

Las traducciones españolas de Volpone, de Ben Jonson

Marta Mateo Martínez-Bartolomé

Volpone or the Fox de Ben Jonson, fue estrenada en The Globe, Londres, en 1605, gozando de un clamoroso éxito durante prácticamente todo el siglo XVII. En el siglo XVIII su popularidad en Inglaterra decayó, hasta sumirse en un completo olvido en el XIX. Tendría que esperar hasta 1921 para verse representada de nuevo con éxito en un teatro londinense, esta vez en el Lyric Theatre de Hammersmith. Desde entonces ha mantenido su popularidad, recibiendo notables producciones así como traducciones y adaptaciones en el extranjero, la más importante de las cuales ha sido la que realizó el austriaco Stefan Zweig, que dio lugar no sólo a un destacado largometraje francés sino a numerosas traducciones de la comedia al francés y al español. En palabras de uno de los traductores españoles de esta obra, Stefan Zweig es el verdadero artífice de "la exhumación del *Volpone*", y aunque el comediógrafo francés Jules Romains aparezca en las ediciones francesas de la comedia como coautor del austriaco, "lo que tenga de bueno o de malo la reforma del *Volpone* sólo a Zweig se debe" (1).

Es precisamente también en el siglo XX cuando aparecen las primeras versiones al español de la más famosa comedia de Ben Jonson (al menos, las catalogadas en las bibliotecas españolas). Quizá inspiradas por el gran éxito que la obra tuvo en París, donde fue representada en la temporada 1928-1929, surgen dos versiones

en 1929: *Volpone o El Zorro*, adaptación de Luis Araquistain, Madrid: Ed. España, 1929, y *Volpone*, farsa en tres actos, traducción de Benjamín Jarnés, Madrid: Ribadeneyra, 1929. Al año siguiente aparece una traducción de la versión de Zweig y Romaines: *Volpone* Comedia. Arreglada por Stefan Zweig y Jules Romaines, y traducida por Artemio Precioso y Rafael Sánchez Guerra, Madrid: 1930. Esta versión de Zweig, en la que Mosca se queda al final al mando de la fortuna de Volpone, quien termina marginado al ser oficialmente dado por muerto y enterrado, influyó notablemente como veremos en la de Araquistain, que resume los cambios del austriaco en la introducción a su adaptación:

En el original inglés hay cinco actos y diecinueve cuadros. Zweig lo ha reducido a tres actos [...]. Ha suprimido algunos personajes episódicos en quienes Ben Jonson satiriza las costumbres inglesas de su tiempo, ha modificado otros y ha introducido algunos nuevos. El texto lo ha rehecho con entera libertad, conservando los nombres italianos [...] y el carácter de los personajes principales, aunque alterándolo notablemente en algunos casos. En la versión de Zweig puede decirse que el protagonista no es Volpone, sino su parásito Mosca, que en realidad conduce la comedia, relegando a su señor a un papel harto pasivo y poco brillante (2).

En 1946 aparece una nueva traducción en Barcelona: *Volpone o el Zorro*, traducción de Manuel Bosch Barret, Barcelona: Montaner y Simón, 1946, con ilustraciones de Capmany. Existe también una edición por separado de estas ilustraciones: *Volpone o el Zorro*, seis ilustraciones de Ramón de Capmany, Barcelona: Montaner y Simón. En la década de los cincuenta la comedia inglesa fue nuevamente traducida al español, apareciendo dos versiones de la misma: *Volpone, el Magnífico*, farse de Ben Jonson. Adaptación libre y escénica de Tomás Borrás, Madrid: Alfil. Valera, 1952; y *Volpone*, adaptación de Rafael Tasis, Palma de Mallorca: Edit. Moll, 1957.

Finalmente, en 1980 aparece la primera traducción verdaderamente fiel de *Volpone* al español, de manos del catedrático de Lengua y Literatura inglesa, A. Sarabia Santander: *Volpone o el Zorro. Volpone or the Fox* edición bilingüe, con: cronología, introducción,

bibliografía, traducción inédita y notas de A. Sarabia Santander, Barcelona: Bosch, 1980.

