Lafarga, Francisco (ed.). 1997. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.

Roig, Carmen. 1990. "Imágenes de la Ilustración francesa en el *Espíritu de los mejores diarios*" *Estudios de Historia Social* 52-53, 445-455 (=*Periodismo e Ilustración en España. Actas del coloquio de Madrid, noviembre de 1989*).

Sala Valldaura, Josep Maria (ed.). 1996. *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.

Varela Hervías, Eulogio. 1966. *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa*, Madrid, Hemeroteca Municipal.

LA TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS AL ESPAÑOL EN EL ÁMBITO DE LA HISTORIA (SIGLO XVIII)

BRIGITTE LEPINETTE
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

En este estudio, presentamos un corpus constituido por medio centenar de traducciones al español (precedidas por la referencia de los correspondientes textos originales franceses) que pertenecen al ámbito de la historia.[1] Nuestro objetivo, al mostrar cuáles fueron los textos que los españoles seleccionaron en la *producción* histórica del país vecino para su traducción al francés, es contribuir a un mejor conocimiento, por una parte, de la *historia de la historia* en este país durante el siglo de las Luces y, por otra, de las características y de los límites del papel desempeñado por la cultura francesa en este campo. Avala nuestro propósito -creemos- F. Aguilar Piñal ("Le livre français dans la bibliothèque de Jovellanos" *Dix-huitième siècle* 16 (1984), 405-409): después de clasificar temáticamente las obras tanto en francés como traducidas de esta lengua que contenía la biblioteca del gran erudito, este estudioso insistió en la necesidad de seguir investigando lo que une y separa las dos culturas española y francesa (p. 409): "Lumières et *Ilustración* face-à-face: voilà une question qu'il faudra étudier en profondeur dans les prochaines années". El corpus que sigue debería proporcionar elementos que permitieran luego poner de relieve algunas de estas similitudes y diferencias entre *Lumières* e Ilustración.

Corpus

Ballet, abate François

[Trad.: Escartín, Francisco Antonio de, abogado, tradujo las *Instrucciones generales en forma de catecismo* del P. Francisco Amado Fouget].

---

[1] Nuestra principal fuente bibilográfica es Francisco Aguilar Piñal *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-1993. Las referencias a esta obra se notarán con el año de edición del volumen y el número con que el autor citado figura en el volumen. Cuando no figura dicha referencia Aguilar Piñal, se tratará de obras no mencionadas en este repertorio. Señalemos que 10 % de cuantas traducciones fueron publicadas durante el siglo, según estimaron Juan F. Fernández Gómez & Natividad Nieto Fernández, "Tendencias de la traducción de obras francesas en el siglo XVIII" en Mª Luisa Donaire & Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, 579-591, pertenecen al ámbito de la historia.

a. *Histoire des peuples des païens, des juifs et des chrétiens* [...] *par l'abbé Ballet* [...] *Ancien curé de Gif.* 1760. París, Caillaud (Biblioteca Nacional, Madrid).
b. *Historia de los templos de los paganos, de los judíos y de los cristianos. Escrita en francés por el abate Ballet.* 1789. Madrid, Benito Cano (Aguilar Piñal 1984: 1.303).

Berault-Bercastel, abate Antoine Henri S. J., traductor de Quevedo: *Voyages récréatifs du chevalier de Quevedo, rédigés et traduits de l'espagnol par l'abbé* ___. (s. l., s. a.)
[Trad.: Hervás y Panduro, Lorenzo]
a. *Histoire de l'Eglise.* 1778-1785[2]. París, Moutard, 20 vols. (Biblioteca Nacional, Madrid).
b. *Historia de la Iglesia, puesta en castellano por la que escribió en francés el abad Berault-Bercastel, canónigo de la Iglesia de Noyon, enriquecida con notas por lo perteneciente a España.* 1797-1808. Madrid, Sancha, 24 vols. (Aguilar Piñal 1986: 167).

Bossuet, Jacques-Bénigne, obispo de Meaux (1627-1704)[3]
[Trad.: Salcedo, Andrés de; Fernández, Miguel Joseph; Certe, J.; conde de Fridberg (capitán de caballería); Cabezas, fray José, recoleto franciscano, autor de escritos religiosos publicados en México].

1 a. *Discours sur l'histoire universelle. A Monseigneur le Dauphin pour expliquer la suite de la religion et les changements des empires. Première partie, depuis le commencement du monde jusqu'à l'Empire de Charlemagne.* 1681. París, S. Mabre-Cramoisy .
b. *Discurso sobre la historia universal para explicar la continuación de la Religión y las mudanzas de los Imperios. Primera parte desde el principio del mundo hasta el imperio de Carlo Magno.* [Trad.: Andrés de Salcedo]. 1728. Madrid, Vda. de Juan García Infanzón/ Valencia, B. Monfort (Biblioteca Universitaria, Valencia).
b. *Discurso sobre la historia universal para explicar la continuación de la Religión y las mudanzas de los Imperios.* [Trad.: J. Certe]. 1751. León de Francia (FM Valencia[4]).
b. *Discurso sobre la historia universal.* [Trad.: Andrés de Salcedo, ed. revista (sic) y cotejada con el original francés por D. Miguel Joseph Fernández]. 1767-1769-1778. Madrid, Andrés Ortega.
b. *Narración que del gran gobierno de los antiguos egipcios hace Monseñor Bossuet* [Trad.: conde de Fridberg, capitán de caballería]. 1736. Zaragoza, Francisco Revilla (Aguilar Piñal 1984: 4675) [Extracto de *Discours sur l'histoire universelle*].

---

[2] No hemos encontrado ninguna edición francesa de fecha anterior ni en la Bibliothèque Nationale de París ni en la Biblioteca Nacional de Madrid.
[3] No figuran aquí las traducciones del siglo XIX ni las que pertenecen a campos que consideramos no históricos.
[4] FM = Facultad de Medicina. En la biblioteca de Jovellanos, figura la edición francesa de París 1766: *Discours sur l'histoire universelle* (Biblioteca Universitaria, Valencia; Biblioteca Nacional, Madrid), véase Aguilar Piñal 1984.

2 a. *Histoire des variations des églises protestantes.* 1688. París, Vve de S. Mabre-Cramoisy (Aguilar Piñal 1989: 3.485 y ss.).
b. *Historia de las variaciones de las Iglesias protestantes* [Trad.: Miguel Joseph Fernández]. 1743. (1755-1772, 1789: 3ª ed.), Madrid, Imprenta del Mercurio.

3 a. *Continuation du discours sur l'histoire universelle.* 1704. Luxemburgo, A. Chevalier (Biblioteca Universitaria, Valencia).
b. *Continuación del discurso sobre la historia universal. Compuesto en lengua francesa por el Ilustrísimo Señor Jacobo Benigno Bossuet.* [Trad.: Andrés de Salcedo]. 1766. Valencia, Salvador Faulí [1772, Valencia, B. Monfort (Aguilar Piñal 1993: 2.836)].

4 a. *Politique tirée des propres paroles de l'Ecriture Sainte.* 1709. París, Pierre Cot.
b. *Política deducida de las propias palabras de la Sagrada Escritura.* 1743. (1789, 3ª ed.) [Trad.: Miguel José Fernández], Madrid, Antonio Marín.

a. *Défense de la tradition et des Saints Pères.* 1763. París, J.-T. Herissant (Aguilar Piñal 1983: 141).
b. *Defensa de la tradición y de los Santos Padres, por el Ilustrísimo Señor Benigno Bossuet, obispo de Meaux. Fielmente traducido del francés al español* [Trad.: fray José Cabezas]. 1778. Madrid, Blas Román (Aguilar Piñal 1983: 141).

Brucourt, chevalier François Olivier Rosette de
[Trad.: Calzada, Bernardo María de la]
a. *Essai sur l'éducation de la noblesse.* 1747. París, Durand (Bibliothèque Nationale, París).
b. *Ensayo sobre la educación de la nobleza. Lo escribió el caballero *** y trasladó al castellano D.___.* 1792. Madrid, Imprenta Real, 2 vols.

Buffier, Claude S. J. (1661-1717)
[trad.: miembro anónimo de la Compañía de Jesús]
1 a. *Abrégé de l'histoire d'Espagne par demandes et par réponses.* 1704. París.
a. *Géographie universelle avec le secours des vers articiels (nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée).* 1724. París, Pierre-François Giffart.

a. *Nouveaux éléments d'histoire et de géographie, à l'usage des pensionnaires du collège de Louis le Grand. Par le P. Buffier. [...] Eléments de la science des médailles.* 1731. París, M. Bordelet.
b. *Nuevos elementos de la historia universal, sagrada y profana, de la esfera y geografía con un breve compendio de la historia de España y Francia. Sacados de los que escribió en francés el P. Claudio Buffier de la Compañía de Jesús, por otro de la misma Compañía.* (s. a. ¿1738?). Barcelona, Rafael Figueró (Biblioteca Nacional, Madrid); 1739. Barcelona,

Herederos de Martí (Biblioteca Nacional, Madrid); 1758, 1762, 1771. Madrid, Imprenta de Juan de San Martín. (Biblioteca Nacional, Madrid).
b. *Nuevos elementos de la historia universal, sagrada y profana, de la esfera y geografía con un breve compendio de la historia de España y Francia.* 1758. Barcelona, María Angela Martí (1771. Barcelona, Francisco Oliver; Biblioteca Nacional, Madrid; Biblioteca Universitaria, Valencia).

[Trad.: Calzada, Bernardo María de la, teniente coronel, traductor y escritor].
a. [no sabemos de qué obra es la traducción].
b. *Diccionario manual de hechos y dichos memorables de la historia antigua trasladado al castellano por___.* 1794. Madrid, s. i., 3 vols. (Aguilar Piñal 1983: 691).

Catrou, P. François & Roville, RR. PP. S. J.
[Trad.: Haller y Quiñones, M. Juan de, S. J.]
a. [Catrou, François], *Histoire romaine depuis la fondation de Rome jusqu'à l'an 47 de J. C.* 1729-1748. París, Compagnie des Libraires.
b.*Compendio de la historia romana de los RR. PP. Catrou y Roville de la Compañía de Jesús, que modernamente dan a la estampa con apreciables notas geográficas y críticas. Compuesto y traducido por el P. M. Haller.* 1735-1736. Valencia, Antonio Bordazar, 3 vols. (Aguilar Piñal 1986: 1.872).

Chardon, Charles Matthias, benedictino
[Trad.: Alberico Echandi, Francisco & J. de Campo y Oliva]
a. *L'histoire des sacrements ou de la manière dont ils ont été célébrés et administrés dans l'Eglise. Par le R. P. Dom C. Chardon, religieux bénédictin.* 1745. París, Guillaume Desprez, 8 vols.
b. *Historia de los sacramentos* [Trad.: Alberico Echandi, Francisco & J. de Campo y Oliva]. 1799. Madrid, Imprenta Real (Biblioteca Universitaria, Valencia).

Chevigny
[Trad.: Berni y Catalá, José]
a. *La science pour les personnes de la cour, de l'épée et de la robe.* 1707. Amsterdam (1723, 6ª ed., Amsterdam, Honoré Chatelain).
a. *La science pour les personnes de la cour, de l'épée et de la robe. Augmentée dans cette nouvelle édition de divers traités, d'une histoire, de logique. Par Mr. de Limiers.* 1724. Rouen & París, Lottin, 4 vols.
b. *La scienza delle persone di corte, di spada e di toga, del Signore di Chevigni accresciuta di varii trattati da H. P. de Limiers.* [...] *traduzione del francese de Selvaggio Canturani.* 1720. Venecia, Baglioni .
b. *Ciencia para la personas de Corte, espada y toga, que escribió en francés M. de Chevigny. Traducido del italiano en español y añadida en muchas partes por el Dr. J. B. C. S.*

Enriquecida a más de las adiciones, con dos tratados de física y retórica. Dividida en seis tomos, adornados de varias láminas para la mejor inteligencia, en las cuales se contienen las materias siguientes: Introducción, religión, astronomía, geografía, cronología, historia en general, historia en particular, retórica, lógica, física, intereses de los príncipes, leyes, arte de la gineta, guerra, fortificación, marina, blasones, fábulas, máximas para la corte. 1729-1730. Valencia, Antonio Balle, 6 vols. (Aguilar Piñal 1981: 4.315).

Choisy, abate François Timoléon de, S. J.
[Trad.: Gazán, Esteban]
1. a. *Histoire de l'Eglise.* 1706. París, Impr. de Theop. David.
a. *Histoire de l'Eglise depuis les premiers siècles jusqu'à l'an 1715.* 1723 (1727, 1729) París, Impr. de Theop. David.
b. *Historia general de la Iglesia. Escrita en francés por el abad___. Traducida por Esteban Gazán.* 1754-1755. Madrid, Eugenio Bieco-Antonio Pérez de Soto, 13 vols. (Biblioteca Universitaria, Valencia).

Daniel, P. Gabriel S. J.
[Trad.: Ferrús, Raimundo]
a. *Histoire de la France depuis l'établissement de la monarchie française dans les Gaules. Augmentée par l'auteur des principaux événements des règnes de Louis XIII et de Louis XIV, enrichie de plus. medailles authentiques.* 1720-1725. Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie.
b. *Compendio de los sucesos del reinado de Luis XIV el Grande, rey de Francia que con el título de: Fastos o diario histórico, compuso en idioma francés el célebre escritor el P. Gabriel Daniel.* 1736. Sevilla, Juan Francisco de Blas y Quesada (Aguilar Piñal 1984: 3812).
b. Historia de Luis XIV llamado el Grande, traducida del francés. 1740. (1755). Amberes, Hnos. De Tournes, 2 vols.

Disertaciones de la Academia Real de las Inscripciones y Buenas Letras de París. 1782-1785 [Trad.: Aldebert Dupont, Esteban; Diego Antonio Rejón de Silva & José Moreno. Censuras: Antonio Capmany & Nicolás Rodríguez Lasso]. Madrid, A. de Sancha (Aguilar Piñal 1981: 740, Biblioteca Universitaria, Valencia).

Duchesne, Jean Baptiste Philoppoteau
[Trad.: Espinosa, Antonio; Isla, José Francisco de, jesuita, 1697-1780]
1 a. *Abrégé de l'histoire d'Espagne.*1741. París, Maubert Durand.
b. *Compendio de la historia de España por J. B. Duchesne.* [Trad.: Espinosa, Antonio]. 1749. Madrid, Manuel Fernández (Aguilar Piñal 1984: 1.468).
b. *Compendio de la historia de España. Traducido, ilustrado con notas críticas por el R. P. F. de la Isla* [Trad.: Isla, P. José Francisco de]. 1754. Amberes, Hermanos Cramer (Aguilar Piñal 1986: 4.336).

b. *Compendio de la historia de España. Traducido e ilustrado con notas críticas por el R. P. F. de la Isla* [Trad.: Isla, P. José Francisco de]. 1761. Pamplona, oficina de los Herederos de Martínez (Biblioteca Nacional, Madrid).
b. *Compendio de la historia de España.* [Trad.: Isla P. José Francisco de]. 1758, 1764, 1767, 1773, 1775, 1779, 1782, 1792. Madrid, J. Ibarra (Madrid, Pedro Marín) (Biblioteca Nacional, Madrid).
b. [Trad.: C. M. D. D. B.], *Compendio de la historia antigua o de los grandes imperios.* 1793. Madrid, Ulloa (Biblioteca Universitaria, Valencia).

Ducreux, abate Gabriel Marin, editor de las *OEuvres complètes de Messire Esprit Fléchier.* 1782. Nîmes, P. Beaume.
[Trad.: ¿ ?]
a. *Les siècles chrétiens ou Histoire du christianisme dans son établissement et progrès, par M. l'abbé___.* 1775-1779. París, Moutard, 9 vols.
b. *Historia eclesiástica general.* 1788-1792. Madrid, Benito Cano (Biblioteca Universitaria, Valencia).
b. *Continuación a la historia eclesiástica general o siglos del cristianismo del abate Ducreux, que comprende desde el año 1700* [...] *hasta* [...] *N. S. P. Pío VI, por los traductores de dicha obra.* 1792. Madrid, B. Cano (Biblioteca Nacional, Madrid).

Duplessis, Michel Toussaint Chrestien, benedictino, autor de *Nouvelles Annales de Paris.* 1753. París, Vve. Lottin & J. H. Butard.
[Trad.: Jérico, José, escolapio, 1707-1786]
a. *Histoire de Jacques II, roi de la Grande-Bretagne.* 1740. Bruselas, J. Léonard (Biblioteca Nacional, Madrid).
b. *Historia de Jacobo II, rey de la Gran Bretaña.* [Trad.: Jérico, José]. 1746. Madrid, Antonio Marín (Aguilar Piñal 1986: 5.734).

Duponcet, P. Jean Nicolas, S. J., autor de *Histoire de Scanderberg, roi d'Albanie, par le R. P. Duponcet.* 1709. París, J. Mariette.
[Trad.: Fernández de Córdoba, Joseph]
a. *Histoire de Consalve de Cordoue, surnommé le grand capitaine* [...] *par le R. P. Duponcet.* 1714. París, J. Mariette.
b. *Historia de D. Gonzalo Fernández de Córdoba, renombrado el Gran Capitán.* 1728. Jaén, Thomas Copado (Biblioteca Universitaria, Valencia).

Dutens, Louis
[Trad.: Romero, Juan Antonio, intérprete de lenguas orientales en la Real Biblioteca, profesor en el Colegio de Santo Tomás y Reales Estudios de Madrid, autor de *Disertaciones sobre las versiones arábigas desde el griego y su utilidad,* Madrid, Sancha, 1793, obra leída en la cátedra de historia de la literatura de los Reales Estudios de S. Isidro de Madrid] .

a. *Origine des découvertes attribuées aux modernes où l'on démontre que nos plus célèbres philosophes* [...] *et que plusieurs vérités importantes dans la religion ont été connues des sages du paganisme*. (1766 1ª ed.?). 1776 (2ª ed. aumentada). París, Vve Duchesne, 2 t. en 1 vol.
b. *Reflexiones sobre el origen de los descubrimientos atribuidos a los modernos. En las que se demuestra que nuestros filósofos han tomado* [...] *sus conocimientos de las obras de los antiguos.* [Trad.: Romero, Juan Antonio]. 1792. Madrid, Benito Cano (Biblioteca Universitaria, Valencia; Aguilar Piñal 1993: 2.012).

Fléchier, Esprit (obispo de Nîmes)
[Trad.: Isla P. José Francisco de, jesuita, 1697-1780]

1 a. *Histoire de Theodose le Grand*. 1679. París, S. Marbre-Cramoisy.
b. *El héroe nacional, historia del emperador Teodosio el Grande*. 1731. Madrid.
b. *El héroe nacional, historia del emperador Teodosio el Grande sacada de la que dio a luz en lengua francesa el ilustrísimo Fléchier* [...] *por el P. F. de Isla*. 1783. Madrid, Escribano.

2 a. *Histoire du cardinal Ximenés, par* [...] *Esprit Fléchier*. 1693. París, J. Anisson.
b. *Historia del Sr. cardenal D. Francisco Ximénez de Cisneros. Escrita por el Ilmo. y Rmo. Sr. Esprit Fléchier*. 1696. [Trad.: Miguel Franco de Villalba]. 1712. León de Francia (trad.: jesuita anónimo), Amberes 1740.
b. *Historia del Sr. cardenal D. Francisco Ximénez de Cisneros. Escrita por el Ilmo. y Rmo. Sr. Esprit Fléchier* [Trad.: Miguel Franco de Villalba]. 1773. Madrid, P. Marín.

Fleury, abate Claude, autor de *Histoire ecclésiastique* [...] *avec la continuation (jusqu'à 1595) par le R. Jean-Claude Fabre et Goujet*. 1691-1758. París, Laurent-Etienne Boudet, 36 vols. más índice de materias.
[Trad.: Interián de Ayala, fray Juan; Simanca, Diego; Barry, Juan Bautista José de]
1 *a. Catéchisme historique contenant en abrégé l'histoire sainte et la doctrine chrétienne, par M. Claude Fleury.* [Fray Juan Interián de Ayala]. 1683 París, Vve. G. Clouzier, 2 vols.
b. Catecismo histórico que contiene en compendio la historia sagrada. 1728 [1756], [1768], etc. Madrid, Imprenta del Convento de la Merced (Biblioteca Nacional, Madrid).
b. Pequeño catecismo histórico, que contiene sumariamente la historia sagrada y la doctrina cristiana. Su autor el abad Fleury. Dispuesto en francés y en castellano para auxilio de la juventud en el conocimiento de uno y otro idioma [Simanca, Diego]. 1795. Madrid, Pacheco.

2 a. *Les moeurs des chrétiens*. 1682. París, Vve. de G. Clouzier.
b. *Las costumbres de los cristianos* [Martínez Pingarrón, Manuel]. 1769. Barcelona, Thomas Piferrer (Biblioteca Universitaria, Valencia).

3 a. *Les moeurs des Israélites*. 1681. París, Vve G. Clouzier.
b. *Costumbres de los israelitas* [Barry, Juan Bautista José de]. 1734-1738. París, Pedro Witte, 2 vols. (Aguilar Piñal 1986: 6.139).
b. *Costumbres de los israelitas* [Martínez Pingarrón, Manuel], *Las costumbres de los israelitas*. 1769. Barcelona, Thomas Piferrer (Biblioteca Universitaria, Valencia).

4 a. *Les moeurs des Israélites et des chrétiens, par M. l'abbé Fleury* 1720 París, Emery père, Emery fils, Saugrain l'aîné, P. Martin.
b. *Costumbres de los israelitas y de los cristianos, escritas en lengua francesa por el señor abad Fleury. Traducidas en el idioma castellano por D. Juan Bautista Josef de Barry*. 1738. París, P. Witte.
Discurso sobre la poesía de los hebreos, por el abad Fleury, según la edición de Demolets. Leído en la Academia de Letras Humanas de Sevilla el 13 de agosto de 1797 [García de la Mora, José], (ms. Aguilar Piñal 1986: 954).

Fontaine, abate Nicolas Fontaine, señor de Royaumont
[Trad.: Leonardo de Uría y Orrieta].
a. *L'histoire du Vieux et du Nouveau Testament, représentée avec des figures et des représentations édifiantes tirées des SS. PP. par le sieur de Royaumont* [Nicolas Fontaine]. 1670. París,Louis Le Petit.
b. *Historia de sucesos memorables del mundo con reflexiones instructivas*. 1734. Bruselas, Hermanos de Tournes; Madrid 1751-1752, (4 vols), 1765 (2ª ed., 4 vols.), 1775 (3ª ed., 3 vols.), 1787 (4 vols.).

Gautruche, Pierre S. J.
[Trad.: Pueyo, Alberto, seud. Pablo Vertejo, S. J.)
a. *L'histoire sainte, avec l'explication controversée de la religion, par le P. Pierre Gautruche*. 1668 (6ª ed.). Caen, J. Cavelier.
b. *Historia eclesiástica*. 1719 (1720). Madrid, Juan Martínez de Casas (Madrid, Francisco del Hierro). Biblioteca Universitaria, Valencia.
a. *L'histoire poétique pour l'intelligence des poètes et des auteurs anciens, par le P. Pierre Gautruche*. 1671 (6ª ed.). Caen, J. Cavalier (véase también: *Appendix de diis et heroibus poeticis, ou 'Abrégé de l'histoire poétique' par le R. P. de Jouvency*, Châlons, T. Bouchard, 1725 [traducción prácticamente literal de los dos primeros libros de *L'histoire poétique* del P. Gautruche].
b. *Historia poética para la inteligencia de los poetas y autores antiguos, escrita en lengua francesa por ___ y traducida en idioma castellano por D. Pablo Verdejo* [Verdejo, Pablo]. 1721. Madrid, Juan Martínez de Casas (1721, Madrid, Francisco del Hierro).
b. *Epítome de la fabulosa historia de los dioses* [...]. *Resumido y traducido para mayor utilidad de la juventud por P. Verdejo*. (s. a.) Mallorca, Pedro Antonio Capó (B.N. Madrid; Aguilar Piñal 1991: 3.477).

Goguet, Antoine Yves & A. Fugère
[Trad.: Flórez Estrada, Álvaro; Regidor, fray Plácido]
a. *De l'origine des lois, des arts et des sciences, et de leur progrès chez les anciens peuples.* 1758. París, Desaint & Saillant, 3 vols.
b. *Del origen de las leyes, artes, ciencias y sus progresos en los pueblos antiguos* [Flórez Estrada, Alvaro]. 1791-1794. Madrid, Imprenta Real, 5 vols. (Aguilar Piñal 1984: 4.105).
b. *Del origen de las leyes, artes, ciencias y sus progresos en los pueblos antiguos* [Regidor, Plácido]. 1791-1792. Madrid, Imprenta Real, 5 vols. (Aguilar Piñal 1993: 323, Biblioteca Nacional, Madrid).

Gómez [Poisson, Madeleine, Angélique, Dame de Gabriel de Gómez]
[Trad.: Driguet, Baltasar]
a. *Les journées amusantes* [....] *par Mme de Gómez.* 1722-1731. París, G. Saugrain, Vve Guillaume, C. Le Clerc, 6 t. en 8 vols.
b. *Jornadas divertidas, políticas sentencias y hechos memorables de reyes y héroes de la Antigüedad, escrita por la Séneca del siglo XVII, Madame Gómez.* 1797-1821. Madrid, Villalpando, 8 vols. (Aguilar Piñal 1984: 844).

Gourcy, abate François Antoine Etienne de
[Trad.: Ximeno y Urieta, Manuel]
a. *Suite des anciens apologétistes de la religion chrétienne saint Justin, Athénagore, Théophile d'Antioche, Tertulien, Minucius-Felix, Origène, traduits et analysés par M. l'abbé de Courcy.* 1785-1786. París, Imp. de Lambert.
b. *Colección de los apologistas antiguos de la religión cristiana* [Trad.: Ximeno y Urieta, Manuel]. 1792. Madrid, Imprenta Real (Biblioteca Universitaria, Valencia).

Guibert, conde Jacques Antoine Hippolyte de
[Trad.: Escartín y Carrera, Francisco Antonio, abogado; Calzada, Bernardo María de]
1 a. *Eloge du roi de Prusse, par l'auteur de l'Essai general de tactique.*[5] 1787. Londres.
b. *Elogio del rey de Prusia, escrito en francés por el conde de Guibert* [Trad.: Escartín y Carrera, Francisco Antonio]. 1787. Madrid, Imprenta Real (Aguilar Piñal 1984: 1300).
2 a. (?) *Observations sur la constitution militaire et politique des armées de S. M. Prussienne. Avec quelques anecdotes de la vie privée de ce monarque, Frédéric II.* 1777. Berlín.
b. *Vida de Federico II rey de Prusia* [Trad.: Calzada, Bernardo María de]. 1788-1789. Madrid, Imprenta Real (Aguilar Piñal 1983: 682; Biblioteca Nacional, Madrid).

Huet, Pierre-Daniel, obispo de Avranches (1630-1721)
[Trad.: Regidor, fray Plácido; Goyaneche, Francisco Javier de, caballero de la Orden de Santiago].

[5] *Essai général de tactique*, Lieja, E. Plombeux-Londres, Libraires associés, 1775.

1 a. *Histoire du commerce et de la navigation des Anciens.* 1716 (1763, Lyon, Benoit Duplain).
b. *Historia del comercio y de la navegación de los antiguos* [Trad.: Regidor, fray Plácido]. 1793. Madrid, Ramón Ruiz (Biblioteca Universitaria, Valencia).
2 a. *Le grand trésor historique et politique du florissant commerce des Hollandais dans tous les états et empires du monde.* 1712. Rouen, Rouault.
b. *Comercio de Holanda o el gran tesoro historial y político del floreciente comercio que los holandeses tienen en todos los estados* [Trad.: Goyaneche, Francisco Javier de]. 1717. Madrid, Imprenta Real (Aguilar Piñal 1986: 2.383).

Jobert, P. Louis, S. J.
[Trad.: Martínez Pingarrón, Manuel]
a. *La science des médailles pour l'instruction de ceux qui commencent à s'appliquer à la connaissance des médailles antiques et modernes.* 1692. París, Louis Lucas.
b. *La ciencia de las medallas con notas hitóricas: traducida del francés según la edición de 1739, al español por ___ con una disertación de V. d'Orléans sobre la manera de discernir las medallas antiguas de las que son contrahechas.* 1777. Madrid, J. Ibarra (Biblioteca Universitaria, Valencia).

Ladvocat, abate Jean Baptiste
[Trad.: Ibarra, Agustín]
a. *Dictionnaire historique portatif contenant l'histoire des patriarches, des empereurs, des papes, des historiens, des poètes, et les meilleures éditions des femmes savantes, des peintres.* 1752. París, Didot.
b. *Diccionario histórico abreviado que contiene la historia de los patriarcas, príncipes hebreos, emperadores, reyes y grandes capitanes, de los dioses, de los héroes de la Antigüedad pagana, de los papas, santos padres, obispos* [...] *en lo que se indica todo lo más curioso y útil de la historia sagrada y profana. Traducido del español por D. - que da al fin de este último tomo un suplemento de muchos héroes españoles.* 1753-1754. Madrid, Joseph Rico (Biblioteca Universitaria, Valencia; Aguilar Piñal 1986: 3.541).

La Serre, Jean Puget de la
[Trad.: Heredero y Mayoral, Nicolás Antonio, colegial teólogo en el [colegio] de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora de la Real Universidad de Alcalá y opositor a cátedras]
a. *Le tombeau des délices du monde.* 1630. París, Gaultier.
b. *El sepulcro de las delicias del mundo: escrito en francés por Mr. Jean Puget de la Serre. Historiador de Francia* [...]. *Traducido al castellano e ilustrado con un compendio histórico por el Br. Don Nicolás Heredero y Mayoral.* 1792. Madrid, Imprenta Real (Aguilar Piñal 1986: 2.949).
a. *Le miroir qui ne flatte point.* 1632. Bruselas, G. Schoevaerts.

b. *El espejo que no adula, por Mr. Jean Puget de la Serre. Historiador de Francia.* 1794. Alcalá, Real Universidad (Aguilar Piñal 1986: 2.951).

Le Beau, Charles
[Trad.: Romero, José]
a. *Histoire du Bas-Empire en commençant à Constantin le Grand.* 1757. París, Desaint.
a. *Histoire du Bas-Empire* [...] *continuée depuis le 22e vol. par Hubert Pascal Ameilhom et une table alphabétique enrichie de réflexions politiques, morales et critiques et des faits les plus intéressants contenus dans cet ouvrage, par Ravier.* 1757-1817. París [L. F. Delapierre].
b. *Historia del bajo Imperio desde Constantino el Grande. Escrita en francés por Monsieur le Beau, secretario perpetuo de la Real Academia de las Inscripciones y Bellas Letras de París y traducida a la lengua castellana.* 1795. Madrid, Sancha, 2 vols. (Aguilar Piñal 1993: 2.010).

Le Ragois, Claude
[Trad.: Pagán, Antonio, abogado, autor de una traducción no publicada de *La mécanique des langues* (París, 1735) del abate Pluche (1688-1761): *Mecánica de las lenguas y arte de enseñarlas, de Mr. Pluche* (1770, ms.) (Aguilar Piñal 1991: 1.774).
a. *Instruction sur l'histoire de France et sur la romaine* [...] *avec une exacte traduction des 109 fables des Métamorphoses d'Ovide.* 1684. París, André Pallard [1719, Lyon].
a. *Instruction sur l'histoire de France par Le Ragois, continuée jusqu'au couronnement de Charles X augmentée d'une chronologie en vers des rois de France par Arg. de Foris* [14e éd.] *ornée des portraits de nos rois jusqu'à Charles X* [...] *suivie de l'histoire ancienne grecque et romaine et d'un abrégé de géographie et d'histoire sainte.* 1722. París, Moronvel.
b. *Compendio de la historia romana por preguntas y respuestas.* 1772. Madrid, Pedro Marín (Aguilar Piñal 1991: 1.776).

Laugier de Tassy
[Trad.: Clariana y Gualbes, Antonio de]
a. *Histoire du royaume d'Alger avec l'état présent de son gouvernement, ses forces de terres et de mer, de ses revenus, police, justice, politique et commerce.* 1725. Amsterdam, H. du Sauzet (Bibliothèque Nationale, París).
b. *Historia del reino de Argel, su gobierno, fuerzas del mar, policía, justicia, política y comercio. Escrita en francés por Mr. Laugier de Tassy.* (s. a.). Madrid, P. Aznar (Biblioteca Universitaria, Valencia; Aguilar Piñal 1983: 3.107).

Maimbourg, P. Louis, S. J., autor de *Histoires* (12 vols.), véase *infra*
[Trad.: Muñárriz, Vicente Ferrer]
a. *Histoire des croisades pour la délivrance de la Terre Sainte.* 1676-1677. París, S. Marbre-Cramoisy (t. 5 & 6 de la serie *Histoire du sieur de Maimbourg* [vols. 1 & 2: *Histoire de l'arianisme*, vol. 3: *Histoire des iconoclastes*, vol. 4: *Histoire du schisme des Grecs*, vol. 7: *Histoire de le décadence de l'Empire, vol.* 8: *Histoire du grand schisme d'Occident*, vol. 9:

Histoire du luthéramisme, vol. 10: *Histoire des calvinistes*, vol. 11: *Histoire de la ligue*, vol. 12: *Traité historique de l'histoire de Rome*].
b. *Historia de las primeras cruzadas para la conquista de la santa ciudad de Jerusalén.* 1765. Madrid, Francisco-J. García, 4 vols. (Aguilar Piñal 1989: 6.096).

Ménard, Léon
[Trad.: Daza, Manuel José]
a. *Les moeurs et les usages des Grecs.* 1743. Lyon, Vve. Delaroche et fils
b. *Usos y costumbres de los griegos, escritos en idioma francés por M. Ménard.* 1760. Madrid, Francisco Javier García (Aguilar Piñal 1984: 64).

Montesquieu, Charles de Secondat, barón de (1689-1755)
[Trad.: Cervatán Carrasco, Manuel]
a. *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* [par le président de Montesquieu]. 1734. Amsterdam, J. Desbordes [1734, París, Huart, Clouzier Guillyn].
b. *Reflexiones sobre las causas de la grandeza de los romanos y las que dieron motivo a su decadencia.* 1776. Madrid, Joachim Ibarra (Aguilar Piñal 1983: 2.876).
b. *Consideraciones sobre la causas de la grandeza y decadencia de los romanos, traducidas y anotadas por D. Juan de Dios Gil Lara.* 1825. Madrid, García.

Moreri, Louis
[Trad.: Miravell y Casadevante, José]
a. *Le grand dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sainte et profane.* 1674. Lyon, J. Girin et B. Rivière.
b. *Gran diccionario histórico o miscelánea curiosa de la historia sagrada* [...] *traducido del francés de Luis Moreri con amplísimas adiciones y curiosas investigaciones pertenecientes a las coronas de España y Portugal, así en el antiguo como en el nuevo mundo, por D. Joseph Miravell y Casadevante (de la Real Academia de la Historia y canónigo del Sacromonte de Granada).* 1753. París, a costa de Libreros privilegiados y en León de Francia de los Hermanos de Tournes, Libreros (con adiciones del conde de Ericeira y de tres jesuitas españoles: PP. Martínez, López y Marín) (Aguilar Piñal 1989: 5.054).[6]

Muller, Louis
[Trad.: Paterno, Francisco]
a. [no figura en Bnibliothèque Nationale, París]
b. *Colección de las guerras de Federico II el Grande.* 1789. Málaga, Herederos de Francisco Martínez (Aguilar Piñal 1991: 2.041).

---

[6] Véase también Félix San Vicente, *Bibliografía de la lexicografía española del siglo XVIII,* Abano Terme, Piovan, 1995, y Paul-J. Guinard, "Le livre dans la Péninsule ibérique au XVIIIe siècle. Témoignage d'un libarire français" *Bulletin Hispanique* 59 (1957), 176-197.

Pluquet, abate François André Adrien
[Trad.: Mera Alfonso, José María]
a. *Mémoires pour servir à l'histoire des égarements de l'esprit humain, par rapport à la religion chrétienne, ou Dictionnaire des hérésies, des erreurs et des schismes.* 1764 (2ª ed.). París, Nyon Barrois, 2 vols.
b. *Diccionario histórico de las herejías, errores y cismas. Obra escrita en francés por el abate Pluquet.* 1792. Madrid, Imprenta Real (Aguilar Piñal 1989: 4738; Biblioteca Nacional, Madrid).

Ramsay, caballero Andrew de
[Trad.: Savila, Francisco]
a. *Les voyages de Cyrus, avec un discours sur la mythologie, par M. de Ramsay* [avec une lettre de Nicolas Freret]. 1727. París, G. F. Quillau fils (Bibliothèque Nationale, París).
b. *Nueva Ciropedia o Los viajes de Ciro y un discurso sobre la mitología que escribió en lengua francesa Monsieur de Ramsay, con una carta de Monsieur Fréret en la que manifiesta la exacta cronología de la obra. Lo que tradujo el año de 1732 en lengua castellana D.____.* 1738. Barcelona, Hnos de Juan Pablo y María Martí, 2 vols. (Aguilar Piñal 1993: 4.359) (Madrid, Imprenta Real, edición bilingüe inglés-castellano para uso escolar) (1760, Londres, T. Wilcox).

Raynal, abate Guillaume Thomas
[Trad.: Homar, Gabriel de]
a. *Discours*
b. *Discurso pronunciado en el Parlamento de París* [...] *contra la obra intitulada: Historia filosófica y política de los establecimientos* [...] *con las Indias.* 1789. Semanario Erudito (Biblioteca Universitaria, Valencia). [se trata de *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes.* Nueva ed. 1773 Amsterdam (s. i.) o 1774, La Haya, Goce o 1783, Ginebra, J. Leonard Pellet. Existe una traducción-compendio del s. XIX: *De los pueblos y gobiernos. Colección de pensamientos extraídos de la historia filosófica de las dos Indias. Traducido al castellano por S. D. V***.* 1823. Londres, Davison].

Rollin, Charles, rector de la Universidad de París (1661-1741)
[Trad.: Abad de S. Martín de Chasonvila; Villanueva y Chavarri, Francisco Xavier de; Barreda y Bustamente, Pedro José]
1 a. *Histoire ancienne des Egyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Mèdes et des Perses, des Macédoniens et des Grecs, par M. Rollin.* 1731-1738. París, Vve. Estienne.
a. *Histoire romaine depuis la fondation de Rome jusqu'à la bataille d'Actium c'est à dire jusqu'à la fin de la République* (T. I-VII, T. VII, revu par Crevier). 1738-1748. París, Vve Estienne (Vve Estienne et fils).

a. *Abregé de l'histoire ancienne par M. l'abbé Tailhé.* 1754. Lausana, M.-M. Bousquet.
b. *Rollin abreviado o compendio de la historia antigua* [Trad.: abad de S. Martín de Chasonvila]. 1745. Amberes, a costa de Marc-Michel Bousquet, 6 vols.
b. *Historia antigua de los egipcios, de los asirios, de los babilonios, de los medos y de los persas, de los macedonios, de los griegos, de los cartagineses y de los romanos. Compuesta y reducida a una por D. Francisco Xavier de Villanueva y Chavarri.* 1755-1761. Madrid, Joseph Rico, 12 vols. [numerosas notas del traductor].

a. [no hay ninguna ed. parcial de Rollin enla Bibliothèque Nationale (París) que tenga un título francés que corresponda al título español siguiente (b). Sin embargo existe una ed. inglesa: *The History of the arts and sciences of the Antients by M. Rollin translated from the French.* 1737-1739. Londres, J. & P. Knapton, 4 vols.].
b. *Historia de la artes y ciencias, que escribió a continuación de su historia de las monarquías antiguas el Sr. Carlos Rollin.* 1776. Madrid, Blas Román, 3 vols. (Biblioteca Universitaria,Valencia; Aguilar Piñal 1981: 3.726).
a. *Le Rollin de la jeunesse, ou Morceaux choisis d'histoire ancienne et romaine* (2ª ed., 2 vols.). 1816. París, Delaunay (Bibliothèque Nationale, París).
b. *Historia de Rollin, para uso de la juventud o trozos escogidos de la Hª antigua.* 1835-1836. Madrid (Biblioteca Nacional, Madrid).

Sabbathier, François, profesor del colegio de Châlons sur Marne, autor de *Dictionnaire pour l'intelligence des Auteurs classiques Grecs et Latins tant sacrés que prophanes contenant la géographie, l'histoire, la table et les antiquités.* 1766-1815. Châlons sur Marne, Seneuze, Delalain libraires, 37 vols.
[Trad.: Cladera, Cristóbal, presbítero y periodista (1760-1816), traductor del italiano (Murena), del inglés y del francés y de: *Les moeurs, coutumes et usages des anciens peuples, pour servir à l'éducation de la jeunesse, par M. Sabbathier ... Extrait du livre de Platon* [dans la traduction de l'abbé Sallier]. 1770. Châlons-sur-Marne, Bouchard.
a. *Essai historique et critique sur l'origine de la puissance temporelle des papes. Nouvelle édition. Dictionnaire pour l'intelligence des auteurs classiques grecs et latins Par M. Sabbathier.* 1755. La Haya-Châlons sur Marne, A. Degaulle.
b.*Del origen de la potestad temporal de los papas. Obra escrita en francés por M. Sabbathier.* 1789. Madrid, Antonio Espinosa (Aguilar Piñal 1983: 3.090).

Thomas, Antoine Léonard, miembro de la Academia francesa.
[Trad.: Ruiz de Piña, Alonso]
a. *OEuvres de M. Thomas.* Nueva ed. aumentada. 1773. *Essai sur les éloges,* París, Moutard (T. I & II: *Essai sur les éloges* [...] *Maximilien de Béthunes, duc de Sully;* t. IV: *Essai sur le caractère, les moeurs et l'esprit des femmes* (encuadernado al final del T. IV: *Eloge à la mémoire de Mme Geoffrin*).
b. *Historia o pintura del carácter, costumbres y talento de las mujeres en los diferentes siglos.*

[...] *Escrita en francés por Mr. Thomas y traducida del castellano por D ___*. [Trad.: Ruiz de Piña, Alonso]. 1773. Madrid, Miguel Escribano (Aguilar Piñal 1993: 2.402).
b. *Elogio de Maximiliano de Béthune, duque de Sully, principal ministro en el reinado de Enrique IV. Traducido del francés.* [Trad.: ?]. 1763. Madrid, Imprenta Real de la Gaceta.

Turon, Antoine
[Trad.: Medrano, Fray Manuel José de]
a. *Histoire des hommes illustres de l'ordre des Prédicateurs.*
b. *Historia de los varones ilustres de la orden de Predicadores.* 1750. Madrid, G. Ramírez (Aguilar Piñal 1989: 4.420).

Vertot, Aubert René, abate de
[Trad.: Serrano de Abarca, Ambrosio]
1 a. *Histoire des révolutions arrivées dans le gouvernement de la République romaine.* 1720 (1ª ed.), (3ª ed. 1734, La Haya, H. Scheurleer).
b. *Historia de las revoluciones sucedidas en el gobierno de la República romana.* 1734 (1739). Bruselas, Palma 1844.
b. *Historia de las revoluciones ocurridas en el gobierno de la República romana. Escrita en francés, por D. S. C. Pages.* 1825. París, Parmentier.
2 a. *Histoire des chevaliers hospitaliers de Saint Jean de Jérusalem.* 1726. París (París, Rollin, Quillaut, Desaint, 4 vols.; Amsterdam, 1732).
b. *Historia de los caballeros hospitalarios de S. Juan de Jerusalén. Traducida por Ambrosio Serrano de Abarca.* 1802. Madrid.
3 a. *Histoire des révolutions du Portugal.* 1689. París, Vve de E. Martin, J. Boudot, E. Martin (1711, 1728 3ª ed.).
b. *Historia de las revoluciones de Portugal.* 1747. León de Francia; 1825. París, Parmentier.

Voltaire, François Marie Arouet
[Uria y Orueta, Leonardo de]
a. *Histoire de Charles XII de Suède.* 1731. Basilea, Christian Revis (Rouen, Jore).
b. *Historia de Carlos XII rey de Suecia.* 1771. Madrid, Joseph Doblado (Biblioteca Universitaria, Valencia).

LA PANACEA DE BERKELEY Y LA TRADUCCIÓN DE VICENTE FERRER GORRAIZ BEAUMONT

CINTA CANTERLA
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

La curiosa obra de George Berkeley *Siris: A Chain of Philosophical Reflexions*, publicada en 1744, consiguió pronto un gran éxito de público, de tal manera que después de conocer varias ediciones seguidas en Londres y Dublín el mismo año, fue traducida casi de inmediato (en 1745) al alemán, al francés y al holandés y leída con mucho interés en toda Europa. Y probablemente parte de la expectación estaba justificada: según indica su título completo, el objeto de la misma lo constituía una panacea médica que Berkeley había importado de América y que había estado utilizando en su diócesis, con esperanzadores resultados, para aliviar a aquellas personas que por su pobreza no podían pagarse un médico. La llamada "agua de brea" fue presentada como un verdadero remedio universal.

Desde la perspectiva de los ideales ilustrados, esa publicación de la receta y sus utilidades para darlas a conocer al público en general respondía menos a un propósito filosófico que a la filantropía característica de la época, según la cual había que contribuir a la mejora de la calidad de vida del género humano y, más concretamente, de la salud pública europea. Así que la intención de Berkeley fue, pues, en un primer término, higienista, como él mismo reconoce: poner en conocimiento del público dentro y fuera de su país un remedio médico barato con el que combatir las enfermedades y la miseria que asolaban los estratos más bajos de la población.

Pero las reflexiones médicas del obispo de Cloyne -que debido a la pobreza de sus feligreses, no sólo había de cuidarse de sus almas, sino también de sus cuerpos- iban acompañadas, además, de un conjunto sistemático de consideraciones sobre las propiedades médicas de ciertos vegetales, la esencia de la Naturaleza considerada como un todo, la cadena del ser, el principio vital del mundo, etc., todas ellas estrictamente ordenadas, numeradas y encadenadas (esto es, derivadas unas de las otras), que situaban la eficacia del remedio en el contexto de una teoría mágica y mística acerca de la interrelación del hombre con el cosmos. Con lo que el escrito derivaba extrañamente hacia un género filosófico -el de la *Logosmystik* naturalista y panteísta- cuyos mejores ejemplares se habían cerrado con el Renacimiento. De ahí su título completo: *Siris. A Chain of Philosophical Reflexions and Inquiries Concerning the Virtutes of Tar-water, and divers other Subjects connected together and arisin One from Another.*

Sin embargo, qué duda cabe que era un género renovado. Por una parte, el *Siris* era un escrito moderno que se hallaba emparentado, por su defensa de los propiedades médicas de ciertos vegetales, con la botánica y la química que en el siglo XVIII se elaboraban bajo la influencia de las teoría newtonianas (la *Vegetable Statick* de Hales y los *Elementa Chemiae* de Boerhaave, por ejemplo). Y de hecho, su aparato crítico así lo atestigua: sus referencias científicas se sitúan en esta corriente. Ahora bien, como Casini ha demostrado, esta ciencia natural de corte newtoniano era susceptible de derivaciones místicas, en parte favorecidas por la filiación de la concepción del mundo de Newton con respecto al neoplatonismo de Cambridge.

Por ello no resulta extraño que Berkeley pretenda en el *Siris* explicar las virtudes médicas de ciertas resinas a partir de la conexión de los vegetales con el alma del mundo, entendida ya en esa época en términos casi magnéticos y eléctricos; ni que vaya derivando en el texto desde las recomendaciones prácticas relativas a la preparación de su medicina y el análisis de sus propiedades a consideraciones naturalistas generales sobre las propiedades de los vegetales, y de ahí a reflexiones sobre la cadena del ser y otros razonamientos hipotéticos acerca de una consideración mística y panteísta de la naturaleza. El texto de Berkeley, además de una función higienista, resultaba poseer, pues, una misteriosa virtud filosófica, mágica y poética que hacen de él un verdadero texto prerromántico. Y este fue el motivo fundamental por el que la obra suscitó tanto interés en Europa y por el que los poetas románticos se inspirarían en él.

La introducción de T. E. Jessop en el volumen V de la edición canónica de las obras completas de Berkeley (Luce & Jessop 1953: 5) hace mención a una supuesta traducción del *Siris* al castellano en 1786, aunque sin citar al autor. Esta misma afirmación sin detallar aparece también en la obra de Luce *The Life of George Berkeley* (Luce 1949: 200). En su obra *A Bibliography of George Berkeley* ambos autores ofrecen la referencia completa: "1786. Composición, uso y virtudes del agua balsámica, vulgo de brea, del ilustrísimo señor Jorge Berkeley. [...] Publícala para beneficio de la humanidad el licenciado Don Vicente Ferrer Gorraiz y Beaumont. Madrid. (Parte del *Siris*)" (Luce & Jessop 1934: 27). El objeto de mi trabajo es poner de manifiesto el carácter erróneo de esta afirmación, pues lo que Vicente Ferrer Gorraiz Beaumont traduce en ese libro no es la obra *Siris* ni siquiera un fragmento de la misma, sino una de las cartas que el filósofo envió a Thomas Prior, en concreto el 19 de junio de 1744, a propósito de la preparación y utilidades del agua de brea; carta ésta que aparecía impresa al final de la traducción francesa del *Siris* que usó Gorraiz Beaumont,[1]

[1] En algunas bibliotecas y diccionarios, este autor aparece catalogado como Ferrer, como si fuese éste el primer apellido (por ejemplo, en la Biblioteca Nacional o en el *Diccionario Enciclopédico* de Espasa); en otros lugares, en cambio, está ordenado como si el primer apellido fuese Gorraiz (así se encuentra en la bibliografía de Aguilar Piñal 1981-1995: IV, 332). Para salir de dudas, habría que contar con la partida de nacimiento y bautismo, pero no parece que se haya encontrado, que yo sepa (suele darse la fecha de su muerte, pero no la de nacimiento). Para más confusión, según Aguilar Piñal, usó además los pseudónimos de "Antonio Aguilar" y "Antonio Alejandro de Palomares", y se le atribuyen los de "Vicente Pérez" e "Ignacio Carballo Núñez de Castro" . Aquí optaré, provisionalmente, por la decisión de Aguilar Piñal, y hasta no conocer algún dato concluyente, supondré que el primer apellido es Gorraiz.

y que sin duda al higienista español le pareció que resumía bien su contenido en los aspectos que a él le interesaban.

Vicente Ferrer Gorraiz Beaumont y Montesa, agustino español (muerto en 1792) que fue profesor público de filosofía y teología en las universidades de Toledo, Alcalá y Valladolid, y que, después de exclaustrarse, fue nombrado historiador por S. M. del Real Gabinete de Historia Natural, llegó a ser un reputado higienista en nuestro país, donde resultó un defensor infatigable de la hidroterapia (Hernández Morejón 1842: 379). En 1786 dio a la imprenta el opúsculo: *Composición, uso y virtudes del agua balsámica, vulgo de brea, del Ilustrísimo Señor Don Jorge Berkeley, obispo de Cloyne: quien la propone como remedio el más singular no sólo para precaver y curar las viruelas, sino otras muchas enfermedades, así interiores como exteriores, que se han juzgado hasta aquí por incurables* (Madrid, Imprenta Real).

Según se desprende de la introducción del mismo, el interés de este higinienista por la llamada en aquel entonces "panacea de Berkeley" se remontaba al menos a su escrito anterior, titulado *Juicio o dictamen sobre el proceso de inoculación*, de 1785, en el que había indicado: "el remedio que seguramente preserva y aún cura las viruelas de cualquier condición es el agua balsámica del Ilustrísimo Berkeley, obispo de Cloyne, de que se dará a su tiempo una disertación, para que tengan los profesores de medicina un remedio de la mayor eficacia no sólo contra las viruelas, sino contra la corrupción de la sangre, úlceras de las entrañas y pulmones, toses consumptivas, pleuresía, perineumonía, escorbuto, erisipela, asma, indigestiones, histerismo, caquexia, mal de piedra, hidropesía y al fin toda clase de inflamación " (Gorraiz Beaumont 1786: 3).

Así, pues, el interés de Vicente Ferrer Gorraiz Beaumont no era otro que divulgar un remedio médico que se había mostrado eficaz en una época en la que la medicina apenas conseguía aún combatir la mayor parte de las enfermedades, y ello en beneficio de la humanidad (Gorraiz Beaumont 1786: 3): un propósito, pues, higienista, como el del propio Berkeley (Gorraiz Beaumont 1786: 12, 22). Prueba de ello es que los elementos filosóficos del *Siris* no le parecieron tan indispensables para su propósito y prefirió ceñirse a lo fundamental para su interés: la receta y algunas consideraciones sobre su aplicación.

Y tampoco le pareció imprescindible otorgarse protagonismo escribiendo él un tratado sobre el remedio, un cometido que además podría ser contraproducente, pues la animadversión que provocaban en algunos sectores sus propuestas médicas podía extenderse al remedio *farmacológico* que llegaba de Inglaterra si él le hacía de intermediario. Así que optó por poner a disposición del público, mediante una traducción, la versión abreviada de la descripción del remedio que apareció en la carta de Berkeley a Thomas Prior que se hizo pública en 1744 en Dublín y Londres (Luce & Jessop 1953: 168), y que se hallaba reproducida al final del ejemplar del *Siris* que Ferrer utilizaba. Aunque acompañándola, como buen entendido que era, de una introducción, de un comentario y del correspondiente aparato crítico.

No se entiende bien cómo el opúsculo de Gorraiz Beaumont ha podido pasar por la traducción de un fragmento del *Siris*, pues en la introducción el autor lo indica claramente: "Podría desempeñar este asunto por varios medios, y acaso más instructivos que el de una mera traducción; pero para evitar emulaciones y la oposición tan cruda que han padecido hasta aquí todas mis obras, sin más causa que ser mías, y mirar al bien común abandonando el interés particular, traduciré una carta del autor en que él mismo recopila y comenta el libro de sus *Indagaciones*, respondiendo a un amigo de Dublín, que le consultó sin duda sobre el uso y virtudes de dicha agua" (Gorraiz Beaumont 1786: 4). Basta cotejar el texto que presenta con la carta a Thomas Prior en su versión francesa para comprobar que se trata de la completa y fiel traducción de esta carta, aunque en el opúsculo, debido a una errata, dice carta "a J. P." (Gorraiz Beaumont 1786: 4) en vez de a "T. P.".

El mismo traductor explicita cuáles son los objetivos que pretende alcanzar poniendo a disposición del público la citada carta: de un lado, poner al lector al tanto de las virtudes médicas de la panacea de Berkeley de un modo breve y directo; de otro, suscitar con ello el interés en leer la obra extensa, el *Siris*, cuyo título completo vierte Gorraiz Beaumont al castellano como *Indagaciones sobre las virtudes del agua de brea, a que se añaden varias reflexiones filosóficas sobre otras materias de la mayor importancia*.

Que a este higienista español el *Siris* lo ha fascinado también lo testimonia no ya el calificativo de "incomparable" (Gorraiz Beaumont 1786: 3) que le atribuye, poco fiable debido a la pomposa retórica de la época, sino el hecho de que la disertación que preparaba sobre ella se le haya ido de la mano en extensión, como él mismo confiesa (Gorraiz Beaumont 1786: 3). Y es que el *Siris* de Berkeley, aparte de la descripción del remedio médico referido contiene, como ya he indicado, toda una metafísica pannaturalista, casi panteísta y profundamente neoplatónica que habría de hacer las delicias de los filósofos y poetas románticos. Una filosofía que venía a dotar de contenido a la terapia hidrológica que él proponía. Aunque quizá el presentar la terapeútica unida a las consideraciones filosóficas de Berkeley podría haber llevado a muchos a desconfiar de la primera por no encontrarse de acuerdo con las segundas. Y Vicente Ferrer Gorraiz Beaumont prefirió ser prudente a fin de ser efectivo.

La actitud científica del traductor queda patente en dos rasgos fundamentales de su traducción: en primer lugar, la reiterada mención de que se publica "para beneficio de la humanidad" (como puede leerse en su portada) y para atender a las reclamaciones de las personas que le escriben de todas partes solicitándole la información médica que posee; en segundo lugar, el completo respeto al original, que vierte de un modo absolutamente fiel. En ambos empeños reconocemos la conciencia de un ilustrado de la importancia de la difusión del conocimiento científico y de las características peculiares de este tipo de saber.

Por algunas de las citas que acompañan tanto la traducción como la introducción y el comentario que el traductor añade al texto de Berkeley sabemos que se ha traducido de la versión francesa del original inglés (Gorraiz Beaumont 1786: 32, n. 2), y, aunque

no da la referencia bibliográfica completa, sabemos que se trata de la publicada en Amsterdam , por Pierre Mortier, durante el año 1745. Esta traducción francesa del *Siris* llevaba como apéndice dos cartas de Berkeley, una a Thomas Prior y otra a Linden, la primera de las cuales es la que traduce Gorraiz Beaumont. Las citas tanto del *Siris* como de la carta en cuestión dadas por el español coinciden perfectamente con la paginación de esta obra de referencia.

De la advertencia preliminar que el traductor francés hace a esta versión del original inglés dos consideraciones nos son de interés: una de ellas es la que indica que se ha utilizado la tercera edición del *Siris*, hecha en Dublín bajo la supervisión de Berkeley, con las adicciones y correcciones que el filósofo ha tenido a bien añadir (esta edición inglesa reproducía, al final, la carta de Prior, que era la primera de las tres sobre la cuestión que Berkeley había enviado a su amigo); la otra advertencia es la que corresponde a la declaración de principios del traductor: "Je me suis donc renfermé dans le simple office d'interprète, et j'ai taché de représenter fidèlement mon original, qui pour se faire valoir, n'avait besoin d'aucune parure étrangère" (Berkeley 1745: xix).

Este mismo escrúpulo en la traducción lo encontramos en el autor español, que afirma haberse "propuesto el designio de seguir las rigurosas leyes de una traducción literal" (Gorraiz Beaumont 1786: 20). Al comienzo del texto de Berkeley, y después de la introducción que Gorraiz Beaumont ha hecho, se indica explícitamente: "El original dice así", seguido de dos puntos. Y el texto traducido queda perfectamente distinguido tipográficamente mediante comillas tanto de esa introducción como del comentario añadido al final, como de las notas bibliográficas o simplemente explicativas que Gorraiz Beaumont añade. Aunque con una curiosidad que da un matiz peculiar al opúsculo: los comentarios posteriores a la traducción de la carta, cuyo texto, siguiendo la costumbre de Berkeley, iba numerado en entradas, continúan esa numeración, dando bastante homogeneidad textual y temática a lo escrito por Berkeley (claramente marcado y distinguido) y lo escrito por Gorraiz Beaumont. De tal manera que, junto al respeto riguroso al original, encontramos también un ingenuo espíritu, nuevamente muy ilustrado, de colaboración suprapersonal en el beneficio de la humanidad, e incluso un incipiente espíritu científico (médico y filosófico) según el cual lo importante es, más allá de los personalismos, aunar los esfuerzos.

En realidad, el opúsculo de Gorraiz Beaumont es más bien un pequeño tratado médico suyo divulgador de las ideas de Berkeley en el que va inserta la traducción de la carta a Prior. De hecho, ésta ocupa dieciséis páginas, mientras que la introducción y los comentarios añadidos a continuación se extienden durante trece. Pero en todo momento el traductor español ha evitado resumir de su propia voz las ideas del filósofo inglés, y ha buscado la objetividad citándolo textualmente. Un esfuerzo que dice mucho de su sentido escrupuloso del valor del original, aunque resulte aquí de una doble traducción.

