

FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU DE TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

TREBALL DE FI DE GRAU

Curs 2024-2025

**Análisis de la traducción al castellano de
Gideon the Ninth, de Tamsyn Muir**

Iris Salord Mesquida

1631590

TUTOR/A

Gabriel López Guix

Barcelona, 23 de maig de 2025

UAB

**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Dades del TFG

Títol:

Análisis de la traducción al castellano de *Gideon de Ninth*, de Tamsyn Muir

Anàlisi de la traducció al castellà de *Gideon the Ninth*, de Tamsyn Muir

Analysis of the Spanish Translation of *Gideon the Ninth*, by Tamsyn Muir

Autor/a: Iris Salord Mesquida

Tutor/a: Gabriel López Guix

Centre: Facultat de Traducció i Interpretació

Estudis: Grau de Traducció i Interpretació

Curs acadèmic: 2024-2025

Paraules clau

Análisis traductológico, fantasía, ciencia ficción, técnicas de traducción, traducción literaria, castellano, inglés.

Anàlisi traductològica, fantasia, ciència ficció, tècniques de traducció, traducció literària, castellà, anglès.

Translation analysis, fantasy, science fiction, translation techniques, literary translation, Spanish, English.

Resum del TFG

En este trabajo se realiza un análisis completo de la traducción al español de la novela de fantasía y ciencia ficción *Gideon the Ninth*, de Tamsyn Muir. Para ello, se ha dividido el trabajo en cuatro partes. En la primera se sitúa a la autora y su obra, con el fin de aportar el contexto necesario para entender la traducción. La segunda parte consiste en el marco teórico, en el que se habla sobre las dificultades de la traducción literaria y, en particular, de las novelas de género fantástico, además de explicar la metodología del trabajo. A continuación, encontramos el análisis como tal, donde estudiamos tanto los aspectos estilísticos de la novela como aquellos relacionados con el vocabulario específico, para determinar si se ha seguido alguna tendencia notable y si la documentación ha sido rigurosa. Finalmente, se recogerán las conclusiones a las que se han llegado a lo largo del trabajo.

En aquest treball es realitza una anàlisi completa de la traducció al castellà de la novel·la de fantasia y ciència ficció *Gideon the Ninth* de Tamsyn Muir. Amb aquest objectiu, s'ha dividit el treball en quatre parts. A la primera, se situa l'autora i la seva obra, per poder aportar el context necessari per a entendre la traducció. La segona part consisteix en el marc teòric, en el qual es parla sobre les dificultats de la traducció literària i, en particular, de les novel·les de gènere fantàstic, a més d'explicar la metodologia del treball. A continuació, trobem l'anàlisi com a tal, on estudiem tant els aspectes estilístics de la novel·la com aquells relacionats amb el vocabulari específic, per a determinar si s'ha seguit alguna tendència notable i si la documentació ha estat rigorosa. Finalment, es recolliran les conclusions a les quals s'han arribat al llarg del treball.

This essay consists of a complete analysis of the Spanish translation of the fantasy and science fiction novel *Gideon the Ninth*, by Tamsyn Muir. For this purpose, the essay has been divided into four parts. The first part introduces the author and her work, in order to provide the necessary context to understand the translation. The second part comprises the theoretical framework, which discusses the difficulties of literary translation and, in particular, of novels in the fantasy genre, as well as explains the methodology followed during the essay. This is followed by the analysis, where both the stylistic aspects of the novel and those related to the specific vocabulary, are studied in order to determine whether any notable trend has been followed and whether the documentation has been rigorous. Finally, the conclusions reached during the course of the essay will be presented.

Índice

1. Introducción	1
1. 1 Tema y motivación	1
1. 2 Objetivos y estructura.....	2
2. Tamsyn Muir y su obra.....	3
2. 1 Sobre la autora.....	3
2. 1. 1 Biografía.....	3
2. 1. 2 Estilo	4
2. 2 Sobre la obra	7
2. 2. 1 Contexto narrativo.....	7
2. 2. 2 Trama.....	9
2. 2. 3 Personajes.....	10
3. Marco teórico	13
3. 1 La traducción de obras de fantasía y ciencia ficción.....	13
3. 2 Metodología	15
3. 2. 1 Problemas de traducción	15
3. 2. 2 Técnicas de traducción	16
3. 2. 3 Errores de traducción	17
4. Marco práctico	19
4. 1 Aspectos estilísticos.....	19
4. 1. 1 Las formas de tratamiento: el tuteo y el voseo	19
4. 1. 2 Elementos humorísticos: chistes, juegos de palabras, ironía, coloquialismos, etc. ...	22
4. 1. 3 Onomatopeyas y sonidos inarticulados	27
4. 1. 4 Poema.....	33
4. 2 Nombres propios	34
4. 2. 1 Antropónimos	34
4. 2. 1. 1 Motes.....	36
4. 2. 2 Títulos nobiliarios.....	38
4. 2. 2. 1 Emperador	38
4. 2. 2. 2 Lictores.....	39
4. 2. 2. 3 Herederos de las Nueve Casas.....	39
4. 2. 2. 4 Caballeros Capitales	40
4. 2. 3 Topónimos de las Nueve Casas	41
4. 3 Vocabulario específico	42
4. 3. 1 Vocabulario caballeresco: armas y duelos	42
4. 3. 2 Vocabulario mágico-científico.....	46
4. 3. 2. 1 Bases de la nigromancia: tipos y funcionamiento	46

4. 3. 2. 2 Laboratorios	48
4. 3. 2. 3 Viajes en el espacio	49
4. 4 Errores de traducción	50
4. 4. 1 No mismo sentido.....	50
4. 4. 2 Falso sentido.....	52
4. 4. 3 Supresión.....	55
5. Conclusión.....	57
6. Bibliografía	60
6. 1 Obras consultadas.....	60

1. Introducción

1. 1 Tema y motivación

Este trabajo tiene como propósito llevar a cabo un análisis traductológico de la novela de fantasía y ciencia ficción *Gideon the Ninth*, escrita originalmente en inglés por Tamsyn Muir y traducida al castellano por David Tejera Expósito. En él, se tratarán tanto los aspectos estilísticos generales que se podrían encontrar en cualquier novela como los elementos que requieren más documentación y/o imaginación, es decir, nombres propios y vocabulario específico, y que se identifican más con novelas de estos géneros.

La motivación de este trabajo nace de las distintas lecturas que se hicieron de la obra. En primer lugar, nos leímos la traducción, sin saber nada de la versión original, y nos llamaron la atención algunos elementos, bien porque no nos podíamos imaginar a qué serían equivalentes en inglés (como el voseo, del que hablaremos más adelante) o bien porque reconocimos la creatividad del traductor y su capacidad para hacer que sonara idiomático y natural. Aquí comenzó nuestra curiosidad por analizar con profundidad las decisiones del traductor. A continuación, decidimos leernos la versión en inglés y al acabarla, consideramos que necesitaríamos un análisis en profundidad para entender todo lo que conllevó traducir la novela.

Aparte de nuestra curiosidad anecdótica, nos parece interesante investigar la calidad de la traducción, ya que se trata de una novela juvenil. A menudo, hemos observado en el pasado una calidad inferior en las traducciones de novelas juveniles; no sabemos si se debe a un problema de reputación (que se tengan por inferiores y menos dignas de una traducción de calidad), de presupuesto (que las editoriales destinen poco dinero a su traducción y revisión) o de compromiso con el público (que no consideren que se necesiten libros de calidad destinados a los adolescentes en específico), entre otros. Sea como fuere, en el análisis también hemos querido tener en cuenta al público de la traducción.

Finalmente, por ser esta una novela de fantasía y ciencia ficción, sabemos que requiere un esfuerzo particular por parte del traductor, ya que estos géneros se enmarcan en mundos inventados y contienen muchos términos mágicos y especializados, por lo cual el traductor se encontrará con dificultades particulares a este género además de las dificultades de la traducción literaria más general.

1. 2 *Objetivos y estructura*

El objetivo general del trabajo es analizar todas las decisiones que tiene que tomar un traductor a la hora de realizar un encargo a través de un estudio de caso, con la novela que ya se ha mencionado. Es por eso por lo que no nos centraremos solamente en aspectos del género fantástico, sino en todo el proceso de traducción como un conjunto, destacando elementos que se podría encontrar uno en cualquier novela, como los relacionados con el estilo del autor. Cabe mencionar que se han obviado los aspectos contrastivos entre lenguas, pues creemos que no suponen ninguna dificultad para un traductor profesional. En concreto, nos hemos planteado tres objetivos: comprobar la coherencia de las soluciones aportadas por el traductor y ver si hay alguna tendencia notable (como apropiación o extranjerización, etc.); revisar el rigor de las soluciones, sobre todo en casos estilísticos importantes, para confirmar si tienen razón de ser en la traducción y si se han realizado de manera lógica; y analizar la documentación detrás de las soluciones del vocabulario específico para saber si se ha escogido el término más adecuado.

En cuanto a la estructura del trabajo, encontramos tres partes. En la primera parte, nuestro objetivo era aportar algo de contexto sobre el estilo narrativo de Muir y sobre la novela en particular, pues hay muchos personajes y es importante entender sus dinámicas para discernir si la traducción las representa bien. A continuación, en el marco teórico, hablamos sobre las dificultades de la traducción literaria y, en particular, sobre las de la traducción de obras de fantasía y ciencia ficción, además de explicar los elementos sobre los cuales nos basaremos para llevar a cabo el análisis traductológico (los problemas, las técnicas y los errores de traducción, todos ellos sacados de la obra de Amparo Hurtado Albir) y la metodología. Finalmente, tenemos el marco práctico, o el análisis propiamente dicho. A su vez, se divide en cuatro apartados: aspectos estilísticos, nombres propios, vocabulario específico y errores.

2. Tamsyn Muir y su obra

2. 1 Sobre la autora

2. 1. 1 Biografía

Tamsyn Muir nació en Nueva Gales del Sur (Australia) en 1985, aunque su familia se mudó cuando ella apenas contaba con unos meses de edad a Howick (Nueva Zelanda). Después de terminar los estudios obligatorios, Muir empezó una carrera universitaria que nunca llegó a terminar. Sin embargo, unos años más tarde, en 2010, obtuvo un grado universitario para dedicarse a la enseñanza y también atendió al prestigioso taller de escritura de Clarion West, en California. Actualmente vive en Oxford, donde enseña inglés como primera lengua y como lengua extranjera.

Muir ha escrito durante toda su vida. Hija de una bibliotecaria, era su trabajo leer los libros que le traía su madre a casa para darle su opinión y fue así como, ya desde pequeña, se aficionó a escribir finales alternativos (normalmente llenos de drama y tragedia) en *post-its* para sus novelas favoritas. Cuando se hizo un poco mayor, dejó los *post-its* en un cajón y empezó a escribir historias completas, igualmente basadas en personajes de sus libros favoritos, lo que hoy se conoce como *fan fiction*. Entre sus lecturas favoritas encontramos clásicos de la fantasía como *Harry Potter*, de J. K. Rowling; *La rueda del tiempo*, de James Oliver Rigney Jr.; los libros de David Eddings; la enorme saga de *Animorphs*, de K. A. Applegate; y, por supuesto, *El señor de los anillos*, de R. R. Tolkien.

Este contacto constante con la escritura, combinado con su gusto por el género fantástico, culminaron en el taller de Clarion West. Muir asegura que esto solo fue posible gracias al apoyo de su hermano, el único de la familia que creyó en su talento desde el primer día y financió su viaje a Estados Unidos. Este taller de seis semanas, impartido por seis autores de renombre y centrado, precisamente, en los géneros de fantasía, ciencia ficción y terror, fue lo que le dio el empujón a Muir para empezar a publicar sus relatos cortos. A pesar de haber querido dedicarse a la escritura profesional durante toda su vida, no fue hasta que estuvo en el continente americano y ante una industria mucho más activa y lucrativa que lo vio como una realidad inminente.

Así pues, empezó publicando una serie de relatos cortos, no con poco éxito: en 2010 publicó «The House That Made the Sixteen Loops of Time»; en 2012, «The Magician's Apprentice»; en 2013, «Chew»; y en 2015, «The Woman in the Hill», «The

Deepwater Bride» y «Union». «The magician's Apprentice» fue nominado al premio Shirley Jackson y «The Deepwater Bride» fue nominado a los premios Nebula, Shirley Jackson, Eugie y World Fantasy.

Por otro lado, en 2019 Tor Books publicó su primera novela y el objeto de este trabajo, *Gideon the Ninth*, que estuvo nominada a una gran cantidad de premios y ganó dos: el Crawford y el Locus a la Mejor Primera Novela. A *Gideon the Ninth* le siguen *Harrow the Ninth* (2020) y *Nona the Ninth* (2021), ambas nominadas, de nuevo, a una gran variedad de premios. De hecho, la traducción al español de *Nona the Ninth* ganó, en 2023, el premio nacional Ignotus a la mejor novela extranjera.

La saga recibe el nombre de *The Locked Tomb* o *La Tumba Sellada* y está a medio camino entre la alta fantasía y la ciencia ficción. Originalmente iba a ser una trilogía, con *Gideon the Ninth*, *Harrow the Ninth* y *Alecto the Ninth*. Sin embargo, Muir empezó a escribir una novela corta, *Nona the Ninth*, para enlazar los dos últimos libros y esta fue ganando extensión hasta que terminó por publicarse como una novela más de la saga. Así pues, sigue faltando *Alecto the Ninth*, cuya fecha de publicación se desconoce y de la cual no tenemos más detalles. Cabe mencionar también que en las ediciones especiales de la saga Muir incluyó relatos cortos basados en otros personajes de la historia. Se titulan, por orden: «The Mysterious Study of Doctor Sex», «As Yet Unsent» y «The Unwanted Guest».

Paralelamente, publicó una novela corta titulada *Princess Floralinda and the Forty-Flight Tower* en 2020 y un relato corto titulado «Undercover» en 2022.

De toda su obra, en España Nova ha publicado la saga de *La Tumba Sellada*, traducida por David Tejera Expósito.

2. 1. 2 Estilo

Las novelas de la tetralogía distan mucho entre ellas en cuanto a temática y argumento, ya que cada una está narrada por una persona distinta (como podemos intuir por los títulos). Aquello que enlaza un libro con otro es la línea temporal, dado que están escritas en orden cronológico. Así pues, Muir ha decidido enseñarnos una misma historia desde perspectivas muy alejadas y de manera que *a priori* parece que son historias separadas, algo inconexas.

Un primer punto para mencionar sobre el estilo de la autora es el narrador y el propio estilo de la narración. Todas las novelas se narran en tercera persona (aunque en

la segunda se alternan la tercera y la segunda) pero no sería apropiado hablar de un narrador omnisciente, sino más bien de un narrador equisciente, ya que se centra en un personaje, cuyas emociones son las únicas que conoce, y nos cuenta la trama a través de sus ojos. Al usar este tipo de narrador, la contextualización queda en segundo plano, puesto que las protagonistas no necesitan reflexionar acerca de las normas de su propio mundo; ya se las conocen y, por tanto, al lector se le hace difícil hacerse una imagen global de ese mundo fantasioso. No es que Muir no sepa contextualizar a su público, al contrario, es que no siempre quiere. La contextualización ocurre paralelamente a la trama y solo cuando es esencial, por lo que en cada novela vamos atando cabos de manera progresiva, pero siempre habrá algunos que se quedarán sueltos; bien a la espera de una segunda lectura o bien a la espera del siguiente libro. Esto, desde el punto de vista de la traducción, añade una gran dificultad al profesional, que puede escoger traducir un término de una manera determinada sin saber si en una novela posterior se va a revelar un detalle que lo convierta en inadecuado.

Además del uso de un narrador subjetivo, las protagonistas de Muir no son para nada fehacientes. La primera narradora, Gideon, odia todo lo que tenga que ver con la nigromancia y desvía sus pensamientos a la mínima mención de ella; la segunda, Harrowhark, se hace una lobotomía a sí misma y tiene alucinaciones; y la tercera, Nona, despierta en un cuerpo que no es el suyo y tiene, a efectos prácticos, seis meses. Todo esto otorga al lector la responsabilidad de inferir qué es cierto y qué no, qué personajes dicen la verdad y cuáles mienten, y mantiene la intriga hasta el final.

En cuanto al propio estilo de la narración, la prosa de Muir es dinámica, contrastante y muy estratégica. Va de un estilo culto, formal y hasta un poco pomposo y recargado, interrumpido por alguna que otra ocurrencia cómica, a pasajes de acción enérgicos y llenos de suspense, hasta diálogos muy coloquiales y soeces. Estos cambios de registro crean equilibrio en la narración, que no decae en ningún momento, y evita que se den pasajes demasiado descriptivos y monótonos o que, por el contrario, resulte demasiado superficial y vulgar.

