000a, p.431)

М u j e r. ¡Han huido! ¡Han huido! ¡Ella y  
Leonardo! Han subido al caballo, [...].

N o v i o (*entrando*). ¡A por ellos! ¡Un  
caballo para mí!

M a d r e. ¡Dadle un caballo! [...]

**Ejemplo 10.**

LEÑADOR 3.º

¿Crees que ellos lograrán romper el cerco?

[...]

LEÑADOR 3.º

El lleva buen caballo. (García Lorca: 2009b, 145-146)

**T. Ing.**

1. THIRD WOODCUTTER. You think they'll  
be able to break through the circle?

[...]

2. THIRD WOODCUTTER: Do you think  
they'll be able to break through the circle?

[...]

<p>THIRD WOODCUTTER. He's riding a good horse. (García Lorca, 1977a, p.80)</p>	<p>THIRD WOODCUTTER: He has a good horse. (García Lorca, 1977d, p.110)</p>
<p><b>3.</b> THIRD WOODCUTTER. Do you think they can break through the circle? [...] THIRD WOODCUTTER. He has a good horse. (García Lorca, 1987a, p.75)</p>	<p><b>4.</b> THIRD WOODCUTTER. Do you think they will manage to break through the circle? [...] THIRD WOODCUTTER. He's riding a good horse... (García Lorca, 1987b, p.51)</p>
<p><b>5.</b> WOODCUTTER 3 Do you think they'll break the circle? [...] WOODCUTTER 3 He has a good horse. (García Lorca, 1989, p.83)</p>	
<p><b>6.</b> THIRD WOODCUTTER. Blood-lovers! Do you think they'll be able to break through the circle? [...] He's riding a good horse. (García Lorca, 1996a, p.60)</p>	<p><b>7. Third</b> Do you think they'll manage to break through the cordon? [...] <b>Third</b> His horse is good. (García Lorca, 1996b, p.50)</p>
<p><b>8.</b> THIRD WOODCUTTER. Do you think those two will be able to break through the ring? [...] He's riding a good horse. (García Lorca, 1997, p.46)</p>	<p><b>9. THIRD WOODCUTTER:</b> Do you think they'll break through the circle? [...] <b>THIRD WOODCUTTER:</b> He rides a fine horse. (García Lorca, 2007b, p.57)</p>
<p><b>10.</b> THIRD WOODCUTTER: You think they'll be able to break through? [...] THIRD WOODCUTTER: He's riding a swift horse. (García Lorca, 2008, p.182)</p>	<p><b>11.</b> 3rd WOODCUTTER Do you think they'll be able to break through the siege? [...] He's got a good horse. (García Lorca, 2009a, p.103)</p>

<b>T. It.</b>	
<p><b>1. 3° Boscaiolo</b></p> <p>O non potranno rompere il cerchio?</p> <p>[...]</p> <p>Leonardo ha un buon cavallo.</p> <p>(García Lorca, 1942, pp.140-141)</p>	<p><b>2. Terzo Legnaiuolo – Credi che riusciranno a scappare?</b></p> <p>[...]</p> <p>Terzo Legnaiuolo – Lui ha un buon cavallo. (García Lorca, 1943, p.40)</p>
<p><b>3. 3° BOSCAIOLO. Credi che quei due potranno rompere il cerchio?</b></p> <p>[...]</p> <p>Lui ha un buon cavallo.</p> <p>(García Lorca, 1965, p.275)</p>	<p><b>4. III TAGLIALEGNA:</b></p> <p>Pensi che ce la faranno a rompere l'accerchiamento?</p> <p>[...]</p> <p>Lui ha un buon cavallo.</p> <p>(García Lorca, 2006a, p.374)</p>
<p><b>5. BOSCAIOLO 3.º</b></p> <p>Credi che loro riusciranno a rompere l'accerchiamento?</p> <p>[...]</p> <p>Lui ha un buon cavallo. (García Lorca, 2013, p.205)</p>	

<b>T. R.</b>	
<p><b>1. ТРЕТИЙ ДРОВОСЕК.</b></p> <p>Думаешь, они вырвутся из круга?</p> <p>[...]</p> <p>У него добрый конь.</p> <p>(García Lorca, 1987d, p.197)</p> <p><b>TERCER LEÑADOR.</b></p> <p>¿Crees que podrán salir del círculo?</p> <p>[...]</p> <p>Tiene un buen caballo.</p>	<p><b>2. Т р е т и й д р о в о с е к .</b> Думаешь ускользнут они от облавы?</p> <p>[...]</p> <p>Т р е т и й д р о в о с е к . У него хороший конь. (García Lorca, 2000b, p.433)</p> <p><b>T e r c e r l e ñ a d o r .</b> ¿Crees que podrán esquivar la redada?</p> <p>[...]</p> <p>Tiene un buen caballo.</p>

**Ejemplo 11.**

LUNA.