Del mismo modo, es significativa también la propiedad con la que Gorraiz Beaumont traduce la terminología científica del tratado, la experiencia que se ve que tiene en las mismas cuestiones que Berkeley aborda, su coherencia en las apuestas

interpretativas que hace, que se mantienen de principio a fin, y su voluntad de estilo castellano, que hace que en ningún momento suene bajo su versión el eco de la traducción francesa. Tenemos tan pocas traducciones al castellano contemporáneas a los grandes filósofos europeos, que produce cierta emoción leer a un autor de la importancia de Berkeley en la versión dieciochista de nuestra propia lengua. Si esta práctica hubiese estado más extendida, nuestra lengua contaría hoy con un vocabulario filosófico mucho más depurado. Ni qué decir tiene que para la traducción castellana que actualmente preparo del *Siris* nuestro traductor, en el breve espacio de la suya, me ha dado alguna solución inestimable. Por ejemplo, la de traducir *tar-water* por "agua de brea" en vez de por "agua de alquitrán", una solución esta última de menos resonancia terapeútica en nuestra lengua.

De todos modos, queda por concluir si no hubiese sido mejor que Gorraiz Beaumont tradujese el propio *Siris*, una obra que, hasta donde yo sé, aún no cuenta con traducción española en nuestros días. O si fue en realidad más efectivo divulgando la versión abreviada de sus ideas dada en la carta. Desde luego, lo que sí parece que fue es prudente. Muy probablemente, muchas ideas filosóficas del *Siris* quizá no podrían haber visto la luz en España en aquel momento, tan semejantes en algunos extremos a las de ciertos tratados neoplatónicos, spinozistas e incluso cabalísticos. Así que lo más cauto debió ser suscitar el interés por ella, y que los que se sintieran movidos a leerla lo hicieran en francés.

Lo que sí es cierto es que en su opúsculo Gorraiz Beaumont procura ceñirse a los aspectos higienistas de la obra inglesa (eligiendo la carta, en la que el elemento filosófico es menor) y orientando sus comentarios a sus extremos médicos. Pero es bastante improbable que dado el conocimiento que este autor muestra en sus notas de las referencias científicas y que él mismo había impartido clases de filosofía, no hubiese reparado en los elementos más heterodoxos del tratado berkeleyano, o que, a pesar de que estos le hubiesen disgustado, calificase a la obra, no obstante, de extraordinaria. No podemos saber, sin embargo, cuál fue la verdadera razón que le hizo renunciar a una traducción del *Siris*.

Sí resulta significativo, en cambio, que mientras en toda Europa esta obra se traducía al año siguiente de su publicación inglesa, las ideas del *Siris* llegaran a España con cuarenta y dos años de retraso y en una versión abreviada y casi desprovista de ideas filosóficas. Hemos de agradecer, no obstante, a Ferrer Gorraiz que contribuyese a la difusión de este libro tan interesante. Aunque dudamos prudentemente de que muchos españoles lo acabaran leyendo.

Referencias bibliográficas

Aguilar Piñal, Francisco. 1981-1995. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 8 vols.

Berkeley, George. (1744) 1953. *Siris: A Chain of Philosophical Reflexions and Inquiries Concerning the Virtues of Tar-water, and divers other Subjets connected together and arising One from Another.* Edición de T. E. Jessop, en A. A. Luce y T. E. Jessop (ed.), *The Works of George Berkeley Bishop of Cloyne*, Londres, Thomas Nelson and Son, V.

Berkeley, George. 1745. *Recherches sur les vertus de l'eau de Goudron. Où l'on a joint des Réfléxions Philosophiques sur divers autres sujets. Traduit de l'anglais. Avec deux lettres de l'auteur*, Amsterdam, Pierre Mortier.

Casini, Paolo. 1969. *L'universo-macchina*, Bari, Laterza.

Gorraiz Beaumont y Montesa, Vicente Ferrer. 1786. *Composición, uso y virtudes del agua balsámica, vulgo de brea, del Ilustrísimo Señor Don Jorge Berkeley, Obispo de Cloyne: quien la propone como medio el más singular no sólo para precaver y curar las viruelas, sino otras muchas enfermedades, así interiores como exteriores, que se han juzgado hasta aquí por incurables*, Madrid, Imprenta Real.

Hernández Morejón, Antonio. 1842. *Historia bibliográfica de la medicina española*, Madrid, Jordán e hijos.

Luce, A. A. 1949. *The Life of George Berkeley*, Londres, Routledge.

Luce, A. A. & T. E. Jessop (ed.). 1953. *The Works of George Berkeley Bishop of Cloyne*, Londres, Thomas Nelson and Son.

Luce, A. A. & T. E. Jessop. 1973. *A Bibliography of George Berkeley*, La Haya, Martinus Nijhoff.

LAS TRADUCCIONES DE CHARLES ROLLIN Y SU LUGAR EN LA BIBLIOGRAFÍA PEDAGÓGICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

La repercusión que la obra de Rollin tuvo en España durante todo el siglo XVIII no fue fortuita. Es necesario buscar su explicación tanto en la propia personalidad del autor, como en la importancia y significación de su obra.[1] Profesor de retórica y elocuencia latina en el Colegio de Francia y posteriormente rector de la Universidad de París, Rollin fue apartado varias veces de su cargo rectoral debido al convencido jansenismo que predicaba y su oposición a la bula *Unigenitus* promulgada en 1713 por Clemente XI. Alabado por muchos -Voltaire, Montesquieu-, censurado por otros,[2] reorganizó y perfeccionó la enseñanza. Aunque sus libros se presentan con un cierto carácter enciclopédico, están planteados siempre desde la inquietud didáctica y pedagógica.

El *Panégyrique de Louis XIV*, el *Avènement de Philippe V au trône d'Espagne*, el *Traité des études ou De la manière d'enseigner les belles lettres* (1726-1728), su *Histoire ancienne* (1730-1738), así como la edición de la *Institución oratoria* de Quintiliano o la *Histoire romaine* (1738-1748) en 16 tomos continuada por Crévier[3] marcaron de una u otra forma un cambio en el movimiento del ideario educativo, hasta el punto de que la autoridad intelectual y educativa de Rollin perduró en Occidente durante más de un

---

[1] Desde el punto de vista cuantitativo, pueden dar cuenta de la importancia de este autor las doscientas sesenta y tres referencias, en diferentes ediciones, registradas informáticamente en el *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español* (1998: www.mcu.es/cgi-bin/ccpb/), además del fondo no informatizado que, sabido es, lo supera con creces.

[2] Así está atestiguado por la polémica aparecida en *Bibliothèque française ou Histoire littéraire de la France* de 1727. En dicho número están recogidas las "Observations adressées à M. Rollin, ancien Recteur et Professeur Royal, sur son *Traité de la manière d'enseigner et d'étudier les Belles Lettres* par M. Gibert ancien Recteur et Professeur de Rhétorique au Collège Mazarin" (1727 : X, 198); la réplica "Lettre de Mr. Rollin à M. Gibert Ancien Recteur de l'Université, au sujet de ses *Observations* sur le *Traité de la Manière d'enseigner et d'étudier les Belles Lettres*" (*id.*: 234), y de nuevo la refutación "Réponse de M. Gibert à la Lettre de M. Rollin, Ancien Recteur de l'Université" (*id.*: 250). Aludo a esta polémica en "La culture française dans les études du 'Real Colegio de Cirugía' de Cadix (1748-1800)", comunicación presentada en el coloquio *Recepción de los autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX*, en prensa.

[3] Reeditadas siete veces entre 1728 y 1789 (1ª edición: 1726-1728, in-12, 4vol), se harían nuevas ediciones en Didot (23 tomos entre 1845-63) y Hachette (7 tomos entre 1837-41).

siglo. Los grandes rasgos de esta propuesta pedagógica se podrían resumir en: a) el latín relegado a un segundo plano, b) la lengua francesa ocupando un lugar privilegiado y vehiculando todas las ciencias, c) el estudio de la Historia como escuela de moral, y d) la aversión a la educación mundana (Mialaret & Vial 1981: 286-288).

Podemos imaginar la repercusión que podrían tener todas estas iniciativas en España, donde se vivía también una intensa pasión por la teoría educativa en estos momentos. Pero es también desde el amplio punto de vista de la cultura en general, y de la traducción misma en particular, desde el que nos van a interesar estas traducciones de Rollin, pues las consideraciones que sobre ellas hacen sus contemporáneos y quienes las manejan nos permiten calibrar no sólo el estado de la cuestión de la traducción en estos momentos en España, sino las cualidades, prioridades, etc., que según la mentalidad del momento se exigen a un buen traductor, así como toda una filosofía subyacente sobre el "espíritu" de las lenguas traducidas, correspondencias entre ellas, junto con otros problemas relativos a los formalismos de fidelidad, etc.

Desde el punto de vista cronológico, la primera de estas traducciones de Rollin que vamos a tratar[4] es la *Historia antigua de los egipcios, de los sirios, de los babilonios* a cargo de Francisco Javier Villanueva y Chavarri, y llevada a cabo entre 1755 y 1761. Como viene a indicarse indica en el subtítulo, se trata de una traducción-adaptación, una obra "compuesta y reducida a una [...] de las dos que separadamente escribió" Rollin. Aunque la idea de condensar los dos tratados no pareció muy exitosa según palabras (veintiún años más tarde) de Pedro Joseph de Barreda y Bustamante -"y no sé si acertó en mudar el método del Autor, y querer darle estilo propio" (Rollin 1776: Prólogo, s. p.)-, podríamos, sin embargo, encuadrar con airosos argumentos dicha traducción en las expectativas bibliográficas que el movimiento pedagógico demandaba, atestiguado por el espíritu divulgador propio de la "traducción-abreviación" (Urzainqui 1991: 627).

La primera de estas expectativas estaría en que el autor traducido es un ejemplo del rechazo que se está produciendo a los libros mundanos, de comedias, etc. que ya prohibía el jansenismo para la educación de los niños (Mialaret & Vial 1981: 287), tratando de llevar ésta hacia la temática histórica, que encuentra en esta segunda mitad del siglo XVIII una tierra fértil para su cultivo. En la época anterior, Fontenelle y Malebranche habían acusado a esta misma enseñanza histórica de "*détourner* les enfants de la contemplation de la vérité" (Mialaret & Vial 1981: 286), pero ahora estaría sometida a la moral, describiría los vicios, mostraría los errores y sería accesible a los niños porque ha dejado de ser un conjunto de fábulas para abarcar, además de la historia política, la de costumbres y la de la vida cotidiana (Mialaret & Vial 1981: 287). A ello habría que añadir que, si bien criticado por alguno de sus colegas contemporáneos, el compendio resumido, la síntesis en aras de una mejor enseñanza

[4] La traducción inmediatamente anterior, *Rolin abreviado o compendio de la historia antigua.* [...] *Reducido y traducido del francés en lengua castellana por el abad de San Martín de Chassonvila*, Amberes, Marc-Michel Bousquet y Compañía, 1745, no reúne las dos obras históricas de Rollin.

adaptada a la juventud, está justificada desde la originalidad de Rollin. Como apuntan Mialaret & Vial (1981: 286): "pour les filles, après les lectures pieuses, les récits d'histoire seuls conviennent". Por último, dicha labor de traducción, adaptación y refundición de las dos voluminosas obras de Rollin se inserta explícitamente e intencionalmente entre los textos pedagógicos españoles del siglo XVIII a través del "Prólogo" con el que Villanueva y Chavarri se dirige al rey recordándole su responsabilidad en la educación de los jóvenes:

> Los famosos legisladores que los primeros dieron reglas para el gobierno político, y económico de las ciudades, de los pueblos, y de los reinos, pusieron en esta parte su mayor atención, persuadidos a que serían inútiles el establecimiento de las leyes las más sabias, y ociosos todos sus develos, sin el cuidado de ir criando aquellas tiernas plantas, que aun más pertenecen a la república que a sus padres, e introduciéndolas poco a poco, y desde la niñez el suco de las patrias leyes, de las costumbres y de la religión de sus mayores. (Rollin 1755a: s. p.)

También es cierto que Villanueva, oficial de la Secretaría de la Nueva España, no puede ser considerado con este texto prologal como ideólogo de la pedagogía pues, en realidad, una completa lectura de las páginas introductoras nos revelan que se trata de una personal adaptación del "Discurso preliminar" de Rollin a su *De la manière d'enseigner* [...] *ou Traité des études*, que es el obra siguiente a que nos vamos a referir.

El *Modo de enseñar y estudiar las bellas letras. Para ilustrar el entendimiento y rectificar el corazón* (1755), traducido por María Catalina de Caso y publicado el mismo año que el compendio de Villanueva y Chavarri, ofrece sustanciosos textos adicionales, ya desde la labor de traducción, ya desde el punto de vista del concepto de educación de la época, en cuanto que, según Mialaret & Vial (1981: 284), esta obra de Rollin era, entre 1726 y 1760 "le livre de chevet, le Mentor, le modèle de tous ceux qui font profession d'enseigner".

Editada la traducción en tres volúmenes, el primero de ellos pone en manos del lector, además del prólogo en latín de Ch. Rollin, una dedicatoria de Catalina de Caso a la reina María Bárbara. En ella, la traductora loa la virtud de la reina y su buena crianza basándose en que había sido "ilustrada con las ciencias, admirada de los extranjeros por las muchas lenguas que [poseía], y venerada por todas las demás virtudes" (Rollin 1755b: I, s. p.). Para justificar su demanda de aprobación real, la traductora alude también al "importante asunto" de la obra.

En este punto merece la pena decir algunas palabras sobre esta mujer excepcional. María Catalina de Caso nació en Flandes y se educó en Francia; hija del brigadier ingeniero jefe Eugenio Alberto de Caso, originario de Asturias, tuvo, según Antonio Joaquín de Rivadeneyra, la "educación propia de su sexo [...] escribir, coser, bordar, hacer encajes, &c" (Rollin 1755b: I, s. p.). Cultivó igualmente el dibujo y la tapicería, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes y Letras, además de formarse en geografía y arquitectura militar. Aplicada a la erudición sagrada y profana, viajó con su padre por Alemania, Inglaterra y Francia, lo que le proporcionó "un rico tesoro en la perfecta

posesión de seis lenguas" (Rollin 1755b: I, s. p.). Casada con el comisario de Guerra Joseph Blanco, pasó a la corte y luego a Zamora donde enviudó al cargo de tres hijos. Fue entonces cuando, según sus propias palabras, la soledad la animó a emprender la traducción.

La "Aprobación" de fecha 16 de diciembre de 1754 que de esta traducción hace constar el capellán de honor de la reina, Joseph de Rada y Aguirre, da cuenta de una especial valoración de la misma en un momento de proliferación fructífera de traducciones:

> hallo todas las circunstancias que hacen apreciable una buena traducción. Es clara, pura, elegante, y sin dejar de ser libre, tan exacta y fiel, que explica con energía todo el sentido del original. Semejantes traducciones no son tan fáciles como algunos imaginan; por lo cual, entre la casi immensa turba de traductores del francés al español, como hace sudar hoy las prensas, apenas hay quien llene el gusto de los que entienden perfectamente los dos idiomas. (Rollin 1755b: I, s. p.)

El capellán afirma seguir la voz de los más célebres entendidos del momento en valoración de traducciones, los autores del *Diario de los literatos*, quienes ya en 1742 se quejaban de las malas versiones españolas, exceptuando sólo las de Teodosio. Entre las buenas condiciones de Catalina de Caso que le permiten erigirse en buena traductora al mismo nivel de Teodosio destaca el censor: a) "sabe con fundamento y de raíz las lenguas española y francesa", b) "tiene bastante noticia de la latina", c) "el gran estudio, que ha hecho en las obras de Rollin"; todo lo cual le permite construir una obra "perfecta en este género". La admiración por el trabajo bien hecho es tal que se la invita a traducir el resto de las obras del rector francés, así como las vertidas anteriormente por entender que le faltaban a éstas "pureza y exactitud" (Rollin 1755b: I, s. p.).

Con fecha 19 de diciembre de 1754 aparece firmado por el padre Nicolás Gallo, presbítero de la congregación del Salvador, una nueva *Aprobación* que dice así: "Porque una traducción cabal, y sin los defectos que comúnmente adolecen las traducciones, es una especie de prodigio que se desea mucho ver, pero que rara vez se halla" (Rollin 1755b: I, s. p.). Del buen traductor, el P. Nicolás Gallo exige juicio, buen gusto y propiedad, todo lo cual encuentra en la obra aprobada. El buen juicio y buen gusto influyen en el traductor a la hora de elegir el autor y el tema. En este caso, suficientemente justificada la personalidad de Rollin, destaca el censor sin embargo un gusto elevadísimo de Catalina de Caso al elegir un tema tan árido y seco, pero tan útil como es la educación de la juventud y el provecho que esto va a traer.

Refiriéndose a la propiedad como exponente de una buena traducción, y tras criticar la confusión de idiotismos de una lengua a otra que abundaban en las traducciones de la época, el censor ejemplifica así las excelencias de la de Catalina de Caso: "Yo hallo en ella lo que no hallo en otras muchas, y es paréceme, que cuando la leo, leo un autor que jamás estuvo escrito en otra lengua que la castellana, y esto para mí es la regla de discernir las buenas de las malas traducciones" (Rollin 1755b: I, s. p.).

Joaquín de Rivadeneyra y Barrientos, consultor del Santo Tribunal, en su "Dictamen" de 8 de enero de 1755, además de loar la inteligencia de la traductora y de la obra, se detiene a explicar en varias páginas unas consideraciones sobre la dificultad de conseguir una buena traducción. Dificultad que consiste fundamentalmente en tener "los fondos de un caudal grande en todos los términos de un idioma [...] y [en] que cada idioma tiene su modo de explicación correspondiente al modo de su concepto" (Rollin 1755b: I, s. p.). Acudiendo a algunas ideas sobre el modo de traducir de Cicerón, reclama la necesidad de liberarse de la versión de palabra por palabra.[5] Parafraseando a Madame Dacier en el prefacio a la traducción de Homero, Rivadeneyra apunta que toda traducción resulta más extensa que el original por la necesidad de matizar, y basándose en las traducciones al griego que el padre Petau hizo de Cicerón, defiende la flexibilidad a la hora de traducir pensamientos y expresiones. El consultor Rivadeneyra ejemplifica luego sus observaciones apoyándose en dos versos de Horacio de la Oda 4, libro I -"Palida mors aequo pulsat pede/Pauperum tabernas, Regumque turres"- y las diversas traducciones que de ellos habían hecho Mme Dacier, el padre Tarteron y el español Villen de Viedma. Todo ello para terminar encomiando la obra de Catalina de Caso, así por la justeza de la traducción como por el singular aporte a la educación, ya que, por el aprovechamiento que podrán los jóvenes sacar de dicho libro, cree Rivadeneyra que deberían éstos "venerar" a dicha señora por "madre común" (Rollin 1755b: I, s. p.).

Ciertamente, la envergadura de la obra original es un mérito que sitúa a la traductora española al nivel profesional de Anne Dacier (1654-1720) quien marcó el final de las *belles infidèles* (Delisle & Woodsworth 1995: 155). Por otra parte, las traducciones de educación interesan además porque es una época volcada sobre la moral, y el mérito de Catalina de Caso estará en situar para siempre y de forma explícita la concepción educativa de Rollin como modelo a seguir, aunque, por supuesto, el original francés era conocido ya en nuestro país.

Respecto del contenido de la obra, en ella se señalan tres objetivos en la instrucción: a) la formación del entendimiento, al que el estudio proporciona "elevación y extensión" (Rollin 1732: 6), ayudándole a sacar las consecuencias más distantes y "rectitud" (Rollin 1732: 6), alejando las falsas preocupaciones que nacen de la ignorancia; b) la formación de las costumbres, pues el hombre "no nació para sí sólo, sino también para la sociedad" (Rollin 1732: 12), y por eso recomienda la lectura de Autores, el conocimiento de las virtudes de los hombres grandes y unas reflexiones, "breves y penetrantes, despedidas como una saeta" (Rollin 1732 : 27), que el maestro debe proporcionar; y c) el objetivo de la instrucción es el estudio de la religión -de ahí que el "reglamento de la Universidad de París de 27 de junio de 1703 estableciera que todos los días se aprendiera algo de las Escrituras Sagradas" (Rollin 1732: 33)-, pues en esto

[5] El tema de la mayor o menor literalidad en el ejercicio de la traducción sería tratado en esta época además por Antonio de Capmany en su *Arte de traducir el idioma francés al castellano*, de 1776 (Checa 1991: 595).

no hay que olvidar que el jansenismo, siendo un movimiento renovador en el aspecto educativo, sus fines son profundamente religiosos.

En 1755, conviven en España el *Traité des études* y la traducción de Catalina de Caso. Consciente ésta de que la traducción no es el lugar de aportaciones teóricas, sí apunta a una necesidad social de la misma en general, y en particular de ésta de Rollin, y se demuestra en que la obra ya había sido traducida en otros países. No es exagerado decir además que, tanto por su prólogo como por el asentimiento de los diferentes aprobaciones y dictámenes que lo acompañan, los textos traducidos necesitan ocupar su ubicación en la historia de la pedagogía española como lo ha ido ocupando en el resto de Europa.

En medio de un catolicismo ilustrado, de un filojansenismo y un regalismo cuyo pretexto era la colaboración del rey en la modernización del país (Laspalas 1993: 697), la política educativa en España experimentó a partir de Fernando VI un auge basado en el "mito de la instrucción" (Delgado 1993a: 650). Sujeta a las mismas corrientes ideológicas que propiciaron en Francia una verdadera "pasión por la pedagogía" (Mialaret & Vial 1981: 289), triunfaron aquí los tratados relativos a la enseñanza. A la vez que en el país vecino, los procedimientos y temas más diversos se presentaban al lector interesado -a quien se le proponía siempre una forma nueva de acercarse al problema- bajo diferentes formas: síntesis -*Émile* (1762) de Rousseau-, parte de una 'suma' filosófica -*OEuvres philosophiques* y *Cours d'étude pour l'instruction du prince de Parme* (1769-1773) de Condillac-, tratados -*De l'homme et de son éducation* de Helvétius (1772)-, discursos académicos -*Plan d'études du P. Navarre* (1762-1763), *Discours sur l'éducation* de l'abbé Delille (1776)-, encargos de soberanos -*Plan d'une université russe* de Diderot-, encargos del Estado -*Essai d'éducation nationale* (1763) de La Chalotais-, o artículos -en l'*Encyclopédie*- (Mialaret & Vial 1981: 289).

Así, las traducciones de Francisco Javier de Villanueva y, especialmente, la de Catalina de Caso se sitúan en un momento germinador de la reflexión pedagógica y sirven de revulsivo, junto con el pensamiento de Feijoo, para la creación de un elenco bibliográfico sobre el tema.

Hay que hacer notar que, inmediatamente anteriores a estas dos versiones y contemporáneos a los tratados de Rollin, se sitúan algunos discursos del *Teatro crítico universal* (1726-1740), de Feijoo, bien que alejados de los supuestos rollinianos por su utilitarismo e influidos más claramente por Locke, Newton, Fontenelle, Malebranche, Buffier y Saint Aubin entre otros (Fernández 1993a: 729). Sin embargo, aunque es cierto, como indica Escolano, que la Ilustración constituye la primera iniciativa pedagógica plenamente moderna (Mérida-Nicolich 1993: 686), es justo ver alguna motivación de la base igualitaria, en cuanto obligación y responsabilidad del Estado, defendida por el jansenismo a partir de las premisas de Rollin.

Baldiri Reixac, ya en 1749, publicó el libro *Instruccions per a la ensenyança de minyons*, cuya fuente documental es el *Traité des études*. Siguiendo las pautas del rector francés, llega el párroco catalán incluso a traducir e incluir párrafos enteros de éste

(Marqués 1993: 763). Adapta, pues, Reixac, las recomendaciones de Rollin a las necesidades educativas de la enseñanza rural en Cataluña.

En 1754 los escolapios dan a conocer por primera vez su *Método uniforme*, al que seguirían otras cuatro ediciones dentro del siglo XVIII, y en el que predicaban una normalización escolar arraigada en la propuesta de san José de Calasanz en las *Consituciones* (Faubell 1993: 711).

En 1766 aparece el *Tratado del origen y arte de escribir bien, ilustrado con veinte y cinco láminas* de Luis de Olot, que no es tanto un tratado caligráfico como un tratado de educación, en el que la huella de Reixac se deja sentir hondamente (Delgado 1993b: 765). En dicho tratado se observan los estudiosos una menor frecuencia en las citas de Rollin frente a las de Quintiliano.

El filojansenismo se extendió por España incorporando a buena parte de los eclesiásticos en el proyecto de regeneración cultural del país. Buscando dar un mayor rigor a las costumbres del clero, más autonomía a la razón, y purificar la religión de miedos como las supersticiones, el desprecio a lo extranjero, etc., se formó un grupo de "obispos ilustrados" (Laspalas 1993: 695), entre los que destacamos a Tavira por su *Plan para la reforma de la Universidad de Salamanca* de 1767.

Ese mismo año, encargado por el ministro Roda, Mayans redacta su *Informe sobre los estudios*. De vital importancia en la renovación científico-cultural, se propone una enseñanza uniforme, secularizadora y regalista.

En 1775 Campomanes, en su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, animaba al clero y a la nobleza a promover y financiar programas de reformas educativas mediante "premios y pensiones a alumnos", así como "traducción de obras extranjeras" (Viñao 1993: 658). Y, efectivamente se notó un creciente interés por la traducción de libros sobre educación, no sólo de Rollin, sino también de Fénelon, o de Mme Leprince de Beaumont (Fernández & Nieto 1991: 586).

Sólo un año después aparece la *Historia de las artes y ciencias* (1776) de Ch. Rollin, traducida por Joseph Barreda y Bustamante. La obra delimita su lugar entre los manuales de la época por medio del *Prólogo del traductor*: "Me hago cargo, que este trabajo parecería tal vez superfluo, e inútil; porque como por la misericordia de Dios, estamos ya tan ilustrados los españoles, mirarían nuestros eruditos con un alto desprecio una obra tan superficial; pero yo, que procuro seguir el espíritu del autor, no he pensado traducir esta historia para los sabios, o eruditos; [...] sino para niños o jóvenes" (Rollin 1776: s. p.).

Desde el punto de vista de la versión misma, Barreda excusa los posibles galicismos, advirtiendo que los ha evitado por no creerse con suficiente autoridad para introducir vocablos nuevos, aunque reflexiona sobre si "¿hemos de ser tan rígidos censores de tal cual voz en los escritos, cuando oímos tantas en las conversaciones que vierten muchos de intento por acreditarse de civilizados, no siendo en realidad sino ridículos?" (Rollin 1776: s. p.).

Cinco años después sale a la luz una versión española del *Supplément* que Rollin añadió al *Traité des études* en una de sus numerosas ediciones.[6] Se trata de *Educación y estudios de los niños y niñas y jóvenes de ambos sexos*, con traducción de Joaquín Moles. Aparece esta nueva traducción en plena inquietud por la educación de la mujer, apenas unos años antes de que Martín Sarmiento propusiera en su *Discurso sobre el método* (1789) una juventud formada en las ciencias útiles. Así mismo, esta traducción de *Educación y estudios* es anterior al *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790) de Josefa Amar, que recomienda la práctica de la virtud, el cumplimiento de los mandamientos y el deseo de lo bueno como rectores de la dirección de las costumbres enseñadas (Labrador 1993: 760).

La educación moral impregna, pues, todos los tratados, informes y discursos sobre educación. Desde Hervás y Panduro con sus seis tomos de *Historia de la vida del hombre* (1789-1799), donde pasando por la infancia, la pubertad y la juventud, dirige finalmente su atención hacia la anatomía moral de la vida (Martínez-Escalera 1993: 755), hasta Jovellanos, quien en su obra de madurez *Memoria sobre educación pública* (1808) divide la 'educación literaria' en intelectual y moral (Fernández 1993b: 750), o hasta Meléndez Valdés en su *Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares por dañosos a las costumbres públicas* (1827),[7] se desprende que la moral que rigió la etapa francesa que va desde 1700 a 1760, dominada por las propuestas de Charles Rollin, ocupan el campo pedagógico español entre 1755 y el final del siglo XVIII.

Ahora bien, a la educación moral prevalente planteada por Rollin y basada en el "racionalismo estricto e intimismo religioso" del jansenismo que invita a una persistente e inteligente autonomía moral (Abbagnano & Visalberghi 1988: 310), podrían buscársele unos precedentes que arrancando de Quintiliano -a quien el rector francés llama "maestro del paganismo"- y su *Institución oratoria*, respeta por encima de todo al niño, completado con las ideas pedagógicas de Plutarco, para quien la enseñanza de la moral consiste en la virtud del 'ejemplo' (Abbagnano & Visalberghi 1988: 127). María Catalina de Caso muestra, sin embargo, un talante más estricto en su *Prólogo de la traductora al discreto lector*. Se extiende ésta en unos principios a seguir para evitar que los niños, "con estas ilícitas libertades, que se les permiten, y con las conversaciones que oyen, se [vayan] haciendo, unos monstruos indómitos, llenos de vicios, capaces de despreciar a sus propios padres, como cada día se experimenta" (Rollin 1755b: I, s. p.). Ante lo que muchos padres y maestros creen que criar a un hijo es enseñarle a leer, a

[6] "Dans les éditions suivantes, Rollin adjoindra à ces six Livres un *Supplément* qui sera imprimé en tête d'ouvrage, et qui comprend 'quelques courtes réflexions sur ce que l'on doit faire apprendre aux enfants dans les premières années, & même sur les études qui peuvent convenir aux jeunes personnes de l'autre sexe jusqu'à un âge plus avancé' (I,1) (soit 120 pages en deux chapitres, l'un pour les enfants, l'autre pour les filles)" (Besse 1998: 15).

[7] El *Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares por dañosos a las costumbres públicas, y de substituirles otras canciones verdaderamente nacionales, que unan la enseñanza y el recreo* está recogido en *Escritos pedagógicos de la Ilustración* (Mayordormo & Lázaro 1988: 61-69).

escribir y doctrina cristiana, Catalina de Caso propone ir más allá. Es necesario enseñar al niño en qué consisten los vicios, el deshonor personal, y el daño que causan a la sociedad. Concibe, pues, la autora su prólogo como un pequeño manual o guía de conversación en el seno familiar. Los vicios retratados son la soberbia, la murmuración, la adulación, la envidia, el engaño, la injuria, la traición y la pereza. Basándose en citas de san Crisóstomo, san Agustín, san Jerónimo, san Anselmo, además de pasajes bíblicos, la autora, con un discurso duro y casi intransigente, hace recaer en padres y maestros la obligación de cultivar rigurosamente la virtud en la juventud.

Es nuestra opinión, las lecciones de moral intransigente que propone la traductora provocan, si no una contradicción, sí por el lugar que ocupan una lectura forzada o algo viciada del *Traité des études* en un sentido poco acorde con el espíritu filojansenista de Rollin. Se trata exactamente de esa traductora capacitada "por su lugar privilegiado de mediador[a], para proponer visiones desenfocadas" (Donaire & Lafarga 1991: 11). Es un ejemplo, pues, de cómo además de constructores de lenguas nacionales, difusores de conocimientos e importadores de valores culturales (Delisle & Woodsworth 1995), los traductores, conscientes de la repercusión que tiene la obra vertida, bien que respetuosos con el texto, se apoderan algunas veces, como María Catalina de Caso, del espacio prefacial tratando de mediar intelectual y eruditamente entre el lector y la obra original.

Referencias bibliográficas

1. Textos

Gibert. 1727. "Observations adressées à M. Rollin, ancien Recteur et Professeur Royal sur son *Traité de la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres*" *Bibliothèque Française ou Histoire Littéraire de la France* X, 198.

Gibert. 1727. "Réponse de M. Gibert à la Lettre de M. Rollin" *Bibliothèque Française ou Histoire Littéraire de la France* X, 250.

Rollin, Charles. 1727. "Lettre de Mr. Rollin à M. Gibert ancien Recteur de l'Université, au sujet de ses Observations sur le *Traité de la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres*" *Bibliothèque Française ou Histoire Littéraire de la France* X, 234.

Rollin, Charles. 1732. *Traité des études ou De la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres. Par rapport à l'esprit & au coeur*, París, Jacques Estienne (4ª ed.; la 1ª ed. es de 1726-1728).

Rollin, Charles. 1755a. *Historia antigua de los egipcios, de los sirios, de los babilonios, de los medos, y de los persas, de los macedonios, de los griegos, de los cartagineses y de los romanos. Compuesta y reducida a una por Don Francisco Javier de Villanueva y Chavarri, oficial de la Secretaría de la Nueva España, de las dos que separadamente escribió Mr. Rollin*, Madrid, Oficina de Joseph Rico.

ROLLIN, Charles. 1755b. *Modo de enseñar y estudiar las bellas letras. Para ilustrar el entendimiento, y rectificar el corazón. Escrito en idioma francés por Mons. Rollin. Traducido al castellano por Dª. María Catalina de Caso*, Madrid, Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, 4 vols. [vols. II y III en Oficina de Gabriel Ramírez, vol. IV en Imprenta de los Herederos de D. Agustín de Gordejuela].

ROLLIN, Charles. 1776. *Historia de las artes y ciencias. Traducida al español por Don Pedro Joseph de Barreda y Bustamante*, Madrid, Imprenta de Blas Román.

ROLLIN, Charles. 1781. *Educación y estudios de los niños, y niñas y jóvenes de ambos sexos. Traducida en castellano por D. Joaquín Moles*, Madrid, Oficina de D. Manuel Martín.

2. Estudios

ABBAGNANO, Nicola & Aldo VISALBERGHI. 1988. *Historia de la pedagogía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

BESSE, Henri. 1998. "Littérature et formation du goût au XVIIIe siècle" en Ana Mª Holzbacher & Mª Pilar Suárez (ed.), *Reflexiones sobre la enseñanza de la literatura francesa. Tendencias y propuestas*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 13-33.

CHECA BELTRÁN, José. 1991. "Opiniones dieciochistas sobre la traducción como elemento enriquecedor o deformador de la propia lengua" en Donaire & Lafarga 1991: 593-602.

DELGADO, Buenaventura (coord.). 1993a. *Historia de la educación en España y América*, Madrid, Ediciones SM, 3 vols.

DELGADO, Buenaventura. 1993b. "Política educativa" en Delgado 1993a: II, 649-657.

DELGADO, Buenaventura. 1993c. "Luis de Olot" en Delgado 1993a: II, 764-766.

DELISLE, Jean & Judith WOODSWORTH (ed.). 1995. *Les traducteurs dans l'histoire*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa-Éditions Unesco.

DONAIRE, Mª Luisa & Francisco LAFARGA. 1991. "Presentación" en Mª Luisa Donaire & Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 11-12.

FAUBELL, Vicente. 1993. "El auge de la Escuela Pía" en Delgado 1993a: II, 708-720.

FERNÁNDEZ, Juan F. & Natividad NIETO. 1991. "Tendencias de la traducción de obras francesas en el siglo XVIII" en Donaire & Lafarga 1991: 580-590.

FERNÁNDEZ, José Luis. 1993a. "Benito Jerónimo Feijoo" en Delgado 1993a: II,725-732.

FERNÁNDEZ, José Luis. 1993b. "Gaspar Melchor de Jovellanos" en Delgado 1993a: II, 745-752.

LABRADOR, Carmina. 1993. "Josefa Amar y Borbón" en Delgado 1993a: II, 758-761.

LASPALAS, Francisco Javier. 1993. "Los obispos ilustrados de la segunda mitad de siglo" en Delgado 1993a: II, 687-695.

MARQUÉS, Salomón. 1993. "Baldiri Reixac" en Delgado 1993a: II, 761-764.

MARTÍNEZ-ESCALERA, José. 1993. "Lorenzo Hervás y Panduro" en Delgado 1993a: II, 752-757.

MAYORDOMO, Alejandro & Luis Miguel LÁZARO. 1988. *Escritos pedagógicos de la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

MÉRIDA-NICOLICH, Eloísa. 1993. "Las Sociedades Económicas de Amigos del País" en Delgado 1993a: II, 676-686.

MIALARET, Gaston & Jean VIAL. 1981. *Histoire mondiale de l'éducation*, París, PUF.

URZAINQUI, Inmaculada. 1991. "Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor" en Donaire & Lafarga 1991: 623-638.

VIÑAO, Antonio. 1993. "La influencia de Campomanes, Olavide y Cabarrús en la educación" en Delgado 1993a: II, 658-675.

IV

PRESENCIA DE LA LATINIDAD

JUAN DE IRIARTE, TRADUCTOR DE REFRANES

OLGA GETE
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Juan de Iriarte tuvo ocasión de emplear con creces su conocimiento de lenguas en el desempeño de sus distintos cargos, como bibliotecario de la Real Biblioteca, como traductor adscrito a la primera Secretaría de Estado y como miembro de la Real Academia. Unas magníficas dotes naturales y una temprana y exquisita formación en Francia con distintos maestros le proporcionaron un bagaje cultural poco común, en el que descollaba su dominio del latín y el francés y su cómodo trato con el inglés, italiano y griego clásico.

Siendo ya bibliotecario, fue nombrado (21 de febrero de 1742) oficial traductor de la primera Secretaría de Estado y del Despacho en reconocimiento al buen hacer y desinterés que había demostrado cuando tradujo al latín ciertos documentos que emanaban de aquella Secretaría y rehusó toda recompensa económica. Escribía Bernardo de Iriarte[1] en la noticia que antepuso a la edición póstuma de las obras de su tío: «el sigilo, distintivo peculiar de aquella superior oficina, nos impone su severa ley sin permitirnos individualizar las tareas que se le confiaron en el discurso de veintinueve años» (1774: I, s. p.). Pero, si se nos escapa su faceta de traductor en el ejercicio de sus obligaciones, no se nos oculta aquella que desarrolló por devoción y que se conserva entre sus papeles personales. Iriarte tradujo mucho del italiano, francés, griego y sobre todo del latín,[2] pero también realizó una labor extraordinaria trasladando al latín muchos textos de otras lenguas. Voy a abordar aquí algunos aspectos de la colección de refranes que latinizó, a veces en varias versiones.

Entre sus manuscritos, de elegante y segura letra, nueve volúmenes contienen *Refranes castellanos*, tres volúmenes *Geografía proverbial de España*, un volumen sus *Refranes reprobados en castellano y verso latino*, y cuatro sus *Refranes castellanos traducidos*

[1] El mayor de sus sobrinos, su biógrafo y heredero. Su hermano Tomás, el famoso escritor, fue el editor de las obras. Véase Cotarelo 1897.

[2] Entre las muestras de esta actividad destacan sus brillantes versiones de epigramas de Marcial, en las que logró recrear en castellano la chispa y la sal del bilbilitano. Curiosamente y a pesar de sus méritos, este trabajo pasó desapercibido a Menéndez Pelayo tanto en su *Biblioteca de traductores españoles* como en su *Biblioteca hispano-latina clásica*.

en verso latino ordenados alfabéticamente. Estos últimos fueron recogidos en gran parte por distintas ediciones del diccionario de la Real Academia desde 1770, y en su totalidad (dos mil ciento veinte) pasaron a engrosar el segundo tomo de sus obras impresas. Cuando las versiones latinas no se deben al propio Iriarte, llevan indicación de autor. A esta sed paremiológica se refiere su sobrino cuando escribe que «tuvo particular gusto y curiosidad en recoger la exorbitante cantidad de 25.000 a 30.000 refranes castellanos, que entresacó de infinitos autores, o que cuidó de ir apuntando conforme los oía en la conversación, sin olvidarse de citar el sujeto de cuya boca los había sabido, aunque este fuese el más bajo de la plebe, y a veces pagando un tanto a los criados que le servían por cada adagio que le adquiriesen y no se encontrase entre los que ya tenía juntos» (1774: I, s. p.).

Su magna recopilación de refranes -la única que conozcamos del siglo XVIII- es ya valiosa por sí misma, pero tiene el valor añadido de que parcialmente fue traducida al latín, y ello plantea cuestiones como, por ejemplo, ¿por qué latinizar esos archiconocidos bienes mostrencos del saber popular en pleno siglo de las luces? Intentaré responder a esta pregunta.

Como miembro de la Real Academia Española desde 1743, «contribuyó esencialmente a la enmienda y aumento del diccionario no sólo en lo que mira a nuestro idioma, sino también en las correspondencias latinas, de que la Academia le nombró revisor» (1774: I, s. p.). Y es que, de entre los múltiples saberes que atesoraba, lo que más destacaba era su ciencia latina, que se reflejó en traducciones, producción literaria propia en verso y prosa, labor crítica y en su *Gramática latina* (1771), obra de referencia inexcusable que mereció durante más de un siglo numerosas ediciones dentro y fuera de España.[3] Así recuerda Bernardo que «el don que más sobresalía en la persona de Iriarte, que mayor fama le granjeó entre los hombres instruidos de Europa entera (fue) aquella singular teórica y práctica del idioma latino, adquiridas con una infatigable lectura de Cicerones, Salustios y Césares» (1774: I, s. p.).

En su calidad de revisor de correspondencias latinas, hubo de proceder a remediar el escaso número y valor de las versiones latinas de los refranes que contenía el *Diccionario de Autoridades* (1726), que la Academia pretendía mejorar. Si se comparan las ediciones anterior y posterior a la intervención de nuestro autor, resulta evidente que en la última el diccionario se había latinizado al tiempo que se aligeraba de ejemplos tomados de autores castizos. No creo exagerar si atribuyo esta innovación a la influencia de este laborioso académico. Pero su actuación obedecía a las normas que la Real Academia se había impuesto en su planta fundacional: «A todas las voces, frases y proverbios se les debe añadir la palabra o frase latina que les corresponde [...] por atención a los extranjeros» (p. xvii). Justamente, el meritorio trabajo de Iriarte daba por fin cumplida satisfacción a aquellas exigencias. En este contexto, la latinización del diccionario parece, sobre todo, un intento de acercarlo a los lectores extranjeros, y una contribución al

[3] Fueron ocho en España hasta 1835, una en Londres (1843) y siete en París hasta 1878.

mayor y mejor conocimiento de la lengua castellana que aquella docta institución se había propuesto.

La colección de refranes castellanos de Iriarte -de la que hay constancia ya en 1732, mucho antes de sus responsabilidades académicas- es muy propia de una personalidad como la suya y le da entrada con pleno derecho -junto al marqués de Santillana, Hernán Núñez de Guzmán, Pedro Vallés, Juan de Mal Lara y el maestro Correas por limitarnos a españoles- en la larga nómina de eruditos que se interesaron por estas flores de la filosofía vulgar.

Quizá convenga ahora repasar, siquiera a vuelapluma, los rasgos del refrán, sin pretender en absoluto establecer una tipología, tarea que no me compete y excede los límites de una comunicación, sino delimitar un espacio. La esencia del refrán radica en el enunciado breve de un mensaje, moral con frecuencia, y, a diferencia de otras expresiones sentenciosas (adagios, apotegmas, aforismos), también en su carácter anónimo y popular. Su plasmación es una fórmula fácil de entender y recordar basada en recursos típicos de la lengua del pueblo (elipsis, juegos de palabras, paronomasias, antítesis, rima...). Su lenguaje, sencillo, a menudo se reviste de tropos.

El refrán castellano no se deja reducir a modelos rígidos, pero su estructura más común es la dística, como pareado laxo cuyos versos fluctúan en número de sílabas y en tipo de rima : «Quien guarda halla»; «Ande yo caliente y ríase la gente»; «Haz bien y no mires a quién»; «Cuando marzo mayea, mayo marcea»; «Si quieres conocer a Juanillo, dale un carguillo»; «De las cosas más seguras, la más segura es dudar»; «No se puede repicar y andar en la procesión». También abunda la monóstica, como octosílabo, endecasílabo, etc.: «Quien bien ama tarde olvida»; «El buey suelto bien se lame»; «Piensa mal y acertarás»; «Zapatero, a tus zapatos»; «En boca cerrada no entran moscas»; «Cobra buena fama y échate a dormir».

La idiosincrasia del latín, dechado de concisión, se aviene perfectamente con el estilo breve y denso de las paremias. En esta lengua, también de forma no exclusiva, se pueden aislar dos grandes grupos de refranes. Más antiguo es el tipo de: *Ignorantia nocet* («La ignorancia perjudica»); *Canis caninam non est* («Un lobo no come a otro», lit. «Un perro no come carne de perro»); *Verba volant, scripta manent* (lit. «Las palabras vuelan, los escritos permanecen», o sea «A lo escrito has de agarrarte, que las palabras se las lleva el aire»); *Verba movent, exempla trahunt* (lit. «Las palabras conmueven, los ejemplos arrastran», «Obras son amores y no buenas razones»); *Festina lente* («Vísteme despacio, que tengo prisa», lit. «Apresúrate despacio», trad. de un adagio griego); *Ubi amici, ibi opes* (lit. «Donde hay amigos hay riquezas», esto es «Quien tiene un amigo tiene un tesoro»); *Ubi bene, ibi patria* («La patria está donde se está bien»); *Dii facientes adiuvant* (lit. «Los dioses ayudan a los que trabajan», «A quien madruga Dios le ayuda»); *Ignavis semper feriae sunt* («Para los gandules siempre es fiesta»). Se caracterizan por la brevedad, simplicidad sintáctica y estar generalmente en prosa.

En época medieval abunda el refrán en verso, especialmente en hexámetro dactílico que, aun conservando a menudo la prosodia clásica, tiene rima, indicio de un

drástico cambio de gustos en la expresión poética: *Gratior est fructus per multa pericula ductus* ("Gusta más lo que se ha conseguido tras muchos peligros"); *Piscis captivus vinum vult, flumina vivus* ("El pez vivo quiere agua, el pescado vino"); *Audi, vide, tace, si vis vivere in pace* ("Escucha, mira y calla si quieres vivir en paz"); *Qui caret uxore, lite caret atque dolore* ("Quien no tiene esposa no tiene riñas ni dolor"); *Honores mutant mores, sed raro in meliores* ("Los honores cambian las costumbres, pero raramente para bien"). Todos estos ejemplos coinciden en presentarse en hexámetros, cuantitativos o acentuativos, con rima leonina, o sea aquella que se produce colocando ante la cesura pentemímera (que en el pentámetro es límite entre hemistiquios) y en el final del verso palabras que riman. Este procedimiento, que conoció un gran desarrollo en la poesía elegíaca, procuraba repartir los dos miembros de un sintagma nominal (sustantivo-adjetivo o viceversa) en dichas posiciones, con lo que, si pertenecían a la misma declinación, se originaba una rima interna automática que conectaba perfectamente con el gusto popular, pero que era poco valorada, en general, por el buen uso literario.

En el plano de los contenidos, como forma primitiva y espontánea de poesía en que el pueblo se refleja, el refranero es, por naturaleza, heterogéneo. En él tienen cabida refranes sutiles, manidos, agudos, chabacanos, ingeniosos, triviales, profundos, romos, misteriosos, ramplones, universales o válidos sólo en un tiempo y un lugar muy concretos.

Este repertorio abigarrado y desigual, al pasar por la traducción de Iriarte, se transforma y se reviste de una extraña semnótes. Veamos unos cuanto ejemplos. «A la vejez viruelas» (II, 9) es trasladado como *En venit ad vetulos puerilis pustula vultus* , en donde la idea confiada a dos sustativos y una preposición se plasma en un verbo, dos sustantivos, dos adjetivos, un adverbio y una preposición; «Afición ciega razón» (II, 19), como *Saepius orbat amor rationis lumine mentem* (lit. 'El amor muy a menudo priva a la mente de la luz de la razón'); «Agosto, frío en rostro» (II, 19) resulta *Vix Augustus adest, sentit cum frigora vultus*; «Lo barato es caro» (II, 111) pasa a *Vilia, si mala sint, nimio plus cara putato*; «Quien mal anda mal acaba» (II, 188) se convierte en *Consona mors vitae: moritur male qui male vixit*. Enseguida se observa que, al revés de lo normal, la versión latina es más extensa que la correspondiente castellana, y que a menudo está amplificada con palabras perfectamente prescindibles (en el último ejemplo sobra toda la primera parte hasta la pentemímera) o sustituibles por otras más breves. «Ayer vaquero y hoy caballero» (II, 45) pasa a *Est eques hesterna fuerat qui luce bubulcus*, en donde *hesterna luce* ('día de ayer') representa al estricto *heri* ('ayer'); «Quien canta su mal espanta» (II, 180) para en *Qui canit, ipse suo fugat infortunia cantu*, que bien podría haber sido *Qui canit infortunia fugat* si no lo impidiera la condición métrica; «Más vale tarde que nunca» (II, 130) aparece como *Rem sero fieri quam nullo tempore praestat*, que contrasta con la cita de Tito Livio *Potius sero quam nunquam*, trasunto perfecto del refrán castellano. Y así la lista podría hacerse inacabable.

¿Qué ha sucedido? Que un mensaje simple expresado, en un alarde de coherencia, de forma llana se ha cargado de una hinchazón y una redundancia que

desbordan la alteración indispensable del original que toda traducción requiere. Si, en términos saussureanos, significante y significado constituyen el signo lingüístico, inseparables como las dos caras de una moneda, en el refrán es especialmente cierto, porque la fuerza del significado radica en la eficacia del significante.

No cabe duda de que Iriarte lo sabía todo acerca de la traducción en la teoría y en la práctica. En la infancia había adquirido el hábito de traducir continuamente del y al latín, disciplina que desarrolló su capacidad de análisis y ahormó su estilo. Como crítico literario se extendió en reflexiones teóricas sobre la traducción en varias ocasiones,[4] pero quizá la esencia de sus ideas se podría resumir en estas palabras: «las primeras y más principales reglas de una buena traducción deben ser la perfecta inteligencia de ambos idiomas, la cabal penetración de los pensamientos del autor traducido, la habilidad de transferirlos con pureza y energía, la fidelidad, la brevedad clara y otras» (1774: II, 408). Pero, si no puede discutirse que en sus versiones se mantienen la pureza de la lengua y la exactitud del significado, hay que reconocer que el significante se resiente, y especialmente la brevedad, que es la cualidad del texto original más traicionada. Y es que, al ser vertido en el hexámetro dactílico,[5] el refrán, al tiempo que se revestía de una ampulosa dignidad, quedaba privado de brevedad, uno de sus rasgos esenciales. Para llenar ese esquema métrico (seis dáctilos, de los que cinco son sustituibles por espondeos), las frases nominales -características del lenguaje sentencioso y proverbial porque sitúan el enunciado fuera de las circunstancias y de las personas- se convierten en frases verbales, y se recurre a repeticiones y a palabras de relleno ajenas al original, lo que redunda en un aumento del texto y una merma de su densidad.

Además, y como no podía ser menos en un humanista de su depurada formación, Iriarte evita sistemáticamente la popular rima, con lo que, para producir efectos semejantes, debe valerse de otros recursos no tan efectivos por muy bien usados que estén. Veamos algunos ejemplos: en «La mujer buena, de la casa vacía hace llena» (*E vacuis plenas bona conjux efficit aedes*) (II, 102) antepone los adjetivos a sus sustantivos según la buena tradición poética latina y realza la antítesis *vacuis/plenas*; en «Quien de los suyos se aleja, Dios le deja» (*Linquentem quemcumque suos, Deus ipse relinquit*) (II, 182) usa la figura etimológica en principio y final de verso y una fuerte aliteración; también hay aliteración en «Tiempo ni hora no se ata con soga» (*Tempora fas nullo retinere fugacia fune*) (II, 212); y sobre todo en «Lo que fuerza no puede, ingenio lo vence» (*Vis mentis, quod nulla valet vis vincere, vincit*) (II, 113); en «A palabras locas, orejas sordas» (*Surda sit absurdis semper sermonibus auris*) (II, 12), emplea la figura etimológica y aliteración, y también en «Mudado el tiempo, mudado el pensamiento» (*Tempore mutato, mentem mutare memento*) (II, 136) además de poliptoton. De nuevo recurre al poliptoton de los adjetivos que se repiten, pero colocándolos contiguos y precediendo a los nombres, en «A chico pajarillo chico nidillo» (*Exiguum exiguae nidum*

[4] Especialmente en *Diario de los literatos de España*, VI, Madrid 1740, pp. 214-242, y VII, 1741, pp. 234-262; recogido en 1774: II, 423-443 y 404-422.

[5] En mucho menor medida, al pentámetro y al dístico elegíaco (hexámetro y pentámetro).

decet esse volucri) (II, 5), idea que Horacio había resuelto así: *Parvum parva decent* (lit. 'Al pequeño le va bien lo pequeño'). En «Vida sin amigo, muerte sin testigo» (*Teste caret moriens caruit qui vivus amico*) (II, 221), el paralelismo de los sustativos contrapuestos se convierte en un quiasmo y el verbo presenta poliptoton. También se ayuda del quiasmo antitético en «Lo que el río allega, el río lo lleva» (*Quod dedit accedens, decedens abripit amnis*) (II, 113). Una vez más hay quiasmo y poliptoton en «Entiende primero y habla postrero» (*Audi dicta prius, post illa audita loquaris*) (II, 86), y también en «Quien hace un cesto hace ciento» (*Unum qui texit, calathos fas texere centum*) (II, 187).

Por ello, en muchas ocasiones hay que dar la razón a Forner cuando arremete contra Iriarte y su romancero traducido (Lafarga 1998: 114-116). Después de citar la condena de nuestro autor a la traducción demasiado literal, se pregunta: «¿observó en sí el dictador la ley con que juzgaba a otros tan rígidamente? Nada menos. Los déspotas no están sujetos a la ley que imponen a los súbditos. [...] El señor don Juan, o por mostrar que los grandes hombres no deben atarse a los decretos del común o por el gustazo de contradecirse, tradujo literalísimamente en latín una multitud de nuestros refranes, cuyos modismos, locuciones y alusiones [...] tienen tanto que ver con la lengua de Virgilio como un huevo con una castaña» (Forner 1970: 46-47). Y para ilustrar su indignación aduce unos ejemplos de los cuales algunos no juzgaríamos con tanta dureza, pero otros reflejan ese «circunloquio endiablado» que tanto le disgustaba y nos disgusta. De ellos resalta el siguiente: «¡más días hay que longanizas! Digámoslo en latín según el intérprete: *Parca viro conjux botulorum dixit aventi:/plures quam botulos scito, vir, esse dies*. Porque, aunque la traducción levante un testimonio al texto que no se mete en dimes ni diretes de casados, todavía me cae muy en gracia y la citaré [...] para ejemplo de traducciones fieles y elegantes» (Forner 1970: 48-49).

De este jaez aunque con menos ganga, correctos pero sin gracia, resultan entre otros: «Cabello luengo y corto el seso» (*Longo crine caput, mentis sed curta supellex*) (II, 49), tomando prestado a Persio el final; «¿Quién es tu enemigo? El de tu oficio» (*Hostis erit quicumque tuam profitebitur artem*) (II, 185); «Con mal está la casa donde la rueca manda a la espada» (*Infelix domus est, in qua colus imperat ensi*) (II, 59); «El melón y el casamiento han de ser de acertamiento» (*Sponsa pepoque bonus faustae sunt munera sortis*, literalmente "La esposa y la sandía buenas son regalos de la suerte") (II, 77); y «Muchas hijas en casa, todo se abrasa» (*Nubilis absumit rem filia multa paternam*, literalmente "Muchas hijas por casar acaban con el patrimonio") (II, 135).

Sin embargo, esa prolijidad que el metro impone sirve a veces para deshacer anfibologías debidas a la polisemia o para aclarar algunos misterios, aun traicionando las propias ideas del autor: «No es oficio de un riguroso traductor [...] esclarecer y mucho menos mitigar las noticias» (II, 407). Veamos algunos ejemplos: «A la moza con el moco y al mozo con el bozo» (II, 8) pasa a *Nubat adhuc madido ridenda puellula naso,/pubere jam mento ducat et ipse puer*, con lo que el dístico informa, a quienes carecemos de las referencias necesarias, de que lo que hay que hacer es «casar (al mozo

y a la moza muy jóvenes)». Ante un refrán como «Hasta la huesa no hay ninguna buena» (II, 92) cabe preguntarse qué o quién es esa enigmática «ninguna buena», pero en la traducción está la respuesta: *Femina nulla bona est, donec tumulata quiescat* (lit. 'No hay mujer buena hasta que está enterrada'). Otra adivinanza sería «De hombre obstinado y de borracho airado» (II, 63) si no la resolviera puntualmente su versión latina: *Vir procul esto tenax ac vini plenus et irae* ('Manténte lejos de...»). En «La pena es coja, mas llega» (II, 105) la traducción dilucida la posible duda: *Assequitur, claudo quamvis pede, poena nocentem* (lit. «El castigo, aunque cojeando, alcanza al culpable»). Con la frase «Poco mal y bien atado» (II, 161) la imaginación podría desbocarse si la versión (*Mentitur dum multa ligat leve fascia vulnus*, lit. «Cubrir una herida leve con una venda grande es engañoso») no aclarase que «mal» y «bien» son sustantivos, cosa que también sucede en el refrán «En este mundo cansado, ni bien cumplido ni mal acabado» (*Nec brevis in vita dolor est nec plena voluptas*) (II, 84). En estos casos y otros semejantes la traducción esclarece un mensaje ya inaccesible para quienes están faltos de las condiciones culturales vigentes cuando se formuló el original.

De lo expuesto hasta ahora se puede deducir que resultan especialmente logradas las traducciones de refranes extensos, como: «Pasó pudiste, vino querrás; entonces no quisiste, ahora no podrás» (*Posse abiit, jam velle venit; cum posse licebat,/ nolueras; cum vis jam nihil ipse potes* (II, 158). O la del muy parecido «Quien cuando puede no quiere, cuando quiere no puede» (*Qui potis est nec vult, cum volet, haud poterit*) (II, 195). «Quien pregunta lo que no debería oye lo que no querría» *Quaerere cui placuit quae non quaesisse decebat,/ auribus accipiet non placitura suis* (II, 194). «No sirvas a quien sirvió ni pidas a quien pidió» (II, 141) pasa a *Ne famuleris ei famulum qui gesserit olim,/ ne quem non puduit saepe rogare roges*, dístico elegíaco que convierte el paralelismo inicial en un quiasmo (verbo, complemento, complemento, verbo). O también «El mozo por no saber y el viejo por no poder dejan las cosas perder» (II, 78) traducido como: *Perdere cuncta solent pariter juvenisque senexque,/ quod rudis est juvenis invalidusque senex.*

También muy acertadas aunque menos frecuentes son algunas traducciones más breves que el original, del tipo de: «Quien a todos cree yerra; quien a ninguno, no acierta» (II, 177), que pasa a *Credulus et cunctis et nulli credulus errat*, conseguido hexámetro con quiasmo (adjetivo, complemento, complemento, adjetivo). Otra muestra es «Allende y aquende, siempre con quien te acompaña» (*Esto comes fido quavis in sorte sodali*, lit. «Apoya en cualquier circunstancia al amigo leal») (II, 34). Y también «La mujer y el vino sacan al hombre de tino» (*Infatuare viros vina Venusque solent*) (II, 104), magnífico pentámetro con los verbos en los extremos y los sustantivos aliterantes en el centro. Otro ejemplo es «La mona, aunque la vistan de seda, mona se queda» (*Simia veste nitens, simia semper erit*) (II, 101), pentámetro muy efectivo con una gran economía de elementos. O de nuevo «De la mala mujer te guarda y de la buena no te fíes nada» (II, 64), que presenta dos soluciones, una amplificada como dístico (*Seu mala, seu bona sit, mulier vitanda peraeque;/ effuge, si mala sit; si bona, fide parum*) y otra breve como hexámetro (*Si mala sit mulier, fuge; si bona, fidere noli*).