El análisis de las traducciones que hemos podido estudiar (tres de las mencionadas) y las referencias que hemos hallado en otras fuentes sobre aquellas versiones que no hemos conseguido, presentan como tónica predominante un enfoque bastante libre, tendente a la adaptación basada en la reducción de escenas, supresión de algunos personajes, cambio del final de la obra y, en definitiva, un cambio del contenido general de la misma.

Resalta en algunas un deseo de adaptar la obra a la moral y visión de mundo de la época de la lengua meta. Pero si en la de Bosch, de 1946, esto parece limitarse tan sólo a alguna matización en el lenguaje ("La época en que la obra transcurre y aquélla en que fue escrita, excusarán algunas crudezas de lenguaje que he procurado aminorar, pero cuya supresión hubiera desvirtuado el ambiente de la obra") (3), en otras, como la de Araquistain, los cambios introducidos han dado lugar a una nueva versión de esta obra de Jonson:

En mi versión he procurado no desfigurar, sino lo estrictamente indispensable los personajes y el estilo de la obra inglesa. Volpone sigue siendo el Magnífico veneciano, espíritu motor de la comedia, aunque algo modificado moralmente. He quitado algunos personajes y añadido otros. He conservado, cuando lo exigía el vigor de una escena -no por placer de la frase gruesa-, las crudezas del diálogo, si bien atemperadas a los usos de nuestro tiempo, que no tolera en España por lo menos, ciertas expresiones demasiado directas y disonantes para el oído del público contemporáneo, aunque sean frecuentes en las literaturas clásicas europeas, incluso en la española (4).

Puesto que de los cambios generales introducidos por Zweig ya nos ha dado cuenta Araquistain, y la traducción de Sarabia Santander de 1980 es prácticamente fiel al original, analizaremos aquí la transformación que sufrió la obra en las otras dos adaptaciones consultadas: la de Araquistain de 1929 y la de Borrás de 1952.

Aparte de la reducción y supresión de algunas escenas y de algunas intervenciones, los cambios más importantes de la adaptación de Araquistain son la supresión de Sir Politic y Lady Would-be

(sustituida por Doña Urraca), algunos cambios en la caracterización, como por ejemplo en la relación Celia-Bonario, y el tratamiento que recibe la justicia.

La principal alteración se refiere a la violación de Celia, y viene motivada por la interpretación que Araquistain hace del tema de la obra y en particular del carácter de su protagonista, que nos es proporcionada en su prólogo: "El suceso culminante de la comedia es la vergonzosa entrega que Corvino quiere hacer de su esposa Celia a Volpone, a cambio de la codiciada herencia" (5). De esta manera ha otorgado gran importancia a todo lo relacionado con Celia, cambiando su caracterización y su relación con los demás personajes. Desde el momento en que Corvino sale a escena, hay referencias, tanto por parte de Mosca como de Corvino, a una posible relación Celia-Bonario: sospechas de que éste está enamorado de la joven esposa de Corvino, insinuaciones sobre los intereses de Bonario, comentarios de la criada de Celia sobre cómo el joven miran a su señora y acusaciones de Corvino a su esposa de que coquetea con el capitán. En el original no existe relación alguna entre Celia y Bonario hasta el momento del ultraje que Volpone intenta hacer de la joven, momento en el que estos dos personajes se ven forzados a aliarse como víctimas de la codicia e infamias de los demás. Sólo muy al final de la obra de Jonson se pone en duda la inocencia de Bonario, y ello como recurso de los otros personajes para salir al paso de las acusaciones contra ellos en el juicio.