[...]

¡No! ¡No podrán escaparse!

Yo haré lucir al caballo

una fiebre de diamante. (García Lorca, 2009b, p.148)

MOZO 1. °

Sería otro caballo.

NOVIO (Dramático.)

Oye. No hay más que un caballo en el mundo, y es este.

(García Lorca, 2009b, p.150)

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1. MOON.</b> [...] No! They will not get away! I will light up the horse With a fever bright as diamonds. (García Lorca, 1977a, p.82)</p> <p>FIRST YOUTH. It could have been another horse. BRIDEGROOM, <i>intensely</i>. Listen to me. There's only one horse in the whole world, and this one's it. (García Lorca, 1977a, p.84)</p>	<p><b>2. MOON:</b> [...] for you cannot escape me, your horse will shine out for me in a fever of diamonds! (García Lorca, 1977d, p.112)</p> <p>FIRST YOUNG MAN: It could be another horse. GROOM (<i>Dramatically</i>). Listen. There's only one horse in the world, and this is it. (García Lorca, 1977d, p.113-114)</p>
<p><b>3. MOON.</b> [...] No! They shan't get away! For I shall make the horse shine With fever bright as dimond. (García Lorca, 1987a, p.77)</p>	<p><b>4. MOON:</b> [...] No! They can not escape! I will make the horse shine With a feverish dimond light! (García Lorca, 1987b, pp.53-54)</p>

<p>FIRST YOUTH. It must have been another horse.</p> <p>BRIDEGROOM (<i>intensely</i>). Listen. There's only one horse in the whole world, and it's this one. (García Lorca, 1987a, p.79)</p>	<p>FIRST YOUTH: It must have been another horse.</p> <p>BRIDEGROOM (<i>intensely</i>): Listen! There is only one horse in the world – and it's this one. (García Lorca, 1987b, pp.84)</p>
<p style="text-align: center;"><b>5. MOON</b></p> <p style="text-align: center;">[...]</p> <p style="text-align: center;">There's no way out for you. I'll make the horse gleam With a diamond's fever. (García Lorca, 1989, p.86)</p> <p style="text-align: center;">BOY It might have been a different horse.</p> <p style="text-align: center;">BRIDEGROOM <i>dramatically</i> Listen! There is only one horse in the world – and it's this one. (García Lorca, 1989, p.86)</p>	
<p><b>6. MOON.</b></p> <p>[...]</p> <p>They will not get away. They must not get away. Y will search every road Until I find them. I will plant in the horse's blood A fever raging bright as diamonds. (García Lorca, 1996a, p.63)</p> <p>FIRST YOUTH. It could have been another horse. BRIDEGROOM. (Savagely.) Listen, boy. There's only one horse in the whole world – his. (García Lorca, 1996a, p.64)</p>	<p><b>7. Moon</b></p> <p>[...]</p> <p>They won't escape. I'll make the horse flash With a fever of diamonds. (García Lorca, 1996b, p.53)</p> <p><b>First Youth</b> There are horses all over the place tonight.</p> <p><b>Bridegroom</b> Listen. In the whole world there is only one horse, and this is it. (García Lorca. 1996b, p.54-55)</p>

<p><b>8. MOON.</b> [...] No! They shall not escape! For I shall make the horse shine out a feverish diamond. (García Lorca, 1997, p.48)</p> <p>FIRST YOUTH. It must have been a different horse. BRIDERFOOM [intensely]. Listen. There's only one horse in the world, and this is it. (García Lorca, 1997, p.50)</p>	<p><b>9. MOON:</b> [...] No! There's no escape! I'll make the horse gleam with a fever of diamond. (García Lorca, 2007b, p.59)</p> <p>BOY: It may be another horse. BRIDEGROOM: (Dramatically) Listen. There's only one horse for me in all the world, [...]. (García Lorca, 2007b, p.61)</p>
<p><b>10. MOON:</b> [...] No! You cannot escape me! I will let my light shine on the horse With a fever as bright as diamonds. (García Lorca, 2008, p.184)</p> <p>YOUNG MAN 1: It must have been another horse. THE GROOM: [<i>Dramatically</i>] Listen. There's only one horse in the world, and it's this one. (García Lorca, 2008, p.186)</p>	<p><b>11. MOON</b> [...] No! They cannot escape! I shall make the horse glow with a diamond-bright fever. (García Lorca, 2009a, p.104)</p> <p>FIRST YOUTH. It must have been another horse. BRIDEGROOM. (Savagely.) Listen. There's only one horse in the world and that's this one. (García Lorca, 2009a, p.107)</p>

