



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

## **El poder del políglota: traductores de teatro español en el Ámsterdam del siglo XVII**

Alvarez Francés, L.; Alvarez Francés L.

### **Citation**

Alvarez Francés, L. (2013). El poder del políglota: traductores de teatro español en el Ámsterdam del siglo XVII. In *Colección BIADIG (Biblioteca Aurea Digital)* (Vol. 1, pp. 23-33). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

doi:<http://dadun.unav.edu/handle/10171/34303>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/62174>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

# TEATRO Y PODER EN EL SIGLO DE ORO

Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.)





Mariela INSÚA  
Felix K. E. SCHMELZER  
(eds.)

*TEATRO Y PODER  
EN EL SIGLO DE ORO*

Pamplona  
SERVICIO DE PUBLICACIONES  
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
2013

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18  
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:

© De la edición, Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer.

© De los trabajos, los autores.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-400-3.

EL PODER DEL POLÍGLOTA:  
TRADUCTORES DE TEATRO ESPAÑOL  
EN EL ÁMSTERDAM DEL SIGLO XVII

*Leonor Álvarez Francés*  
*Universiteit van Amsterdam*

Las traducciones de obras de teatro españolas en el Ámsterdam del siglo XVII alcanzaron una popularidad que no puede igualarse a la de ningún otro grupo de traducciones y en algunos periodos tampoco a la del teatro local. El presente trabajo estudia los individuos que se encontraban detrás de esta transferencia cultural. Cabe preguntarse si podemos otorgar a los traductores todo el mérito y la responsabilidad de la misma. El objetivo principal de este estudio es investigar quién tenía el poder de decidir que estas obras fueran traducidas y representadas.

Para ello se emplearán como fuente principal los paratextos de estas adaptaciones, pues es en ellos donde encontramos información sobre la manera en que la obra se sacó al mercado, así como, en ocasiones, referencias explícitas sobre quién tomó la iniciativa para emprender estas traducciones<sup>1</sup>.

Primero ofreceremos una panorámica de la presencia y la introducción de las obras que forman este corpus para después analizar la actividad de los dos mayores traductores en sus contextos culturales

<sup>1</sup> Nótese que se emplearán indistintamente los términos «traducción» y «adaptación». Esto se debe a que a día de hoy aún no se ha estudiado a qué categoría pertenecen la mayoría de obras del corpus.

correspondientes. De esta manera nos proponemos llegar al fondo de la cuestión: ¿Cuánto poder tenían los traductores de teatro español en el Ámsterdam del siglo XVII?

#### EL CORPUS: TRADUCCIONES DE TEATRO ESPAÑOL EN ÁMSTERDAM (1617-1672)

La primera traducción de una obra española en Ámsterdam vio la luz en 1617, por lo que este será el año en que comience mi investigación. Gracias a una base de datos que incluye todas las ediciones de estas traducciones es posible analizar su evolución hasta el año 1672. Podemos identificar claramente dos fases. En la primera, entre 1617 y 1637, hubo dos traductores activos que adaptaron un total de cinco obras. En una segunda fase, entre 1638 y 1672, la popularidad de estas obras crece gradualmente y se cuentan más de veinte traductores y decenas de títulos. Este cambio radical podemos atribuirlo a la apertura en 1638 del teatro público y comercial de la ciudad de Ámsterdam, el llamado Schouwburg. Hasta entonces la producción y representación de obras de teatro se localizaba en las cámaras de retórica, pero con el Schouwburg éstas desaparecieron y se puso en marcha una maquinaria cultural centralizada y a gran escala.