Lo cierto es que al verter el refrán castellano, dechado de oralidad, en el molde del culto metro dactílico, el autor lo somete a una amplificación que contraría la esencia del latín y la del refrán, y tampoco concuerda con sus propias ideas sobre la traducción. Tanto puede la servidumbre de la forma. Pero Iriarte, aunque desacertado en la elección del metro, con su romancero latinizado realizó una de sus grandes obras y, como siempre, lo llevó a «aquel difícil punto de perfección» (1774: I, s. p.) en que se complacía. Este trabajo meticuloso y tan vinculado a su personalidad corría el riesgo de verse diluido al haber quedado impreso bajo el membrete de la Real Academia. Se comprende, pues, que sus sobrinos lo incluyeran en la edición, celosos de rescatar la memoria de su tío y destacarlo del glorioso anonimato a que aquel membrete lo reducía.

Referencias bibliográficas

Cotarelo y Mori, Emilio. 1897. *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

Forner, Juan Pablo. 1970. *Los gramáticos. Historia chinesca*. Edición de José Jurado, Madrid, Espasa-Calpe ("Clásicos castellanos" 168).

Iriarte, Juan de. 1774. *Obras sueltas de D. Juan de Yriarte publicadas en obsequio de la literatura a expensas de varios caballeros amantes del ingenio y del mérito*, Madrid, Francisco Manuel de Mena, 2 vols.

Lafarga, Francisco. 1998. "Juan Pablo Forner y la traducción" en Jesús Cañas & Miguel Ángel Lama (ed.), *Juan Pablo Forner y su época*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 111-122.

OBSERVACIONES SOBRE LA TRADUCCIÓN DE TOMÁS DE IRIARTE DE LA *POÉTICA* DE HORACIO

FRANCISCO SALAS SALGADO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

I. A partir de las apreciaciones de M. Menéndez Pelayo (1950-1953: 115-116; 1952-1953: 250) no del todo laudatorias, se ha venido considerando la traducción de la *Ars poetica* horaciana de Tomás de Iriarte como la más interesante de las realizadas en el siglo XVIII, y además referencia casi obligada de no pocas versiones del siglo siguiente (García Tejera 1994: 56). De 1777 data la primera edición[1] de esta versión del conocido fabulista canario. Quizás sea la fama que obtuvo al cultivar tal género de poesía, lo que haya provocado cierto olvido de la condición de humanista de este autor o, al menos, de la complacencia que sentía hacia los clásicos. Postergados para muchos están sus poemas en lengua latina (en menor cantidad que los de su tío Juan de Iriarte) pero principalmente las traducciones de clásicos latinos, de Horacio por quien aquél tenía especial predilección, de Virgilio y de Fedro. De atrás le viene a don Tomás esta afición por las humanidades, desde sus estudios de lengua latina y filosofía en la villa de La Orotava en Tenerife con su hermano, fray Juan Tomás de Iriarte, de la Orden de Predicadores, y por entonces Lector de Prima. Sus conocimientos al respecto se verían acrecentados cuando, a fines del año de 1764, lo llamara a Madrid su tío, al lado de quien se perfeccionó en el manejo de la lengua del Lacio, se impuso en la lengua francesa y empezó a estudiar más la inglesa, junto con los rudimentos de la griega.

No vamos a hablar, pues, de un profano o un mero aficionado a la «bellas letras», sino de un ilustrado a carta cabal, de los muchos que hubo, representante de aquella recuperación de las humanidades clásicas ocurrida en la centuria dieciochesca. Pero creo que no conviene alargar esta necesaria presentación, de suyo sucinta, y sí empezar a atender el objeto de estas páginas. Son tres las partes claramente definidas de que consta la traducción de don Tomás, incluso paginadas de forma independiente,

[1] He tomado los textos de la primera edición (véase entre las referencias bibliográficas), de un ejemplar existente en el Museo Canario de Las Palmas, sign. II-B-264; con erratas, algunas de las cuales se subsanan al final. Una segunda edición se publicó en Madrid, en la imprenta de Benito Cano en 1787. También se localiza la traducción en el tomo IV de la *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte* (Madrid, Benito Cano, 1787). Para no cansar al lector con continuas notas he procurado que las citas y las ideas extraídas del texto de la primera edición vayan acompañadas al lado de la página correspondiente donde aparecen.

aunque he de decir que comunes a otras traducciones realizadas en este tiempo: precede un "discurso preliminar", continúa la traducción propiamente dicha acompañada del texto latino y al final se añaden unas notas explicativas de condición muy diversa. Lo primero que pudiera suscitar el interés al lector es la elección por parte de Iriarte del verso, en concreto de la silva,[2] para elaborar su versión. Con ello amén de enfrentarse a un texto latino de dificultades manifiestas, como él mismo da cuenta,[3] añade a quien la vaya a enjuiciar un nuevo inconveniente que ha apuntado J. Bermúdez Ramiro (1991: 134) por cuanto la traducción en verso pretende con mucho ser artística y no pocas veces cuando se traslada en verso un texto poético de otra lengua se crea un nuevo poema o, como lo llama J. S. Holmes (Bermúdez 1991: 195), un *metapoema*.

Largo para este momento sería someter a análisis estas tres partes, diferenciadas pero sumamente relacionadas. Otros trabajos más específicos y concretos tenemos pensado realizar póximamente tratando estos aspectos. Me detendré ahora en el "Discurso preliminar", el cual por si sólo ofrece valiosas sugerencias que pueden proporcionarnos una idea de los intereses al respecto de este ilustrado.

II. De sobra conocida es la finalidad común a este tipo de prólogos admonitorios, dedicados a informar de los derroteros que han guiado la versión, las características de ésta y las dificultades de realización. Aquí se une además la justificación de nuestro autor sobre esta nueva traducción de la poética horaciana. Entre tópicos más que trillados[4] don Tomás intenta convencer al lector de sus razones para ello, pero lo curioso

[2] "El género de verso que en mi traducción he adoptado, es el que se llama de *silva*, y que usaron muchos de nuestros célebres poetas, como Lope en el *Laurel de Apolo*, en la *Gatomaquia*, y en otras diferentes obras, y Góngora en sus *Soledades*. Esta clase de versificación, en medio de conceder al autor libertad para colocar los consonantes en los lugares que más le convenga, y mezclar a su arbitrio los versos de siete sílabas con los de once, no le exime, como el verso suelto, y como el de asonante, de la precisión de una rigurosa rima; y con el artificioso encadenamiento de los consonantes adquiere cierta varia harmonía y naturalidad que no tienen los tercetos, las octavas, y todos los demás versos en que hay obligación de distribuir los consonantes mismos en lugares determinados. Varios poetas que han escrito en aquel metro, han acostumbrado dejar sueltos y sin consonante algunos versos, notándose bastante variedad en el uso de esta licencia; pues unos, como Quevedo en la traducción de la *Doctrina* de Epicteto, Villamediana en algunas de sus fábulas, y Francisco López de Zárate en sus silvas, emplearon muchos más versos rimados que sueltos; y otros, como el conde de Rebolledo en su *Selva militar y política*, y en otras poesías, compusieron a veces más versos sueltos que rimados. Yo he usado constantemente de los que finalizan en forzoso consonante, a imitación de Lope y de Góngora en las citadas composiciones" (l-liii).

[3] "La utilidad de los preceptos sacados casi siempre de la profunda observación de la Naturaleza, y explicados con cierta concisión y pulso que Horacio supo usar, hace que el original latino de este célebre poema se parezca a los diseños de los sabios maestros que con algunos rasgos de plumas dibujan una bien proporcionada figura, la cual, aunque delineada sólo en los principales contornos, sirve después de admirable dechado para que otros lleguen a pintar una figura prolijamente concluida" (vi-vii).

[4] Véase, como ejemplo, esta *captatio beneuolentiae*: "Por lo que mira a la primera circunstancia que, según observa nuestro autor, deben tener los buenos escritos, que es la utilidad y enseñanza, me queda la satisfacción de haber elegido una obra de las más provechosas e instructivas que en la literatura se conocen; pero en cuanto al segundo requisito, que es la dulzura y deleite, no me atreveré a blasonar igualmente de haber conseguido el acierto; pues con bastante confusión mía he conocido, al trasladar a nuestro idioma este libro del Arte Poética, lo que va de la poesía latina a la castellana, y lo que va de Horacio a su traductor" (liii).

es que lo hace descargando las tintas en una acerada crítica a otras anteriores versiones de la *Ars*, obras de Vicente Espinel (Madrid, 1591; reimpr. 1768) y del jesuita catalán Joseph Morell (Tarragona, 1684). Sus apreciaciones censorias, amén de lo anecdótico, abundan en detalles que pueden de alguna forma ayudarnos a entender la concepción que este ilustrado tenía sobre el proceso de la traducción, aunque sea de la traducción de un clásico de la literatura latina. A tal fin intentaré enhebrar determinados hilos, sin que ello suponga seguir el orden que nuestro traductor ha mantenido en dicho "Discurso", para que así podamos ir tejiendo una tela más diáfana de esta traducción en concreto y de quien la hizo, aunque claro está sea esto en apretado bosquejo.

III. Efectivamente, empiezo por nombrar las tres preocupaciones principales que el mismo Iriarte advierte haber tenido en este trabajo.

La primera de ellas es la propia edición del texto latino. Con ese afán erudito y ese criterio filológico y enciclopedista propio de todo buen hijo de su época, no ha escatimado esfuerzos en consultar las mejores ediciones, tanto antiguas como modernas que pudo obtener (y ello, hasta que no se indague más a fondo, debiera serle admitido). Por sus manos, si hemos de creer lo que nos dice, hubieron de pasar la "Elseviriana de 1629 que es de las más correctas, la de Londres de 1737, toda grabada en láminas a costa de Juan Pine, y la de Glasgow de 1760"; otras ilustradas con notas y comentarios de diversos eruditos (por ejemplo, Acron, Porfirio, Jano Parrasio, Antonio Mancinello, Jodoco Badio Ascensio, Angelo Policiano, Celio Rodigino, Aldo Manucio, Jacobo Boloniense, Henrico Glareano y Francisco Sanchez de las Brozas) hasta llegar a las más modernas debidas a «Joseph Juvencio, Juan Bond, Juan Minelio, Daniel Heinsio, Ricardo Bentleyo, el Jesuita Pedro Rodelio, y Luis Desprez, que compusieron dos distintas Interpretaciones para uso del Delfín". Destaca, sin embargo, la traducción francesa con notas del docto M. Dacier, la del P. Sanadon y la del abate Batteux, a su entender, «si no la más puntual, la más inteligente, concisa y elegante". Por lo que cuenta ha adoptado de la consulta de todas ellas la "lección, y aquel sentido en que conviene la mayor parte de los comentadores, y que parecen más consiguientes, naturales, o verosímiles" (xliv-xlv).

La segunda preocupación, y esta principalísima pues es la que atiende específicamente a su concepto de la traducción, ha sido el empeño que ha puesto en transmitir con fidelidad la poética horaciana, pero prestando más atención al *sensum* que a los *verba*. De este modo, indica que aclara «la inteligencia» de muchos versos intrincados del original añadiendo palabras, excusando así cuando le fue posible prolijas notas que ayudaran a descifrar lo que Horacio quiso decir. Ello ocurre, como dice, "en vv. 135, 136, 137 y demás hasta 148". Tal proceder deriva de la dificultad de traducir al poeta latino "a la letra" pues, de hacerlo, lo que se dice en el original quedaría "confuso" (xlvi-xlvii). A tal fin, para lograr el entendimiento de algunos

sintagmas, se sirve bien de "adiciones" o ampliaciones[5] "si es posible, de la misma idea del autor, siguiendo su mente y estilo" usando para ello varios versos,[6] "epítetos, conjunciones, adverbios, etc.";[7] o bien de notas explicativas (XLVIII).[8]

Y en tercer lugar, manifiesta una tendencia contraria a esto último que se acaba de exponer en su intento de acomodar el verso latino al correspondiente castellano a sabiendas de la dificultad que ello conlleva; un verso que normalmente "tiene de trece a diez y seis sílabas" a uno castellano "que sólo tiene once" (XLIX). Esto le lleva a algunas afortunadas versiones como las siguientes:[9]

> *Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi* [v. 72]
> Que es de la lenguas dueño, juez y guía (XLIX)
>
> *Neve minor, neu sit quinto productior actu* [v. 189]
> Ni más, ni menos de cinco actos tenga (XLIX)

---

[5] En un trabajo anterior (Salas 1990: 330-332), que reproduce a grandes rasgos la tesis de Licenciatura que defendí en 1987, trato estos añadidos léxicos o sintagmáticos que son las ampliaciones y las clasifico en ampliaciones *contextuales* y *extracontextuales*. Las realizadas por Iriarte entrarían dentro de las primeras. A su vez, en éstas distinguía las contextuales *explicativas* de las *resultativas*.

[6] "Así, v. g., al traducir en el v. 471 estos dos nombres *triste bidental*, bien que pudiera poner como el jesuita Morell el *triste bidental*, y especificar luego en una nota que el *bidental* era la señal que ponían los antiguos en el paraje en que había caído algún rayo, prefiero traducir de este modo: La señal que denota ser sagrado/ El lugar triste en que cayó centella" (XLVIII).

[7] "y así, v. g. cuando traduzco las palabras: *cujus velut ægri somnia vanæ fingentur species*, digo: Cuyas vanas ideas se parecen /A los sueños de enfermos delirantes. Horacio dice *ægri*, enfermos; *somnia*, sueños; *vanæ*, vanas; *species*, ideas; pero no dice *delirantes*. Mas como este adjetivo contribuye con toda propiedad a ilustrar el pensamiento, le uso sin temor de que parezca ripio: además de que tampoco sería posible hacer una traducción de verso a verso, a no ser lícitos estos arbitrios al traductor que oportuna y moderadamente se aprovecha de ellos" (XLVIII-XLIX).

[8] "Pero ya sea que de intento me explaye algo más en algunos versos por evitar la obscuridad (defecto en que puede incurrir muy a menudo quien traduce a un poeta difícil como Horacio) o que haya aspirado otras veces a imitar la brevedad y precisión de su estilo, es tan varia y profunda la doctrina que encierra esta *Epístola a los Pisones*, tanta la discordia de los comentadores sobre su genuina inteligencia, tan frecuentes las alusiones a la fábula y a la historia, y en fin, tan diversas las costumbres romanas que cita, de las que hoy se usan, que creería haber dejado mi traducción incompleta, y tal vez incomprehensible en ciertos puntos, si no añadiese al fin de ella algunas *Notas* y *Observaciones* que la ilustrasen. Absténgome de repetir allí difusamente las infinitas controversias de los glosadores e intérpretes; pues esto sería copiar lo mismo que los literatos curiosos pueden ver más despacio en las ediciones que antes he citado, y en otras no menos abundantes de notas y eruditos comentos, cuales son las de Torrencio, Lambino, Landino, Juan Villen de Biedma, &c. Sólo me he propuesto dar una sucinta noticia de lo más necesario para la exposición de algunos textos importantes, y apuntar las razones en que se fundan ciertos modos de traducir que a primera vista pudieran parecer arrojados, o no conformes al original. Pero muchas de aquellas *Notas* y *Observaciones*, aunque breves son absolutamente indispensables para los lectores que no contentándose con leer rápidamente esta obra, quieran penetrar el alma de ella, y meditar sus máximas con algún conocimiento y madurez. En la versión castellana van señalados con estrellitas los lugares que se hallan explicados en las *Notas*; y los números puestos al margen de ella, podrán servir de guía para hallar prontamente las respectivas *Observaciones*, que siguen aquel mismo orden de numeración" (L-LI).

[9] En cambio no del todo afortunado estuvo al traducir el siguiente verso, del que también alardea: [v. 350] *Nec semper feriet quodcumque minabitur arcus* - Ni siempre el tirador al blanco acierta (XLIX).

Et male tornatos incudi reddere versus [v. 441]
Volver al yunque el verso mal forjado (XLIX)

IV. Estos principios que toma como referentes nuestro autor para su traducción, en especial los dos últimos, son (re)utilizados con dureza para la crítica a que somete a las traducciones ya nombradas de Espinel y de Morell, si bien conoce otras sobre las que poco o nada señala, tales como la de Juan Infante y Urquidi y la de Francisco Cascales. Nuestro traductor al paso que menciona y corrige los defectos, ofrece su propia versión. Y en medio están algunos comentarios del fabulista realmente interesantes.

1. El principal problema que destaca Iriarte, y lo hace al comentar la traducción de Espinel (quizás como disculpa a los errores de éste, también a los de Morell pero sobre todo a los que él mismo pudo haber cometido) es la gran diferencia que media entre la lengua castellana y la latina. La prolijidad que puede existir en las versiones de aquéllos como también en la suya la explica atendiendo a ese tópico que desde Lucrecio advertía de la patrii sermonis egestas para la lengua de llegada. Párrafos como estos no son nada despreciables:

> Quien dijese que su interpretación [de Espinel] es unas veces obscura, otras diminuta, y muchas errónea, diría una proposición bien fácil de probar; pero quien la gradúe de prolija, sin duda no ha reflexionado que la lengua latina es mucho más concisa y enérgica que la castellana: que el verso hexámetro latino tiene más sílabas que el endecasílabo italiano y nuestro; y que cualquiera traducción, aun estando escrita en prosa, debe ordinariamente ser en la totalidad más difusa que el original; pues los pensamientos que en éste suelen expresarse con claridad y fuerza en breves palabras, quedan tal vez confusos, o enervados en aquélla, cuando no se desentrañan y corroboran con mayor copia de voces. Por eso nadie se admirará de que la traducción de Morell tenga 936 versos; ni yo me avergonzaré de confesar que los de la mía llegan a 1.083[10] aunque muchos de ellos no son de once sílabas, sino de siete. (XXIV-XXV)

2. Por lo que dice nuestro traductor, se advierte así mismo un interés no sólo en que se vierta de forma correcta el original latino (atendiendo especialmente como se ha dicho al *sentido*) sino además que la versión en castellano sea lo más y mejor ajustada a la lengua de llegada. Esta circunstancia le hace ser más partícipe de Morell que de Espinel. La versión de este último fue realizada en verso suelto sin consonante ni asonante (esto es sin rima) sin "aquella harmonía que deleitando el oído, da a los preceptos una agradable cadencia que los encomienda más fácilmente a la memoria" (IX); mientras que la de Morell se hizo en versos pareados sueltos, entendió mejor el sentido de muchos preceptos de Horacio, empleando versos castellanos que tienen "algunos de ellos bastante felicidad en los consonantes" (XXV). Esta preocupación por la forma en la lengua de

[10] En realidad son 1065 versos; este descuido se corrige en la "Fe de erratas" final.

llegada, recordemos, ha suscitado por parte de algunos estudiosos, en concreto del ya citado J. S. Holmes (Bermúdez 1991: 136), la determinación de cuatro modelos tradicionales a través de los cuales se ha venido resolviendo poéticamente la traducción.

3. Pero estos reproches no son nada comparados con todo el rosario de defectos que extrae nuestro autor de aquellas traducciones, y que están en consonancia con lo que se ha venido apuntando hasta aquí. Cuatro clases de desviaciones preferentemente se pueden distinguir entre las detalladas por Iriarte. En aras a presentar cierta sistematización, las iré señalando teniendo en cuenta la clasificación que propuso hace algunos años J. C. Santoyo (1980: 241) en lo que llamó "tipo de incidencias".

A) Las primeras corresponden a las adiciones innecesarias y a las supresiones que aquí agrupo (recordemos cómo también Iriarte recurre a la "adición" pero siempre que ésta tenga algo que ver con lo que se dice):

Espinel:
[*adiciones*]

> V. 174 Después de las varias circunstancias con que Horacio describe el carácter de un Anciano, añade Espinel de su propia cosecha el siguiente verso: "Fabricador de casas que otro goce", cuya adición a Horacio no cabe en la moderada licencia que un traductor debe alguna vez tomarse. (XIV)

[*supresiones*]

> V. 249 *Nec siquid fricti ciceris probat, et nucis emptor.* Horacio, para denotar la gente baja del pueblo, usa la expresión: *el que compra garbanzos fritos* (o tostados) *o nueces*, cuya costumbre aun en el día está muy puesta en práctica entre nuestro vulgo. Espinel se contenta con decir: *el plebeyo*, quitando inoportunamente al original una imagen tan natural y adecuada como la que representan las palabras: *Comprador de tostones, o nueces.* (XVI-XVII)

Morell:
[*adiciones*]

> [Cuando Morell dice, en relación con v. 147: *Nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo*;] "Ni de Troya la guerra, y *su humareda*/Por los dos huevos de la blanca Leda". Horacio sólo nombra la guerra de Troya, y no su incendio, ni menos el efecto del incendio, que es la *humareda*; pero ¡tanto pudo la fuerza del consonante *Leda*! (XXXIX)

B) El segundo grupo, éste más nutrido, se refiere a la tercera clase de las desviaciones propuestas por Santoyo. Éstas son las llamadas modificaciones, acepciones incorrectas de un caso o estructura sintáctica, de una palabra polisémica o de una expresión:

Espinel:

V. 32 *Faber imus*. Espinel traduce: *Un muy bajo oficial*, sin ver que el *imus* no significa en este caso el *ínfimo*, o el *muy bajo*, sino el *último*, el *postrero*; esto es, el artífice cuya tienda era la última, o la más próxima al juego de esgrima de Emilio. (XI)[11]

V. 83 *Divos, puerosque Deorum*. Esto es, *los dioses, y los hijos de los dioses*, que son los *héroes*. Espinel traduce: *de los dioses y de sus siervos*. (XII)

V. 165 *Amata relinquere pernix*. Horacio dice que el joven es *pronto, veloz, ligero* (que esto significa *pernix*) en abandonar lo mismo que amaba: pero Espinel interpreta: "Muy pertinaz en olvidar lo amado". Este adjetivo *pertinaz* explica justamente lo contrario de *pernix*; y no hay disculpa para un trastorno tan visible. (XIV)

V. 216 *Sic etiam fidibus voces crevere severis*. Dice Horacio que a las cuerdas de la lira que antes eran graves, serias y majestuosas, se añadieron nuevas voces; y Espinel escribe que *crecieron en las cuerdas los contrabajos que hacían falta*. No se sabe cómo pudo entender de este modo aquel verso. (XVI)

V. 345 *Hic et mare transit*. Horacio dice que el libro que deleita e instruye, *pasa el mar*; pero no añade señaladamente como Espinel: *y va a las Indias*. Ni tampoco pudo *Horacio* nombrar las *Indias* en plural, cuando sólo debía conocer la que propia y primitivamente se llamó *India*, y que desde el descubrimiento de la América distinguimos con el título de *Oriental*. (XVIII)

Morell:[12]

Vv. 58-59 *Licuit semperque licebit/signatum præsente notâ procudere* (o como otros leen, *producere*) *nomen*. Horacio dice metafóricamente que es permitido fabricar, o acuñar palabras con el sello corriente del día, a semejanza de la moneda. Morell traduce de un modo que ni dice lo mismo, ni casi se entiende. "Lícito fue, y así siempre ha de serlo/Al que supiera hacerlo/Con la advertencia dada,/Publicar la palabra de sí hallada" (XXVIII).

V. 129 *Rectiùs Iliacum carmen & c. Iliacum carmen* es la *Ilíada* de Homero, y no, como traduce Morell, la *Historia Troyana ya notoria*. (XXIX).

C) Un tercer grupo lo integran las traducciones demasiado literares o la simple adaptación inexacta de un giro sintáctico, morfológico o semántico, en consonancia con la quinta de las desviaciones sugeridas por Santoyo. Como ejemplo, véase:

---

[11] Aunque la influencia de los comentarios antiguos y modernos de la *Poética* en la traducción de Tomás de Iriarte será objeto de otros trabajos por nuestra parte, no quiero dejar escapar la ocasión para mostrar el cuidado que nuestro humanista iba a poner en la observación de aquéllos. Ejemplo lo tenemos en esta traducción de *imus* ofrecida por don Tomás. La influencia, entre otros, de Porfirión se hace aquí evidente; Iriarte parece calcar el comentario de éste quien al respecto decía: *imus= in extrema parte ludi positum* (Brink 1971: 117-118).

[12] Obsérvese que a la anomalía propia de esta clase se une, en el primer ejemplo, el incluir adiciones realmente innecesarias.

Espinel:

V. 62 *En*[13] *juvenum ritu florent*. Horacio dice que las palabras florecen *como nuevas, como jóvenes*; y Espinel traduce el *juvenum ritu*: "Con la costumbre de los mozos" (XII)

V. 278 Horacio dice que Eschilo fue el inventor de la máscara, *Repertor personæ*. Espinel traduce: *Inventor de la persona*; y ésta es una de las muchas cosas que aquel traductor dejó tan en latín como se estaban en el original. (XVII)

Morell:

V. 45 *Hoc amet, hoc spernat & c*. El sentido más verosímil en que se puede tomar este precepto de Horacio, es: *que el poeta adopte unos pensamientos, y deseche otros*; pues la habilidad del que compone es no escribir todo lo que le ocurra, sino saber contenerse, y descartar con buena crítica lo que no le parezca del caso. Morell traduce así: "Todo esto ame el autor, todo esto tema". Y además de no ser éste ninguno de los varios sentidos que los sabios han dado a aquel verso, tampoco habla Horacio en él acerca de *temer*, o no *temer*, sino de *despreciar*, *reprobar* o *desechar*. (XXVII)

D) El último grupo, en fin, lo forman las desviaciones producidas en relación a la sintaxis del texto original (también es el último entre los tipos de incidencia señalados por Santoyo). Aquí ya no hay equivalencias entre las construcciones sintácticas; se produce un defecto de traslación al usarse giros sintácticos, morfológicos o semánticos que nada tienen que ver con sus referentes en la lengua de origen. Éstos, siguiendo a nuestro autor, son especialmente visibles en Espinel, y menos en Morell:

Espinel:

V. 42 *Ordinis hæc virtus erit & venus, aut ego fallor*. Horacio dice que *o él se engaña, o la excelencia y gracia del método será* &c. Y Espinel traduce: "Esta del ordenar es la excelencia/ Y la gracia se engaña, o yo me engaño". Es excusado criticar un dislate tan evidente. (XI)

V. 251 Explicando Horacio lo que es el pie yambo, dice que tiene una sílaba larga que sigue unida a una breve: *Syllaba longa brevi subjecta*. Espinel lo traduce al revés, diciendo: "Una sílaba larga ante otra breve", sin advertir que el pie yambo no consta, como el troqueo o coreo, de sílaba larga antes de breve, sino de breve antes de larga. (XVII)

Morell:

V. 359 *Indignor quandoque bonus dormitat Homerus*. Horacio dice que así como se admira y se ríe cuando en los versos del mal poeta *Cherilo* hay por rara casualidad dos o tres cosas buenas, se *irrita* cuando ve que un hombre como Homero se duerme, o se descuida. No expresa esta misma idea la traducción de Morell: "Dirás que alguna vez también dormita/Homero, aunque su pluma es erudita". Aquí supone el traductor una réplica que se le hace; y no es esto lo que dijo Horacio, el cual no usó sin misterio la palabra *indignor* que Morell suprime; además de que *quandoque* no significa *alguna vez*, sino *todas las veces que*, o *siempre que*, lo mismo que *quandocumque*, o *quotiescumque*. (XXXI-XXXII)

[13] Errata que aparece luego de forma correcta [i. e. *Et*] en el texto latino que acompaña a la traducción.

> V. 438 *Quinctilio siquid recitares* &c. Cuenta Horacio en pretérito imperfecto que *quando ibas a leer alguna obra a Quintilio, decía este* &c. Morell lo traduce en futuro de subjuntivo, diciendo: "Si algo *leyeres* a Quintilio Varo,/Si te atreves, *decía* sin reparo &c.". De cuyo trastorno resulta un sentido inconexo, y una oración contraria a las más triviales reglas de la sintaxis. (XXXII)

V. Llegado es el momento de poner fin y lo quiero hacer reparando en todo lo que llevamos dicho para extraer algunas conclusiones, que aunque parciales, pues sólo se ha estudiado parte de esta traducción, podrían ser algunas definitorias de la postura de Tomás de Iriarte en relación con el acto de traducir.

Lo primero de todo es destacar el conocimiento que nuestro traductor demuestra tener de ambas lenguas. Esto tanto se observa en las afirmaciones de que se sirve, cuando habla de la concisión y energía de la lengua original frente a la lengua de llegada (aunque ello pueda responder a otras situaciones ajenas al proceso lingüístico) como además en la manera que tales circunstancias le obligan a conformar su versión. Existe igualmente la conciencia explícita en Iriarte de la gran diferencia formal que media entre el verso de la *Ars* horaciana, el hexámetro, y la estrofa por él utilizada, la silva. Considerando las cuatro clases que J. S Holmes propone para la traducción en verso, tendríamos que englobar la del canario, dentro de la tercera o "modelo semántico", donde según refiere aquel estudioso (Bermúdez 1991: 136) "se acude al contenido del original, dejando libertad a la forma en que vierten el mismo".

Pero no sólo demuestra ser el fabulista un *linguae latinae peritus* sino que además conoce la complejidad de la obra a traducir y las dificultades de realizar una traducción *uerbum ex uerbo*, problemas éstos que acrecienta más si cabe el hecho de que la traducción se realice en verso. Conviene insistir aquí en que, si sólo he atendido a aspectos relacionados con los errores que detecta Iriarte en las traducciones de Salinas y de Morell, también profundiza en los pocos aciertos en la versificación en la lengua de llegada, de lo cual tampoco él seguramente se va a escapar; sin embargo, es de elogiar su intento de que exista correspondencia alguna que otra vez entre el verso latino y el castellano. Todo ello podría implicar una idea en nuestro traductor de que el fenómeno de la traducción es siempre un producto distinto del original en cada lengua en la que se traduce.

Por lo que llevamos apuntado, su ideal de traducción se encamina más a lograr que sus versos en todo momento guarden gran fidelidad al original, aunque ésta habría que entenderla más en relación, como lo distingue W. Carlos Lozano (1994: 367), con el "fondo" que con la "forma". La mayor parte de las adiciones que él admite haber utilizado (y que critica de sus predecesores) y el gran número de notas dan prueba de ello.

Se ha dicho que toda traducción siempre depende de los gustos estéticos y de las exigencias de la época en que se hace, siempre contando con los particulares condicionantes de cada autor. Lo difícil, además, de las traducciones de clásicos latinos en el siglo XVIII es saber si éstas se han realizado directamente o a través de otras lenguas que podían haber servido de mediadoras, en especial la francesa. Por lo pronto

y hasta que no se examine más a fondo, parece que a don Tomás no le faltaban luces para llevar a cabo lo primero. Si hemos de dar como colofón un juicio que pueda servir para definir en este escueto repaso el ideal que, por lo que se ve, persigue nuestro traductor me parece acertado aquel que hiciera A. Cascón Dorado (1994: 368) en referencia a la versión de la *Oda* I 22 de Horacio de otro de los grandes de la Ilustración, Nicolás Fernández de Moratín, y que podría servir de partida para estimar otras versiones horacianas del siglo XVIII: la atención en ese momento se centraría en el respeto prioritario al original, en la escasez de los cambios y el mantenimiento en algunos pasajes del orden de palabras.

Referencias bibliográficas

BERMÚDEZ RAMIRO, José. 1991. "Las *Odas* de Horacio. Criterios científicos actuales para evaluar su traducción" *EC* 100, 119-142.

BRINK, C. O. 1971. *Horace on Poetry. The "Ars Poetica"*, Cambridge, Cambridge University Press.

CASCÓN DORADO, Antonio. 1994. «Horacio y los mejores ingenios españoles: sobre la evolución del concepto de traducir» en R. Cortés Tovar & J. C. Fernández Corte (ed.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 359-368.

GARCÍA TEJERA, Mª del Carmen. 1994. "Algunas notas sobre las traducciones españolas de la Poética de Horacio en el siglo XIX" en Luis Charlo (ed.), *Reflexiones sobre la traducción*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 53-66.

HORACIO. 1777. *El Arte poética de Horacio, o Epístola a los Pisones, Traducida en verso castellano por D. Tomás de Yriarte, oficial traductor de la primera Secretaría de Estado y del Despacho, y archivero general del Supremo Consejo de Guerra: con un discurso preliminar, y algunas notas y observaciones conducentes a la mejor inteligencia.* En Madrid, en la Imprenta Real de la Gazeta, Año de MDCCLXXVII. [III-LIII, 1-72, 1-54].

LOZANO, Wenceslao Carlos. 1994. "En torno al concepto de fidelidad en la traducción literaria" en Luis Charlo (ed.), *Reflexiones sobre la traducción*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 367-378.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1950-1953. *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander, Aldus, 10 vols. (*Obras completas* XLIV-LIII).

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1952-1953. *Biblioteca de traductores españoles*, Santander, Aldus, 4 vols. (*Obras completas* LIV-LVII).

SALAS SALGADO, Francisco. 1989-1990. "Sobre la traducción de la *Eneida* de Graciliano Afonso" *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 8/9, 319-337.

SANTOYO, Julio César. 1980. "Propuesta para una sistematización del análisis diferencial de traducciones inglés-español" *Revista de la Sociedad Española de Lingüística* 10, 240-241.

FORMOSUM PASTOR CORYDON ARDEBAT ALEXIN. LECTURAS Y TRADUCCIONES DE LA SEGUNDA *BUCÓLICA* EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX*

JOSÉ-IGNACIO GARCÍA ARMENDÁRIZ
UNIVERSITAT DE BARCELONA

1. En su excelente traducción de las *Bucólicas* publicada en 1984, y concretamente en la nota previa a la segunda, don Manuel Fernández-Galiano exculpa a Virgilio de la homosexualidad patente en sus versos. Una cosa sería -viene a decir el ilustre filólogo- la convención literaria, en virtud de la cual Virgilio sigue en este poema los pasos de los alejandrinos Teócrito y Meleagro, y otra muy distinta el personal sentir del poeta de Mantua, cuya "alma delicada tenía forzosamente que percibir [en el homosexualismo] la mácula de la triste insatisfacción estéril".[1]

Sin entrar a considerar la actitud de Fernández-Galiano respecto de la homosexualidad, y dando por sentado que en nada afecta a la calidad filológica de su trabajo, sí nos interesa constatar en las palabras citadas una última muestra del conflicto -no sé si llamarlo ideológico; de sensibilidad, en cualquier caso- que el lector de la obra virgiliana hubo de percibir al menos desde el final de la Antigüedad. El escrúpulo de don Manuel, incómodo ante una perspectiva amorosa que suponemos le es desagradable, es hijo de una actitud secular ante determinadas diferencias. Claro está que nuestro traductor, fiel ante todo al texto de Virgilio, dejará luego a un lado su disgusto y trasladará las cuitas de Coridón sin alterar un ápice la naturaleza de su amor. No siempre ha sido así, sin embargo. Con frecuencia, el tabú de la homosexualidad era demasiado fuerte para ser violado, y la temática homosexual presente en algunos textos literarios era pasada por alto o enmascarada de formas diversas. Vamos a tener ocasión de verlo en relación con la segunda *Bucólica*.

Su primer verso -*Formosum pastor Corydon ardebat Alexin*="El pastor Coridón se abrasaba de amor por el hermoso Alexis"- no deja lugar a dudas. Así, no es extraño que André Gide eligiera para titular su apología de la homosexualidad el nombre del pastor virgiliano (y Marguerite Yourcenar el de Alexis para otra obra suya). Un pastor, dicho sea de paso, que no es exclusivamente homosexual sino bisexual, a juzgar por los requiebros y súplicas que dirige a la desdeñosa Amarilis. Por otro lado, la identificación de Coridón con

* Este trabajo forma parte del Proyecto PB94-0847 de la Dirección General de Universidades e Investigación Científica. Agradezco a José Luis Vidal Pérez sus sugerencias a partir de la lectura del borrador

[1] Fernández-Galiano 1984: 236; se traduce aquí el conjunto de la antigua poesía pastoril, según un amplio criterio que da cabida a una buena porción de lo geórgico.

Virgilio viene de la misma Antigüedad. La *Vida* de Suetonio-Donato menciona la afición del poeta a los muchachos y nombra a dos, Cebes y Alejandro, especialmente queridos por él; Alejandro le habría sido regalado por Asinio Polión y sería el Alexis de la segunda *Bucólica*: ...[*Vergilius*] *libidinis in pueros pronioris, quorum maxime dilexit Cebetem et Alexandrum, quem secunda Bucolicarum ecloga Alexim appellat, donatum sibi ab Asinio Pollione, utrumque non ineruditum, Cebetem uero et poetam.* ([SVET.-]DON., *vita Verg.*9).[2]

También Marcial, en varios de sus epigramas,[3] y Apuleyo, en la *Apología*,[4] aluden al Alexis amado por Virgilio. En el comentario de Servio, en cambio, la identificación del Alexis de la égloga con el esclavo regalado a Virgilio no es la única posible; junto a ella encontramos una interpretación en términos políticos, algo así como una prolongación de las circunstancias evocadas en la primera bucólica y relacionadas con los problemas que la distribución de tierras a los veteranos en el norte de Italia pudo causar al propio Virgilio:

> ***Corydonis in persona Vergilius intelligitur, Caesar Alexis in persona inducitur.*** [...] ALEXIM *dicunt Alexandrum, qui fuit servus Asinii Pollionis, quem Vergilius, rogatus ad prandium, cum vidisset in ministerio omnium pulcherrimum, dilexit eumque dono accepit.* ***Caesarem quidam acceperunt, formosum in operibus et gloria. alii puerum Caesaris, quem si laudasset, gratam rem Caesari fecisset.*** *nam Vergilius dicitur in pueros habuisse amorem: nec enim turpiter eum diligebat. alii Corydona, Asinii Pollionis puerum, adamatum a Vergilio ferunt, eumque a domino datum; Corydona a Vergilio ficto nomine nuncupari ex eo genere avis quae corydalis dicitur, dulce canens; Alexin vero puerum quasi sine responsione ac superbum;* ***hunc autem dilectum fuisse Pollionis, et Vergilium gratum se futurum existimasse si eum laudaret cuius forma Pollio delectabatur, qui eo tempore transpadanam Italiae partem tenebat et agris praeerat dividendis.*** (SERV. *ecl.* 2,1)[5]

El texto resulta un tanto complejo, por no decir confuso. Confluyen aquí varias hipótesis, entre ellas una que asigna a la égloga un significado alegórico: la ponderación de la belleza física de Alexis sería en realidad, según esta hipótesis, ponderación de la belleza heroica del César (Octavio), y lo que busca Virgilio es conseguir su favor. Otra explicación aquí apuntada ve en Alexis a un favorito, ya de César, ya de Asinio Polión; la égloga sería un modo de conseguir mediante el halago

---

[2] "sentía Virgilio una especial atracción física por los muchachos, y entre ellos quiso especialmente a Cebes y a Alejandro; a éste lo llama Alexis en el segundo poema de sus *Bucólicas*. No les faltaba a ambos cierta instrucción, y Cebes era incluso poeta".

[3] MART. 5,16,11-12; 6,68,5-6; 7,29,7-8; 8,55,11-12; 8,73,10.

[4] APVL. *apol.* 10.

[5] Aquí, como luego en otras citas, he señalado en negrita lo más significativo. Lo traduzco a continuación: "Se entiende a Virgilio representado en el personaje de Coridón, y en el de Alexis se representa al César (Octavio) [...] En Alexis han visto algunos al César (Octavio), hermoso por la gloria de sus hazañas. Otros han visto en él a un favorito del César cuya alabanza habría complacido al César. [...] se dice que éste (Alexis) fue predilecto de Polión, y Virgilio creyó que alabando a quien con su belleza hacía las delicias de Polión se ganaría el favor de éste, que entonces tenía bajo su mando la parte norte de Italia, más allá del Po, y dirigía la repartición de tierras".

el favor de uno o de otro. La interpretación alegórica puede parecer hoy un tanto forzada, pero el hecho es que sería aceptada durante siglos, hasta el XVIII, y por humanistas de la talla de Nebrija o Vives (lo que no sabemos es con qué convicción).

2. Veamos ahora cómo se ha leído y traducido esta bucólica, especialmente en la España de 1750 a 1830. En el siglo XVIII las *Bucólicas* seguían leyéndose en la estupenda versión de fray Luis de León, o en la del Brocense. Uno y otro habían traducido sin reparos el amor de Coridón a Alexis; el lector castellano no podía llamarse a engaño sobre la naturaleza de ese amor. Claro que, según dijimos, Nebrija y Vives habían expuesto antes, en sus comentarios latinos a la obra de Virgilio, la interpretación alegórica que encontramos en Servio y que veía en ese amor algo semejante a una *captatio* por parte del poeta en busca de protección: así, el lector erudito y bien formado, conocedor de esos comentarios, podía por su cuenta trasladar al plano de la política y la amistad lo que a primera vista parecía una vehemente pasión amorosa.[6] En cuanto a las otras versiones publicadas antes del XVIII -las de Fernández de Idiáquez (Barcelona, 1574), Cristóbal de Mesa (Madrid, 1618), Diego López (Alcalá, 1650) y Antonio de Moya (Madrid, 1660)-, si no alcanzaban la excelsitud de la de fray Luis, al menos respetaban como él la integridad del texto latino y traducían sin componendas el amor de Coridón por Alexis. Además, estos traductores hacían una breve presentación de la bucólica o añadían unas notas donde daban cabida a la lectura del poema como trasunto de un episodio real de la vida amorosa de Virgilio, sin necesidad de interponer el tamiz de la alegoría.

Desde luego, la poesía virgiliana seguiría siendo, también durante los siglos XVIII y XIX, parte importante de la formación cultural europea. Abundan las ediciones de la obra completa de Virgilio, en toda Europa y en algunos lugares de América. Suelen llevar notas en latín, referidas normalmente a pasajes paralelos, principalmente de Teócrito en el caso de las *Bucólicas*. El texto latino de la segunda *Bucólica* es siempre correcto, sin ninguna alteración. Una de las ediciones latinas más difundidas, repetidamente reimpresa, la preparada por el jesuita Charles de la Rue o *Carolus Ruaeus*, añade un *argumentum* o resumen previo del contenido del poema, además de una explicación del texto o *interpretatio*, y notas; todo ello, en lo que hace a la segunda égloga, acorde con el significado amoroso del texto (y dando incluso un paso más, pues la identificación de Coridón con Virgilio ni siquiera se discute): *Amabat Virgilius puerum: hunc Alexidis, se Corydonis nomine dissimulat...*, glosa la edición parisina de 1722. No hay aquí, pues, ocultación de la homosexualidad, aunque debe notarse que se trata de ediciones exclusivamente en latín, dirigidas por tanto

[6] Así lo había hecho Juan del Enzina, discípulo de Nebrija en Salamanca, en cuya paráfrasis o recreación, propiamente, más que traducción, de las églogas virgilianas Alexis aparece convertido nada menos que en Fernando el Católico: "Coridón, siendo pastor/trovador,/muy aficionado al Rey,/espejo de nuestra ley,/con amor/deseaba su favor;/mas con mucha cobardía/no creía/de lo poder alcanzar:/por los montes se salía/cada día/entre sí solo a pensar" (cit. por Menéndez Pelayo 1952: IX, 188). El Virgilio de Nebrija, publicado póstumo por sus hijos (Granada 1546), trae en la *ecphrasis* o explicación de esta égloga (fol. III vo.): *Inducitur Vergilius sub persona Corydonis amans impatienter Alexim: per quem intelligimus Augustum non respondentem in amore.*

a lectores que conocen esa lengua y las costumbres de la Antigüedad (supuestamente inmunes, por tanto, a su pernicioso influjo).

Las ediciones españolas de Virgilio que he podido consultar tienen una filiación doble. Está, por una parte, la salmantina de 1739, al cuidado de J. González de Dios, reimpresa en Madrid varias veces en la segunda mitad del siglo, que es deudora de la edición bilingüe preparada el siglo anterior por el agustino fray Antonio de Moya (que aprovechaba a su vez traducciones anteriores, incluyendo la de fray Luis). El texto virgiliano se complementa únicamente con un breve *argumentum* o resumen previo tomado de dicha edición: *Sub persona Corydonis queritur [Vergilius] quod apud Alexin parum sit gratiosus. Imitatur Theocritum Eidyllio tertio, cui Comeastes nomen est.* Como puede verse, la referencia a los sentimientos de Coridón resulta bastante vaga.

El otro grupo de ediciones latinas hispanas es de filiación jesuítica y se origina en la imprenta del seminario que tuvo la Compañía en Villagarcía de Campos, con la edición de las *Bucólicas* por el P. Petisco (véase Virgilio 1758) luego reimpresa varias veces (en los *Opera omnia* de Madrid, 1804 y 1830, y Barcelona, 1822). Como de costumbre, el texto latino va precedido por un argumento, y explicado con notas; la novedad consiste en que argumento y notas son ahora en español:

> ECLOGA SEGUNDA. ALEXIS. ARGUMENTO. Polión o, según otros, Mecenas, quería regalar a Virgilio con un esclavo mozo de bellas prendas, el cual, como parece, sentía no poca repugnancia en pasar de la casa de un grande a la de Virgilio. Por eso el Poeta le propone en la persona de Coridón las razones que pueden moverle a entrar en su servicio, haciendo alarde de su buena presencia y apacible trato, de las conveniencias de su casa, y de su habilidad en la música: promete enseñarle a componer versos y procurarle todo género de diversiones inocentes. Pero viendo que Alexis no hace caso de estas ofertas, llora el tiempo perdido en acariciarle, y desiste de su pretensión, volviendo al cuidado de los negocios domésticos interrumpidos por esta causa.

Obsérvese cómo rebaja el P. Petisco la temperatura erótica de la égloga, aunque sin falsearla del todo. El argumento, más extenso que en el primer grupo de ediciones, no es sin embargo menos vago. Los sentimientos de Coridón se reducen aquí casi a puro desvelo "pedagógico".

3. Esto por lo que respecta a las ediciones que no incluyen versión del texto. Pasemos ahora a considerar las traducciones, ya sean solas o acompañadas del original latino, publicadas durante la segunda mitad del XVIII y las primeras décadas del XIX. He examinado las españolas, prácticamente hasta finales del siglo pasado, y unas pocas en italiano, francés e inglés. Son, en general, traducciones fieles, respetuosas con la homosexualidad de la égloga; pero hay excepciones notables, como veremos, que prefieren negar la evidencia en aras de un falso pudor, y varios casos en los que, a semejanza de las ediciones de jesuitas ya reseñadas, intenta escamotearse el erotismo del poema.

En la España del siglo XVIII, la primera traducción "nueva" de las *Bucólicas* publicada es -que sepamos- la que dio en Gerona Pedro Bes y Labet (véase Virgilio 1771).[7] Es este un libro curioso en que el autor hace alarde de erudición poco común, y con buen criterio discute a Servio la identificación con Octavio, refutando también la interpretación, en la misma línea alegórica, de Juan Luis Vives. La traducción en prosa es fiel al original, aunque bastante insípida. Pocos años después publicaba Mayans en Valencia las obras completas de Virgilio: texto latino y traducciones de diversos autores (véase Virgilio 1777-1778). De la segunda égloga trae la versión poética de fray Luis de León, así como el argumento y la traducción en prosa del P. Moya. Poco hay aquí de original: se prefiere reeditar viejos materiales, como había hecho en 1768 López de Sedano, que también había reproducido en el primer tomo de su *Parnaso español*, versiones de las églogas escritas en siglos anteriores: de todas las églogas menos -curiosamente- de la segunda. Antes de acabar el siglo, en fin, en 1787, aparece en México una traducción de nuevo cuño preparada por don José Rafael Larrañaga. Escrita en endecasílabos algo ramplones, es, con todo, fiel al texto latino e incluye un resumen claro y directo del contenido de la égloga.[8]

Hablaré ahora de versiones en otras lenguas. He visto dos versiones italianas; una, del P. Antonio Ambrogi, jesuita, tiene en común con las ediciones hispanas de sus conmilitones la misma presentación de la égloga, tibia y "descafeinada", como si Coridón sólo quisiera a Alexis para enseñarle a componer versos. No deja de aludir vagamente el P. Ambrogi a otras lecturas del poema, pero sólo para desestimarlas en bloque e imponer la explicación que él defiende. El contraste con la traducción, que se ajusta al texto latino, es llamativo:

> Coridone il pastor d'amore ardea
> pel vago Alessi, che del suo signore
> la gioja essendo, da sperare da lui
> nulla restava. [...] (Virgilio 1762: 17)

La otra traducción italiana es la de Nicolini: a diferencia de la del padre Ambrogi, la presentación de la égloga no puede ser más explícita a propósito de la homosexualidad de Coridón-Virgilio: "Amava Virgilio perdutamente un ragazzo per nome Alessandro, e servo, secondo alcuni, di Asinio Pollione; di Mecenate, di Cornelio Gallo, o di Augusto,

---

[7] La obra contiene una égloga a la muerte del P. Jacques Vanière, que es un estimable poema latino; le siguen unos fragmentos del *Praedium rusticum* (París, 1730) del P. Vanière.

[8] Este resumen o argumento se asemeja mucho al de una edición italiana anterior -*L'opere di Vergilio* [sic], *cioè Buccolica, Georgica, Eneida, nuovamente da diversi eccellentissimi auttori tradotte in versi sciolti*, Venecia, 1568- donde la bucólica aparece vertida también en endecasílabos. Por otra parte, en 1808 está fechada la traducción manuscrita al catalán (dialecto menorquín) de Antoni Febrer i Cardona, de la que hay edición facsimilar reciente (véase Febrer 1991). Interesa hacer notar que Febrer i Cardona lleva a cabo una presentación de la segunda égloga (el "argument" o resumen) y una versión en prosa demasiado suaves, diluyendo casi por completo el erotismo de la égloga. Se inscribe así en la tendencia, ya señalada, a ignorar el verdadero contenido y la fuerza expresiva del poema.

come altri vogliono. Nella presente Egloga questo ragazzo assume il nome di Alessi, e Virgilio di Coridone..." (Virgilio 1835: I, 13).

Tampoco la traducción inglesa de Dryden o la francesa de Tissot, aun haciendo gala de una considerable libertad expresiva, falsean el sentir de Coridón hacia Alexis.[9] El amor homosexual está trasladado aquí sin vacilaciones. En cambio, otra versión inglesa, reeditada a menudo durante el siglo XVIII tanto en Inglaterra como en Estados Unidos -he consultado la edición neoyorquina de 1811-, presenta alguna particularidad interesante. Encontramos en ella el texto latino original y, a su lado, una reordenación sintáctica que facilita la lectura, y una traducción en prosa. Todo ello respetuoso con el recto significado del poema, que se traslada sin alteración; además, una extensa nota ofrece el argumento o resumen, expuesto con admirable exactitud. Pero lo significativo es lo que sigue al resumen: tras hacer ver que el amor descrito en la bucólica es algo más que amor platónico o amistad, el redactor de la nota se cree en la obligación de exculpar a Virgilio de ese vicio antinatural:

> There is certainly something more intended in this pastoral than a description of friendship or Platonic love; the sentiments, though chaste, are too warm and passionate for a mere Platonic lover. **But there is no reason to charge Virgil on that account with the unnatural love of boys; a poet may show his talent in describing a passion which he by no means approves.** "The passion for boys (Mr. Bayle observes) was as common in pagan times as that for girls; a writer of eclogues therefore might make his shepherds talk according to that abominable passion, as we at present make the heroes and heroines of romances talk, without approving the passions therein mentioned". (Virgilio 1811: 6-7)

Desde esta perspectiva, el poema sería simple ejercicio literario sin implicación autobiográfica, observación que coincide en lo esencial con las palabras de Fernández-Galiano citadas al principio. Tanto el redactor de la nota como el filólogo español necesitan creer en la "inocencia" personal de Virgilio para poder leer tranquilos esos versos "culpables".

4. Esta incomodidad ante una sexualidad que, apriorísticamente, se considera contraria a las leyes naturales parece acrecentarse conforme avanza el siglo XIX. A principios de la centuria se publica en París la traducción de las *Bucólicas* por Jacques Delille; en ella el prejuicio frente a la homosexualidad se impone a cualquier consideración filológica o de puro sentido común. Y no se trata ya, como en tiempos pasados, de forzar una interpretación alegórica del texto, sino que ahora se invocan las buenas costumbres para, lisa y llanamente, enmendarle la plana a Virgilio y transformar a Alexis en Licoris:

---

[9] "Young Corydon, th'unhappy shepherd swain,/the fair Alexis lov'd, but lov'd in vain;" (Virgilio 1807: 45); "Le berger Corydon brûlait pour Alexis,/bel enfant, les amours de son maître Thyrsis;" (traducción de Tissot en Virgilio 1838: 10).

ECLOGA SECUNDA.

ALEXIS.

Formosum pastor Corydon ardebat Alexin,
Delicias domini; nec quod speraret habebat
Tantùm inter densas, umbrosa cacumina, fagos
Assiduè veniebat: ibi hæc incondita solus
Montibus et silvis studio jactabat inani:
O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas;
Nil nostri miserere; mori me denique coges!
Nunc etiam pecudes umbras et frigora captant;
Nunc virides etiam occultant spineta lacertos;
Thestylis et rapido fessis messoribus æstu
Allia serpyllumque herbas contundit olentes:
At mecum raucis, tua dum vestigia lustro,
Sole sub ardenti resonant arbusta cicadis.
Nonne fuit satius tristes Amaryllidis iras
Atque superba pati fastidia? nonne Menalcan,

ÉGLOGUE DEUXIEME

LYCORIS

Le berger Corydon brûlait pour Lycoris:
Un maître a ses faveurs, Corydon ses mépris.
Sans espoir, on le voit, errant et solitaire,
S'abîmer chaque jour dans sa douleur amère;
Il cherche les rochers, les monts, les bois touffus,
Sa voix ne peut trouver que des accents confus.
Enfin, dans les déserts où son amour l'entraîne,
Il fatigue l'écho du vain bruit de sa peine:
« Cruelle! quoi! mes chants n'ont pu vous attendrir!
» Vous êtes sans pitié, je n'ai plus qu'à mourir!
» Sous les buissons épais, regardez, voici l'heure,
» L'heure où le vert lézard glisse vers sa demeure;
» Les troupeaux, maintenant, cherchent de frais taillis;
» Maintenant, sous nos bois, la jeune Thestylis
» Rassemble ses faneurs à des tables frugales:
» Tout repose; on n'entend que le cri des cigales;
» Et moi, pour adorer la trace de vos pas,
» Les feux d'un ciel ardent ne m'épouvantent pas!

Le berger Corydon brûlait pour Lycoris:
un maître a ses faveurs, Corydon ses mépris.
Sans espoir, on le voit, errant et solitaire
s'abîmer chaque jour dans sa douleur amère;
il cherche les rochers, les monts, les bois touffus,
sa voix ne peut trouver que des accents confus.
Enfin, dans les déserts où son amour l'entraîne,
il fatigue l'écho du vain bruit de sa peine:
"Cruelle! [...]" (Virgilio 1806: 105) [10]

O en Galatea:

Se abrasaba en amor por Galatea
el pastor Coridón, zagala hermosa,
en quien su amado dueño se recrea;
y ya sin esperanza
de que a su ardiente amor correspondiera,
a los desiertos montes se salía
y en la verde espesura,
tristísima y sombría,
con esfuerzo impotente
su dolor lamentaba y desventura,
esparciendo estos versos discordados
por los montes y valles y collados:
"¡Oh cruel Galatea y despiadada! [...]" (Virgilio 1829: 32)

Así traduce Hidalgo en 1829, siguiendo la pauta de Jacques Delille. No sólo en la traducción; también las notas acusan dependencia de la edición francesa:

> Los comentadores están conformes en que bajo el nombre de Coridón está representado Virgilio, y sobre la persona de Alexis se dividen las opiniones: unos creen que Alexis era Augusto, mas esto no parece verosímil; otros que era un esclavo de Mecenas; y otros, en fin, un hijo de éste o de Polión, a quien el poeta quería iniciar en el arte de Apolo y de las Musas. Yo juzgo con Michaud [editor de la versión de Delille] que **Virgilio no tuvo en ella** [en la bucólica] **otro designio que imitar el idilio XI de Teócrito, titulado el Cíclope. He sustituido a la persona de Alexis la de una pastora, para evitar la deformidad de unos amores que no podemos comprender y que tanto chocan con nuestra religión y nuestras costumbres**. (Virgilio 1829: 44)

Compárese con las palabras de Langeac:

> On a dû voir par ces remarques que Virgile a imité dans cette églogue beaucoup de choses de Théocrite: quelques morceaux ont peut-être plus de naturel dans le poète grec; mais Virgile l'emporte presque partout par la perfection des détails. **On est fâché**

[10] Véase la reproducción en la p. 275.

seulement de voir dans l'églogue latine des amours que nous ne pouvons concevoir, et l'on s'étonne que les Grâces aient si bien inspiré un poète qui a dédaigné de chanter leur sexe. (Virgilio 1806: 124-125)

Las traducciones españolas posteriores a la de Hidalgo recuperan, es cierto, la identidad masculina de Alexis. Así, Lorente:

> El pastor Coridón ardientemente
> al bello Alexi amaba,
> en quien su dicha y su placer cifraba:
> aunque tan vanamente
> que nada conseguir del esperaba... (Virgilio 1834: 19)

O Juan Gualberto González:

> El pastor Coridón al bello Alexis,
> delicias de su dueño, ciego amaba;
> sin esperanza empero de retorno... (González 1844: I, 90)

Pero uno y otro procuran atemperar el erotismo de la égloga con algunas observaciones sobre su contenido. Lorente reproduce, abreviándolo, el argumento o resumen redactado un siglo antes por el P. Petisco, que intentaba edulcorar los sentimientos de Coridón. Y Juan Gualberto González se apunta a la valoración puramente literaria de esos sentimientos: "Esta égloga está tomada del idilio 1º de Teócrito; y tal vez la compuso Virgilio con el designio de hacer una imitación, **y no porque estuviese ardiendo de amores por ningún Alexis**" (González 1844: I, 175).

Tal es la actitud que parece imponerse ya desde principios del siglo XIX y prácticamente hasta hoy: se respeta la letra de la égloga, pero se pretende quitarle virulencia mediante una lectura puramente literaria, eximiendo a Virgilio de ese sentimiento *contra naturam*. Y esto en el mejor de los casos, porque ya hemos visto cómo Delille o Hidalgo someten a Alexis a una operación de cambio de sexo, algo de lo que no faltan ejemplos posteriores. En 1879, por ejemplo, un traductor americano, declara: "Hemos sustituido el nombre de Lisi al de Alexis, siguiendo la práctica de los buenos traductores, para dar mayor naturalidad y belleza a la obra" (Sánchez 1879: 132).