<p><b>T. It.</b></p>	
<p><b>1. Luna</b> [...] Non potranno sfuggire! Io farò splendere in febbre il cavallo, in una febbre di diamante.</p>	<p><b>2. La Luna:</b> [...] No. Non potranno scappare. Luccicherà il cavallo</p>

<p>(García Lorca, 1942, p.143)</p> <p style="text-align: center;">1° Giovane</p> <p>Sarà stato un altro cavallo.</p> <p style="text-align: center;">Fidanzato</p> <p>Non c'è che un cavallo al mondo. Hai capito? (García Lorca, 1942, p.146)</p>	<p>Come un diamante.</p> <p>(García Lorca, 1943, p.40)</p> <p>Primo Giovanotto – Sarà stato un altro cavallo.</p> <p>Lo Sposo (<i>drammatico</i>) – Non c'è che un cavallo al mondo ed è questo.</p> <p>(García Lorca, 1943, p.41)</p>
<p><b>3. Luna.</b></p> <p>[...]</p> <p>No! Non potranno sfuggire!</p> <p>Farò che brilli il cavallo d'una febbre di diamante.</p> <p>(García Lorca, 1965, pp.276-277)</p> <p>1° GIOVANOTTO. Può essere stato d'un altro cavallo.</p> <p>Sposo (<i>drammatico</i>) Sentimi bene. Non c'è che un cavallo al mondo, ed è quello.</p> <p>(García Lorca, 1965, p.278).</p>	<p><b>4. LUNA:</b></p> <p>[...]</p> <p>No! Non potranno salvarsi!</p> <p>Farò splendere il cavallo Di una febbre di diamante.</p> <p>(García Lorca, 2006a, p.374)</p> <p>I GIOVANE:</p> <p>Sarà stato un altro cavallo.</p> <p>SPOSO (<i>Drammatico</i>):</p> <p>Stammi bene a sentire. Non esiste che un cavallo al mondo ed è quello.</p> <p>(García Lorca, 2006a, p.376)</p>
<p><b>5. LUNA</b></p> <p style="text-align: center;">[...]</p> <p style="text-align: center;">No! Non potranno fuggire!</p> <p style="text-align: center;">Farò splendere el cavallo Di una febbre di diamante.</p> <p style="text-align: center;">(García Lorca, 2013, p.209)</p> <p style="text-align: center;">RAGAZZO I.º</p> <p style="text-align: center;">Sarà stato un altro cavallo.</p> <p style="text-align: center;">SPOSO (<i>Drammatico.</i>)</p> <p style="text-align: center;">Seni. Non c'è un cavallo al mondo, ed è questo.</p> <p style="text-align: center;">(García Lorca, 2013, p.213)</p>	

<b>T. R.</b>	
<p><b>1. ЛУНА.</b> [...] Нет, им здесь не скрыться! Заставлю я пылать коня всей лихорадкою алмазов! (García Lorca, 1987d, p.198)</p> <p><b>ПЕРВЫЙ ЮНОША.</b> Может, это другой конь? <b>ЖЕНИХ.</b> (Взволнованно.) Слушай. Во всём мире есть только один конь, и это его. (García Lorca, 1987d, p.199)</p> <p><b>LUNA.</b> [...] ¡No, aquí no podrán esconderse! ¡Haré arder el caballo Con la fiebre de diamantes!</p> <p><b>PRIMER JOVEN.</b> ¿Puede que sea otro caballo? <b>NOVIO.</b> (Emocionado) Escucha. En todo el mundo sólo hay un caballo. Y es el suyo.</p>	<p><b>2. М е с я ц.</b> [...] Не уйти от погони! Лунной дрожью алмазной обозначаться кони. (García Lorca, 2000a, p.435)</p> <p><b>П е р в ы й Ю н о ш а.</b> Это не его конь. <b>Ж е н и х.</b> Есть только один конь на свете – его конь. (García Lorca, 2000a, p.437)</p> <p><b>L u n a.</b> [...] ¡No se escapa de la persecución! Con la fiebre lunar de diamantes Se harán visibles los caballos.</p> <p><b>P r i m e r j o v e n.</b> No es su caballo. <b>N o v i o.</b> Hay sólo un caballo en el mundo – su caballo.</p>

