

ESTUDIO COMPARADO DE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE LA TRAGEDIA DE WEBSTER THE WHITE DEVIL

Silvia Molina Plaza

Facultad de Letras

Universidad de Castilla-La Mancha

I/CONSIDERACIONES PRELIMINARES SOBRE LA OBRA. RECEPCIÓN DEL PÚBLICO LONDINENSE EN 1612. DIFUSIÓN LITERARIA POSTERIOR EN EL PANORAMA ANGLOSAJÓN Y ESPAÑOL.

The White Divil or the Tragedy of Paulo Giordano Ursini, Duke of Brachiano, with the Life and Death of Vittoria Corombona the famous Venetian Curtizan constituye una de las tragedias más interesantes de la primera dramaturgia postshakesperiana.¹ A partir de la narración de unos hechos escuetos acaecidos en la Italia del Cinquecento,² Webster crea una obra barroca, ajena a la expresión clásica de los isabelinos, desengañada y violenta, una reflexión brillante y poética sobre la exacerbación de las pasiones –el poder, el deso–empleando como vehículo la “tragedia de venganza”.

Esta tragedia en cinco actos se estrenó en el *Red Bull Theatre* (Clerkenwell) a cargo de la compañía de los *Queen's Men* (Russell Brown, 1960:xx-xxii). La acogida del público no fue especialmente calurosa a esta primera obra de Webster representada en un escenario. El propio autor se defiende de las críticas, en el prólogo “Al lector” de la primera edición de la obra en 1612, arguyendo dos razones básicas –el frío invernal y la falta de un público receptivo a su drama– : “it was acted, in so dull a time of winter, presented in so open and black a theatre, that it wanted (that which is the only grace and setting out of a tragedy) a full and understanding auditory”.

¹ Este artículo es una versión ampliada y revisada de una comunicación presentada en el Congreso Internacional sobre teatro clásico en traducción (Murcia, noviembre 1995). Mi objetivo al estudiar esta traducción es “rescatar” del olvido una obra y un autor cuyo lugar en los Estudios de Traducción ha quedado eclipsado por la dramaturgia shakesperiana, de la que se han realizado múltiples traducciones y estudios críticos sobre las mismas (cfr. Sánchez García “Lenguaje y emancipación de la mujer en Shakespeare. Un ejemplo de deterioro del discurso en traducción” *Lenguaje y textos*, nº 5 págs. 49-62).

² Según Gunar Boklund (1957), Webster tuvo acceso a los hechos principales a partir de más de un centenar de fuentes textuales, hallándose entre las más probables *A Letter lately written from Rome, by an Italian Gentleman... Newly translated out of Italian into English* de I.F. (John Florio) de 1585, la carta *Neue Zeitung von eninem Jämmerlichen Mordstück* destinada a la banca Fugger alemana en la que se narran escuetamente los acontecimientos (Bib. Nal. de Viena, Ms. 8959) y el panfleto *Il miserabil e compassionevol caso*.

Gunby (1972:415) indica como fuentes secundarias *A Briefe, but an Effectual Treatise of the Election of Popes* de H. Bignon como inspiración de la escena papal (IV, iii) y “Funus”, uno de los *Colloquia Familiaria* de Erasmo como base de la letanía latina de condenación de Lodovico y Gasparo tras la muerte de Braciano.

Si se tiene en cuenta que los teatros de la época solían tener el auditorio al aire libre y que el público que asistía a las representaciones de los Queen's Men estaba acostumbrado a un repertorio menos filosófico, no es de extrañar que la obra no triunfara en la primera representación. No obstante, gracias a *The White Devil* (TWD) Webster afianzó su reputación literaria y en el lapso de dos años estrenó su obra más conocida, *The Duchess of Malfi*.³ Además, TWD no cayó en el olvido ya que fue representada en varias ocasiones hasta finales del S. XVII, tal como atestiguan cuatro fuentes: a) la página del título de la segunda edición de la obra en 1631 “diuers times Acted by the Queenes Maiesties seruants, at the Phoenix, in Drury Lane”; b) la asistencia de Samuel Pepys a dos representaciones de los *King's Men* en octubre de 1661; c) la inclusión de John Downes en su obra *Roscius Anglicanus or an Historical Review of the Stage...* (1708) de *Vittoria Corombona* en una relación de veintiuna obras que se reponían de vez en cuando entre 1663 y 1682 y d) por último, en 1691 Gerard Langbaine en *Account of the English Dramatic Poets* comentó que TWD era una de las obras de Webster que cosechaba el aplauso “incluso en nuestra época” (Brennan, 1966:xi).