Pasando a la estructura, Muir no tiende a dilatar las introducciones en sus novelas, pero tampoco tiende a cargarlas de una acción incesante. Suele plantear el problema en un punto bastante inicial de la trama y a partir de aquí desarrolla a los personajes y añade problemas subyacentes que desplazarán al problema inicial. De esta manera se evitan esas típicas primeras 100 páginas de introducción y contextualización del universo fantástico, que puede resultar muy pesado y contraproducente; para cuando el lector llega a la acción,

ya se ha olvidado de la teoría de cómo funciona el sistema mágico. Por otra parte, y como ya se ha mencionado, el ritmo de la acción es moderado durante gran parte de la historia, por lo que es fácil seguir la lectura y no perder el interés, sin que la acción sea excesiva y tenga al lector tenso y nervioso. Este ritmo se acelera hacia el final, por supuesto, donde la intriga llega a su punto más álgido y se responden todas las preguntas que nos hemos ido haciendo a lo largo del libro.

Otro punto muy importante son los personajes, a los que dota de una humanidad latente y quienes se mueven, todos y cada uno de ellos, en una escala de grises. Muir huye del tropo del héroe y el villano y apuesta por personas humanas, cada una con unas vivencias propias que determinan sus acciones y con una personalidad muy marcada. Sin embargo, esto no quiere decir que los personajes sean predecibles o que todos tengan los mismos valores morales. Lejos de ello, de hecho, pues la autora no se muestra pudorosa a la hora de escribir a agresores, delincuentes o asesinos; sin embargo, les da una identidad aparte de sus crímenes e incluso hace que el lector empatice con ellos. Y al contrario también, los personajes más íntegros no dejan de ser imperfectos y no se libran de equivocarse e incluso ser algo despreciables en ciertas ocasiones. La autora tiene muy claro cómo son todos sus personajes, ya incluso antes de empezar a escribir, pues, en muchos casos, elige nombres que tienen relación con la personalidad o el destino que les depara, como veremos en el análisis.

En lo físico, Muir les da a sus personajes un aspecto normal, es decir, describe a un grupo de personas cualquiera, con facciones variadas, que existen en más dimensiones que la simple dicotomía de guapo-feo. Además, se deshace de los cánones de belleza para decidir si un personaje tiene más valor que otro; ni los buenos son hermosos, ni los malos son feos. De hecho, describe a Dios como a un hombre de lo más anodino, ni alto, ni apuesto, ni de porte solemne.

Por último, nos gustaría destacar la representación de las minorías en las obras de Muir. Al haber crecido en Nueva Zelanda, donde la población y la cultura maorí tienen mucho peso, y al ser mujer y lesbiana, conoce la importancia de dar voz a aquellos grupos que durante la historia no se han visto representados en la literatura y en otros ámbitos artísticos, y trata la diversidad como lo que es: una característica más de la vida real. En sus novelas, no se puede pasar por alto la diversidad en cuanto a sexualidad, roles de género y personajes racializados.

Muchos de sus personajes existen fuera de la heterosexualidad y se habla de la orientación sexual sin prejuicio alguno, simplemente como una característica más.

Además, una buena cantidad de sus personajes femeninos adoptan posiciones de poder típicamente asociadas al hombre: capitanas del ejército, caballeras, herederas de una Casa, investigadoras célebres, etc. Sin embargo, esto no es causa de reverencia hacia estas mujeres y, de hecho, Muir hace todo lo posible para que sus personajes no caigan en el estereotipo de la *girlboss*, que ha venido ganando terreno en ambientes feministas desde 2014 a causa de la publicación del libro homónimo de Sofia Amoruso.

En un principio, el movimiento *girlboss* puede parecer una manera de romper con el *modus operandi* del patriarcado, pero en realidad solo invita a las mujeres a ocupar puestos de poder en las grandes empresas haciendo uso de una cultura del esfuerzo (porque, claro está, se van a tener que esforzar más que los hombres) y una meritocracia neoliberal (Robinson 2023) que además se apoya en una cierta estética muy femenina y cuidada (Bolaki 2023).

Las mujeres de *La Tumba Sellada* son mujeres normales, tan capaces de hacer bien su trabajo como un hombre y sin tener que esforzarse infinitamente ni competir entre ellas para conseguir el puesto que desean.

Finalmente, en estas novelas encontramos también mucha representación en cuanto al origen étnico de los personajes, ya que hay todo un abanico de tonos de piel, que no se describen usando adjetivos como *exótico* o comparándolos con comida, sino tal cual son. Vemos la intersección de esta diversidad en nuestras protagonistas, que son lesbianas, de origen maorí y ocupan cargos de poder.

En definitiva, a pesar de que *La Tumba Sellada* es la primera saga de Muir, sabe desmarcarse muy bien de los clichés típicos de la alta fantasía y la ciencia ficción y escribe con un estilo decidido y muy personal, creando personajes entrañables y exquisitamente enrevesados. Tamsyn Muir crea un universo sumamente complejo y nos enseña, a través de cada protagonista, una pequeña parte del paisaje, por lo que no será hasta la novela conclusiva que podamos ver el cuadro al completo.

2. 2 Sobre la obra

2. 2. 1 Contexto narrativo

Gideon the Ninth tiene lugar en el diezmilésimo año del régimen de su dios y emperador, John Gaius, en un sistema planetario llamado las Nueve Casas, particularmente, en la Novena y en la Primera Casa. Este sistema cuenta con nueve planetas y una estrella en el

centro, Dominicus, y no solo recuerda bastante a nuestro sistema solar, sino que en realidad lo es.

Diez mil años atrás, cuando la Tierra se estaba muriendo, John y un grupo de amigos e investigadores desarrollaban un plan de criogenización de la población, para poder evacuar la Tierra y darle el espacio y el tiempo necesarios para sanar. Sin embargo, las organizaciones que lo estaban financiando se echaron para atrás. La Tierra, que estaba soltando sus estertores finales, le confirió a John el poder de la nigromancia, con la esperanza de que lo usaría para bien y la libraría de todo su sufrimiento. En un principio, así fue; John dedicó todos sus esfuerzos a idear un plan y a convencer a todas las organizaciones mundiales para que lo vieran con sus ojos, pero había un grupo de multimillonarios que estaban construyendo naves espaciales para que una ínfima parte de los más ricos se fugase. Al ver todos sus intentos frustrados, cada vez más vigilado por todos los gobiernos nacionales y más enfadado con los multimillonarios, que en ese momento estaban ya fuera de órbita, detonó varias bombas nucleares sucesivamente y absorbió todas las almas de las víctimas. Su poder aumentó, así como su sed de venganza, así que devoró las almas de todos los planetas del sistema solar para intentar alcanzar las naves que se escapaban, sin éxito. Con la muerte de todo el sistema planetario y casi toda la humanidad en sus manos, resucitó a los planetas, y más tarde, a su grupo de amigos e investigadores y a una pequeña parte de la población, que nunca recuperaron sus recuerdos.

Ante esta oportunidad de empezar de cero, John se convirtió en dios y emperador del sistema y lo fue repoblando, planeta a planeta, como él quiso. La Primera Casa (la Tierra) sería la casa imperial y el resto tendrían distintos roles: la Segunda Casa produciría la mayoría de los altos cargos militares; la Tercera sería la casa cortesana por excelencia y el servicio de inteligencia del imperio; la Cuarta proporcionaría la mayor cantidad de soldados; la Quinta sería el epicentro de la cultura y los especialistas en magia espiritual; la Sexta, la encargada de archivar todo el conocimiento en su biblioteca; la Séptima, la cuna de la belleza y el estudio de las enfermedades; la Octava impartiría justicia, además de ser la más religiosa; y la Novena sería la guardiana de la Tumba Sellada y los especialistas en magia ósea. Se desconocen los planetas que albergan cada casa, ya que no van por orden numérico, solo se sabe que la Novena se encuentre en Plutón, ya que es la más alejada.

Por otro lado, los amigos de antaño de John se convirtieron en sus lictores, nigromantes muy poderosos e inmortales cuya misión era librar una batalla imposible

contra las Bestias de la Resurrección. Resulta que, de la aniquilación de los planetas y su posterior resurrección, nacieron ocho monstruos casi imposibles de matar cuyo objetivo era destruir al Emperador y lo perseguirían por todo el universo.

Paralelamente, las Nueve Casas y su ejército, el Séquito, fueron conquistando planetas por toda la galaxia, ampliando el imperio y sometiendo a la población descendiente de esos multimillonarios que lograron escapar.

En cuanto al funcionamiento de la nigromancia, hay que saber que se basa en energía. Existe la energía vital, llamada talergía, que se encuentra en todos los seres vivos e incluso en los planetas; y la energía de la muerte, o tanatenergía, que es la que desprenden los cuerpos al morir, o en el caso de las Nueve Casas, los planetas mismos, al ser entes resucitados. Las Casas son el único lugar donde nacen los nigromantes, ya que se necesita tanatenergía constante para que se dé la variación genética que causa la nigromancia. Así pues, los nigromantes no tienen ningún tipo de poder en el espacio profundo, ya que no hay energía capaz de sobrevivir sin anclarse a un planeta.

El sistema político de las Casas es algo medieval, con un heredero nigromántico, de sangre o electo, que preside sobre su población. Esta, a su vez, es mixta, es decir, hay adeptos, que estudian para dominar la nigromancia, y personas que nacen sin habilidades, que pueden elegir entrenar para convertirse en caballeros de un nigromante. El heredero siempre tiene a su caballero capital, que es el que le jura protección y fidelidad y lo acompaña al Séquito si lo elige. El resto de adeptos del planeta también suelen tener un caballero, de modo que cada uno suple las carencias del otro: uno tiene habilidades mágicas, pero restringidas a cierto tipo de energía, y el otro tiene que luchar con su cuerpo, pero así crea tanatenergía para su nigromante.

2. 2. 2 Trama

Cuando Gideon intenta escapar de la Novena para alistarse en el Séquito, Harrow frustra su intento y la convierte en su caballera capital, tras recibir una carta del Emperador que la cita a la Primera para aspirar a lictora. Unos meses después, las dos llegan a la Morada Canaán y Harrow decide ignorar a Gideon y llevar a cabo una investigación por su propia cuenta. Las pruebas lictorales se llevan a cabo en los mismos laboratorios donde tuvieron lugar las anteriores y el objetivo es ser el primero en superar una serie de retos nigrománticos, para así conseguir el mayor número de llaves y tener acceso al conocimiento de los antiguos lictores. Sin embargo, unas semanas después, Harrow sufre

un pequeño accidente y se hace patente que no puede seguir trabajando sola, por lo que, muy a regañadientes, acepta la ayuda de Gideon y juntas superan la primera prueba.

De repente, las dos descubren los cadáveres de Abigail Pent y Magnus Quinn y las Casas inician una investigación conjunta para saber quién es el autor de los hechos. Este asesinato, no obstante, no será más que el principio de una serie de hechos escabrosos que se sucederán en poco tiempo: se encuentran dos cuerpos más sin identificar, desaparece el Caballero de la Séptima y mueren Isaac Tettares y Jeannemary Chatur.

Llegado este punto, las Casas desconfían unas de otras y se enzarzan en una pugna por las llaves de los laboratorios. La Segunda, para poner fin a la disputa, decide llamar al buque insignia del Emperador para que acuda en su rescate. Paralelamente, Ianthe se convierte en lictora y les desvela el secreto: para alcanzar la lictoridad hay que matar al caballero capital y absorber su alma. Silas Octakiseron, indignado, la reta a un duelo y tanto él como su caballero mueren.

Palamedes descubre la farsa de Dulcinea, que en realidad se llama Cytherea, es una lictora y pretende matarlos a todos para llamar la atención de Dios, por lo que se sacrifica para acabar con ella. Sin embargo, esto no es suficiente y en una batalla campal de Ianthe, Camilla, Harrow y Gideon contra Cytherea, Gideon también tiene que sacrificarse para que su nigromante se pueda convertir en lictora y matarla.

2. 2. 3 Personajes

Novena Casa:

Harrowhark Nonagesimus: Reverenda Hija de Elegioburgo, heredera de la Novena Casa, aunque *de facto* es la Reverenda Madre, ya que sus padres, Pelleamena Novenarius y Priamhark Noniusvianus, están muertos y los controla con nigromancia. Tiene 17 años, es de las mejores nigromantes de su generación y su aptitud es la magia ósea.

Gideon Nav: sirvienta contratada y posteriormente caballera capital de la Novena Casa.

Tiene 18 años, es huérfana y no se conocen sus orígenes, por lo que realmente no pertenece a la Novena Casa.

Primera Casa:

John Gaius, Emperador de las Nueve Casas: es a su vez dios y emperador, todopoderoso e inmortal. Tiene 10 000 años y no puede volver a su sistema solar, por lo que vive en una estación espacial llamada el Mitreo.

Cytharea la Primera: séptima lictora en servir al Señor, procede de la Séptima Casa y tiene un cáncer sanguíneo en estado avanzado que se ha quedado suspendido en el tiempo. Resiente este estado de muerte infinita y todo lo que conlleva convertirse en lictora y por eso decide matar a Dios. Se hace pasar por Dulcinea en las pruebas lictorales.

Segunda Casa:

Judith Deuterios: heredera de la Segunda Casa, capitana del Séquito. Tiene 22 años.

Marta Dyas: caballera capital de la Segunda Casa, teniente del Séquito. Tiene 27 años.

Tercera Casa:

Coronabeth Tridentarius: princesa coronada de Ida, gemela de Ianthe. Tiene 21 años y finge tener habilidades nigrománticas para que no la separen de su hermana.

Ianthe Tridentarius: princesa de Ida, gemela de Coronabeth. Tiene 21 años y es una maga liminal.

Naberius Tern: caballero capital de Coronabeth, aunque actúa como el caballero de ambas gemelas. Tiene 23 años.

Cuarta Casa:

Isaac Tettares: heredero de la Cuarta Casa, mago espiritual. Tiene 13 años y tiene una relación estrecha con Abigail y Magnus.

Jeannemary Chatur: caballera capital de la Cuarta Casa. Tiene 14 años y mantiene la misma relación con la Quinta.

Quinta Casa:

Abigail Pent: heredera de la Quinta Casa, esposa de Magnus Quinn. Tiene 37 años, es una gran historiadora y su aptitud es comunicarse con los muertos.

Magnus Quinn: caballero capital de la Quinta Casa, esposo de Abigail Pent. Tiene 38 años y no destaca como caballero, sino como funcionario y senescal de la Quinta.

Sexta Casa:

Palamedes Sextus: heredero de la Sexta Casa. Tiene 20 años, su aptitud es la psicometría y la nigromancia médica.

Camilla Hect: caballera capital de la Sexta Casa. Tiene 20 años y además de ser muy apta con la espada, aprobó los exámenes para ostentar el cargo de académica.

Séptima Casa:

Dulcinea Septimus: heredera de la Séptima Casa. Tenía 27 años y, como es típico de su casa, sufría un cáncer de sangre muy agresivo. No llegó viva a la Morada Canaán,

ya que Cytherea la asesinó para suplantar su identidad. Su aptitud era la magia espiritual.

Protesilaus Ebdoma: caballero capital de la Séptima Casa. Tenía 39 años, también fue asesinado antes de llegar a la Primera, por lo que Cytherea controla su cadáver.

Octava Casa:

Silas Octakiseron: heredero de la Octava Casa. Tiene 16 años y genéticamente es el tío de su caballero capital. Su aptitud es la succión de almas.

Colum Asht: caballero capital de la Octava Casa y sobrino genético de Silas. No se sabe su edad exactamente, oscila entre los 32 y los 37 años.

3. Marco teórico

3. 1 La traducción de obras de fantasía y ciencia ficción

Consideramos la traducción del género fantástico y de ciencia ficción como un subgrupo de la traducción literaria, por lo que antes de adentrarnos en este tema, nos gustaría dedicar un breve momento a reflexionar acerca de la traducción literaria en general.

En las clases de traducción, en ocasiones nos han explicado que la literaria se desmarca de las demás especializaciones traductoras porque en ella se debe respetar el estilo del autor, mientras que en otros tipos prima el mensaje y el estilo no es digno de mención. Según Valero Garcés, «la traducción literaria plantea problemas concretos debido a la forma y al contenido del mensaje, así como a las diferencias culturales que puedan existir entre los lectores de la lengua origen y la lengua término» (1995, 15).