**Ejemplo 12.** Era hermoso jinete,  
y ahora montón de nieve  
(García Lorca, 2009b, 167).

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> He was a beautiful horseman, Now he's a heap of snow. (García Lorca, 1977a, p.97)</p>	<p><b>2.</b> He was a handsome horseman and now he's a mound of snow. (García Lorca, 1977d, p.125)</p>
<p><b>3.</b> He was a handsome horseman, Now a frozen heap of snow. (García Lorca, 1987a, p.91)</p>	<p><b>4.</b> He was a handsome horseman Ans now he's bank of snow. (García Lorca, 1987b, p.71)</p>
<p><b>5.</b> He was the finest of horsemen And now just melting snow. (García Lorca, 1989, p.103)</p>	
<p><b>6.</b> He was a prince of horsemen, Now he's a heap of snow. (García Lorca, 1996a, p.78)</p>	<p><b>7.</b> He was a handsome horseman. Now he's a mound of snow. (García Lorca, 1996b, p.70)</p>
<p><b>8.</b> He was a fine-looking horseman, a snowdrift now. (García Lorca, 1997, p.63)</p>	<p><b>9.</b> He was the finest of horsemen who now is a mound of snow. (García Lorca, 2007b, pp.75-76)</p>
<p><b>10.</b> He was a handsome rider, And now he's a ball of snow. (García Lorca, 2008, p.199)</p>	<p><b>11.</b> He was a fine horseman, and now a heap of snow. (García Lorca, 2009a, p.129)</p>

<b>T. It.</b>	
<p><b>1.</b> Era un bel cavaliere, ora è un mucchio di neve. (García Lorca, 1942, p.168)</p>	<p><b>2.</b> Era un bel cavaliere E adeeso è un monte di neve. (García Lorca, 1943, p.44)</p>
<p><b>3.</b> Era un bel cavaliere e ora è un mucchio di neve.</p>	<p><b>4.</b> Era un bel cavagliere, adesso mucchio di neve</p>

(García Lorca, 1965, p.289)	(García Lorca, 2006a, p.386).
<p><b>5.</b> Era un bel cavaliere, e adesso un mucchio di neve. (García Lorca, 2013, p.247).</p>	

<b>T. R.</b>	
<p><b>1.</b> Был прежде всадником прекрасным – теперь, увы, он глыба снега. (García Lorca, 1987d, p.210)</p> <p>Era antes un hermoso jinete, Ahora, qué pena, es un bloque de nieve.</p>	<p><b>2.</b> Был ты статный наездник, Стал ты скошенным лугом. (García Lorca, 2000a, p.452)</p> <p>Era un esbelto jinete, Se convirtió en un prado segado.</p>

**Ejemplo 13.**

Emiliano, que venía montado en una jaca negra, llena de borlas y espejitos [...] (García Lorca, 2007a, p.68).

Pero, José María, ¿no ves que nos están viendo? [...] A tí te quiero, a ti... ¡Ah, sí!... mañana que traigas la jaca blanca, la que a mí me gusta (García Lorca, 2007a, p.85).

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> You knew him, Emiliano – the one who used to ride a black mare covered with tassels and little mirrors [...] (García Lorca, 1977c, p.64)</p> <p>But, José María, don't you see that they're looking at us? [...] It's you I love, you. Ah, yes! Tomorrow when you bring the white mare, the one I like. (García Lorca, 1977c,</p>	<p><b>2.</b> Emiliano... you saw him for yourself... the one who rode on a black mare, covered with tassels and tiny bits of glass [...] (García Lorca, 1990, p.7)</p> <p>But José María... can't you see they are watching us? [...] I love you so much... Oh, yes, yes! ... Bring the white mare tomorrow, the one I like (García Lorca, 1990, p.14).</p>

pp.72-73)	
<p>3. You knew him. Emiliano used to ride a black mare covered with tassels and little mirrors. (García Lorca, 2008, p.33)</p> <p>But, Jose, don't you see that they're looking at us? [...] It's you I love. Only you. Yes!... Tomorrow. When you bring the white mare. Yes. (García Lorca, 2008, p.42)</p>	