La tendencia se confirma si examinamos el capítulo, no ya de traducciones, sino de imitaciones de la égloga. Claro que en este caso la libertad es mayor que cuando se traduce, pero nadie negará que haciendo heterosexual el sentir de Coridón se prescinde de una parte importante de la bucólica según la concibió Virgilio. En fin, el hecho es que las imitaciones lo son siempre en clave de amor, para entendernos, "normal". Para ceñirme a las del período que nos ocupa, citaré primero la del salmantino José Iglesias de la Casa, titulada "Emilia quejosa" y publicada en 1798:

En fuego ardiente Emilia se abrasaba
por Narciso, un pastor que en gentileza
ningún otro del Betis le igualaba...
(cit. por Menéndez Pelayo 1950-1953: IX, 219)

Otra imitación o paráfrasis es obra nada menos que de Andrés Bello, quien debió de componerla entre 1800 y 1808. En ella adivinamos los distintos modelos tenidos en cuenta por Bello (junto a Virgilio, autores españoles del XVI, como Garcilaso o Francisco de Figueroa):

Tirsis, habitador del Tajo umbrío,
con el más vivo fuego a Clori amaba;
a Clori, que con rústico desvío
las tiernas ansias del pastor pagaba.
La verde margen del ameno río
tal vez buscando alivio visitaba...
(cit. por Menéndez Pelayo 1950-1953: IX, 163)

Hay que acudir, en fin, a una imitación latina, la del P. Francisco Javier Alegre, titulada *Nisus*, para encontrar intacto el sentir de Coridón por Alexis, aunque aquí uno y otro se llamen *Nisus* y *Amyntas* respectivamente:

Incipe, sollicitum Nisi cantemus amorem.
Dum nemora arboribus rident, dum floribus agri,
ille petit silvas, solusque per avia rura
ingeminat quaestus: "[...]
Huc ades, ***parve puer****, tondent dum prata capellae...*"

La homosexualidad se mantiene en el poema latino, pero no en la versión castellana que posteriormente haría de él don Joaquín Arcadio Pagaza, obispo de Veracruz:

Comienza: los solícitos amores
cantaremos de Niso. Mientras ríen
los bosques por sus árboles frondosos
y por sus flores la gentil pradera,
el solitario la montaña busca
por escarpada y silenciosa vía
y en estas quejas su dolor exhala: "[...]
Ven, **casta niña**, el pubenente prado
mientras esquilan mis traviesas cabras..."[11]

[11] Imitación latina y versión castellana citadas por Menéndez Pelayo (1950-1953: IX, 179-180).

5. Ponemos aquí punto final a nuestro recorrido por las traducciones y las diversas lecturas de la segunda *Bucólica* durante los siglos XVIII y XIX. Claro está que no he pretendido ser exhaustivo en esta revisión; no obstante, en lo relativo a España no habrán quedado por ver muchas ediciones, comentarios, traducciones o imitaciones de este poema virgiliano, aunque, desde luego, no he dado cuenta de todo en estos párrafos. Otra cosa es lo hecho fuera de España: he tenido que contentarme con una pequeña muestra de publicaciones italianas, francesas e inglesas. Convendría, aparte de ampliar la muestra, continuar el recorrido hasta nuestros días y ver si se mantienen, o no, las tendencias apuntadas.

Haré ahora, para concluir, una recapitulación de esas tendencias. Hasta finales del siglo XVIII puede decirse que, en términos generales, las traducciones respetan la homosexualidad patente en el texto de Virgilio, si bien se propone, desde la misma Antigüedad, una lectura distinta de la erótica o amorosa. Se identifica a Alexis con Octavio o con otro poderoso personaje cuya amistad o protección quiere alcanzar Virgilio. Es la interpretación alegórica, que atiende a la situación política en que vive el poeta más que a una posible historia amorosa. Esta interpretación, sostenida, entre otros, por Nebrija o Vives, perdura durante bastantes siglos, al lado de la lectura de la *Bucólica* como trasunto de un enamoramiento de Virgilio (así la *Vida* de Suetonio-Donato y los testimonios de Marcial o Apuleyo). Sólo cuando la interpretación alegórica pierde fuerza, en pleno siglo XVIII, se abre camino una lectura estrictamente "literaria", no autobiográfica, de la égloga. Al mismo tiempo, también en el XVIII, y en ambiente jesuítico, constatamos una manipulación del poema tendente a explicarlo en términos pedagógicos, vacío de erotismo (Coridón pretendería únicamente educar, instruir a Alexis en el cultivo de las letras). Pero esta lectura edulcorada de la bucólica chocaba con la contundencia de los versos virgilianos. Se abría paso mientras tanto la visión del poema como mero ejercicio de estilo, como imitación libre, de Teócrito sobre todo. Desde esta perspectiva, lo que tantas veces se ha dicho y se dice de otro poeta latino un poco posterior a Virgilio -me refiero a Ovidio- podría afirmarse también de Virgilio: la segunda bucólica sería un puro artificio sin conexión con la vida real del poeta. Para quienes quieren verlo así, importaría muy poco la noticia de la *Vida* o las alusiones de Marcial y Apuleyo. Durante el siglo XIX se impone esta consideración de la égloga, aunque es fácil darse cuenta de que las razones que llevan a cambiar el sexo de Alexis en algunas traducciones tienen poco que ver con la teoría literaria.

Claro está que la segunda *Bucólica* no es un caso aislado. Otros textos antiguos de temática homosexual fueron también pasados por alto o alterados para salvaguardar las buenas costumbres. Incluso don Marcelino Menéndez Pelayo tuvo que defenderse y defender sus propias versiones íntegras de poesía clásica invocando el ejemplo ilustre de fray Luis de León. En todo caso, y si bien la seriedad filológica exigía respetar la letra del original, cabía advertir al lector del peligro y exculpar al autor, griego o latino, por el procedimiento de considerar pura ficción o moda literaria ese amor "diferente". Quienes han querido leer así el texto de la segunda *Bucólica* insisten en que Virgilio

sigue de cerca a Teócrito y Meleagro. Ciertamente, la pasión de Coridón hacia Alexis puede muy bien leerse como trasposición de los sentimientos de Polifemo respecto a la Galatea del undécimo *Idilio*, y la atracción homosexual por un muchacho llamado Alexis se encuentra ya en un poema de Meleagro, de manera que la imitación virgiliana de ambos parece evidente. Pero esta deuda literaria de Virgilio no excluye necesariamente que sus versos expresen un sentimiento personal auténtico. E incluso si, a pesar de los testimonios antiguos, nos resistimos a identificar a Coridón con Virgilio, lo que no puede negarse es que Virgilio quiso cantar *precisamente* ese tipo de amor.

Referencias bibliográficas

Febrer i Cardona, Antoni. 1991. *Les Bucòliques de Virgili traduides per Antoni Febrer i Cardona.* Prefacio de Maria Paredes i Baulida, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Fernández-Galiano, Manuel. 1984. *Títiro y Melibeo. La poesía pastoril grecolatina*, Madrid, Fundación Pastor ("Cuadernos de la Fundación Pastor" 32).

González, Juan Gualberto. 1844. *Obras en verso y prosa*, Madrid.

Menéndez Pelayo, Marcelino.1950-1953. *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander, Aldus, 10 vols. (*Obras completas* XLIV-LIII).

Sánchez, Q. 1879. *Nueva lira ecuatoriana. Colección de poesías escogidas y ordenadas por Juan Abel Echeverría*, Latacunga.

Virgilio. 1758. *P. Vergili Maronis Bucolica, notis hispanicis illustrata ab Josepho Petisco e Societate Jesu in usum Scholarum ejusdem societatis*, Villagarcía de Campos, Imprenta del Seminario.

Virgilio. 1762. *Le Bucholiche di P. Virgilio Marone tradotte in verso italiano dal P. Antonio Ambrogi della Compagnia di Gesù*, Roma, G. Salomoni.

Virgilio. 1771. *Bucolicas de Publio Virgilio Maron, con la ecloga à la Muerte del Poeta Jayme Vanier, y Esplicacion de su primer Libro. Traducido todo en lengua Castellana por Pedro Bes, y Labét natural de Gerona*, Gerona, por Miguel Brò, Impresor, y Librero. (Se publicó s. a., aunque con licencias de 1771).

Virgilio. 1777-1778. *P. Virgili Maronis opera omnia variis interpretibus et notis illustrata. Todas las obras de Publio Virgilio Marón, ilustradas con varias interpretaciones y notas en lengua castellana,* Valencia, José Tomás de Orga, 5 vols.

Virgilio. 1806. *Les Bucoliques de Virgile.* Traducción de Jacques Delille. [Notas M. de Langeac], París, chez Giguet & Michaud.

Virgilio. 1807. *The works of Virgil translated into English verse by John Dryden*, Londres, Ellerton & Byworth.

Virgilio. 1811. *The works of Virgil translated into English prose, as near the original as the different idioms of the Latin and English languages will allow: with the Latin text and order of construction on the same page; and critical, historical, geographical, and classical notes.* [...] *Beside a very grat number of notes entirely new*, Nueva York, T. & J. Swords, P. A. Mesier & E. Duyckinck.

Virgilio. 1829. *Las Bucólicas de Virgilio, traducidas en versos castellanos con notas y observaciones críticas por Don Félix M. Hidalgo*, Sevilla, Imprenta de H. Dávila, Llera y Compañía.

Virgilio. 1834. *Las Bucólicas de Virgilio, traducidas en verso castellano con algunas notas por el Presbítero D. Francisco Lorente, individuo supernumerario de la Real Academia Grecolatina*, Madrid, Imprenta Calle del Amor de Dios.

Virgilio. 1835. *Le opere di P. Virgilio Marone recate in verso italiano da G. Nicolini, D. Strocchi e A. Caro*, Nápoles, Stamperia dell'Aquila di V. Puzziello. (Reproduce, en lo que hace a las *Bucólicas*, la versión de Nicolini impresa en Brescia en 1816).

Virgilio. 1838. *OEuvres de Virgile traduites en vers français par Tissot (Bucoliques) et Delille (Géorgiques et Énédide), en vers espagnols par* [...]. *Édition polyglotte publiée sous la direction de J.-B. Montfalcon*. París-Lyon, Cormon & Blanc.

D. JAVIER DE LEÓN BENDICHO QÜILTY, TRADUCTOR DE VALERIO FLACO

PERE-ENRIC BARREDA
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Un ejemplo de la actividad filológica latina en la España del siglo XIX la tenemos en el académico de la Historia D. Javier de León Bendicho Qüilty, que publicó el texto latino de *Las Argonáuticas* de Valerio Flaco a partir de la edición de N. E. Lemaire de 1824-1825, con aportaciones de la edición de Alcalá de Henares (1524) del maestro Lorenzo Balbo de Lillo (Toledo). Con el texto publicó además su traducción en verso, mayoritariamente en octavas reales (objeto de estudio de la comunicación). Con ello su labor se insería en una larga tradición que, comenzada en el Siglo de Oro a la par de la gran épica culta, y tras pasar por diversas vicisitudes, no desapareció hasta el comienzo del siglo XX.

Aspecto metodológico: teoría de la traducción

Al principio de su traducción se halla un extenso prólogo que contiene una interesante, aunque muy sencilla, declaración de intenciones. Comienza con una cita de la *Retórica sagrada* de M. Garnica: "ha de hacerse la versión tomando del idioma estraño la fuerza de las palabras y sentencias, y conservando con esmero la propiedad de nuestro idioma". Parece dar a entender con «fuerza» que el sentido de palabras y expresiones es lo que importa, lo que debe traducirse sin alterar la corrección, el recto uso de la lengua de destino.

A continuación, comienza el prólogo con el tópico de la dificultad de traducir un autor clásico, en especial si es un poeta, tanto por "la índole del idioma griego o latino, tan distinta de la de los modernos" como, en especial, por "los diversos usos, creencias, ritos, leyes, modales y demás elementos que tanto deben influir en el lenguaje y estilo de sociedades entre sí remotas para convencerse de lo arduo de la empresa" (Bendicho 1868: 7). Este segundo problema, el del estilo y el contexto que debe proporcionarse al lector para hacerle asequible una adecuada comprensión, lo resolverá de dos maneras. Por una parte, cree que "hacer comprensible el texto original es, sin disputa, el primer deber de un traductor, por eso todo lo que contribuye a familiarizar a los lectores con el estilo del poema, con sus imágenes, y con los caracteres que en él

figuran me ha parecido lícito y en mucho preferible a una versión que, necesitando otra para ser comprendida, pudiera quizá ser absurda a fuerza de aspirar a una exactitud fotográfica" (Bendicho 1868: 34).

Pero a menudo este desarrollo o explicación interna en la misma traducción no es suficiente. Por ello Bendicho no ha dudado en usar las notas "para definir voces o conceptos históricos, mitológicos y geográficos, o para aclarar alusiones ininteligibles a gran parte de los lectores". Pero además de ello quiere "incluir alguna vez en mis ilustraciones paralelos con el de Apolonio de Rodas; [...] poner de manifiesto la más o menos fortuna con que Valerio había logrado imitar a sus predecesores, y recordar, en fin, pasajes en que autores modernos de celebridad no se han desdeñado de tomar al nuestro por modelo" (Bendicho 1868: 35). Y es aquí donde aparece la huella del filólogo, pues las notas explicativas de su traducción se asemejan a lo que hoy en día sería una edición crítica con un aparato de fuentes y modelos de Flaco, así como de otro con los testimonios de autores posteriores que lo imitan.

Su objetivo, con una intención que le identifica con los ilustrados, es difundir en nuestro país la obra de Flaco: "acaso España logre algún día poseer una versión de los Argonautas digna de su literatura" (Bendicho 1868: 8). Y es que, en cierta manera, venía a llenar un vacío con relación a otras lenguas o literaturas: "el indulgente estímulo de personas entendidas (me decidió) a trasladar por completo a nuestro hermoso idioma un poema que, traducido en verso a varias lenguas modernas, en España, ni aun en prosa jamás había alcanzado esta fortuna" (Bendicho 1868: 13).

En el momento de exponer en concreto sus ideas concretas sobre el método de traducción, no deja de citar una opinión de fray Luis de León, reiterando lo que antes había dicho, para poner de nuevo de relieve los problemas a que se había enfrentado: "cuán ardua es la empresa de traducir poesías elegantes, y guardar cuanto es posible las figuras del original y su donaire, y hacer que hablen en castellano, y no como extranjeras y advenedizas" (Bendicho 1868: 33). Unas líneas más adelante el traductor se sincera, y nos dice que no ha intentado en absoluto una traducción literal, sino que ha realizado una imitación o paráfrasis de Flaco, condicionada por la forma métrica y/o estrófica empleada: "no creo esperen hallar en este libro una copia exacta del poema latino, y sí solo una imitación más o menos aproximada al modelo, en cuanto mis escasos medios y las severas leyes del ritmo y de la rima lo permiten" (Bendicho 1868: 33). Y todavía nos va a aclarar más en qué pasajes o momentos concretos se ha separado más del original: ha suprimido elementos secundarios para recalcar los principales, pero ha desarrollado los puntos elípticos o concisos para evitar la oscuridad. En este segundo punto establece un interesante paralelismo entre Tácito y Flaco, puesto que ambos llevan la concisión a tales extremos que a veces resultan difícil de entender: "por tal de conservar el espíritu del autor y sus ideas principales, he tenido que sacrificar algunos pormenores menos importantes, así como en otras adoptar cierta paráfrasis en obsequio de la claridad. Esta licencia, tolerada siempre al que traduce versos de un idioma clásico, cuyas alusiones concentradas, por decirlo así, hasta lo infinito, y obvias y triviales en su

época, deben hoy aparecer oscuras, es tanto más indispensable interpretando a Valerio, titulado con propiedad el Tácito de la poesía, como que a él más que a otro alguno se asemeja por su sentenciosa concisión" (Bendicho 1868: 33-34).

Le quedaba por tratar a Bendicho la forma métrica y estrófica empleada en la versión. Su opción es la octava real, pero además, dice, "he creído necesaria alguna variedad, a fin de evitar la monotonía y el cansancio, bien que en la mayor parte del poema he preferido la octava, pues [...] ningún metro puede aproximarse en castellano al hexámetro homérico tanto como la octava, por su robustez y majestad" (Bendicho 1868: 36-37). Pero también usará otras formas, que no especifica, con excepción del endecasílabo asonantado, que "sólo en el teatro especialmente trágico es donde continuará teniendo verdadera aplicación, y en este concepto me ha parecido oportuno usarlo alguna vez en boca de varios personajes del poema" (Bendicho 1868: 41).

Además de estas informaciones sobre su traducción, Bendicho incluye en el prólogo un resumen del argumento y una relación de las traducciones del poema al italiano, francés y alemán. Más adelante hace una exhaustiva relación de otras traducciones de autores clásicos al castellano, sobre todo las de sus contemporáneos.

Análisis práctico

Mi procedimiento de análisis ha comenzado por numerar los versos de cada libro, y a continuación se ha comparado la traducción verso a verso con el original latino, delimitando éste y anotando las innovaciones: diferencias de extensión, omisiones, paráfrasis, adiciones, cambios de orden, etc.

Un hecho que debe tenerse en cuenta previamente es la variación de versos y estrofas, verdaderamente innovadora, pues todas las versiones anteriores de épicos habían usado exclusivamente la octava real. Bendicho la mantiene pero pasa a usar también nuevas formas, por lo general cuando aparece un parlamento, monólogo o diálogo. La forma métrica usada varía, pues, aunque aparece en especial el romance (octosílabos con rima asonante en los pares), se da también una serie de variantes:

- octavas de arte menor en heptasílabos, con rima -aab -ccb:

No más temor si el piélago
Jasón feliz navega;
aun sin saber que llega,
Colquidia tiembla ya;
y al anunciarle oráculos
y prodigios celestes,
a las bárbaras huestes
pavor su nombre da. (1, 1081-1088);

existe una variante con hexasílabos, y un un coro inicial de 4 versos que se repite al final:

Abrid, compañeras,
la rada al bajel,
sin miedo, que vienen
amigos en él.
Propicia el aura conduce
a nuestras playas al griego,
y Venus enciende el fuego
en las aras del amor. (2, 641-648);

- endecha en heptasílabos ("No sin favor celeste/por el mar os conduzco;/a Palas, compañeros,/su auxilio darnos plugo": 2, 89-92);

- dos sextetos de arte menor en tetrasílabos, con rima -ab abc -de dec ("Deja ¡oh Baco!/la morada,/que en tu injuria,/mancillada,/impía furia/ensangrentó": 1, 431-436). También usa el terceto encadenado, en tiradas que concluyen con un serventesio. Finalmente, usa una estrofa libre de tres endecasílabos y un pentasílabo sin rima ("Este -le dice- de mi padre amado/invicto acero, que en vulcania forja/Etna templara entre crujiente lumbre,/yo te dedico": 2, 637-640).

El patrón medio de traducción es de cuatro o cinco hexámetros latinos por octava, aunque excepcionalmente pueden llegar en algunos casos a siete u ocho, y también reducirse a tres. En ello vemos reflejadas las intenciones que Bendicho expresa en el prólogo, pues añade al texto latino, lo parafrasea y reelabora, sin que sus condensaciones, escasas en número, compensen este acrecentamiento.

Donde más se perciben estas intervenciones es en sus interpolaciones, que van desde unas pocas palabras hasta unos versos. El nivel inicial de estos añadidos es la pura exigencia de completar una octava determinada para que tenga sentido completo añadiendo elementos de relleno a su versión. Éstos quedan perfectamente encajados, sin que se note diferencia alguna con la parte verdaderamente traducida. Ejemplos son los pasajes siguientes, frases accesorias o circunstanciales que completan o matizan lo dicho ("de borrasca sin tregua concitados": 1, 5, p. 67 - *concita*: 1, 3; "Peleo/blanden sus armas contra el monstruo feo": 1, 215-216 - *Peleus* 1, 144; "Jasón... mas reflexivo/ no extraña que el bajel así decoren": 1, 227-228 - *Aesona*: 1, 152; "al oir el dulce estruendo,/señal de fiesta que a gozar convida": 1, 1279-1280 - *mirantur tantos strepitus*: 1, 849). Algunas veces el añadido es de carácter retórico ("¿Quieren librar la res? ¡Vano deseo!": 1, 244 - "nada": 1, 159).

No obstante, el traductor puede hacer una variación y en vez de introducir estos versos de relleno repite con distintas palabras un concepto o acción ya expresada, consiguiendo parafrasearlo con un desarrollo paralelo: ("que inspirados/anuncios pronunció": 1, 3-4 - *fatidicamque*: 1, 2; "y no a las olas quede entrada alguna": 1, 191 - *longo moles non peruia ponto*: 1, 127; "y zumban los enjambres por el viento/en busca de olorosos romerales": 1, 605-606 - *et in dulces reges dimittit Hymetton*: 1, 397; "si a su indecisa/vista la niebla entolda el éter puro": 1, 699-700 - *cumque aethera Iuppiter umbra/perdiderit*: 1, 466-467). Es interesante la reformulación que hace Bendicho de

algún símil ("cual trompa que a laúd roba el sonido": 1, 492 - *quantum tuba Martia buxum*: 1, 319).

A veces, el original y la traducción no tienen nada que ver en apariencia, pero seimpre existe un detalle que los relaciona ("en ellos, si a coyunda buey se uncía,/de las trojes del rey era en ganancia": 1, 36-37 - *ille Othryn... Olympum*: 1, 24-25; y salvo y vencedor Yolcos me vea": 1, 132 - *da Scythiam Phasimque mihi*: 1, 87).

Otras ocasiones el autor completa sus octavas con explicaciones complementarias al texto, tendiendo a desarrollar las numerosas elipsis de Flaco, en especial cuando éste presupone por parte del lector un gran conocimiento de la mitología. Será la erudición de Bendicho la que situará estratégicamente y cuando sea necesario la explicación mitológica que necesite el lector, aun con riesgo a veces de caer en idéntica oscuridad a la de Flaco ("los furores del mar, si al mar se lanza/el doncel, son de Pelias la esperanza": 1, 55-56 - *ira maris uastique placent discrimina ponti*: 1, 37; "tendrá a Aquiles y ¿qué? su orgullo loco/hasta a Júpiter mismo hubiera en poco": 1, 199-200 - *nec Ioue maiorem nasci suspirat Achillen*: 1, 133; "el arco y flechas, perdición de Neso,/que en tósigo de Lerna el jayán ceba": 1, 164-165 - *tela facilesque arcus*: 1, 109; "¡sus mendaces faros/ vendrá un tiempo que a Grecia cuesten caros!": 1, 567-568 - *in tua mox Danaos acturus saxa, Caphareu*: 1, 370).

También ayuda al lector a identificar los personajes mitológicos ("Tésalo": 1, 33 - *Haemoniam*: 1, 22; "su hermana": 1, 55 - *Helle*: 1, 50; "Mercurio": 1, 101 - "nada": 1, 67; "Argos": 1, 185 - *Thespiaden*: 1, 124; "por Tetis y Nereo": 1, 616 - *soceris et coniuge diua*: 1, 403); o añade detalles aclaradores que no aparecen en el texto original ("paterno inhumano sacrificio": 1, 65 - *patrias... aras*: 1, 42; "Tesalia": 1, 182 - *Haemonias undas*: 1, 120; "hundirte debes, mísera, en el Ponto/y nombre eterno dar al Helesponto": 1, 447-448 - *aeuum mansura per omne/deserit*: 1, 286-287).

Menos frecuente son la concisión o perífrasis ("abrumador": 1, 34 - *iam grauis et longus populus metus*: 1, 23; "los mares mugen": 1, 856 - *motuque niger sub praepete pontus*: 1, 578; "otra vez el bajel sobre el Egeo/próvidos alzan Tetis y Nereo": 1, 967-968 - *iam placidis ratis extat aquis quam gurgite ab imo/et Thetis et magnis Nereus socer erigit ulnis*: 1, 657-658) y las omisiones (1, 361 - *plenus fatis Phoeboque quieto*: 1, 239).

En un pasaje particularmente elaborado, cada hexámetro se corresponde con un endecasílabo:

> Vivir penando en tristes soledades
> podré quizá, si aceptos son mis votos;
> mas si no, dulce muerte, ven ahora
> en que, aún sin luto, sólo el miedo llora. (1, 501-504)

> si fata reducunt
> te mihi, si trepidis placabile matribus aequor,
> possum equidem lucemque pati longumque timorem.
> Sin aliud Fortuna parat, miserere parentum,
> *Mors bona, dum metus est nec adhuc dolor*. (1, 323-327)

Y en el monólogo en forma de romance puede llegarse a una traducción bastante libre: "No más temor si el piélago/Jasón feliz navega;/aun sin saber que llega,/Colquidia tiembla ya;/y al anunciarle oráculos/y prodigios celestes,/a las bárbaras huestes/pavor su nombre da": 1, 1081-1088 - *Mitte metus, uolat ille mari quantumque propinquat,/ iam magis adque magis uariis stupet Aea deorum/prodigiis quatiuntque truces oracula Colchos:* 1, 741-743).

En numerosos casos recurre al estilo directo, a la interrogación y exclamación retórica, como en esta versión de un «rumor» que en latín se expresa con una oración de infinitivo: "Jasón se lanza a mar no conocida./¿No veis, no veis en su bajel cuán alta/ la entena al noble empeño nos convida?/¿Quién, siendo griego, a tal reclamo falta?/ ¡Cuánto ilustre adalid corre al alarde,/receloso quizá de llegar tarde!": 1, 147-152 - *inexpertos temptare parentibus austros/Aesonidem, iam stare ratem remisque superbam/ poscere quos revehat rebusque in sidera tollat*: 1,97-99). Esto se da también en otros casos ("¿qué mucho, que a los ojos enamoren?": 1, 226 - *quamquam miranda uiris*: 1, 149; "¿quién con más fuerza que él, quién con más arte/de lucia res velludo cuello parte?": 1, 295-296 - *non illo certior alter pinguia letifera perfringere colla bipenni*: 1, 191; "¡Cielos, qué oscuridad!": 1, 338 - *per quot discrimina rerum/expedior!*: 1, 217; "¿temerá el hijo/ de las paternas ondas los furores?": 1, 629-630 - *nec timet Ancaeum genetrix committere ponto*: 1, 413; "¡a cuánto insigne paladín costosa!": 1, 824-825 - *quae classe dehinc effusa procoreum/bella:* 1, 551-552).

Al mismo tiempo, muestra una especial predilección por determinados pasajes, complaciéndose en aportar su particular ingenio a la versión. Las descripciones de estos fragmentos muestran un gran detallismo, con abundancia de recursos visuales (potenciando esta particular característica de Valerio Flaco), y con paráfrasis incluso aventuradas, que al final consiguen dar al texto un nuevo aspecto, pues le cambian el orden y logran hacer una nueva redacción del mismo a partir del cambio de sus expresiones y términos.

"Como sé, mi Jasón, que eres valiente,/para tu esfuerzo gran empresa guardo;/ hazaña a verdad tan eminente,/que deja atás cuanto gloriosa lucha/eternizan los mármoles; escucha": 1, 60-65 - *hanc mihi militiam, ueterum quae pulchrior actis,/adnue daque animum*: 1, 40-41.

"Dioses -clama, y la voz dirige al cielo-/si viento me otorgáis y mar propicia,/ hoy para hendir las olas sin recelo,/mayor merced mi corazón codicia;/vuestro poder divino me defienda/esta mi dulce idolatrada prenda.": 1, 411-416 - *placido si currere fluctu/Pelea uultis - ait- uentosque optare ferentes,/hoc, superi, seruate caput*: 1, 265-267.

"En picas trueca sus pueriles cañas/y disponle a blandir mi lanza ruda,/acosando en los montes alimañas": 1, 420-422 - *sub te puerilia tela magistro uenator ferat et nostram festinet ad hastam*: 1, 270.

Conclusión

Como corroboración de que las ideas antes expuestas se cumplieron, Menéndez Pelayo, en su biblioteca de traductores, enumera, entre las versiones de poesía épica y narrativa al castellano, la *Argonáutica* de Valerio Flaco hecha «con tanto esmero» por Bendicho Qüilty (Menéndez Pelayo 1952-1953: I,192). Más adelante insiste de nuevo, pues Bendicho es "el ilustre traductor" y las *Argonaúticas* el "poema por él con tanta maestría vertido" (Menéndez Pelayo 1952-1953: II,146). Dice después que en la obra de Lucano, Valerio Flaco o Estacio, llenas de «desigualdades y faltas de gusto», el traductor tiene la obligación de pulir y limar los presuntos defectos, pues si pasan a la traducción el lector los atribuirá al traductor (Menéndez Pelayo 1952-1953: I,195-197). Y añade "cuatro de las mejores versiones castellanas de clásicos latinos lo son no de obras maestras, sino de libros de decadencia, y algunos de decadencia extrema: la *Tebaida* de Estacio que tradujo Arjona; los *Argonautas* de Valerio Flaco que trasladó Bendicho" (Menéndez Pelayo 1952-1953: II,148). Prescindiendo de su calificación de los originales latinos, parece que para Menéndez Pelayo la calidad y propiedad de la versión de Bendicho quedaba fuera de toda duda. Como prueba, los textos y ejemplos anteriores nos muestran las soluciones con que intentó salvar de una forma adecuada los problemas que le planteaba el texto.

Referencias bibliográficas

Alsina, José. 1993. "Teoría de la traducción" en *Literatura griega*, Barcelona, Ariel, 425-444.

Ayala, Francisco. 1965. *Problemas de la traducción*, Madrid, Taurus.

Barreda, Pere-Enric. 1992. *Studia Statiana. Estudios sobre la tradición española de la* Tebaida *de Estacio*, Barcelona, Universidad de Barcelona (edición en microficha).

Barreda, Pere-Enric. 1994. «Una interpolación de Juan de Arjona a su traducción al castellano de la *Tebaida* de Estacio» en *VIII congreso español de Estudios Clásicos (Madrid. 1991)*, Madrid, Ediciones Clásicas, III, 357-363.

Barreda, Pere-Enric. 1995. "Los traductores de la *Tebaida* de Estacio al castellano: Juan de Arjona y Gregorio Morillo» *Anuari de Filologia. Studia Graeca et Latina* 18, 37-62.

Bejarano, Virgilio. 1986. «Tres traducciones de un mismo texto poético latino» *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 7, 29-37.

Bendicho Qüilty, Javier de León. 1868 (-1869). *Los Argonautas, poema latino de C. Valerio Flacco, traducido en versos castellanos e ilustrado con notas*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Aguado e Hijo, 3 vols.

Charlo, Luis (ed.). 1993. *Reflexiones sobre la traducción*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

Cristóbal, Vicente. 1987. «Juan de Arjona y Gregorio Morillo, traductores de Estacio» en Julio-César Santoyo & al. (ed.), *Fidus interpres. Actas de las I jornadas nacionales de historia de la traducción*, León, Universidad de León, I, 38-44.

DOLÇ, Miguel. 1966. "Teoría y práctica de la traducción" en *Didáctica de las lenguas clásicas*, Madrid, Dirección General de Enseñanza Media, 65-75.

GALLEGO ROCA, Miguel. 1994. *Traducción y literatura. Los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid-Gijón, Júcar.

GARCÍA YEBRA, Valentín. 1982. *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 2 vols.

GARCÍA YEBRA, Valentín. 1983. *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos.

GARCÍA YEBRA, Valentín. 1986. "Las dos fases de la traducción de textos clásicos latinos y griegos" *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 7, 7-17.

LÓPEZ GARCÍA, Dámaso. 1996. *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1950-1953. *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander, Aldus, 10 vols., esp. VIII, 163-178 (*Obras completas* XLIV-LIII).

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1952-1953. *Biblioteca de traductores españoles*, Santander, Aldus, 4 vols. (*Obras completas* LIV-LVII).

ORTEGA, Emilio. 1996. *Apuntes para una teoría hermenéutica de la traducción*, Málaga, Universidad de Málaga.

PEÑA, Salvador & Mª José Hernández. 1994. *Traductología*, Málaga, Universidad de Málaga.

RUSSELL, Peter. 1985. *Traducción y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.

RECIO, Roxana (ed.). 1995. *La traducción en España (siglos XIV-XV)*, León, Universidad de León.

VEGA, Miguel Ángel (ed.). 1994. *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra.

JOSÉ NICOLÁS DE AZARA, TRADUCTOR: LA *HISTORIA DE LA VIDA DE MARCO TULIO CICERÓN* DE CONYERS MIDDLETON

GABRIEL SÁNCHEZ ESPINOSA
QUEEN'S UNIVERSITY OF BELFAST

En 1741 apareció en Londres, en edición del autor costeada por suscripción, la *History of the Life of Marcus Tullius Cicero*, escrita por Conyers Middleton (1683-1750), antiguo catedrático y bibliotecario principal de la Universidad de Cambridge. La obra, dedicada a Lord Hervey, favorito de la reina y uno de los principales apoyos del primer ministro Robert Walpole, había conseguido dos mil suscripciones, entre las que se contaban la de la familia real, las de los más destacados miembros de la oligarquía política *whig*, y las de los principales aristócratas y hombres de letras de la época, que pagaron a dos guineas el ejemplar y le proporcionaron al autor una suma considerable. El éxito de la obra fue inmediato y las reediciones no se hicieron esperar.

Si en política Middleton era un *whig*, es decir, un defensor de la primacía del parlamento sobre el monarca y sus intromisiones en política, en religión se consideraba a sí mismo un "cristiano racionalista", habiendo adquirido cierta incómoda notoriedad en la década de los treinta al participar como publicista en las ruidosas polémicas religiosas que enfrentaron a latitudinarios -partidarios de una teología racional- y ortodoxos dentro de la iglesia anglicana, siempre oponiéndose a la superstición, aunque ésta viniese avalada por la literalidad del texto bíblico.

La *History of the Life of Marcus Tullius Cicero*, estructurada por Middleton en doce libros, a los que precede un "prólogo del autor", se sitúa a caballo entre los géneros histórico y biográfico:

> Aunque el título de mi obra presenta sencillamente la Historia de la vida de Cicerón, se puede decir que es la historia de su siglo; pues desde el primer empleo que obtuvo, no sucedió en la República cosa en que no tuviese parte principal: por lo que, a fin de poner claridad y orden, y unir las partes de mi narración, ha sido preciso tomar las cosas de Roma desde el tiempo de su niñez, y representar, aunque en compendio, la historia de aquellos sesenta años, que tanto por la importancia de los sucesos, como por la dignidad de los actores, sin duda alguna es la parte más ilustre de la historia romana. (Middleton 1790: I, 8)

Efectivamente, los once primeros libros de la obra cubren el periodo que trascurre entre el 106 a. C., en que nace Cicerón, y el 43 a. C., en que es asesinado. Son las últimas décadas de la República romana, que contienen episodios tan significativos

como la dictadura de Sila, el primer Triunvirato, la guerra civil entre César y Pompeyo, la toma del poder por Julio César, su asesinato con la guerra civil subsiguiente y el nuevo reparto del poder que tiene lugar con el segundo Triunvirato. Sobre este trasfondo histórico, Middleton reconstruye críticamente la vida de Cicerón a partir del testimonio -a veces, contradictorio entre sí- del epistolario ciceroniano -en que se incluyen las cartas a él escritas-, de sus discursos políticos y alegatos forenses, y del restante conjunto de su obra, testimonios que no se duda en confrontar al relato y los juicios de los historiadores clásicos. Se compone así un denso y complejo retrato de Cicerón al observar desde diferentes perspectivas las distintas facetas de su vida. En el último libro de su obra, finalizado el recorrido biográfico, Middleton lleva a cabo una evaluación política, literaria y filosófica del biografiado, a la vez síntesis y complemento de los once libros anteriores.

La Roma republicana es en la Inglaterra en que aparece la obra de Middleton -con su enfrentamiento entre los partidos *whig* y *tory*, y la amenaza no resuelta del irredentismo jacobita-, un termino constante de comparación política. En su tiempo se interpretó esta biografía como una trabajada defensa del gobierno del discutido y corrupto Robert Walpole, que perdería el poder en febrero de 1742.[1] Pasó, muy pronto, a ser considerada como un modelo lingüístico, lo que explica su continuada reedición hasta bien entrado el siglo XIX. No obstante, el éxito de su biografía le enredó también en nuevas polémicas, pues algunos le acusaron de haberse aprovechado de los materiales compilados por el erudito y biógrafo de Cicerón de la primera mitad del siglo XVII, William Bellenden.[2]

A mediados de agosto de 1790 se concluyó en Madrid la impresión por parte de la Imprenta Real de la *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón... Traducida por Don Joseph Nicolas de Azara*, en cuatro primorosos volúmenes, de la que se hizo una tirada de 1.500 ejemplares. La impresión, cuyo coste ascendió a 139.123 reales con 8 maravedís de vellón, corrió "a cuenta del rey", es decir, había sido ordenada por el secretario de Estado Floridablanca, que aprobó las cuentas del administrador de la Real Imprenta, Santiago Barufaldi, y ordenó con fecha 22 de septiembre de 1790 que se pagasen del fondo de Correos. La obra, que podía adquirirse en papel marquilla, en papel chico superfino o en un papel chico menos fino a 160, 120 o 100 reales de vellón

[1] El novelista Henry Fielding parodia la dedicatoria de Middleton a Lord Hervey en la que prefacia a *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, publicada de forma anónima en abril de 1741.

[2] Azara, en su "prólogo del traductor", absuelve a Middleton de la acusación de plagio: "Bellendeno en su libro *De tribus luminibus Romanorum* recogió cuanto se halla histórico en las obras de Cicerón, y lo expuso con sus mismas palabras y expresiones; pero esta compilación no es más que la materia indigesta de una historia, sin gusto, sin orden y sin juicio; ni es posible haya paciencia que aguante su lectura" (I, 68). Middleton también fue denunciado por James Tunstall al haber considerado auténtica la correspondencia entre Bruto y Cicerón que había descubierto Petrarca -Azara posee en su biblioteca un ejemplar del libro de Tunstall-. Estas cartas, en su mayoría, hoy día son consideradas auténticas (véase Levine1989). John Dussinger publicará próximamente un facsímil de la primera edición inglesa de Middleton, dentro de la serie "British Ideas and Issues, 1660-1820" de la AMS Press.

cada juego, respectivamente, estaba lujosamente ilustrada por un conjunto de cincuenta y tres estampas.[3] Todas ellas habían sido sacadas de dibujos hechos en Roma por el pensionado del rey Buenaventura Salesa -que había acompañado a Mengs como discípulo a su marcha de España en enero de 1777-, habiendo grabado Manuel Salvador Carmona, yerno del pintor alemán, las catorce láminas correspondientes al primer tomo, más un retrato de Cicerón que no se llegó a incluir. Las restantes de los tres tomos siguientes se hicieron en Roma por artistas italianos escogidos por Azara. Entre las ilustraciones al texto destaca la serie de veinticuatro retratos de los grandes hombres de la Roma republicana, ligados todos ellos a la biografía de Cicerón, serie en la que se ha incluido el retrato de algunos filósofos y oradores griegos mencionados también en el texto. Los retratos, casi todos en forma de busto, han sido tomados entre los reputados entonces por auténticos por los más destacados anticuarios e incipientes arqueólogos, perteneciendo nueve de estas esculturas a la colección del embajador Azara.[4] Además de estos retratos, cada uno de los doce libros de la *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón* está adornado por cabeceras y colofones que representan bajorrelieves, monedas y camafeos pertinentes a la narración. Tengamos en cuenta que alguna de estas piezas, como por ejemplo el fragmento de bajorrelieve representando los misterios, sacado de Eleusis por el viajero y diplomático inglés Richard Worsley y llevado a Roma en 1787 se reproducen aquí por vez primera. Azara apunta el significado y la rareza de todos estos testimonios de la antigüedad en una "Noticia de las estampas" que precede en cada tomo al texto de Middleton. Mi propósito al haberme detenido en todos estos aspectos artísticos es señalar cómo esta obra es, formalmente, uno de los más destacados exponentes del neoclasicismo editorial en España. No en vano se ha gestado en el nucleo neoclásico de la Roma de Pío VI por el editor y divulgador en España y en Europa de las ideas del "pintor filósofo" Anton Raphael Mengs.[5]

El diplomático José Nicolás de Azara, residente en Roma desde enero de 1766, donde servía el cargo de agente de Preces, había sido nombrado en diciembre de 1784 embajador ante el papa Pío VI, sucediendo en el cargo al duque de Grimaldi, que a su vez había reemplazado a Floridablanca. Era el definitivo reconocimiento por parte de Madrid de su celo regalista. Podemos hacernos una idea de su conocimiento de idiomas al entrar en la carrera por el oficio del secretario de Estado Wall a Carlos III, de 3 de marzo de 1760, en que propone su nombramiento como oficial de la secretaría de

[3] Para la impresión del *Cicerón*, véase AHN, Consejos, Imprentas y sus agregados, leg. 11278. Agradezco a Javier Blas, que prepara un estudio sobre la Imprenta Real, sus noticias. De las cincuenta y cuatro ilustraciones de la obra, se conservan en la Calcografía Nacional treinta y dos de las láminas de cobre (véase Carrete 1989).

[4] Para todo lo relativo a la colección de antigüedades de Azara y a su actividad como arqueólogo, remito al estudio de Cacciotti (1993). Los restos de su colección de bustos, regalados a Carlos IV por el diplomático en enero de 1801, se hallan hoy repartidos entre el Museo del Prado y la Casita del Labrador de Aranjuez.

[5] No obstante, Azara, en su correspondencia con el impresor y tipógrafo Giambattista Bodoni, a punto ambos de embarcarse en la serie de los clásicos grecolatinos en que se llevaría al límite el neoclasicismo editorial, afirma ver en el *Cicerón* madrileño una mera edición utilitaria: "l'edizione è mercantile e niente di più" (Azara a Bodoni, Roma 17.11.1790; véase Ciavarella 1979).

Estado: "Azara tiene veintiocho años de edad, y diez de colegial mayor en el de Oviedo de Salamanca, y durante sus estudios ha hecho con aplauso y lucimiento los correspondientes actos. Sabe el latín y el francés, y tiene bastantes principios de inglés e italiano" (AHN, Estado, leg. 3416).

La actividad traductora de Azara no comenzó con el *Cicerón*. En 1762 apareció en Madrid, en el contexto de la guerra con Inglaterra y Portugal, un folleto anónimo titulado *Profecía política, verificada en lo que está sucediendo a los portugueses por su ciega afición a los ingleses: hecha luego después del terremoto del año de mil setecientos cinquenta y cinco*, producto de una traducción al alimón entre Nicolás de Azara y Bernardo de Iriarte a partir de un original francés.[6] Años después, su labor como editor español de las obras del naturalista irlandés Guillermo Bowles, cuya primera edición es de 1775, y del alemán Anton Raphael Mengs, aparecidas en 1780, fue más allá de la mera corrección de estilo y de la selección y ordenamiento de los textos. Escribe en el prólogo al primero: "La noticia de este viaje, de los demás que hizo y de sus comisiones resulta de sus obras; y estas dificultosamente se hubieran dado a luz, si yo, que conocí desde luego su importancia, no le hubiera prestado mi auxilio; pues él no llegó a poseer la lengua castellana de manera que pudiese hacerlo por sí propio" y en carta al impresor Bodoni a la sazón de editar la traducción italiana de las obras de Mengs le confiesa que "ho bensí degli apuntamenti informi del'autore, parte in italiano, parte in spagnolo, e parte in tedesco, che mi servono di guida per rintraciare il senso... Nei scriti susecuenti mi vedo obbligato arrifondere totalmente le materie, perchè altrimenti no sarebbero comprensibili; e voglia i Dio che ancora così ne possa uscire con onore".[7]

Azara, que tradujo la obra de Middleton a partir del original inglés, no poseía sino un pequeño número de obras en este idioma en su biblioteca. Frente a 367 obras en italiano y 324 en francés de la segunda mitad del siglo XVIII, sólo posee 8 en inglés, aunque clasifico aquí como obra unitaria la colección editada en Londres por John Bell entre 1777 y 1783 de los *Poets of Great Britain complete from Chaucer to Churchill*, en formato dozavo, de la que el catálogo de venta afirma que estaba "guardada en un elegante estuche de madera". El original inglés del texto de Middleton no aparece registrado en el catálogo de venta, junto a las traducciones francesa, italiana y española, y otras dos obras del bibliotecario de Cambridge, pero es un caso frecuente el que no aparezcan en el catálogo de venta obras que sabemos por sus correspondencias que leyó y poseyó en su momento.

Nicolás de Azara comenzó su traducción de la *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón* con anterioridad a agosto de 1784, pues en nota correspondiente al final

---

[6] Véase la carta de Bernardo de Iriarte a Francisco de Angulo, Valencia 09.02.1808 en Cotarelo 1897: 425; véase también Dupuis 1966.

[7] Azara fue ya el editor de la primera edición de Bowles (*Introducción a la Historia natural y a la Geografía física de España*, Madrid, Francisco Manuel de Mena, 1775, 4º), que realizó durante su licencia en España; véase su carta a Bodoni de 29.08.1776. Mi cita esta tomada de la carta fechada en Roma, a 07.11.1782, una de las cuatro que sirve de prólogo a la segunda edición (Madrid, Imprenta Real, 1782, 4º). En relación con la traducción italiana de Mengs, cito de la carta a Bodoni de 27.01.1780.

del libro IV, que termina con el exilio de Cicerón de Roma, escribe que "sobre las ruinas de ella" -la quinta de Pompeyo en Albano, localidad donde hacía su *villeggiatura* el embajador de Francia, cardenal Bernis- "se traducía esto en primero de agosto de 1784" (Middleton 1790: II, 109).[8] La traducción debió acabarla con anterioridad al comienzo de 1788, pues en carta a Bodoni de 2 de enero de dicho año le comunica: "Adesso intraprendo in Spagna la stampa della traduzione della vita di Cicerone di Midleton con alcune illustrazioni e con molti monumenti analoghi alla storia, che avevo fatta anni sono; ma questa poco mi darà da fare, avendo intieramente abbandonato il manuscrito tale quale a gli amici della Secretaria di Stato per che ne faciano ciò che vorrano" (Middleton 1790: I, 130). Sin duda, el amigo de la secretaría de Estado, ocupado en bregar en Madrid con la edición del *Cicerón*, es Eugenio de Llaguno, que ya había colaborado con Azara en la ocasión de editar en 1780 las *Obras* de Mengs.

Por lo que respecta a la estructura de la versión española de la obra de Middleton, las principales diferencias son las siguientes: se ha suprimido la dedicatoria del autor a lord Hervey, superflua en el contexto español de 1790; cada volumen va precedido, como ya hemos mencionado de una "Noticia de las estampas que adornan este tomo"; se introduce, a continuación del "prólogo del autor" -Middleton- (Middleton 1790: I, 1-46), un "prólogo del traductor" -Azara- (Middleton 1790: I, 47-82) y se incluye como "Apéndice", tras el libro VI, la *Vida de Tito Pomponio Atico* de Cornelio Nepote, traducida por Azara (Middleton 1790: II, 353-380). A lo largo de la obra se distinguen las notas al texto de Middleton -conservadas prácticamente todas-, de las pocas añadidas por Azara, señalando éstas últimas con una T.

> Entre la inmensidad de libros compuestos para describir la vida del príncipe de los oradores, me ha parecido la más bien escrita, y que mejor desempeña su fin, la de Conyers Middleton, porque a la exactitud de su narración junta el buen método, y la claridad al interés, haciendo conocer sin afectación al orador, al estadista y al filósofo. Creo además que sea una de las mejores historias del siglo más interesante de Roma, tomando aquel punto en que florecieron las mayores virtudes contrastadas de los más insignes vicios: los cuales por fin hicieron pasar aquel que se llamaba pueblo de reyes, a ser un rebaño de esclavos (Middleton 1790: I, 72),

concluye acerca de la obra de Middleton su traductor Azara, que ocupa la primera parte de su prólogo en un recorrido crítico de las biografías de Cicerón escritas desde la antigüedad hasta la fecha -la más reciente entre las reseñadas es la compuesta por J. H. L. Meirotto, aparecida en Berlín en 1783-. Habiendo establecido ante el lector la preeminencia de la obra de Middleton, pasa seguidamente a evaluar las traducciones que de ella se hicieron a otras lenguas europeas. La traducción francesa, por el abate

[8] Azara a Manuel de Roda, Albano 04.05.1780: "Amigo y señor: escribo a vd. únicamente para fe de vida, y para que vd. sepa mi paradero, que es en Albano, a donde he venido a pasar cuatro días, con el cardenal de Bernis, el cual como obispo de esta ciudad, tiene una bella casa, y trata a sus huéspedes con la esplendidez de un Lúculo" (*Espíritu* 1846: III, 330-331).

Prévost, había aparecido en 1743 en medio de la incertidumbre política suscitada por la muerte del cardenal Fleury, que desde 1726 había estado al frente del gobierno. Según Grell (1995: 1090), los lectores contemporáneos rápidamente asimilaron la defensa de la República por Cicerón al enfrentamiento contemporáneo, todavía no resuelto, entre reformistas y absolutistas. Lo que de Prévost escribe Azara en 1786-1787 no puede ser ajeno a la polémica suscitada en años anteriores por la aparición del artículo "Espagne" de Masson de Morvilliers:[9]

> El abate Prévost la tradujo al instante al francés, y quiso añadir una eterna disertación, con pretexto de preparar al lector para la inteligencia de la vida de Cicerón, engolfándose en el *mare magnum* de la historia romana, para mostrar que sabia copiar algo de lo infinito que hay escrito sobre ella, y para asociar retazos de su paño pardo a la púrpura de Middleton. No contento con eso suprimió el nombre de este Inglés en el título de la obra que dió algo alterada, y sin decir que era traducción; y con esta ligera reticencia dejó en duda si era traductor o autor de ella. La pasión nacional se complació de este arbitrio, y hasta las personas más ilustradas contribuyeron para autorizar la superchería de Prévost. Su traducción cotejada con el original es sumamente descuidada e infiel en varias partes, pues salta muchas veces párrafos enteros, sin que se adivine más razón que la impaciencia y el deseo de llegar más pronto al fin. Se apropia con desahogo el mérito de haber purgado este libro de muchas cosas que le afeaban en materia de religión; pero todo este gran mérito se reduce a haber suprimido dos pasajes en que Middleton, como inglés, se permitió alguna sátira de los católicos. (Middleton 1790: I, 72-73)

Al traductor italiano, el abogado napolitano Joseph Maria Secondo, que publicó su traducción en 1748-1750, le echa en cara su estilo "duro y confuso, de suerte que en vez de agradar cansa, y en infinitas partes es muy difícil adivinar lo que quiere decir", su largo e inútil prólogo "en que, como abogado, quiso hacer ver que entendía las leyes y acciones legales romanas" y el haber adornado su edición "con varias estampas de gusto tan depravado, que más que en Nápoles parecen hechas en Tartaria" (Middleton 1790: I, 73-75).

Con su traducción de la *Historia de la vida de Cicerón*, como fue también el caso de su edición de las *Obras* de Mengs, el patriota ilustrado Nicolás de Azara se propone romper el aislamiento cultural español, incorporando al patrimonio cultural de la nación, dentro de una perspectiva de utilidad social de las humanidades, elementos del debate cultural europeo contemporáneo: "Sola España carecía de esta obra, que el consentimiento de la Europa entera ha graduado de excelente: y esta consideración me ha empeñado en traducirla, bien persuadido de su utilidad, y del buen gusto de erudición que podrá derramar entre nosotros" (Middleton 1790: I, 75).

---

[9] La carta de Azara fechada en Roma a 6 de junio de 1782 que forma parte del prólogo a la segunda edición de Bowles, fue reproducida por Antonio Ponz en el prólogo al primer tomo de su *Viaje fuera de España*, publicado en 1785, que la utiliza como reseña del libro de H. Swinburne dentro de un panorama crítico de aquellos viajes de España aparecidos entre 1755 y 1784 que en opinión de Ponz maltratan a la nación.

La adscripción de Azara al movimiento ilustrado se pone de manifiesto continuamente, tanto a lo largo del "prólogo del traductor", como de su versión de Middleton. Así, por ejemplo, al aludirse en el texto de Middleton a Curio, el diplomático introduce la siguiente nota a pie de página, que al no señalarse con una T mayúscula, se hace pasar por nota del autor, pero es en realidad comentario suyo:

> M. Curio Dentato, despues de haber triunfado de los sabinos, de los samnitas y de Pirro, cultivaba su hacienda con sus propias manos. Los embajadores samnitas le ofrecieron, mientras cavaba su viña, una gran suma de oro; pero él enojado les respondió: "No desean los romanos el oro, sino el mandar a los que le poseen". La historia romana está llena de ejemplos de hombres que del arado pasaban al triunfo, y del triunfo volvían al arado. Ejemplos de que hoy día se escandalizará la delicadeza de algunos militares cortesanos. (Middleton 1790: I, 7, n. 1)

Este tipo de ataques de flanco, en referencia directa a España, contra una nobleza hereditaria indigna de su posición social y que no legitima su estatus privilegiado mediante su mérito, son especialmente abundantes.[10]

Azara, semejantemente a Cadalso,[11] entiende la labor traductora como apropiación, como connaturalización española de un texto escrito en otra lengua: "He traducido con aquella libertad que me parece hubiera usado Middleton si el libro fuera castellano, y le hubiese querido convertir en inglés; teniendo presente los originales para los extractos o traducciones de Cicerón de que está llena la obra" (Middleton 1790: I, 76-77). En cuanto a su estilo, el casticista Azara, acérrimo partidario de los modelos del siglo XVI, afirma que

> he puesto conato en darle toda la claridad posible, por razón de que no se habla para otra cosa que para darse a entender con facilidad. Acaso el deseo de conseguirlo me habrá hecho usar algunas voces o frases que mirarán con ceño los que sin saber la mitad de su lengua, hojean los libros sólo en busca de palabras que censurar: semejantes a las moscas, que pasan por encima de lo sano y acuden muy afanadas y contentas a lo podrido. Yo por mí creo que el gran mérito de un autor consiste en escribir cosas útiles y empeñar a que se lean; y que con frases simétricas y relimadas suele lograrse hacer bostezar o tiritar de frío. A fuerza de preceptos echan grillos a las lenguas; las cuales, con la prudente libertad y el ejercicio, se enriquecen, se pulen, se suavizan y se hacen más armoniosas, y más manejables para tratar cualquier asunto. La nuestra se debe quejar de los cultos y discretos del siglo pasado y de los gramatizantes de este. (Middleton 1790: I, 79-81)

Nos hallamos aquí ante una acometida contra los intransigentes y estériles puristas que criticaron su edición de Mengs, repetida más adelante en la defensa que hace de la correcta actividad traductora -entendida como verdadera intermediación cultural- en los preliminares a su traducción de la *Vida de Tito Pomponio Ático*:

---

[10] El ejemplo más característico ocurre en su "prólogo del traductor", con motivo de una digresión acerca de los tratamientos durante la República romana (Middleton 1790: I, 75-79); esta larga tirada presenta bastantes coincidencias con el "Pensamiento XV" de *El Pensador*.

[11] Véase la XLIX de las *Cartas marruecas*.

> Así fuese mayor el número de los que, con suficiencia para hacerlo, se dedican a traernos a casa, y añadir a nuestras riquezas propias las de otras naciones antiguas y modernas. Ganaríamos infinito en literatura y buen gusto: digan lo que quieran algunos petulantes, que sin diferenciar de traductores ni de obras, zahieren esta ocupación, y hablan de ella con mofa y tonillo desdeñoso. Desde Cicerón acá pocos autores de obras dignas de conservarse han dejado de traducir por ejercicio, o para que el común de la nación goce lo más florido que hay en otras lenguas. Todas las naciones cultas han empezado su instrucción por traducir, y cuanto más instruidas se hallan, más traducen. Traduzcan, pues, los que entre nosotros sean para ello, mientras los zaheridores hacen obras originales que inutilicen su oficio; y larguísimo plazo tendrán. (Middleton 1790: II, 353-354)

La elegante traducción de Azara, por lo general muy fiel y ajustada al original inglés, suprime, no obstante, algunos pasajes conflictivos para la religión católica presentes en el texto de Middleton. Son muy pocos casos -sólo he encontrado tres ejemplos-, todos ellos producto de la mentalidad y creencias anglicanas del autor y claramente impublicables en la España de 1790. Así, por ejemplo, el párrafo:

> But there cannot be a better proof of the delightfulness of the place, than that it is now possessed by a convent of monks, and called the Villa of St. Dominic. Strange revolution! to see Cicero's porticos converted to monkish cloisters! the seat of the most refined reason, wit, and learning, to a nursery of superstition, bigotry, and enthusiasm! What a pleasure must it give to these Dominican inquisitors to trample on the ruins of a man, whose writings, by spreading the light of reason and liberty through the world, have been one great instrument of obstructing their unwearied pains to enslave it" (Middleton 1804a: I, 6),

en que a partir de la mención de la propiedad familiar de Cicerón en Arpino y su destino actual como convento de dominicos, se permite el sarcasmo de contrastar la obra ilustradora de Cicerón con la oscurantista de los frailes, se reduce en la versión española a un escueto "Sobre sus ruinas está hoy edificado un convento de padres dominicos" (I, 7). Se suprime, así mismo, lo más despreciativo para el gobierno de los papas de un párrafo en que, a partir de una meditación sobre las revoluciones de los imperios, se comparan los contrapuestos estados y destinos de Roma e Inglaterra en tiempos de Cicerón y Middleton (Middleton 1790: II, 289-290), y, en su totalidad, una nota a pie de página en que Middleton, discurriendo acerca del deísmo de Cicerón, que no negaba, sin embargo, la Revelación, le asimila a su particular adscripción dentro del anglicanismo (véase Middleton 1804a: III, 379-380). Estos párrafos suprimidos, muy circunstanciales en el original, no afectan al sentido general de la obra. Como editor y traductor, Azara no busca la provocación gratuita.[12] El acérrimo regalista destacado en Roma tenía muy claro qué límites formales no debían sobrepasarse públicamente.