Es cierto que el estilo, la forma, adquiere un peso importante en la literatura, pues la labor de un autor literario, en cierto modo, no solo es transmitir un mensaje, sino dotarlo de una carga emocional y estética, que viene dada por las palabras que ha escogido para comunicarse con el lector. El tema, aunque importante, no tiene por qué ser siempre llamativo e innovador; un buen autor literario sabrá recrearse en la lengua para que el lector se emocione con su modo de escribir, aunque la novela trate sobre el día a día de una persona cualquiera, por ejemplo.

No obstante, esto no significa que, al traducir un artículo científico, podamos obviar el estilo particular del autor e imponer el nuestro sin criterio porque prima la importancia del mensaje y no la forma: «la forma es importante en toda traducción, como lo es en todo texto, bien porque se siguen de modo rutinario o convencional modelos existentes, bien porque se transgreden, se fuerzan y se amplían» (López Guix 2012, 119). Es decir, es importante tener el estilo en cuenta siempre, ya sea para ayudar a que un texto se adapte a la convención, en casos más técnicos, o porque el estilo particular del autor literario es el protagonista, pero siempre hay que tener el estilo en mente al traducir.

Dejado este aspecto claro, pasemos, ahora sí, a la traducción de los géneros de fantasía y ciencia ficción en específico y en el reto añadido que puede suponer para un traductor de este tipo de obras.

Manuel de los Reyes García distingue «tres capas o niveles lingüísticos que exigen distintas destrezas al traductor» (2013, 47). El primer nivel pertenece a los aspectos

morfosintácticos del texto y también al propio estilo del autor, por lo que esta capa no es inherente al género, sino la base de toda traducción.

El segundo nivel, por su parte, ya entra en materia, pues tiene que ver «con el lenguaje especializado de la novela, con todas aquellas palabras y expresiones fruto de la labor de documentación del autor: atuendos de época, lenguaje técnico, argot callejero, terminología científica...» (Reyes García 2013, 47). Este apartado podría compartirse, por ejemplo, con las novelas históricas y, realmente, con la traducción literaria en sí, pues los elementos especializados existen o han existido en el mundo real. La diferencia es que, en las novelas de fantasía y ciencia ficción, se enmarcan en un mundo inventado. Sea como fuere, esta capa lingüística pone de relieve la importancia de la documentación en los textos literarios, a pesar de que a veces se ha pasado esto por alto. Como afirma López Guix, «la tarea de documentación no es exclusiva de las traducciones consideradas más técnicas, menos “literarias”» (2012, 115), y esto es aún más importante en la fantasía y la ciencia ficción, ya que a menudo el tema requiere un saber muy extenso sobre, por ejemplo, los distintos elementos alquímicos y los experimentos que se llevaron a cabo con ellos.

Finalmente, el tercer nivel es «el fruto exclusivo de la fértil imaginación del autor, aquella en la que confluyan seres, plantas, objetos y acciones sin equivalente fuera de la novela, en el mundo real» (Reyes García 2013, 47). Es en este momento en el que el traductor puede y debe hacer gala de su creatividad y establecer un criterio firme acerca de qué traducir y qué no. Esto dependerá de cada obra y habrá algunas ocasiones en el que el profesional no considere necesario aportar una traducción de ciertos nombres: a veces ocurre con términos inventados que no mantienen relación léxica con aquello que se describe, como el *quidditch* de *Harry Potter*, que no remite a ningún lexema que el lector pueda relacionar con el deporte. En cambio, habrá otras ocasiones en las que sí se traduzcan: puede darse el caso de que se formen palabras a partir de raíces conocidas, como el *jabberjay* de *Los juegos del hambre* que remite a *jabber* (‘charlotear’) y *jay* (una familia extensa de aves de la familia de los cuervos, entre los cuales se encuentra el *blue jay* o arrendajo azul), por lo que la traducción al español fue *charlajo*.

A nuestro parecer, establecer un criterio lógico y coherente al respecto no es tarea fácil, pues al tomar este tipo de decisiones el traductor siempre se enfrentará a una lucha interna sobre si es más adecuado respetar la creatividad del autor o anteponer al destinatario de la traducción y facilitarle la comprensión del texto. Además, cuando no se trata de términos puramente inventados, en ocasiones su origen es muy opaco (a lo mejor

un término nace de una mezcla de palabras del inglés antiguo cuyas grafías se han modificado), por lo cual es complicado documentarse y aportar una traducción.

Por su parte, Manuel de los Reyes García (2013) afirma enfrentarse a dos retos distintos: por un lado, un afán de mantener la línea ficticia de estos términos en la traducción, sin que resulten insustanciales o, por el contrario, suenen demasiado extravagantes; y por otro, discernir qué palabras ha inventado el autor y cuáles, por inusuales o fantasiosas que suenen, ya existen en el ámbito de la ciencia ficción.

3. 2 Metodología

En este apartado vamos a desarrollar la terminología que se usará para el análisis práctico de la obra. Está basada en la obra *Traducción y traductología: introducción a la traductología* de Amparo Hurtado Albir, ya que ha sido la base de las clases realizadas a lo largo del grado, si bien se han hecho algunas modificaciones cuando se ha considerado necesario, como se indicará más adelante.

El análisis abarcará, primeramente, algunos aspectos estilísticos de la novela; a continuación, se tratarán los nombres propios que se han encontrado a lo largo de la obra; y finalmente, el vocabulario específico. Para todos ellos, se determinará a qué tipo (o tipos) de problema de traducción pertenecen y qué técnicas se han utilizado para solventarlos, seguido de un comentario general con tal de inferir qué tendencias se han preferido en la traducción del libro, si se ha sido coherente en su elección y si la documentación ha sido adecuada. En aquellos apartados donde abunden las distintas técnicas, estas aparecerán abreviadas en la tabla al lado del fragmento traducido; si no, se comentarán las más destacables en el comentario inferior, bajo la condición de que si no se mencionan es porque se tratan de traducciones literales.

Por otra parte, al final del análisis habrá un pequeño apartado con aquellas traducciones que ya se han considerado erróneas desde un principio, clasificadas según el tipo de error y con una explicación y/o propuesta de traducción.

3. 2. 1 Problemas de traducción

Hurtado Albir define los problemas de traducción como «las dificultades (lingüísticas, extralingüísticas, etc.) de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea traductora» (2014, 286). Si bien la frontera entre qué es una dificultad objetiva y qué es una dificultad subjetiva sigue siendo algo difusa, la autora

explica que los problemas de traducción son objetivos porque hay un proceso de resolución obligatorio para todos los traductores, aunque para algunos sea casi automático y no lo consideren como una dificultad *per se*. Un problema subjetivo, en cambio, sería algo que tiene que ver con las competencias individuales del traductor, como la falta de conocimiento lingüístico o de tiempo.

A continuación, veremos los distintos tipos de problemas, pero cabe mencionar que, como pasa a menudo en traducción a causa de la multidimensionalidad de la labor, un mismo problema puede pertenecer a dos o más categorías. Dicho esto, veamos cómo clasifica los problemas:

- Lingüísticos: tienen que ver con el plano léxico y morfosintáctico de las distintas lenguas y pueden ser de comprensión y/o reexpresión.
- Textuales: están relacionados con los aspectos estructurales de un texto (coherencia, cohesión, progresión temática, etc.) y las diferencias de funcionamiento textual entre las lenguas. También pueden ser de comprensión y/o reexpresión.
- Extralingüísticos: abarcan las cuestiones temáticas (especializadas), enciclopédicas y culturales.
- De intencionalidad: están relacionados con la intención del autor, la intertextualidad, las implicaturas, etc.
- Pragmáticos: son aquellos que tienen que ver con el encargo, esto es, el destinatario, el contexto en el que se lleva a cabo la traducción, etc.

3. 2. 2 Técnicas de traducción

Aunque otros autores han hablado de estrategias o procedimientos, Hurtado Albir llama técnica de traducción a:

un procedimiento, generalmente verbal, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora, con cinco características básicas: 1) afectan al resultado de la traducción; 2) se catalogan en comparación con el original; 3) se refieren a microunidades textuales; 4) tienen un carácter discursivo y contextual; 5) son funcionales. (2014, 268)

En su clasificación, distingue 18 técnicas de traducción, pero hemos reducido la lista a 12 para agilizar el análisis. Así pues, algunas de las técnicas se han eliminado porque pertenecen a otros ámbitos de la traducción (por ejemplo, es muy poco probable que encontremos una sustitución en nuestro análisis, ya que se suele utilizar en

interpretación) o bien porque no van a ser objeto de nuestro análisis. Este último caso es el de la ampliación y comprensión lingüísticas, entre otros, pues, en cierto modo, podrían solaparse fácilmente con otras técnicas por el mero hecho de que una traducción difícilmente tendrá el mismo número de palabras que el original y nuestro análisis no versa sobre la lingüística contrastiva.

Veamos, pues, las 12 técnicas escogidas para este trabajo:

- Adaptación: cambiar un elemento cultural por uno de la cultura de llegada.
- Amplificación: introducir precisiones que no se encuentran en el original (paráfrasis explicativas, notas a pie de página, etc.). Aquí agrupamos también la descripción, aunque Hurtado Albir la considera una técnica aparte.
- Elisión: eliminar información que se ha formulado en el original.
- Calco: traducir literalmente un sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural.
- Compensación: añadir un efecto estilístico o una información en un lugar del texto distinto al original; se suele dar cuando no ha sido posible mantenerlo en el mismo lugar en el que aparece en el texto de origen.
- Equivalente acuñado: usar un término o expresión reconocido como equivalente.
- Generalización: utilizar una palabra más general o neutra.
- Particularización: utilizar una palabra más concreta.
- Modulación: cambiar el punto de vista del original; puede ser léxica o estructural.
- Préstamo: incorporar una palabra o expresión extranjera sin adaptarla; puede ser puro o naturalizado.
- Traducción literal: traducir una expresión palabra por palabra.
- Variación: cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos que tengan que ver con las variedades lingüísticas, como el dialecto social o geográfico, etc.

3. 2. 3 Errores de traducción

Cuando los problemas de traducción no se solucionan de manera adecuada, dan lugar a errores de traducción. Aunque Hurtado Albir (2014) habla de errores de traducción en tres campos (comprensión del texto original, expresión en la lengua meta y errores pragmáticos), en este trabajo solo se tendrán en cuenta los errores de comprensión, que son los siguientes:

- Falso sentido: la traducción transmite un mensaje que no es el que se daba originalmente.

- Sinsentido: la traducción carece de sentido lógico.
- No mismo sentido: la traducción obvia o transmite de manera inadecuada algún matiz del original, por ejemplo, lo exagera o introduce ambigüedad.
- Adición: se añade información o un efecto estilístico de manera infundada.
- Supresión: se elimina información o un efecto estilístico de manera infundada.
- Referencia extralingüística mal solucionada: no se da la opción correcta para un término especializado o una característica cultural.
- Inadecuación de variación lingüística: se usa una variedad lingüística inadecuada.

4. Marco práctico

4. 1 Aspectos estilísticos

4. 1. 1 Las formas de tratamiento: el tuteo y el voseo

Por lo general, todos los personajes se vosean entre ellos, pero encontramos algunas excepciones:

- **Gideon** tutea a todo el mundo, a excepción de una vez que intenta ser más formal con Coronabeth Tridentarius y una vez con Dulcinea.

“Dulcinea,” said Gideon, “are you going to be okay by yourself?”	—Dulcinea —llamó Gideon—. ¿Estaréis bien sola?
“Are you okay—I mean, are you all right,”	—¿Estás bien? Perdón... ¿Estáis bien?

- **Harrow** solo tutea a Gideon, a los demás los vosea.
- **Ianthe** tutea a Naberius solo a veces.

“Why, Babs, are you part of this conversation?”	—Anda, Beri. No sabía que formabais parte de esta conversación.
“I repeat, Babs, are you part of this conversation?”	—Me hacéis repetirme, Beri. ¿Acaso formáis parte de esta conversación?
“Don’t act the jilted lover, Babs.”	—No te pongas como un amante ofendido, Beri.
“You didn’t keep your eyes on your key ring.”	—Pues no haberle quitado el ojo de encima a tu llavero.
“Don’t unsheathe that sword, Naberius.”	—No desenvainéis la espada, Naberius.
“As though anyone was even offering,” snapped Ianthe.	—Tampoco es que tuvieras muchos pretendientes —apuntilló Ianthe.

- **Coronabeth** tutea a Naberius solo a veces.

“Babs, shut your mouth and fix your hair,” said Corona.	—Beri, cierra el pico y péinate, anda —dijo Corona—.
“I always said he didn’t look right,” said the cavalier.	—Siempre dije que era sospechoso —comentó el caballero.

“You said no such thing,” said the first twin. “At no point did you ever say that,” said the second twin. “Excuse you, I did—”	—Nunca dijisteis algo así —matizó la primera gemela. —Os aseguro que nunca he oído esas palabras de vuestra boca — insistió la segunda gemela. —Perdonadme, pero sí que...
“Babs,” said Ianthe’s sister hurriedly, “you’re getting hangry. Let’s go find some food.”	—Beri —replicó la hermana de Ianthe al momento—, no te enfades. Vayamos en busca de algo de comer.

- El **Emperador** tutea a Harrow (se puede inferir que también tutea a los demás, pero no interactúa con ningún otro personaje).

“Please undo what I’ve done, Lord,” she said. “I will never ask anything of you, ever again, if you just give me back the life of Gideon Nav.” “I can’t,” he said. He had a bittersweet, scratchy voice, and it was infinitely gentle. “I would very much like to. But that soul’s inside you now. If I tried to pull it out, I’d take yours with it and destroy both in the process. What’s done is done is done. Now you have to live with it.”	—Deshaced lo que he perpetrado, Señor. Por favor —imploró—. Nunca jamás volveré a pedir nada si me devolvéis la vida de Gideon Nav. —No puedo hacerlo —respondió. Tenía una voz rasposa de tono agri dulce y bondad infinita—. Me encantaría poder hacerlo, pero ahora esa alma está dentro de ti. Si trato de sacarla, también sacaré la tuya y os destruiré a las dos en el proceso. Lo hecho, hecho está. Tendrás que aprender a vivir con ello.
---	---

Este aspecto de la traducción pertenece a un problema lingüístico y extralingüístico, pues, por una parte, tiene que ver con la reexpresión y las diferencias lingüísticas entre el inglés y el español, en este caso, las diferencias de pronombres personales; pero por otra, es extralingüístico porque las formas de tratamiento están arraigadas en la cultura y en cómo las personas interactúan entre sí, no solo existen en un plano puramente lingüístico. Es por eso por lo que la técnica que ha empleado el traductor en este caso es la adaptación, ya que se ha tomado un elemento cultural del inglés (que usen el mismo pronombre personal independientemente del nivel de respeto o confianza que tengan con la otra

persona) y lo ha cambiado por un elemento cultural del español (variar el pronombre según el trato que se le quiera dar a esa persona).

Para poder buscar la razón de ser de esta adaptación, tenemos que ver de qué manera se han usado las distintas formas de tratamiento en español a lo largo de los siglos. Cabe mencionar, además, que se hará referencia al uso de los pronombres *tú*, *usted* y *vos* en español peninsular, dejando de lado la rica diversidad de América.

Según la *Nueva gramática de la lengua española*, en la Edad Media se usaba el *vos* primero como forma de respeto entre nobles y luego en el tratamiento entre iguales. De esta manera, el tuteo quedó relegado a situaciones asimétricas, como en el trato con los sirvientes o los niños, o a situaciones de mucha confianza e intimidad entre adultos. Poco a poco, el *vos*, debido a su uso generalizado, fue perdiendo terreno en las situaciones que requerían mostrar cierto nivel de respeto hacia la otra persona, por lo que se introdujo la fórmula de *vuestra merced*, que a su vez se transformó en *usted* (RAE y ASALE 2009).

Así pues, encontrándonos ya en el siglo XVI, se empezó a notar la hegemonía del *usted* contra el *vos*, que se quedó relegado a un trato de confianza, y a partir del siglo XVIII se dejó de usar, salvo para dirigirse a grandes autoridades, como el rey. El tuteo, por su parte, siguió siendo un trato más bien familiar e íntimo y se usaba en situaciones como entre marido y mujer, de un padre a sus hijos, entre amigos de la infancia, para rezarle a Dios, etc. (Sáez Rivera 2021).