<b>T. It.</b>	
<p>1. Tu l'hai conosciuto... Emiliano, che se ne veniva montato su una giumenta nera tutta nappine e specchietti. (García Lorca, 1965, p.90)</p> <p>Ma José María, non vedi che ci stanno guardando? [...] è a te che voglio bene , a te... Ah, sì... domani voglio che tu venga con la giumenta bianca, quella che mi piace tanto. (García Lorca, 1965, p.97)</p>	<p>2. Emiliano che arrivava a cavallo di una giumenta nera, tutta ricoperta di fiocchi e specchietti [...] (García Lorca, 2006a, p.208).</p> <p>Ma, José María, non vedi che ci stanno guardando? [...] A te voglio bene, a te... Ah, sì!... domani vieni con la cavallina bianca, quella che mi piace a me. (García Lorca, 2006a, p.213)</p>

<b>T. R.</b>
<p>1. Эмильяно... ты его знал,... он примчался на вороном коне, убранном кистями и стекляшками [...] (García Lorca, 1987d, p.138).</p> <p>Господи, разве ты не видишь, что на нас смотрят?... Я тебя люблю, тебя... Ах, да! Мне нравится твой белый конь, приезжай завтра на нём (García Lorca, 1987d, p.143-144).</p> <p>Emiliano... tú lo conocías, ... él vino volando en un caballo negro adornado con borlas y pequeños trozos de cristal [...].</p> <p>Dios mío, ¿no ves que nos están mirando?... A ti te quieiro, a ti... ¡Oh, sí! Me gusta tu</p>

caballo blanco, vente mañana en él.

**Ejemplo 14.** Cuando le veía venir en su jaca blanca [...]. El paró su caballo y la cola del caballo era blanca y tan larga que llegaba al agua del arroyo. (García Lorca, 2007a, pp.106-107)

**T. Ing.**

1. When I'd see him coming mounted on his white mare... [...] He stopped his horse and the horse's tail was white and so long that it reached down to the river in the brook. (García Lorca, 1977c, p.84)

2. And when I'd see him coming on his white mare ... [...] He stopped the horse and its tail was white and so long that it touched the water. (García Lorca, 1990, pp.23-24)

3. When I'd see him coming mounted on his white mare... [...] He stopped his horse. The horse's tail was white and so long that that it reached down to the river in the brook (García Lorca, 2008, p.53-54)

**T. It.**

1. Cuando lo vedevo venire sulla sua giumenta bianca [...]. Egli arrestò il cavallo, e la coda del cavallo era così lunga che arrivava sino all'acqua del ruscello. (García Lorca, 1965, p.107)

2. Quando lo vedevo arrivare montato sulla cavallina bianca [...]. Lui arrestò il cavallo e la coda del cavallo era bianca e così lunga che toccava l'acqua del ruscello. (García Lorca, 2006a, p.220)

**T. R.**

1. Когда он приезжал на белом коне [...]. Он остановил коня, а хвост у этого коня был весь белый и такой длинный, что окунался в ручей. (García Lorca, 1987d, p.151)

Cuando él venía en el caballo blanco [...]. Paró su caballo, y la cola de este caballo era

toda blanca, y tan larga que se sumergía en el arroyo.

**Ejemplo 15.**

Ved cómo la cortejaban  
mocitos de gran presencia  
en caballos relucientes  
llenos de borlas de seda.

[...]

La conversación a todos  
daba la talabartera,  
y ellos caracoleaban  
sus jacas sobre las piedras.

[...]

Esposo viejo y decente  
casado con joven tierna  
qué tunante caballista  
roba tu amor en la puerta

(García Lorca, 2007a, pp.125-126).

**T. Ing.**

1. And now look how she was courted  
by yong men of striking presence  
riding sleek and shining stallions  
harnessed in fine silken tassels.

[...]

And the tanner's wife was willing  
to converse with all these worthies,  
while the mares they rode went prancing  
on the cobbles of the roadway.

[...]

Old and decent-acting husband,  
married to a wife too youthful,  
who could be that scoundrel horseman

2. See now how young men courted her,  
Such dark and strong and handsome chaps,  
While tassels of the finest silk  
Adorned their horses' gleaming backs.