El plan de Volpone y Mosca para llegar a Celia ha cambiado en esta versión de 1929: ahora Volpone se disfrazará de médico e irá a visitar a Corvino para conocer a Celia y decidir si la joven serviría para salvar al 'enfermo' Volpone. De esta manera el plan del original, según el cual Volpone pasará por charlatán y se pondrá a vender ungüentos maravillosos bajo la ventana de Celia, pierde importancia pues ha dejado de ser su único gran intento de llegar a ella. A esta escena, que sin embargo sí ha sido mantenida, se la ha añadido una conversación entre Celia y su criada, lo cual hace que Celia pierda misterio: en el original sólo se deja ver cuando arroja el pañuelo a Volpone al final de la escena, durante la cual sólo hemos podido atisbarla tras los cristales de su casa, donde la tiene encerrada su marido a cal y canto. Celia aparece en esta adaptación como un personaje más vivo y activo pero quizá menos inocente: Volpone, en su papel del charlatán Scoto de Mantua, hace ahora suyo y público el remedio que necesita Volpone (una mujer), remedio que

en el original era secreto e idea de Mosca. Scoto ofrecía al público un ungüento maravilloso a cambio de un pañuelo que le tirara una mujer; aquí lo ofrece a la mujer que vaya a 'curar' a Volpone, es decir, el plan es presentado con menos sutileza y más desfachatez, lo que hace que parezca menos real la inocencia de Celia, quien en esta versión se asoma y manda a su criada que pregunte cuánto cuesta el ungüento (después de que Volpone haya dicho en público 'cual' era ese precio). De hecho, el carácter secreto del plan era un argumento utilizado por Mosca en el original para animar a Corvino a que les ceda a su esposa. Ahora ya no sólo no es secreto, sino que la decisión de elegir a Celia para curar al enfermo pasa a ser de 'Escoto', es decir Volpone en su papel de médico (lo cual es una táctica de Mosca para que Corvino permita a Volpone acudir a su casa a conocer a Celia). Se crea humor ahora con la insistencia de Corvino en que Mosca convenza a Escoto a que elija a Celia, no sólo por el contraste con los celos y la ira que presentaba Corvino al principio en lo referente a su esposa sino por la ironía situacional que surge del hecho de que sea Volpone mismo, disfrazado de Escoto, el que la va a elegir. De todas formas, al insistir en la relación Celia-Bonario, ahora existente en cierto modo, la caracterización de Corvino pierde gran parte de la ironía que acompañaba a todas sus intervenciones en el original, ante sus contradicciones respecto al honor, el que sea él mismo el que quiera provocar la agresión contra su mujer, en fin, el que continuamente se presente como el más feroz guardián de aquello que él mismo está entregando a quien más lo codicia. La escena añadida en esta versión en la cual Corvino muestra a Celia a Mosca y a Volpone (a quien él cree Escoto), aprovechándose este último para tocar a Celia donde más desea, choca con el enfoque de atemperación que el traductor ha anunciado en su prólogo, en particular si se tiene en cuenta que esta escena no aparece en el original sino que ha sido inventada por él.

La relación Celia-Bonario es manifiesta en esta adaptación de Araquistain pues el propio Bonario, en una escena en que se encuentra a Mosca y Volpone en casa de Corvino, les acusa de tramar algo contra Celia, a la que él ama, por lo que señala que se quedará en guardia para que eso no ocurra. También Bonario es presentado ahora como un personaje activo; ya no es la víctima que era en el original. Ha entrado en casa de Corvino a proteger a Celia y sospecha de antemano de la trama de Volpone y Mosca; no se ve sorprendido, como ocurría en la obra de Jonson. El tema Bonario-Ce-