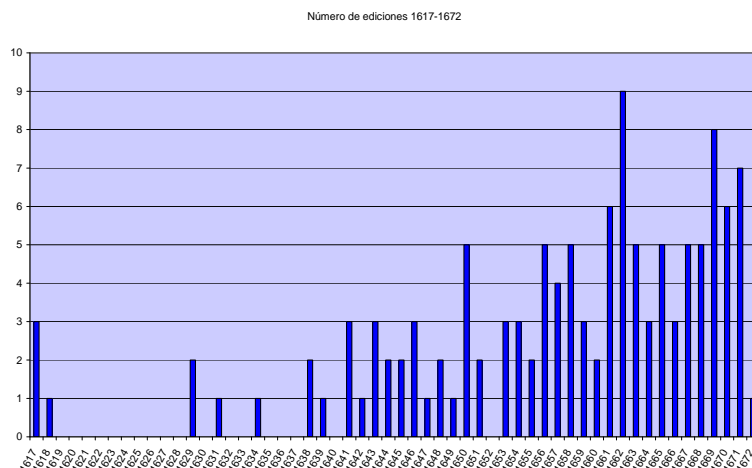


Gráfico 1: número de ediciones de obras de teatro traducidas del español (en ocasiones a través de una traducción francesa) en Ámsterdam entre 1617 y 1672<sup>2</sup>.

Si comparamos el número de ediciones de obras de teatro españolas publicadas entre 1617 y 1672 con el resto de obras dramáticas impresas en ese periodo, el resultado es que el drama español representaba un 11% del total. Este dato llama la atención, por su discreción, cuando analizamos la popularidad de las obras españolas en los escenarios. Nótese que estas traducciones representaron gradualmente un porcentaje mayor de la programación del Schouwburg. Desde que el teatro abriera sus puertas en 1638, se pueden apreciar dos momentos en que las representaciones de teatro español representan la mitad o casi la mitad de la programación anual, a saber; entre 1655 y 1658 y entre 1663 y 1665.

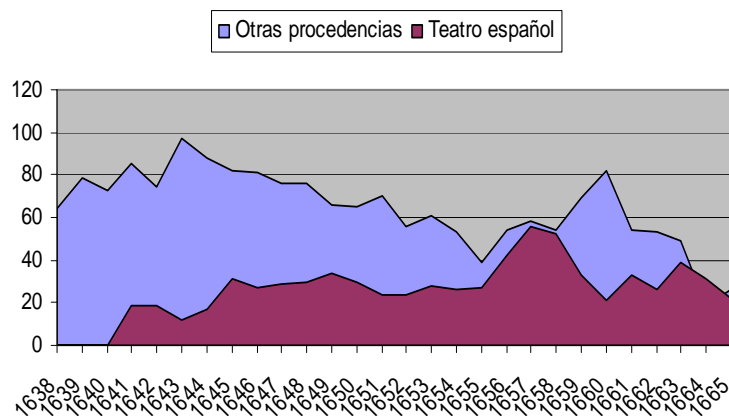


Gráfico 2: comparación entre el número de representaciones de teatro español y el número de representaciones de las restantes obras por año en el Schouwburg entre los años 1638 y 1665<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Los datos proceden de la base de datos configurada por la autora para esta investigación. Estos datos se han extraído de anteriores bibliografías y son necesariamente provisionales, puesto que a menudo se basan en el hecho de que los paratextos indiquen que la obra en cuestión se trata de una traducción del español. Para ofrecer datos rigurosos sería necesario comparar el original y la traducción en todos los casos.

Fue este sorprendente protagonismo de las obras de teatro españolas en el Schouwburg lo que me llevó a comenzar una investigación en torno a esta transferencia cultural.

Una primera reflexión nos lleva a pensar que fueron los traductores mismos quienes tomaban la iniciativa, pues el hecho de conocer tanto la lengua española como el contexto cultural holandés de su época les daba ese poder. Sin embargo, no podemos obviar las motivaciones de otros individuos implicados en la traducción de estas obras, como los impresores o los dirigentes del Schouwburg. El contexto cultural y la función que estas obras desempeñaban en la sociedad de la época deben tomarse en cuenta cuando intentamos comprender los mecanismos que subyacen en su introducción.

Me propongo dar respuesta a esta incógnita examinando la actividad de los dos mayores traductores de este corpus, cada uno proveniente de una de las dos fases arriba mencionadas. Son Theodore Rodenburgh, un diplomático de Amberes, y Jacobo Baroces, un judío sefardita emigrado a Ámsterdam.