[...]

Now Mrs Tanner Loved all this,  
She led her suitors such a dance,  
While they upon the cobblestones  
Would make their handsome horses prance.

[...]

Oh, husband old in years and good,  
And with a wife so immature.  
These scoundrels riding past the house,

<p>come to steal love from your doorway? (García Lorca, 1977c, p.93)</p>	<p>Will have her for themselves, I fear. (García Lorca, 1990, p.31)</p>
<p style="text-align: center;"> <b>3.</b> And now look how she was wooed          By young men of handsome face          Riding groomed and shining stallions          Harnessed in rich silken tassels.          [...]       </p> <p style="text-align: center;">         And the tanner's wife was willing          To speak with the esteemed gentlemen,          While the mares they rode went prancing          On the cobblestones of the pathway.          [...]       </p> <p style="text-align: center;">         Old and decent husband          Married to a wife too young          Who could be that roguish horseman          Come to steal your love?          (García Lorca, 2008, p.63)       </p>	

<p><b>T. It.</b></p>	
<p> <b>1.</b> Vedete come la corteggiano          giovani di bell'aspetto          su cavalli che risplendono          pieni di fiocchi di seta          [...]       </p> <p>         Con tutti s'intratteneva          A discorso la sellaia,          ed essi caracollavano          con le giumente sui sassi.          [...]       </p> <p>         Marito vecchio e onorato,          sposo di tenera giovane,       </p>	<p> <b>2.</b> E com'era corteggiata          dai giovani più belli          su cavalli tuti lustrì          con bordature di seta.          [...]       </p> <p>         La sellaia atutti quanti          Dava corda, conversando          e quello caracollavano          coi cavalli sulle pietre.          [...]       </p> <p>         Uomo vecchio e rispettabile,          marito d'una fanciulla,       </p>

un cavaliere birbante ruba sull'uscio il tuo amore. (García Lorca, 1965, p.114-115)	quello scaltro cavaliere ti ruba amore sill'uscio! (García Lorca, 2006a, pp.225-226)
---	--

<p><b>T. R.</b></p> <p>1. Глядите – у её окна  разряженные вертопрахи  гарцуют на своих конях,  гордящихся нарядной сбруей.  [...]  Как резво конь под ним играет,  как весело в крыльцо он бьёт  своим подкованным копытом!..  [...]  Ты честен, муж, но стар и сед,  а шорница – весны свежее.  И вот бездельник молодой  Твою любовь и честь похитил.  (García Lorca, 1987d, p.157)</p> <p>Mirad, en su ventana  Los saltabardales ataviados  Jinetean en sus caballos,  Orgullosos de arneses elegantes.  [...]  ¡Qué ligero se mueve su caballo,  Con qué alegría golpea el porche  Con su casco con herradura!...  [...]  Eres un marido honrado, pero viejo y lleno de canas,  Y la talabartera está más fresca que la primavera.  Y he aquí un joven holgazán</p>
---

Que ha robado tu amor y tu honra.

**Ejemplo 16.** Lo sentí toser y oí los pasos de su jaca (García Lorca, 2009c, p.193).

**T. Ing.**

1. I heard him cough and heard his mare's hoofbeats. (García Lorca, 1977a, p.178)

2. He coughed, and I heard hoofbeats. (García Lorca, 1977d, p.150)

3. I heard him cough, and I heard the horse's hooves. (García Lorca, 1987b, p.157)

4. I heard him coughing, and I heard the sound of his pony moving off. (García Lorca, 1997, p.139)

5. I heard a cough and the sound of the mare's hooves. (García Lorca, 1998, p.47)

6. I heard his cough, and the hooves of his mare. (García Lorca, 2007d, p.28)

7. I heard him cough, and I heard the sound of his mare's hooves. (García Lorca, 2008, p.346)

8. I just heard his cough, and his horse's hooves (García Lorca, 2009d, p.71).

**T. It.**

1. L'ho sentito tossire, ed ho sentito i passi del suo puledro. (García Lorca, 1955, p.44)

2. L'ho sentito tossire, e ho sentito gli zoccoli della sua giumenta. (García Lorca, 1965, p.409)

3. L'ho sentito tossire e ho udito il galoppo della sua cavalla (García Lorca, 2006a, p.481).

4. L'ho sentito tossire, e ho sentito gli zoccoli della sua giumenta. (García Lorca, 2006b, p.47)

**T. R.**

<p><b>1.</b> Я слышала, как он закашлял, и как застучали копыта, когда он тронул свою лошадку (García Lorca, 1975, p.347).</p> <p>Oí como tosió y como sonaron los cascos cuando movió su jaca.</p>	<p><b>2.</b> Я слышала, как он кашлянул, а потом раздался стук копыт его лошадки. (García Lorca, 2000b, p.527)</p> <p>Oí como tosió y luego sonaron los cascos de su jaca.</p>
---	--