lia parece estar continuamente presente en las distintas escenas de esta adaptación: así, Mosca tiene ahora que informar a Bonario de la traición de su padre, Corbaccio, (quien ha decidido desheredarle en favor de Volpone), porque Bonario quiere impedir el plan de Volpone y Mosca contra Celia. Mosca tiene que deshacerse de él y lo manda a su casa a comprobar la verdad de lo que le ha dicho. En el original, la razón de que Mosca haga saber a Bonario la traición de su padre no tenía nada que ver con el plan de Celia ni estaba motivado por la necesidad sino por la avaricia de dinero y ansias de complicación que caracterizan a Mosca y a Volpone. Por otra parte, en el texto fuente Mosca no envía a Bonario a su casa sino a casa de Volpone, donde podrá comprobar la verdad de lo que le ha dicho cuando Corbaccio acuda a visitar al 'enfermo'. El único punto en común entre el original y esta adaptación en este aspecto es que en el primero Bonario sí parece entorpecer el plan de Celia, pero no por propia iniciativa sino porque Corvino y Celia llegan antes de tiempo a casa de Volpone, cuando Bonario ya estaba preparado para sorprender allí a su padre, con lo que Mosca decide esconder al capitán en otra habitación.

Ese cambio (el que Mosca se deshaga ahora de Bonario enviándolo a su casa) obliga al traductor posteriormente a llevar al capitán, de nuevo por propia iniciativa, a casa de Volpone (para que esté presente en la escena del ultraje), adonde acude simplemente buscando a su padre, no incitado por Mosca como en la versión de Jonson. En esta versión de Araquistáin, Bonario no se lleva a Celia de allí tras el intento de Volpone de violarla, sino que llama a unos 'corchetes' o funcionarios de justicia, y Celia y Corvino, que en el original desaparecían de escena cuando Bonario descubría la trama (ella con Bonario y Corvino por su propia cuenta), permanecen en escena ahora hasta el juicio del final. El juicio de Scrutineo ha sido, precisamente, suprimido en esta traducción y se da por pasado en una escena añadida en la que los personajes comentan cómo transcurrió.

Todos estos cambios vienen motivados por la importancia que Araquistain ha otorgado al tema de Celia, quizá porque fuera lo que más le desagradase de toda la comedia. El sacrificio que Corvino hace de su mujer disgustaba también a Coleridge, quien hubiera preferido que Celia fuera la sobrina de Corvino, en vez de su mujer: "If it were possible to lessen the paramountcy of Volpone himself, a

most delightful comedy might be produced, by making Celia the ward or niece of Corvino, instead of his wife, and Bonario her lover" (6).

Lo más importante de este enfoque es el cambio que se ha producido en el clímax de la obra: para Araquistain es en el apetito sexual de Volpone y el sacrificio que hace Corvino de su esposa a cambio de la herencia de aquél en lo que recae la sátira del autor y por ello ha puesto todo su empeño en hacer de la escena del intento de violación el momento central de la misma. Pero un estudio minucioso del lenguaje y de la caracterización de la obra de Jonson no nos conducen a la misma conclusión: el tema principal de la obra es la avaricia, que no perdona a ninguna clase social, ni a las relaciones familiares, ni de servidumbre, ni de amistad. La obra empieza con un Volpone que adora al oro como si un dios se tratara, y a lo largo del texto se suceden imágenes y metáforas que presentan al oro como poseedor del elixir de la vida, como objeto erótico, más poderoso que el sol, medicina y consuelo de los hombres y guía de sus acciones. Volpone quiere disfrutar de Celia como de cualquier otra cosa que le produzca placer: los interludios de su eunuco, enano y hermafrodita, la bebida y sobre todo el engaño de los demás. Es precisamente con esto último con lo que más goza: ese poder que le proporcionan su astucia, su dinero y especialmente Mosca, de jugar con las esperanzas de los demás, de ver cómo éstas toman vuelo y se desvanecen, de ver cómo Corvino, Corbaccio y Voltore se humillan ante la posibilidad de una herencia que sólo él y Mosca saben falsa. Precisamente hay una frase de Volpone que resume su naturaleza o al menos su actitud respecto a Celia: al volver del juicio del acto IV, en que Mosca ha presentado a Volpone como un enfermo decrepito para que los jueces juzgaran si alguien en ese estado hubiera sido capaz de violar a una joven, ante lo cual los jueces deciden encarcelar a Celia y a Bonario por falsedad de testimonio, Mosca y Volpone comentan lo astutos que han estado, y en el transcurso de la conversación Mosca pregunta a Volpone si no ha tenido ya bastante, a lo que Volpone responde "O, more, than if I had enjoyed the wench: The pleasure of all woman-kind's not like it" (VII 10-11) En palabras de Edward Partridge: "To fool the court and divert the force of justice upon the innocent is to Volpone a greater pleasure than intercourse with women" (7). La violación de Celia le producirá placer, pero este placer sólo será completo si la manera de conseguirlo es engañando a su marido.

