

William Shakespeare

# El rey Lear

Edición y traducción:  
Instituto Shakespeare,  
bajo la dirección de  
Manuel Ángel Conejero



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

## Título original: *King Lear*

Instituto Shakespeare:

Fijaron el texto inglés y prepararon la traducción de base:

Juan Vicente Martínez Luciano y Vicente Forés

Hicieron la versión definitiva:

Jenaro Talens y Manuel Ángel Conejero

Primera edición: 1980

Cuarta edición: 2018

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Ilustración de cubierta: Rembrandt: *Retrato de anciano*. Fogg Art Museum, Harvard Art Museums, EE UU.

© ACI / Bridgeman

Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Fundación Shakespeare de España

© Alianza Editorial, S. A., 1980, 2018

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-9181-215-9

Depósito legal: M. 19.193-2018

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

9	Introducción
	El rey Lear
25	Acto primero
79	Acto segundo
119	Acto tercero
155	Acto cuarto
201	Acto quinto



# Introducción

El texto de *El rey Lear* que aquí presentamos no es *otra* traducción al castellano de una obra de William Shakespeare. Con tal afirmación no estamos emitiendo un juicio de valor referido al resultado, sino constatando la originalidad del método aplicado en tres aspectos: la traducción del teatro desde el teatro y su óptica, la consideración en profundidad de los problemas textuales de la obra en Shakespeare para llegar a un texto inglés propio, y el trabajo en equipo.

*Traducir teatro*: Digamos, desde el principio, que hemos prescindido del miedo a «traicionar» al autor. No hemos querido caer en la trampa tendida por quienes afirman que no se puede ser fiel a un texto sin ser literal dejando sin explicar qué entienden por *literal* y qué entienden por *texto*. Nuestra opción, en este sentido, es clara: *El rey Lear* es un diseño para el teatro y como tal está formado por un *texto literario* y por un *texto escénico*.

Así, literal o fiel, habrán de referirse a la totalidad y no a uno de los dos textos. La consideración de las palabras desde su referencia inmediata en el *texto literario* no sólo nos llevaría a conclusiones equívocas sino que traicionaría de forma grave el total coherente: el conjunto de *textos* que intervienen en la representación. Desde esta perspectiva, trasladar *King Lear* al castellano no sería la fase más traumática de un proceso de mayor envergadura: trasladar el teatro al teatro mismo. Se trataría de asumir un proceso donde el texto inglés de *King Lear* no es sino la primera traducción conocida del espacio llamado *King Lear* (la del autor) y donde la representación preparada, en inglés, por un director determinado tendría los mismos problemas de manipulación, respecto del original, que los que encontramos al trasladar las palabras al castellano. Efectivamente, las palabras podrán estar en castellano en el texto literario pero la teatralidad que se les imponga no entiende de idiomas ni de diccionarios.

El cambio de idioma es un problema, pero –insistimos– no mayor que otros: hacer una propuesta prosódica; hacer funcionar teatralmente los cambios prosa / verso; recrear el ritmo; reconstruir el rompecabezas escénico... Así es como se ha llegado a una versificación que partiera de un hecho: el comportamiento del verso en los poemas de Shakespeare poco tiene que ver con el comportamiento en su teatro. El yámbico de cinco pies es, en su obra dramática, más una meta que una realidad. La polémica planteada en torno al esquema prosódico en Shakespeare es más gratuita de lo que pueda parecer. Solemos ser más inflexibles, desde nuestra perspectiva crítica, que los mismos creadores, porque a fin de cuentas todo depende de

lo que entendamos por *iambic pentametre* y de los límites que queramos imponer a ese concepto. La flexibilidad demostrada por el autor es verdaderamente notable. Su esquema no atiende a la línea o grupo de líneas. El suyo es un esquema prosódico que atiende a la totalidad de la obra, por eso no importan las irregularidades que el crítico puritano detecta (versos inacabados, versos con demasiados acentos...).