Personalmente, nos parece un acierto esta adaptación, sobre todo teniendo en cuenta que todos los personajes ostentan cierto estatus, ya sean herederos de las Casas o sus caballeros capitales. Durante la novela vemos pasajes en los que se siguen protocolos de formalidad muy marcados entre ellos como indicio del respeto que se muestran y, por tanto, era necesario que la traducción en español reflejase ese respeto, además, con un trato cortés. Asimismo, la elección del *vos* por encima del *usted* es también muy adecuada, pues la ambientación de la novela, a pesar de transcurrir esta en un futuro muy lejano, recuerda mucho a lo medieval y el *usted* habría resultado algo anacrónico.

Por otro lado, era también necesario reflejar las distintas dinámicas entre los personajes más cercanos, como la enemistad de Gideon y Harrow o el desdén de las gemelas Tridentarius hacia Naberius, y la desigualdad de rango entre Dios y Harrow. Creemos que es una labor digna de mencionar, pues el traductor ha tenido que estudiar todas las relaciones entre los personajes y explicitar algo que la autora del texto original dejó solamente implícito.

A nuestro parecer, ha sabido captar muy bien la actitud de Gideon, que se muestra indiferente e incluso desprecia todo lo que tenga que ver con la nigromancia y con Harrow, por lo que establece un trato asimétrico con todo el mundo, en el cual los rebaja a un tuteo mientras que a ella se le vosea, salvo las dos excepciones marcadas arriba, donde la vemos preocuparse por la otra persona e intentar ser algo más formal.

Las otras dos instancias de tuteo también son acertadas, pues Harrow devuelve el odio que le profesa Gideon con la misma intensidad, y está claro que Dios es superior a cualquier otro ser de su imperio, por lo cual es apropiado que los tutee.

Dicho esto, no podemos dejar de mencionar que, en el caso de las gemelas, no se ha llevado a cabo de manera coherente, pues se va alternando entre el tuteo y el voseo sin ningún criterio lógico aparente: no depende del contenido del comentario, ya que menosprecian a Naberius tanto cuando lo vosean como cuando lo tutean; y tampoco tiene que ver con la intimidad, pues en sus conversaciones en privado a veces lo vosean, y en las públicas, a veces lo tutean.

Finalmente, creemos que también habría sido apropiado usar el tuteo entre las parejas de nigromante y caballero capital, ya que parece bastante improbable que lleven tantos años juntos y se voseen, por no hablar de que dos de ellos, Abigail y Magnus, están casados.

4. 1. 2 Elementos humorísticos: chistes, juegos de palabras, ironía, coloquialismos, etc.

“Oh hell no,” said Gideon.	—Ni de broma, vamos — respondió Gideon.	Eq.
“I hate it when you act like a butt-touched nun ,” said Gideon, who was only honestly sorry for one of the things in that lineup.	—Odio cuando te pones como una profesa a la que le han tocado los ovarios —dijo Gideon, que solo se arrepentía de una de las cosas que acababa de enumerar Harrow.	Ad.
She hadn’t executed it very well—her parents were fine from the shoulders up, but from the shoulders down they were bad —	La ejecución había dejado bastante que desear: sus padres estaban perfectos de hombros para arriba, pero la parte inferior del cuerpo era	Mod.

though she had, admittedly, been ten.	harina de otro costal. Justo era reconocer que lo había hecho a la edad de diez años.	
It was such a huge bag of ass how it had happened: what she'd found, what she'd seen.	Lo ocurrido había sido horrible, un marronazo de postín , tanto lo que había encontrado como lo que había visto.	Ad.
The enthroned Lord and Lady should have taken charge of the sacred ritual, but they couldn't, because they were mega-dead .	Los consagrados lord y dama debían de haber sido los encargados del ritual sagrado, pero, como era de esperar, no podían. Estaban muertos hasta las trancas .	Ad.
<i>Don't talk to anybody.</i> “Guess I won't talk to ... any body,” said Gideon, but then read on: [...] <i>To clarify, anybody is a word that refers to any person alive or dead.</i>	<i>No hables con ninguna persona.</i> —Eso de «ninguna persona» se puede interpretar de muchas maneras... —dijo Gideon. Pero siguió leyendo: [...] <i>Por si acaso, lo de «ninguna persona» va tanto por los vivos como por los muertos.</i>	Trad. lit.
I'm cavalier primary only because my adept is also my wife. I suppose you could say that I—ha, ha—cavalier primarried!	Si lo soy es porque mi nigromante también es mi esposa. Supongo que se podría decir que soy... ¡un caballero capimatrimonial! ¡Ja!	Eq.
There was a peculiarly nasal lilt to his voice, a sort of posh elongated vowel that made it <i>rathah</i> .	Su voz había adquirido un deje nasal muy peculiar que le daba a las palabras una cadencia que lo hacía sonar como un pijo refinado.	Gen.
Youngest is, well, fiftyish. Emphasis ish.	La más reciente de hace unos cincuenta, más o menos, y no sé si	Amp.

	más menos que más o más más que menos.	
“Good luck with that, bucko ,”	—Pues te va a costar un poco, chavala	Eq.
“Teacher said that the facility was chocka with ghosts and you might die?”	—¿El Preceptor te ha dicho que este lugar está hasta arriba de fantasmas y que podrías morir?	Gen.
“What do Marta the Second, Naberius the Third, Jeannemary the Fourth, Magnus the Fifth, Camilla the Sixth, Protesilaus the Seventh, Colum the Eighth, and Gideon the Ninth all have in common?” You could have heard a hair flutter to the floor. Everyone stared, pokerfaced, in the thick ensuing silence. Magnus looked pleased with himself. “The same middle name,” he said. Coronabeth laughed so hard that she had to honk her beautiful nose into a napkin. Someone was explaining the joke to the salt-and-pepper priest, who, when they got it, said “Oh, ‘the’!” which started Corona off again.	—¿Qué tienen en común Marta la Segunda, Naberius el Tercero, Jeannemary la Cuarta, Magnus el Quinto, Camilla la Sexta, Protesilaus el Séptimo, Colum el Octavo y Gideon la Novena? El silencio fue tan sepulcral que se podría haber oído un pelo caer al suelo. Todo el mundo se quedó mirándolo con cara de póquer. Magnus parecía muy contento. —Que todos tienen un artículo en medio de cada nombre —dijo. Coronabeth rio con tanta fuerza que tuvo que sonarse su bella nariz con un pañuelo. Alguien le explicó el chiste a Trenza Canosa. Ella no tardó en pillarlo y exclamó: —¡Claro! ¡El artículo! Y Corona empezó a reírse otra vez.	Amp.
“I must no longer accept,” she said slowly, “being a stranger to you.” “Whoa, whoa, whoa,” said Gideon, sudden sweat prickling the back of her neck, “yes you can, you once	—Ya no me puedo permitir que me consideres una desconocida —dijo la nigromante. —¡Oye, oye, oye! —dijo Gideon, que sintió cómo unas gotas de sudor empezaban a bajarle por la	Ad.

told me to dig myself an ice grave . Stop before this gets weird.”	nuca—. Sí que puedes, ¿eh? ¿Recuerdas todas las veces que me has mandado a freír puerros de nieve ? Para, antes de que la cosa se ponga muy rarita.	
It felt like nothing, at first. Besides Harrow touching her neck, which was a one-way trip to No Town .	Al principio no sintió nada, solo a Harrow tocándole el cuello, que ya era de por sí lo bastante desagradable .	Gen.
“This is where the tendon meets the bone.	—Bueno. Hemos llegado al tuétano del asunto.	Eq.
But Gideon was experiencing one powerful emotion: being sick of everyone’s shit .	Pero Gideon estaba experimentando una emoción muy intensa: empezaba a estar hasta los ovarios de todos y cada uno de ellos .	Ad.
Gideon said, “Did you know that if you put the first three letters of your last name with the first three letters of your first name, you get ‘Sex Pal’?”	Gideon dijo: —¿Sabías que con tu nombre y tu apellido se forma el anagrama «Dame tu sexus»?	Gen.
“ Nooooo ,” said Gideon brightly, followed up with a: “ thaaaaaanks .”	— Miira —dijo Gideon alzando la voz. Luego añadió—: Paaaso .	Ad.
“The time has come—” She took a deep breath; and then she undid the catches to her robes, and they fell away from her thin shoulders to puddle around her ankles on the floor. “—to tell you everything,” she said. “ Oh, thank God for that ,” said Gideon hysterically, profoundly	—Ha llegado la hora... Respiró hondo y luego se desabrochó la túnica, que cayó de sus enjutos hombros y se arremolinó en el suelo entre los tobillos. —... de contártelo todo —terminó. — Joder, menudo susto me acabas de dar —dijo Gideon, emocionada, y también muy avergonzada por la	Part.

embarrassed at how her heart rate had spiked.	manera en la que se le había acelerado el corazón.	
---	--	--

Todos los elementos humorísticos de la lista suponen un problema lingüístico, pues se basan en la reexpresión de la broma, expresión o juego de palabras para que tenga el mismo efecto en el lector. También se pueden considerar un problema de intencionalidad, ya que el humor juega muchas veces con las implicaturas y aquello que quiere transmitir la autora mediante el humor (las distintas relaciones entre los personajes, alguna referencia más moderna, etc.).

En cuanto a la aplicación de las técnicas, nos gustaría dedicar un breve párrafo a explicar nuestros criterios específicos para clasificar este apartado, ya que la aplicación de las técnicas en estos fragmentos humorísticos ha sido algo más enrevesado que en otros apartados, debido a que, a veces, en la traducción del humor, se suelen tomar más licencias con tal de hacer reír al lector y es donde se tiene más tendencia a despegarse del texto original. Así pues, se ha elegido adaptación cuando se apropiaba la expresión o la broma y mantenía el mismo efecto (es decir, cuando el coloquialismo era muy español); se ha usado amplificación cuando la broma perdía un poco de impacto porque se añadía información de más; el equivalente para cuando la broma mantenía el efecto pero se usaban otras palabras, sin domesticar excesivamente; la generalización para cuando se perdía algún matiz o se usaba una expresión más neutra; y particularización cuando se hacía lo contrario, es decir, cuando se acotaba más el significado de la expresión original.

De esta manera, haciendo un recuento de las técnicas que se han empleado obtenemos estos resultados: 6 adaptaciones, 2 amplificaciones, 4 generalizaciones, 1 particularización, 1 modulación, 1 traducción literal y 4 equivalentes. Por tanto, observamos una clara tendencia a la apropiación y al cambio de matices del humor, no tanto a la extranjerización o a una traducción más parecida al original. Dicho esto, creemos que todos los elementos humorísticos han conservado más o menos el efecto intencionado de hacer reír al lector y, en algunos, la creatividad del traductor ha sido crucial para que no perdiesen fuerza.

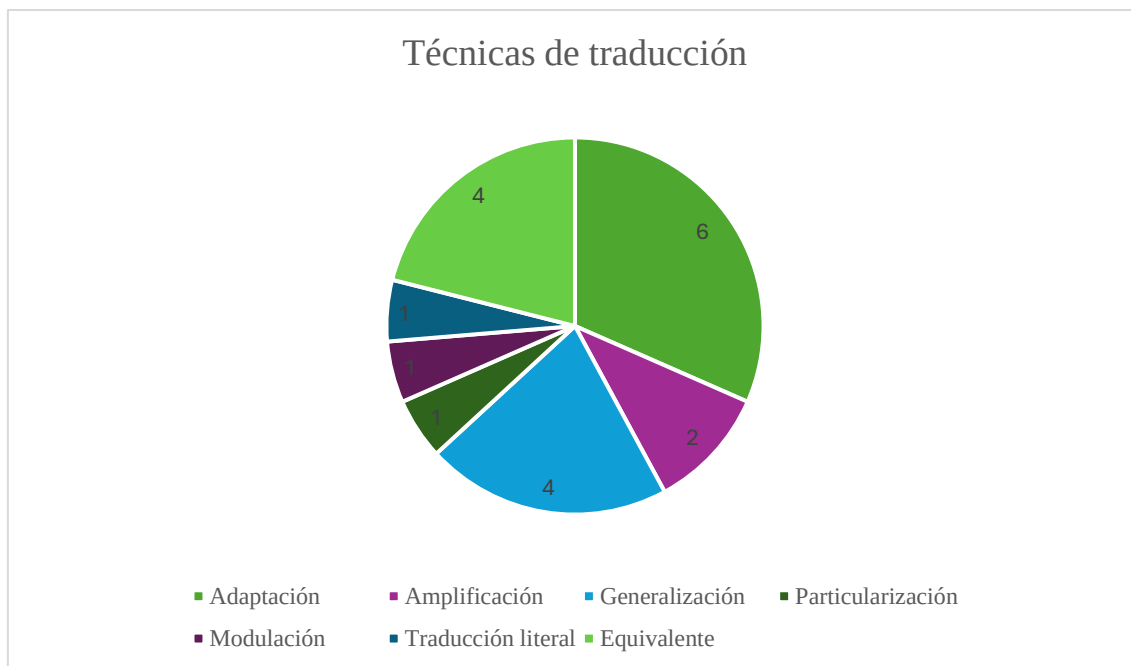


Fig. 1

4. 1. 3 Onomatopeyas y sonidos inarticulados

Durante la lectura del original, nos dimos cuenta de la cantidad de onomatopeyas y sonidos inarticulados que contenía la narración, cosa que no había pasado en la lectura de la traducción, por lo cual nos pareció interesante explorar si había una diferencia notable entre ambas versiones. A continuación, se han marcado, en la columna de la derecha, en verde las onomatopeyas que se han mantenido del original literalmente (o con leves cambios ortográficos), en morado las que se han traducido por otra onomatopeya, y en azul las que se han sustituido por una explicación.

A nail went <i>ping</i> out of a rotting picture frame somewhere in the corner.	Se oyó el repiqueteo de un clavo al caer del marco podrido de un cuadro en algún lugar de la estancia.
The scissors went <i>snip, snip</i> and tiny squares of fabric were added to a new linen bag.	Las tijeras siguieron cortando unos pequeños cuadrados de tela que también metió en otra bolsita de lino.
This single second felt like so long and stretched a pause that her overwound nerves very nearly went <i>ping</i> like elastic and fired her clean across the room.	Sus miradas se cruzaron durante unas intensas décimas de segundo, y le dieron la impresión de alargarse tanto que sintió cómo los nervios se le tensaban como si

	fueran elásticos, y hasta que estaba a punto de salir despedida por el lugar.
The mechanism went <i>click</i> .	El mecanismo hizo clic.
The shield went <i>pop</i> , like a pimple or an eyeball, and fell to the floor in ragged strips and jiggling globs.	El escudo hizo «plop» como una espinilla o un globo ocular al estallar, y cayó al suelo en tiras ajadas y pegotes que no dejaban de agitarse.
It went <i>splat</i> .	Todo cayó al suelo frente a ella, y salpicó.
She landed in a pile next to her necromancer, and her knee went <i>crunch</i> .	Aterrizó en una pila de huesos junto a su nigromante, y la rodilla le hizo crac.
ones that looked as though they would go <i>clang</i> no matter how quietly you tried to shut them.	puertas que parecía que iban a retumbar al cerrarse por mucho cuidado que tuvieses.
A long tiled corridor stared back, windowless, a succession of square lights in the ceiling whirring to life with a <i>clunk</i> ... <i>clunk</i> ... <i>clunk</i> ... and tracing a path to an enormous door at the other end, totally out of place.	Al otro lado había un pasillo largo y alicatado, sin ventanas y con una hilera de luces cuadradas en el techo que empezaron a encenderse con un «clac, clac, clac» y formaron un camino que llevaba a una puerta enorme que había en el otro extremo y que no casaba para nada con la arquitectura del lugar.
The curl was let go with a visual <i>sproing</i> .	Soltó el rizo, que saltó como un resorte.
The air in the room thrilled, all except for the dreary <i>scrape</i> , <i>scrape</i> , <i>scrape</i> of the skeleton removing cobwebs.	El ambiente de la estancia se volvió más cargado y silencioso, a excepción del «ras, ras, ras» del esqueleto que seguía quitando telarañas.
she heard an oily <i>shnk!</i> ,	Pero solo oyó un «¡cliinc!» meloso
She dropped the wedge of sculpture with a <i>clonk</i> ,	Soltó el pedazo de la escultura, que resonó en el suelo,
the Imaging door shut with a heavy <i>whunk</i> .	la puerta de Escaneo se cerró con un chasquido grave.