Por ello, la escena cumbre de la obra no está en la escena con Celia, sino en el momento de la traición de Mosca, cuando 'engañador engaña a engañador', provocando que el ahora engañado, Volpone, prefiera que todo se venga abajo relevando la verdad antes de que su fortuna sirva para enriquecer a otro, el que hasta ahora ha sido su siervo. La última escena de la comedia fue diseñada por Jonson con gran maestría: revela con lucidez la naturaleza de todos los personajes y consigue mantener la tensión hasta el momento en que 'the Fox uncases' (V XII 85), liando la madeja entre burladores y burlados de tal manera que el espectador se va preparando poco a poco para el momento en que todo estalle.

El distinto enfoque que dio Araquistain a la naturaleza de Volpone le llevó a cambiar totalmente esta escena, de la que se declara "más que de ninguna otra parte de la comedia, responsable exclusivo" (8). Araquistain ha centrado su atención ahora en la sátira de la justicia, y ha añadido numerosos comentarios inexistentes en el original sobre la corrupción de los magistrados: ahora éstos también aspiran a la herencia, todos quieren casar a sus hijas con Mosca, a quien se le ocurre la traición de Volpone sobre la marcha ante la observación del juez de que nadie, ni siquiera Volpone, podría impugnar el testamento que ha dejado su amo a su favor (el motivo de que se le ocurra engañar a su amo en el original es que éste le ha dejado las llaves y el testamento). Volpone decide entonces dejar de hacerse el muerto (9), y el juicio se centra en esta versión en la autenticidad o no del Volpone resucitado. Los magistrados aparecen implicados, negando que Volpone sea auténtico; se hace mención a las numerosas dádivas que Mosca y Volpone les ofrecieron y el presidente del tribunal decide que por el bien de todos declarará que Volpone está muerto e, ingeniosamente, inventa un documento firmado por Mosca en que anulaba cualquier otro testamento y se decía que toda la fortuna de Volpone pasaba al Scrutineo para ser administrada por él, su Presidente. Al final Mosca y Volpone salen libres y siguen juntos, pobres pero dispuestos a empezar de nuevo. La versión de Araquistain termina con énfasis en la falta de honradez de la justicia: los corchetes se preguntan cómo es posible que Volpone hable si el Presidente ha dicho que era difunto. Prefieren no decir nada y cumplir "las órdenes de la superioridad". La sátira contra la justicia es mucho más dura y explícita aquí que en el original, en el que se reducía a un comentario que hacía un magistrado para sí sobre el posible compromiso entre su hija y el rico Mosca y,

más sutilmente, al poco peso y fiabilidad que tienen las pruebas sobre las que los jueces suelen basar sus sentencias y al tratamiento deferente y diferente que reciben los inculpadados adinerados.