#### THEODORE RODENBURGH (1574-1644)<sup>4</sup>

Rodenburgh nació y falleció en Amberes y como buen diplomático era políglota. Dominaba el español, el italiano, el portugués, el francés, el inglés y el alemán. De sus diecisiete obras, una fue traducida del italiano, una del inglés y cuatro del español. Tres de estas traducciones del español provenían de obras de Lope de Vega, a saber: *El molino*, *El perseguido* y *La escolástica celosa*; todas ellas publicadas en la primera parte, colección que fue impresa en Madrid en 1604. La cuarta traducción, titulada en neerlandés *'t Quaedt zijn meester loont*, era una adaptación de la obra *Venganza honrosa* de Gaspar de Aguilar.

El diplomático antuerpiense estuvo en España entre 1611 y 1613, años en que sin duda se adentró en el panorama cultural español y en que posiblemente adquirió las obras originales cuyas traducciones se publicarían por primera vez en Ámsterdam en 1617 y 1618. Sin em-

<sup>3</sup> Datos a partir de Oey-de Vita y Geesink, 1983.

<sup>4</sup> El estudio más exhaustivo de la vida y obra de Rodenburgh es el de Wouter Abrahamse, que por ello es la fuente de los datos biográficos aquí señalados. Abrahamse, 1997.

bargo, su contacto con la cultura española se habría iniciado ya durante su infancia, si tenemos en cuenta que Amberes, donde nació, se rindió a las tropas españolas en 1585. De hecho, la primera parte de las comedias de Lope se publicó en Amberes en 1607, sólo tres años después que en Madrid, lo cual abre la incógnita sobre el lugar en que el diplomático las adquirió.

Al estudiar los paratextos de sus traducciones del español, no encontramos referencia alguna al proceso de traducción. Esto se debe a que Rodenburgh hizo pasar estas obras por suyas, un buen ejemplo del poder del políglota y algo muy común en una época en que el traductor se consideraba también coautor<sup>5</sup>. Si bien en Amberes el teatro español estaba al alcance de la mano, Ámsterdam hubo de esperar a 1641 para entrar en contacto consciente con el género, pues hasta entonces sus traductores habían ocultado el origen geográfico de las adaptaciones<sup>6</sup>. De nuevo en oposición a los Países Bajos del Sur, el español era una lengua muy poco conocida en Ámsterdam, lo cual dificultaba el conocimiento de estas obras de teatro y daba a Rodenburgh una gran ventaja<sup>7</sup>. En oposición a grandes figuras del teatro neerlandés del momento como Samuel Coster o Pieter Cornelisz Hoofft que abogaban por un teatro inspirado en el de la antigüedad clásica, Rodenburgh defendía su estilo, basado en Lope de Vega entre otros. Con sus traducciones introdujo nuevos géneros en el Ámsterdam del momento, tales como las comedias de capa y espada y las comedias de honor.

En la época en la que Rodenburgh escribió no existía aún el Schouwburg, sino que el teatro se producía y representaba en las cámaras de retórica. En estas sociedades, comparables a las academias literarias españolas o italianas, encontramos desde aficionados hasta grandes poetas como Joost van den Vondel o Gerbrand Adriaensz. Bredero. En ellas se representaban las obras que sus miembros escribían, primero exclusivamente a puerta cerrada, pero gradualmente de forma pública, vendiendo entradas a precios asequibles y destinando parte de los ingresos a sociedades benéficas<sup>8</sup>. Otras formas en que las

<sup>5</sup> Burke, 2007, p. 34.

<sup>6</sup> La primera de estas obras en mencionar el origen español es *De verduypte Cid bly-cyndend treur-spel*, de Johan van Heemskerck a partir de una versión de Pierre Corneille.

<sup>7</sup> Smits-Veldt y Abrahamse, 1991, p. 233.

<sup>8</sup> Van Dixhoorn, 2009, p. 61 y Smits-Veldt, 1991, p. 15.

cámaras estaban conectadas a la vida pública eran la organización de representaciones teatrales y festividades en la ciudad e involucrándose en las cuestiones políticas del momento a través de sus escritos.