En *El rey Lear* importa la totalidad rítmica y coherente. Por eso ha sido el ritmo lo que ha configurado nuestra propuesta de versificación y no el número de sílabas, y ésta es la razón por la que el verso no es «poemático» sino «teatral», haciendo que la intensidad sea respetada hasta el punto de haber llegado a un texto que tiene el mismo número de líneas que el original obtenido desde ediciones *in Quarto*, *in Folio*, del XVIII y contemporáneas (a excepción de los versos inacabados). De este modo, los personajes han encontrado un espacio «real» en el que ejercitar el arte de su retórica y su estrategia lingüística.

Desde la voluntad teatral de nuestro trabajo se han ampliado los límites de la semántica y se han estudiado problemas de recurrencia para entender que la presencia de determinadas palabras no siempre queda justificada desde criterios de denotación inmediata sino desde su función prosódica o su carga teatral. Traducir esas palabras por sus equivalentes en castellano, según el diccionario, no nos llevaría a ninguna parte. Esto explicará que *sirrah* –lejos de la polémica de glosarios– encuentre en nuestro texto diversos modos de expresión: unas veces será *sire* –voz que recuperamos del *Diccionario de*

*Autoridades* y del *Diccionario de uso del español*, de María Moliner— y otras simplemente ¡*Eh, vos!* Al margen de que su significado real pudiera ser «muchacho» (y así se ha traducido cuando ha sido oportuno), la palabra tiene en la mayoría de ocasiones una voluntad vocativa y prosódica: se usa porque conviene ganar dos sílabas.

Aunque no sea éste el lugar adecuado\* para proceder a una enumeración exhaustiva de casos donde nuestra traducción va más allá de lo estrictamente léxico, transcribiremos a continuación algunos ejemplos que puedan resultar aclaratorios:

1. En el Acto primero, Escena primera, se traduce:

«Decidnos, hijas mías,/cuando nos hemos despojado de nuestro poder, de nuestras posesiones y las cargas de Estado...»

siendo el original en inglés:

«Tell me my daughters,/Since now we *will* divest us both of rule, interest of territory, cares of state...»

Practicando un método de estricta inmediatez en la traducción, el equivalente literal sería:

«Decidme, hijas mías,/puesto que nos despojaremos...»

\* En la edición bilingüe y anotada (Madrid, Cátedra, 1992) se incluyen, además de nuestra propia opción de texto inglés, notas referidas a problemas semánticos, dramáticos, textuales, etcétera.

Es obvio que el acto de «despojarse del poder» de manera «oficial» todavía no se ha producido (por lo tanto pertenece al futuro). Pero en la mente de Lear la decisión –aunque no la forma en que se materializa la misma– está ya tomada. De hecho, un poco antes, Lear ha afirmado: «Sabed que hemos dividido el reino...» («Know that we have divided...»), utilizando un tiempo perfecto que nosotros hemos retomado.

Profundizando algo más, valdría la pena considerar el significado volitivo de *will*, que convierte la frase en «Decidme, hijas mías,/ahora (en este momento) en que nuestra voluntad es despojarnos...». También podría resultar sutil observar el valor intercambiable entre «Puesto que es nuestra decisión...» y «Cuando lo que hemos decidido es...».

2. Similar a éste sería el caso de otro *will* que aparece en el Acto tercero, escena segunda, donde leemos:

«Pero a pesar de todo os llamaré lacayos,/puesto que habéis unido a mis degeneradas hijas/un batallón creado...»

para un original que dice:

«But yet I call you servile ministers,/That *will* with two pernicious daughters join...»

Tampoco aquí nuestra traducción recoge un matiz de futuro que resulta dudoso. El pacto entre las hijas de Lear y los elementos es una acción del presente o del

pasado inmediato. Al margen del valor de «deseo» que *will* tiene (*vid.* Oxford English Dictionary, 3780, 10) resulta revelador comprobar que la edición en *Q.* diga literalmente:

«that have with 2 pernicious daughters join'd...»

utilizando un tiempo de pasado.

3. En otras ocasiones –por esto se hace necesaria la edición bilingüe de la obra– nuestra traducción opta por interpretaciones de *Q.* y no de *F.* Tal sería el caso de «protección» por *shelter* del *F.* cuando en *Q.* precisamente leemos *protection*.