El juicio también ha cambiado en la adaptación de Tomás Borrás, que por otra parte, presenta muchas menos alteraciones que la de Araquistain (aunque también suprime a Sir Politic y Lady Wouldbe con sus escenas correspondientes). En esta versión Mosca hace saber a Volpone su traición mucho antes del juicio final, informándole de que ahora él es el único heredero pues así lo ha firmado Volpone. En el original se lo hace saber durante el juicio en una situación aún más apremiante para Volpone. Este ha experimentado también cierto cambio en su caracterización, como se observa en una escena posterior en que Volpone, disfrazado, encuentra a Celia y a Bonario hablando de sus desdichas y les aconseja que acudan a Voltore, quien sin duda les ayudará (cuando vea que ya no es él el heredero). Volpone es presentado como alguien que actúa por venganza contra Mosca al igual que en el original, pero también como alguien que quiere redimir su culpa respecto a Celia y Bonario. Incluso posteriormente Borrás ha añadido una frase, totalmente inesperada de labios de Volpone, respecto de que "de la maldad puede brotar la resplandeciente virtud".

Durante el juicio original Volpone intentará que Voltore *no* rectifique; de hecho, lo persuade alimentando de nuevo sus esperanzas de herencia, sólo al final cuando Mosca lo traiciona, decide revelar todo. En esta versión, conoce la traición de Mosca antes y por ello tendrá que intentar vengarse antes, quedando el clímax de la obra en cierta manera diluido. Este es un claro ejemplo de cómo en el teatro no sólo toda intervención (y su situación en el texto) viene motivada por el conjunto sino que a su vez de ella dependen el significado y la trama global de la obra. Ahora Volpone intentará que se demuestre que todo era falso, cuando en el original, por que se demuestre lo contrario, consigue incluso que Voltore finja estar poseído por el demonio. Corvino, Voltore y Corbaccio aparecen unidos en esta versión de Borrás y se presentan como víctimas de Mosca, revelando la verdad, mientras que en el original, aunque acusan a Mosca de engañarlos, siguen manteniendo los argumentos falsos que habían ofrecido en la primera parte del juicio. Ha desaparecido el giro drástico que experimentaban las circunstancias de esta parte del juicio en la obra de Jonson, en la que Voltore empezaba confesando la verdad, para después fingirse endemoniado ante las pro-

mesas de Volpone y negar así lo que acababa de revelar, hasta terminar resultando ser declarado culpable. Volpone 'saltaba' al ver que Mosca le traicionaba y que los jueces decidían condenarlo a él. Era una decisión de última hora motivada por la necesidad, mientras que, en la nueva versión, Volpone ya tiene planeado desde el principio revelar la verdad, y desea que actúen de igual manera Voltore, Corbaccio y Corvino. La razón por la que en esta versión Volpone decide quitarse el disfraz es simplemente que los jueces no quieren creer lo que afirman estos pretendientes a su herencia.

No cabe en esta ponencia un análisis más detallado de los cambios introducidos por Borrás y Araquistain, como por ejemplo en la caracterización de Corvino, Corbaccio y Voltore, la suavización de las penas contra Volpone y Mosca, o la pérdida de ironía que supone la supresión de la pareja Sir Politic-Lady Would-be, a pesar de que en una primera lectura parecería tener poco que ver con la trama principal (10).

Araquistain termina su prólogo diciendo: "No sé si son lícitas estas y otras licencias que he introducido libérrimamente en mi adaptación de *Volpone o El Zorro*, de Ben Jonson. Está admitido, desde luego, el principio de reconstruir una obra existente [...]. Lo único recusable es que la reconstrucción envilezca el tema original, porque en ese caso holgaba hacerla, o que, sin envilecerle, no sea bastante entretenida, fin capital de una comedia (11).

Por supuesto que son lícitas, y las versiones de Borrás, Araquistain y Zweig no son sino exponentes de las múltiples interpretaciones a que se presta el drama especialmente, de entre todos los géneros. De lo que ya no estamos tan seguros es de si es lícito presentar estas comedias como fruto del mismo autor y portadoras del mismo título que el original, puesto que lo que estos traductores han hecho ha sido no ya variaciones sobre el texto sino sobre la trama, en definitiva sobre el significado global de la obra, lo que Franz Link llama "rewriting": *The adaptation of a dramatic text to the performance may involve changes. If the changes involve variations in meaning it would be better to talk of rewriting [...] Rewriting is, strictly speaking, not the interpretation of a dramatic text, but the interpretation of its story or its subject* (12).