Rodenburgh fue miembro de dos de estas cámaras en *Ámsterdam*, primero de *Het Wit Lavendel* y después de *De Egelantier*, desde la que hizo frente a la corriente que abogaba por un teatro clásico. En el periodo en que publicó sus cuatro traducciones del español (1617-1619) fue sin duda uno de los miembros más prominentes de *De Egelantier* y ha sido retratado como su 'líder' por Abrahamse. Así, no sólo destacó por prolífico, publicando once obras en el mencionado periodo, sino que además escribió un tratado de poética con motivo del centésimo aniversario de la cámara de retórica. Por ello es posible que ostentara el poder de escoger las obras que se llevarían al escenario, pero no han llegado pruebas de que estas traducciones se representaran en *De Egelantier*. Rodenburgh tuvo pues el poder de seleccionar qué obras traduciría y cómo, de hacerlas pasar por propias, quizás de hacer que se representaran, y con todo ello de modificar el panorama cultural del momento.

#### JACOBO BAROCES (1617?-1671)

El *Ámsterdam* del siglo XVII era un crisol de culturas, religiones y lenguas. Esto se debía no sólo a la prosperidad económica que la ciudad atravesaba en aquel momento, sino también al ambiente de tolerancia que se respiraba. En el caso que nos ocupa es especialmente interesante la situación de los judíos sefarditas, que llevaron consigo la cultura y las lenguas de la Península Ibérica. Es sabido que los miembros de la comunidad sefardí emprendían peligrosos viajes a España y Portugal, lo cual propiciaba los contactos culturales y la importación de teatro español. Ésta se daba paralelamente por otros canales, tales como las representaciones de compañías de teatro españolas en los hogares de la élite sefardí y en locales alquilados para tal fin, o la producción teatral en academias literarias que seguían el modelo ibérico<sup>9</sup>. Pero la prueba definitiva de la participación sefardí en el proceso de traducción la encontramos en los paratextos de estas obras.

Este es el caso del judío sefardita Jacobo Baroces (1617?-1671), mencionado como traductor de ocho de las treinta y cuatro obras que forman el corpus y por lo tanto el mayor traductor de teatro

<sup>9</sup> Den Boer, 1989, pp. 684-686 y Fuks-Mansfeld, 1989, pp. 104, 110.

español del siglo XVII en Ámsterdam. Si bien la historiografía apuntaba a una división entre las esferas culturales holandesa y sefardí<sup>10</sup>, su caso es la prueba de que la realidad era bien diferente. Baroces nació en torno a 1617 en Rouen, Francia, adonde muchos sefarditas habían emigrado durante el siglo XVI<sup>11</sup>. Las actas de recaudación de impuestos de la comunidad sefardí en Ámsterdam nos indican que Baroces llegó a la ciudad como tarde en 1640, a los 23 años de edad<sup>12</sup>. El 24 de noviembre de 1651 contrajo matrimonio con Ester D'Olivera, natural de Villareal<sup>13</sup>. Para entonces ya había traducido cuatro de las ocho obras en cuyo paratexto se le menciona como traductor. Dado que no disponemos de más datos biográficos sobre Baroces, los paratextos son nuestra principal fuente para determinar su papel en la traducción de estas obras, y sin duda también la más apropiada.

Para empezar nos indican los años en que estuvo activo como traductor, a saber, entre 1646 y 1664, comenzando por lo tanto cuando el Schouwburg llevaba abierto ocho años. Además, entre estos paratextos encontramos algunos muy ricos en detalles sobre el proceso de traducción. En su primer trabajo, una adaptación de *El amigo por fuerza* de Lope de Vega, se explica cómo el fantasma de Lope de Vega pidió a Baroces que tradujera esta obra y se la entregara al actor del Schouwburg Isaac de Vos. Isaac de Vos se encargaría entonces de rimar la traducción a prosa neerlandesa llevada a cabo por Baroces<sup>14</sup>. Esta es sin duda una manera muy poética de decir que Baroces fue el responsable de la puesta en marcha de este proyecto. Sin embargo esta no es sino la excepción que confirma la regla. En los otros siete trabajos o no se da suficiente información para concluir quién tomó la iniciativa o bien fue tomada por otra persona.

Otro de los interrogantes que plantean estos paratextos es el hecho de que Baroces sea mencionado de manera tan pomposa. Entre las descripciones que acompañan a su nombre encontramos diligente, amante del arte o virtuoso de la lengua. Sorprende además la ausencia de otros sefarditas en los paratextos. ¿Por qué es Baroces el único al

<sup>10</sup> Bodian, 1997, p. 67. Bodian califica la actitud sefardita con respecto a la cultura holandesa del siglo XVII de 'apática' y da como ejemplo el desinterés sefardí por la lengua neerlandesa.