---

[12] En este sentido, escribe Azara a Bodoni, Roma 3.08.1780, en el contexto de la edición de las *Opere* de Mengs en italiano, traducidas por Milizia: "Abbiamo un gran guai nel primo tomo. L'unico paso scabroso

¿Por qué se traduce la *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón* en los años finales del reinado de Carlos III? ¿Qué factores ideológicos pudieron intervenir para que esta obra recibiese el apoyo oficial que indudablemente recibió y lograse el éxito que obtuvo entre los lectores?[13]

Ciertamente, la biografía de Cicerón por Middleton continúa siendo por entonces la mejor historia disponible del proceso que llevó a la destrucción de la República romana, habiendo devenido, asimismo, en esos años, en una especie de complemento, por lo que respecta al período del siglo I a. C., de la *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776) de Gibbon. No obstante, el verdadero determinante se encuentra en el poderoso atractivo que, como modelo, ejerce Cicerón para la minoría ilustrada española. Cicerón, por su singular fusión de literatura y acción política ofrece un perfecto modelo de actuación a los hombres de letras españoles que colaboran con el poder en la tarea de las reformas, a esa minoría de intelectuales con influencia política que gestiona el poder en los últimos años del reinado de Carlos III, en los años finales del Despotismo Ilustrado. Esos hidalgos y golillas a los que el propio mérito ha elevado a las más altas posiciones del estado, podían identificarse sin violencia con el hombre nuevo Cicerón, perteneciente a la clase de los caballeros, vencedor del indigno aristócrata Catilina y blanco de los demagogos populares. El pragmatismo y la capacidad de adaptación política, que caracterizan al Cicerón de Middleton, no debieron parecer extraños a nuestros reformistas, muchas veces en situación precaria:

> Cicerón [...] hasta el fin de su vida siguió constantemente el propio camino. Si alguna vez parece, según su historia, que se apartó de él, bastará reflexionar un instante para conocer que la variedad consistió solamente en los medios, y nunca en los principios; los cuales siempre se dirigieron al mismo fin. La necesidad le obligó algunas veces, por la combinación de las circunstancias, por la violencia del poder, o por justas medidas para su propia seguridad, a mudar de expedientes; y en esto se podría aplicar a su conducta lo que un orador ateniense decía para excusar su inconstancia: "que en algunas ocasiones había obrado contra sus principios; pero jamás contra los verdaderos intereses de la República". (Middleton 1790: IV, 284)

---

che cè in tutta l'opera riguardo alla religione l'abbiamo sbagliato, ed Io stesso stupisco comme mi ha potuto sfuggire. Al foglio due cento veinte y sei linea 25 e 26 dice così. Non già che questa santa religione sia contraria alle arti, *ne abbia nienti di buono* ecc. Questo è uno sproposito madornale da farci dare adosso tutta la santità dei frati. E il peggio si è che non è di queli sbagli che possono salvarsi nell'errata, e per ciò veddo una assoluta necessità di ristampare quel foglio, o almeno di fare un cartoncino, omettendo assolutamente le parole rigate, cioè: *ne abbia niente di buono*, giacchè senza di questa claosola va bene il senso, e così si leva ogni equivoco. In somma lascio a lei la maniera di radrizare questo cativo paso. Bisogna ch'io non legesi quelle pruobe, e che mi fidasi dell'amico Milizia, come purtroppo son costretto di fare per le mie occupazioni" (Ciavarella 1979: I, 21).

[13] A diferencia de otras obras de la Imprenta Real, la edición se agotó y la obra mereció una reimpresión. Juan Facundo Caballero, subdelegado de la Imprenta Real, escribe, en este sentido, al secretario de Estado Pedro Cevallos, en su oficio fechado en Madrid, a 17.12.1804: "Habiéndose vendido toda la impresión de la Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón, obra propia de la Real Imprenta, bien recibida del público, y que después la han buscado muchas personas, dispuse se hiciese segunda edición en la misma forma que la primera" (AHN, Consejos, leg. 11287).

El pragmatismo patriótico del Cicerón de Middleton, fácilmente asimilable por nuestros ilustrados, se sitúa tanto frente al rigorismo impolítico del estoico Catón, como frente al egoísta absentismo de la vida política propugnado por el epicúreo Ático (Middleton 1790: IV, 290-292).

Para terminar, me gustaría mencionar algunos testimonios en relación con la recepción española del *Cicerón* de Middleton. La primera mención que he encontrado de esta obra se halla en la "Aprobación" por fray Alonso Cano a la segunda edición, del año 1756, de las *Cartas morales, militares, civiles y literarias de varios autores españoles* de Gregorio Mayans y Siscar, donde elogia el aprovechamiento por Middleton en su biografía de las cartas familiares de Cicerón. El trinitario Cano, futuro obispo de Segovia, debió de leer a Middleton a través de Prévost.

De mayor interés resulta la lectura que realizó Jovellanos. La primera mención de su lectura la hace en su *Diario* dentro de la entrada correspondiente al 22 de febrero de 1794. No vuelve a mencionarla hasta su anotación del 18 de marzo, a partir de la cual hace referencia a ella con intermitente regularidad, hasta que señala la conclusión de su lectura en la entrada de 26 de abril de 1794. Durante estos dos meses, Jovellanos compagina la lectura diaria del *Cicerón* traducido por Azara con la lectura de Gibbon en el original. Unas veces lo lee o lo escucha leer a su secretario Acebedo en la pieza de la chimenea al final de la tarde, otras veces la lectura tiene lugar en la intimidad de su cuarto, antes de dormir. El 28 de marzo, deja constancia de su opinión sobre la traducción de Azara: "Lectura de Risco y el libro IV de la *Vida de Cicerón*, tan bien escrita como traducida". No olvidemos que esta lectura del *Cicerón* tiene lugar durante la incertidumbre de su destierro en Gijón, al tiempo que repasa la redacción del *Informe de la Ley Agraria* y escribe la importante carta al cónsul inglés Alexander Jardine. Jovellanos debió identificarse con el protagonista de Middleton. Por eso son reveladoras sus anotaciones del 30 de marzo -"Lectura en Risco, luego en *Cicerón*; su gloriosa vuelta del destierro magníficamente descrita"- y del 23 de mayo: "No hay lectura; por la noche, en mi cuarto, se acaba el libro XI de la *Vida de Cicerón* y la relación de su infanda muerte, que verdaderamente enternece y horroriza".[13] Años más tarde, en los meses de junio a agosto de 1808, quizá también recordara haber leído en el *Cicerón* su dilema y angustia al tener que escoger en la guerra civil entre César y Pompeyo:

> Las ocupaciones de este [Cicerón] en Formia durante aquel tiempo eran análogas a la posición de los negocios públicos: esto es, tristes y solitarias, haciendo continuas reflexiones morales y políticas sobre los sucesos corrientes: Examinaba "si un hombre de bien puede permanecer en su patria cuando esta se halla tiranizada por alguno: y si son lícitos todos los medios de deshacerse del tirano, aunque sea con riesgo de arruinar enteramente la patria. Si se ha de precaver que el sujeto escogido para oponerse a la tiranía no se levante a ella. Si se deben esperar las circunstancias favorables para servir a

[14] El 6 de septiembre de 1795, tras ser sorprendido por Jovellanos husmeando en la biblioteca del Real Instituto Asturiano, el cura de Somió y familiar del Santo Oficio, don Francisco López, le pide en préstamo la *Vida de Cicerón*, que Jovellanos se ve obligado a prestarle (véase Jovellanos 1956: 322a).

la patria, y preferir la vía del ajuste a la de las armas. Si es lícito a un buen ciudadano en tiempo de tiranía retirarse y no tomar partido; o si para recobrar la libertad se debe exponer a todo género de peligros. Si es permitido hacer guerra y bloquear a la patria con el fin de libertarla de un tirano. Si uno, siendo de diferente parecer de los buenos en algunos puntos, debe no obstante unirse con ellos. Si en las disensiones civiles debe seguir la fortuna de sus amigos y bienhechores, aun cuando ellos cometan errores decisivos y esenciales. Si uno que por haber hecho grandes servicios a su patria se ha visto oprimido por el odio y la envidia, debe exponerse otra vez a los males que puede evitar. Si después de haber hecho tanto por su patria, puede pensar en hacer algo para sí y para los suyos, dejando a los poderosos las contiendas republicanas. Esto es, dice, en lo que me ocupo, escribiendo algo en pro y en contra, unas veces en griego y otras en latín; con lo qual doy alguna distracción a mis cuidados. (Middleton 1790: III, 122-123)

Referencias bibliográficas

Bellenden, William. 1633. *De tribus luminibus romanorum*, París, T. Du Bray, fol.

Cacciotti, Beatrice. 1993. "La collezione di José Nicolás de Azara: studi preliminari" *Bolletino d'Arte* 78, 1-54.

Carrete, Juan & al. 1987. *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Ciavarella, Angelo (ed.). 1979. *De Azara Bodoni*, Parma, Museo Bodoniano, 2 vols.

Cotarelo y Mori, Emilio. 1897. *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

Day, D. A. 1965. "Voltaire and Cicero" *Revue de Littérature Comparée* XXXIX, 31-43.

Dupuis, Lucien. 1966. "Une prophétie politique plusieurs fois de circonstance" en *Melanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, París, Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques, I, 345-56.

Espíritu. 1846. *El espíritu de D. José Nicolás de Azara, descubierto en su correspondencia epistolar con don Manuel de Roda*, Madrid, 3 vols.

Gawlick, Günter. 1963. "Cicero and the Enlightenment" *Studies on Voltaire* 25, 657-682.

Grell, Chantal. 1995. *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France 1680-1789*, Oxford, Voltaire Foundation, 2 vols.

Jovellanos, Gaspar Melchor de. 1956. *Obras publicadas e inéditas. Tomo III*, Madrid, Atlas (BAE 85).

Jovellanos, Gaspar Melchor de. 1994. *Diario 1º (Cuadernos I a V, hasta 30 de agosto de 1794)*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII.

Levine, Joseph M. 1989. "Et Tu Brute? History and Forgery in 18th-century England" en *Fakes and Frauds. Varieties of deception in print and manuscript*, Winchester, St Paul's Bibliographies, 71-97.

Mayans y Siscar, Gregorio. 1756. *Cartas morales, militares, civiles y literarias de varios autores españoles*, Madrid, Imprenta de la Música, 2 vols.

Middleton, Conyers. 1741. *History of the Life of Marcus Tullius Cicero*, Londres, 4º, 2 vols.

MIDDLETON, Conyers. 1743. *Histoire de Cicéron tirée de ses écrits et des monuments de son siècle; avec les preuves & des éclaircissements*, París, Didot, 12º, 4 vols.

MIDDLETON, Conyers. 1748-1750. *Storia della vita di M. T. Cicerone* [...] *tradotta dall'inglese, ed. accresciuta di note da Giuseppe Maria Secondo*, Nápoles, S. Porsile, 4º, 5 vols.

MIDDLETON, Conyers. 1790. *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón, escrita en inglés por Conyers Middleton, bibliotecario principal de la Universidad de Cambridge: traducida por Don Joseph Nicolás de Azara*, Madrid, Imprenta Real, 4°, 4 vols.: 6 hs.+82+262 pp.; 6 hs.+380 pp.; 8 hs.+389 pp.; 9 hs.+346 pp.

MIDDLETON, Conyers. 1804a. *The Life of Marcus Tullius Cicero*, Londres, J. Wright, 4º, 3 vols.

MIDDLETON, Conyers. 1804b. *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón, escrita en inglés por Conyers Middleton, bibliotecario principal de la Universidad de Cambridge. Traducida por el Exc. Sr. D. Josef Nicolás de Azara. Segunda edición*, Madrid, Imprenta Real, 4º, 4 vols.

SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel. 1994 "Gaspar Melchor de Jovellanos: un paradigma de lectura ilustrada" en *El libro ilustrado. Jovellanos, lector y educador*, Madrid, Calcografía Nacional, 33-59.

SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel. 1997. *La biblioteca de José Nicolás de Azara*, Madrid, Calcografía Nacional.

TUNSTALL, James. 1741. *Epistola ad* [...] *Conyers Middleton* [...], *in qua* [...] *recensionem Ciceronis epistolarum ad Atticum et Q. fratrem desiderari ostenditur*, Cambridge, G. Thurlbourn, 8º.

V

POESÍA Y NOVELA

LA HUELLA DE LA FONTAINE EN LAS *FÁBULAS EN VERSO CASTELLANO* DE IBÁÑEZ DE LA RENTERÍA

Mª Rosario Ozaeta
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Introducción

El escaso renombre de que es objeto el autor al que se refiere este estudio hace aconsejable la presentación de una breve semblanza, encaminada igualmente a la mejor comprensión de su obra.

José Agustín Ibáñez de la Rentería nació en Bilbao en 1751, en una familia acomodada. Se cree -aun sin noticias ciertas- que residió en Francia durante su época de estudios, como era costumbre en su tiempo en las familias con posibilidades. J. Fernández Sebastián (1994: 127 y ss.) se hace eco de la ausencia de conocimientos sobre su periodo formativo y también sobre los fondos de su biblioteca, y expone con detalle las fuentes que pudieron influir en la formación y pensamiento de Rentería, particularmente publicaciones y autores franceses.

Participó activamente en las principales instituciones públicas de Vizcaya, desempeñando diversos cargos en la administración local y provincial -ya en 1775, sería nombrado alcalde de Lequeitio, el mismo año de su enlace matrimonial-, y fue testigo y protagonista de un período trascendental en la Historia de España. Nos referimos, como es de suponer, a la época ilustrada. M. Ribechini, en su minucioso estudio sobre el autor, que nos ha aportado un buen número de datos, afirma: "durante su larga vida será testigo y experimentará en su propia persona los cambios que, en pocos años, dieron al traste con unas estructuras de siglos tenidas por inmutables" (1993: 775).

Ibáñez de la Rentería, conmocionado por los acontecimientos revolucionarios -al igual que otros ilustrados-, se inclinó hacia posturas más conservadoras y su mentalidad burguesa se vio exacerbada. Después de la guerra de la Independencia volvió a la vida pública, siendo nombrado Historiador de Vizcaya en las Juntas Generales de Guernica de 1816. Su muerte acaeció en 1826 y, a pesar de su actividad política incesante, su recuerdo no se ha mantenido. Según Ribechini: "Existe un desconocimiento casi aboluto sobre su persona, pese a la mucha importancia que tuvo en Vizcaya, y, hoy día, con la excepción de algunos estudiosos, podemos afirmar que Ibáñez de la Rentería es prácticamente un desconocido para sus paisanos" (Ribechini 1993: 428). Los estudiosos a los que se refiere la autora, y que han enjuiciado la obra

de Rentería, son Jean Sarrailh, Elías de Tejada, José Antonio Maravall, Antonio Elorza, Luis Mª Areta y José Estévez.

En 1774 Ibáñez ingresó en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, como socio benemérito, y en las Juntas Generales de Vergara de 1776 fue nombrado socio de número de la Sociedad, que abandonaría en 1784 por causas desconocidas.

Merece la pena mencionar los discursos presentados por el autor en las Richard Herr, Francisco Juntas Generales celebradas en 1780, 1781 y 1783 y publicados en Madrid en 1790 en un volumen dedicado con respeto y agradecimiento a su madre: "A la señora Doña María Josepha de Ordeñana, Patrona de las Ante-Iglesias de Galdácano, y Mallavia". Dicho volumen recoge cuatro discursos, en los que Ibáñez refleja su ideología liberal y burguesa, propia de un intelectual ilustrado de su tiempo. El primero de ellos, sobre «La amistad del país, o idea de una sociedad patriótica», destaca la idea de profunda unión existente entre los miembros de la Sociedad, cuya conducta había de encaminarse a la utilidad del país: "El principio de lo *útil* está tan presente en su mente a lo largo de todo su *Discurso*, que es la palabra más repetida» (Ribechini 1993: 351). El segundo, de reminiscencias rousseaunianas, versa «Sobre la educación de la Juventud en punto a estudios", y en él el autor expone su criterio acerca de lo que debe ser la educación de los jóvenes -objetivo primordial de una Sociedad Patriótica-, rechazando las trabas que la entorpecen, a saber: la fatiga, el castigo, y la obscuridad de las reglas. En algunos puntos el autor hace gala de una gran modernidad: "Otro notable (error) que se comete en la educación de los jóvenes, y que después tiene las más serias consecuencias, es el no consultar su genio o inclinación en la elección de su estudio, y por consiguiente de la carrera que han de seguir en lo sucesivo" (Ibáñez 1790: 71-72).

En el mismo discurso, Ibáñez defiende la escuela pública -cuyas enseñanzas, sin embargo, juzga insuficientes para los notables, salvaguardando así su posición-, así como la necesidad de abandonar el latín como lengua de enseñanza.

El tercero de los discursos contiene «Reflexiones sobre las formas de gobierno», y en él se pone de manifiesto la gran influencia de Montesquieu sobre el autor. Según J. A. Maravall: "De la penetración en España de las ideas políticas de Montesquieu depende [...] una de las más importantes obras que hemos de tomar en cuenta: los *Discursos* de Ibáñez de la Rentería" (1991: 73). Es éste el discurso más extenso y polémico, ya que en él el autor examina y enjuicia las posibles formas de gobierno: monarquía y república (aristocrática o democrática).

El cuarto discurso, por fin, trata sobre «el Gobierno Municipal», que tan bien conocía Ibáñez, subrayando el papel primordial de los Ayuntamientos en la educación. Para M. Baena del Alcázar (1968: 94), es éste el discurso más interesante y original, y el más progresista ideológicamente de los escritos sobre administración de la época.

Las *Fábulas en verso castellano*

El preámbulo anterior viene a sintetizar el pensamiento de Ibáñez de la Rentería, destacando el carácter político que éste quiso imprimir en sus *Discursos*, y que también

está presente en sus *Fábulas*. Pues bien, en una parte de estas últimas se detecta la inspiración de La Fontaine, y a ellas vamos a dedicar nuestra atención.

La fábula cobra un gran impulso en este momento del siglo. Según E. Palacios: "La fábula [...] es un género que se adapta perfectamente a la época por unir literatura e ideas" (1975: 161). J. Arce, que no menciona a Ibáñez, incluye a los fabulistas -Iriarte y Samaniego- para ejemplificar un aspecto de la literatura ilustrada, precisando así el concepto de poesía:

> por lírica ilustrada en sentido estricto habría que entender la que, condenando el vicio y la ignorancia, propugna un distinto modo de ser del hombre y la sociedad, exaltadora, por tanto, en una forma aséptica y clara, de los nuevos ideales e instituciones del siglo de las luces. Es poesía que pretende mejorar, iluminar o ilustrar al eventual destinatario, contribuyendo a su perfeccionamiento intelectual y moral. (Arce 1981: 215)

Ibáñez de la Rentería plasmó dichos objetivos ilustrados en una obra que tenía su mejor caldo de cultivo en la Real Sociedad Bascongada: las *Fábulas en verso castellano*. En la *Advertencia* de su primer volumen de fábulas hace referencia a aquéllos, en una alusión bastante clara a su coetáneo y amigo Samaniego[1]: "he procurado cumplir en algo el precepto de aprovechar y deleitar del modo que he podido con la ayuda de los avisos de un amigo, a quien debo, no sólo el favor de haberme animado a este trabajo, sino también el de haberme advertido los defectos más esenciales, e indicado con suma bondad su corrección" (Ibáñez 1789: VII).

En la misma *Advertencia*, Ibáñez expresa su convicción en la utilidad de las fábulas para todas las edades: "a niños, para lograr sin equivocarse el fruto de su moralidad; a adultos: para que se logre en algunos la corrección de sus vicios y defectos con un medio más dulce y más suave, que el de la sátira" (Ibáñez 1789: VI). El destinatario, pues, se encuentra explícito. En cuanto a su objetivo, el autor señala al término de la *Advertencia*: "mi objeto no ha sido otro que el de mi instrucción, y pasatiempo particular [...] pero no es, ni ha sido mi ánimo señalar a nadie en particular, satirizar, ni hacer aplicaciones personales" (Ibáñez 1789: X). El fabulista hace constar del mismo modo su deseo de aceptabilidad: "Si aun así, en medio de tantos (defectos) como hallará, lograse el público algún fruto de mi tarea, me sería de no poca satisfacción" (Ibáñez 1789: VII-VIII).

En cuanto a su contenido, el primer volumen de fábulas, publicado en 1789, contiene dos libros, con 64 fábulas el primero y 51 el segundo, estas últimas, según el autor, originales. El segundo volumen, publicado en 1797, se compone igualmente de dos libros, con 25 fábulas el primero y 39 el segundo.[2] Ibáñez señala en la *Advertencia*:

---

[1] Ibáñez dedica a Samaniego la primera fábula del libro II, en el segundo volumen ("Apolo y los Poetas"); el mismo volumen contiene un epígrafe de Samaniego.

[2] M. Baena, que describe la trayectoria de escritor de Ibáñez -desde el ensayo político a la literatura y a otros trabajos sobre temas históricos-, hace alusión a las *Fábulas* publicadas en 1797 "que están llenas de intención política y se dedican en buena parte a zaherir la versatilidad de los 'señores de la Corte'" (1968: 93). Según Baena, estas fábulas formarían parte de una antología publicada en 1923 por Narciso Alonso Cortés.

"He seguido en esta segunda parte el mismo orden que en la anterior de poner en el libro I las fábulas, cuyos argumentos estan tomados de otros autores, y en el segundo las originales". Por tal motivo, sólo se ha considerado el primer libro de ambos volúmenes.

El fabulista español, que reconoce su préstamo de La Fontaine y de Esopo en la introducción a sus *Fábulas*, se inspira en el autor francés en veinticuatro de sus textos -sólo dos de ellos pertenecen al segundo volumen-, que toma del libro V francés (5 fábulas), del libro VIII (4 fábulas), de los libros IV y VI (3 fábulas de cada uno de ellos), de los libros I, III, VII y XII (2 fábulas de cada uno) y del libro II (1 fábula), y que sitúa entre sus otros apólogos según una distribución arbitraria. La primera conclusión que se desprende de dicha selección es el mayor número de apólogos correspondientes a la primera colección de La Fontaine: 16 fábulas, frente a 8 de la segunda. Sin embargo, hay que tener en cuenta la relatividad de estas cifras, siempre aproximadas, ya que algunas fábulas españolas presentan determinados rasgos que, a primera vista, hacen pensar en un posible parentesco con los textos franceses, pero que pueden nutrirse de otras fuentes. Es el caso de "El sátiro y el caminante" (I.46), incluida en el corpus por su forma poética semejante a la de "Le satyre et le passant" (V.7), lo que no debe hacer olvidar su inspiración esópica. No se han tenido en cuenta, en cambio, otras fábulas en que predomina la inspiración de Fedro (I.36/III.14)[3] o de Esopo (I.39/II.14).

La mencionada relatividad es la causa de la falta de acuerdo entre los autores. G. Germain, en su estudio sobre "La Fontaine et les fabulistes espagnols" (1932), detecta la inspiración de La Fontaine en 18 fábulas del primer volumen y en dos del segundo. En cuanto a este último, estamos de acuerdo en la patente influencia francesa de las fábulas I.12 y I.16 de Rentería. Disentimos, sin embargo, en la indicación de los textos contenidos en el primer volumen, juzgando que algunas fábulas están ausentes ("El poder de las fábulas", I.1/VIII.4; "El sol y las ranas", I.12/VI.12; "La zorra y el granero", I.15/III.17; "El pastor y los perros", I.43/VIII.18; "El sabio y el rico", I.49/VIII.19; "Júpiter y sus rayos", I.54/VIII.20; "El elefante y el águila de Júpiter", I.60/XII.21) y otras, presentes erróneamente, ya que no se aprecia en ellas la inspiración francesa ("El gato y el gallo", I.19; "El perro y el gallo", I.24; "La rana y la zorra", I.31). Disentimos, igualmente, en la atribución de algunas fábulas a La Fontaine por parte del autor español Luis Mª Areta (1976: 203-204), teniendo en cuenta la presencia de otras fuentes: "Las dos ollas" (I.17), "El perro y el gallo" (I. 24), "La mosca y los caballos" (I.27), "El labrador y la fortuna" (I.34), "El león envejecido" (I.36), "El labrador y sus hijos" (I.37), "Las liebres y las ranas" (I.39), "El camello" (I.47), "El perro nadando" (I.57). Areta no menciona, en cambio, como Germain, "El pastor y los perros" (I.43/VIII.18) ni "El sabio y el rco" (I.49/VIII.19), olvidando también las fábulas de influencia

[3] Las referencias citadas siguen el orden: fábula española/fábula francesa, fácilmente deducible por la constante alusión al libro I de Rentería.

francesa presentes en el segundo volumen: "La corte del león" (1.12/VII.6) y "El ratoncillo y su madre" (I.16/VI.5).

En lo relativo a su extensión, las diferencias entre las fábulas españolas y las francesas no son considerables; aproximadamente la mitad (11) de las fábulas inspiradas en La Fontaine son más extensas que las del autor francés, mientras que las otras (13) son más breves, no siendo destacables grandes distancias. En el caso de las fábulas más extensas, lo son por causa de adiciones, amplificaciones y condicionamientos derivados de la versificación. En cuanto a los textos de menor extensión, los motivos se resumen en determinadas omisiones, un deseo de síntesis y concisión, e igualmente en razones métricas y rítmicas. En algunos casos, las versiones se ven privadas de determinados segmentos que hubieran supuesto en cierto modo una forma de intromisión en unas coordenadas culturales ajenas ("El poder de las fábulas", I.1/VIII.4; "El cangrejo y su madre", I.9/XII.10; "El pastor y los perros", I.43/VIII.18).

Otras modificaciones residen en alteraciones en la estructura motivadas por una distinta distribución ("El asno y el perro de faldas", I.25/IV.5). En cuanto a las fábulas dobles, Ibáñez se inspira en ellas en una sola ocasión -si exceptuamos la fábula *en abyme*: "Le bassa et le marchand" (VIII.18), uno de cuyos relatos suprime el autor, reproduciendo exclusivamente la fábula, "El pastor y los perros" (I.43)-, y se trata de "El lobo y el cabrito" (I.40/IV.15), que Ibáñez separa 'físicamente' de "El lobo y la vieja" (I.64/IV.16).

Pasaremos revista rápidamente a los planos afectados en el análisis textual, con objeto de dar a conocer las características más destacables de las versiones de llegada, ya que la limitación de espacio nos obliga a prescindir de un análisis más profundo.

Si nos situamos en un plano enunciativo, llama la atención el relativo paralelismo entre fábulas a veces alejadas en forma y contenido. Así ocurre en "El concejo de los ratones" (I.16) con respecto a "Conseil tenu par les rats" (II.2), o en "El sabio y el rico" (I.49) con respecto a "L'avantage de la science" (VIII.19). No se han registrado modificaciones notables en lo referente al tratamiento de actores y enunciadores; los cambios operados tienen lugar, sobre todo, en la calidad de la enunciación y en los modos de transmisión del discurso. En primer lugar, se desprende del análisis de los textos una clara tendencia a la expresividad -que se pondrá de manifiesto en todos los niveles-, siendo la tónica imperante el paso de enunciados declarativos a otros que pueden incluir incisos interrogativos, o transformarse en enunciados interrogativos o interjectivos; "El monte de parto" (I.20) es una buena muestra de ello, con respecto a "La montagne qui accouche" (V.10). Por el contrario, el mensaje vehiculado en la moraleja, frecuentemente formulado exhortativa o imperativamente en las fábulas francesas, no lo es en algunas fábulas del autor español, cuyo enunciado declarativo adopta un aspecto generalizador, perdiendo buena parte de su fuerza (I.12, 2º tomo/VII.6).

Los modos de transmisión del discurso varían a menudo, y se puede afirmar un predominio del uso del discurso directo en español. No pocos ejemplos atestiguan el paso a este modo discursivo, que en algunos casos tiene lugar desde el discurso indirecto,

aunque es más frecuente que se transforme el modo narrativo, otorgando al enunciado mayor relieve y expresividad, lo que viene a coincidir con el tipo de formulación de los enunciados castellanos.

En otro orden de cosas, se registran variaciones en la utilización de conectores, que pueden resumirse en la adición de nexos, restrictivos o causales -favoreciendo la hipotaxis-, o en su supresión, modificando la articulación del texto. En cuanto al reflejo de la interacción del narrador, excepto algunos casos aislados, Ibáñez suele eludir dichas intervenciones, que La Fontaine sitúa a menudo en la moraleja o conclusión de las fábulas.

Desde una perspectiva poética, hay que señalar en primer lugar que la gran mayoría de fábulas españolas inspiradas en los textos de La Fontaine reproducen su misma heterometría. Los versos más utilizados por Ibáñez son los endecasílabos y los heptasílabos, que el autor articula en silvas, que a veces adoptan formas paraestróficas, conteniendo una sucesión de variadas rimas consonantes: pareadas, muy a menudo, abrazadas y cruzadas, frecuentemente entrelazadas en cuanto a la heterometría y en cuanto a las propias rimas -procedimiento próximo, aunque no coincidente, con el autor francés-. J. Arce, refiriéndose a la consciente proximidad de la poesía ilustrada con la prosa, motivada por la búsqueda de la claridad en la expresión, señala: "Por eso la poesía ilustrada preferirá los endecasílabos sueltos o la forma de silva, estructuras que permiten más libre expresión de ideas y verdades" (Arce 1981: 220). Ciertamente, se detecta una pérdida de poeticidad en los textos españoles, pero no de fuerza expresiva, que Ibáñez transmite con sus propios recursos. Merece la pena citar "El cangrejo y su madre" (I.9), texto bien distinto de "L'écrevisse et sa fille" (XII.10), aunque de gran expresividad, presente en repeticiones ("Porque yo ando lo mismo que usted anda", v. 4) y aliteraciones ("Qué dijo bien contemplo/Pues la mejor lección es el ejemplo", vv. 5 y 6). En "El monte de parto" (I.20), la enunciación se conjuga con otros recursos tipográficos y fónicos, para lograr una gran expresividad. En "El ratoncillo y su madre" (I.16, 2º tomo), ésta reside en la calidad de la enunciación y en la versificación. En cuanto al tono de las fábulas españolas, es en general más pedestre y coloquial que el texto francés, y es vehiculado por un léxico que se diversifica y amplía en pro del mismo objetivo de expresividad: es notable la profusión de adverbios y adjetivos. La sufijación contribuye al mismo objetivo, siendo frecuentes los sufijos modificadores, predominantemente diminutivos.

En el terreno de la morfosintaxis hay que destacar la asidua transformación de formas verbales no conjugadas en verbos oracionales, el distinto uso de los tiempos, así como las reorganizaciones en el enunciado, que a menudo tienen lugar al comienzo de las fábulas, focalizando determinadas indicaciones, pero que están igualmente presentes en el interior del texto.

Con respecto al dominio sociocultural, Ibáñez o bien no reproduce o bien modifica las referencias que aluden a la cultura francesa, o que revisten un carácter literario o mitológico, introduciendo sus propios referentes ("D'une cité plus grosse

que Paris", V.10, v. 5: "Parirá algún Madrid, o algún Sevilla", I.20, v. 3). Por otra parte, el autor tiende, como ya se ha señalado, a eludir determinados versos, o segmentos de extensión variable, conteniendo alusiones de carácter histórico o político; en el siguiente ejemplo Ibáñez transpone la referencia a su realidad inmediata (I.16/II.2):

Ne faut-il que délibérer,	29	En un Ayuntamiento	27
La Cour en Conseillers foisonne;	30	Se verán más de ciento	28
Est-il besoin d'exécuter,	31	Que son en las propuestas elocuentes	29
L'on ne rencontre plus personne.	32		

Es difícil detectar las técnicas de traducción utilizadas en un texto de llegada cuando no existe un determinado grado de paralelismo con el texto original. Ello indica un amplio componente de creatividad, cual es el caso en la adaptación realizada por Ibáñez. Como toda versión, no carece de modulaciones, que otorgan su carácter propio a los textos españoles; son numerosos los casos de expresión de la idea opuesta, que a veces se concretan en la negación o la afirmación de lo contrario (I.14/I.17; I.23/III.13; I.64/IV.16; I.12/VII 6 -2º tomo-).Veamos algunos ejemplos:

Jugea qu'il était saison	3	
De songer au mariage.	4	
Llegó por fin a cansarle	3	
La vida de celibato	4	(I.14)
La paix se conclut donc...	9	
La guerra se detuvo	5	(I.23)
Sa sotte flatterie	24	
Eut un mauvais succès...	25	
Mas no fueron por eso más dichosas	20	
Estas palabras...	21	(I.12)

Se registra, además, cierta tendencia a la especificación ("Quelqu'un", VIII. 18, v. 38: "Un amigo suyo", I.43, v. 5) y a la explicitación -fenómenos de límites a veces inciertos- ("Ces deux hommes étaient les gémeaux de l'éloge", I.14, v. 41: "Castor y Polux eran", I.61, v. 34), dándose algunos casos de compensación ("c'est sur nous qu'il fonde sa cuisine", VI.5, v. 40: "Siempre, siempre nos da tan fiero trato", I.16, v. 65). En lo relativo a la transferencia de expresiones idiomáticas y enunciados sentenciosos, no son reproducidos generalmente por Ibáñez, por condicionamientos semánticos y poéticos, aunque a veces el autor consigue mantener cierto cariz proverbial procedente de la rima, aun sin ofrecer un equivalente con el rasgo necesario de la fijación ("Garde-toi, tant que tu vivras,/De juger les gens sur la mine", VI.5, vv. 41-42: "No juzgues, guarda bien esta advertencia,/De las gentes jamás por la apariencia", I.16, vv. 66-67).

No se pueden ofrecer muchos más detalles referentes a la transferencia, por motivo de la disparidad en la versión, apreciable en todos los niveles. Las moralejas son

diferentes; se aprecian omisiones, adiciones, divergencias léxicas, de versificación, de estilo, de enunciación, de tono. Ibáñez se inspira en La Fontaine, pero, creativo, incorpora otros modelos, pudiéndose adivinar fácilmente a Esopo y a Fedro en sus textos.

Detallar las divergencias detectadas alargaría innecesariamente este estudio; añadiremos sólo que existen algunos casos en que los textos son más próximos, en su totalidad (I. 14/I. 17) o en puntos determinados (I.1, vv. 12, 23/VIII.4, vv. 42, 48; I.22, vv. 23-24/VI.7, v. 10). Con todo, los tres textos franceses mencionados ("L'homme entre deux âges et ses deux maîtresses", "Le pouvoir des fables", "Le mulet se vantant de sa généalogie") tienen en Esopo su origen, lo que no deja de ser una posible fuente de influencia para el autor español. Las dos fábulas recogidas en el segundo tomo de Ibáñez, sin embargo, se corresponden con "La cour du lion" (VII.6), texto más próximo a Nevelet, a Guéroult y a Régnier que a Fedro, y con "Le cochet, le chat, et le souriceau" (VI.5), fábula inspirada en Verdizotti. Tal circunstancia puede haber inclinado a Ibáñez a concentrarse en el modelo de La Fontaine. De hecho, ambas fábulas se cuentan entre las más próximas a las francesas: "La corte del león" (I.12) sigue el desarrollo de su modelo -aunque no la descripción inicial-, resultando un texto más pragmático y menos expresivo que la fábula de La Fontaine. "El ratoncillo y su madre" (I.16) reproduce fielmente el contenido, la intensa expresividad descriptiva y el ritmo del texto en el que se inspira, amplificándolo, y presentando escasas variaciones.

Conclusiones

Las *Fábulas* de Ibáñez de la Rentería que han sido objeto de análisis -y que no constituyen sino una pequeña parte de la producción del autor- debieron de lograr por su orientación, junto con las demás, su propósito de utilidad, ya que fueron concebidas para su época y dirigidas a los lectores de ésta, y su objetivo de instrucción y pasatiempo particular debió de verse cumplido. Pero no han gozado de buenas críticas. Ya serían reprobadas en el siglo XIX por el fabulista M. A. Príncipe, y también lo han sido en nuestro siglo. Según G. Germain: "Ce ne sont là que des copies qui conservent assez exactement le dessin, mais point, hélas, les couleurs et la vie [...] La Renteria a été incapable de dominer sa matière" (1932: 324-325). Parecido testimonio, aunque más actual, es el de Luis Mª Areta, que señala la ausencia casi total de recursos poéticos, centrando el mayor interés en el mensaje, concentrado en el segundo libro de *Fábulas*. Según el autor: "La primera impresión que nos produce la lectura de estas fábulas es la de que Ibáñez de la Rentería no dominaba el tema. Se esfuerza en versificar, pero sin acierto" (Areta 1976: 204).

M. Ribechini (1993: 402) establece una comparación entre la obra de Samaniego y la de Ibáñez según su carácter respectivo: el primero, ingenioso y ligero, crearía unas fábulas llenas de colorido y ritmo, frente a los textos monótonos y prosaicos de Ibañez, erudito y discreto. Por nuestra parte, reconocemos la calidad y el prestigio de Samaniego como fabulista, pero creemos que en esta distinción se olvida la actitud radicalmente

opuesta de ambos autores: la orientación política de Ibáñez, autor de fábulas para su pasatiempo particular, frente a Samaniego, cuyas fábulas, que tenían un objetivo didáctico inmediato, serían objeto de enorme difusión.

Por otro lado, no se puede olvidar que el principio de utilidad exigía la moderación y sencillez en el lenguaje para lograr una mejor comprensión. De ahí la limitación de los recursos poéticos. A ello se refiere Arce cuando menciona la forma aséptica y clara de la poesía ilustrada; según el autor: "en ciertos momentos históricos los valores de creación quedan supeditados a los fenómenos de cultura, al espíritu crítico e investigador. Por eso esta literatura, y sobre todo la lírica, se acerca en algunos momentos, y conscientemente, a la prosa" (1981: 33).

Estos argumentos no tratan de apoyar ninguna postura en concreto. Se ha pretendido mostrar las versiones de Ibáñez en su contexto ideológico, sin ninguna otra consideración. Seguimos la pauta de A. Lefevere: "Puesto que he intentado describir, no prescribir, no hay razón para que evalúe. Prefiero que eso lo haga el lector" (1992: 137).

Referencias bibliográficas

Arce, Joaquín. 1981. *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra.

Areta Armentia, Luis Mª. 1976. *Obra literaria de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal.

Baena del Alcázar, Mariano. 1968. *Los estudios sobre administración en la España del siglo XVIII*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

Esopo. 1978. *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio.* Traducción y notas de P. Bádenas y J. López Facal, Madrid, Gredos.

Esopo, Fedro, La Fontaine, Iriarte y Samaniego. 1986. *Fábulas completas*. Edición de Juan B. Bergua, Madrid ("Clásicos Bergua").

Fernández Sebastián, Javier (ed.). 1994. *La Ilustración política. Las "Reflexiones sobre las formas de gobierno" de José A. Ibáñez de la Rentería y otros discursos conexos (1767-1790)*, Vitoria, Universidad del País Vasco.

Germain, Gabriel. 1932. "La Fontaine et les fabulistes espagnols" *Revue de Littérature Comparée* XII, 312-329.

Ibáñez de la Rentería, José Agustín. 1790. *Discursos*, Madrid, Pantaleón Aznar, Año MDCCXC.

Ibáñez de la Rentería, José Agustín. 1789. *Fábulas en verso castellano.* 1º volumen: con licencia en la Imprenta de Aznar, Madrid, MDCCLXXXIX; 2º volumen: con licencia en la Imprenta de Villalpando, MDCCXCVII.

La Fontaine, Jean de. 1990. *Fables choisies mises en vers.* Edición de G. Couton, París, Garnier.

Lefevere, André. 1997. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario.* Traducción de Mª Carmen África Vidal y Román Álvarez, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

Maravall, José Antonio. 1991. *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII).* Introducción y compilación de Mª Carmen Iglesias, Madrid, Mondadori.

Palacios, Emilio. 1975. *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal.

Ribechini Plaza, Marcelina. 1993. *Don José Agustín Ibáñez de la Rentería. Un "ilustrado" en la historia de Vizcaya, su medio y entorno familiar*, Bilbao, Universidad de Deusto ("Micropublicaciones" 213).

FÉLIX MARÍA DE SAMANIEGO, ADAPTADOR DE CUENTOS ERÓTICOS DE LA FONTAINE

EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

La sociedad española experimenta a lo largo del siglo XVIII una profunda transformación que afecta tanto a las ideas, aunque de una manera irregular, como a las costumbres. Los informes de los historiadores modernos han puesto en evidencia esta renovación en cuestiones como el vestuario y la moda, las relaciones sociales, los hábitos culturales e intelectuales. Los contactos entre los sexos sufren un cambio más radical como ha señalado, entre otros, Carmen Martín Gaite. Se rompe el estrecho marco de la antigua moral, controlada con celo por la vigilancia estricta de clérigos e inquisidores. La nación se abre a experiencias novedosas donde toman carta de naturaleza instituciones como el chichisveo, el cortejo..., mientras observamos la paulatina aparición de nuevos tipos sociales como petimetres, majos, abates frívolos..., personajes que hacen alarde de un comportamiento amoroso más liberal. En este ámbito social toman carta de naturaleza los comportamientos extremosos del mundo de la prostitución, vieja tradición que renace de sus cenizas en este siglo, o en los usos de ciertos grupos de hombres y mujeres que hacen de esta libertad sexual una nueva religión llegando al libertinaje naturalista, amigo en ocasiones del "libertinaje erudito" de utópicos, deístas y otras tendencias nacidas al margen del espíritu tradicional.[1] Este mismo espíritu liberal que brota de la ideología ilustrada justifica el cultivo casi masivo de literatura galante en el Setecientos. Aunque el tema erótico no fuera una novedad en nuestras letras, en ningún siglo floreció tanto como en éste, a pesar de que el celo de la Inquisición impidió la edición de cualquier libro erótico. En el renacimiento de la literatura galante hispánica del XVIII se aunaban dos corrientes culturales complementarias: una venía de la tradición española, desarrollada desde la Edad Media hasta el XVII; la otra miraba a los modelos europeos, sobre todo italianos y franceses.

La musa libertina francesa tenía una fecunda tradición desde los fabliaux medievales y el libro clásico *Cent nouvelles nouvelles* (París, 1480), pasando por los autores galantes del reinado de Luis XIV,[2] aunque alcanzó su momento de máximo esplendor en el siglo XVIII, época que Alexandrian supone "la edad de oro del

[1] Véase el análisis de estas tendencias en Zavala 1978.
[2] Remito al capítulo de Mongrédien, "La bohème littéraire: Satiriques, réalistes, burlesques et grotesques" (1947: 98-133); y al estudio de Génetiot 1990.

libertinaje". Las pretensiones de este trabajo impiden hacer cualquier recuento de estas creaciones donde hallamos novelas y cuentos eróticos, teatro libertino para representaciones privadas,[3] composiciones poéticas galantes y colecciones de relatos en verso con aventuras sexuales. Esta literatura erótica francesa era conocida y degustada en España por cierto tipo de personas de espíritu moderno y naturalista. La vigilancia de la Inquisición, institución que mantuvo un poder desigual a lo largo de la centuria, interceptó numerosas obras de asunto amoroso que procedían de Francia, aunque otras salvaran las barreras sanitarias. En el catálogo de libros galos requisados (entre 1747-1807) que ofrece el documentado trabajo de M. Defourneaux *Inquisición y censura de libros* una partida importante son, en efecto, de tema galante (1973: 247-256) o anticlerical, a veces con divertidas historias de clérigos lascivos (1973: 236-238). Anota dicho estudioso que en 1761 una denuncia de un paquete de libros de esta clase, interceptado por la Suprema en Valencia, puso a los clérigos sobreaviso acerca de la extensión de este problema. Los textos requisados eran: *L'art d'aimer* de G. de Dessières (Londres, 1740); *L'art de connaître les femmes* de F. de Bruys (Amsterdam, 1749); *Les bijoux indiscrets* (1748), que aparecía anónimo, aunque se atribuye al pensador y dramaturgo ilustrado Denis Diderot; y *Les contes et nouvelles* de Jean de La Fontaine.

El fabulista y autor galante Jean de La Fontaine (1621-1695) publicó en 1665, en la imprenta Barbier, una colección de *Contes et nouvelles en vers*, que fue enriquecida, tras un éxito instantáneo, con una segunda parte al año siguiente. La impresión de la cuarta parte en 1674 vino acompañada de la prohibición de su venta, tal vez por los nuevos derroteros anticlericales que tomaban algunos argumentos,[4] lo cual retrasó el ingreso del autor en la Academia francesa (1684). No fue impedimento para que redactara una quinta parte de cuentos licenciosos, a pesar de que no se editaron en vida. Incluidos en el *Index* romano en 1703, la Inquisición española prohibió su libre lectura por un decreto de marzo de 1761, aunque el título no aparecerá registrado hasta el *Índice de libros prohibidos* de 1790.[5] La relación cultural entre Jean de La Fontaine y el español Félix María de Samaniego (1745-1801) fue una de las más fecundas en el siglo de las Luces. El escritor alavés, estudiante en su juventud en Bayona (Francia), sentía una gran admiración por las ideas y la creación literaria del vate galo. En mi libro *Vida y obra de Samaniego* ya destaqué este vínculo privilegiado en su doble vertiente de fabulista y de escritor de relatos eróticos. Dejo de lado la actividad fabulística para poner en contacto su faceta de cuentistas galantes.

---

[3] Recuerdo, a modo de ejemplo, la divertida antología *Théâtre érotique français au XVIIIe siècle* (París, Ed. du Terrain Vague, 1993); y el viejo trabajo de G. Capon y R. Yve-Plessis, *Paris galant au XVIIIe siècle: les téâtres libertins* (París, 1905).

[4] Ponía como pretexto que el libro "está lleno de palabras indiscretas y deshonestas, cuya lectura no puede tener otro efecto que corromper las buenas costumbres e inspirar el libertinaje" (citado por Alexandrian 1990: 127). Las reediciones de los cuentos de Amsterdam 1685 y 1686 se transmitieron de manera clandestina.

[5] El citado Defourneaux (1973: 197) da cuenta de una reclamación que hizo en 1778 un maestro relojero gaditano de unos libros retenidos por el Santo Tribunal de Sevilla entre los que cita a Voltaire, la *Enciclopedia* y los *Contes* de La Fontaine y que, según su insólita declaración, necesitaba para escribir un tratado sobre relojes.

Cuando Samaniego decidió dar comienzo a su colección de cuentos eróticos, al igual que ocurriera al iniciar su carrera de fabulista, debió reunir una "pequeña biblioteca" de escritores eróticos en la cual pudiera proveerse de argumentos y al mismo tiempo aprender las técnicas de la narración. La literatura secreta se movía entre tradición y modernidad: acoge sin recelo del pasado temas consagrados y enriquece a su vez este mismo acervo argumental con nuevas aventuras que se instalan en la tradición erótica. Sin embargo, dado el carácter de literatura marginal que tenían los versos lúbricos, no siempre resulta fácil descubrir a los autores que formaron parte de su pequeña biblioteca secreta. Los relatos galantes del vate riojano fueron publicados bajo el título de *El jardín de Venus*. En las dos ediciones que he hecho de este libro (1976 y 1991) he anotado ya algunas de las fuentes.

Los modelos se encuentran unas veces en colecciones en prosa de las que el escritor vasco extrajo las historias que luego versificó. Una de las viejas joyas de la literatura erótica francesa la citada *Cent nouvelles nouvelles*, obra colectiva escrita para solaz del delfín Luis, luego rey Luis XI, constituye el corpus temático más importante de este género en Francia. Aunque desconozco de cuál de las muchas ediciones que tuvo esta obra a lo largo de los tiempos, Samaniego imita varios relatos: "El voto de los benitos" ("L'abbesse guérie", I, XXXI), "La procuradora y el escribiente" ("La procureuse passe la raye", I, XXIII) y "El panadizo" ("Le doigt du moine guéri", II, XCV). Igualmente en prosa es el libro de A. Le Metel, señor de Ouville, *L'Elite des contes* (Rouen, 1671), cuya lectura prohibió la Inquisición en 1773, que le presta al menos cuatro relatos: "El avaro y su mujer" ("Reproche d'une femme à son mary", I: 170), "La limosna" ("D'un cordelier à son sermon", II: 142), "El resfriado" ("D'un paysan et d'une damoiselle", II: 151) y "La procuradora y el escribiente" ("Simplicité d'un enfant que découvrit le pot aux roses", II: 196). Como origen de "Los calzones de San Francisco", con núcleo argumental muy difundido, Mc Grady ha propuesto varios *novellieri* italianos (F. Sacchetti, G. Sercambi, M. Salernitano, S. Arienti), aunque la refencia más precisa la encuentra en la *facezia* 232 de las *Facietae* del florentino Poggio Bracciolini (1380-1459), con la que coincide en casi todos los motivos de la narración.

Las fuentes en verso, sin embargo, favorecen mejor la creación de nuestro poeta. "El panadizo" es un asunto ya tratado por el mentado Poggio Bracciolini ("Digitti tumor", I, f. 195), y tratado también por otros autores. Sin embargo, el relato de Samaniego procede directamente de "Le mal d'avanture", cuento rimado que recoge Jacques Vergier (1655-1720) en sus *Œuvres*.[6] "Las bendiciones en aumento" se basa en "L'anneau de Merlin" de la misma colección (1751: 229-237), aunque está tratado con mayor libertad. La Fontaine debió convertirse, sin embargo, en el principal modelo a imitar. Presta a Samaniego temas que traduce o adapta, pero, sobre todo, le proporciona el vehículo estético (relato erótico en

[6] Utilizo la edición de Lausana, Ch. Briaconnet, 1752 (I: 124-126).

verso) que utiliza en su colección. El francés era un maestro consumado del relato erótico, según han subrayado críticos tan competentes como Lapp, Collinet o Bared. La musa libertina de La Fontaine, amigo de la duquesa de Bouillon, su joven musa, bebe en la añeja tradición alimentada por los autores clásicos (Anacreonte, Herodoto, Ateneo), por la tradición francesa (Rabelais, Margarita de Navarra, Périers, y, sobre todo, el repertorio nacional de *Cent nouvelles nouvelles*) e italiana (Boccaccio, Maquiavelo, Aretino, Ariosto), en un ejercicio de adaptación, a veces muy libre, en el que debemos valorar su habilidad narradora. La variedad de los modelos refleja la hondura de la formación del cuentista francés. El tratamiento de las fuentes significa según Bared: "grandes libertés prises avec le modèle, mélange de grâce et de fantaisie, et toujours son aisance à se jouer aux rythmes des vers mêlés, forme de versification affinée aux jours de la 'pension poétique'" (1995: 62). La edición definitiva de los *Contes et nouvelles en vers* fue publicada, póstuma, en 1695, con bellas ilustraciones de Fragonard, aunque Samaniego pudo manejar alguna de las impresiones de las *Œuvres complètes* aparecidas en el Setecientos.

Los prólogos que abren las dos primeras partes de los *Contes* tienen gran valor para la concreción de una teoría sobre el relato erótico. El "préface" que precede a la parte primera (1665) permite conocer los problemas prácticos que planteaba al autor la adaptación de las fuentes. Dice que la razón fundamental que guía al poeta en la selección tiene que ver con el atractivo que para él personalmente tienen las historias y con el interés que éstas puedan tener para la gente de su época. Rechaza la opinión de que sus cuentos sean imaginativos en exceso, y por lo tanto ajenos a la verosimilitud: "Je réponds en peu de mots que j'ai mes garants; et puis ce n'est ni le vrai ni le vraisemblable qui font la beauté et la grâce de ces choses-ci: c'est seulement la manière de les conter" (1965: 178). No observa las cosas en la realidad directamente, sino que, siguiendo a Horacio, su arte es imitación de unos modelos.

El "préface" que antecede a la segunda parte (1666) ofrece reflexiones más técnicas. Especula sobre la versificación, en la que valora la musicalidad y el ritmo del poema. Pero, sobre todo, defiende la libertad del poeta ante los textos que le sirven de modelo. Afirma con autoridad: "Il retranche, il amplifie, il change les incidents et les circonstances, quelquefois le principal événement et la suite; en fin, ce n'est plus la même chose, c'est proprement une nouvelle nouvelle; et celui qui l'a inventée aurait bien de la peine à reconnaître son propre ouvrage" (1965: 192). Y pone como testimonio culto la imitación por Terencio de las obras del griego Menandro. A pesar, pues, de que estamos ante un tema prestado, cada nueva versión es un producto auténticamente personal. En este proceso de transmisión, el poeta siempre añade nuevos detalles que reflejan su idiosincrasia: "Jamais ce qu'on apelle un bon conte ne passe d'une main à l'autre sans recevoir quelque nouvel embellissement". El poeta puede cambiar los lugares donde se

desarrolla la acción, aligerar el texto original de aquellas partes largas u oscuras. El cuento en verso acepta mal una narración demasiado detallada, con excesivos incidentes que cansan al lector. Exige un final feliz que lo haga agradable, con personajes no odiosos en exceso. Todos estos juiciosos avisos descubren a un La Fontaine que domina a la perfección esta peculiar técnica literaria.

Samaniego debió leer todas estas recomendaciones con suma atención, aunque no siempre las cumpla a rajatabla. Con todo, no conservamos, ninguna declaración de nuestro poeta sobre la retórica del cuento erótico en verso, ni sobre las técnicas de traducción. Acaso sea el momento de recordar que como autor de fábulas tenía una consolidada experiencia, algunas de ellas trasladadas del propio La Fontaine con habilidad, como han demostrado los estudios de Palacios Fernández (1975: 163-183), Helguera (1990) o Sotelo, editor reciente de sus *Fábulas* (1997: 81-142). El fabulista riojano había realizado en el "prólogo" que precede a su colección de relatos morales una interesante reflexión sobre sus técnicas de traslación de las fuentes que emplea. Tras leer y comparar los textos que le sirven de modelo, decide seguir sus propios criterios:

> Me resolví a escribir, tomando en cerro los argumentos de Esopo, entresacando tal cual de algún moderno y entregándome con libertad a mi genio, no sólo en el estilo y gusto de la narración, sino aun en el variar rara vez algún tanto, ya del argumento, ya de la aplicación de la moralidad; quitando, añadiendo o mudando alguna cosa, que, sin tocar el cuerpo principal del apólogo, contribuya a darle cierto aire de novedad y gracia. (Samaniego 1997: 155)

Se entrega, pues, el narrador "a su propio carácter" de escritor para, cumpliendo con el principio de imitación, hacer una obra original.

Un viejo artículo de R. J. Niess (1938) puso en evidencia las deudas temáticas de Samaniego a los *Contes* de La Fontaine, de donde saca tres historias. Una breve comparación, recogiendo también reflexiones propias de trabajos anteriores (1975: 291-293, 1976: 34-42), pondrá en evidencia las técnicas que emplea Samaniego en la traslación y, a la vez, los valores de su arte narrativo.

"Le fleuve Scamandre. Conte" (1965: 290) está inserto en la sección "Autres contes"; sin fechar, aunque pertenece a la última época. La historia no es original, sino que La Fontaine se inspira en el *Decamerón* de Boccaccio (IV, 2; véase Boccaccio 1983: 275-284), donde aparece un fray Alberto que se hace pasar por el arcángel Gabriel para acostarse con una crédula devota. Samaniego realiza una original versión castellana en "El dios Escamandro" (1976: 177-184), tal como se deduce de la comparación entre los esquemas argumentales de ambos poemas:

"Le fleuve Scamandre" (112 vv.)	"El dios Escamandro" (212 vv.)

1. Introducción (1-17 vv.) · El amor también afecta a los dioses · Esto obliga a describirlo más suave	1. ————
2. Introducción al relato (18-32 vv.) ·"J'ai lu qu'un orateur estimé dans la Grèce" · Deciden visitar las ruinas de Troya · Presentación personajes: orador y Cimon · Partida y llegada a Troya · Reflexiones sobre las ruinas de Troya	2. Introducción al relato (1-31 vv.) · "Cuentan que un orador célebre en Grecia" · Deciden visitar las ruinas de Troya · Presentación personajes: orador y Simón · Partida y llegada a Troya · Reflexiones sobre las ruinas de Troya
3. Narración: puesta en escena (33-42 vv.) · Paseo cerca del Scamandre · Aparición de una "jeune ingénue" · Admiración de Cimon	3. Narración: puesta en escena (32- 53 vv.) · Paseo cerca del Escamandro · Aparición de una "incauta jovencilla" · Admiración del viajero
4. ————	4.Narración: el tiempo (54-59 vv.) · La hora de la siesta · El calor excita las "eróticas pasiones"
5. Narración: los sucesos (43-111 vv.) · ———— · La joven sin sospecha se baña · El proscrito, escondido, la contempla · Simula ser el dios de las aguas y se acerca · Ella intenta ocultarse · Discurso y promesas del supuesto dios · Reflexión contra la superstición · ———— · Le promete matrimonio · ———— · ———— · Le solicita secreto hasta la boda · No volvió más · ———— · ———— · Un día le descubre en el pueblo · La gente del pueblo le expulsa a pedradas · Se consuela con otro amigo	5. Narración: los sucesos (160-211 vv.) · La joven se mete en una "gruta oscura" · Las aguas del río le invitan al baño · El viajero la contempla · Simula Simeón ser un dios para no asustarla · La muchacha se asusta y huye · Discurso y promesas del supuesto dios · ———— · La reclama al río con falsas promesas · Le promete matrimonio divino · La moza, crédula y vanidosa, le cree · Accede a la relación amorosa en la gruta · Le solicita mantenga secreto, hasta la boda · Simón tornó con frecuencia hasta el invierno · Al sentirse olvidada, se enfada · Simón se oculta · Ella le descubre, y afea al "dios" su acción · La gente del pueblo lo expulsa a palos · Tristeza de la engañada
6. Conclusión: Moraleja sobre la mujer	6. Conclusión: Moraleja sobre la superstición

Comentando la traslación de este poema su primer editor Fernández de Navarrete afirmaba: "al principio el poeta castellano casi traduce; pero después se cansa y se deja llevar por su genio" (1866: 199). La Fontaine, que había rechazado el argumento anticlerical de Boccaccio, sitúa la fábula en el espacio cultural más aséptico de la mitología.[7] La desigual extensión de ambos poemas no justifica las tendencias de cada uno, ya que tales relatos tienen una versificación diferente: el francés utiliza estrofas de extensión variable con versos de once o doce sílabas, mientras que Samaniego emplea la silva con versos de siete y once sílabas que dan un ritmo mucho más vivaz. La métrica responde a una distinta manera de llevar el relato: La Fontaine se extiende en las reflexiones y en las descripciones de personas y lugares, repitiendo ciertos tópicos de tono clasicista, utiliza un lenguaje literario más poético donde cabe la adjetivación, la metáfora y la referencia mitológica; Samaniego se entretiene más en los elementos narrativos y rehúye los discursivos y poéticos, lleva el relato con rapidez, con un lenguaje expresivo y castizo, también más gracioso. La manera de reflejar lo galante está marcada por dos actitudes diferentes: el relato del francés busca un erotismo sensual que gusta de la descripción sugerente de la doncella (diosa mitológica, "bergère naïve"), de los valores del voyeurismo, de la sensualidad; Samaniego es más directo y explícito, desinhibido. Por eso el discurso narrativo funciona de una manera diferente: cada uno alarga o acorta las partes de la narración en función de sus propios intereses.

Cuando Samaniego escribe "El reconocimiento" (1976: 79-82) reutiliza una historia muy conocida (Melander, Voltaire, Parny, Favart) que pudo haber leído en la famosa colección de relatos en prosa de Bonaventure des Périers *Les contes ou Les nouvelles récréations et joyeux dévis* (Lyon, 1558), aunque, tal vez, utilice la segunda edición aparecida en Amsterdam en 1735 en tres tomos (nº LXIV, "Du garçon qui se nomma Thoinette", II: 213-221). Sin embargo, parece que fue de nuevo el maestro La Fontaine el modelo más cercano. La comparación con "Les lunettes" (1965: 276-277), poema incluido en los "Nouveaux contes" (1674) o cuarta parte, refleja igualmente las características peculiares del traductor alavés:

"Les lunettes" (200 vv.)	"El reconocimiento" (110 vv.)

[7] La fábula del río Escamandro, muy poética en sus orígenes mitológicos, tiene también una vertiente erótica. De la relación del divino río, hijo de Júpiter y de Doris, con la ninfa Idea nació Teucro, primer rey de Troya (véase Grimal 1994: 172).