**Ejemplo 17.** El caballo garañon, que está encerrado y da coces contra el muro. [...] ¡Echadlo, que se revuelque en los montones de paja! (García Lorca, 2009c, pp.244-245).

<b>T. Ing.</b>	
<p><b>1.</b> The stallion. He's locked in the stall and he kicks against the wall of the house. [...] let him out to roll on the straw. (García Lorca, 1977a, p.197)</p>	<p><b>2.</b> The stallion. He kicks against the wall whenever he's tied up. [...] Let him take it out on the bales of straw in the yard! (García Lorca, 1977d, p.168)</p>
<p><b>3.</b> The breeding stallion, locked up and kicking the wall. [...] Let him out so he can roll in the piles of straw. (García Lorca, 1987b, p.176)</p>	<p><b>4.</b> The breeding stallion; he's shut in and kicking the wall. [...] Let him out, so he can roll around on the piles of straw. (García Lorca, 1997, p.158)</p>
<p><b>5.</b> The stallion's locked up and he kicks against the wall. [...] Let him out to roll in the straw! (García Lorca, 1998, p.87)</p>	<p><b>6.</b> The stallion, he's shut in, and kicks at the wall. [...] Let him out to roll in the straw! (García Lorca, 2007d, p.52)</p>
<p><b>7.</b> The stallion. He's locked in the stable and kicks the wall. [...] Let him out to roll in the straw! (García Lorca, 2008, p.369)</p>	<p><b>8.</b> The stallion's kicking against the stable wall. [...] Let him roll in the hay. (García Lorca, 2009d, pp. 99-101)</p>

<b>T. It.</b>	
<p><b>1.</b> E' lo stallone, che sta rinchiuso e dà calci</p>	<p><b>2.</b> E lo stallone che è rinchiuso e scalcia</p>

contro il muro. [...] Mandatelo a rivoltarsi sui mucchi di paglia. (García Lorca, 1955, p.64)	contro i muri. [...] Lasciate che si rivolti nei mucchi di paglia! (García Lorca, 1965, p.426)
<b>3.</b> È lo stallone che è rinchiuso e sbatte contra il muro. [...] Lasciatelo libero di rotolarsi sui mucchi di paglia! (García Lorca, 2006a, p.493)	<b>4.</b> È lo stallone che è rinchiuso e scalcia contra i muri. [...] Lasciatelo rivoltare nei mucchi di paglia! (García Lorca, 2006b, p.80)

<b>T. R.</b>	
<b>1.</b> Племенной жеребец в загоне брыкает в стену. [...] Выпустите его, пусть на ометы кидается! (García Lorca, 1975, p.363)  Es el potro semental que en la cuadra da coces contra la pared. [...] Soltadle, que se tire en los almiarés.	<b>2.</b> Жеребец. Я велела запереть, так он лягается и бьётся о стены. [...] Выпустите его, пусть покатается на соломе. (García Lorca, 2000b, p.547)  Es el potro. Lo mandé a encerrar, y por eso da coces y golpea las paredes. [...] Soltadle, que se revuelque en la paja.

**Ejemplo 18.** El caballo garañon estaba en el centro del corral. ¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro. (García Lorca, 2009c, p.252)

<b>T. Ing.</b>	
<b>1.</b> The stallion was in the middle of the corral. White. Twice a large. Filling all the darkness. (García Lorca, 1977a, p.201)	<b>2.</b> We saw the stallion in the stableyard – looking twice his normal size, and White! Dilling the darkness. (García Lorca, 1977d, p.171)
<b>3.</b> The stallion was in the middle of the corral – so white! Twice as big, completely filling the darkness! (García Lorca, 1987b, p.179)	<b>4.</b> The stallion was in the middle of the yard, all white! Looking twice as big, and looming in the dark. (García Lorca, 1997, p.171)

	p.161)
5. The stallion was in the middle of the yard. White! And twice as large, filling the darkness. (García Lorca, 1998, p.94)	6. The stallion was in the centre of the yard. So white! Twice as big, and filling the darkness. (García Lorca, 2007d, p.56)
7. The stallion was in the middle of the yard. So white! And twice its size. He filled the darkness. (García Lorca, 2008, p.373)	8. The stallion was in the middle of the yard. White! He looked huge and filled the darkness. (García Lorca, 2009d, p.105)