TWD no reaparece hasta el S. XX cuando en 1925 la compañía *Renaissance Theatre* la lleva de nuevo a la escena británica. Su ejemplo fue secundado diez años más tarde por *The Phoenix Society*. Si bien las reseñas no fueron negativas, la recepción crítica distó de ser plenamente satisfactoria. Según Brown (1960: Lx) es probable que ambas representaciones no lograron fraguar una unidad dramática al descontextualizar las palabras y al presentar unas acciones y personajes poco convincentes. Moore (1981:20) insiste análogamente en la dificultad de captar el espíritu de la tragedia renacentista en las versiones actuales de la obra websteriana, provocándose a menudo un efecto cómico no deseado:

“In the theatres Webster's fortunes continue to be limited in spite of several major productions. After efforts in the study in praise of Webster, critics in the theatre have all too often continued to hear titters replacing terror and to see comedy replacing catharsis. The fact remains that when we read metaphysical accounts of how Flamineo's feigned death reflects subliminally the appearance-reality motif and its reverberations throughout the *White Devil*, we should also remember that the scene at the National Theatre in 1969 often provoked laughter.”

Sin embargo, no todas las representaciones de Webster en nuestro siglo han sido problemáticas. Brown (op. cit.) refleja en su estudio el éxito de crítica que alcanzó TWD en el *Duchess Theatre* londinense, destacando como clave del mismo una representación convicente de la violencia y la muerte: “the production as a whole excited with its darting lights, its alarms, and its quivering speed” (Trewin); “Mr Bentall (the producer) achieved a cruel enthusiasm of production which is exactly Webster's quality.” Jack Landau también dirigió una versión más moderna en el *Phoenix Theatre* neoyorkino en 1965 que gozó de una óptima acogida por la actuación de Flamíneo y los otros protagonistas principales, así como por

³ *The Duchess of Malfi* fue representada por la compañía rival de los Queen's Men, the King's Majesty's Servants, en el teatro de Blackfriars. Al sintonizar mejor con el gusto de la época, fue la tragedia de Webster que obtuvo mayor éxito en el Reino Unido. Esta popularidad se ha mantenido también con el paso del tiempo fuera del ámbito anglosajón, tal como atestiguan las traducciones de la obra al español por E. Díez Canedo, al italiano por E. Allodoli y al francés por C. Cé entre otros idiomas (Archivo Biblioteca Nacional, Madrid).

la intensidad dramática transmitida por Landau, tal como apreció el crítico de “The New York Times.”⁴

Además de estas representaciones profesionales, varios grupos teatrales aficionados han puesto en escena la obra en varias ocasiones en USA y el Reino Unido, lo que permite afirmar la existencia de una audiencia receptiva al teatro de Webster, cuya dramaturgia se ha comparado frecuentemente al teatro del absurdo (Beckett, Pinter, Ionesco).⁵ Este valor atemporal de sus tragedias permite que este autor mantenga una vigencia de la que carecen la mayoría de sus contemporáneos jacobinos.

En **España** la difusión websteriana ha sido limitada. Tan sólo nos constan⁶ las traducciones publicadas en 1920 de E. Díez Canedo de *La Duquesa de Malfi*⁷ y la de F. Villaverde en 1979 de *El Diablo Blanco*, objeto del presente estudio. Datos de interés relativos a la publicación de esta última obra son: a) la editorial y la colección, b) el tratamiento del autor original y del autor meta, c) el título y d) El tipo de edición.

a) La editorial y la colección

La editorial encargada de la publicación de esta traducción, la **Editora Nacional**, surgió durante la guerra civil española en zona nacional. Su objetivo fundamental fue propagar la ideología del Movimiento. No obstante, con el paso del tiempo, orientaron su línea editorial a la publicación de libros no rentables para la empresa privada pero de interés cultural, como es el caso de *El Diablo Blanco*. La colección en la que se incluye no es específicamente teatral –*La Biblioteca de la Literatura y del Pensamiento universales*.

b) El autor original y el autor meta

Al estar encaminada la traducción al público lector español, el autor original recibe un tratamiento correcto, situándole y comparándole respecto a autores coetáneos, lo que permite al lector/a no familiarizado/a con la literatura inglesa disponer de la información previa suficiente para iniciar la lectura de la obra.