1. Introducción (1-19 vv.) · Reflexión sobre monjas en sus cuentos · Espacio narrativo: convento · Personajes. *blondin* de unos 15 años (sor Collette), monjas	1. Introducción (1-4 vv.) · ———— · Espacio narrativo: convento de Córdoba · Personajes: abadesa (Telesfora), monjas, mancebo, confesor
2. Narración (20- 200 vv.) · Muchacho disfrazado como sor Colette · No pierde el tiempo, se beneficia a s. Agnès · Queda embarazada y da a luz un niño · ———— · Escándalo abadía: las monjas preguntan por su origen, la abadesa se irrita · Pone en prisión a la parturienta · Reflexiones de la abadesa sobre situación · Manda a las monjas se quiten los vestidos · ———— · Estratagema del joven: atar sexo con cordel · La abadesa inspecciona 20 monjas desnudas · Visión de los secretos encantos de monjas · La "machine" se inflama y libera cordel · Da a la priora en las narices y caen gafas · ———— · ———— · ———— · Se reúnen en capítulo solución problema · El joven fue entregado a las monjas viejas · Atado a un árbol, lo apalean · Lo encuentra un molinero, dialogan · Afirma estar así porque no satisfizo a todas · El molinero le suelta · El molinero es atado y promete dejar a todas satisfechas · Sin reconocerle, le apalean las monjas . Intenta disuadirlas: él cumplirá los deberes . Le apalean sin compasión	2. Narración (5-110 vv.) · Muchacho disfrazado de monja. · Cohabita con las monjas · El confesor descubre el embarazo monjas · Critica a la abadesa Telesfora el abandono · ———— · ———— · ———— · ———— · La abadesa decide auscultar a las monjas · Las monjas cuentan al joven el problema · Precauciones joven: ata "pelleja" con cordel · Reconoce en el coro levantando falda · ———— · El "bulto" estirado rompe torzal · Latigazo en nariz: cae vela, abadesa y gafas · Irritación de la abadesa que descubre engaño · Las monjas cambian al joven por una monja · La abadesa descubre el nuevo engaño

En esta ocasión la traslación ha sufrido unas modificaciones más severas. Samaniego ha retirado de su relato la introducción, en la que el original hacía una encendida defensa de los "cuentos de monjas" enamoradas, y ha olvidado la segunda parte de la narración, en realidad una nueva historia añadida con la presencia de un molinero fogoso dispuesto a dar satisfacción a los supuestos apetitos venéreos de las consagradas (vv. 134-200). El cuento ha quedado reducido a la mitad y el escritor riojano ha hecho una nueva reorganización del argumento. En el episodio galante español, que ahora sucede en un convento de Córdoba, todas las monjas quedan embarazadas y la comunidad entera protege al joven benefactor. El argumento se centra en la superiora doña Telesfora, avisada del humano desaguisado por un confesor gilito que tampoco aparecía en la fuente, que el poeta describe de manera burlona, en especial en el grotesco episodio del reconocimiento de las monjitas donde tan malparada queda al dar con sus frágiles e inocentes huesos en el suelo. En este punto acaba la historia, olvidando las soluciones que encontramos en el texto original: la hermana embarazada va a la cárcel y el joven culpable es apaleado con saña por las monjas, en especial por las más viejas. El relato en esta ocasión ha sufrido variaciones importantes en su estructura y elementos narrativos hasta convertirse en realidad en un cuento nuevo.

Por otra parte, hallamos los rasgos propios del estilo de Samaniego en contraposición con el modelo francés. Recorta las partes discursivas en las que el poeta culto se refugia, casi como una justificación de que pueda visitar estos jardines impropios de gente erudita. Entra de manera directa en la narración, que llena de situaciones picantes y curiosas, relatadas con un lenguaje ágil y chispeante. Utiliza una métrica (silva) más adecuada para reflejar el ritmo rápido de sus cuentos, muy alejada de las estrofas de irregular extensión de verso endecasílabo, excesivamente trabadas por la rima.

El relato de Samaniego "Las lavativas" (1976: 97-98) proviene del modelo francés "Le remède. Conte", recogido en el apartado "Autres contes" (1965: 292-293), que cierra la colección de *Contes et nouvelles*. La comparación de ambos textos depara el siguiente esquema argumental:

"Le remède" (113 vv.)	"Las lavativas" (52 vv.)
1. Introducción (1-10 vv.) · Gusta más la realidad que la imagen · Los cuentos son ejemplos reales · Se ocultan los nombres pero no los sucesos	1. ———

2. Narración (11-95 vv.) · Localización: cerca de Mans (Normandía) · Personajes: moza rica y hermosa, buen partido; amante joven, padres viejos, aya · Ama al joven, pero padres destinada a otro · Consigue de sus padres que entre en su casa · Los padres cambian de opinión sobre él ·"Il consomma l'affaire" · A escondidas viven como si casados · Reflexión del autor sobre el amor · Se hace una llave para entrar otras veces · En la cama un día que la joven está enferma · El aya vieja le ofrece "un remède" mañana · De noche llega el joven, se mete en la cama . Al amanecer la posee · El aya cegata mete al joven el remedio en el trasero	2. Narración (1-52 vv.) · ———— · Personajes: joven soltera, oficial, vieja tía · La tía impedía las relaciones de los jóvenes · Entra el joven en casa de la amiga · Simulan que al joven le ha dado un cólico · Cohabitan y grita él de placer · Supone la vieja cegata que es de dolor · Le propone unas lavativas a la joven · Las espera, mientras hace amor con joven · Goza del "cañón" y de la lavativa a la vez · Comenta la vieja que dan contento · La joven: "Por un lado sí, por otro no"
3. Conclusión (96-113 vv.) Desprecia a quienes impiden amor	3. ————

Las transformaciones que ha sufrido el modelo en la pluma creativa de Samaniego vuelven a convertir a "Las lavativas" en un texto nuevo. La mera extensión avala esta diferencia: hemos pasado del cuento erótico al simple chiste verde. El relato de La Fontaine responde a uno de los tipos más frecuentes. Una introducción, como ocurriera en los anteriores, sirve para que el autor haga una larga disquisición sobre la importancia de observar las cosas en la realidad mejor que en la fantasía, para mostrar lo cual el cuento que viene a continuación puede ser un ejemplo práctico. Coloca una *cornice* al relato siguiendo una fórmula al uso en las colecciones tradicionales de cuentos verdes.

Contrastados los motivos argumentales, observamos igualmente que "Le remède" procede con mayor lentitud. Las razones son obvias: el argumento tiene una mayor densidad narrativa con la minuciosa descripción de las aventuras de los amantes hasta cohabitar, casi como ardientes esposos, en la casa familiar amparados por la ignorancia de los padres y de la vieja gobernanta. En la segunda parte del relato, al amanecer, se describe el gracioso episodio en el cual el novio, mientras goza en ardiente encuentro con la muchacha, recibe en su trasero, de manos de la criada cegata, la inoportuna lavativa prometida a la joven enferma. Samaniego se dirige directamente a este episodio final con una gran economía de medios narrativos: ofrece sólo una situación cómico-erótica. El escritor francés "embellece" su texto con otros recursos temáticos y estéticos. Hace un uso abusivo de las digresiones de índole social (la gente de Normandía,

la oposición amor-interés económico en los matrimonios...), cultural (el tópico clásico del *siècle d'or*) o simplemente se entretiene, como en otras ocasiones, en la descripción sensual de la joven y de su querido amante. Detalla el lugar, el tiempo y el espacio. El cuento está plagado, además, de referencias literarias y culturales, algo que forma parte del estilo del vate francés (isla de Citerea, el amor en las viejas novelas galantes, referencia al *Orlando enamorado* de Boiardo...). Nada de esto existe en el cuento de Samaniego reducido a un simple chiste, sin referencias de lugar ni de tiempo, sin nombres de los protagonistas, apenas sin descripción: busca una situación cómica para hacer los habituales juegos de palabras.

La versión que hace Samaniego de los tres cuentos eróticos de La Fontaine cumple, pues, con los preceptos teóricos que pregonaba el maestro francés. Toma los argumentos de la tradición a partir de los *contes* o las *nouvelles* y los adapta con absoluta libertad. Un minucioso análisis comparativo de los mismos puede registrar en ocasiones la traslación mecánica de algunos versos, calcos de frases y giros lingüísticos, imágenes. Pero, por lo general, actúa con total autonomía acomodándolos a sus intereses narrativos, adaptándolos a su peculiar estilo. Los *Contes* están redactados por un narrador que tiene sensibilidad de poeta; el *Jardín* nace de la pluma de un cuentista, excelente observador de la realidad e ingenioso. Samaniego se sitúa más en el espacio de la oralidad del contador de chistes, repitiendo el último chiste verde que ha oído en la plaza, que él vuelve a recontar con su gracia y salero innato, adaptado a la realidad española; La Fontaine es más un lector erudito y bien informado que imita desde una fuente escrita. El escritor vasco no es nunca un mero traductor sino un inspirado adaptador de los temas que trata siempre de manera muy personal, en la mejor tradición del cuento erótico.[8] El estudio de Niess había destacado igualmente que los textos del francés eran delicados (también más sensuales y sugerentes) y las versiones españolas más escabrosas y de expresión cruda (1938: 698), característica que podemos hacer extensiva a la totalidad de la colección.

Difieren los recursos literarios que emplean uno y otro. El francés hace un importante acopio de ornamentación culturalista en imágenes y referencias textuales. El Jardín es más parco en lenguaje literario, aunque descubre una rica y castiza imaginería para designar el mundo del sexo, con un estilo directo, expresivo y gracioso. Varía la métrica: La Fontaine prefiere las estrofas irregulares de verso largo, a veces cortadas con escasos versos breves, con rima muy trabada, que les da un pesado ritmo prosístico; Samaniego utiliza la silva de hetpa y endecasílabos en serie con rimas consonantes que producen un ritmo ligero.

---

[8] Mayor cercanía al original, aunque siempre con ciertas libertades, encontramos en la versión que de algunos relatos galantes de La Fontaine hiciera García-Ramón, *Cuentos escogidos* (París, Garnier hermanos, 1882), al que antecede un atinado prologuillo "La Fontaine y sus cuentos", en el que afirma sobre su traducción que "lo es tan literal como puede hacerse en verso y hay versos que son idénticos al original francés". Esta misma versión, incluidos los grabados ilustrativos que proceden de una de las ediciones de época, se utiliza en la edición de *Fábulas libertinas*, de México, Premiá Ed., 1979.

Samaniego ha aprendido de La Fontaine una teoría de la traslación del cuento erótico en verso que practica con mayores cotas de libertad que su maestro. Sus relatos galantes, aun partiendo de las mismas fuentes, muestran una nueva sensibilidad narrativa.

Referencias bibliográficas

Alexandrian, Sarane. 1990. *Historia de la literatura erótica*, Barcelona, Planeta.

Bellón, Juan Alfredo. 1983. "La ética del siglo XVIII: las fábulas y los cuentos. El caso de Samaniego" *Cadalso* I, 7-28.

Bared, Robert. 1995. *La Fontaine*, París, Seuil.

Boccaccio, Giovanni. 1983. *Decamerón*. Traducción, introducción y notas de P. Gómez Bedate, Barcelona, Bruguera.

Collinet, Jean-Pierre. 1989. *Le monde littéraire de La Fontaine*, Ginebra, Slatkine.

Defourneaux, Marcelin. 1973. *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus.

Génetiot, Alain. 1990. *Les genres lyriques mondains (1630-1660). Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Saracin et Scarron*, París.

Grimal, Pierre. 1994. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.

Helguera, María Ángeles. 1990. *Fuentes francesas en las fábulas de Samaniego*, Vitoria, Fundación Sancho el Sabio.

La Fontaine, Jean de. 1965. *OEuvres complètes*. Edición de J. Marmier, París, Seuil.

Lapp, John C. 1971. *The Esthetics of Negligence, La Fontaine's Contes*, Cambridge, Cambridge University Press.

Lo Duca, J. M. 1969. *Histoire de l'érotisme*, París, Le Jeune Parque.

Martín Gaite, Carmen. 1972. *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI.

McGrady, Donald. 1981. "El origen italiano de 'Los calzones de San Francisco' por Samaniego" *Dieciocho* 4, 167-173.

Mongrédien, Georges. 1944. *Le XVIIe siècle galant: libertins et amoureuses*, París, Perrin.

Niess, Robert J. 1938. "La Fontaine and the cuentos of Samaniego" *Revue de Littérature Comparée* XVIII, 695-701.

Palacios Fernández, Emilio. 1975. *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal.

Pinto, Mario di. 1981. "L'osceno borghese. Note sulla letteratura erotica spagnuola nel Settecento" en *I codici della trasgressività in area ispanica*, Verona, 177-192.

Samaniego, Félix María de. 1866. *Obras inéditas o poco conocidas del insigne fabulista*. Edición de E. Fernández de Navarrete, Vitoria, Imp. Hijos de Manteli.

Samaniego, Félix María de. 1976. *El jardín de Venus y otros jardines de verde hierba*. Edición de Emilio Palacios Fernández, Madrid, Siro.

Samaniego, Félix María de. 1991. *El jardín de Venus*. Prólogo de Emilio Palacios, Madrid, A-Z Eds.

Samaniego, Félix María de. 1997. *Fábulas*. Edición de Alfonso I. Sotelo, Madrid, Cátedra.

Zavala, Iris M. 1978. *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel.

LA RECEPCIÓN DE MILTON EN LA ESPAÑA ILUSTRADA: VISIONES DE *EL PARAÍSO PERDIDO*

LUIS PEGENAUTE
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

La recepción de Milton (y, por extensión, de *Paradise Lost*) en España tiene algo de paradójica, tal y como se ocupaba de señalar E. Allison Peers en un estudio realizado en 1926: si bien el autor inglés era bien conocido por la intelectualidad del siglo XVIII español, en cuanto que algunos fragmentos de su obra principal habían sido objeto de varias traducciones por las primeras plumas del país, y que eran abundantes las referencias a la que, sin duda alguna, constituye una de las mayores aportaciones al género épico en tiempos modernos, nunca llegó a desarrollar una auténtica influencia en la literatura española. Lo cierto es que la suya no puede en modo alguno denominarse influencia si la comparamos, por ejemplo, con la que ejercieron otros poetas ingleses como Pope, Young y Thomson durante el período prerromántico o Byron y Scott más tarde. Por otra parte, las primeras menciones españolas a su extenso poema son medianamente tardías, pues no nos consta la existencia de ninguna referencia durante la primera mitad del siglo XVIII (recordemos que *Paradise Lost* se editó por primera vez en Londres en 1667 y que la versión definitiva, sustancialmente retocada por el autor, vio la luz en 1674). Tampoco encontramos a lo largo de todo aquel siglo ninguna traducción completa de esta obra (ni de ninguna otra de Milton). Cayó además en el olvido a partir del primer tercio del siguiente siglo. A finales del siglo XIX, Milton volvería a recuperar en España su prestigio anterior pero, en cualquier caso, tanto ese período de olvido como el de su posterior recuperación caen fuera del ámbito de este libro.[1]

[1] El autor del trabajo lamenta no poder ofrecer, por meras limitaciones de espacio, una contextualización sobre la recepción de Milton en otros países, contextualización que resultaría precisa para poder establecer un marco comparativo con la realidad española. La bibliografía sobre la recepción de Milton en países como Alemania, Francia o Italia es muy abundante y precisa, aunque no cabe decir lo mismo de aquellas fuentes que tratan el problema de su recepción dentro del ámbito europeo en general. De hecho, la única referencia en este sentido es la de Robertson (1908). Contamos también con trabajos como el de Hale (1984), donde se aborda de forma genérica (sin centrarse en una lengua específica) la importancia de las traducciones realizadas en el continente. Por su parte, Shawcross (1972: 6-9), se ocupa de presentar, aunque de forma somera, las fechas y los autores de las primeras traducciones en lenguas europeas. Resulta original la aproximación de Hale (1988), pues se analizan todo tipo de reescrituras de la obra original, para poner así de manifiesto que tanto las traducciones (de la mano de Trapp, Haak, Chateaubriand o Rolli), como las distintas ediciones (por ejemplo, la debida a Bentley) o las adaptaciones (Dryden) son en algunos aspectos "ridículas", pero sumamente útiles, ya que revelan la "interacción existente entre el poema original y la versión".

De todos modos, debemos advertir al lector que, aunque es ajeno a la realidad sugerir la existencia de una temprana recepción de Milton en España, ni siquiera tampoco de una influencia posterior claramente perdurable o pronunciada, sí que parece pertinente tratar algunas cuestiones relativas a su recepción temprana, en buena medida por la talla literaria de aquellos que lo tuvieron presente en sus escritos y llevaron a cabo traducciones de *El paraíso perdido*, las cuales, si bien son en algunos casos fragmentarias, no dejan de resultar muy meritorias.

Resulta arriesgado sugerir qué escritor o intelectual español se fijó por primera vez en Milton, pero una de las primeras referencias escritas ha de ser, sin duda alguna, la de Luis José Velázquez en 1754, que apuntaba ya Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas*. En sus *Orígenes de la poesía castellana*, Velázquez finaliza el capítulo titulado "Traducciones castellanas de diferentes poetas de otras naciones" afirmando: "D. Alonso Dalda, natural de Granada, está actualmente traduciendo en verso suelto el poema del *Paraíso perdido* de Milton; y ésta es la única traducción que tenemos del inglés" (1754: 157-158). No volvemos a tener noticias de la supuesta versión del mencionado Dalda, ni tampoco hemos podido recabar ninguna información sobre su persona, lo que parece motivo suficiente para sugerir que es poco probable que llegara a finalizar aquella traducción.

Sería un autor mucho más prominente en la historia de las letras españolas el primero en legarnos una versión de algunos breves fragmentos de Milton. Éste no fue otro que Cadalso, al que Sebold (1974) ha dado en llamar "el primer romántico europeo de España" y del cual es sobradamente conocido su afán viajero y su conocimiento de diversas lenguas extranjeras y de sus respectivas literaturas.[2] En *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida*,[3] Cadalso nos relata sus estancias en Inglaterra y su aprendizaje de la lengua inglesa. En el transcurso de una segunda visita a aquel país, Cadalso se ocupa de comprar los mejores libros que puede. Es probable que fuera en ese momento cuando se hiciera con una copia de la obra de Milton,[4] al que mencionaría años mas tarde en una Anacreóntica incluida en *Ocios de mi juventud* y que dice así:

Después de haber bebido
anoche (como suelo) y
dormido en tiernas parras
tuve un gustoso sueño.

---

[2] Véase, además de Sebold (1974), Bermúdez Cañete (1982) para estudiar a "Cadalso en su contexto europeo". Véase también Schurlknight (1982) para analizar la deuda que Cadalso mantenía con la literatura europea, más en particular la ascendencia que sobre sus *Noches lúgubres* ejercieron los *Night Thoughts* de Young.

[3] Incluido en Cadalso (1979).

[4] Cadalso dice así: "pasando por París y toda la Francia, huí de toda diversión y de mis conocimientos antiguos, pero cayendo malo mi conductor en León, y deteniéndose a negocios suyos en París, me ocupé en ambas ciudades en comprar los mejores libros que pude, y lo mismo ejecuté en Londres" (1979: 9).

Soñé que el gran dios Baco
por dilatar su imperio
al Parnaso quería
ganar a sangre, y fuego.
Cierta fuerza alegaba
de que Virgilio, Homero
Taso, Milton, y Ercilla
no le ofrecen sus versos,
del todo dedicados
a poemas guerreros,
de elevados asuntos,
y de pomposos metros.

Mucha mayor importancia para nuestros intereses tiene otra obra suya, los *Eruditos a la violeta*, sátira que publicó en 1772 bajo el seudónimo de Joseph Vázquez para evitarse problemas con una censura que ya había padecido con anterioridad. Recordemos que Vázquez era su apellido materno. Como es bien sabido, la obra está dividida en lecciones sobre temas diversos que son tratados en los distintos días de la semana. Entre las disparatadas recomendaciones que el profesor violeto protagonista hace a sus pupilos encontramos la siguiente: "De los poetas ingleses, abominad a la francesa, diciendo que su épico Milton deliró, quando puso artillería en el cielo, quando hizo hablar a la muerte, al pecado, etc." (1786: 20). La buena acogida que el público prodigó a esta obrita de Cadalso le llevó a publicar a finales de aquel mismo año un *Suplemento al papel intitulado Los eruditos a la violeta*, el cual requiere nuestra atención, pues allí encontramos traducidos algunos pasajes de Milton. Su presencia es justificada en clave de humor:

> Cuando hablando de los poetas ingleses dije con un celebre francés[5] mil pestes del épico Milton, pude y debí haber traído muy extensos los párrafos [...] para persuadir a mis lectores de que el tal Milton era un loco; pero un amigo que tengo, empeñado en sostener que hay pedazos en su poema iguales en el estilo, y superiores en el asunto a todas las epopeyas, me puso una pistola en el pecho para que insertase en este suplemento unos pedazos del tal Virgilio britano, y yo, por no morir tan temprano, le obedecí con toda repugnancia. (1786: 101)

Cadalso ofrece algunos fragmentos del original inglés seguidos de su propia versión. Hay algunas interpolaciones explicativas y un breve comentario biográfico posterior, seguido de una relación de los pasajes que Addison había considerado más importantes. Respecto a la traducción propiamente dicha, el profesor había advertido a sus discípulos: "tendríais mil y quinientas cosas que suplir, si entendiéseis el original, pero me consuelo con que vosotros no habéis dado en aprender aquella lengua a la violeta, que si así fuera, ¿quién os habría de aguantar?" (1786: 102). Como quiera que

[5] Cadalso se está refiriendo a las objeciones planteadas por Voltaire en *Candide*.

nosotros sí tenemos algunos conocimientos de la lengua inglesa, no podemos por menos que secundar las palabras de Menéndez Pelayo cuando afirma en su *Biblioteca de traductores españoles* que "estos trozos [...] son vertidos harto flojamente en verso suelto castellano" (1952-1953: I, 266). Valga, como simple muestra, la traducción de los primeros veinte versos del poema:

De la culpa del hombre inobediente,
Y el fruto de aquel árbol prohibido,
Cuyo gusto mortal al mundo trajo
La muerte y todo el mal; y el Paraíso
Para el hombre cerró, hasta que otro hombre
Mayor nos rescató, y el feliz sitio
Segunda vez abrió para nosotros,
Canta, celeste musa, cuyo brío
De Sinaí u Oreb en la cima alta
Inspiraba al Pastor que al escogido
Pueblo enseñó, como la Tierra y Cielo,
Salió del caos; o si el monte altivo
Sión, o si el arroyo de Siloé
Inmediato al oráculo divino
Mas te agradaré, tu favor imploro
Levantando mi voz con tanto auxilio
Sobre el Aonio monte, mientras canto
Asunto a que ninguno se ha atrevido
En verso o prosa. (Cadalso 1786: 104)

Supuestamente, tras la de Cadalso, tendríamos la traducción a la que también alude Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas*, donde nos comenta: "Arteaga se refiere a una traducción de Milton hecha por D. Antonio Palazuelos, de quien poseo otra del *Ensayo sobre el hombre*, de Pope (Venecia, 1790), en estilo sumamente escabroso y lleno de neologismos" (I, 1.372).[6] Peers (1926: 173) se hace eco de las palabras de Menéndez Pelayo y fecha esta versión en 1778, aunque afirma que es "desconocida". Si bien don Marcelino no explicita a qué obra de Arteaga se refiere, ésta no es otra que *Investigaciones sobre la belleza ideal, considerada objeto de todas las artes de imitación* (Madrid, Alonso Dalda, 1789). Un análisis de esta obra revela que, efectivamente, en ella Esteban Arteaga cita diez versos en traducción castellana del libro V del *Paraíso perdido*, y que en nota afirma que proceden de "la traducción que actualmente hace en Italia don Antonio Palazuelos" (Arteaga 1943: 87). La lectura de tan escasa, pero meritoria muestra deja al investigador deseoso de comprobar si el resto de la traducción de Palazuelos estaría a la altura de estos versos:

[6] Cross (1966) analiza la versión de Pope hecha por Palazuelos y comenta que, según Menéndez Pelayo, este traductor también había vertido en castellano a Milton, pero reconoce que no se puede confirmar la existencia real de tal versión.

Las bulliciosas y pintadas aves
ordenadas en coro allí se oían
y con ellas acorde meneaba
el céfiro las hojas, que movían
un amable susurro de concierto
con el ruido agradable de vertientes
saltadoras, por riscos resonando
en cascadas y chorros, que en estanques
venían a parar de pececillos
donosos, con escamas matizadas. (Arteaga 1943: 87)

Lo cierto es que no contamos con ninguna versión castellana verdaderamente relevante hasta 1777, año en que Jovellanos traduce íntegramente el primer canto del poema. No será esta la única obra inglesa traducida por *Jovino*, pues sabemos que en el Instituto se ocupó de verter al castellano diversos pasajes de *Clarissa*, la obra inmortal de S. Richardson, en compañía de los estudiantes de inglés. Sabemos también que Jovellanos, a diferencia de otras personalidades como Cadalso o Bernardo de Iriarte, no aprendió esta lengua como resultado de sus viajes y estancias en el extranjero, sino a partir únicamente del estudio detenido y diligente de diversas gramáticas, por lo que el suyo fue siempre un conocimiento pasivo. De todos modos, desde los años de juventud pasados en Sevilla como magistrado mostró tal ahínco, que, según recuerda Ceán Bermúdez en sus *Memorias*, pronto sería capaz de leer los libros que un colega suyo en la Audiencia, Luis Ignacio Aguirre, había traído de Inglaterra. Más tarde sería Alexander Jardine, cónsul inglés en La Coruña y con el que mantendría una larga amistad, el ocupado de abastecerle de lecturas.[7]

Desconocemos cuándo empezó Jovellanos a traducir a Milton, ni cuánto tiempo empleó en esta empresa, pero nos consta que el 18 de octubre de 1777, el manuscrito había llegado ya a manos de Meléndez Valdés para ser corregido, pues así se lo comunica este último en una carta enviada desde Salamanca. Meléndez, discípulo y buen amigo de Jovellanos, parece disfrutar con la lectura de esta traducción ("la frase es llena y grandilocua, y el verso majestuoso y claro", afirma) y le brinda su ayuda para revisarla: "cuanto notemos lo iremos apuntando, y acá, digámoslo así, le daremos otra lima en lo que alcanzare mi pequeñez, pues con la misma complacencia que le alabo, le notaré cualquier ligero defectillo que advierta, ya sea de asonancia, versificación, etc." (1997: 355). Meses más tarde, vuelve a referirse a la traducción de Jovellanos, y así, en una carta enviada también desde Salamanca, le dice el 2 de enero de 1778: "el Milton va en buen estado, y cada vez se lee con más gusto. Dese Vuestra Señoría prisa a los demás libros, que yo me la daré también en leerlos y darles una mano" (1997: 357). Finalmente, el 14 de agosto de 1778, Meléndez Valdés le comunica en una carta remitida desde Segovia el envío de la corrección de Milton:

[7] Véase Helman (1970).

> Ahí tiene vuestra Señoría, por último, el Milton enmendado. Pero, ¿qué enmiendas lleva? Algunas palabras, y nada más, bien que esto no es culpa mía, sino del manuscrito, que tan poco trajo de limar. Yo de mi parte he puesto el cuidado posible, y esto mismo me ha hecho tal vez notar algunas cosas muy ligeras, que vuestra Señoría me disculpará, tomando de las apuntaciones sólo aquello que guste. Las más de ellas son por huir de las asonancias, que a mí no me agradan en el verso suelto, y que procuro huir por todos los medios posibles. Si a vuestra señoría no le gustare tanta delicadeza, que yo mismo conozco ser demasiada pues no hay cosa más frecuente en nuestros mejores autores, puede desde luego rebajar muchas de las enmiendas y tomar aquellas sólo que le parezca. Otras van también de alguna voz que he procurado suplir, o con otra más fuerte o más acomodada, y en estas confieso francamente que he sido algunas veces nimio. (Meléndez 1997: 372)

Meléndez terminaba su carta instando a Jovellanos a que le hiciera llegar el segundo canto, a la vez que lamentaba no haberle podido enseñar el primero a Cadalso, cosa que le hubiera gustado haber podido hacer, "por su perfecto conocimiento de ambas lenguas y su critica delicada".

Jovellanos tardaría mucho tiempo en volver sobre su traducción. De hecho, pasarían casi veinte años antes de retocarla. El 26 de mayo de 1796 apuntaba en su diario: "Correcciones de la traducción del Milton. Me gusta poco" (1954: 249). Jovellanos no vuelve a mencionar a Milton, pero tal y como apunta Caso González en su edición de las *Obras completas* de Jovellanos, "es de suponer que su trabajo de corrección no se limitaría a sólo un día" (Jovellanos 1984: 97). El Milton de *Jovino* fue objeto de un detenido análisis por parte de J. B. Álvarez Buylla en 1963 y que, por su carácter puntual y exhaustivo, harían redundantes las conclusiones a las que pudiera llegar yo en un estudio como éste, de ámbito mucho más general. El interés principal de Jovellanos parece haber sido el de lograr la mayor fidelidad posible al original, lo cual, unido al mantenimiento estricto del endecasílabo, cercena sin remedio todo intento de lograr un texto que alcance las cotas poéticas alcanzadas por Milton. A pesar de todo, es apreciable en este primer canto una gran delicadeza expresiva y un espíritu épico realmente sincero. De todo ello son buena muestra los primeros versos del poema, claramente superiores a los de la versión ya presentada de Cadalso, y también, en la modesta opinión del autor de este trabajo, a los de otras traducciones posteriores:

> Canta la inobediencia ¡oh santa musa!
> del padre de los hombres, que gustando
> de la vedada planta el mortal fruto,
> trajo al mundo la muerte y la miseria;
> y di de las moradas venturosas
> de Edén la triste pérdida, negadas
> a la raza mortal, hasta que plugo
> al Hombre-Dios bajar a recobrarlas;
> y ora en silencio ocupes la alta cumbre
> de Oreb o Sinaí, de do inspirásteis
> al gitano pastor, que a la escogida

gente enseñó después cómo al principio
del hondo Caos salieron cielo y tierra;
y el río Siloé, que cabe el santo
oráculo de Dios fluye en silencio;
baja de allá a guiar mi peligroso
canto, que se alza sobre el monte Aonio,
mientras, de ti ayudado, emprende cosas
hasta ahora en prosa o rima no cantadas. (Jovellanos 1984: 97)

Dado que Meléndez Valdés hubo por fuerza de estudiar detenidamente a Milton, parece legítimo preguntarse qué tipo de influencia llegó a ejercer el poeta en la producción literaria del español y por qué cauces discurrió tal influjo, si lo hubo. Es esta una cuestión que ha generado cierto desacuerdo entre los estudiosos más acreditados de Meléndez. La polémica se ha centrado en *La caída de Luzbel*, poema que, en su temática, guarda claro parecido con la de *El paraíso perdido*. Si bien es indiscutible que en algunos pasajes de este poema se pueden oir claramente ecos miltonianos,[8] lo cierto es que, como pone de manifiesto Demerson (1961), no parece viable atestiguar una deuda directa del texto inglés y ello, simplemente, por la incapacidad manifiesta de Meléndez para leer la lengua inglesa.[9] Aunque en una carta fechada el 3 de agosto de 1776 se mostraba entusiasmado ante la perspectiva de iniciar sus estudios de esta lengua, los buenos propósitos debieron de ser después abandonados. Lo cierto es que dos años más tarde, cuando recibe el manuscrito de Jovellanos, ha de recurrir a una traducción francesa para poder establecer un contraste con la versión de su buen amigo, traducción francesa a la que, por cierto, plantea fuertes objeciones.[10] Recordemos además que en la carta antes referida del 14 de agosto de 1778, y que acompaña a la corrección que él había hecho de la versión de Jovellanos, se disculpa ante él por haberla puesto en manos de un allegado irlandés, y mantiene que, si así lo hizo, fue porque "como notaba alguna variación en la traducción francesa y la de vuestra Señoría, hacía que me volviera el original a nuestro castellano literalmente, para ir así cotejándole mejor versión corregida de la traducción" (Meléndez 1997: 373). No resulta extraño, por otra parte, que las posibles influencias que se puedan encontrar en *La caída de Luzbel*, poema redactado seis o siete años después de su lectura del Milton de *Jovino*, procedan sobre todo procedentes del primer libro, aquél del que tenemos única constancia que leyó en su totalidad.

Si continuamos nuestra singladura en busca de autores españoles que tuvieron en cuenta a Milton en sus escritos, no podemos dejar de mencionar a un pensador tan

[8] Véanse los ejemplos presentados por Peers (1926: 174-175) y Pierce (1947: 38-40).
[9] Véase Demerson (1961: 466) para estudiar el contraste de pareceres con Calford (1942: 201) respecto a la posibilidad de una influencia directa del *Paradise Lost*.
[10] Demerson (1961: 190) sugiere que la traducción francesa utilizada por Meléndez Valdés pudo haber sido la de Durpé de Saint Maur o la de Le Roy.

acreditado como Luzán, que en la segunda y renovada edición de su *Poética* (1789) interpola el siguiente pasaje en el capitulo titulado "De las imágenes intelectuales o reflexiones del ingenio" (II, XVI):

> *El Paraíso prdido* de Juan Milton, iglés (poema singular, donde entre algunas ideas extravagantes se hallan otras iguales en sublimidad y novedad a las de Homero y Virgilio) abunda en excelentes comparaciones, así por su variedad como por lo remoto de los objetos comparados: de las cuales copiaré algunas por ser este poema poco conocido al común de nuestra nación. (Luzán 1956: 258)

Luzán presenta tres breves traducciones en prosa del *Paraíso perdido*, pero no encontramos más referencias en toda la *Poética*, ni siquiera en el libro IV, dedicado a la poesía épica. Los fragmentos que Luzán decide traducir son bien conocidos por los entusiastas de la obra miltoniana: uno de ellos procede del primer canto y en él se compara a Satanás con un monstruo marino de tremendas proporciones; los otros dos proceden del segundo libro y en ellos Milton compara al demonio con una armada militar y describe la grandiosidad de las puertas del infierno. El único propósito de estas traducciones, meramente semánticas, es poner de manifiesto la extraordinaria capacidad del poeta inglés para producir comparaciones insospechadas.

El mismo año de la publicación de la segunda edición de la *Poética* de Luzán encontramos en España otra referencia a la obra de Milton. Así el 2 de marzo de 1789 en el *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* se presenta un artículo de siete páginas de extensión titulado "Disertación sobre el poema épico, con motivo de *El Paraíso perdido*, de Milton". En realidad, el interés principal del anónimo autor de este trabajo se centra en definir el poema épico, estudiar las reglas a las que está sujeto y considerar los motivos por los que en tiempos modernos no se dieron en Europa las condiciones necesarias para que en este género se produjeran obras de arte semejantes en excelencia a las de los clásicos. Si bien el autor no escatima alabanzas sobre *El Paraíso perdido*, ello no le impide ver algunos de los que considera sus principales defectos. Así, sugiere que "los juegos de los demonios en el primer libro y el sueño de Eva en el quinto no se pueden perdonar. Son excesivas las alusiones a la fábula antigua, pudiéndose colocar entre sus faltas la ficción que reyna en todo su poema". En este sentido, continúa diciendo:

> La poesía exige necesariamente ficciones, metáforas, alegorías, y emblemas. El Espíritu Santo adoptó este lenguaje: habló a hombres en quienes la imaginación tiene tanto poder, y cuyo principal resorte es el sentimiento: hizo sensible su palabra, y habló a la imaginación por medio de pinturas, que para los poetas cristianos son un manantial inagotable de imágenes y de perfectos originales de la bella ficción. Sin embargo, de todo esto convenimos en que Milton se excedió en las suyas hasta el punto de ridiculizarse. (1789: 949)

Resulta un tanto curioso el hecho de que la influencia más clara de Milton en la obra de cualquier autor español se halle en dos poemas redactados antes de la publicación de la primera traducción completa de *El Paraíso perdido*. Me refiero a la ejercida sobre

dos autores pertenecientes a la llamada escuela sevillana, Félix José Reinoso y Alberto Lista, los cuales presentaron sendos poemas en un concurso convocado por la Academia de Letras Humanas de Sevilla sobre "La inocencia perdida" y obtuvieron en 1799 el primer y segundo premio, respectivamente.[11] El poema de Reinoso, dividido en dos cantos y consistente en ochenta octavas reales, fue publicado en 1804; el de Lista, que constaba de 720 versos y fue escrito también en octavas, no se publicó hasta 1854.

El mismo año de la publicación de la obra de Reinoso, Manuel José Quintana, crítico literario conocido ante todo por su *Musa poética* (1833), presentó en *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* una crítica poco favorable del poeta sevillano: así, tras sugerir que Reinoso delinea convenientemente a los personajes (soberbio y envidioso Luzbel, curiosa Eva, débil Adán, poderoso y grande el Eterno) y que sabe adaptar los razonamientos a su situación y circustancias, opina que la parte dramática del poema no está tan ventajosamente conseguida como la descriptiva. La censura de Quintana se centra en dos aspectos puntuales y en ambos casos se alude a la figura de Milton, en comparación con el cual no sale muy bien parado Reinoso. Por una parte, Quintana, basándose en Boileau, mantiene que el asunto tratado no se presta a un verdadero rapto poético y sugiere que hasta el propio poeta inglés se presenta "menos como un poeta émulo de Homero que como un catedrático en teología". Por otra parte, se sugiere que la escena de la tentación de Eva no está preparada con el artificio y maestría de Milton, pues en la obra inglesa era ésta una escena de prodigiosa seducción, mientras que en la española, la presencia de la serpiente sólo despierta temor y repugnancia en la figura de Eva.

La reseña de Quintana es contestada por Blanco White al año siguiente, y en la misma publicación.[12] Se trata de un extenso comentario, bien construido y razonado. El poeta y ensayista sevillano responde a las cuestiones antes aludidas. Así, respecto a la primera de estas acusaciones, la de que ni siquiera Milton había sido capaz de tratar en todas sus páginas un tema de esta índole con verdadero espíritu poético, Blanco White sugiere: "Me atrevo a asegurar que todos los pasajes en que se halle el defecto que vms. notan, están pegados caprichosamente al poema, y pueden borrarse, quedando éste enteramente intacto; pero no se encontrará una de aquellas bellezas originales y

[11] Ríos Santos (1989: 239) nos advierte que el tema del concurso había sido ya propuesto el 8 de diciembre de 1796, pero que se alargó el plazo de presentación, dadas las dificultades para constituir el tribunal. Finalmente, se designó como juez a la propia Academia de Letras Humanas. La supuesta influencia de Milton en Reinoso y en Lista se ha convertido en una cuestión de obligada referencia en los estudios que de una forma u otra se dedican a analizar la suerte que corrió Milton en nuestro país; así, véanse: Peers (1926: 176-77), Pierce (1947: 32-36) y Pujals (1986: 59-60). Véanse, además, Ríos Santos (1989) y Juretschke (1951) para estudiar con mayor profundidad a Reinoso y Lista, respectivamente.

[12] No sería esta la única ocasión en que Blanco White se referiría al poeta inglés. Así, en su "Discurso sobre la poesía" afirmaba: "Sólo Milton, Milton, el gran poeta de los tiempos modernos, el émulo de la antigüedad, sólo él pudo aprovechar toda la grandeza, toda la hermosura de la religión para adornar con ellas su inmortal *Paraíso perdido*, y ¡oh! si no fuera porque la fuerza demasiada de su ingenio lo extravía alguna vez vergonzosamente, la *Ilíada* y la *Eneida* no se hallarían solas en el Parnaso".

propias de Milton que no nazca inmediatamente del asunto que escogió". El poeta y ensayista sevillano rechaza los postulados de Boileau, al que acusa de jansenista, y pone de manifiesto que ha sido escrita mucha y excelente literatura de corte heroico partiendo de una temática cristiana. Respecto a la segunda de las acusaciones lanzadas por Quintana, Blanco White mantiene que si Reinoso había procedido del modo en que lo había hecho se había debido a su deseo de no repetir el esquema tomado por Milton, pues si bien podría haber conseguido una mayor verosimilitud, habría perdido "el mérito de la novedad". Además, sigue diciendo Blanco White, se ha de tener presente que en el poema inglés la escena de la tentación se prepara en el libro IV y ocupa todo el libro IX, por lo que Reinoso en modo alguno podría haber obtenido el mismo efecto que Milton contando con un número muchísimo menor de versos.

Lo cierto es que si bien se suele aceptar sin cuestionamiento que tanto Lista como Reinoso habían compuesto sus poemas siguiendo el modelo de Milton, hemos de tener en cuenta que en ninguno de los dos casos la extensión de sus poemas alcanza ni siquera la décima parte de *Paradise Lost*, por lo que no resulta posible una verdadera reelaboración del poema inglés. De hecho, tal y como señala Pierce (1947: 34) sólo es parcialmente apreciable el seguimiento del esquema propuesto por Milton en sus cantos I, II, IV, IX, X y XII y en ninguno de los poemas españoles se trasciende el tema original para dotarlo de una verdadera dimensión cosmológica. Hay a la vez, resalta Pierce, algunas diferencias importantes, pues si en el *Paradise Lost*, Satán viajaba solo a la tierra, en las versiones españolas lo hace acompañado de sus vasallos; por otra parte, en el caso de Lista no aparece el importante concilio de demonios presentado por Milton en el libro I. También existen diferencias relevantes en el lenguaje, pues no encontramos la exhuberancia barroca característica del inglés. Tanto Reinoso como Lista abundan en arcaísmos, a veces latinismos, que en el caso del primero ya habían sido puestos de manifiesto por Quintana.

Se aprecian, en definitiva, concomitancias naturales derivadas del seguimiento de una misma temática, una cierta dosis de inspiración miltoniana que se revela tangible en algunas, esporádicas, reminiscencias textuales, pero en ninguno de los dos casos una recreación del poema inglés. Digamos, por cierto, que Lista sí que había presentado una espléndida adaptación de otro poeta inglés en su *Imperio de la estupidez* (1798), escrito a imitación de *The Dunciad*, de Alexander Pope, el cual ya he sugerido que sí que ejerció una influencia significativa en la producción poética española del siglo XVIII.

Hora es ya de tratar las traducciones completas de *Paradise Lost* en castellano.[13] La primera en ser publicada (que no en ser preparada) fue la del canónigo Juan de Escoiquiz, conocido en el ámbito literario por su traducción de las *Noches lúgubres*, de Young, y en el ámbito político por su talante reaccionario y sus proclamas en favor de la restauración del absolutismo en España. La producción de esta versión de Milton, que vio la luz en Bourges (Francia) en 1812, fue motivada, según el propio Escoiquiz,

[13] El autor del trabajo desea señalar que, como consecuencia del hermanamiento en el tema tratado, buena parte de la información ofrecida se halla también disponible en Peers (1926), Pujals (1986) o González (1997).

por su deseo de serle de utilidad a su patria, para lo que se propuso "darle una de las obras más célebres en el orbe literario". Su versión está realizada a través de la versión francesa de Delille (el cual ya se había tomado numerosas licencias en el tratamiento del original), y destaca ante todo por su tendencia a la amplificación, aunque a la vez suprima algunas de las alusiones contrarias a la fe católica. En particular, se cercenan algunos versos procedentes del libro III de Milton y en los cuales se satirizaban aspectos del ritual católico.

Mayor mérito que la de Escoiquiz tiene la versión de Benito Ramón de Hermida, antiguo fiscal de la Cámara de Castilla, que había caído caído en desgracia por su oposición a Godoy y que aprovechó su destierro en Zaragoza entre los años 1802 y 1807 para traducir en verso a Milton directamente del inglés. Aunque terminó su labor en Zaragoza, no le quedó tiempo para corregirla, pues Fernando VII lo reincorporó a su destino en 1808. Cuando el rey huyó a Francia, Hermida volvió a Zaragoza, donde participó en el enfrentamiento contra los franceses. A su muerte, el 1 de febrero de 1814, y ante la publicación de la traducción de Escoiquiz, que era su rival en el ámbito político y también en el literario, la marquesa de Hermida, hija del traductor, se apresura a llevar la copia a la imprenta. La marquesa se excusa en el prólogo de "las faltas que tendrá la edición, dirigida por una experta mujer", pero aprovecha la ocasión para recordar que "habiéndose publicado otra traducción del *Paraíso perdido* al tiempo mismo que ésta, y siendo aquella voluminosa y ésta pequeña, lo que podrá dar lugar a imaginarla incompleta, se previene que la concisión que se advierte, consiste en que no tiene tantas notas ni tanto prólogo, y está impresa sin lujo, y en que su exactitud es tan escrupulosa, que consta casi del mismo número de versos que el original de Milton". Lo cierto es que el propio Hermida pudo haber querido publicar su traducción cuando supo de la existencia de la de Escoiquiz y, de hecho, la suya pudo haber estado ya casi completamente revisada cuando murió, ya que, según el propio Hermida, el prefacio fue escrito en 1893.

Como ya he sugerido, la de Hermida tiene, entre otros méritos, el de ser una traducción directa. De hecho, dada su galofobia, no es sorprendente que así fuera, pues él mismo había sugerido: "los franceses [...] no consultan sus fuerzas y a todo se atreven: mil traducciones del *Paraíso perdido* no han producido una cabal". Tanto la traducción de Hermida como la de Escoiquiz están hechas en verso, más en particular, en silvas, con alternancia de rimas consonantes y versos libres. La de Escoiquiz, como es de esperar, resulta mucho más ampulosa en el estilo, con una marcada tendencia a la perífrasis; en lo que respecta al contenido, por el contrario, se aprecian omisiones, junto a algunas desviaciones significativas. Como es lógico, tal y como se ocupa de señalar González (1997) en su detallado trabajo, los aspectos censurados o alterados son aquellos concernientes a la disparidad de criterios entre la Iglesia católica y protestante, tales como, por ejemplo, la posibilidad de interpretar de manera personal e individual la Biblia. También son alteradas la presentación de las relaciones sexuales entre Adán y Eva, la caracterización heroica del Maligno y algunas referencias de índole pagana. En todo ello se aprecia un afán de clara adaptación ideológica. que, por cierto,

no resulta novedosa pues su ortodoxia doctrinal ya se había revelado claramente en el espíritu censor con que se había acometido unos años atrás la realización de *Noches lúgubres*, versión de *Night Thoughs*, de Young.[14]

Digamos para concluir, por tanto, que en el período que a nosotros nos interesa, Milton era conocido en España, aunque tardamos en tener una versión completa de su poema principal, lo cual podría resultar chocante si tenemos en cuenta que a lo largo de todo el siglo XVIII son frecuentes las versiones de obras religiosas o de inspiración religiosa. En efecto, tal y como nos recuerda Aguilar Piñal (1996: 119), en este período encontramos la versión castellana de los *Himnos sagrados* o del *Cantar de los cantares*; numerosas traducciones de los *Salmos* de David; incluso Luzán emprende la versión de la *Biblia* popularizada por Weigel. Ya en el terreno de la creación propia contamos con los *Poemas sagrados* de Ortiz Moncayo, la *Cuaresma poética* del marqués de la Olmeda, la *Galatea segoviana* de Fernández Merino, los *Poemas cristianos* de Olavide o las "Inocencias perdidas", ya referidas. No fueron las de Reinoso y Lista las únicas composiciones que buscaron inspiración en el poeta inglés, pues en 1805 Cristóbal de Mena publicó una "Imitación de Milton" en el *Memorial Literario*.[15] Es importante reseñar también que esta fue una época propicia para la épica, tanto de tema político como religioso. En este sentido, son particularmente reseñables para nuestros intereses *La caída de Luzbel*, escrito por Meléndez; título que, por cierto, se repite de la mano de Donato de Arenzana.[16] Es pertinente señalar también que un tema como el de la revuelta de los ángeles ya había sido utilizado por otros poetas aparte de Milton (así, Tasso, en las *Siete jornadas del mundo* o Acevedo, en *La creación del mundo*), por lo que, como nos indica Pierce (1947: 38), autores como Meléndez podían recurrir a este asunto con la confianza de estar incorporando a su producción literaria algo que no necesariamente tenía que resultar heterodoxo en términos poéticos. Lo que sí resultaba heterodoxo era, claro está, lo que Escoiquiz denominó "alusiones [...] ridículas e indecentes contra los ritos y usos de la Iglesia católica, propias de la secta en que había nacido Milton" y que, sin duda alguna se dejaron sentir en las limitaciones impuestas en su proyección en nuestro país.

---

[14] López García (1991: 171-76) analiza la traducción que Escoiquiz hizo de los *Night Thoughts* de Young y llega a la conclusión de que "no supo resistir la tentación de imponer sus propios gustos y sus autores predilectos en la composición del texto" (1991: 176).

[15] Debo esta información a las amables indicaciones de la Dra. A. Freire, profesora de la UNED. Freire (1989) analiza esta obra de Mena, pero, lamentablemente, no ha estado a mi alcance su estudio y la inminencia en la entrega de mi trabajo al editor para su paso a la imprenta me ha impedido su consulta.

[16] Donato de Arenzana, *La caída de Luzbel: poema épico*, Sevilla, Josef Padrino y Solís, 1786. Se incluye una carta de D. Antonio Vázquez Ortega, que termina diciendo: "Estoy oyendo que otros censurarán la demasía de retratos, no haber puesto en ellos la variedad que gustan, no distinguirse por el colorido, encontrar más epopeya en el Infierno, que en la Gloria. Así pensaron algunos de Miltón".

Referencias bibliográficas

Aguilar Piñal, Francisco. 1996. "Poesía" en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta-CSIC, 43-134.

Álvarez Buylla, José Benito. 1963. "La traducción de Jovellanos del libro primero del *Paraíso Perdido*, de Milton" *Filología Moderna* 10, 1-47.

Arteaga, Esteban. 1943. *La belleza ideal*. Edición de Miguel Batllori, Madrid, Espasa-Calpe.

Bermúdez Cañete, Federico. 1982. "Cadalso en su contexto europeo" *Cuadernos Hispanoamericanos* 389, 263-278.

Blanco-White, José María. 1971. *Antología*. Edición de Vicente Llorens, Barcelona, Labor.

Cadalso, José de. 1786. *Los eruditos a la violeta, o curso completo en todas las ciencias, dividido en siete lecciones para los siete días de la semana, con el Suplemento de éste*, Barcelona, Piferrer.

Cadalso, José de. 1979. *Escritos autobiográficos y epistolario*. Edición de Nigel Glendinning, Londres, Támesis Books.

Calford, William E. 1942. *Juan Meléndez Valdés: A Study in the Transition from Neoclassicism to Romanticism in Spanish Poetry*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States.

Demerson, Georges. 1961. *Don Juan Meléndez Valdés et son temps (1754-1817)*, París, Klincksieck.

Freire, Ana. 1989. "Cristóbal de Mena, un madrileño rescatado" *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 27, 569-604.

Glendinning, Nigel. 1962. *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, Gredos.

González, Soledad. 1997. "*El paraíso perdido* de Juan Escoiquiz" en S. González & Francisco Lafarga (ed.), *Traducció i literatura: homenatge a Ángel Crespo*, Vic, Eumo, 173-184.

Hale, John K. 1984. "The Significance of the Early Translations of *Paradise Lost*" *Philological Quarterly* 63, 31-53.

Hale, John K. 1988. "The Personal Element in Some Renderings of Milton's *Paradise Lost*" en Pramod Talgeri & S. B. Verma (ed.), *Literature in Translation: From Cultural Transference to Metonymic Displacement*, Bombay, Popular Prakashan, 92-102.

Helman, Edith. 1970. "Jovellanos y el pensamiento inglés" en E. Helman, *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 91-109.

Jovellanos, Gaspar Melchor de. 1954. *Diarios*. Edición de Julio Somoza, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, II.

Jovellanos, Gaspar Melchor de. 1984. *Obras completas. I: Obras literarias*. Edición de José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII.

Juretschke, Hans. 1951. *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC.

López García, Dámaso. 1991. "La huella de Young en España" en D. López García, *Sobre la imposibilidad de la traducción*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 159-177.

Luzán, Ignacio de. 1956. *La poética o reglas de la poesía*. Edición de Luigi de Filippo, Barcelona, Selecciones Bibliográficas, 2 vols.

Meléndez Valdés, Juan. 1997. *Obras completas. III: Teatro, prosa*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

Menéndez Pelayo, Marcelino. 1974. *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 2 vols.

Menéndez Pelayo, Marcelino. 1952-1953. *Biblioteca de traductores españoles*, Santander, Aldus, 4 vols. (*Obras completas* LIV-LVII).

Peers, E. Allison. 1926. "Milton in Spain" *Studies in Philology* 23, 169-183.

Pierce, F. 1947. "The *Canto Épico* of the Seventeenth and Eighteenth Centuries" *Hispanic Review* 15, 36.

PUJALS, Esteban. 1986. "Traducciones españolas en verso e imitaciones de *El paraíso perdido*" en John Milton, *El paraíso perdido*. Edición de Esteban Pujals, Madrid, Cátedra, 56-61.

RÍOS SANTOS, Rafael. 1989. *Vida y obra de Felix José Reinoso*, Sevilla, Diputación Provincial.

ROBERTSON, J.G. 1908. "Milton's Fame on the Continent" *Proceedings of the British Academy* 3, 319-340.

SCHULKNIGHT, Donald E. 1982. "En busca de los orígenes del Romanticismo en España (Cadalso, Young y las *Conjectures*): Hipótesis y analogía" *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 57, 237-261.

SEBOLD, Russell P. 1974. *Cadalso, el primer romántico "europeo" de España*, Madrid, Gredos.

SHAWCROSS, John T. 1972. *Milton 1732-1801: The Critical Heritage*, Londres & Boston, Routledge.

VELÁZQUEZ, Luis Joseph. 1754. *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Francisco Martínez de Aguilar.

LA HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE *AMELIA* DE HENRY FIELDING

PHILIP DEACON
UNIVERSITY OF SHEFFIELD

El propósito de este trabajo es investigar la fortuna de la traducción española de la novela inglesa *Amelia* de Henry Fielding. En Inglaterra la producción de textos novelescos, muchos de ellos ahora considerados clásicos, experimentó un auge desde la segunda década del siglo XVIII, gracias primero a Defoe y Swift, y más tarde a Richardson y Fielding, autores éstos cuyas narrativas se convirtieron en modelos que serían traducidos y luego imitados en los países vecinos (Álvarez Barrientos 1991: 15-22). En contraste con la cultura francesa, alemana, holandesa o italiana, las traducciones se llevaron a cabo tarde en España, especialmente en las últimas dos décadas del siglo, y en ciertos casos, como resultado de prohibiciones gubernamentales o inquisitoriales, nunca llegaron al público lector (Deacon 1998). Últimamente el tema de la novela en la España del siglo XVIII ha despertado renovado interés y varios trabajos de investigación han contribuido a perfilar un cuadro, todavía lejos de estar completo, sobre la acogida dada a la novela extranjera en España. Al examinar el caso de *Amelia* la presente comunicación tendrá necesariamente que referirse al estado actual de la investigación en este campo de creciente importancia para la historia literaria española (Carnero 1995a).

Las novelas de Henry Fielding pueden colocarse al lado de las producciones de su rival Samuel Richardson como hitos en la novelística inglesa del siglo (Rawson, 1996). Después de la composición de su relato *Shamela* (1741) que se burlaba del tono edulcorado y moralizador de la *Pamela* (1740-41) de Richardson, Fielding dio a luz cuatro novelas, *Joseph Andrews* (1742), *Jonathan Wild* (1743), *Tom Jones* (1749) y *Amelia* (1751), que han gozado de un éxito crítico duradero. En *Tom Jones* Fielding estableció el patrón para un tipo de narración moderna -fluida, cómica, y en cierto modo realista- cuya relación estructural y temática con modelos genéricos anteriores como la novela picaresca, la épica y el caso concreto de *Don Quijote* fue reconocida por sus contemporáneos y la crítica posterior (Alter 1968).

Amelia supuso la iniciación por nuevos caminos de la técnica novelesca, tanto en el tono y estructura como en el tratamiento de la sociedad, aspecto en el que el autor llama la atención sobre las injusticias sociales, especialmente las referentes a la

administración de la ley. El tema ocupaba la atención profesional de Fielding que había ejercido de abogado desde 1740 y como juez en Londres desde 1748, época de gestación de *Amelia* (Fielding 1983: XV-XLIV). Esta obra final desecha el tema trillado de la novela dieciochesca de una relación que lleva al matrimonio y se enfrenta con la cuestión espinosa y menos fácil para atraer el interés del lector de los problemas de la vida de casados, las dificultades para sostener una relación y mantener la virtud personal frente a los asaltos lanzados por otros y las tentaciones ofrecidas a personas casadas por la vida social (Fielding 1987: IX-XX). Si *Tom Jones* no duda en narrar las realidades de la moral sexual y personal con un tono más bien festivo que promete un final feliz, *Amelia* es más ambigua desde el principio y el lector duda a veces sobre cómo el matrimonio compuesto por William y Amelia Booth superará los peligros que suponen las acciones ajenas e incluso propias en el caso del marido de Amelia. El autor advierte al lector en el primer capítulo de la obra de que los personajes principales se enfrentarán con dificultades (Fielding 1987: 13-14) y en la narración que sigue Fielding se pone a pintar un cuadro sombrío del estado moral de la sociedad inglesa de mediados del siglo XVIII, reflejando opiniones que había explicitado en panfletos políticos publicados en los años precedentes.

Algunos críticos han detectado en *Amelia* una postura literaria de Fielding menos antagónica al modelo de heroína ejemplar empleado por Richardson en *Pamela* y *Clarissa. Amelia* no alcanza a situarse en el terreno de narrativa sentimental de Richardson, pero la ejemplaridad de la heroína produce un personaje menos contestatario que Tom Jones, y si ella triunfa al final es una victoria ganada después de mucho sufrimiento; el lector reconoce el dolor experimentado por una persona virtuosa en su lucha por la paz y la felicidad.

La primera parte de la novela nos presenta el ambiente de miseria y pobreza en que se mueve el personaje del encarcelado aunque inocente marido de Amelia, el Capitán Booth. Este hombre ingenuo y descuidado topa en la cárcel con Miss Mathews, antigua admiradora suya, quien le invita a compartir su celda. Booth acepta, no sin sentir remordimientos al pensar en su virtuosa mujer y los dos intercambian historias sobre sus pasadas aventuras y el capitán pronto cede a los encantos físicos de la señorita. Booth sale de la prisión cuando el Coronel Bath, viejo amigo suyo, paga su fianza para, a continuación, tomar a la señorita Mathews como amante. El marido de Amelia se dedica al juego y a la vez intenta ganar la amistad de personas influyentes que le ayuden a mejorar su situación. Un noble, cuyo nombre no se revela, le asegura a Amelia que su marido tendrá éxito, y la invita a acompañarle a una diversión de máscaras, pero el aristócrata es en realidad un calavera cuya intención es seducir a Amelia. Antes de salir en su compañía Amelia se entera por otra víctima suya, Mrs Bennet, de que el falso noble ha provocado su propia ruina y que intenta hacer lo mismo con ella. Después de otros varios lances los Booth son rescatados de sus infortunios por un buen amigo, el doctor Harrison. La novela termina con una nota optimista cuando Amelia descubre que va a heredar la fortuna dejada por su madre, dinero del que había sido desposeída por un engaño. Su virtud queda premiada al final.

La novela se estructura en doce libros, al estilo de un poema épico, y cada libro consta de entre nueve y doce capítulos cortos encabezados por breves indicaciones sobre su contenido. La presencia del autor implícito es constante a través del texto con el fin de orientar al lector, aunque el destacado recurso del personaje que cuenta extensos episodios de su vida hace alternar el papel de narrador entre personaje y autor.