Por su parte, Newmark opina sobre la creatividad que *the creative element in translation is circumscribed. It hovers when the standard translation procedures fail, when translation is 'impossible'. It is the last resource, but for a chllenging text, it is not infrequently ca-*

Iled on (13). No creemos que el motivo de los profundos cambios introducidos por estos traductores haya sido la imposibilidad de traducir *Volpone*, pues esto ha quedado demostrado por Sarabia Santander, quien nos ha ofrecido una traducción fiel y erudita de la comedia de Jonson, manteniendo incluso las referencias locales y hasta el acróstico y prólogo con que Jonson abrió su edición. Quizá el motivo -y no estamos muy seguros de que haya que buscar un motivo que no sea otro que el de querer experimentar con un tema tan actual- fuera del deseo de ver la obra en escena, pues qué duda cabe que la traducción de Sarabia Santander es menos representable que las adaptaciones de Araquistain, Borrás y Zweig. Una puesta en escena hoy en día de la traducción de Sarabia tendría que sufrir algunos recortes de parte del director de escena: por ejemplo, las referencias locales y eruditas tendría que ser suprimidas o adaptadas pues las valiosísimas notas a pie de página con que Sarabia acompaña al texto pierden toda su eficacia en el escenario.

Pero también el texto original tendría que ser adaptado de la misma manera si quiere verse representado actualmente ante un público de habla inglesa, puesto que ese saber compartido, ese entendimiento mutuo que se presupone en toda obra entre el texto y su público, y que Jonson supuso en su época, ha desaparecido con el paso del tiempo. No ha sido así, sin embargo, con su tema, que sigue vigente, por lo que cabe preguntarse si los cambios en el enfoque del mismo son necesarios, y, en definitiva, si es ésta labor del traductor.

Notas

- (1) Luis Araquistain, Prólogo de *Volpone o El Zorro*, adaptación de Luis Araquistain (Madrid: Ed. España, 1929), p. 10.
- (2) Luis Araquistain, *Volpone o El Zorro*, op. cit. pp. 10-11.
- (3) Manuel Bosch Barret, en el prólogo a su traducción *Volpone o El Zorro*, mencionada anteriormente. No podemos afirmar, sin embargo, que esta traducción sea totalmente fiel en todos los demás aspectos puesto que no la hemos estudiado en profundidad.
- (4) Luis Araquistain, *Volpone o El Zorro*, op. cit. p. 12.

- (5) Luis Araquistain, *Volpone o El Zorro*, op. cit. pp. 12-3.
- (6) *The Literary Remain of Samuel Taylor Coleridge*, ed. H.N. Coleridge, (London: 1837), II, p. 276; citado por Edward B. Partridge, *The Broken Compass. A Study of the Major Comedies of Ben Jonson* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1976 c 1958) p. 71.
- (7) Edward B. Partridge, *The Broken Compass*, op. cit. p. 99.
- (8) Luis Araquistain, *Volpone o El Zorro*, op. cit. p. 13.
- (9) Esta escena tiene lugar en esta versión en casa de Volpone, adonde han acudido jueces y acusados. Volpone está presente dentro de un ataúd, fingiéndose muerto.
- (10) Vid., sin embargo, Edward B. Partridge, *The Broken Compass*, op. cit. p. 98.
- (11) Luis Araquistain, *Volpone o El Zorro*, op. cit. p. 13.
- (12) Franz H. Link "Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts", en Ortrun Zuber (ed.), *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Trasposition of Drama*. (Oxford: Pergamon Press, 1980), pp. 44-5.
- (13) Peter Newmark, "Paragraphs on Translation-6: the Universal and the Cultural in Translation" en *The Linguist, Journal of the Institute of Linguists*, Vol. 29 N^o 2, 1990, p. 50.