Fernando Villaverde Landa, el autor meta, “queda relegado al segundo término que tradicionalmente se asocia con la actividad traductora” (Merino, 1994:52). Tan sólo conoce-

⁴ “(He’s placed) all emphasis on the turbulence of the script”.

⁵ La forma y el lenguaje websteriano transmiten varias de las obsesiones apremiantes del S. XX tratadas en la dramaturgia de lo absurdo.

⁶ La consulta en el Index Translationum desde 1972, en el Centro de Documentación Teatral, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, en la revista *El Espectador* y la SGAE no ha permitido localizar representaciones u otras publicaciones de Webster en España.

⁷ *La duquesa de Malfi* fue publicada en la Colección Austral de Calpe, con copyright de la editorial. Consta de una breve introducción de tres páginas en las que el traductor manifiesta una elocuente escala de valores al comparar desfavorablemente a Webster con el genio de Shakespeare. La traducción de Canedo se basa en la edición “princeps” de 1623 de C. Vaughan en *The Temple Dramatists*. Está realizada en prosa salvo tres canciones: “puestas con alguna libertad en forma rítmica” (D. Canedo, 1920:7).

mos del traductor la somera información que consigna la contraportada “licenciado en Filología Inglesa y especializado en sus estudios literarios, en la producción dramática en Inglaterra durante los siglos XVI y XVII” así como que ha cedido sus derechos de autor a Editora Nacional. La principal revalorización del traductor reside en su prólogo a la obra, ya que numerosas editoriales suelen encomendar dicho prólogo –si incluso no prescinden del mismo– a otros autores o críticos literarios de renombre.

c) El título

Conforme a lo habitual en las ediciones de lectura, el título del texto meta, *El Diablo Blanco*, al que se presenta bajo la etiqueta traducción y no como versión o adaptación, es fiel al original. Villaverde explica en su introducción el significado que tenía el proverbio “the white devil is worse than the black” en la sociedad jacobina. Un diablo blanco es un diablo que no lo parece, un diablo que enmascara su maldad bajo una apariencia hermosa. Por este motivo, tradicionalmente se ha considerado que el título aludía a Vittoria Corombona (Morris, 1987:85).⁸ Esta diablesa corresponde aproximadamente al proverbio español “lobo con piel de cordero.” No obstante, otras interpretaciones señalan que el diablo blanco puede ser también Bracciano o uno de los principales temas de la tragedia: la distancia que separa la apariencia de la realidad.

d) La edición

Como se ha mencionado previamente, la presente edición de lectura está precedida por una introducción del propio traductor en la que se comenta extensamente el autor y su ambiente literario al igual que diversos aspectos de la obra: las fuentes, el argumento, la estructura, los personajes, etc.

De este metatexto cabe destacar un epígrafe titulado “A propósito de esta edición” que permite atisbar las intenciones del traductor. Villaverde consigna en el mismo que ha efectuado su traducción en prosa aunque el original alterna ésta con el verso blanco. No obstante, mantiene la traducción en verso rimado en pareados al final de las escenas⁹, en algunos casos en el interior de las sentetiae, procurando “conservar la artificiosidad y el escaso convencimiento de que adolecen los originales” (Villaverde, 1979:43). Sin perjuicio de esta pérdida estilística que reconoce el propio traductor, es menester indicar que en la presente edición prima un trasvase bastante fiel del original –salvo unas matizaciones que haremos en el punto II de este trabajo– que se enriquece por un notable repertorio de notas a pie de página.¹⁰ En último lugar, tal como sugiere Merino (1994), se refleja una tendencia clara a favo-

⁸ “La famosa cortesana veneciana” también alude a la corrupción moral de la protagonista ya que Venecia era famosa en la época por albergar un gran número de prostitutas.

⁹ Sirvan como ejemplos de traducción en verso rimado la conclusión del monólogo de Flamíneo (I. ii. 353-354): “así el que conoce la intriga, y su verdadero aspecto / no hallará fácil el camino sino tortuoso e indirecto” y la intervención final de Vittoria antes de morir (V.v. 261-262) que resume una de las enseñanzas de la tragedia: “Felices los que nunca la corte vieran, tampoco su boato / y a los poderosos jamás conocieran, salvo en los relatos”.