La primera edición inglesa de *Amelia* apareció en Londres en diciembre de 1751, y en contraste con las novelas anteriores de su autor su éxito no fue tan inmediato ni tan contundente. La ambiciosa tirada de cinco mil ejemplares tardó en agotarse, y las revisiones del autor dejadas a su muerte en 1754 para una nueva impresión sólo fueron incorporadas por el editor Arthur Murphy en la segunda edición de *Amelia* incluida en *The Works of Henry Fielding* publicadas en 1762 (Fielding 1983: XLIV-LXI). De acuerdo con los deseos del escritor, Murphy omitió el segundo capítulo del quinto libro de la novela y llevó a cabo otras varias pequeñas alteraciones, la mayoría supresiones, registradas por los responsables de la meticulosa edición crítica de la obra publicada en 1983 (Fielding 1983: 540-559). Huelga decir que las ediciones inglesas de *Amelia* aparecidas después de la primera se acogen al texto establecido en 1762.

Poco después de la primera edición inglesa, apareció en 1752 una traducción alemana de *Amelia*, y en 1758 se publicó la versión holandesa (Watson 1971: 930). Curiosamente, y debido quizás en parte a la recepción menos entusiasta de la obra en Inglaterra, la traducción francesa de Philippe-Florent de Puisieux no salió hasta 1762 (Puisieux 1762). Es evidente, por tanto, que estas primeras traducciones se basaron en la primera edición inglesa y no en la revisión de 1762 incluida en las *Obras* del autor. En el mismo año que la traducción francesa de Puisieux se distribuyó en París la igualmente titulada *Amélie*, compuesta por la prolífica autora francesa Madame Riccoboni (Riccoboni 1771). El texto en cuestión no puede calificarse como traducción de la obra de Fielding, sino como narración inspirada por el original inglés, pero la existencia de dos textos de igual título a veces ha llevado a confusiones. Dos décadas después, en 1782, aparece por fin una versión italiana de *Amelia*.

A pesar de la gran efervescencia de la vida cultural española en los años de 1780 el género de la novela no goza de gran popularidad hasta la década siguiente, por causas todavía no muy claras. Joaquín Álvarez Barrientos en su excelente estudio de la narrativa en la España dieciochesca sugiere una iniciativa por parte de varios libreros de promocionar la forma a través de traducciones apropiadas (Álvarez Barrientos 1991: 198-199). Sin un esfuerzo concertado resulta difícil explicar la proliferación de traducciones de novelas extranjeras en esos años.

El conocimiento de las novelas de Fielding en castellano no se produce hasta mediados de la década de 1790 cuando tres de ellas se traducen casi simultáneamente. El año anterior de 1794 se anunciaron las inminentes traducciones de las tres novelas de Richardson, *Pamela*, *Clarissa* y *Sir Charles Grandison*. Los primeros tomos de las dos primeras salieron por suscripción en agosto (*Pamela*) y setiembre (*Clara Harlowe*), y por razones todavía sin aclarar *Carlos Grandison* tardó hasta mayo de 1798, y no en la

versión programada (Urzainqui 1987: 320-324). Como si efectivamente existiera un plan concertado de los libreros, ahora convertidos en empresarios, se anuncian las novelas de Fielding pocos meses después de las de su rival. *Amelia* fue la primera en salir, seguida a corta distancia por *Tom Jones*, que aparece por suscripción en cuatro entregas de sendos tomos en 1796, según la versión de Ignacio de Ordejón (Fielding 1796). Para completar el resumen, el intento de publicar *Joseph Andrews* en 1798 falla como consecuencia de la negativa del censor eclesiástico nombrado por el Consejo de Castilla de autorizar la traducción de un tal José González de Francia. Otra traducción del mismo año, a cargo de Luis de Astigarraga, tampoco prosperó por razones no muy claras (Deacon 1998).[1] La primera en salir, entonces, es la última novela del autor, *Amelia.*

La primera noticia de la traducción al castellano de *Amelia* es el extenso anuncio impreso en la *Gaceta de Madrid* del 3 de noviembre de 1795.[2] El texto empieza: "Se abre subscripción a la Historia de Amelia Booth; novela escrita en inglés por el famoso Fielding, traducida al francés, y de este al castellano". Es decir, que el anuncio aclara que la versión castellana se basa en la francesa, sin indicar que sea la hecha por Puisieux, y también calla el nombre del traductor. El anuncio parece dar por sentado que Fielding es un escritor consagrado cuyo mero nombre llamará la atención del público lector de

[1] La traducción incompleta de Astigarraga inició su paso por el Consejo de Estado en 1798 sin que su publicación se hiciera efectiva (AHN, Estado, leg. 3234, 42). Casi simultáneamente se presentó a censura la versión de González de Francia (AHN, Consejos, leg. 5562, 77). El censor delegado del vicario eclesiástico no encontró "cosa alguna contraria" a su publicación, pero añadió que "dicha novela producirá la misma utilidad que todas que es divertir la ociosidad casi necesaria e impedir que degenere en criminal", por lo que el Consejo prohibió su publicación.

[2] La *Gaceta de Madrid* anuncia la edición por suscripción de la *Historia de Amelia Booth* en el número del 3 de noviembre de 1795, p. 1139. El texto reza así: "Se abre subscripción a la Historia de Amelia Booth; novela escrita en inglés por el famoso Fielding, traducida al francés, y de este al castellano. En esta Historia se refieren los varios y extraordinarios lances que sucedieron a dos esposos llenos de virtud, sensibilidad y honor. Las desgracias que padecieron fueron tan grandes, y tan raros sus motivos, que parece se apuraron contra ellos todas las invenciones de la malicia humana. De aquí es que en esta historia se ve el cuadro mas completo de las pasiones, diversificadas según la variedad de caracteres, sexos y estados: se presentan juntamente los mayores rasgos de heroicidad, de honor, de paciencia y resignación en las adversidades, siendo una lección persuasiva para preparar el ánimo contra todo género de calamidades. La más sana moral reina en esta obra: la virtud, aun en las mayores desgracias, siempre aparece triunfante y envidiable; por el contrario el vicio se ve pintado con los colores más negros y odiosos, aun cuando logra oprimir por el pronto al virtuoso. El autor, filósofo profundo, descubre en todas las acciones el verdadero motivo que las da impulso, y desenvuelve con la mayor sagacidad y penetración los arcanos del corazón humano por medio de breves y oportunas reflexiones, que divierten sin cortar el hilo de la historia, ni interrumpir el interés de la narración, instruyendo como un tratado de filosofía. Su estilo es claro y sencillo, pero enérgico, ameno y nervioso, pintando con un solo rasgo cuadros enteros y acabados, que parece exigían un volumen. En suma es una escuela propia para conocer las costumbres y pasiones de los hombres, y para saber precaverse de los daños del vicio, y pasiones desarregladas. Consta la obra de cinco tomos en 8.º de tamaño regular; se publicará un tomo cada mes, o antes si fuere posible, empezando desde noviembre el primero, que está ya en la prensa. Se subscribe en la Librería de Baylo, calle de las Carretas, adelantando el importe de los dos tomos primeros, a 6 rs. a la rústica cada uno; para los que no suscriban se venderán a 9 rs. en rústica, y sólo después de concluida la obra".

novelas. El anunciante hace constar que la obra tendrá cinco tomos que serán entregados mensualmente, dando a entender que la traducción estaba completa antes de lanzar el primer tomo, y que la licencia para imprimir la obra entera estaba ya concedida.

Al examinar detenidamente el anuncio, que ocupa más de media página en la *Gaceta*, el aspecto comercial de la traducción queda claro. Un reclamo casi idéntico (con ligeras variantes, pero más descuidado) apareció nueve días después en el *Diario de Madrid* (12 de noviembre de 1795). El estilo del largo párrafo subraya lo atractivo de la obra y la facilidad en conseguirla. El tono es dinámico y el lector que se intenta captar percibe incluso la posibilidad de quedarse sin un objeto apreciable si no se da prisa en suscribirse. El suscriptor tendría que pagar el importe de los dos primeros tomos antes de recibirlos, a razón de seis reales cada uno en rústica. Los morosos, que no se acogiesen a la oferta de suscripción, pagarían un 50% más y sólo podrían adquirir el texto después de estar impresa la obra entera. Es decir, que el responsable del anuncio imprime cierta urgencia al poner una fecha tope y subrayar la ventaja económica de suscribirse antes de que salga el primer tomo en lugar de esperar quizás seis meses. Los suscriptores tendrían que concertar la compra en la librería de Baylo en la calle de Carretas cuya precisa localización frente a la Imprenta Real se indica.

La misma nota de rigor comercial se percibe también en los anuncios posteriores que avisan al suscriptor cuando están listos los cinco tomos que constituían la novela. La *Gaceta de Madrid* del 27 de noviembre anuncia que los suscriptores al primer tomo pueden acudir a la librería de Baylo para recogerlo, y semejantes llamadas avisan de la disponibilidad del resto de la serie: el tomo 2 se anuncia el 8 de enero de 1796, el tomo 3, el 16 de febrero de 1796, el tomo 4, el 15 de marzo de 1796, y el último tomo, el quinto, el 24 de mayo de 1796, un poco más tarde de lo previsto.

Al limitar la edición en primer lugar a suscriptores que pagan por adelantado, la publicación de *Amelia* está conforme con el modelo más en uso en aquellos años para ediciones de obras de cierta envergadura. En las páginas de la *Gaceta de Madrid*, se incluyen frecuentes noticias de obras vendidas por suscripción para las que el lector está obligado a adelantar una cantidad, quizás el precio de uno o dos tomos, antes de recibir una entrega del texto. El número de suscriptores registrado al principio da garantías al librero de que los próximos tomos se venderán y que la labor del impresor puede programarse. Si una obra aparece escalonadamente el impresor podía imprimir el texto tomo por tomo, sin tener sus prensas monopolizadas por una sola obra. Y no parece descabellado imaginar que el librero esperaría poder vender más de sus existencias cuando se presentara el suscriptor para recoger el tomo ansiosamente esperado. El éxito de este método de promocionar la compra de novelas traducidas está en auge a mediados de la década de 1790 a juzgar por los anuncios publicados en la *Gaceta de Madrid*.[3] El consumo de textos novelescos sólo decae cuando en mayo de 1799 el Consejo de Castilla anuncia la prohibición de que se sometan más manuscritos a censura (Domergue 1985: 490-493).

[3] Otras importantes novelas inglesas traducidas que se vendieron por suscripción son *Pamela*, *Clara Harlowe* y *Carlos Grandison* de Richardson, *Tom Jones* de Fielding y los *Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (Deacon 1998).

El anuncio de la suscripción de *Amelia* impresiona por su extensión, lo que a su vez refleja los variados elementos que lo componen. Empieza y termina con las partes puramente de trámite de los detalles de la suscripción y características de la edición, pero la sección central y más extendida es un acertado resumen crítico de los méritos de *Amelia.* Se centra en primer lugar en el argumento y en el carácter de lucha contra "las invenciones de la malicia humana" que tiene el comportamiento de los protagonistas, Amelia Booth y su marido; de allí pasa a extraer la lección ética al resaltar la fuerza moral de los personajes. Una vez explicada la relación del relato con la realidad social, el texto incide en lo literario, centrándose en la técnica narrativa y calificando al autor de "filósofo profundo" que descubre los motivos de las acciones y analiza los secretos del corazón humano. Todavía en el terreno de la técnica, llama la atención sobre el estilo, que califica de "claro y sencillo, pero enérgico, ameno y nervioso". Para rematar su argumento persuasorio, mitad bombo, mitad reseña crítica, vuelve a lo que cree que es el aspecto más destacado del texto de Fielding, su carácter moral, describiendo la novela en su conjunto como "una escuela propia para conocer las costumbres y pasiones". El texto publicado por la *Gaceta* es notable por ser un análisis literario en miniatura, acorde con los criterios del gusto contemporáneo con su énfasis en la enseñanza moral, y a la vez que certero en señalar las características literarias sobresalientes del texto de Fielding. El párrafo comprende los elementos que hacen recomendable el argumento de la novela, las características del planteamiento moral de la relación individuo-sociedad, la técnica narrativa y un juicio conciso del estilo.

Un aspecto del anuncio de *Amelia* que se nos antoja curioso es la ausencia del nombre del traductor. Cuando el primer tomo está listo, el aviso puesto para notificárselo a los suscriptores le identifica con las iniciales D. R. A. D. Q., pero esta indicación nunca se amplía, y el traductor figura así en las portadas de los cinco tomos. Por vía de comparación los anuncios para la publicación paralela de *Tom Jones* indican claramente que el traductor se llamaba Ignacio de Ordejón. Valga decir que los anuncios no se ajustan a esquemas fijos; para las proyectadas ediciones de Richardson en 1794 los nombres de Fermín de Argumosa y José Marcos Gutiérrez se daban como responsables de las traducciones de *Sir Charles Grandison* y *Clarissa* (Urzainqui 1987: 320-324), mientras que el del traductor de *Pamela*, Ignacio García Malo, no apareció (Aguilar Piñal 1986: 135). De manera parecida a *Amelia*, el anuncio de la edición por suscripción de la novela *Louisa; or the Cottage on the Moor* (*Luisa o la cabaña en el valle*) de Elizabeth Helme señala que el traductor es D. G. A. J. C. F. (*Gaceta de Madrid* 1797: 676).

Pese a mis esfuerzos no consigo descifrar quién puede esconderse detrás de las iniciales D. R. A. D. Q.[4] Me pregunto si existe un hasta ahora desconocido Don Ramón Álvarez de Quinto, o un tal Domingo Ruiz, apologista del *Quijote*, o incluso Daniel Romero, autor de quintillas. Desafortunadamente no se conserva el expediente de censura del Consejo de Castilla que pudiera aclarar quién pidió permiso para publicar

[4] José F. Montesinos proporciona una extensa lista de siglas bajo las que se escondían muchos traductores de novelas, incluyendo a D. R. A. D. Q. como responsable de esta sola traducción (Montesinos 1980: 284-286).

la obra y quizás también el nombre del traductor.[5] Sabemos por otros casos que a veces se escondía una mujer detrás de iniciales y es posible que el mutismo sobre la identificación de D. R. A. D. Q. se explique por corresponder a una modesta traductora (García Garrosa 1998: 150), o por ser un encargo del editor-librero a un traductor de oficio, y no literato.

El caso del misterioso D. R. A. D. Q. es indicio también de que el oficio de traductor no gozaba de gran prestigio en el mundo de las letras. Si repasamos la lista de traductores de las obras de Swift, Johnson, Richardson o Fielding, es decir Ramón Máximo Spartal, Inés Joyes, José Marcos Gutiérrez, Ignacio García Malo e Ignacio de Ordejón, sólo García Malo destaca como autor además de traductor, y en su caso es gracias a los recientes esfuerzos de Guillermo Carnero por lo que sabemos su grado de compromiso con la literatura (Carnero 1995b). Mientras que en el teatro, autores de la talla de Leandro Fernández de Moratín, Tomás de Iriarte o María Rosa Gálvez emprenden traducciones con un gran sentido de profesionalidad, vemos que para la novela dieciochesca los traductores a veces figuran en la república de las letras por haber traducido una sola novela.

Si pasamos a examinar la traducción titulada *Historia de Amelia Booth* nos encontramos con un traductor competente de la versión de Puisieux. Si comparamos el texto original inglés con la versión de Puisieux vemos que el traductor francés respeta la división en libros y capítulos de la novela original aunque al pasar a párrafos y frases no duda en cortar elementos que no parecen avanzar la acción. Por ejemplo, reduce la lista de nombres de mujeres fuertes en el capítulo 6 del primer libro (Puisieux 1762: I, 41; Fielding 1987: 35). A veces notamos distorsiones del texto original. Una referencia al jacobitismo (Fielding 1987: 36), es decir, a los pretendientes católicos al trono de Inglaterra, Jacobo II y su hijo Carlos Estuardo, cuya causa desencadenó dos rebeliones contra la monarquía establecida, en 1715 y, más cercano a la fecha de redacción de *Amelia*, en 1745, se traduce por "Thorisme" en francés, como si fuera una referencia al partido conservador (Puisieux 1762: I, 42). La traducción es equivocada y desafortunadamente el traductor español, que sólo tiene la versión francesa como guía, le sigue al traducir el término por "Torismo" (Fielding 1969: 29).

Más importante para nosotros es el tratamiento dado a su texto origen por el traductor español. Uno de los episodios más importantes de la novela original es el adulterio de William Booth con Miss Mathews, que se cuenta en los dos primeros capítulos del libro 4. El narrador de Fielding dice que va a correr una cortina sobre los detalles precisos de lo que pasó entre los dos, y en efecto el tratamiento no es extenso ni entra en detalles físicos. Puisieux no omite nada de lo narrado en el texto de Fielding. El primer párrafo del capítulo dos de Fielding explica que las relaciones sexuales

[5] No está registrado el expediente de censura en AHN, Consejos, lib. 2714, donde están apuntados los expedientes tramitados. Tampoco figura *Amelia* en la lista de obras que recibieron licencia (AHN, Consejos, lib. 2716).

transcurrieron durante una semana y que los dos participantes gozaron, aunque en algún momento vino a la mente de Booth el recuerdo de su esposa. Sin embargo, el traductor español decidió omitir las frases en que Fielding como narrador implícito describe, a la vez que condena, las acciones de Booth, no sin dejar claros los alicientes de lo que ocurre (Fielding 1987: 149; Fielding 1969: 143). Puede que el desconocido traductor temiera que el censor gubernamental tachara tales frases, aunque desde la perspectiva del lector actual no parecen nada atrevidas. Para formar una idea comprensiva de la técnica traductora de D. R. A. D. Q. habría que hacer una comparación más detallada, pero un sondeo selectivo sugiere que en general sigue muy de cerca la versión francesa, a la vez que tiene en cuenta las condiciones peculiares del mercado español.

No sabemos casi nada de la recepción de la traducción de *Amelia*. El número correspondiente a marzo de 1796 de la revista literaria el *Memorial literario*, dedicó unas dos páginas a anunciar la publicación del primer tomo de la obra, lo que hace sospechar que su redacción correspondería con su salida en noviembre de 1795.[6] Los párrafos del *Memorial* reproducen, con ligeros retoques y cambiando el texto de primera a tercera persona, el capítulo inicial de la novela, sin atribuirlo a Fielding, o más propiamente a su traductor. La revista se abstiene de hacer ningún comentario crítico suyo, imaginando quizás, y con razón, que las palabras del autor son suficientes para dar una idea de la novela. Las publican, no obstante, sin indicar de dónde proceden, induciendo a sus lectores a imaginar que fueran las opiniones objetivas de sus críticos literarios, lo que a fin de cuentas resulta ser una falta de honradez profesional.

Por otro lado, el anuncio de la edición por suscripción de *Tom Jones* en la *Gaceta* del 5 de agosto de 1796 califica los méritos de *Amelia* como inferiores a los de *Tom Jones*. Describe *Amelia* como "última produccion de la edad decadente de Fielding", a pesar de reconocer que "ha merecido la aprobacion pública" (*Gaceta de Madrid* 1796: 663). Es de sospechar que el juicio sea eco de la opinión de los críticos francés e inglés, La Harpe y Warburton, cuyos nombres se mencionan al final.

Para concluir, notamos que el caso de *Amelia* se conforma en gran parte con lo que esperaríamos de una traducción de la época. La versión española sale con gran retraso, casi medio siglo con respecto al original, y muy atrasada en comparación con las versiones en otras lenguas europeas. La traducción se hace sobre una traducción francesa, no sobre el original, con las consecuentes omisiones y distorsiones del traductor francés reflejadas en la traducción española. El traductor español hace su propia censura del texto que traduce, omitiendo algo que puede creer demasiado atrevido para el censor español. Para lo que se propone verter al castellano el traductor demuestra ser competente, aunque sin aspirar a la elegancia de estilo de la que sería capaz un escritor

[6] *Memorial literario* (marzo de 1796), pp. 399-402. El epígrafe añade a la información de la *Gaceta* que el primer tomo cuesta 8 reales encuadernado en pasta. Los anuncios iniciales dejaron claro que los no suscriptores tendrían que esperar hasta la aparición del quinto tomo para poder comprar toda la obra, a un precio de 45 reales, o sea, con un incremento de un 50%. Por vía de comparación el coste total de los cuatro tomos de *Tom Jones* era 40 reales en rústica y 50 reales en pasta (*Gaceta de Madrid* 1796: 855).

experimentado. Ya que en este caso faltan los documentos de censura, es imposible saber si la traducción encontró objeciones por parte del censor civil. Es de lamentar que no haya información sobre la recepción de la novela. Pero a cambio tenemos el anuncio original de la traducción que debió de ser redactado, sin duda, por un buen conocedor del texto, quizás el mismo traductor, que acierta en su valoración de *Amelia* y cuyos esfuerzos entusiastas ayudarían a promocionar la venta de la traducción que hábilmente presenta.[7]

Referencias bibliográficas

Aguilar Piñal, Francisco. 1986. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, IV.

Alter, Robert. 1968. *Fielding and the Nature of the Novel*, Cambridge (Mass), Harvard University Press.

Álvarez Barrientos, Joaquín. 1991. *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar (R. de la Fuente, ed., *Historia de la literatura española* 28).

Carnero, Guillermo. (ed.). 1995a. *La novela española del siglo XVIII*, Alicante, Universidad de Alicante (nº monográfico de *Anales de Literatura Española* 11).

Carnero, Guillermo. 1995b. "Prólogo" a Ignacio García Malo, *La voz de la naturaleza*, Londres, Támesis Books, 7-127.

Deacon, Philip. 1998. "La novela inglesa en la España del siglo XVIII: Fortuna y adversidades" en Fernando García Lara (ed.), *Actas del I congreso internacional sobre novela del siglo XVIII*, Almería, Universidad de Almería, 123-139.

Demerson, Paula de. 1976. *Esbozo de biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)*, Oviedo, Cátedra Feijoo.

Diario de Madrid. 1795. Madrid, Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

Domergue, Lucienne. 1985. "Ilustración y novela en la España de Carlos IV" en Mª del Carmen Iglesias & al. (ed.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, I, 483-498.

Fielding, Henry. 1795-6. *Historia de Amelia Booth*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 5 vols.

Fielding, Henry. 1796. *Tom Jones o El Expósito. Obra escrita en inglés por M. Henrique Fielding. Traducido del francés por D. Ignacio de Ordejón*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 4 vols.

Fielding, Henry. 1969. *Amelia Booth*, Barcelona, Seix Barral.

Fielding, Henry. 1983. *Amelia*. Edición de Martin Battestin, Oxford, Oxford University Press.

Fielding, Henry. 1987. *Amelia*. Edición de David Blewett, Londres, Penguin.

Gaceta de Madrid. 1795-1797. Madrid, Imprenta Real.

[7] Convendría agregar que la editorial Seix Barral se sirvió de la versión dieciochesca de D. R. A. D. Q. cuando volvió a publicar la traducción de la novela de Fielding en 1969 (Fielding 1969: 6).

GARCÍA GARROSA, María Jesús. 1998. "Mujeres novelistas españolas en el siglo XVIII" en Fernando García Lara (ed.), *Actas del I congreso internacional sobre novela del siglo XVIII*, Almería, Universidad de Almería, 143-154.

MARTIN, Angus, Vivienne G. MYLNE & Richard FRAUTSCHI. 1977. *Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800*, Londres, Mansell.

MEMORIAL LITERARIO. 1796. Madrid, Imprenta Real.

MONTESINOS, José F. 1980. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Madrid, Castalia.

PROBYN, Clive T. 1987. *English Fiction of the Eighteenth Century 1700-1789*, Londres, Longman.

[PUISIEUX, Philippe-Florent de]. 1762. *Amélie, histoire anglaise. Traduite fidèlement de l'anglais de M. Fielding*, Londres, 2 vols.

RAWSON, Claude. 1996. "Henry Fielding" en John Richetti (ed.), *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 120-152.

RICCOBONI, Madame [Marie-Jeanne Laboras de Mézières]. 1771. *Amélie, sujet tiré de Mr Fielding*, en *OEuvres complètes*, París, Desray, II, 117-480.

RICHETTI, John (ed.). 1996. *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.

URZAINQUI, Inmaculada. 1987. "Anuncios y reseñas de traducciones de obras inglesas en la prensa española del siglo XVIII" en *Scripta in memoriam José Benito Álvarez Buylla*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 313-332.

WATSON, George (ed.). 1971. *The New Cambridge Bibliography of English Literature. 2: 1660-1800*, Cambridge, Cambridge University Press.

CENSURA Y NACIONALIDAD EN LA TRADUCCIÓN DE LA NOVELA INGLESA

ETERIO PAJARES
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

La opinión de que fue la carencia de producción nacional lo que propició que se tradujesen tantas novelas extranjeras durante la segunda mitad del siglo XVIII, se ha mantenido hasta hace pocos años. Sin embargo, estudios posteriores han demostrado la falsedad de dichas afirmaciones (véase Lafarga 1997: 37), aseverando que lo que realmente sucedía, y en mi opinión sucede aún para las traducciones del inglés, es que no había suficientes estudios rigurosos al respecto. Se admite hoy que la producción novelística española del dieciocho fue abundante. Otra cosa muy distinta es evaluar si dicha producción tiene calidad suficiente como para parangonarse con la mejor novela europea del momento. Por otro lado, debemos tener en cuenta que no es ésta la única ni tampoco la primordial razón. La avalancha de libros foráneos de todo tipo que se produjo en España y en Europa en esta centuria, obedecía al fenómeno singular del avance de los medios de comunicación, que conocerían su auténtica materialización en el siglo siguiente. No olvidemos que el periódico fue un invento del siglo XVIII y que, como dijo Larra, en las diligencias, junto con los paquetes, viajan también las ideas. Esta es la razón fundamental de que a partir de entonces se tradujesen tantos libros, independientemente de la crisis de producción propia. La novela, género más accesible a las grandes masas, no fue ajena a este fenómeno. De las aportaciones extranjeras, la del país galo fue la que más se conoció en la península; la novela inglesa aportó una serie de títulos escasos en número, aunque de la mejor calidad europea del momento.

Pero, respondiendo al enunciado de esta ponencia nos preguntamos: ¿cómo se traduce esta novela?; o, mejor, ¿qué importancia tuvieron conceptos como nacionalidad y censura en la traducciones dieciochescas inglés-español? ¿Hay peculiaridades en estas versiones que nos permitan valorarlas como propias de una época concreta, un país o un continente?

La primera gran evidencia es que casi siempre se traduce a partir de un texto intermedio, francés mayoritariamente. Ello va a propiciar el que nos cuestionemos hasta qué punto las innovaciones que se dan en los TM2 son literal servilismo con respecto al TM1, o concienciación y aceptación de un modo de traducir.

Pensamos que en las traducciones de la época se dan una una serie de modificaciones con respecto al texto meta que obedecen, muchas de ellas, a aspectos de idiosincrasia traductológica nacional en unos casos y/o a motivaciones de censura en otros. Si bien nuestros traductores desconocían el TO sí eran conscientes de que se habían efectuado cambios en la versión intermedia que manejaban. De ello dejaron constancia en los respectivos prólogos evidenciando la distancia de enfoque cultural que separaba a la cultura española (o francesa) de la inglesa. Así, el traductor del *Tom Jones* de Fielding, Ignacio de Ordejón, muestra su deuda para con el traductor francés, constatando que se ha reducido el texto y que M. de la Place "dejó la novela con todas sus gracias y más acomodada al gusto nuestro" (Fielding 1796: I, I-V).[1] Es decir, ya desde un principio se establece que aunque Inglaterra y Francia están a tiro de piedra la distancia cultural entre ambos países es grande. En otros prólogos de la época se alude a los ingleses como a gentes de costumbres rudas, bárbaras y perversas, de ahí que a la hora de trasvasar sus novelas hayan de dulcificarse ciertos vocablos y expresiones adaptándolos a las costumbres del país receptor. Lo cierto es que este "barbarismo" al que aluden por igual traductores franceses y españoles hunde sus raíces en conceptos culturales distintos. A pesar de que en esta época se traducen muchos libros de índole religiosa la secularización se impone y ésta surgió con mayor rapidez en el Reino Unido que en el continente debido a que tanto las libertades institucionales como las individuales eran mayores en Gran Bretaña entonces que en el resto de Europa.

Por otro lado, constatamos que existía un concepto de novela distinto. Los franceses no gustaban de elementos digresivos, de añadidos que no formasen parte del entramado argumental y que tanto abundan en las novelas de Fielding y Richardson. A los traductores franceses y españoles les preocupan los elementos de ficción, rara vez (aunque hay excepciones) los textos digresivos de intención moralizante o cultural. Quizá la contradicción esté luego, y es ésta otra peculiaridad distintiva, en que en los TMs se da más importancia a la narración de los hechos que a las razones que mueven a los personajes a realizar esos hechos. Se intuye mayor preferencia por la novela descriptiva que por la de análisis.[2]

En otras ocasiones, los traductores no ocultan muchas de sus importantes reducciones alegando que eso está bien para los ingleses pero que los españoles somos menos "pacientes". Uno se pregunta, ¿qué entiende el traductor por el hecho de que españoles (o franceses en la versión gala) son "menos pacientes que los ingleses"? ¿Es una sinrazón de la época de difícil justificación? No lo creo. El interés por el receptor del texto literario era grande, los traductores sabían muy bien a qué público lector iban destinadas este tipo de obras y también cuáles eran los intereses del editor. Si el público

[1] En adelante se señalará en el propio texto.

[2] "El verídico autor de esta historia ha hecho un retrato en grande y muy circunstanciado de las gracias, figura, carácter y talentos de nuestra heroína, y yo por ahorrar a nuestros españoles, [por supuesto en el texto francés consta como "à nos Français"] menos pacientes que los ingleses, el fastidio inseparable siempre de un razonamiento dilatado, lo diré todo en pocas palabras" (Fielding 1796: I, 107).

lector continental no gustaba de descripciones detalladas sino que su interés se centraba en conocer el hilo narrativo de la acción, por qué no satisfacer sus expectativas.

Otro aspecto de idiosincrasia nacional es lo que se conocía como las normas del buen gusto. Los franceses eran especialmente sensibles al respecto, lo que explica que haya situaciones que consideran no deben reflejarse en la página impresa o en un escenario. En *Tom Jones*, por ejemplo, se silencia el hecho de que Mr. Allworthy aparezca ante el ama de llaves en camisón (Fielding 1796: I, 3). Es clara la diferente consideración que en dichas culturas se tiene con respecto al lenguaje o, mejor, al realismo en el lenguaje. Lo que para un inglés podía parecer normal, a un francés o a un español le podía resultar de mal gusto. Por ello, hay expresiones y palabras que no deben escribirse en un libro o pronunciarse en un escenario porque pueden herir la sensibilidad del lector/espectador.[3] Se admite el circunloquio para describir tales personajes, pero no que pronuncien palabras ofensivas u obscenas. Cuando en el TO aparecen escenas o situaciones de cierta crueldad o saña de unas personas para con otras, no se silencia el hecho en sí pero se mitiga dicha crueldad. En *Tom Jones* Mrs. Wilkins no es partidaria de que Mr. Allworthy acoja al bebé pero cuando sabe que no hay otra solución, dada la firme resolución de su sueño por cuidarlo, le pide que, como juez, castigue severamente a la madre del niño.[4]

De igual modo, cuando al principio del libro III Fielding muestra al lector su pesar por tener que presentar al protagonista de la novela en unos términos y comportamientos negativos dice que "it was the universal opinion of all Mr. Allworthy's family that he was certainly born to be hanged" (I, 99). El traductor no considera conveniente presentar al personaje de forma tan negativa, ni contar con la animadversión del lector pues a la postre se demostrará lo contrario. Por ello, en lugar de decir que "había nacido para ser colgado" lo sustituye por "era tenido por un grandísimo bribón " (Fielding 1796: I, 70).

Propio y específico de algunas culturas de entonces era concebir al traductor como guarda de la moral de sus lectores, de ahí que fuesen muy sensibles en asuntos de ética y religión. El realismo de la novela inglesa no es fácilmente asimilable por los continentales y en cuestión de buenas costumbres, se considera deber del traductor actuar de censor y expurgar el texto de todo aquello que si bien pudiera agradar a los

[3] Por este motivo, expresiones como "impudent slut", "a wanton hussy", "an audacious harlot", "a wicked jade", "a vile strumpet" (I, 4), "It doth not smell like a Christian" (I, 3) "and kissing with as great raptures as sometimes inspire the sage dame of forty and five towards a youthfull and vigorous bridegroom, crying out in a shrill voice" (I, 5) en ningún caso se traducen ni en el TM1 ni, obviamente, en el TM2.

[4] "and I should be glad to see her commited to Bridewell, *and whipped at the cart's tail* " (Fielding 1994: 33) - "¡Rabiando estoy ya por verla llevar a Bridwel!" (Fielding 1796: I, 8) . El texto español es incluso más generoso en este sentido que el francés, pues aún mostrando el caracter cruel de Mrs. Wilkins suele omitir las referencias más duras sobre su crueldad aunque aparezcan en el TM1. De las diversas ocasiones en que esto sucede, baste con una simple muestra: "je puis l'enfermer chaudement dans un panier, & le mettre sous le portail de l'Église, *il y a mille contre un à parier; qu'il ne lui arrivera aucun mal, & que vous en serez débarrassé*" (Fielding 1750: I, 9) - "yo le envolveré en un paño calentito, e iré, y le pondré a la puerta de la Iglesia" (Fielding 1796: I, 9).

ojos u oídos de los adolescentes de ello pudiera derivarse mal obrar por no ser capaces de asimilar lo que el texto dice. Es decir, la labor de tutela es una componente importante dentro de las funciones del traductor que más allá de trasvasar un contenido lingüístico en otro o, incluso, una realidad cultural a otra, esta realidad debe adecuarse siempre a los parámetros establecidos por la cultura receptora.

Además, hay detalles que pueden parecer nimios a nuestros ojos, pero que resultan de una delicada y sibilina cirugía en manos del traductor. La madre de Blifil tuvo a éste antes de lo que mandan los cánones y de lo que normalmente suele regular la naturaleza. Fielding menciona el hecho de que el niño nació antes de tiempo, y así lo reflejan ambos TMs; pero el autor inglés destaca, además, dos aspectos importantes por intranscendentes que puedan parecer: En primer lugar, recalca la procacidad y malicia de quien descubre que las cuentas no salían y, a la vez, describe a la madre como a una mujer de grandes cualidades; cosas que, en sí, no tienen por qué contradecirse. Pues bien, estas dos últimas apreciaciones no se hacen en los TMs. ¿Casualidad? ¿Porque ya se infiere del primer contexto de la versión? No lo creemos y, además, sólo podría colegirse el primero de los hechos señalados. La auténtica razón estriba en que no es admisible para el gusto continental que se ponga como modelo de virtud a una mujer que ha concebido a su hijo antes de consumarse el matrimonio.[5]

Los textos españoles tenían que superar los dictámenes de las censuras civil y eclesiástica de ahí que también se aprecien diferencias, a veces notables, entre las versiones francesas y las españolas. No obstante, también hemos observado disparidades entre textos españoles sobre un mismo asunto, lo que nos induce a pensar que proceden del modo de obrar particular de cada traductor e, imaginamos, que, en otras ocasiones, derivan de la actitud de los censores entre quienes no siempre se aprecia uniformidad ante un mismo asunto.

La transferencia cultural es una constante en la novela y señal inequívoca de la importancia que la identidad nacional tiene para el traductor. Así, mientras que en Gran Bretaña prevalece la tradición de poner a los hijos el nombre del padre, razón por la que al protagonista de la mejor novela de Fielding se le denominará Tom (de Thomas), en países católicos como Francia y España prevalecía la costumbre de elegir el día del santo del calendario romano en que el niño nacía y, más aún, en el caso de los niños expósitos.[6]

---

[5] "Eight months after the celebration of the nuptials between Captain Blifil and Miss Bridget, a young lady of great beauty, merit and fortune, was Miss Bridget, by reason of a fright, delivered of a fine boy. The child was indeed, to all appearance, perfect; *but the midwife discovered, it was born a month before its full time*" (Fielding 1994: 66).

"Huit mois après la célébration des noces, Miss Brigitte Alworthy, à la suite d'un saisissement, se trouva mère d'un beau garçon qui se portait très bien" (Fielding 1750: I, 50) - "Ocho meses pasados después de la celebración de las bodas, se halló Miss Brígida, a vuelta de una desmayo, madre de un robusto muchacho, que daba buenas muestras de vivir" (Fielding 1796; I, 49).

[6] "to whom he had been godfather, had given his own name of Thomas" (Fielding 1994: 66) - "de quien él había sido padrino, y puéstole el nombre de Tom, el mismo del santo del día en que nació" (Fielding 1696: I, 50).

Una diferencia importante entre la novela inglesa del XVIII y la española del mismo período es el tratamiento diferenciado que se otorga a los personajes femeninos. El realismo de la novela inglesa es, en éste y en otros aspectos, superior al de la española. Las heroínas inglesas se encuentran más liberadas y claman en contra de una sociedad hecha por y para hombres. Los personajes femeninos de las versiones francesa y española *de Tom Jones* aparecen más sumisos que en el original. Un ejemplo muy claro en el contexto de la mencionada novela de Fielding lo constituye el personaje de Jenny. Ya señalamos que el traductor dieciochesco es algo más que un trasladador de un texto y no debemos desdeñar su papel de guarda moral de los posibles lectores. Como parte de esa función de tutela que desarrolla el traductor, mantiene el rango femenino dentro de los cauces de la normativa continental que quería a una mujer sumisa y nada proclive a las "veleidades" de liberación que empezaban a generalizarse en el Reino Unido. Cierto que tampoco se admite el maltrato y la crueldad que aparece en esta novela hacia muchas mujeres, de ahí que varios pasajes de esta índole se hallen suprimidos. Y si esto sucede con datos genéricos aplicables a cualquier mujer de cualquier país, se puede colegir que las referencias específicas a las nacionales del texto meta no sólo están modificadas, sino que se da por segura su omisión tanto por motivos estéticos como éticos y de censura.[7]

Otra clara y congruente muestra de transposición cultural que realiza el traductor español de la citada novela inglesa lo encontramos en la versión de las canciones favoritas de Mr. Western: "Old Sir Simon and the King", "St. George He Was for England", "Bobbing Joan", que nada significan para el lector español, se transforman en "Manbruck se fua a la guerra" y "otras de letra y música conocida, al modo de nuestras seguidillas, tiranas, polos y demás de esta clase" (Fielding 1796: I, 122).

Podrían multiplicarse los ejemplos, pero ni el espacio da para ello ni haría variar un ápice nuestras apreciaciones de que nacionalidad y censura jugaron un papel determinante acomodando los TO a los gustos y exigencias sociales, religiosas y políticas de los receptores. No se da en todos los casos ni con la misma intensidad, pero hemos observado que predomina en la mayoría de las versiones realizadas a través del francés, que son casi todas.

Otra cuestión muy distinta es resolver hasta qué punto los traductores españoles tenían criterio propio para llevar a cabo estos trasvases en aras de un convencimiento basado en las diferencias entre los receptores británicos y españoles. Lo que sí es comprobable es el hecho de que casi siempre la fidelidad de los traductores españoles al TM1 es casi absoluta y que las diferencias entre el TM francés y el español se dan más por razones de la censura que por otra índole. Es decir, fue la personalidad del trasladador francés, su concepto de nacionalidad y su conocimiento del receptor del texto literario lo que determinó toda la serie de cambios que se registran tanto en la versiones francesas como en las españolas. Los españoles aceptaban la norma francesa.

---

[7] "English women, brother, I thank heaven, are no slaves. We are not to be locked up like the Spanish and Italian wives. We have as good a right to liberty as yourselves. We are to be convinced by reason and persuasion only, and not governed by force" (Fielding 1994: 271).

¿Qué conclusiones podemos colegir de lo expuesto? También los traductores del XVIII sabían que el significado de un texto no se obtiene simplemente de la suma de significados de sus oraciones individuales y que los actos de lectura e interpretación son inseparables. Para comprender un texto, por tanto, no hay otra posibilidad que interpretarlo y en la compleja tarea interpretativa influyen multitud de factores que inciden directamente en la transformación textual. Quizá el factor determinante sea la distancia cronológica, social o cultural que separa el momento de creación de la obra original del de su recreación por el traductor. En el acto de interpretación el lector-traductor intenta plasmar una de las diversas formas de ver el mundo del texto original y trasvasarlo a la realidad, distante a veces, del entorno del receptor. Para que este trasvase sea fidedigno el trasladador no debe anular la capacidad interpretativa del lector, sino tan sólo ofrecer su visión personal de lo que el autor quiere transmitir. Sin embargo, el traductor del XVIII se siente tutor y guía moral de sus lectores y, obligado por las circunstancias sociales y culturales, interfiere en la propia óptica del lector. La función de mediador del traductor fue, entonces, muy importante limitando, claro está, el propio criterio del lector. Pero ya en otra ocasión en la que tratábamos del trasvase de poesía manifestamos que desde el momento en que un texto se descontextualiza, sale del marco sociocultural en que se ha producido, e inicia el viaje a un contexto social diferente, dicho texto, querámoslo o no, deja de ser el mismo, se transforma (Pajares & Romero 1998: 289-301). Esta transformación viene dada, entre otras razones, porque el destinatario del TM es distinto del TO, como así lo son las circunstancias sociales que rodean a ambos textos. Los contextos de nacionalidad y censura fueron determinantes en la óptica de trasvase cultural de muchas obras del siglo XVIII.

Referencias bibliográficas

AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1981-1995 *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 8 vols.

AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1992. "La novela que vino del norte" *Ínsula* 546, 145-158.

ALONSO CORTÉS, Narciso. 1920. *El primer traductor español del falso Ossian y los vallisoletanos del siglo XVIII*, Valladolid, Imprenta Castellana.

ALONSO SEOANE, Mª José. 1989. "Olavide adaptador de novelas: una versión desconocida de *Germeuil* de Baculard d'Arnaud" en *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, II, 1157-1166.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 1991. *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar (en R.de la Fuente, ed., *Historia de la literatura española*, 28).

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 1983. "Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España" *Anales de Literatura Española* 2, 5-23.

Álvarez Barrientos, Joaquín. 1990. "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español" *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXVIII, 219-245.

Bond, Donald F. & Charles A. Rochedieu. 1948. *Bibliography of French Translations of English Works, 1700-1800*, Chicago.

Brown, Reginald F. 1953. *La novela española, 1700-1850*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

Cobos, Esperanza.1994. "Narrativa y traducción: La novela popular francesa traducida al español en la segunda mitad del siglo XIX" *Estudios de investigación franco-española* 10, 185-216.

Crespo, María José. 1972. "La versión española de *Pride and Prejudice*: Problemas prácticos" *ES*, 2, 77-91.

Crespo, María José. 1978. "Por qué no leemos a Jane Austen: Análisis de las traducciones al español de *Persuasion*" *ES* 8, 223-268.

Donaire, Mª Luisa & Francisco Lafarga (ed.). 1991. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

Fielding, Henry. 1750. *L'Enfant trouvé ou Histoire de Tom Jones, traduit de l'anglais par M. de la Place*, Londres-París, Rollin.

Fielding, Henry. 1796. *Tom Jones ó El Expóxito. Obra escrita en inglés por M. Henrique Fielding. Traducida del francés por D. Ignacio de Ordejón*, Madrid, Imprenta de Benito Cano.

Fielding, Henry. 1994. *Tom Jones*, Hardmonsworth, Penguin.

Hortelano, Santiago. 1976. *Las versiones españolas de Robinson Crusoe: Análisis comparativo de dos de ellas*, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras (tesis de licenciatura inédita).

Lafarga, Francisco. 1997. "La traducción en la España del siglo XVIII" en J. M. Santamaría & al. (ed.), *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 2* , Vitoria, Universidad del País Vasco, 37-55.

Lorenzo, Emilio. 1990. "Más sobre las traducciones de *Gulliver's Travels*, de Jonathan Swift" en *Estudios de Filología Inglesa: Homenaje al Dr. Pedro J. Marcos Pérez*, Alicante, Universidad de Alicante, 183-198.

Pajares, Eterio. 1987. "El anónimo traductor de la *Historia del caballero Carlos Grandison*" *Boletín de la Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos y Documentalistas (ANABAD)* XXXVII:3, 393-398.

Pajares, Eterio. 1989. "Los primeros traductores españoles de Samuel Richardson" en J. C. Santoyo & al. (ed.), *Fidus Interpres. Actas de las I jornadas nacionales de historia de la traducción*, León, Universidad de León, II, 184-188.

Pajares, Eterio. 1992. "El anónimo traductor de la versión española de *Pamela Andrews*" *Livius* 1, 201-210.

Pajares, Eterio. 1994a. "La traducción inglés-español en el siglo XVIII: ¿manipulación o norma estética?" en Federico Eguíluz & al. (ed.), *Transvases culturales: literatura, cine y traducción*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 385-394.

Pajares, Eterio. 1994b. "Samuel Richardson's Presence and Absence in Spain" *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 7, 159-170.

Pajares, Eterio. 1994c. "La literatura inglesa en la pluma del abate Andrés" *Letras de Deusto* 64, 103-129.

PAJARES, Eterio. 1996. "Traducción inglés-español en el siglo XVIII: La «traducción tutelada»" en *El mundo hispánico en el siglo de las luces*, Madrid, Editorial Complutense, II, 991-1000.

PAJARES, Eterio & Fernando ROMERO. 1997. "Translating and the Reading Process" *Babel* 43:4, 289-302.

PEGENAUTE, Luis. 1991. "Reflexiones en *Tristram Shandy* sobre la traducción y el papel de Sterne como traductor" en *Studia Patriciae Shaw oblata*, Oviedo, Universidad de Oviedo, II, 205-220.

PEGENAUTE, Luis. 1992. "Las primeras traducciones de Sterne al español y el problema de la censura" *Livius* 1, 133-139.

RUDDER, S. 1975. *The literature of Spain in English Translation. A bibliography*, Nueva York, F. Ungar.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan. 1785. *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real.

STREETER, Harold Wade. 1936. *Eighteenth Century English Novel in French Translation*, Nueva York, The Institute of French Studies.

SUÁREZ LAFUENTE, Mª Socorro. 1978. "La novela inglesa en España (Últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX)" en *Actas del II congreso de AEDEAN*, Valencia, Universidad de Valencia, 67-72.

TODA, Fernando. 1992. "La primera traducción de *Tristram Shandy* en España: el traductor como censor" *Livius* 1: 123-131.

URZAINQUI, Inmaculada. 1986. "Anuncios y reseñas de traducciones de obras inglesas en la prensa española del siglo XVIII" en *Scripta in memoriam José Benito Alvarez Buylla*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 313-332.

URZAINQUI, Inmaculada. 1991. "Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor" en Donaire & Lafarga 1991: 623-638.

WEST, Constance R. 1932. "La théorie de la traduction au XVIIIe siècle par rapport surtout aux traductions françaises d'ouvrages anglais" *Revue de Littérature Comparée* XII, 330-335.

ZAVALA, Iris M. 1987. "La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX" *Diálogos Hispánicos* 5, 147-157.

TRADUCCIONES, EN ESPAÑA, DE *ATALA* Y *RENÉ* DE CHATEAUBRIAND

MARTA GINÉ JANER
UNIVERSITAT DE LLEIDA

Este año de 1998 en que conmemoramos el doscientos treinta aniversario del nacimiento de Chateaubriand, nos ha parecido interesante realizar un análisis de las traducciones, en España,[1] y hasta 1830, de estas dos obras del reputado escritor bretón, quizás las dos obras que más contribuyeron a su pronto éxito y popularidad. Evidentemente, la notable curiosidad de la península hacia Chateaubriand ha sido estudiada -por lo que se refiere a imágenes, temas y mitos comparatistas-, de forma necesariamente fragmentada a causa de su extensión, por diversos especialistas que sería largo de reseñar aquí.[2] Nuestro objetivo se basa, pues, en el estudio, no de contactos, influencias, préstamos o deudas literarias, sino -dentro de los estudios de recepción- del estudio del corpus de las obras traducidas, en el período mencionado: nos guía la aspiración de contribuir al conocimiento de Chateaubriand en España (basándonos en las traducciones propiamente dichas, ediciones, contextos de recepción), es decir, en el marco de lo que es propiamente una tarea de sociología de la literatura y también en el marco de una tarea interpretativa de esa recepción.

Edgar Allison Peers fue el primero, en 1924, en realizar un análisis de conjunto de la recepción de Chateaubriand en España: constata las diferentes traducciones de obras de nuestro escritor anteriores al año 1860, señala también las frecuentes apariciones de Chateaubriand en la prensa española, ya sea en forma de críticas o reseñas elogiosas, y establece unas conclusiones de carácter general sobre la recepción de Chateaubriand en España. En este trabajo, el autor señala así mismo la aparición inminente de otro artículo firmado por Jean Sarrailh (1925; reimpreso en 1933), dedicado, exclusivamente, a la recepción de *Atala* en España: en este estudio se establece una reseña bibliográfica de todas las traducciones de *Atala* hasta 1832 y se examinan los presupuestos estéticos,

[1] La precisión geográfica es pertinente: sabemos que por motivos socioculturales e históricos (véase, por ejemplo, Ferreras 1973: 81-82), son muchas las traducciones -de las dos obras que estudiamos- realizadas en lengua castellana pero publicadas en Francia; por razones de las dimensiones de este trabajo no vamos a ocuparnos de ellas.

[2] Únicamente constatar que A. Joucla-Ruau ha estudiado las *relaciones* literarias de Valle-Inclán con nuestro autor, R. Pageard ha hecho lo mismo con Bécquer, A. J. Carlos lo ha estudiado con relación a la Avellaneda, B. J. Dendle lo ha estudiado con relación a Espronceda, R. Esquerra con relación a Balmes...

históricos y culturales en general que explicarían el éxito -y también las críticas negativas- de *Atala*; a nuestro entender es este subapartado lo más jugoso del artículo así como las citas de la época sobre el texto en cuestión. Más tarde, Mariano Rodríguez de Rivas (1949) menciona y estudia en grandes pinceladas, pues muy brevemente, las traducciones de *Atala* hasta 1827. Y, por su parte, Pedro Grases (1954) ha examinado la deuda y repercusión de *Atala* en Hispanoamérica y, ya con más detalle, ha estudiado la primera versión castellana de *Atala* (1955), de la misma manera, nos acerca a la problemática de la atribución de la mencionada traducción a S. Rodríguez o P. Mier. Y, finalmente, J. F. Montesinos (1982: 171-175) establece un repertorio de las traducciones de Chateaubriand entre 1801 y 1854, amén de eruditos y perpicaces comentarios sobre el autor y su recepción. Éstas son, hasta hoy, las contribuciones al estudio de la recepción crítica de *Atala* y *René* de Chateaubriand, en el período mencionado. Se pueden, pues, completar los estudios existentes ya que falta un análisis comparatista detallado de las diferentes traducciones, que esperamos poder suplir aquí, y, a partir de este análisis, llegar a unas conclusiones -descriptivas pero también cuantitativas- sobre Chateaubriand y sobre la historia literaria y el discurso crítico de la traducción, en España, entre 1801 y 1830, los años de constitución del Romanticismo en nuestro país.

Una breve relación bibliográfica nos servirá para situar y, a partir de ahí, precisar la cuestión:

* *Atala o los amores de dos salvajes en el desierto,* Valencia, Imprenta de Joseph de Orga, 1803.
* *Atala* y *René* como parte del *Genio del cristianismo*, Madrid, Ibarra, "Impresor de Cámara de S. M.", 1806.
* *Atala*, Barcelona, Imprenta de Sierra y Martí, 1808.
* *Atala o los amores de dos salvajes,* Valencia, Imprenta de J. Ferrer de Orga, 1813.
* *Vida del joven René* (trad. Martínez Colomer), Valencia, Faulí, (84 páginas)[3]
* *Atala* y *René* como parte del *Genio del cristianismo,* Madrid, Ibarra, 1818.
* *Atala,* Valencia, 1823.
* *Atala* y *René*, Barcelona, Imprenta de Sierra y Martí, 1823.
* *Atala* y *René*, Barcelona, Imprenta de J. F. Piferrer, 1827.
* *Atala,* Valencia, Imprenta de Ildefonso Mompié, 1827.
* *Atala*, Valencia, Imprenta de J. Ferrer de Orga, 1828.
* Un artículo aparte -entre otras cosas porque escapa al período cronológico estudiado por este congreso- merecería la canción de *Atala*, que, según Montesinos (1982: 133) "se mantuvo viva durante dos generaciones" y que se explica por el exito de la novela.[4]

Y es que, como indica Montesinos (1982: 48), "la boga de Chateaubriand entre nosotros comienza, como puede verse, mucho antes de que llegue el romanticismo

[3] Según referencia de Montesinos (1982: 172), pero no hemos podido encontrar el volumen; Montesinos tampoco indica ninguna biblioteca donde pueda hallarse.

[4] En la misma página, Montesinos cita diversos originales de esta canción, conservados en la Bibliothèque Nationale de París. Han estudiado el mismo tema López de Meneses 1950 y Picoche 1980.

con los emigrados"; por su parte, Sarrailh (1933: 55) se pregunta, con gracia, a propósito del éxito de *Atala*, "Toute l'Espagne en fit-elle son livre de chevet?". Seguidamente, intentaremos analizar este fenómeno.

Edición de Valencia, 1803

Se trata de la primera edición hecha en España. Se ofrece en 163 páginas, con una lámina. El traductor se cita únicamente por las iniciales P. G. R. y -según Sarrailh (1933: 49)- éstas iniciales corresponderían a Pascual Genaro Ródenas. Está realizada a partir de la edición original francesa de *Atala*.

Se inicia con una dedicatoria a la Sra. R. G. T., desconocida para nosotros pero -probablemente- de origen americano, por el texto de la citada dedicatoria. Sigue una "Advertencia" del traductor que señala las dificultades que la obra de Chateaubriand entraña para su traducción, dificultades que residen -en su mayor parte- en el vocabulario de la naturaleza y en el uso metafórico del lenguaje -según el traductor-, quien termina señalando el carácter novedoso de la obrita y el interés que supone mostrar "el combate de su corazon agitado entre la religion y el amor". Siguen algunos extractos (lo que se indica por la inserción de espacios en blanco) del "Prefacio" insertado por Chateaubriand a su primera edición de *Atala*, con una nota explicativa del traductor a pie de página. Es significativo observar qué párrafos se reproducen y cuáles no: aunque el traductor afirme que ha "traducido sólo lo que contemplaba preciso para dar idea de la obra, omitiendo lo que tocaba directamente a su [por Chateaubriand] persona", en realidad, a causa de la censura eclesiástica, observamos que se han suprimido los párrafos de Chateaubriand sobre el rol del cura y las reflexiones sobre la religión cristiana en la actualidad (y en estos casos, es significativa la ausencia de espacios en blanco).

Sigue directamente el corpus de *Atala*, con el "prólogo" del autor y la "narración" con la distribución en capítulos del original francés. Se incluyen prácticamente todas las notas a pie de página que Chateaubriand introdujo para explicar términos propios de la civilización americana y el traductor añade algunas otras de tipo explicativo. Como señala Sarrailh (1933: 50) esta traducción no presenta muchos galicismo pero es "gauche et peu élégante", opinión que no podemos sino compartir. Y, hecho significativo para situar la sociedad de la época, aunque el corpus de *Atala*, en conjunto, se ha traducido en su totalidad,[5] se han suprimido frases, expresiones juzgadas inmorales

[5] Es interesante constatar que el traductor sigue a Chateaubriand incluso en la transcripción de palabras o frases en cursiva.

[6] Así, la Inquisición señala: "No se puede negar que la lectura del libro intitulado *Atala* es opuesto a la santidad del Evangelio, a la pureza de las costumbres que deben adornar el corazón del cristiano, y contrario a la vida, sentimientos y obligaciones esenciales de todo buen hombre bautizado" (AHN, Inquisición de Valencia, leg. 547, 2). Y es curioso constatar la apreciación que se realiza -pocos años después- sobre la obra: "Nuestra religión es grave y austera [...] no hay más camino que la mortificación y el trabajo. Combatir, sujetar, vencer y destruir enteramente las pasiones, no excitarlas...; el camino es áspero, escabroso y estrecho; sus flores son coronas de espinas" (*Minerva,* 20.12.1807, p. 42).

para la época.[6] Así, el sensual baile de las dos vírgenes indias, en el transcurso de los "jeux funèbres", se transforma en: "sus senos se estrechan, sus bocas se encuentran", quedando el párrafo completamente incoherente. O, más adelante, se suprime el párrafo en el que Atala y Chactas, al descubrir la unión fraternal que se superpone a su amor, están a punto de abandonarse a su cariño. Otro detalle significativo: el fragmento en el que se hace alusión al perdón para la oveja descarriada del *rebaño cristiano* también se ha eliminado, suprimiendo así la noción de caridad cristiana,[7] de la misma manera, la evocación de la entrada de Atala en el paraíso cristiano ha desaparecido.[8] Igualmente se ha eliminado la referencia a la posibilidad, para el hombre, de llegar a ser dios si fuera constante en sus afectos[9] y la frase "ô vanité des vanités". El resultado es, pues, un libro mutilado en su mensaje más íntimo[10] para insistir en la severidad del mensaje católico; sin embargo, sabemos que, para Chateaubriand (1800), "la religion chrétienne, en retenant ce que celle de Moïse avait de sublime, en a adouci les autres traits. Faite pour les misères et pour les besoins de notre coeur, elle est essentiellement tendre et mélancolique [...]. Le Dieu qu'elle offre à nos adorations est le Dieu des infortunés; il a souffert lui-même, les enfants et les faiblesssss sont les objets de sa prédilection, et il chérit ceux qui pleurent"; el desacuerdo, pues, es total, entre la vision del gran romántico francés y la visión española.[11]

Edición de Madrid, 1806

Se trata del texto de "Atala" y de "René" como parte de la traducción de *Génie*

---

[7] Original francés: "Si vous aviez succombé, eh bien! pauvre brebis égarée, le bon Pasteur vous aurait cherchée, pour vous ramener au troupeau".

[8] Como Montesinos (1982: 70-71), que lo cita, no resistimos la tentación de reproducir la opinión del censor sobre este punto (aún cuando no se refiera a esta edición en concreto): "La catástrofe del mismo poema es intolerable: a Atala, que muere abrasada en un amor profundo, se la dice por el padre Aubry: 'Estoy oyendo a la Reina de los Angeles que os dice: Ven, mi digna sierva; ven, paloma mía'. En todo él se ve a un misionero empeñado en aprobar las culpas que la misma víctima confiesa o, cuando menos, en disculpar acciones y afectos que sólo pueden ser inocentes en filosofía. La religión condena los deseos impuros, aun cuando no se pongan por obra, y cuando menos en el lecho de muerte procura que se aparten de la memoria aún los más legítimos. No diré yo que no sea muy hermosa la resistencia al crimen que la religión inspira a Atala; pero Atala misma confiesa que ha estado para caer, y esta profanación interior de su pureza no se expía, no se reprende por el misionero, no se purifica por ninguno de los medios que prescribe la religión... La severidad del catolicismo desaparece... para presentarlo como eminentemente amable. Pero esta amabilidad no pasa de los sentidos y de la imaginación... Por todo lo cual soy de parecer, salvo meliori, que no debe permitirse la reimpresión de dicha obra".

[9] Original francés: "la solitude et l'amour l'égaleraient à Dieu même".

[10] Benichou (1973: 145) sitúa, con razón, a Chateaubriand entre "les apologistes sensibles de la religion".