<b>T. It.</b>	
1. Lo stallone stava nel mezzo dell'aria. Bianco. Grande, enorme, riempiva tutto il buio. (García Lorca, 1955, p.67)	2. Lo stallone stava in mezzo al cortile. Era così bianco! Sembrava due volte tanto e riempiva tutte le tenebre. (García Lorca, 1965, p.429)
3. Lo stallone stava al centro della corte, bianco! Era come raddoppiato di grandezza e riempiva tutta l'oscurità. (García Lorca, 2006a, p.495)	4. Lo stallone stava in mezzo al cortile. Era così bianco! Sembrava due volte tanto e riempiva tutte le tenebre. (García Lorca, 2006b, p.87)

<b>T. R.</b>	
1. Посреди двора стоял жеребец. Весь белый, словно бы вдвое больше, чем днем, - всю темь заполнял. (García Lorca, 1975, p.366)  En medio del corral estaba el potro. Todo blanco, parecía el doble de grande que de día, llenaba consigo toda la oscuridad.	2. Жеребец стоит посреди конюшни. Такой белый! Такой огромный – тьму застит. (García Lorca, 2000b, p.551)  El potro estaba en medio de la cuadra. ¡Tan blanco! Tan enorme que llenaba toda la oscuridad.

**Ejemplo 19.** ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas y al fondo de la calle relincha el caballo. (García Lorca, 2002, p.95)

<p>1. Oh, who can say this body we've got isn't beautiful? You take a step and at the end of the street a horse whinnies. (García Lorca, 1977a, p.112)</p>	<p>2. No one can say that your body isn't beautiful. Take a step, and a horse neighs at the end of the street. (García Lorca, 1977d, p.28)</p>
<p>3. You've got a lovely body. Why don't you do something about it? There are plenty of stallions kicking at the stable door. (García Lorca, 1987a, p.168)</p>	<p>4. Could anyone say you don't have a beautiful body? Just step out the door, and down the street a horse will whinny! (García Lorca, 1987b, p.88)</p>
<p>5. One step from you, and stallions' ears prick up at the other end of the road. (García Lorca, 1987c, p.67)</p>	<p>6. You've got a beautiful body, anyone can see that. Just walk down the street and the stallions will start neighing. (García Lorca, 1997, p.78)</p>
<p>7. Now no one can say you don't have a beautiful body. When you go by, the horse neighs at the end of the road. (García Lorca, 2007f, p.21)</p>	<p>8. Ay! Who can say this body of ours isn't beautiful? You walk out, and at the end of the street a stallion neighs. (García Lorca, 2007c, p.15)</p>
<p>9. Oh, who can say this body you have isn't beautiful? You take a step, and at the end of the street a horse whinnies. (García Lorca, 2008, p.213)</p>	

<p><b>T. It.</b></p>	
<p>1. Ah! Chi può dire che questo tuo corpo non è bello? (García Lorca, 1944a, p.31)</p>	<p>2. Ah! E chi potrebbe dire che non è bello il tuo corpo? Basta che tu batta il piede e all'angolo della via nitrirà il cavallo. (García Lorca, 1965, p.299)</p>

3. Chi può dire che quel corpo che hai non è bello? Batti col piede in terra e in fondo alla via il cavallo nitrisce. (García Lorca, 2006a, p.397)

**T. R.**

1. Ах, кто посмеет сказать, что твоё тело не прекрасно? Ты топнешь ногой – и в ответ на том конце улицы послышится ржанье коня. (García Lorca, 1944a, p.290)

¿Quién se atreve a decir que tu cuerpo no es hermoso? Pateas y en respuesta se oirá en el otro extremo de la calle el relincho de un caballo.

2. Ты же такая красивая! (García Lorca, 1986)

¡Si eres tan guapa!

3. Эх! Ты ли не красавица! Ступишь – и на улице конь заржёт! (García Lorca, 1987d, p.218)

¡Ah! ¡Acaso no eres una belleza! ¡Pisas y en la calle relincha el caballo!