<sup>11</sup> Nahon, 1995, p. 282.

<sup>12</sup> Stadsarchief Amsterdam 334/172-174.

<sup>13</sup> Stadsarchief Amsterdam 5001/ 681, p. 150.

<sup>14</sup> Vos, *Gedwongen Vrient*, A2.

que mencionan, y por qué con fórmulas tan solemnes? Mi hipótesis es que Baroces pertenecía a la elite sefardí, pues es inconcebible que de otra manera hubiera adquirido un nivel de neerlandés que le permitiera traducir estas obras<sup>15</sup>. Un conocimiento tan profundo del idioma denota además un interés por relacionarse con los holandeses, que queda reflejado en el hecho de que tomara la iniciativa para su primera traducción documentada. De esta manera estableció lazos con las redes en torno al Schouwburg, muy presentes en forma de colaboración y dedicatorias en el resto de sus trabajos.

Como hemos señalado arriba, el Schouwburg supuso la aparición de una maquinaria centralizada de producción cultural. Estaba encabezado por seis dirigentes, elegidos por los burgomaestres de la ciudad, que determinaban la programación y reclutaban a los actores. La recaudación al completo era recibida por las dos parroquias que habían pagado la construcción del edificio<sup>16</sup>. Este contexto difiere en gran medida del de Rodenburgh, en el que existían varios grupos productores de teatro con dirigentes elegidos por el conjunto de la cámara de retórica. El poder de establecer la programación se había vuelto por lo tanto más centrado en una minoría.

Otro punto en que estas obras se diferencian de las traducidas y publicadas hasta 1641 es el hecho de que se mencione su origen español. De las veintidós ediciones de las traducciones de Baroces hasta 1672, veintiuna informan al lector de que fueron traducidas del español. Este cambio en la forma de comercialización de estas obras no puede relacionarse con la apertura del Schouwburg, que ya se había producido tres años antes, pero quizás sí con el contexto político. Con esto estoy sugiriendo que el hecho de que las discusiones en torno a la posibilidad de firmar la paz con España hubieran cambiado de tendencia en los años cuarenta<sup>17</sup> hizo que el texto resultara atracti-

<sup>15</sup> Fuks-Mansfeld, 1989, pp. 107-109. Fuks-Mansfeld señala que, si bien el contacto entre sefarditas y holandeses dio lugar a que hubiera sefarditas que hablaran e incluso leyeran neerlandés, la habilidad para escribirlo sería más inusual. De hecho, se aprendía accidentalmente o con fines mercantiles, no enseñándose en las escuelas sefarditas.

<sup>16</sup> Smits-Veldt, 1991, p. 17.

<sup>17</sup> Van Deursen, 1996, p. 99. Van Deursen ha identificado un cambio importante en la propaganda de las Provincias Unidas a partir de 1643. Hasta entonces la guerra con España era la única postura defendible, pero en 1643 se comienzan a leer opiniones a favor de firmar la paz.

vo por su condición de español. Podemos afirmar que fue el editor el que en cada caso decidió señalar o no esta característica, pues es quien por lo general determinaba las estrategias comerciales.

Ya se ha visto que los sefarditas mantenían un flujo constante de importación de obras de teatro españolas. Esto otorga a Baroces el poder compartido con algunos actores con los que colaboró, que habían viajado con compañías de teatro ambulantes, de escoger las obras a traducir. Se podría decir que el único poder que le restó por completo fue el de cómo traducir las obras. Sin embargo, su traducción sólo era la primera parte del proceso de adaptación, y sería el segundo traductor el que definiría el contenido final de la obra en verso neerlandés. No cabe duda de que la última palabra la tenían los regentes del Schouwburg, quienes se responsabilizaban de lo que fuera a representarse y a imprimirse en nombre de la sala de teatro<sup>18</sup>.

Para el caso de Baroces podemos concluir que el único poder real que tuvo fue el de decidir cómo sería la primera traducción a prosa neerlandesa. Lo que él decidió no incluir en su traducción y cómo relacionó los elementos que mantuvo formaron la base de la adaptación final. A partir de ahí eran los segundos traductores y los regentes del Schouwburg los que determinaban las características de la obra. Por último, el editor decidiría si se comercializaba como una traducción o como un original, y por lo tanto tendría el poder de influir en la idea que los habitantes de Ámsterdam tuvieran de lo que era «español».