Convendría hacer dos últimas matizaciones antes de terminar este apartado. La primera sobre el castellano utilizado. La segunda sobre el tratamiento indiscriminado de TÚ/VOS. Hemos desestimado la posibilidad de utilizar el castellano de finales del XVI y principios del XVIII por considerar que la referencia directa a autores nuestros de la época falsificaría el tono del original. En definitiva, las lenguas se comportan de acuerdo con los esquemas prosódicos que las limitan, y no hay forma de establecer una relación entre la prosodia del verso *teatral* shakesperiano y la correspondiente al verso *teatral* castellano del Siglo de Oro. Los tonos son distintos y el nivel de desarrollo de los lenguajes, de naturaleza diferente. En cualquier caso, Shakespeare tiene que sonar a Shakespeare y no a Lope o Calderón. Nuestra opción ha estado marcada por la propia estructura prosódica del material

que teníamos que traducir, evitando en todo caso aquellas zonas del lenguaje que los *mass media* han deteriorado y connotado de modo equívoco. En la medida de lo posible se han utilizado aquellas palabras que mejor pudieran expresar la tensión que en el original existe, así como la vulgaridad de algunas situaciones de gran efecto teatral a partir del uso del lenguaje sexual. Será importante advertir que se han conservado expresiones vocativas, como *my lord*, como forma útil de remitir al oyente al mundo literario de origen, y como método de afianzar determinadas palabras como objetos escénicos.

En cuanto al problema que plantea TÚ/VOS, su uso en nuestro texto es tan indiscriminado y flexible como lo es en el original. De nuevo estamos ante un problema que ha marcado estudios extensos. Sin embargo, no se ha dicho la última palabra sobre el comportamiento THOU/YOU en Shakespeare. Podemos afirmar que en la base de ese uso hay una voluntad de marcar distancias, de cambiar el juego, de introducir un elemento de efecto teatral. Nuestra solución ha sido asumir esa fluctuación aunque no de forma coincidente. Así pues, en nuestro texto TÚ/VOS se alternan siguiendo criterios impuestos por cambios de tono, trato o acción.

*Problema textual:* ¿Qué *King Lear* hemos traducido? Muy al principio del proyecto, parecía lógico seguir única y exclusivamente una de las ediciones autorizadas (*New Arden Shakespeare*, dirigida por Jenkins-Brooks, o *New Penguin Shakespeare*, coordinada por T. J. B. Spencer). Sin menosprecio alguno de la gran calidad de éstas y otras ediciones contemporáneas, pronto llegamos a la convicción de que no era posible aceptar las propuestas

de otros estudiosos; de que era imprescindible reconstruir el proceso de edición. Las continuas discusiones sobre aspectos que, a diario, surgían hicieron que volviéramos a las ediciones *in Quarto* e *in Folio* con nuestra propia perspectiva y desde la óptica de quienes tienen un problema concreto: traducir el texto. Entre las varias opciones sobre palabras o escenas que los textos de origen ofrecen, son muchas las razones por las que puede quedar condicionada la elección final. ¿Por qué opina Kenneth Muir que determinadas líneas son verso cuando otros editores piensan que se trata de prosa? ¿Cuáles son los criterios objetivos? ¿Hay criterios objetivos? En muchas ocasiones las variantes son tantas como el número de ediciones autorizadas. Así pues, nuestro objetivo ha sido someter a discusión las diversas opciones e introducir un nuevo dato en el proceso: el de quienes traducen.

El texto que ha servido para traducir *King Lear* –basado lógicamente en las ediciones reconocidas como científicas– es nuestro propio texto, porque nuestra ha sido la decisión de optar entre varias posibilidades, no sólo en lo que a palabras o escenas se refiere sino al problema singular que presentan las *acotaciones escénicas*. También en este caso ha habido que reconsiderar el sistema empleado no sólo en ediciones de origen sino en las del siglo XVIII o en los trabajos realizados en el resto de Europa por Schlegel-Tieck-Baudissin, F. Victor Hugo, Camille Chemin, Yves Bonnefoy, Baldini, Praz, Melchiori o A. Par. El texto para la escena es, por naturaleza, versátil y el uso excesivo de acotaciones escénicas limita de forma negativa la espontaneidad del texto. Por eso, nuestra referencia ha sido la edición *in Folio* de 1623, escueta en

información aunque necesitada de retoques, que—lejos de corromper el texto— ayuden a una comprensión mayor.