there was a low and doleful <i>parp</i> from some klaxon,	se oyó un tañido grave y lastimero de una bocina
The lights went off with rhythmic <i>boom, boom, booms</i> as Gideon pressed down on the touchpad that still held little black whorls of Harrow's blood, and they spilled out into the corridor.	Las luces se apagaron con un « bum, bum, bum » rítmico cuando Gideon tocó el panel táctil que aún tenía manchas negras de la sangre de Harrow, y después salieron al pasillo.
There was nobody but them to trigger the motion sensors, and the lamps popped to life in rhythmic <i>whumpk—whumpk—whumpk</i> .	Eran las únicas que podían activar los sensores de movimiento de las luces, que se encendieron con un « plic, plic, plic » rítmico.
The torchlights gave an asthmatic <i>gurk</i> and dimmed as though their batteries were being sucked dry,	Los faroles soltaron un resuello asmático y se atenuaron, como si se les estuviera agotando la batería,
She felt Harrow turn back toward the door, measure its width with her hands, grope blindly along the doorframe in order to find a lantern: she found <i>something</i> , and from the wall there came a loud <i>click</i> .	sintió cómo Harrow se volvía a girar hacia la puerta, la rozaba con las manos y empezaba a palpar el marco para encontrar un farol. Encontró algo y se oyó un chasquido estruendoso que venía de la pared.
Gideon couldn't say anything but <i>blearrghhh</i> , mainly because blood was coming enthusiastically out of every hole in her face.	Gideon solo fue capaz de pronunciar un « bleeeagh », porque la sangre no dejaba de brotar por todos los agujeros de su rostro.
Gideon ate lunch next to a skeleton servant carefully balancing a bucket on the table, into which fat drips fell from the windows, <i>ploing ... ploing ... ploing</i> .	Gideon almorzó junto a un sirviente esqueleto que colocaba un cubo con mucho cuidado sobre la mesa del comedor, donde caían unas gotas enormes desde las ventanas. Plic... Plic... Plic...
Gideon's insides interlaced, lungs into kidneys into bowels, then rubber-banded back with a <i>twang</i> .	Gideon sintió como si las entrañas le diesen un vuelco, sintió los pulmones donde deberían estar los riñones y los

	riñones donde las tripas, y luego cómo todo volvía a su lugar como impulsado por un resorte .
She dropped her cobweb-light rapier, grabbed Marta's wrist, and yanked. The arm dislocated with a bright <i>pop</i> .	Después soltó esa espada ropera ligera como una telaraña, agarró a Marta por la muñeca y le tiró del brazo. Se oyó un chasquido cuando se lo dislocó.
They only spoke when Gideon slipped her facility key into the hatch and turned it with a sharp <i>click</i> .	Solo hablaron cuando Gideon metió la llave en la cerradura y la giró, movimiento que emitió un chasquido agudo.
—the old dream of her mother. Alive now, overlapping with her life in a way she hadn't in reality, shrieking <i>Gideon—Gideon—Gideon!</i> while, as Gideon watched, crones of the Ninth gently levered her skull from the rest of her head with a big crunchy <i>crack</i> .	El sueño recurrente con su madre. Viva, entremezclándose con su vida de una manera que no había hecho jamás en el mundo real y gritando «Gideon... Gideon... Gideon... ¡Gideon!» mientras ella la miraba y las arpías de la Novena le abrían la parte superior del cráneo con un chasquido muy estruendoso.
Here there was an ongoing <i>pssshhhtt</i> sound that Gideon could not identify until they reached the kitchen—there was a bad smell, and white steam—and realised it was a water sprinkler, the really old kind.	En el lugar oyeron un « pssssssss » constante que Gideon no fue capaz de identificar hasta que llegaron a la cocina: algo olía mal y un vapor blanco inundaba el ambiente. Era un aspersor de agua de los viejos.
Nothing loath, Colum charged again, smashing his shield down on it with a bad wet noise like <i>squirk</i> .	En ese momento emitió un sonido húmedo y desagradable que sonó como « pruich ».
There was another enormous <i>CRRR-RRR-RRRACK</i> and a <i>boom</i> .	Se oyó otro estruendoso CRRR-RRR-RRRAC y una explosión .
The noise was deafening: <i>WHAM—WHAM—WHAMWHAMWHAM—WHAMWHAMWHAMWHAM</i> — until it	El ruido era ensordecedor. PAM... PAM... PAM... PAMPAMPAMPAMPAMPAM... Hasta

became a single hammer, a metered pounding: <i>WHAM ... WHAM ... WHAM</i> ...	que se convirtió en un único martilleo, unos golpes bien medidos. PAM... PAM... PAM...
<i>BLA-BLANG, BLA-BLANG, BLA- BLANG</i>	TO-LÓN, TO-LÓN, TO-LÓN
<i>BRRRRAAARRP ... BRRRRARRRRP ... BRRRRARRRRRP ...</i>	BRRRRARRRRP... BRRRRARRRRP... BRRRRARRRRP...

La traducción de onomatopeyas y sonidos inarticulados es, en este caso, un problema lingüístico, ya que trata sobre todo de la reexpresión de ellas. Según el tipo de texto (un tebeo, por ejemplo), también podría considerarse extralingüístico, porque ya entraría más en la cuestión temática y especializada y también se encontraría en cantidades mayores que en nuestro texto. Sin embargo, en esta novela no creemos que lo extralingüístico tenga tanto peso, pues las onomatopeyas no se tratan tanto de una característica de este género sino de un rasgo estilístico de la autora en particular.

En toda la novela, vemos que, de los 32 sonidos inarticulados y onomatopeyas, 6 se han dejado igual o con cambios ortográficos mínimos (traducción literal), 10 se han traducido usando formas distintas (adaptación) y 16 se han cambiado por una explicación o descripción del sonido (amplificación), es decir, se han conservado como onomatopeyas y sonidos inarticulados exactamente la mitad de los que había originalmente.

La razón de esta elisión puede venir dada por dos motivos: la diferencia con el inglés y la imagen que tenemos de las onomatopeyas. En primer lugar, y según Valero Garcés, «es de todos reconocida [...] la gran capacidad del inglés en cuanto a la reproducción de sonidos inarticulados y creación de las onomatopeyas, mientras que el español y, en general, las lenguas romances, encuentra más dificultad en este aspecto» (1995, 111). Esto tiene sentido si tenemos en cuenta el gran abanico de fonemas del inglés (44) frente al español (24). De esta manera, pueden crear sonidos inarticulados y onomatopeyas mucho más sofisticadas, como *whumpk*, *squirk*, *whunk*, *gurk*, etc., y que conllevan una dificultad inmensa para el traductor, porque sus vocales neutras no se pueden plasmar en español.

Además, gracias, justamente, a esta facilidad de creación, habrá onomatopeyas inventadas por la autora que supongan un problema añadido a la hora de traducirse porque no existen y no podrán encontrarse en un diccionario, por lo que el traductor se ve ante el

dilema de dejarlas en inglés (y que el lector no las entienda), buscar el equivalente español más cercano (que ya es difícil porque existen menos) o inventarse una él (tarea no tan fácil en español).

En segundo lugar, parece haber un sentimiento general entre traductores y lectores españoles de que este tipo de palabra pertenece a una literatura popular (léase, de menor calidad) y que su presencia rebaja el estilo del texto, como vuelve a afirmar Valero Garcés: «son formas cuyo uso se asocia a géneros considerados todavía por un amplio sector del público como “poco serios” (p. e. los tebeos, los cómics, o la literatura infantil)» (1995, 109) y Mariano Antolín Rato: «Pero, en cualquier caso tengo la impresión de compartir con otros traductores el sentirme en la cuerda floja [...] manteniendo el equilibrio para no caer en vulgarismos de tebeo que en el estilo elevado del autor traducido jamás tendrían cabida» (2015).

Esto explica la variación en la cantidad de onomatopeyas del original y de la traducción, ya que un lector español no espera encontrarse tantas en una novela cualquiera, mientras que en inglés es un recurso sensorial que le da cierta ligereza y un carácter desenfadado al texto, en tanto que describe a la perfección (para un lector inglés) la situación.

A pesar de que la decisión del traductor nos parezca la más adecuada, cabe destacar las erratas que hay a lo largo de la novela en cuanto a la ortotipografía de las onomatopeyas: deberían ir siempre entre comillas, y se han omitido en varias ocasiones.

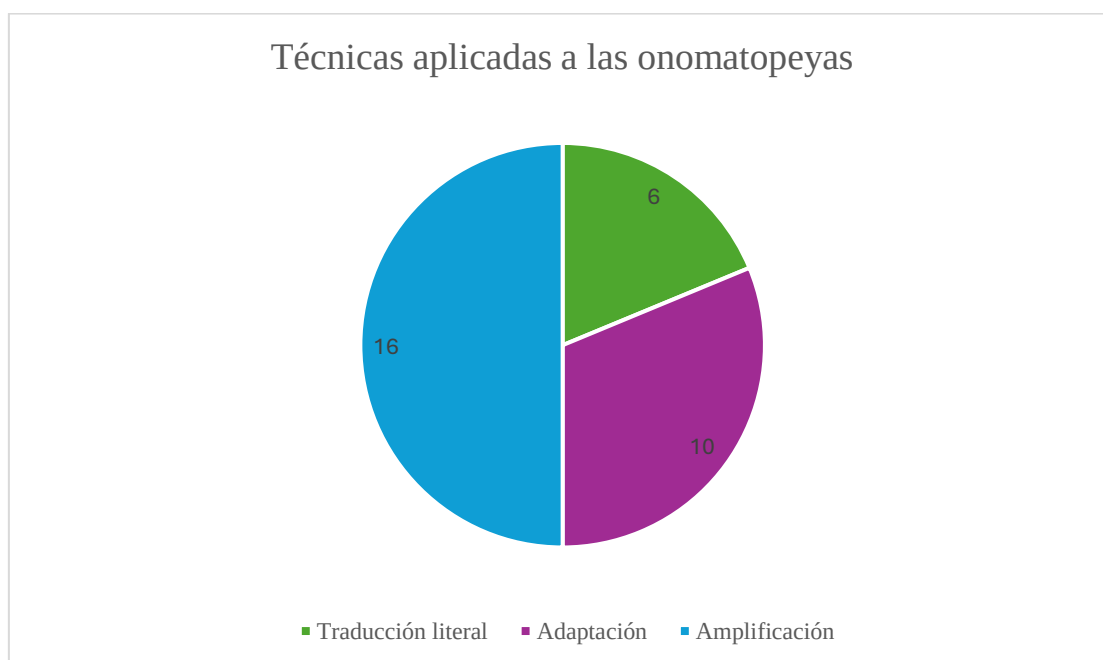


Fig. 2

4. 1. 4 Poema

Two is for discipline , / heedless of trial ; Three for the gleam / of a jewel or a smile ; Four for fidelity , / facing ahead ; Five for tradition / and debts to the dead ; Six for the truth / over solace in lies ; Seven for beauty / that blossoms and dies ; Eight for salvation / no matter the cost ; Nine for the Tomb , / and for all that was lost .	Dos es disciplina , / ajena a los aprietos . 13 Tres , el brillo / de una joya o de un gesto . 12 Cuatro es lealtad , / también contiendas . 10 Cinco , con los difuntos / acervo y deudas . 12 Seis es verdad / y no consuelo en mentiras . 12 Siete , belleza / que brota y expira . 10 Ocho es redención , / a toda costa . 10 Nueve , la tumba / y lo perdido otrora . 12
--	---

La traducción de este poema supone un problema lingüístico y textual, debido a que tiene que ver con la reexpresión pero también con el tipo de texto en particular y con la estructura y las convenciones de la poesía. La técnica que se ha usado en este poema es la traducción literal (aunque por su extensión, es imposible que se haya traducido al completo usando esta técnica, es decir, se han omitido algunas palabras), porque se ha mantenido bastante bien el significado de las palabras y el orden, aunque no la métrica, ni el ritmo, por lo que no puede ser un equivalente.

El poema original cuenta con ocho versos divididos en dos hemistiquios con dos acentos tónicos en cada uno, y vemos que todos los versos empiezan y terminan con una sílaba acentuada. Además, la rima es consonante y pareada. Como se puede observar, gracias a los acentos situados de la misma manera en cada verso, la división en hemistiquios y la rima, el poema original tiene un ritmo agradable y consistente.

En cuanto a la traducción, vemos que los versos van desde las diez sílabas hasta las trece. La rima es asonante (aunque hay una consonante), pero se ha respetado el orden original, igual que el significado del poema. Hemos dividido los versos en dos partes, siguiendo el significado del original para compararlo, pero no los consideraríamos hemistiquios como tal (y, por tanto, no han afectado a nuestro recuento silábico), porque

el ritmo del verso no hace evidente que haya una pausa donde se ha marcado; por ejemplo, en el cuarto verso: «**Cinco**, con los **difuntos** / **acervo** y **deudas**» la pausa quedaría muy forzada.

Los acentos no siguen un orden lógico, ya que no se han acentuado las mismas sílabas en cada verso y, al leerlo, no tiene un ritmo previsible.

Citando a Domínguez Caparrós, los «elementos constitutivos de la objetivación lingüística del ritmo son [...] el acento, la pausa, el número de sílabas métricas y la correspondencia del timbre que llamamos rima» (2014, 27), así que podemos ver que, en cuestión de ritmo, solo se ha respetado la rima, aunque sea asonante. Además, el autor afirma que «el ritmo es el rasgo dominante y principio organizador del lenguaje poético en verso», por lo que nos parece que tendría que haberse priorizado.

Sin querer adentrarnos sobremanera en la traducción de poesía, creemos que en este caso el significado adopta un plano más secundario (sin dejar de ser importante, por supuesto) y priman las características formales del poema: no se puede traducir «bien» un poema si solo se tiene en cuenta la rima y se desechan sus otros componentes rítmicos. Además, creemos que se habría de buscar una adaptación a las formas poéticas típicas de la métrica española, como podrían ser los versos octosílabos o los endecasílabos con acento en la sexta sílaba, en vez de recurrir a una traducción más literal, como se ha hecho.

4. 2 Nombres propios

A partir de este apartado no se van a mencionar los problemas particulares, ya que todos van a ser una combinación de lo lingüístico con lo extralingüístico, debido a la fuerte presencia de elementos específicos (que requieren una documentación extensa) y referencias culturales (referencias religiosas, grecolatinas, etc.).

4. 2. 1 Antropónimos

Primera Casa: John Gaius, Cytherea.

Segunda Casa: Judith Deuterios, Marta Dyas.

Tercera Casa: Coronabeth Tridentarius, Ianthe Tridentarius, Naberius Tern.

Cuarta Casa: Isaac Tettares, Jeannemary Chatur.

Quinta Casa: Abigail Pent, Magnus Quinn.

Sexta Casa: Palamedes Sextus, Camilla Hect.

Séptima Casa: Dulcinea Septimus, Protesilaus Ebdoma.

Octava Casa: Silas Octakiseron, Colum Asht.

Novena Casa: Harrowhark Nonagesimus, Pelleamena Novenarius, Priamhark

Noniusvianus, Ortus Nigenad, Crux, Aiglamene, Glaurica y Gideon Nav.

Como podemos ver, la gran mayoría de los antropónimos de la novela no se han traducido, a excepción de dos que veremos más adelante.

Para explorar las opciones que tenía el traductor, primero debemos explorar brevemente cómo funcionan los nombres de *La Tumba Sellada*. En general, la mayoría de los nombres de pila son caractónimos y nos revelan una parte de la personalidad o destino del personaje, aunque no es algo evidente si no se conocen las referencias con profundidad (cosa poco probable en un público joven), por lo que solo se sabe porque Muir añadió un comentario explicando el origen de los nombres al final del libro.

Los hay que son inventados (como Harrowhark, que viene de *the harrowing of hell* o el descenso de Cristo a los infiernos y de *hark!* como interjección arcaica) y otros que vienen de la tradición bíblica (Gideon, Judith, Isaac, etc.), grecolatina (Palamedes, Cytherea, Protesilaus, Pelleamena, Priamhark, etc.) o de la literatura clásica (Dulcinea).

Por otra parte, los apellidos sirven únicamente para designar a qué Casa se pertenece y no se comparten con los familiares (los padres de Harrow se apellidan Noniusvianus y Novenarius, mientras que ella, Nonagesimus), a excepción de las gemelas Tridentarius.

Estamos de acuerdo con el traductor en que la mejor opción era no traducirlos, porque habría sido muy difícil establecer un criterio claro y seguirlo durante el resto de las novelas, en las que aparecen muchos más personajes nuevos. Además, traducir nombres no es una ocurrencia muy común.