¹⁰ Hay un total de 174 notas. Además de aclarar las copiosas referencias históricas y socio-culturales, traducen las locuciones latinas del texto original.

recer el polo origen ya que Villaverde cita varias representaciones de la obra en lengua original y no considera en ninguna ocasión la posible representación en lengua meta.

II/ASPECTOS MACRO Y MICROESTRUCTURALES EN LA TRADUCCIÓN DE *EL DIABLO BLANCO*

Si se considera la traducción de *El Diablo Blanco* en el sentido que Santoyo otorga a la **traducción teatral**: “el estricto trasvase intertextual de una pieza dramática” (1989:97), se puede afirmar tras nuestro análisis macroestructural¹¹ –en el que se comparan los binomios texto original (TO) y texto meta (TM)– que el traductor muestra respeto y adecuación absoluta en el traslado y anotación del texto de Webster.

El análisis microestructural ofrece los siguientes resultados. Al comparar el original de Webster¹² con el TM de 1979 se han registrado varios fenómenos de **adición (22)** y **modificación (24)** y en menor cuantía ejemplos de **supresión (6)** y **error (5)**. De cada fenómeno tan sólo se comentará lo más significativo.¹³

Los casos de **adición** se hallan básicamente en el diálogo (hay un total de 17 ejemplos de adición de oraciones dentro del discurso de varios personajes) y en el marco de la obra

(5 casos de adición de acotaciones). Véanse algunos ejemplos elegidos al azar de adición de oraciones en el diálogo y de acotaciones resaltados en negrita en el TM.

1) I.i.36-37

Gasp. “This gentle penance may both end your crimes/ And in the example better these bad times” > con esta sentencia tan leve **que acabais de recibir** intentan, por un lado, poner fin a vuestros crímenes y, por otro, mejorar en algo esta época.[.] (1979:75).

2) I.i. 123-124

Flam. "sister (my lord attends you in the banqueting house) / your husband is wondrous discontented"> hermana (**aparte a Vittoria**), mi señor en el cenador os espera (**alto**) Vuestro esposo hállase sumamente disgustado (1979:83).

3) II.I. 60-63

Brac. “And that black slander, -were she a whore of mine/ All thy loud cannons, and thy borrowed Switzers,/ Thy galleys, nor thy sworn confederates/Durst not supplant her”>

¹¹ Tomo parte del método de análisis de obras teatrales traducidas propuesto por Merino (1994). En el análisis microestructural se estudian los fenómenos de adición, modificación, supresión y error en las “réplicas”: unidades mínimas estructurales en las que se divide el texto dramático.

¹² Se ha empleado para este estudio la edición de Russell Brown (1960) basada en la primera edición de la obra de 1612.

¹³ En este análisis cuantitativo se tiene en cuenta no obstante la siguiente afirmación de Venuti (1995:310) sobre la violencia etnocéntrica que se produce inevitablemente a la hora de traducir:

“...in the translating process, foreign languages, texts and cultures will always undergo some degree and form of reduction, exclusion, inscription”.

y en esa negra calumnia. Además si así fuera, ni con los suizos que habeis alquilado para vuestro servicio, ni con vuestras galeras, ni con los aliados que han jurado ayudaros, **ni con todo ello a la vez**, osaríaís quitarla de su sitio.(1979:98)

En la comparación del TM con el TO, concurren también veinticuatro ejemplos de **modificación**. En ella, la categoría más notable es la *conversión verso*> prosa de la que nos advierte el propio traductor en el prólogo. Sirva como muestra la bella canción que Cordelia dedica a su hijo muerto hacia el clímax final de la obra (V.iv. 95-104) cuando ya ha perdido la razón.¹⁴ La variación verso> prosa es perceptible tan sólo en la presentación gráfica ya que el estilo logrado en el TM logra en nuestra opinión una equivalencia funcional satisfactoria:

“Call for the robin-red-breast and the wren,/ Since o'er shady groves they hover,/And with leaves and flow'rs do cover/The friendless bodies of unburied men. Call unto his funeral dole/ The ant, the field-mouse, and the mole/ To rear him hillocks, that shall keep him warm, / And (when gay tombs are robb'd) sustain no harm,- But keep the wolf far thence, that's foe to men, For with his nails he'll dig them up agen”> LLamad al petirrojo y al reyezuelo, pues ellos revolotean en umbrías alamedas y entierran, con flores y hojas, los cuerpos sin amigos de hombres sin sepulcro. LLamad a su lamento funeral a la hormiga, al ratón de los campos y al topo, para que le levanten montículos que le mantengan el calor y le eviten todo daño cuando las otras tumbas,las alegres, sean profanadas. Pero no permitáis al lobo que se acerque, pues es de los hombres enemigo y con sus garras al punto le desenterraría (1979:224).