Las líneas generales de edición en cuanto a la información escénica se refiere han sido las siguientes:

a) Hemos seguido la división tradicional de actos y escenas de acuerdo con la que aparece en el *First Folio* de 1623 (recordemos que en las ediciones *in Quarto* de 1608 no se da este tipo de distribución) con algunas salvedades: que hemos dividido el Acto II en cuatro escenas (el *Folio* lo divide en dos) y que en el Acto IV hemos incluido la Escena III que procede del *Quarto* y que en el *First Folio* no existe. Esto, lógicamente, nos ha obligado a cambiar la numeración sucesiva de escenas hasta el final del Acto.

b) Las acotaciones escénicas (*stage directions*) de nuestro texto son las de las ediciones *in Quarto* e *in Folio*. La información adicional que hemos creído conveniente añadir aparece entre corchetes. Ejemplos:

—[*Aparte.*]

—*Entran* CORDELIA, KENT, [*doctor*] y un CABALLERO.

En los dos casos aparece una información entre corchetes que no figura en las ediciones mencionadas, pero que consideramos necesaria. Obsérvense, además, los siguientes casos, de mayor dificultad:

—*Entra el* BASTARDO [EDMUND] significa que ha sido nuestra opción llamar siempre *Edmund* a un personaje

cuyo modo de designación fluctúa de *Quartos* a *First Folio* (en *Q.* siempre aparece como *Bastard* y en *First Folio* es ambas cosas: *Bastard* y *Edmund*).

–*Entra* MAYORDOMO [OSWALD]. La información entre corchetes, en este caso, es una simple aclaración.

c) Cuando los personajes mencionados en el apartado anterior, y otros personajes en el mismo caso, hablan por primera vez, hacemos constar la doble nomenclatura. Ejemplo:

BASTARDO [EDMUND]

¡Naturaleza, eres mi diosa! A tu ley mis servicios se consagran...

En adelante sólo utilizamos el nombre entre corchetes hasta que el personaje desaparece de escena, volviendo a utilizar la doble nomenclatura, tal como se indica en el ejemplo, cuando el personaje aparece de nuevo.

*El trabajo en equipo:* Las ediciones europeas conocidas son el resultado del esfuerzo en solitario de autores concretos para cada obra (Baldini, Bonnefoy, F. Victor Hugo). También existen colecciones donde se reúnen los trabajos de distintos traductores, con estudio preliminar y notas de un director de edición (Melchiori, Habicht, etc.). La fórmula adoptada por el *Instituto Shakespeare* de la Universidad de Valencia es original. No nos consta que haya sido aplicada antes por ningún grupo de trabajo.

El trabajo en equipo supone contar con la colaboración de especialistas en distintos campos de la investigación y el arte. Es muy difícil que esas características se den en el trabajo de una sola persona. La reconstrucción de la obra de Shakespeare en castellano necesita de la paciencia del investigador, del filólogo, del especialista en textos, y del oficio de quienes conocen a fondo el castellano, manejan el verso y estudian profesionalmente el teatro. El problema del «encubrimiento colectivo» que un método de estas características podría presentar ha sido convenientemente obviado. En cada caso se especifica quiénes son los responsables de cada fase del proyecto. Constan los nombres y apellidos de quienes han fijado el texto y han preparado la traducción de base. (Sería justo añadir aquí los de Rodrigo Fernández Carmona, Irene Álvarez, Adrián Candela y José Mateo, sin cuya ayuda, en las primeras etapas de este trabajo, no habría sido posible la culminación del mismo.) Tampoco se oculta la identidad de los que se responsabilizan de la redacción definitiva y de quien dirige el proyecto. Quiere esto decir que se han aprovechado las ventajas del trabajo en equipo y se han rechazado las ambigüedades del autor como ente abstracto.