Por un lado, podría haber traducido aquellos que tienen tradición, como *Judith* por *Judit*, pero quedaría extraño al lado de otros que claramente son ingleses y no se pueden traducir, como el de Harrow; además, tendría que traducir el nombre de la protagonista, Gideon, que sería, en nuestra opinión, demasiado intervención. Asimismo, los que son compuestos y están formados por un componente tradicional y uno inglés suponen un problema añadido: ¿cómo traducir *Priamhark*? Por otro lado, podría haber decidido traducir aquellos que son compuestos y trasladar los significados al español (como se ha hecho con los topónimos, mencionados más adelante), pero, de nuevo, afectaría al nombre de una de las protagonistas.

Por ende, nos parece que queda claro que no se podían traducir los nombres propios. Sin embargo, hay una excepción:

Sister Aisamorta	Hermana Aisamortia
Sister Lachrimorta	Hermana Lacrimortia

Consideramos que se ha pretendido llevar a cabo una adaptación, quizás para acercar más los nombres al español, aunque no podemos confirmar si esa era la intención del traductor.

Aisamorta es una combinación de los nombres que se le daban a Átropo, una de las Moiras de la mitología griega; en concreto, la que cortaba el hilo de la vida. Entre otros nombres, se la llama *Aisa* en griego (que significa ‘destino’), y *Morta* en latín.

Lachrimorta, por su parte, viene del latín *lachrima*, *-ae* (‘lágrima’) y *Morta*, igual que su hermana.

Resulta curioso que sean los dos únicos nombres que se han modificado, ya que, a nuestro parecer, era innecesario y no se rige por unas normas coherentes a primera vista. Al ser latín, *lachri-* no debería cambiar su grafía para parecer más doméstico y *mortia* no responde a ningún personaje ni a ninguna raíz grecolatina, por lo cual no vemos razón alguna para hacer este cambio.

4. 2. 1. 1 Motes

- Harrow a Gideon:

Griddle	Grilldeon
---------	-----------

- Las gemelas Tridentarius a Naberius:

Babs	Beri
------	------

- Gideon a Harrow:

Gloom mistress	Maestra de las tinieblas
Penumbral lady	Dama de la penumbra
Night boss	Caudilla de la noche
Bone empress	Emperatriz ósea
Tenebrous overlord	Mi lóbrega inminencia
My lamentable queen	Mi deplorable reina
Shadowy marchionness of bones	Sombría marquesa de los huesos

My midnight hagetle	Mi cuervo de la medianoche
My crepuscular queen	Mi reina crepuscular

Se ha realizado una adaptación en los dos primeros, que se comentan a continuación.

Tiene sentido que se haya traducido el primer mote, *Griddle*, pues hace referencia a un objeto de uso cotidiano y está en inglés. Se ha querido respetar el inglés dejando el significado de *griddle* con *grill*, que es algo más reconocible en España, aunque sigue siendo un anglicismo. A pesar de que reconocemos la creatividad, creemos que debería haberse hecho un mote nuevo con una palabra que empiece por *G* y que suene despectivo (propondríamos algo como *Gónada*, que además retiene los sonidos consonánticos de *Gideon*), ya que Harrow no la llama *Griddle* por nada relacionado con la palabra en sí, simplemente para desdeñarla.

En cuanto a *Babs*, en inglés, este mote se forma cogiendo una parte del nombre original (**Nab**-erius) y deformándolo hasta conseguir un mote algo infantil, como lo que diría un bebé que no sabe pronunciar todo el nombre todavía: Nab>Bab>Babs. Es un apodo que representa muy bien cómo tratan las gemelas Tridentarius a su caballero, pues, al no usar su nombre completo, lo están degradando de forma algo más sutil. Pasa igual en sus conversaciones, donde siempre lo están corrigiendo y menospreciando.

En español, se ha considerado que este mote no se podía dejar igual, quizás porque añadir una *s* al final de los motes no es nada natural en español y sí en inglés, por lo que se ha optado por coger la parte central del nombre (**Naberius**) y que esta funcione como su propio mote. Sin embargo, consideramos que no tienen el mismo efecto, ya que *Beri* no suena despectivo, sino más bien amistoso y cariñoso. Al ser en este caso un diminutivo del nombre propio y no un apodo *per se*, consideramos que se podría haber respetado, igual que se respetaría cualquier otro diminutivo en inglés como Abby (Abigail), Cam (Camilla), Jodie (Judith), etc.

De los motes que le pone Gideon a Harrow no hay nada destacable en su traducción, pues son traducciones literales, simplemente sirven para ilustrar la reciprocidad de su desdén hacia la otra.

4. 2. 2 *Títulos nobiliarios*

4. 2. 2. 1 Emperador

Necromancer Divine	Divino Nigromante	Trad. lit.
King of the Nine Renewals	Rey de las Nueve Renovaciones	Trad. lit.
Our Resurrector	Nuestro Revividor	Eq.
Necrolord Prime/Necrolord Highest	Nigrolord Supremo	Elis. y préstamo
King Undying	Rey Imperecedero	Trad. lit.
Kindly Prince of Death	Bondadoso Príncipe de la Muerte	Trad. lit.
Celestial Kindness	Benignidad Celestial	Eq.
The First Reborn	El Primer Renacido	Trad. lit.
The Creator	El Creador	Trad. lit.
Lord above Lords	Señor sobre todos los Señores	Amp.
Emperor All-Giving	Dadivoso Emperador	Eq.
Resurrecting King	Rey Resucitador	Trad. lit.
Gentle Emperor	Gentil Emperador	Calco
Lord Undying	Lord Imperecedero	Préstamo
The Lord Over the River	El Señor Sobre el Río	Trad. lit.
Teacher	Preceptor	Eq.
God Above Death	Dios Sempiterno	Eq.
Kindly Lord	Gentil Señor	Eq.
Lord of Resurrection	Señor Revividor	Eq.
God who became man and man who became God	Dios hecho hombre y hombre hecho Dios	Trad. lit.
Kindly Master	Maestro Generoso	Part.
The Lord our Kindly God	El Señor nuestro Dios Bondadoso	Trad. lit.

En este apartado observamos algo más de variación en las técnicas, aunque la mayoría son traducciones literales y equivalentes. En este caso, se ha considerado un equivalente cuando la traducción suponía un ligero desvío del original (bien porque no hay traducción literal, como en *all-giving*, o bien porque se ha preferido un sinónimo, como en *teacher* que, en vez de *maestro*, ha dado *preceptor*).

En general, creemos que se ha adherido muy bien al significado original y que las traducciones cumplen con su función, ya que retienen sus características de título honorífico religioso, con un vocabulario adulador y las mayúsculas para indicar que se trata de su dios. Si tuviésemos que destacar alguna cuestión, sería que se han preferido los sinónimos a las repeticiones, ya que para las traducciones de *kindly* y *kindness* se han dado soluciones distintas: *bondadoso*, *generoso*, *gentil* y *benignidad*, y para la traducción de *lord*, en dos ocasiones se ha usado el préstamo: *Nigrolord* y *lord*, mientras que en el resto se ha traducido por *señor*.

4. 2. 2. 2 Lictores

Lyctor (Lych+lictor)	Lictor
Emperor's Hands	Las Manos del Emperador

En el término *lyctor* se hace una generalización, ya que no se ha podido respetar el doble sentido con *lych*, que significa ‘cadáver’. El segundo término es una traducción literal.

4. 2. 2. 3 Herederos de las Nueve Casas

Segunda Casa	
Ranked Captain of the Cohort	Capitana del Séquito
Tercera Casa	
Crown Princess	Princesa coronada
Princess	Princesa
Cuarta Casa	
Baron	Barón
Quinta Casa	
Lady	Dama
Sexta Casa	
Master Warden (abr. Warden)	Maestro Custodio (abr. Custodio)
Séptima Casa	
Duchess	Duquesa
Octava Casa	
Master Templar of the White Glass (abr. Master)	Maestro Templario del Cristal Blanco (abr. Maese)

Novena Casa	
Reverend Daughter	Reverenda Hija

Son, en general, traducciones literales y no suponen ninguna dificultad particular, menos en el primer título, que se ha hecho una ligera elisión, ya que se ha omitido el *Ranked* de la Capitana, y en el sexto, que supone una generalización, pues *warden* significa ‘custodio’ pero también ‘alcaide’, cuyo matiz se ha perdido. Cabe notar también que los dos *Master* se han traducido como *Maestro*, aunque cuando se abrevia, el título de la Octava Casa es, curiosamente, un sinónimo: Maese.

4. 2. 2. 4 Caballeros Capitales

Segunda Casa	
Ranked First Lieutenant of the Cohort	Teniente del Séquito
Tercera Casa	
Prince	Príncipe
Cuarta Casa	
Knight	Caballero
Quinta Casa	
Seneschal	Senescal
Sexta Casa	
Warden's Hand	Mano del Custodio
Séptima Casa	
Knight	Caballero
Octava Casa	
Templar of the White Glass	Templario del Cristal Blanco
Novena Casa	
Cavalier Primary [sin título]	Caballero Capital

De nuevo, son todos traducciones literales, menos el primero que vuelve a ser una elisión, pues se ha omitido el *Ranked First* de *Teniente del Séquito*. Existe el término *teniente primero*, que es superior al de *teniente* e inferior al de *capitán*, que sería nuestro caso. Sin embargo, en el ejército español ese rango no existe, por lo que quizás esta sea la razón

por la que se ha omitido. Sin embargo, al ser un ejército inventado, los rangos no tendrían por qué ser equivalentes a los españoles.

4. 2. 3 Topónimos de las Nueve Casas

Primera Casa	
Canaan House	Morada Canaán
Segunda Casa	
Trentham	Trentham
Tercera Casa	
Ida	Ida
Cuarta Casa	
Tisis	Tisis
Ops	Ops
Quinta Casa	
Koniortos Court	La corte de Koniortos
Rhax	Rhax
Sexta Casa	
The Library	La Biblioteca
Séptima Casa	
Rhodes/Castle Rhodes	Rodas/castillo Rodas
Cypris	Cipris
Octava Casa	
Sin concretar	
Novena Casa	
Dreaburgh	Elegioburgo
The Locked Tomb	La Tumba Sellada

En este apartado, los nombres que tienen tradición se han traducido: *Canaan (House)* por (*Morada*) *Canaán*, antigua región de Asia Occidental que actualmente comprende Palestina y el sur de Siria y Líbano; *Rhodes* por *Rodas*, la isla griega; *Cypris* por *Cipris* (uno de los muchos nombres de Afrodita, pues según algunos relatos nació en la isla de Chipre).

Por otra parte, los nombres con significados comunes y los nombres compuestos también se han traducido de manera literal: *The Library* por *La Biblioteca*, *Drearburch* (*drear*, ‘deprimente’ + *burgh* ‘burgo’) por *Elegioburgo*, y *The Locked Tomb* por *La Tumba Sellada*. En cuanto a los nombres comunes, su traducción es lógica, porque dejar las palabras en inglés saca al lector de la historia, ya que, si los personajes hablan en castellano, sería sumamente extraño que se refiriesen a ciertas localidades en inglés. En cuanto al topónimo compuesto, nos parece muy buena aportación haberlo traducido también, ya que el lector inglés comprende al instante el significado del nombre en inglés, por lo que, con la traducción, el lector español también.

En relación con los que no se han traducido, creemos que no supone ningún problema dejarlos igual que en inglés, pues no son de difícil pronunciación para el lector español, y las grafías extranjerizantes (como en *Rhax* y *Trentham*) ayudan a cohesionar el texto, ya que los nombres propios sí que están todos en inglés, como se ha visto más arriba.

4. 3 Vocabulario específico

4. 3. 1 Vocabulario caballeresco: armas y duelos

Longsword	Mandoble	Eq.
Two-hander	Mandoble/espada a dos manos	Eq.
Double-handed sword	Espadón	Eq.
Rapier	Espada ropera/estoque	Eq.
Sword-and-buckler	Rodelero	Part.
Sword-and-powder	Armas de fuego	Elis.
Knife	Daga	Eq.
Dagger	Daga	Trad. lit.
Knuckle/Knuckle-knives	Garras	Mod.
Powder	Arma de fuego	Eq.
Chain	Cadena	Trad. lit.
Gauntlet/Glove	Guantelete	Trad. lit.
Offhand	Mano no armada/mano izquierda	Eq.
Main-gauche weapon	Arma zurda	Eq.
Scabbard	Vaina	Trad. lit.

En cuanto a la traducción de los primeros tres términos, debemos tener en cuenta que, en realidad, esas tres denominaciones (*longsword*, *two-hander* y *double-handed sword*) se refieren a la misma espada, la de Gideon. En un principio su traducción no parece suponer dificultad específica, pero cuando se empieza el proceso de la documentación vemos que los términos no se refieren al mismo tipo de espada. Una *longsword* equivaldría a una espada de mano y media o espada bastarda, que se usó en Europa a partir del siglo XII para ser sustituida, a partir del siglo XVI, por la espada de dos manos, conocida en inglés, efectivamente, como *two-hander*, *double-handed sword*, *Zweihänder* (por su origen alemán), etc. (Williams 2014). Estos dos tipos de espadas se usaban de manera distinta, ya que la primera se podía usar con una mano o con las dos, al ser la empuñadura algo más corta; mientras que la segunda se usaba con las dos manos obligatoriamente, ya que era más grande y pesada.

Las traducciones que se han aportado hacen referencia al segundo tipo de espada, de manera correcta, ya que lo que se nos describe en la novela encaja mucho mejor con las características de la espada de dos manos. Según nuestra documentación, son todos correctos, aunque se ha notado que se suelen referir a ella como *espada de dos manos* en vez de *a dos manos*. Por otro lado, el término más usado para este tipo de arma (*montante*) no se ha mencionado; por el contrario, se han favorecido términos cuyo uso es más raro y/o posterior. El *Diccionario histórico de la lengua española* documenta el uso de *espadón* por primera vez en 1567 como espada de dos manos, pero afirma:

Desde este testimonio lexicográfico hasta el *Diccionario de autoridades* (1732) se alude expresamente a su sinónimo *montante* (lo es, asimismo, de *mandoble* y *espada de dos manos*), aunque la tradición académica, y los diccionarios no académicos a la zaga, consignan este valor como "aumentativo de espada" desde entonces y hasta 1992, última edición del *DRAE* en la que se recoge. (RAE 2022)

No obstante, Dueñas Beraiz afirma que *mandoble* no se usó para designar este tipo de espada hasta el siglo XIX, sino que describía el corte que se realiza empuñando la espada con las dos manos (2004). Viendo esto, parece curioso que se hayan escogido estos términos para la traducción pero no *montante*, que es el que se viene utilizando desde el origen de estas espadas. Según nuestra opinión, se podría sustituir *espadón* por *montante*, ya que es el término que menos se ha usado para referirse a las espadas de dos manos y no ilustra (como sí lo hace *mandoble*) la manera en la que se blandían.

Por otro lado, se ha traducido *rapier* como *espada ropera* y, más frecuentemente, como *estoque*. En este caso, *rapier* equivalente plenamente a *espada ropera*, según Peláez Valle:

Se identifica casi en exclusiva la designación ropera —o sus voces homólogas, *rapière*, *rapier*, *rapieri*, etc.— con las espadas de hoja larga y estrecha, sin corte, aptas sólo para la esgrima de punta [...] correspondientes a los tipos en boga a partir de mediados del siglo XVI y casi en exclusiva a los del siglo XVII. (1983, 147)

No obstante, también afirma que podían ser espadas con una hoja algo más ancha y de corte, ya que la esgrima mantuvo la función de corte de la espada durante buena parte del siglo XVI. Además, añade que eran espadas con las que se practicaba «el tipo de esgrima denominado “de armas dobles”» (1983, 148), que es justo como se usan en nuestra novela. *Estoque* en cambio, si bien es verdad que puede ser sinónimo de *espada ropera*, «es muy ambiguo, ya que bajo él se esconden varios tipos de armas blancas diferentes, dependiendo de su función y momento histórico» (Dueñas Beraiz 2004, 216), por lo que resulta una traducción demasiado general.