En la modificación se producen también otras categorías:

1) *la sustitución de un vocablo por otro*. En una de las escasas intervenciones de Vittoria (IV.ii.143-145), pese a ser una de las protagonistas principales,¹⁵ se producen dos alteraciones en **greatness** y **whore**:.. “whose greatness hath by much o'ergrown thy wit!/ dar'st thou do, that I not dare to suffer, / Excepting to be still thy whore?”> vuestra **insolencia** supera en mucho a vuestro ingenio. ¿Qué osaríaís hacer que yo no osara soportar, a excepción de seguir siendo vuestra **amante**? (1979:170). El eufemismo “amante” ocasiona una variación de tono en el discurso del personaje ya que difumina la respuesta contundente de Vittoria en una escena importante de la obra en la que su conducta también es juzgada en privado por Bracciano.

2) *La variación en el tiempo verbal* Vit. (III.ii. 18) “I will **not have** my accusation **clouded** in a strange tongue” > no deseo que mi acusación se presente en una lengua extranjera obscurecida (1979:128).

¹⁴ La locura de Cornelia es una clara evocación de la de Ophelia en *Hamlet*.

¹⁵ Callaghan analiza detalladamente en su estudio las intervenciones escasas de Vittoria y sus silencios durante la obra (pág. 75 y ss.). Como excepción a esta tónica general, destaca la escena del juicio público donde recibe la acusación de prostituta. Vittoria posee aquí claramente voz propia pero su locuaz autodefensa ante los jueces provoca paradójicamente su condena en una sociedad en la que el discurso público pertenecía a una esfera masculina: “Vittoria is damned by every word she utters because a woman who speaks has become a “public” woman and is therefore guilty of having public sexuality, like that of a prostitute... (...) Here loquacity and lasciviousness are equated, and therefore having a voice is no guarantee of being listened to or even being heard (págs. 76-7).

3) *La variación en la referencia pronominal* acontece cuando Flamíneo increpa a su madre por las duras palabras de ésta ante el inminente adulterio de Vittoria¹⁶ (I.ii.301-302): Flam. [to Cornelia] “Are **you** out of **your** wits?! My lord, I'll fetch her back again> ¿Habéis perdido el juicio, mi señor? Iré a traéros-la de nuevo (1979:91). Esta traducción produce una desviación importante del TO ya que no tiene sentido que un sirviente se tome estas libertades ante su señor. La supresión de la acotación [A Cornelia] explicaría esta alteración en la referencia pronominal.

SUPRESIÓN

Además de la acotación que acabamos de citar en el último ejemplo de la modificación, se suprimen otras dos resaltadas en negrita en TO: 1) Fran. “Let the matrona of the convertites/ Be apprehended: fled- O damnable!/ **;aside**¿ How fortunate are my wische” (IV.iii.50-52)> Que se arreste a la matrona de la casa de arrepentidas. ¡Huida! ¡Oh, maldición!. Bien que acompaña a mis deseos la buena fortuna (1979:177-8). 2) Lod. “You shall hear that hereafter,/ **;aside**¿ See! yon's the infernal. (V.iii. 215-6)> Luego os lo he de referir. Mirad, ahí viene ese ser infernal (1979:215).

El diálogo sufre un numero similar de cambios que el marco; se suprimen dos réplicas y dos vocativos. Ej: Isa. “**O my loved Lord**. I do not come to chide” (II.i.149-160)> no he venido a disputar (1979:103). Por último, la supresión de dos replicas se produce hacia el clímax de la obra tras la muerte de Bracciano (V.iii.179). **Omnès. Rest to his soul. Vit. O me! this place is hell**/Flam. How heavily she takes it> ¡Qué profundamente afectada parece por su muerte! (1979:213).

ERROR

Se citan a continuación los casos de error, principalmente localizados en la *inadecuación de equivalencia*. Su incidencia en el conjunto global de la obra no es significativa salvo en los dos últimos ejemplos en los que se puede producir una interpretación peculiar de una escena importante en la obra en la que se juzga a la protagonista principal más por su sexualidad que por su corrupción moral (ser la instigadora de los asesinatos de su esposo e Isabella).