Para terminar, quizás convenga describir de forma esquemática las fases por las que ha pasado el proceso de trabajo en *El rey Lear*. Podrían ser reducidas a tres: en la primera se deduce, línea a línea, cuál va a ser el texto del que habrá que partir. La discusión se centra en los problemas que presentan las distintas ediciones desde el siglo XVII hasta nuestros días, en Inglaterra y el resto de Europa. Interesa en este momento del trabajo estudiar,

sobre todo, las razones que han impulsado a los diversos editores y traductores a elegir una palabra determinada, una puntuación concreta, o a incluir o excluir líneas y hasta escenas completas. Decidido el texto, se traduce evitando la descontextualización y utilizando abundante material de referencia: diccionarios especializados, glosarios y *concordances*. En la segunda fase se insiste, sobre todo, en la puesta a punto del lenguaje utilizado, procurando que ya no tenga las características impuestas por la discusión anterior, centrada en problemas de significado y en cuestiones filológicas. En este momento las decisiones deben acercarse a las que impongan el teatro y la poesía. Finalmente, en la última fase, los responsables de la redacción estudian el esquema prosódico y hacen propuestas definitivas sobre ritmo e intensidad, siempre contrastadas con material grabado por grupos de actores especializados en la puesta en escena del teatro de Shakespeare.

No prolongamos más lo que no pretende ser sino somera introducción para situar al lector. Como advertimos al principio, la edición bilingüe con estudio preliminar y notas será el lugar adecuado para tratar los problemas en extensión y profundidad. Lo que queda claro, sin embargo, es que no estamos ante una traducción al uso. Incluso diríamos más: ni siquiera estamos seguros de si podemos llamar «traducción» a este texto de *El rey Lear*. Lo que aquí presentamos tiene más que ver con la reflexión colectiva, con el estudio minucioso, con la reconstrucción en castellano de un texto para la escena, dejando a un lado la idea de que no es posible «trasladar», «apoderarse» de la obra de Shakespeare. Natu-

ralmente que es posible. Es posible y es absolutamente necesario hacerlo. Ya sabemos que es mucho lo que se pierde, lo que se escapa. Pero también sabemos que no es menos lo que se gana, lo que se descubre, lo que se aprende.

Manuel Ángel Conejero  
Instituto Shakespeare



# M. William Shak-speare:

Su  
Verdadera Crónica Histórica de la vida y  
muerte de El Rey LEAR y sus tres  
Hijas.

*Con la lamentable vida de Edgar, hijo  
y heredero del Conde de Gloster, y su  
huraño y asumido humor de  
TOM de Bedlam:*

*Como fue representada ante la Majestad del Rey en Whitehall en  
la noche de San Esteban en las Fiestas de Navidad.*

Por los servidores de su Majestad que habitualmente  
actuaban en el Gloabe, en el Bancke-side.



L O N D R E S

*Portada según la edición de 1608.*

## Personajes

LEAR, el rey  
FRANCE, el rey de Francia  
BURGUNDY, duque de Borgoña  
CORNWALL, esposo de Regan  
ALBANY, esposo de Gonerill  
KENT, conde  
GLOUCESTER, conde  
EDGAR, hijo de Gloucester  
EDMUND, hijo bastardo de Gloucester  
CURAN, un cortesano  
OSWALD, mayordomo de Gonerill  
VIEJO, criado de Gloucester  
DOCTOR  
BUFÓN  
CAPITÁN, a las órdenes de Edmund  
CABALLERO, a las órdenes de Cordelia  
HERALDO  
GONERILL }  
REGAN } HIJAS DE LEAR  
CORDELIA }  
CABALLEROS, OFICIALES, MENSAJEROS, SOLDADOS Y SIR-  
VIENTES

# Acto primero

## Escena primera

*Entran* KENT, GLOUCESTER y EDMUND.

KENT

Creí que el rey apreciaba más al duque de Albany que a Cornwall.

GLOUCESTER

Así nos parecía. Pero ahora, con la escisión del reino, no es posible saber a cuál estima más, pues son sus méritos tan similares que ni la más atenta observación podría permitir la elección de uno u otro.

KENT

¿No es éste vuestro hijo, *my lord*?