Pasando a las armas que acompañan a la espada ropera, cabría destacar que al traducir *sword-and-buckler* (en su contexto: «His father trained him to fight sword-and-buckler») se ha hecho una particularización, pues se podría haber traducido: «Su padre lo entrenó con la espada y la rodela», pero se ha optado por usar el término específico del soldado que usaba dicho escudo: «Su padre lo entrenó como rodelerero». Otra arma cuya traducción podría parecer chocante es *knife* por *daga*, sobre todo teniendo en cuenta que ya se ha traducido *dagger* por *daga*. En primera instancia sería incorrecto, pues, típicamente, una daga tiene dos cortes y un cuchillo uno; sin embargo, durante la novela se usan los dos términos indistintamente y a menudo para referirse a la misma arma, por tanto, creemos que el traductor ha tomado la decisión correcta al no trasladar la imprecisión. La última arma de mano izquierda que nos gustaría comentar son los *knuckle-knives*, ya que no se enmarca en el contexto de la esgrima ni de las armas medievales y del Renacimiento, como sí lo hacen todas las otras. De hecho, todo indica que es una invención de la autora. En la novela se nos describe como un guantelete con una serie de cuchillas que sobresalen de los nudillos y se ha traducido como «garras», que nos parece muy buena opción, ya que su uso recuerda a los movimientos de las garras de los animales. Supondría una modulación porque se pasa de los nudillos a las garras.

Parry	Desviar	Trad. lit
Block	Bloquear	Trad. lit.
Draw	Desenfundar	Trad. lit.
Disengage	Retirarse	Trad. lit.
Blow	Embate	Part.
Downswing	Tajo vertical	Eq.
Backswing	Revés	Trad. lit.
“To the first touch,” said their arbiter, badly hiding her rising excitement. “Clavicle to sacrum, arms exception. Call.” [...] “Magnus de Fifth!” [...] “I call for Gideon the Ninth.	—Al primer golpe —dijo la árbitra, apenas capaz de contener la emoción—. Mano izquierda, de la clavícula al sacro. Preparaos. [...] —¡Magnus el Quinto! [...] —Gideon la Novena, por favor.	Mod.
“To the mercy call. Hyoid down. The neck is no exception. Point, blade, ricasso, offhand. Call.”	—A misericordia. Del hioides hasta los pies. El cuello no es una excepción. Punta. Hoja. Recazo. Mano izquierda. Nombrad.	Trad. lit.

En cuanto a las siete primeras palabras y sus traducciones, hay poco que destacar, en general son traducciones bastante literales y adecuadas para el ámbito del que se trata; podrían ser algo más especializados si se tratase de una novela donde la esgrima juega un papel muy importante y donde se respetan todas las normas de la esgrima moderna (donde *parry*, según el *Diccionari d'esgrima* sería *parada* (Termcat 2008), por ejemplo), pero creemos que se han escogido términos que representan bien los movimientos y que el público entenderá bien. El único término de estos siete primeros que nos resulta algo confuso, porque se ha usado la técnica de la particularización, es *embate*, pues creemos que remite demasiado a una imagen marina y hay palabras que se ajustan mejor, como *golpe* o *ataque*.

Finalmente, el último término de la lista es *call* que, como vemos, se ha traducido de dos maneras distintas; la primera resulta incorrecta, porque se ha realizado una modulación innecesaria, mientras que la segunda no. Esto resulta extraño desde un punto

de vista de coherencia, pues al revisar la novela debería haberse corregido. Además, en el primer fragmento donde aparece este verbo, hay otro error: cuando dice *arms exception* (que se ha traducido como *mano izquierda*) se refiere a que los brazos quedan fuera de la zona donde se puede dar ese primer golpe o toque.

4. 3. 2 Vocabulario mágico-científico

4. 3. 2. 1 Bases de la nigromancia: tipos y funcionamiento

Bone magic	Magia ósea	Eq.
An osseo	Una ósea	Trad. lit.
Bone construct	Constructo óseo	Eq.
Bone magician	Maga ósea	Eq.
Perpetual bone	Hueso perpetuo	Trad. lit.

Flesh magic	Magia de carne	Trad. lit.
Blood magic	Magia de sangre	Trad. lit.
Lymphatic magic	Magia linfática	Trad. lit.
Medical necromancy	Nigromancia médica	Trad. lit.
Beguiling corpse	Cadáver animado	Amp.
Beguiling corpsehood	Animación de cadáveres	Amp.

Spirit magic	Magia espiritual	Eq.
River magic	Magia del Río	Trad. lit.
Summoner	Invocadora	Trad. lit.
Spirit talker	Médium	Eq.
Soul syphoner	Succionador de almas	Trad. lit.
Spirit magician	Maga espiritual	Eq.
Revenant	Renacido	Eq.
Occultist	Ocultista	Trad. lit.
Liminal magician	Maga liminal	Trad. lit.
Animaphiliac	Animafilica	Trad. lit.

Thanergy	Tanatonergía	Ad.
----------	--------------	-----

Thanergetic	Tanatonergético	Ad.
Thalergy	Talergía	Ad.
Thalergetic	Talergético	Ad.
Theorem	Teorema	Trad. lit.
Thanergetic signature	Marca de tanatonergía	Eq.
Hold ward	Sello de contención	Eq.
Corporeal ward	Sello corporal	Eq.
“Undoing the cavalier’s bodywork should have killed her. It would have been an incredible shock to her system.” “Spreading it between multiple casters may have diluted the feedback.”	—Perder la conexión con el cuerpo de su caballero tendría que haberla matado. Debe de haber sido una gran conmoción física. —Al haberlo realizado entre varios hechiceros, es posible que el impacto final hay sido algo menor.	Amp.
Topological resonance	Resonancia topológica	Trad. lit.
Skeletal archetype theory	Teoría arquetípica esquelética	Trad. lit.
Blood sweat	Sudor sanguinolento/sudor rosáceo	Eq.
Binding spell	Hechizo de contención	Eq.
Energy transferral	Transferencia de energía	Trad. lit.
Soul displacement	Sublimación del alma	Eq.
Psychometry	Psicometría	Trad. lit.
Radical thanergetic fission	Fisión tanatonergética drástica	Eq.
“You can’t have two spells with coterminous bounds. It’s impossible.” “But true. They’re really coterminous—not just interwoven or spliced. It’s truly delicious work. The people who set it in place were geniuses.” “Then one half is senescence—”	—No se pueden anexionar dos hechizos de esta manera. Es imposible. —Pero cierto. Están anexionados, no entretejidos ni empalmados. Es una obra de una manufactura exquisita. Quienquiera que lo hiciese, era un genio. —Uno de ellos es de senectud...	Trad. lit.

“And the other half is an entropy field ,” said Dulcinea simply.	—Y el otro es un campo de entropía —añadió Dulcinea con tranquilidad.	
---	--	--

De nuevo, vuelven a abundar la traducción literal y el equivalente, aunque hay dos casos donde se ha realizado una amplificación y dos en los que se ha hecho una adaptación. La primera amplificación consiste en explicar lo que es un *beguiling corpse* (un cadáver animado, que ya no tiene alma) en vez de mantener el aspecto poético del inglés, en el que se da a entender que está tan bien animado que cautiva a las personas y las engaña, haciéndoles creer que todavía está vivo. La segunda, consiste en explicar la palabra *feedback*, de manera que la traducción es *impacto final*.

En cuanto a las adaptaciones, no podemos decir que sean culturales, porque son términos inventados, pero parece ser que se han adaptado *thalerger* y *thanerger* para que sean más comprensibles para el lector. Aunque la autora no ha confirmado los orígenes de ninguno de los dos, está claro que el segundo término viene de la palabra griega *thánatos*, que significa ‘muerte’ y nos da personajes mitológicos como Tánatos, o la muerte personificada, y palabras como *tanatorio*. Por contraposición, podemos suponer que *thalerger* viene también del griego; de hecho, *thalía* significa ‘flor’ y en sentido figurado ‘alegría’, ‘felicidad’, ‘abundancia’, etc. y el verbo *thálo* significa ‘florecer’, ‘estar en pleno vigor’, ‘prosperar’, etc. (Pabón S. de Urbina 2018); palabras en las que se puede encontrar un claro vínculo con la vida. El primer término es el que ha sufrido menos cambios, ya que solo se ha sustituido la grafía *th-* por *t-*. En el segundo, sin embargo, se ha realizado el mismo cambio y se han añadido más sílabas para que sea más reconocible, de manera que la pareja de palabras, que en inglés era perfectamente simétrica, se ha descompensado un poco en español, aunque no es algo que sea demasiado notable para un lector de la traducción.

4. 3. 2. 2 Laboratorios

The facility	Las instalaciones
PRESSURE ROOM	SALA DE PRESURIZACIÓN
PRESERVATION	MANTENIMIENTO
MORTUARY	MORGUE
WORK ROOMS	SALAS DE TRABAJO

SANITISER	ESTERILIZACIÓN
CONTROL ROOM	SALA DE CONTROL
CONSOLE	CONSOLA
DUMP ROOM	VERTIDOS
#1-2. TRANSFERENCE/WINNOWING. DATACENTER.	N.º 1-2. TRANSFERENCIA/SEPARACIÓN. CENTRO DE DATOS.
RESPONSE	REACCIÓN
IMAGING	ESCANEÓ
#14-8 DIVERSION. PROCEDURAL CHAMBER.	DESVÍO A NÚMEROS CATORCE- OCHO. CÁMARA PROCEDIMENTAL.
AVULSION	AVULSIÓN

Este apartado no supone una dificultad notable para el traductor en cuanto a la especialización porque a medida que vamos leyendo la novela vemos que los nombres de los laboratorios coinciden con los nombres de los experimentos, así que no es tanto una cuestión de documentación como una cuestión de coherencia con los experimentos y de encontrar los términos adecuados. En general, está bien que se haya mantenido la brevedad del inglés y se usen términos del campo, como *vertidos* para *dump room*, en vez de *sala de desechos*, por ejemplo.

4. 3. 2. 3 Viajes en el espacio

Steles	Estelas
Faster-than-light speed	Motores que superen la velocidad de la luz
Shuttle	Lanzadera
Rapid travel	Máxima velocidad
Imperial flagship	Buque insignia del Imperio
Air lock	Esclusa de aire

No hay mucho que mencionar en este apartado, las traducciones han sido sobre todo literales, menos *faster-than-light speed*, en la que se ha ampliado un poco la información.

4. 4 Errores de traducción

A continuación, se han señalado algunos errores que se observaron en la primera lectura comparada del original con la traducción y se van a dar explicaciones de por qué no se ha aportado la traducción adecuada y/o una propuesta de traducción.

4. 4. 1 No mismo sentido

“The field and the flooring are a few micrometres apart—maybe the Ninth could make a very very weeny construct to go through that gap,” said the Seventh helpfully.	—El campo mágico y la estructura del edificio están separados unos milímetros . Quizá la Novena podría crear un esqueletito muy chiquitito que cupiera por ahí —aventuró Septimus, tratando de dar ideas.
--	--

Dado el contexto científico-mágico en el que se da este diálogo, creemos que es importante que se traduzca exactamente, ya que separación de micrómetros entre dos objetos es apenas visible, mientras que unos milímetros suponen una distancia significativa.

Palamedes said savagely, “ Captain, God help you when you understand. My only consolation is that you won’t be able to put any responsibility on my head.”	— Capitana, en mi opinión quien no lo comprende sois vos. El único consuelo que me queda es que, si me niego, quedaré exento de toda responsabilidad.
---	--

El tono del original es mucho más insultante que la traducción. Nuestra propuesta es una traducción literal:

—Capitana, que Dios os ayude cuando lo comprendáis. Mi único consuelo es que no podréis culparme.

“If you’re not coming, I’m out of here in the next ten seconds. I’m not leaving Jeanne by herself.”	Me marcharé en diez segundos, pero espero que me acompañéis. No pienso dejar sola a Jeanne.
---	---

De nuevo, esta imprecisión se podría haber evitado con una traducción literal:

—Si no vais a venir, me marchó de aquí en diez segundos. No pienso dejar sola a Jeanne.

“Ask me how I am and I’ll scream,” she said. “How are you,” said Camilla, who was a pill. “I see you calling my bluff and I resent it,” said Gideon.	—Como me preguntes cómo estoy, gritaré —dijo. —¿Cómo estáis? —preguntó Camilla, quien sin duda sabía meter el dedo en la llaga. —Sé que descubriste mi mentira y me arrepiento —se disculpó Gideon —.
--	---

El contexto de la frase que le dice Gideon a Camilla es que los adolescentes se acaban de morir y Gideon se culpa por ello. Aunque finge estar bien, Camilla no se lo cree y le pregunta cómo está. Nuestra propuesta es:

—Como me preguntes cómo estoy, grito —dijo.

—¿Cómo estáis? —preguntó Camilla, quien sin duda sabía meter el dedo en la llaga.

—Cómo me fastidia que no te tragues mi farol —dijo Gideon.

“You don’t have to roll up your sleeve, you nincompoop,” and then the leaching, squirming feeling of siphoning began.	—Como si fueses tú la que tiene que esforzarse, zopenca. Y luego Gideon empezó a sentir esa sensación tortuosa y succionante propia del drenaje.
--	--

Harrow le dice a Gideon que no hace falta que se arremangue porque no se va a tener que esforzar físicamente y la ropa no le molestará, por lo que una traducción más literal sería lo adecuado:

—No hace falta que te arremangues, zopenca.

Y luego Gideon empezó a sentir esa sensación tortuosa y drenante propia de la succión.

“You might have to, eventually. But I don’t mean him.”	—Puede que tengáis que hacerlo en algún momento. A él, o a mí.
--	--

Aquí, Coronabeth insinúa que quizás Gideon se tenga que enfrentar a ella en un futuro, pero no a Naberius:

—Puede que tengáis que hacerlo en algún momento, pero no me refiero a él.

4. 4. 2 Falso sentido

“Maybe the building’s shy.”	—Tal vez el edificio sea tímido.
“That is just tough shit for the building.”	—No me imagino al edificio comportándose con timidez.

Proponemos:

—Tal vez el edificio sea tímido.

—Pues mala suerte para el edificio.

“So you’re saying her cavalier can do more or less anything to my cavalier, all in the name of making me cry uncle? ”	—¿Decís que su caballera puede hacerle de todo a la mía y que solo lo hace para asustar a los demás?
--	---

La expresión de *cry uncle* significa ‘rendirse’, no ‘asustar a alguien’.

“Give me your key, Captain!” roared the scion of the Sixth. “ Or is the Second faithless, as well as dense? ”	—¡Dadme vuestra llave, capitana! —bramó el vástago de la Sexta—. ¿Acaso la Segunda no respeta las normas de los duelos?
--	--

Se han jugado la llave en un duelo, que ha ganado Sextus, por lo que, si la capitana no se la da, no respeta las normas de los duelos:

—¡Dadme vuestra llave, capitana! —bramó el vástago de la Sexta—. ¿O acaso la Segunda es tramposa, aparte de necia?

“ You have no cause, ” she said.	— No tenéis remedio.
---	-----------------------------

“Neither did you, if we’re all being honest with ourselves . Sextus was perfectly right.”	—Vos tampoco lo tenéis, no creáis que os vais a librar . Cuánta razón tenía Sextus.
--	--

Después del duelo al que hace referencia el anterior diálogo, la Tercera también desafía a la Sexta por sus llaves, a lo que la Segunda dice que no tienen motivo para desafiarles, a diferencia de ella, que sí tenía:

—No tenéis ningún motivo.

—Vos tampoco lo teníais, si somos sinceros. Cuánta razón tenía Sextus.

Gideon silently willed her necromancer to put her knucklebones where her mouth was and, for the first time in her life—for the first real time—do what Gideon needed her to do.	La caballera de la Novena deseó en silencio que su nigromante se metiera su opinión por donde no brillaba el sol y por una vez, solo por una vez, hiciese lo que Gideon necesitaba que hiciera.
--	--

La expresión marcada en negrita viene de la expresión *put your money where your mouth is*, que significa ‘actuar acorde con los valores de uno mismo’, ‘no ser un hipócrita’ o ‘demostrar que lo que se está diciendo es verdad’. Además, supone una dificultad añadida por la referencia a la magia ósea y a la religión de la Novena Casa, donde rezan con rosarios hechos de nudillos. Proponemos:

La caballera de la Novena deseó en silencio que su nigromante pusiera en práctica los valores de su esquelética Casa y que, por primera vez en su vida, solo por una vez, hiciese lo que Gideon necesitaba que hiciera.

Fourth, are you all right to go with Gideon the Ninth? [...] Jeannemary said immediately, “We’ll go with the Ninth. She’s all right . The stories about the Ninth House seem probably bullshit, anyway.” <i>She’s all right?</i> Gideon’s heart billowed,	Cuarta, ¿estáis de acuerdo con ir al lugar con Gideon la Novena, pues? [...] Jeannemary dijo de inmediato: —Iremos con la Novena. Tiene razón y es probable que todo lo que se cuenta sobre la Novena Casa sea mentira. «¿Tiene razón?». El corazón de Gideon latió desbocado,
--	---

En este pasaje, Jeannemary se refiere a que, pese todo lo que se rumorea sobre la Novena Casa, Gideon es agradable con ellos. Una traducción más adecuada de la oración en negrita sería: Nos cae bien.