1) Flam. “Pursue your noble **wishes**” (I.ii.4)> Perseverad en vuestras nobles **intenciones** (1979:77).

2) Isa. “To dig the strumpet's eyes out, let her lie/ **Some twenty months** a-dying” (II.i.246-247) > sacarle los ojos a esa ramera, dejarla agonizar lentamente **días y días hasta hacer un millar** (1979:107).

3) Brac. “Because your brother is the **corpulent** Duke” (II.i.180)> Como tenéis por hermano al muy **obeso** Duque.

¹⁶ La profecía de Cornelia que augura muertes inminentes a los dos amantes por su conducta reprobable procede de los coros de la tragedia griega clásica

4) Vit. “You shame your wit and judgement /To call it so; what is my just defence/ By him that is my judge call'd impudence ?” (III.ii. 125-127) >En mal lugar dejáis vuestro talento y buen juicio llamando a eso un ardid. ¿Es que mi propio juez ha de considerar como insolencia lo que no es más que una justa defensa? (1979:132-133).

5) Mont. Your **lust** (III.ii. 163)> Vuestro **deseo** (1979:134).

En los ejemplos 4 y 5 de inadecuación de equivalencia en el juicio de Vittoria se distorsiona el sentido de los lexemas **impudence, lust** al traducirlos con términos carentes de matices sexuales obvios en castellano: “insolencia, deseo”. Ello descarta por una parte el discurso femenino, ya que no se escucha atentamente su contenido y, por otra, mitiga el discurso misógino de Monticelso, presente en esta intervención y a lo largo de su tortuosa disquisición sobre las mujeres carentes de castidad. Al respecto, procede apostillar que el alter ego de Vittoria no sale tampoco excesivamente bien parada en boca de otros personajes masculinos ya que Flamíneo saluda a Zanca con epítetos del tipo “adorada gitana” (V.i.162) que, lejos de ser apelativos cariñosos, constituyen una alusión al color de su piel y a su lascivia, pues *gipsy* era a menudo sinónimo de prostituta (Villaverde, pág. 190, n. 102). Marcello se dirige a ella también a continuación denominándola “zorra insolente y desvergonzada.”

III-CONCLUSIONES

Sirvan como recapitulación de la comparación textual las siguientes reflexiones.

Primera.- La traducción de Villaverde muestra en líneas generales una estrategia de adecuación el TO en el nivel macroestructural.

Segunda.- Se deriva del recuento de ejemplos en el análisis microestructural que los fenómenos de adición son con diferencia los más numerosos. Estas adiciones pueden obedecer a un deseo del traductor de transferir las abundantes referencias socio-culturales ayudando al lector/a a clarificar las posibles ambigüedades planteadas por el TO, al tiempo que nos hacen inferir que el traductor ha pretendido imprimir un cierto barroquismo en su expresión que evoque la realidad del S.XVII. Ello provoca que en ciertas ocasiones fuerce el contenido semántico del original al producir unas frases enrevesadas.

Tercera.- Los casos de modificación, error y supresión presentes en el TM se pueden considerar en el conjunto global como excepciones de escasa importancia en un texto estrechamente vinculado al original. Villaverde ha sabido captar de forma aceptable el sentido del original websteriano y lo ha vertido con gusto y buen hacer en la lengua término.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Brennan, E.M. ed. (1966) *The White Devil* de J. Webster. 8ª reimpresión en 1994. New Mermaids A & C. Black Publishers.

Callaghan, D. (1989) *Women and Gender in Renaissance Tragedy* N.York and London: Harvester Wheatsheaf.

Gunby, D. ed. (1972) *John Webster: Three plays* Harmondsworth: Penguin Books.

Merino, R. (1994) *Traducción, tradición y manipulación*. Teatro inglés en España 1950-1990. Universidad de León.

Morris, B. "Elizabethan and Jacobean Drama" en Ricks, Chr. ed. (1970) *English Drama to 1710* Sphere History of Literature, págs. 55-102.

Russell Brown, J. ed. (1960) *The White Devil* de John Webster. Revels Plays. Manchester University Press.

Santoyo, J.C. (1989) "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología" en *Traducir a los Clásicos Cuadernos de Teatro Clásico*, nº4 Madrid. págs. 95-112.

Venuti, L. (1995) *The Translator's Invisibility* London: Routledge.

Villaverde, F.(1979) *El Diablo Blanco* Editora Nacional, Madrid