## CONCLUSIÓN

Al estudiar el poder que tenía el traductor de teatro español en el siglo XVII nos vemos obligados a replantear nuestro enfoque, pues es evidente que este corpus no puede tratarse como un fenómeno unitario. Se puede hablar claramente de una primera fase en que las traducciones son llevadas a cabo como iniciativas individuales y esporádicas, en las que una persona toma la mayor parte de las decisiones; y de una segunda fase, en que hay una producción en masa del género y en que los distintos procesos de la adaptación de la obra son llevados a cabo por diferentes entidades.

Esta evolución refleja sin duda los distintos contextos, por un lado de producción cultural y, por otro, políticos, en que la transferencia

<sup>18</sup> Worp, 1920, p. 91.

cultural se produjo. El presente estudio ha dejado ver que en la fase previa al Schouwburg era más factible para un traductor acaparar todos los poderes presentes a lo largo del proceso, mientras que la centralización de la producción cultural que la sala de teatro representa tuvo como consecuencia un reparto de estos poderes. En cuanto al contexto político, los paratextos muestran un cambio de tendencia a partir de 1641, en que se generaliza la costumbre de mencionar el origen español de los textos. Este hecho introdujo un nuevo poder; el de manipular la idea que el público tenía de «lo español».

Por último, el traductor siempre tuvo el poder de seleccionar qué obras se introducirían y qué aspectos textuales se modificarían en el proceso gracias al contexto lingüístico en la época de Rodenburgh y a los contactos culturales de los sefarditas con España en el caso de Baroces.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAMSE, W., *Het toneel van Theodore Rodenburgh*, Amsterdam, AD&L, 1997.
- BODIAN, M., *Hebrews of the Portuguese Nation*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1997.
- BOER, H. den, «El teatro entre los sefardíes de Ámsterdam a fines del siglo XVII», en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 8.3, 1989, pp. 679-690.
- BURKE, P., «Cultures of translation in Early Modern Europe», en *Cultural Translation in Early Modern Europe*, ed. P. Burke y R. P. Hsia, Cambridge [etc.], Cambridge University Press, 2007, pp. 7-38.
- DEURSEN, A. Th. van, *De hartslag van het leven. Studies over de Republiek der Verenigde Nederlanden*, Amsterdam, Bert Bakker, 1996.
- DIXHOORN, A. van, *Lustige geesten. Rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.
- FUKS-MANSFELD, R. G., *De Sefardim in Amsterdam tot 1795. Aspecten van een joodse minderheid in een Hollandse stad*, Hilversum, Verloren, 1989.
- NAHON, G., «Cristianonuevos españoles y portugueses en Francia: ambientes literarios del siglo XVI al XVIII», en *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias*, ed. Á. Alcalá, Valladolid, Ámbito, 1995, pp. 282-293.
- OEY-DE VITA, E. y GEESINK, M., *Academie en Schouwburg. Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665*, Amsterdam, Huis aan de drie grachten, 1983.
- SMITS-VELDT, M. B., *Het Nederlandse Renaissance-Toneel*, Utrecht, HES, 1991.

— y ABRAHAMSE, W., «Een nederlandse polyglot in het begin van de zeventiende eeuw: Theodore Rodenburg (1574-1644)», en *De zeventiende eeuw*, 8 , 1992, pp. 232-244.

WORP, J. A., *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*, Amsterdam, Van Looy, 1920.

#### FUENTES PRIMARIAS CITADAS

HEEMSKERK, J. VAN, *De verduytste Cid bly-eyndend treur-spel*, Amsterdam, Nicolaes van Ravensteyn, 1641.

VOS, I., *Gedwongen Vrient*, Amsterdam, Ian Van Hilten, 1646.

#### ARCHIVOS

Acta de matrimonio de Jacobus Baroces, Stadsarchief Amsterdam, 5001/681, p. 150.

Archivos relacionados con las finanzas de la comunidad portuguesa israelita Talmud Tora de Ámsterdam, Stadsarchief Amsterdam, 334/172-174.