“Oh, could’ve ... should’ve,” she said. “You can <i>could have</i> and <i>should have</i> yourself back into last week ...	—Claro que podríais... Es más: deberíais —replicó—. Podríais y deberíais haber vuelto a la semana pasada...
---	--

Gideon se culpa a sí misma de que los adolescentes hayan muerto y piensa en todas las cosas que podría haber hecho para que no muriesen, a lo que Dulcinea le dice que es inútil:

—Ay, podríais, deberíais... —dijo—. Estaréis imaginado cosas que podríais y deberíais haber hecho hasta llegar a la semana pasada...

“Yeah,” she admitted. “Is it—I mean—is it real?” He looked at her. “It’s nearly ten thousand years old, if that’s what you mean.” “ Well, I’m not, ” she said. “So ... what the fuck, basically.”	—Sí —admitió Gideon—. ¿Es...? O sea, ¿es real? Palamedes la miró. —Tiene casi diez mil años de antigüedad, si era eso lo que queríais preguntar. — Bueno, en realidad lo que quería saber es... ¿qué coño es? Básicamente.
--	--

Están observando un trozo de papel de 10 000 años de antigüedad que tiene el nombre de Gideon escrito, por lo que ella dice que, a pesar de que el papel sea tan antiguo, ella no lo es:

—Sí —admitió Gideon—. ¿Es...? O sea, ¿es real?
Palamedes la miró.
—Tiene casi diez mil años de antigüedad, si era eso lo que queríais preguntar.
—Bueno, pues yo no los tengo —dijo—. Así que... ¿qué coño? Básicamente.

Gideon said, slowly: “Princess. None of us here speaks crazy lady.”	—Princesa, ninguno de nosotros habla el idioma de los lunáticos.
---	--

“A very hurtful name,” said Ianthe, and yawned. Her teeth started chattering again halfway through, and she bit her tongue, yowled, and spat on the floor. A thin wisp of smoke arose from the mingled spit and blood. They all stared at it. “I admit it, this smarts,” she said, broodingly.	—Un sustantivo en exceso hiriente — dijo Ianthe. Después bostezó. Los dientes volvieron a castañetearle un poco. Se mordió la lengua, aulló de dolor y escupió en el suelo. Una tenue voluta de humo surgió de la mezcla de sangre y saliva. Todos se quedaron mirando. —Reconozco que soy muy lista —dijo con tono reflexivo—.
---	---

En este caso, por la terminación en -s de *smarts*, vemos que se trata de un verbo, no de un adjetivo. Además, por el contexto, observamos que la acaban de insultar. La traducción adecuada podría ser:

—Admito que esto escuece —dijo con tono reflexivo.

4. 4. 3 Supresión

Flimsy/paper	Papel
--------------	-------

En el inglés, se hace la distinción entre *flimsy* y *paper* porque el papel es un bien muy escaso, así que todos los documentos cotidianos se escriben en *flimsy*, mientras que cuando el Emperador los cita a las pruebas lictorales, se remarca que manda una carta de *real paper*. Reconocemos la dificultad de la traducción de este término, pues no se trata de papel carbón como tal, porque no se usa para hacer copias, simplemente es un papel más fino para ahorrar recursos. Además, las opciones que nos da el español para referirnos a un papel de poco grosor, como *papel de seda*, *papel biblia* o *papel prensa*, no encajan nada bien en el contexto de esta novela de fantasía. Así pues, creemos que se podría recurrir a la invención de un término que sirviese en este relato, por ejemplo, *papelillo*, que da a entender que es de menos calidad que el papel normal y creemos que, por el contexto de las oraciones, no se va a confundir con el significado que se da en el diccionario.

“I killed your parents.”	—Yo fui quien los mató. —¿Cómo? Mis padres se suicidaron.
---------------------------------	---

“What? My <i>parents</i> killed my parents. I should know. ”	
---	--

En nuestra opinión, la frase que se ha omitido es importante, porque enfatiza el hecho de que Harrow vio a sus padres suicidarse:

—Yo fui quien los mató.

—¿Cómo? Mis padres se suicidaron; lo sabré yo.

5. Conclusión

A raíz de este trabajo, hemos hecho algo que la mayoría de nosotros no hace nunca, que es ser todos los tipos de lector de un relato. En primer lugar, se ha sido la destinataria de la traducción; alguien que no se ha leído el texto original y que, en primera instancia, tampoco va a hacerlo, por lo que la traducción es la única manera de conocer la historia. Este sería el lector que tiene en mente el profesional cuando traduce la novela a su lengua. En segundo lugar, se ha sido la lectora que tenía en mente la autora al escribir la novela; alguien que lee la versión original y conoce a los personajes y la historia de primera mano, sin pasar por un filtro lingüístico (aunque en nuestro caso, es cierto que ya habíamos leído la traducción). Finalmente, se ha adoptado el papel de lectora-traductora, ya que, si bien la traducción ya existía, hemos leído el original como lo haría un traductor. En esta última lectura es donde no solo se lee lo que cuenta la autora, sino donde una se pregunta cuál era su intención al escoger cierto término, hacer cierta broma o ocultarle algo al lector. Así pues, hemos dejado que el texto nos interpele, hemos ido más allá de la superficie, nos hemos documentado y, observando la traducción, hemos explorado cómo se ha respondido al texto y si se ha hecho de manera satisfactoria.

Entrando ya en las conclusiones derivadas de nuestros objetivos de investigación, en las soluciones del ámbito estilístico se nota una clara tendencia a la apropiación y a crear un texto fácil de leer, natural y que fluye bien, pero quizás dejando más de lado la literalidad. Esto funciona si se es solo el primer tipo de lector, ya que, al conocer el original, encontramos algunos matices que no se han conservado. Además, hay algunos errores de coherencia que se podrían haber evitado en la revisión y corrección del manuscrito, pero está claro que en todos los libros hay errores y erratas. A pesar de todo, queda demostrada sobremanera la creatividad del traductor en sus aportaciones cómicas y en los diálogos, ya que les da vida y un toque de naturalidad muy admirable.

En cuanto al rigor de las soluciones estilísticas y su razón de ser, creemos que varía de apartado en apartado, como se ha indicado en el comentario de cada uno, pero de manera general creemos que se ha sido riguroso en su solución y que, cuando ha habido una variación considerable respecto al original, venía respaldada por una buena documentación, si bien a veces se podrían haber retocado unas pocas cosas para que funcionaran mejor. Sin embargo, es un acierto que hayan sido objeto de reflexión y que se hayan aportado soluciones distintas a las que hay en inglés (aquí nos referimos, sobre

todo, a las fórmulas de tratamiento y a las onomatopeyas), ya que le dan riqueza al texto, lo adaptan mejor a nuestra lengua y evitan extranjerismos innecesarios.

En lo que al vocabulario específico se refiere, volvemos a notar cierta apropiación, sobre todo con la traducción de los mote y los topónimos, pero vemos que se ha seguido un criterio lógico, coherente y paralelo con la traducción estilística. Por otro lado, en cuanto a la documentación detrás de el vocabulario caballeresco, hemos visto que algunas soluciones se alejaban de la tradición y se optaba por términos algo más rebuscados, pero se podían entender bien en el contexto y no indican necesariamente que la documentación haya sido insuficiente, sino que quizás se trata de una decisión justificada del traductor que no podemos inferir mediante nuestro proceso (podría tratarse incluso de una preferencia de la editorial).

El resto de soluciones, aquellas que no requerían de gran comentario por nuestra parte por ser más bien literales o muy similares al original, han seguido siendo objeto de este trabajo porque su resultado no significa que no hayan supuesto un problema; igualmente ha habido un proceso de reflexión y de toma de decisiones detrás, en el que se ha valorado el término dentro de su contexto y conjuntamente con los demás, se ha sopesado cuál era la mejor opción y ha resultado ser una traducción literal. Nuestro trabajo también quería analizar estas opciones que a veces se tildan de anodinas o de fáciles porque, aunque no requieran una gran creatividad o no tengan que ser adaptadas, hacen que el traductor igualmente se pare un momento y considere cómo traducirlas, teniendo en cuenta al lector y el tipo de texto.

Dicho esto, no queríamos que nuestras sugerencias de mejora o comentarios en los que nos mostramos en desacuerdo con sus soluciones pareciesen una crítica al trabajo del traductor de esta novela. Es bien sabido que cada traductor tiene su estilo de traducir y que ninguna traducción va a ser idéntica a otra, además de que nuestros comentarios se han hecho desde nuestro punto de vista, sin conocer a ciencia cierta qué elementos influyeron en las decisiones que tomó el traductor original. Tampoco conocemos sus condiciones laborales en el momento de la realización de la traducción (si tenía poco tiempo o trabajaba en varios encargos a la vez, por ejemplo) ni hemos leído ninguna otra traducción suya, por lo que no pretendemos juzgarlo como profesional.

Creemos que para un público que no sabe inglés y que solo va a leer la traducción, la novela suena muy idiomática, el humor está muy bien conseguido y tiene un amplio abanico de vocabulario. Estas características son muy beneficiosas para un público juvenil, que está cada vez más acostumbrado a una asimilación del inglés en las

estructuras sintácticas y el léxico español, debida, por una parte, a traducciones de una calidad más bien baja (subtitulación de series hecha por fans o por IA, por ejemplo) y, por otra, al consumo de productos audiovisuales o literarios en inglés, dejando de lado los productos originales en español.

En definitiva, con este trabajo hemos tomado conciencia de la magnitud de la traducción de una novela y de las dificultades añadidas que supone que pertenezca al género fantástico. Más allá de tener un conocimiento lingüístico sólido, un traductor necesita pasarse horas documentándose, sin teclear ni una sola palabra de la traducción, y esta labor es la que pasa más desapercibida si se lleva a cabo a conciencia. Ahora que hemos visto esto en persona, entendemos, más que nunca, el esfuerzo y el tiempo que se le dedica a una traducción y creemos que este trabajo se debería apoyar desde todos los ámbitos, no solo por parte de los profesionales que se dedican a ella o trabajan codo con codo con traductores (editores, correctores, maquetadores, etc.), sino la gente que, sin tener un hábito de lectura establecido, entra en una librería y se compra un libro traducido esperando una mínima calidad.

6. Bibliografía

6. 1 Obras consultadas

- ANTOLÍN RATO, Mariano. 2015. «Onomatopeyas insonorizadas». El Trujamán. Centro Virtual Cervantes.
https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo_15/26052015.htm
- BOLAKI, Stella. 2023. «#Girlboss Feminism and Emotional Labour in Leigh Stein's *Self Care*». *Women: A Cultural Review* 34, núm. 4: 271-290,
doi:10.1080/09574042.2023.2278262.
- BROWN, Jenna. 2022. «Unlocking The Tomb: An Interview With Tamsyn Muir»
Litreactor. Fecha de consulta: 28 de noviembre de 2024.
<https://litreactor.com/interviews/tamsyn-muir>
- CHUA, Marnee. 2023. «Announcing Clarion West's 2024 Six-Week Summer Workshop Instructors». Clarion West. Fecha de consulta: 28 de noviembre de 2024.
<https://www.clarionwest.org/2023/08/03/announcing-clarion-wests-2024-six-week-summer-workshop-instructors/>
- CLEMENTS, John. «Questions and Answers About the Rapier». ARMA: the Association for Renaissance Martial Arts. Fecha de consulta: 8 de abril de 2025.
<https://www.thearma.org/Youth/rapieroutline.htm>
- CRUZ CABANILLAS, Isabel de la y Cristina TEJEDOR MARTÍNEZ. 2009. «La influencia de las formas inarticuladas, interjecciones y onomatopeyas inglesas en los tebeos españoles». *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, no. 4, 47-58.
<https://doi.org/10.4995/rlyla.2009.734>
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. 2014. *Métrica española*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. <https://elibro.net/es/lc/uab/titulos/48796>
- DUEÑAS BERAIZ, Germán. 2004. «Introducción al estudio topológico de las espadas españolas: siglos XVI-XVII». *Gladius*, vol. 24, 209-260.
<https://doi.org/10.3989/gladius.2004.42>
- HURTADO ALBIR, Amparo. (2001) 2014. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel, y Jacqueline MINETT WILKINSON. 1997. *Manual de traducción: inglés-castellano: teoría y práctica*. Barcelona: Gedisa.

- LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel. 2012. «Las aulas (de traducción) y las letras». *Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información* 13, núm. 1: 111-49.
https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/121776/Numero_completo.pdf?sequence=1
- MUIR, Tamsyn. 2019. *Gideon the Ninth*. Nueva York: Tor Books.
- MUIR, Tamsyn. 2021. *Gideon la Novena*. Traducido por David Tejera Expósito. Barcelona: Nova.
- MUÑIZ MENÉNDEZ, Manuel. 2008. «Literatura fantástica en castellano (IV). Traduciendo la fantasía». Centro Virtual Cervantes. Fecha de consulta: 27 de enero.
https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_08/09052008_02.htm
- MYMAN, Francesca. 2020. «Tamsyn Muir: Blood Words». *Locus Magazine*, no. 711.
<https://locusmag.com/2020/04/tamsyn-muir-blood-words/>
- PABÓN S. DE URBINA, José M. 2018. *Diccionari manual: grec clàssic-català*. Traducido por Vicenç Reglà Jiménez, Guillem Cintas Zuazua, Remei Tomàs Budó y Priscila Borrell Rufias. Barcelona: Larousse.
- PELÁEZ VALLE, José María. 1983. «La Espada Ropera Española en los Siglos XVI y XVII». *Gladius*, vol. 16, 147-199. <https://doi.org/10.3989/gladius.1983.127>
- PRAT SABATER, Marta. 2013. «Los pronombres de tratamiento en la tradición gramatical hispánica». En *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas*, editado por Emili Casanova Herrero y Cesáreo Calvo Rigual, 623-634. Berlín: Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110300017.629>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2022. *Diccionario histórico de la lengua española* [en línea]. <https://www.rae.es/dhle/>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 2009. «Las formas de tratamiento (I). Trato de confianza y trato de respeto». En *Nueva gramática de la lengua española*, 16.15. Madrid: Espasa.
<https://www.rae.es/gram%C3%A1tica/sintaxis/las-formas-de-tratamiento-i-trato-de-confianza--y-trato-de-respeto>
- REYES GARCÍA, Manuel de los. 2013. «Niveles lingüísticos en la traducción de literatura fantástica: *El ladrón cuántico*, de Hannu Rajaniemi». *La Linterna del Traductor*, núm. 8: 45-50. https://www.lalinternadeltraductor.org/pdf/lalinterna_n8.pdf

- ROBINSON, Leone. 2023. «Is the ‘Girl Boss’ Really Just an Anti-Feminist Commodification?». *Critical Student Reflections on Contemporary Society and Social Futures*, no. 11. <https://ojs.leedsbeckett.ac.uk/index.php/SOC/issue/view/96>
- RUIZ MORENO, Jesús. 2011. «Las espadas de dos manos de Diego García de Paredes, el Sansón Extremeño». CDHE Trujillo: Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura. <https://chdetrujillo.com/las-espadas-de-dos-manos-de-diego-garcia-de-paredes-el-sanson-extremeno/>
- SÁEZ RIVERA, Daniel M. 2021. «Las Formas de Tratamiento en las Gramáticas del Español en los siglos XVIII y XIX». *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, vol. 19, no. 2, 151-172. <https://www.jstor.org/stable/48743906>
- TERMCAT. 2008. *Diccionari d'esgrima* [en línea]. Fecha de consulta: 13 de abril de 2025. <https://www.termcat.cat/ca/diccionaris-en-linia/26>
- TESAURO: HISTORIA ANTIGUA Y MITOLOGÍA. Fecha de consulta: 15 de abril de 2025. <https://www.tesaurohistoriaymitologia.com/es/>
- THREE CROWS. 2020. «Tamsyn Muir Interview: “There is a lot of blood on my dancefloor”». *Three Crows Magazine*, no. 6. <https://threecrowsmagazine.com/tamsyn-muir-interview-there-is-a-lot-of-blood-on-my-dance-floor/>
- VALERO GARCÉS, Carmen. 1995. *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- WIKIPEDIA. «Tamsyn Muir». Fecha de consulta: 28 de noviembre de 2024. https://en.wikipedia.org/wiki/Tamsyn_Muir
- WILLIAMS, Gareth. 2014. «From cut to thrust: the hand-and-a-half sword». *Medieval Warfare*, vol. 4, no. 6, 41-42. <https://www.jstor.org/stable/48578395>