[11] De todas formas, señalemos que la crítica francesa tampoco entendió esa religión natural que amaba el escritor. Él mismo era consciente de ello y resumió esas críticas en la *Défense du Génie*: "Pourquoi l'auteur ne s'est-il pas contenté d'employer les raisonnements de la théologie? Pourquoi ne s'est-il pas servi de cette logique sévère qui ne met que des idées saines dans la tête des enfants, confirme dans la foi chrétienne, édifie le prêtre et satisfait le docteur?" (Chateaubriand 1978: 1.098).

[12] Es decir, "René" precede a "Atala", como ocurre en la edición original, con los problemas de comprensión que ello causa y que ya han comentado los críticos.

du Christianisme (tomos III y II respectivamente[12]). El traductor es Torcuato Torio de la Riva, "oficial del archivo de la Secretaría de Estado y del Despacho de la Guerra, por lo perteneciente a Indias". Se nos indica que es una "Traducción hecha libremente del francés al español". Está realizada a partir de la edición original francesa de de la segunda edición de *Génie du Christianisme.*

Precede a *Atala*, la edición completa de *René*, con la inclusión de las notas a pie de página escritas por Chateaubriand. Se trata de una traducción muy literal, tanto por lo que se refiere al léxico, como a la sintaxis, la puntuación y párrafos pensados por Chateaubriand.[13] Algunos detalles de la traducción son significativos, por ejemplo, el traductor añade algunas frases[14] o bien cambia alguna palabra quedando el párrafo incomprensible. En general, los cambios insisten en el mensaje moral más tradicional contenido en la obra, obviándose, por así decir, sus características sentimentales.

Sigue a *René* el corpus completo de *Atala,* con similares características -por lo que se refiere a la calidad de la traducción- a las que hemos señalado y analizado para *René.* Se inicia directamente con el prólogo de Chateaubriand. No hay dedicatorias ni "advertencias" del traductor -como sí veíamos en la edición de Valencia, 1803.

Sigue directamente el corpus de *Atala*, con el "prólogo" del autor (no los prefacios) y la "narración" con la distribución en capítulos del original francés. Se incluyen prácticamente todas las notas a pie de página que Chateaubriand introdujo para explicar términos propios de la civilización americana. El traductor utiliza la cursiva para transcribir los textos dialogados de Atala y las palabras del padre Aubry,[15] que Chateaubriand transcribía con ayuda de las comillas; sin embargo, los cantos del o la canción de Atala a la patria ausente no se ponen ni en cursiva ni se destacan de forma alguna, quedando -por tanto- bastante desdibujados. Es una traducción exenta de galicismos, con algunos errores, a pesar de todo. Se deduce fácilmente, mediante el análisis cotejado de esta traducción y la que hemos comentado antes, que Torio de la Riva tiene delante el volumen editado en Valencia, sin embargo, el resultado no es mejor: estamos ante una traducción mimética de la estructura de la lengua francesa y, en consecuencia, podemos calificarla de bastante torpe. Como en la edición precedente, la censura eclesiástica juega un papel activo: puntos suspensivos indican frases, expresiones suprimidas por ser juzgadas inmorales, es curioso observar el episodio del beso de Atala a Chactas que se traduce -¿por error o por evitar la censura?- como "quedé yo pendiente de los labios de mi querida",[16] frase jocosa o burda, como mínimo.

---

[13] También se respeta el uso de la cursiva imaginado por el escritor francés.

[14] A propósito del temperamento del joven René, se escribe "Mi memoria era feliz; hice rápidos progresos en los estudios", frases que no aparecen en el original francés y que chocan con la idiosincrasia del protagonista. La expresión "viellards" se convierte en "augustos ancianos", más acorde con el respeto a la vejez que predica la moral tradicional.

[15] Pero no usa siempre la cursiva cuando sí lo hace Chateaubriand y, en estas circunstancias, muchas frases -por poner sólo un ejemplo, la expresión la *Vierge des dernières amours*- no quedan tan resaltadas como en el original francés.

[16] Original francés: "je restai suspendu aux lèvres de ma bien-aimée"

En cambio, el sensual baile de las vírgenes, con motivo de las fiestas fúnebres, sí se ha traducido[17] e incluso se han añadido elementos inexistentes en el original francés, de modo que el resultado sería -si la traducción fuera más fina- ¡mucho más sensual!: "Se juntan sus bocas y los botones de sus senos".[18] De la misma forma, no se ha censurado el pasaje en el que Chactas y Atala se embriagan de amor al descubrir el lazo común que supone el personaje de López, ni la alusión a la oveja descarriada y al perdón divino, ni el párrafo en el que la Virgen cristiana acoge a Atala en el paraíso celeste.[19] Pero sí se suprimen las frases "si même (chose affreuse) il n'y eût eu que la perte de mon âme!" y "j'emporte le regret de n'avoir pas été à toi!"[20] y el pronombre en la frase "la solitude et l'amour l[à l'homme]'égaleraient à Dieu même".[21] El resultado es que el personaje de Atala se depura hasta convertirlo en una criatura angelical y queda un poco más claro el misticismo natural de la edición original francesa.

Edición de Barcelona, 1808

Se trata de la primera edición hecha en Barcelona. Sencillamente estamos ante una reimpresión (en 199 pp.), por separado de la traducción de 1807 de Madrid. Es por ello que, en portada, se señala que se trata de una segunda edición.

Edición de Valencia, 1813

Se trata de una reimpresión (en 164 pp.), siguiendo las mismas características, de la traducción realizada, en esa misma ciudad, en 1803, es decir, la primera edición hecha en España.

Edición de Madrid, 1818

Se trata de una reimpresión de "Atala" y "René" como parte de la traducción de *Génie du christianisme*, realizada, también en Madrid, en 1806.

Edición de Valencia, 1823

Nos encontramos ante una reimpresión de la obra de 1803.

Edición de Barcelona, 1823

Estamos ante una reimpresión (en 182 pp.) del texto de 1808 (que a su vez es una reimpresión de la edición de "Atala" de Madrid de 1806, reimpreso también en 1818).

Edición de Barcelona, 1827

Se trata de una edición conjunta de *Atala* y *René*[22] señalados como episodios

[17] Lo que no ocurría, recordémoslo, en la edición precedente.
[18] Original francés: "Les boutons de leurs seins viennent se toucher".
[19] Que sí se habían suprimido en la edición de Valencia.
[20] Que, sin embargo, sí aparecen en la edición de Valencia.
[21] Frase suprimida en la edición de Valencia.
[22] En este orden: no hay pues la anómala presentación de "René" precediendo a "Atala" que tanto desvirtúa el significado global.

del *Genio del Cristianismo*, en portada. También en portada se nos indica que se trata de una "Nueva traducción castellana, conforme a la séptima edición del original francés". Incluye dos láminas (el célebre cuadro de Girodet). Y, a modo de epígrafe, precediendo al prólogo, encontramos la frase de Atala "En los pesares de tu vida, invoca y recurre a este Dios de los desgraciados...". No se indica el nombre del traductor.[23] Se sigue la edición francesa de *Atala* y *René* en *Le Génie du christianisme*.

Se inicia directamente con el prólogo de Chateaubriand. Sigue luego el corpus de *Atala*, con el "prólogo" del autor (no los prefacios) y la "narración" con la distribución en capítulos del original francés. Se incluyen prácticamente todas las notas a pie de página que Chateaubriand introdujo para explicar términos propios de la civilización americana. La traducción es ya mucho más elegante que las primeras analizadas aunque, evidentemente, dista de ser perfecta. El traductor utiliza la cursiva siguiendo el uso realizado por Chateaubriand en el original francés.[24]

Como hemos visto en los análisis precedentes, la censura continúa desempeñando un papel importante. Así, el episodio del beso entre Atalas y Chactas se ha transformado -por la gracia del traductor- en "quedé yo pendiente de las palabras de mi querida". Pero no se ha suprimido el sensual baile de las vírgenes indias,[25] ni el momento en que Atala y Chactas, al descubrir la relación común con López, se, entregan a su cariño, ni la alusión al perdón divino para la oveja descarriada; pero, como en ediciones precedentes, la frase de Atala, pecaminosa según la ortodoxia, se transforma: "no tengo otro sentimiento que el no haber sido tuya!...",[26] resultando vaga, poco comprensible. De la misma manera, se ha suprimido la frase que alude a la igualidad entre Dios y el hombre por "la solitude et l'amour", y también el párrafo en que la Virgen cristiana acoge a Atala en el paraíso. El resultado es que el mensaje religioso cristiano más ortodoxo (duro, en el sentido que hemos especificado más arriba) es el que prevalece en el ánimo del lector.

Sigue a *Atala*, la edición completa de *René*, realizada a partir del primer original francés de *Génie du christianisme* y con similares características -por lo que se refiere a la calidad de la traducción- a las que hemos señalado y analizado para *Atala*. Algunos detalles son, sin embargo, significativos, por ejemplo, cuando Chateaubriand escribe "esprit", "pensée" el traductor prefiere -a veces- "alma"; de la misma manera, "fatal" se transforma en "funesto", la palabra "Iglesia" la escribe con mayúscula. Por razón del tema (la severidad del padre Souël es conforme al catolicismo español), la censura no interviene pero sí hemos constatado que la singular frase "la religion trompe doucement une âme sensible" se traduce de forma incomprensible: "como a que engaña aquí dulcemente la religión a una alma sensible". Es decir, en conjunto los ligeros cambios de sentido observados van en el sentido

[23] En realidad, esta traducción presenta pocas variantes en relación a la llevada a cabo por Torio de la Riva: ¿será por ello que se elude el nombre del traductor?

[24] Si bien añade otras, por su cuenta, para reflejar la sorpresa que le causan ciertas frases.

[25] Se repite la construcción de la edición de Madrid, 1806.

[26] Original francés: "j'emporte le regret de n'avoir pas été à toi!".

de insistir -no en las inquietudes sentimentales del héroe- sino en el mensaje moral contenido.

Edición de Valencia, 1827

En realidad, nos encontramos ante una adaptación anónima, en forma de tragedia en verso (en cinco actos), de *Atala*. Estamos ante una imitación, pero que ha sufrido importantes modificaciones: así, el personaje de Lopez es mucho más importante que en el original francés así como los episodios de las luchas entre los españoles y los indígenas por el control de las tierras americanas, el papel de la religión es también mucho más ortodoxo que en el original de Chateaubriand; por otra parte, la razón de Chactas para abandonar a Lopez se basa en el hecho de que un día vio a Atala y, deslumbrado por la joven, marcha a buscarla, y Atala, por su parte, ve el espectro de su madre que le recuerda su voto fatal (y que no se justifica por ninguna enfermedad)[27] y cuando Chactas pronuncia la frase:

> Ser, que el mundo gobiernas, sé testigo
> Que esta es mi esposa, y como a tal la estrecho

El cielo se conjura contra este amor culpable.[28] Pero se insiste en el hecho de que Atala no es culpable de su suicidio sino ...

> Tu madre preocupada,
> Y el que la dirigía, te han perdido.
> Ellos de Dios merecen la venganza.

Como señala Sarrailh (1933: 77), "cette pièce espagnole, bien éloignée d'être un chef-d'oeuvre poétique, est un composé curieux de forme classique, et de sentiments et de pensées qui deviendront bientôt des lieux communs romantiques". Por nuestra parte, resaltar que la obra tiene un marcado carácter religioso ortodoxo con el catolicismo triunfante, en España, en esos momentos históricos.

Edición de Valencia, 1828

Estamos ante una nueva reimpresión de la edición de 1803.

En conclusión, podemos señalar que el traductor más editado fue Torio de la Riba, que el éxito de *Atala* fue mucho mayor que el de *René*.[29] *Atala* constituyó -

---

[27] "Pero víctima soy involuntaria/De un juramento que mi madre quiso,/Para hacerme infeliz, que pronunciara".

[28] La didascalia nos indica: "Al abrazarla cae un rayo en el árbol, da un formidable trueno, se desgaja una rama muy grande, y los dos llenos de espanto huyen del paraje: se colocan debajo de otro árbol: los truenos, los relámpagos y la lluvia se acrecientan".

[29] Como, por otra parte, también ocurrió en Francia.

citamos a Montesinos (1982: 47-69)- "el acontecimiento más importante de este período [...] sin disputa uno de los libros de más éxito del siglo", pieza clave en la difusión de las ideas románticas en la península; sin embargo, hemos constatado que la censura juega un papel importante, que la censura no admite esa religión sensible que tanto predicaba Chateaubriand, por ello diversos párrafos han sido suprimidos y algunos detalles eróticos han sido cambiados y convertidos en incomprensibles.[30] En este sentido, la comprensión -por parte española- del mensaje de *René* es mucho mas cercana a la que inspiraba a Chateaubriand: sabemos que la generación romántica francesa vio en el personaje de René un héroe, encarnación del *mal du siècle* y, en este sentido, tuvo una influencia perdurable, mientras que, en el ánimo de Chateaubriand, se trataba de mostrar los males de su generación, así en las *Mémoires d'outre-tombe* (II, 42-44), exclama: "Si *René* n'existait pas, je ne l'écrirais plus [...] s'il m'était possible de le détruire, je le détruirais [...] Il a infesté l'esprit d'une partie de la jeunesse, effet que je n'avais pu prévoir, car j'avais au contraire voulu la corriger".[31]

En este sentido, la percepción española de *René* se acerca mucho más a la de su creador. Sin embargo, *Atala*, con su exotismo americano, fue mucho más leída.

Referencias bibliográficas

Benichou, Paul. 1973. *Le sacre de l'écrivain. 1750-1830,* París, J. Corti.

Chateaubriand, François-René de. 1800. "Lettre à M. de Fontanes sur la deuxième édition de Mme de Staël: *De la littérature...*" *Mercure de France*, 22 de diciembre.

Chateaubriand, François-René de. 1951. *Mémoires d'outre-tombe.* Edición de M. Levaillant & G. Moulinier, París, Gallimard, 2 vols. ("Bibliothèque de la Pléiade").

Chateaubriand, François-René de. 1978. *Essai sur les Révolutions. Génie du Christianisme.* Edición de Maurice Regard, París, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade").

Ferreras, Juan Ignacio. 1973): *Los orígenes de la novela decimonónica. 1800-1830,* Madrid, Taurus.

Glaudes, Pierre. 1988. "*René*, la vue de l'infini" *Magazine Littéraire* 366, 48-52.

Grases, Pedro. 1954. "*Atala* y el Romanticismo en castellano" *Revista Nacional de Cultura* XVI, 105.

Grases, Pedro. 1955. *La primera versión castellana de Atala,* Caracas, Imprenta Cromotipográfica.

López de Meneses, Amada. 1950. "Pliegos sueltos románticos. *Pablo y Virginia, Atala* y *Corina* en España" *Bulletin Hispanique* LII, 93-117.

---

[30] Sin embargo, es constatable que lo que más irritó al censor fue el mensaje caritativo hacia Atala; los detalles eróticos sin más no fueron tan sistemáticamente suprimidos.

[31] Como señala Glaudes (1988: 50): "Pour comprendre cette irritation, il faut se souvenir que *René* est un morceau de fiction destiné à figurer dahs le *Génie du christianisme.* En campant ce personnage, Chateaubriand a voulu peindre la 'maladie de l'âme' qui s'empare des coeurs adolescents, lorsque ceux-ci sont privés du secours de la foi".

MONTESINOS, Juan F. 1982. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850),* Madrid, Castalia.

PEERS, Edgar Allison. 1924. "La influencia de Chateaubriand en España" *Revista de Filología Española* XI, 351-382.

PICOCHE, Jean-Louis. 1980. "Une petite curiosité littéraire et musicale: la *Canción de Atala* recueillie par le marquis de Custine" *Bulletin Hispanique* LXXXII, 425-433.

RODRÍGUEZ DE RIVAS, Mariano. 1949. "Le rayonnement d'*Atala* en Espagne" *Bulletin des Bibliothèques de l'Institut Français en Espagne* 31, 17-19.

SARRAILH, Jean. 1933. "La fortune d'*Atala* en Espagne" en J. Sarrailh, *Enquêtes romantiques France-Espagne,* París, Les Belles Lettres, 41-81 (publicado anteriormente en el *Homenaje a Menéndez Pidal,* Madrid, 1925, I, 255-268).

TRADUCCIONES DE OBRAS NARRATIVAS EN EL *DIARIO DE MADRID*, 1814-1820

María José Alonso Seoane
Universidad Complutense

El estudio de las traducciones de obras narrativas en los años 1814-1820, junto con el de otros aspectos de la novela en España en años anteriores y posteriores, forma parte de un proyecto de investigación más amplio y alcanzarán su sentido completo en una publicación conjunta. Sin embargo, los resultados parciales son del mayor interés; quizá, especialmente, en este período de transición entre el final de las tendencias ilustradas y el largo trayecto hacia el romanticismo.[1]

En estos años, a pesar de la situación de España, recién salida de la guerra de la Independencia, el material sobre narrativa, en el *Diario de Madrid*, es considerablemente amplio; por lo que he limitado su estudio a los aspectos más importantes del tema que, en lo fundamental, se refiere a los anuncios[2] y a un caso especial de atención a un traductor, Ramón Tamayo, en las páginas del periódico. He mantenido también un criterio restrictivo en cuanto a lo que se considera, en la época, narrativa de ficción; sin tener aquí en cuenta aquellas obras en verso o que sólo formalmente podrían considerarse novelas.[3]

Los anuncios abarcan obras muy variadas: reediciones de clásicos españoles, novelas originales, traducciones antiguas y modernas, novedades, obras extensas que se lanzan por suscripción. En conjunto, suele darse cierta dificultad de identificación de autores originales y traductores; así como en las obras, que pueden aparecer citadas por el título incompleto, por la segunda parte del título, o con títulos fluctuantes y todo tipo de variantes del caso.[4]

---

[1] El período contemplado aquí coincide sustancialmente con el restablecimiento del poder absoluto con Fernando VII hasta el comienzo del Trienio Constitucional. Por este motivo he preferido incluir el año 1814, a pesar de que pueden darse reiteraciones -también con obras anteriores, que reaparecen-, al haberlo tratado en una comunicación sobre narrativa entre 1808 y 1814, presentada en el XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 1998, en prensa).

[2] La narrativa breve inserta en este período es de menor interés, en contraste con el anterior. He tenido en cuenta otras noticias sobre novela como pueden ser las listas de prohibiciones inquisitoriales.

[3] Obras como *Adela y Teodoro*, ya antigua en España (Madrid, Ibarra, 1785) pero que todavía se anuncia en 1818; a pesar de que en otro contexto sería necesario considerarlas, como hace Montesinos (1972).

[4] De las que hacemos las aclaraciones en el caso de datos que, en principio, no sean conocidos. Hay una decena de obras originales españolas, la mayoría en la órbita cervantina (reediciones e imitaciones de sus obras). En cuanto a las demás, la de mayor interés es obra de un conocido traductor, Antonio Marqués y Espejo; que escribe, tardíamente, una novela que presenta como original: *Anastasia o la recompensa de la hospitalidad* (Valencia, Ildefonso Mompié, 1818). Según he podido comprobar, es una anécdota de tipo dieciochesco.

Obras anunciadas. Colecciones de novelas traducidas y obras que incluyen traducciones

En el período acotado se encuentran colecciones antiguas, cuyo anuncio reaparece periódicamente: *El ramillete o los aguinaldos de Apolo* (Madrid, 1798-1801), la *Biblioteca entretenida de damas* (Madrid, 1797), *Días alegres*, escrita "por madama Gómez", en traducción de Zavala y Zamora (Madrid, 1794-1797) o *Mis pasatiempos* (Madrid, 1798), de Trigueros. Entre las obras que, sin ser novedades, pueden considerarse relativamente actuales, se encuentran aquellas colecciones cuya difusión fue detenida en su curso por la guerra de la Independencia, como la *Colección de historias interesantes y divertidas*, que todavía se anuncia, de modo simplificado, en 1815: "Colección de historias interesantes y divertidas, que contiene la Etelvina; las [*sic*] Sibaritas, Hipólito y Aminta, y la Adriana: 8 tomos en 8º con una viñeta cada uno" (23.10.1815).[5] Entre las obras que incluyen traducciones hay alguna editada ahora por primera vez; como las *Tertulias de invierno en Chinchón*,[6] cuya suscripción se abre el 11 de septiembre de 1815, con los consiguientes anuncios posteriores.

Entre las colecciones de obras narrativas, tienen el mayor interés las que no sólo se forman de traducciones sino que tienen el propósito explícito, que se expresa en el título, de difundir obras extranjeras. Es el caso de dos empresas de Olive, siempre muy interesado por la traducción,[7] que se anuncian por entonces en el *Diario de Madrid*. Aunque corresponden, al menos en parte, al período anterior, la primera de ellas, es la *Biblioteca británica*, colección de novelas inglesas asociada a la *Minerva*, que Olive comienza antes de la guerra, según el modelo y los materiales -anécdotas y extractos de novelas, por lo que se refiere a la ficción narrativa- que le proporciona la *Bibliothèque britannique* de Ginebra. De esa fase se recoge todavía un anuncio de la serie en 1817: "Colección de varias novelas inglesas comprendidas en la Colección periódica de la Minerva, o el Revisor general" (01.10.1817). Consta de las siguientes novelas, publicadas en Madrid, 1808: *Arundel o los dos hermanos, el bueno y el malo*; *William Cavendish o los malos efectos del divorcio y del juego*; *El veterano, o las pruebas del amor conyugal*, y *Las dos Emilias o los*

---

[5] Las novelas anunciadas son *Etelvina o historia de la baronesa de Castle Acre*, Madrid, Repullés, 1805, que he podido identificar como *Ethelwina or the House of Fitz-Auburne* (1799), de Horsley (Curties, T. J. Horsley), publicada en francés por Ségur en 1802; *Los sibaritas*, Madrid, Repullés, 1806 (Montesinos 1972: 267); la *Historia de Hipólito y Aminta* -que es obra antigua, de Francisco Quintana-. En cuanto a la última de las novelas citadas en el anuncio, se trata de *Adriana o historia de la marquesa de Brianville*, Madrid, Repullés, 1807. Es obra de origen italiano, en lo que he podido identificar, de Pietro Chiari, *La cantatrice per disgrazia*, de 1762, traducida al francés por Nicolas La Grange, en 1768, con el título de *Adriene ou les aventures de la marquise de N. N.*

[6] Estudiada por Mª J. García Garrosa (1992) en lo que se refiere a Marmontel.

[7] El 07.09.1808 ya había aducido, como razón para que se le permitiera continuar con su *Minerva o Revisor general*, el que, desde 1800, había venido publicando periódicos en que "ha procurado extender las más sanas ideas [...] oponiéndose particularmente y no sin fruto, a la perjudicial innovación que en nuestro idioma, buen gusto literario y aun en las costumbres había llegado a introducir la moda, o más bien manía de imitar en un todo a lo francés." (AHN, Consejos, leg. 5569-33). Trataré el tema de las traducciones de Olive, de modo más completo, en un próximo trabajo.

efectos del odio y de la venganza. Reanudada la publicación, en 1818 aparece un anuncio de dos tomos de la *Biblioteca británica* con obras variadas que, según he podido comprobar, tienen la misma procedencia. Aparte de las narraciones breves que se incluyen como "ficciones o cuentos morales", se citan, entre las "ficciones o novelas agradables, la historia de Ana Primrose y de Enrique y Emma, la *Perseverancia contra la fortuna*, la *Aldea nativa*, los *Niños de la abadía*, la *Ambición corregida*, *Azaquia y Celario*, el *Inválido*, las *Tres gotas*, cuento indiano. [...]" (26.09.1818).[8]

El mismo interés por la narrativa extranjera, en este caso abierto a todos los idiomas y culturas, encontramos en la *Biblioteca universal de novelas, cuentos e historias instructivas y agradables* que Olive promueve en 1816. En el primer anuncio, Olive declara, entre las características de la colección, que "se ha propuesto reunir en esta biblioteca las mejores y más ingeniosas ficciones que se hallan en las lenguas extranjeras, no traducidas aún en castellano, ya sean antiguas, ya modernas." (12.08.1816). La colección se compone de las siguientes obras: *María o la niña desgraciada*, *La caravanera o colección de cuentos orientales*, *El retrato o Elisa Bermont*, ejemplar no localizado por Montesinos (1972: 267), que ocupa los tomos III y IV de la colección. En estos tomos, que se venden juntos, el segundo contiene también los cuentos *El acreedor molesto, Eduardo y Fany* y *Venganza terrible por celos*. La colección continúa con *La gitana o memorias egipcias*; *María Menzikof y Fedor Dolgorouki*, de Auguste Lafontaine, y *Corina o la Italia*, de Madame de Stäel, que ocupará cuatro tomos, y cuyo argumento se seguirá con bastante detalle en anuncios sucesivos.[9]

Traducciones de obras sueltas

Como ocurre con las obras anteriormente tratadas, aparece en los anuncios la mayor mezcla posible de novelas antiguas -restos de edición y reediciones- y modernas;

---

[8] En la *Biblioteca británica*, Olive incluye todo tipo de materiales de la *Bibliothèque britannique*, de Ginebra -en la que tampoco resulta siempre fácil la identificación de obras y autores-. Las novelas son *Arundel o los dos hermanos, el bueno y el malo,* obra original de Richard Cumberland; *William Cavendish o los malos efectos del divorcio y del juego*, *El veterano o las pruebas del amor conyugal*, y *Las dos Emilias o los efectos del odio y de la venganza*, de Harriet Lee, que pertenecen a los *Cuentos de Canterbury*. En 1814, aparece un anuncio aislado de *Las dos Emilias*. En los tomos anunciados en 1818, Olive mezcla anécdotas breves con novelas extractadas del tipo de las anteriores; como la *Historia de Ana Primrose* (*The Vicar of Wakefield*, de Goldsmith) o *Los niños de la abadía* (*The children of the abbey*, de Roche, que apareció posteriormente en castellano con el título de *Oscar y Amanda o los descendientes de la abadía*), publicadas en Madrid, Impr. de Vega, 1808.

[9] En el tomo I, correspondiente a la primera de las obras anunciadas (Madrid, Catalina Piñuela, 1816), el título, después de la portada de la colección y el "Plan de la obra" en que Olive expresa sus intenciones sobre ella, aparece como *María, hija natural de la duquesa de D*** o la niña desgraciada*; en el título que encabeza directamente el texto de la novela, como *María o la hija de la desgracia*. Montesinos (1972: 255), aunque la atribuye a Villemain, expone sus muchas dudas; fundamentalmente, por fluctuación de títulos, en francés y en español, y porque a la vez se hacen otras ediciones en Madrid, en 12º, fuera de la colección, lo que ocurre con otros títulos de la colección ("no sé a que atenerme", dice literalmente). Es realmente la obra de Villemain, *Maria, fille naturelle de la Comtesse D*** ou l'enfant de l'infortune*, París, 1799. *La caravanera* remite a *Le Caravansérail, ou Recueil de contes orientaux*, que había aparecido en París (1811) como traducción "du persan par Adrien de Sarrazain". He localizado el ejemplar de *El retrato o Elisa Bermont*, que Montesinos (1972: 267) supone una posible equivocación de Hidalgo.

aunque, por lo general, los anuncios del *Diario* tienen un carácter de mayor modernidad que los de la *Gaceta de Madrid* en las mismas fechas. Las novelas ya conocidas se anuncian de modo simplificado; en ocasiones, con meras indicaciones de existencias en una oferta conjunta de libros. Aunque no podemos entrar aquí en el tema de libreros e impresores, algunos[10] parecen ofrecer con preferencia obras antiguas, en contraste con la actividad de otros, como Dávila. Así, todavía se anuncian, en 1816, las *Memorias para la historia de la virtud, sacadas del diario de una señorita*, que ya había sido anunciada en la *Gaceta*, en 1792,[11] las obras de Marini *Los desesperados* y la *Oxilea*, cuya licencia definitiva es de 1796; *Victorina o la joven desconocida*, de Jean-Claude Gorjy, traducida por Ignacio de Orejón, que obtuvo su licencia en 1798.[12]

Otro tipo de obras son las que, siendo anteriores a 1814, pueden considerarse relativamente recientes: las publicadas a partir de 1807, que siguen leyéndose durante la guerra y enlazan con el período que nos ocupa. Al no tratarse de novedades, puede resultar algo difícil su identificación en los anuncios, como ocurre con el primero que aparece de este grupo de novelas: "La virtud sacrificada por el traductor del año memorable de Kotzebué" (19.01.1815), que es *Teófilo de Solincour o la virtud sacrificada*, de Boisard, traducida por Ramón Tamayo y Calvillo (Madrid, Ibarra, 1812). Aparece anunciada también *Flora o la lucha por la virtud contra el crimen y la desgracia*, que no tiene nada que ver con la obra de Bertin, traducida, como es sabido, por Juana Bergnes, *Flora o la niña abandonada*, de la que he podido localizar ejemplar de Madrid, Imprenta de la Viuda de Vallín, 1814. Otras novelas de 1807, son *El dote de Suceta*, de Fiévée, el *Alberto o el desierto de Strarhnavern,* de Helme, *Salvador o el barón de Montbelliard.*[13] En 1817, se anuncia *Maclovia y Federico o las minas del Tirol*, de Brayer de Saint-Léon, publicada en 1808 y reeditada en 1816.

Hay otras obras, como la última citada, que, por distintos motivos, tienen relación con la actualidad; como las ediciones del momento a las que se refieren los anuncios, en el caso de las *Novelas de René* en la edición valenciana, (Faulí, 1813; traducción de Martínez Colomer); o la edición, también en Valencia (Ildefonso Mompié), en 1815, de *Amelia o desgraciados efectos de la extremada sensibilidad.* A veces, simplemente, se reeditan obras agotadas, que en su tiempo gustaron; como *El subterráneo*, de Sophia Lee, obra antigua en España (Madrid, Viuda e Hijo de Marín, 1795), de la que ahora se anuncia una edición nueva: "Habiendo tenido tanta aceptación la primera edición en castellano de la novela inglesa titulada el *Subterráneo o las dos hermanas Matilde y Leonor*, hijas de la desgraciada reina María Estuardo [...],

[10] A título de ejemplo, la Viuda de Quiroga, que anuncia un conjunto de novelas, la mayoría, traducciones, de este tipo (17.11.1815) y las de la librería de Cruz y Miyar.

[11] Traducción de la versión francesa del mismo título en su primera parte, de la obra de F. Sheridan, de 1762 (Demerson 1976).

[12] En AHN, Consejos, legajos 5774-6 y 5562-68, respectivamente; otras obras por el estilo son la *Casandra,* la *Historia de Amelia Booth*, las *Aventuras de Gil Blas de Santillana*, *El engaño feliz*, *El triunfo de la amistad*, los *Viajes de Enrique Wanton* y *El viajador sensible.*

[13] La obra original es de Croft, que aparece como traducida al francés en 1801.

se está haciendo la segunda, corregida perfectamente [...], y se abre subscripción a ella" (28.05.1817).

Los anuncios de novedades

Con respecto a las novedades, el *Diario de Madrid* les dedica un espacio generoso. Especialmente en su lanzamiento, con circunstanciados anuncios que proporcionan los datos y, en el caso de las que se difunden mediante suscripción, los argumentos y progresión de los mismos. Aunque algunos anuncios de la misma obra se repiten en su esencia -dentro de la estructura habitual-, en ocasiones, tienen considerable flexibilidad para conseguir su objeto: en definitiva, que los destinatarios compren la obra (y la lean). Por estos motivos, en el texto de los anuncios se encuentran elementos de valor acerca de la consideración sobre la novela y la traducción en el panorama literario del momento. Aunque, a veces, manifiestan su desorientación, tienen interés por lo que de mayor reflejo espontáneo de la realidad de la percepción -en el nivel del lector, traductor, impresor o librero- que la que se da en la crítica de los estudiosos.

No faltan obras, en su origen, antiguas, que ahora aparecen en España; como *Elicene, hija de Osman, gran sacerdote mahometano*, que he podido identificar como traducción de *Elicène*, de Ussieux (1773). Uno de estos casos, en cierto modo sorprendentes, es *Zulima* (Madrid, 1817), "novela histórica, traducida del francés por Doña María Micaela Nesbit y Calleja" (28.01.1818). Aunque se da como anónima, es obra de Le Noble publicada en 1694.[14]

Entre las obras que aparecen en el período, pueden citarse *Metusco o los polacos*, de la que se hace una propaganda adecuada a los tiempos: "novela interesante, además de su plan, por referir la revolución de Polonia, que tiene mucha analogía con la de España" (02.08.1814).[15] *Evaristo y Teodora o el castillo de Clostern* (Madrid, 1814), es en su origen obra de Sheridan; pero su traductor, Francisco Grimaud, al que no satisfacían las características técnicas de la novela, explica, en el prólogo, su proyecto: "trastornar enteramente el plan del autor inglés". Otras novelas son *Celia* y *Rosa*,[16]

[14] Según la edición que, con toda probabilidad, debió de utilizar la traductora, en el tomo I de los *Amusements de la campagne*. Montesinos (1972: 269), que la cita como obra anónima, asevera: "Debe ser *Zulima, nouvelle historique* (*Amusements de la campagne*, París, 1742)". Lo es, en efecto; pero es obra original de E. Le Noble: *Zulima, ou l'amour pur, seconde nouvelle historique*, París, de Luyne, 1694 (Godenne 1970: 265). No todas las obras del período tardan en traducirse: alguna aparece rápidamente para la época, como *Le jupon vert* (1801), de Genlis, incluída por Rodríguez de Arellano en su *Decamerón español* (1805) -*La saya verde*-; o se intenta, como ocurre con *Silvine, fille séduite*, del mismo año, cuya traducción se censura desfavorablemente en 1802.

[15] Lo que se repite, con modificaciones sobre la misma idea, en los anuncios posteriores de esta novela, traducida por G. de L. -que firmó y selló todos los ejemplares-, editada en Mallorca, en la Imprenta de Felipe Guasp, 1814. El autor es Pigault-Lebrun. Poco después se mandaría recoger una obra suya, *Le Citateur*, como aparece en las páginas del mismo *Diario de Madrid* (29.07.1815).

[16] Con anuncio harto confuso en cuanto a los títulos: "*Celia* y *Rosa o la buena hija*: novelas escritas en francés por madama de Renneville, y traducidas al castellano" (05.05.1818; 21.08.1819). Se trata de *Celia o la buena hija* y *Rosa o cómo se debe engañar* (Valencia, Imprenta de Esteban, 1817); la primera obra (*Celia o la buena hija*) ocupa el primer tomo y las primeras 120 pp. del segundo; *Rosa o cómo se debe engañar* es un breve relato que ocupa las páginas restantes del II tomo, hasta la 148.

Berta y Richemont y *Adrián y Estefanía o la isla desierta*, que Montesinos (1972: 255) atribuye al mismo autor, Villemain d'Abancourt. Ya en enero de 1820, se anuncia *Días de campo o pintura de una buena familia*, continuación de las *Tardes de la Granja*, de Ducray-Duminil (La Coruña, 1819).

Entre las obras actuales, cabe destacar la actividad de Dávila, que va sacando en 1817, con los anuncios consiguientes, los tomos de las *Lecturas útiles y entretenidas* todavía inéditos -a los que ya se les había dado licencia en 1800 (Alonso Seoane 1996)-: *La historia de los dos gemelos*, *La madre prudente y la feliz desgracia*, *El inconstante corregido* y *La familia feliz*". Un número elevado de anuncios corresponde a la suscripción a las obras de Bennet, *Ana o la heredera del País de Gales* y *Rosa o la niña mendiga y sus bienhechores*, traducción de Félix Enciso Castrillón. Se comprueba que las obras inglesas eran consideradas por su lectores, en toda Europa, como las más interesantes -probablemente, lo eran-; como *Oscar y Amanda*, de Roche, que también aparece anunciada (14.07.1819), y tiene ediciones posteriores hasta el siglo XX.

Comenzado ya el Trienio Liberal, se anuncia la impresión en Madrid de *La nueva Eloísa* (10.07.1820). El último anuncio de novela actual que aparece en el período es del 23 de octubre de 1820 y corresponde a la obra de Madame Cottin, "*El heroísmo del amor filial, Isabel o los desterrados de Siberia*, historia verdadera del presente siglo".[17]

Observaciones acerca de los anuncios de novelas

En primer lugar, se observa que, con respecto a épocas anteriores, ahora resulta habitual, en los anuncios de novela, indicar que se trata de una obra traducida. Por lo general, se especifica que se traduce "libremente", lo que significa adaptación cultural y el traductor la considera como propia, como dirá al respecto Olive, en su prólogo a *Corina o la Italia*. Aunque las obras suelen ser traducciones del francés o a través del francés, se deja constancia de otros idiomas originales -inglés, con la mayor frecuencia-. En ocasiones, estas especificaciones son correctas, como ocurre con la *Amelia* de Fielding, que, siguiendo con el comienzo del anuncio inicial de suscripción, en 1796, se presenta como "novela inglesa, escrita por el famoso Fielding, traducida del francés al castellano." (16.12.1816). En otras, engañosas -no sé hasta qué punto de modo intencionado-; como en el caso de otra *Amelia*, distinta, *Amelia o desgraciados efectos de la extremada sensibilidad*. Esta novela se presenta como "anécdota inglesa, traducida al castellano" (04.10.1815); siendo así que se trata de una obra francesa, que he podido identificar como la traducción de una de las novelas de Arnaud, *Amélie*, de 1780.[18] La

[17] Como ha estudiado Concepción Palacios (1994), a quien agradezco la información, la obra se basa en un hecho real, desfigurado por la novelista francesa, que Xavier de Maistre se ocupa de recuperar en *La Jeune Sibérienne*.

[18] Es una de las novelas de Baculard d'Arnaud que, por entonces, se editan sueltas -como es el caso de *Daminville y Felisa*, que Olive había dado ya en 1797, incluida en el tomo II de su obra *Las noches de invierno*-. Las obras de Arnaud se conocían traducidas, en dos ediciones distintas, en España: *Pruebas del*

calificación de "anécdota inglesa", al estilo ciertamente ya antiguo, sólo se debe a la temática y a su correspondiente localización ficticia.

En los anuncios se hace mención de aspectos relacionados con la traducción que puedan ser atractivos para los destinatarios, como es el caso de que la traducción sea nueva. Así, el anuncio de suscripción de la obra de Rousseau, *Julia o la nueva Eloísa*, posible en Madrid gracias al cambio de situación política, que se propone al lector como "*La nueva Eloísa o sea cartas de dos amantes*, recién vertidas del idioma francés al español, con notas del traductor." (10.07.1820).[19] También se concede importancia a las opiniones del traductor sobre la obra que traduce, como ocurre con *Días de campo*, traducida por Vicente Fernández Villares. Se señala con interés las distintas traducciones de una obra, como en el anuncio de *Salvador o el barón de Montbelliard*: "esta historia interesante e instructiva escrita en varios idiomas, ha merecido una general y justa aceptación" (02.04.1818). *Evaristo y Teodora o el castillo de Clostern*, ofrece una interacción con el lector, como ocurre en otras obras europeas contemporáneas. En el anuncio, además de señalar su renovadora impresión en tipos y grabados y la posibilidad de poner música a composiciones insertas al efecto, se destaca su difusión a través de traducciones:

> novela en 4 tomos en 16, adornada con otras tantas estampas bien grabadas, y alusivas del mejor pasaje, que van al frente de cada volumen; impresa en buen papel marquilla y letra nueva de entredós, hermoseada con varias letrillas y romances en verso fáciles de poner en música, lo cual la hace tan agradable como entretenida: escrita por el autor de la *Historia de la revolución de Francia*, que con tanta aceptación ha recibido el público. El pensamiento está tomado de una novela inglesa dada a luz en Londres en 1796, de la que se hicieron 6 ediciones antes de traducirse al francés y al italiano. Se hallará en Madrid en el almacén de papel de D. Santiago Grimaud, calle de las Carretas, frente a la imprenta real. (20.12.1815)

Desde otro punto de vista, en alguno de los anuncios de los tomos finales de las *Lecturas útiles y entretenidas*, Dávila hace hincapié en un aspecto no cuestionado con anterioridad -por otra parte, erróneo-: el mérito de que sean obras tan -supuestamente- españolas en contraste con la abundancia de traducciones en el mercado, aludiendo a razonamientos que aparecen en el prólogo de la colección: "Si todas o las más obras de esta clase han merecido la aceptación del público español, siendo traducidas de originales ya ingleses, francés, etc. ¿cuánto más deberá ser de su agrado ésta, en al que no sólo los

---

sentimiento, traducción de Francisco Ortiz de la Riba, Barcelona, Imprenta del Diario, 1795, y *Experimentos de sensibilidad*, traducción de Juan Corradi, Madrid, Viuda e Hijo de Marín, 1795-1799. En el anuncio de *Amelia*, puede observarse la ambigüedad con que se ofrece a los lectores: "*Amelia o desgraciados efectos de la extremada sensibilidad*: anécdota inglesa, traducida al castellano. Esta obrita da los avisos más importantes a los padres de familia, particularmente para saberse conducir en la educación de las hijas, en la tierna edad. En toda la Inglaterra resuena la infeliz aventura de esta desgraciada doncella; y a sus calientes cenizas ha prodigado París las mismas lágrimas que a Londres le han costado" (04.10.1815).

[19] Se deduce del anuncio que se está imprimiendo realmente en Madrid, y no se trata por tanto de la edición hecha en Burdeos -con falso pie de imprenta-, como supone Montesinos (1972: 235).

personajes y principales héroes de ellas son de la propia nación, sin que su amenidad, su instrucción, y lo que es más su moral están en todo arregladas a nuestra religión y costumbres?" (03.12.1818). En cuanto al hecho de destacar la supuesta originalidad de las mismas, hay que hacer notar que, aparte del deseo de publicidad, denota un cambio en el concepto de traducción con respecto a la época en que Olavide, ya mayor, escribe las *Lecturas*; en el sentido de que entonces se considera un mérito hacer una completa adaptación de las obras, con hispanización de nombres y ambientes, y ahora, esta teoría no se reconoce -en el sentido de que ya no se entiende-, y se argumenta como razón de originalidad.[20]

Consideración extraordinaria de un traductor

Un ejemplo de tratamiento de una labor traductora que adquiere gran importancia en las páginas del *Diario de Madrid*, se refiere al caso del marino Ramón Tamayo y Calvillo, autor original y traductor nutrido, también de obras teatrales (Herrera 1993). Aquí sólo quiero recoger, por la dignificación que representa de la condición de traductor -y, concretamente, de traductor de novelas-, una serie de homenajes en verso que sus amigos le rinden en las páginas del mismo *Diario de Madrid*. En ellos, la traducción llega a aparecer considerada como equivalente a creación, cuando ésta es adaptación o traducción libre, al igual que en otros textos de la época. La primera colaboración homenaje aparece el 15 de marzo de 1815:

Un amante de la literatura felicita a D. Ramón Tamayo, con motivo de las diversas traducciones que ha publicado, en el siguiente

SONETO

Semper honos, nomenque tuum,
laudesque manebunt. Virg. Ene. lib. I [?].

¿Dónde adquiriste, joven ilustrado,
Esa manera fácil elegante,
Ese estilo amenísimo brillante,
Que observo en tus versiones admirado?
¡Cuánto placer de *Solincour* me ha dado
la lectura! En la historia interesante
del *Hombre sin intrigas*, es constante
Que al mismo original has superado.
Lauro inmortal circundará tu frente,
Segundo Nifo, y aunque tú no ansías

[20] Curiosamente, el impresor Dávila defiende su teoría con los mismos argumentos que siglo y medio más tarde mantendría Estuardo Núñez; que, por cierto, a pesar de lo que se ha escrito al respecto, no pensó en su momento -ni lo ha pretendido- que Olavide fuera Céspedes y Monroy.

El aura popular, antes prudente
Del lisonjero aplauso te desvías,
TAMAYO, se dirá generalmente,
Es el buen traductor de nuestros días.= G. P.[21]

El 1 de abril siguiente, aparece otra, que alude a la anterior:

A mi amigo D. Ramón Tamayo, digno deudo del cronista Tamayo de Vargas,

OCTAVA

Tú no eres traductor; pues tus versiones
Mas que versión, original parecen:
Tus trabajos no omitas, ni abandones
Tareas que aplaudidas ser merecen:
¡Íñiguez! por tu vida me perdones
Si afirmo que tus versos le decrecen
Llamando *traductor de nuestros días* (1)[22]
Al que más bien *autor* llamar debías. = Alenza.

La serie termina mucho más tarde, el 23 de enero de 1816, de modo igualmente cordial aunque menos inspirado, con este

Elogio a Don Ramón Tamayo y Calvillo, capitán de Marina, joven de prendas recomendables y de ingenio laborioso, célebre traductor de varias obras selectas, que también ha publicado algunas propias.

DÉCIMAS

Dignísimo descendiente
del gran *Tamayo de Vargas* (1)[23],
que en las sucesiones largas
su ciencia fue trascendente:
pero, musa, aquí detente
a confortar mi desmayo,
y del sacro fuego un rayo
ilumine mi talento,
porque celebrar intento
al docto joven *Tamayo*.
Este insigne traductor
es ingenio original,

[21] G. P. es Íñiguez, a quien se alude en la siguiente colaboración. *Solincour* es *Teófilo de Solincour o la virtud sacrificada*; el *Hombre sin intrigas* es *El conde de Corke, llamado el Grande, o el hombre que no conoce el arte de la intriga,* traducción de *Le Comte de Corke*, de Madame de Genlis.

[22] "(1) Véase el diario del 15 de marzo próximo pasado" (Nota del autor).

[23] "(1) D. Tomás Tamayo de Vargas, sapientísimo consejero, coronísta del rey Felipe IV, y general del reyno, autor de infinitas obras históricas, críticas, expositivas y genealógicas, gran poeta latino y castellano" (Nota del autor).

que de su ciencia el caudal
mejora cualquier autor:
Es admirable *cultor*
de la lengua castellana;
su pluma el néctar que mana
al maná se me figura,
que a primera probadura
a todos abre la gana.
Pues de sus prendas morales...
¡cuánto pudiera decir,
si hubiera de referir
las circunstancias cabales!
De su virtud dan señales
el fondo de religión,
retiro y aplicación,
el patriotismo acendrado,
gran modestia, sumo agrado,
y dulce conversación.
Alenza y *Goveo* están
de su pluma tan honrados (1)[24],
que los tiene con cuidados
sobre como pagarán:
lo mismo está *Rabadán*,
pues en Apolínea ciencia
no tienen la suficiencia
para poder compensar;
y así... la intentan tomar
de su ingenio y elocuencia.

Diego Rabadán.

En estas colaboraciones, sin duda se expresa un criterio muy positivo acerca de la traducción, que puede constituir un final adecuado para este panorama necesariamente sucinto acerca de la traducción de obras narrativas, en el período 1814-1820, del *Diario de Madrid*.[25]

[24] "(1) Artículo comunicado, y discurso apologético, inserto en el diario del 11 de marzo de 1815 por D. Ramón Tamayo, en el que extracta y analiza los elogios poéticos que D. Valentín Alenza y D. Gregorio Goveo hicieron a Rabadán, publicados en los diarios del 23 y 24 de enero del mismo año" (Nota del autor).
[25] Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación PB96-0566, financiado por la Dirección General de Enseñanza Superior (DGES) del Ministerio de Educación y Cultura.

Referencias bibliográficas

Alonso Seoane, María José. 1996. "Las últimas obras de Olavide a través de los expedientes de censura" en Joaquín Álvarez Barrientos & José Checa (ed.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 47-54.

Demerson, Paula de. 1976. *Esbozo de biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)*, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII.

García Garrosa, María Jesús. 1992. "Valladares adaptador de Marmontel. Una nueva versión española de los *Contes Moraux*" *Estudios de Investigación Franco-española* 7, 39-54.

Godenne, René. 1970. *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Ginebra, Librairie Droz.

Herrera Navarro, Jerónimo. 1993. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Montesinos, José F. 1972. *Introducción a un historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Madrid, Castalia.

Palacios, Concepción. 1994. "Los relatos rusos de Xavier de Maistre: *Les Prisonniers du Caucase, La Jeune Sibérienne* e *Histoire d'un prisonnier français*" *Anales de Filología Francesa* 6, 137-151.

ACERCA DE UNA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE XAVIER DE MAISTRE

CONCEPCIÓN PALACIOS BERNAL
UNIVERSIDAD DE MURCIA

La obra de Xavier de Maistre (1763-1852) ocupa un pequeño lugar en la historia de la literatura francesa y por ende en la universal, como pequeño lo fue también el que ocupó en la dilatada vida del autor, desde una perspectiva no exclusivamente vital sino también cuantitativa. Militar por oficio y *amateur* de la literatura más que auténtico escritor, su primera y más conocida obra, *Voyage autour de ma chambre*, es un relato publicado en 1794, en Turín y dos años después en París en pleno período revolucionario.[1] Su nacimiento en la región de la alta Saboya, en Chambéry, condicionará la vida de este francés por espíritu, saboyano por nacimiento -en unos tiempos en los que esta región era un ducado autónomo vinculado al reino de Cerdeña- y ruso de adopción y por casamiento -más de la mitad de su vida transcurrió en este último país- . No es, pues, de extrañar que, exceptuando sus tres primeras obras, *Voyage autour de ma chambre*, *Expédition nocturne autour de ma chambre* y *Le Lépreux de la cité d'Aoste*, el resto de su escasa producción -*La Jeune Sibérienne* y *Les Prisonniers du Caucase*[2]- tenga como escenario las estepas rusas y siberianas y sus personajes estén inspirados en modelos conocidos de ese país del Este. Y es más, sus relatos serán editados prontamente en Rusia, donde gozó de gran admiración. *Le Lépreux de la cité d'Aoste*, vio la luz por primera vez en 1811 en San Petersburgo, en una edición cuidadosamente publicada por su hermano Joseph de Maistre y precedida de la reedición del *Voyage autour de ma chambre.*[3]

---

[1] En realidad esta primera edición de Turín, sin nombre de imprenta ni de librería, no fue publicada en la actual ciudad italiana, sino en 1795 y en Lausana donde residía por aquel entonces Joseph de Maistre. En 1796, como decíamos, aparece la primera edición francesa, en París, año IV de la República. En 1812 y 1814 se publican sendas ediciones independientes del *Voyage autour de ma chambre* en París por Renouard (véase Brunet 1860: s. v. Maistre).

[2] En estos relatos se puede resumir la producción novelesca concluida de Xavier de Maistre. Es autor así mismo de algunas historias inconclusas como la *Histoire d'un prisonnier français* y escribió numerosas poesías. Berthier 1984: 234-238 menciona los innumerables consejos y correcciones que recibió por parte de Maistre la conocida obra de su hermano *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*. Su capacidad artística deambuló también por la pintura, la cual fue parte vital en algunos momentos de su existencia.

[3] *Voyage autour de ma chambre suivi du Lépreux de la Cité d'Aoste (précédés d'une notice biographique et littéraire sur l'auteur par Joseph de Maistre),* San Petersburgo, Pluchart & Cie, 1811. Tendremos que esperar a 1817 para encontrarnos con la primera edición francesa de este relato publicado en solitario por L. C. Michaud en París.

Sin embargo, y a pesar de la lejanía de Francia, Xavier de Maistre gozó de cierta fama en los ambientes literarios franceses, que pronto conocieron y admiraron sus historias. La del *Voyage autour de ma chambre* y la de *Expédition nocturne autour de ma chambre*, en primer lugar, por sus peculiaridades formales. El narrador -el propio Xavier de Maistre- realiza en ambos relatos un doble viaje: imaginario y real. Existe en ellos un desplazamiento físico, en un tiempo -cuarenta y dos días para el primer relato y cuatro horas de una noche para el segundo- y en un espacio concreto -la habitación- y un desplazamiento fuera de los límites de la realidad en el que el lector, a quien constantemente se dirige el narrador, asiste a las reflexiones de éste último, cargadas de una fuerte dosis de humor no exento de ironía. El famoso *Viaje sentimental* de Sterne, cuya primera traducción al francés realizada por Fresnais es de 1769, produjo un impacto considerable para la sensibilidad de la época. El humor del novelista inglés y su manera de hacer progresar el relato tiene su eco en Francia. El *Voyage autour de ma chambre* de nuestro autor o *L'Âne mort et la femme guillotinée* de Janin, aunque difieren en cuanto a la tonalidad del humor y de la ironía, se sitúan en la misma línea formal.

Pero también las otras tres obras interesaron al público francés. Así *Le Lépreux de la cité d'Aoste* que se presenta bajo la forma de un diálogo entre un leproso y un militar -de nuevo Xavier de Maistre- que, a la manera diderotiana, progresa dramáticamente, construyéndose a base de razonamientos y reflexiones continuas sobre la vida por parte del leproso, actuando el militar como inquisidor para mostrarnos el proceso psicológico de este desgraciado.

Los dos relatos restantes cuentan historias ajenas al propio narrador. *Les Prisonniers du Caucase* nos relata las peripecias de dos rusos, el mayor Kascambo y su *denchik* o criado, hechos prisioneros por uno de los pueblos que habitan la región caucásica. Consiguen huir, tras una estratagema con cierto humor pero terrible en sus consecuencias y, después de un interminable viaje, repleto de incidentes, reencuentran las tropas rusas y el hogar. En *La Jeune Sibérienne* asistimos a los desvelos de la protagonista por liberar a su familia, deportada en Siberia. Para ello, esta joven no duda en emprender un largo y penoso viaje hasta llegar a San Petersburgo y, tras entrevistarse con miembros de la aristocracia, consigue de la familia imperial la ansiada liberación.

Esta aceptación en su época se hace patente por las numerosas ediciones y reimpresiones de sus relatos[4] así como por las críticas de sus contemporáneos, de Mareste, de Patin, de Stendhal, de Sainte-Beuve quien prologó una edición de su obra, de Lamartine -emparentado con Xavier- (Berthier 1984: 251, 270, 273-274, 316). También ocurre en España. Desde 1829 -año, como veremos, de la primera traducción de una de las obras de Maistre en nuestro país- hemos repertoriado algunas traducciones de sus relatos a lo largo del siglo XIX que culminan con una edición de sus obras completas

[4] Desde 1860, año en que Tardieu publica en París una edición de las obras completas acompañada de miniaturas, son bastante numerosas las ediciones parciales hasta bien entrado el siglo XX.

en 1886, versión española de Hermenegildo Giner de los Ríos, publicada en Madrid por la Imprenta de Sanz y Ramírez Churruca.

Ya en nuestro siglo parece que una maldición pesa sobre Xavier de Maistre, que se ha visto condenado en la historia de la literatura a ser el hermano menor de Joseph de Maistre. Su bibliografía es escasísima. Fue Berthier en los años 1920 el primero en proponer un estudio serio sobre su vida y su obra, estudio muy documentado y que ha sido objeto de reedición posterior.[5] En cuanto a las ediciones en el siglo XX de las obras completas de Maistre en su lengua vernácula, las dos más recientes[6] datan de 1984. Existen, sin embargo -y cito las más cercanas en el tiempo- varias ediciones y reproducciones que no abarcan la totalidad de la producción. En 1981 se reproduce la edición del *Voyage autour de ma chambre* con postfacio de Sainte-Beuve en las ediciones Plasma. Este mismo año aparece otra edición parcial bajo el título de *Grandes oeuvres* (*Voyage autour de ma chambre*, *Le Lépreux de la cité d'Aoste* y *Les Prisonniers du Caucase*), publicada por la Imprenta de Montligeon. En 1983 se publica (Châteauroux, G. Aquilina) una reproducción de la edición de París de C. Margon y E. Flammarion de 1888 del *Voyage autour de ma chambre*, seguida de *Le Lépreux de la cité d'Aoste*. Un año después encontramos otra edición de las dos obras conjuntas por Corti, en su colección "Romantique". Georges Peltier selecciona tres textos (Ed. Comp'Act): el relato *Voyage autour de ma chambre*, así como *Une évasion* y *Quelques étapes dans la vie de Xavier de Maistre*, publicados en 1988. La última edición parcial es la de *Expédition nocturne autour de ma chambre* presentada por Michel Covin y publicada en Mayenne, Le Castor Astral, en la colección "Les inattendus" en 1990. En España es casi un desconocido. Desde 1920, año en que se tradujeron los cinco relatos conclusos de Maistre, tan sólo encontramos algunas reimpresiones hasta 1970. En estos casi treinta últimos años no hay noticias del autor en traducciones castellanas.[7]

Ya lo decíamos, la primera traducción de la que hemos tenido constancia documental en nuestro país data de comienzos del siglo XIX, concretamente de 1829, enmarcándose pues dentro de los límites cronológicos de la temática de este coloquio sobre "La traducción en España, 1750-1830". Se trata de *El leproso de la ciudad de Aosta*, "obrita escrita en francés -así reza en el título- por el célebre conde de Maistre, traducida al castellano con notas geográficas y explicativas por D. Joaquín Badué y

---

[5] Puede citarse también el estudio general de Lombard (1977); Maistre no está totalmente olvidado por su *Voyage autour de ma chambre* que sí ha sido objeto de atención por algunos estudiosos, como Durand 1972, Sangsue 1987, Burlon 1987 o Welington 1990. En España son escasos los estudios -parciales- sobre la obra de Maistre: mencionaré los de De Diego 1994 y Palacios 1994.

[6] En 1984 Dumas, Cazzola y Lovie, editan, bajo el título de *Nouvelles*, los cinco relatos de Maistre y el inconcluso *Histoire d'un prisonnier français*; también de 1984 es una edición que reproduce la publicada en el siglo XIX por Clarétie: comprende (con el título de *OEuvres complètes*) los cinco relatos y la recopilación de sus poesías.

[7] Sobre la recepción global en nuestro país de X. de Maistre versa el artículo de la autora de esta comunicación en prensa en el número monográfico de la revista *L'Ull crític* sobre "La literatura francesa desde la Revolución y sus traducciones en el siglo XX hispánico" (ed. de Marta Giné).

Moragas" en Madrid, en la Imprenta de D. Miguel de Burgos. Desconocemos si esta traducción reproduce la edición de San Petersburgo o, como parece más lógico, se basa en la primera edición de las obras de Xavier de Maistre que había sido publicada en tres volúmenes en París por Dondey-Dupré, en 1825, bajo el título genérico de *Oeuvres de M. le Comte Xavier de Maistre*. O incluso en otra de 1828, en dos volúmenes y revisada por el autor, justo mediando un año con la traducción española a la que hemos hecho referencia. Resulta anecdótico comentar que este "célebre conde de Maistre" no era tal en realidad. Fue en Rusia donde así se le conoció por haberlo sido su padre, aunque él no heredara el título. Pero en las primeras ediciones francesas aparece la alusión al rango nobiliario y nuestro traductor así lo acepta.

Esta traducción de 1829 no figura en el repertorio de Montesinos ni en el de Ferreras. Montesinos (1980: 219-220) menciona tres traducciones de Maistre, todas de *El leproso de la ciudad de Aosta*: la primera, de 1825, editada en París por Rigoux, aparece sin nombre de autor y en tomo con *Evelina*, novela también anónima que la precede; la segunda ya data de 1832, publicada en Madrid por Boix y, según Montesinos, parece copia de la edición anterior; en la tercera, igualmente publicada en París por Parmentier, se omite la fecha de publicación. Por su parte Ferreras (1973: 88) alude a las tres pero con más imprecisiones. En cualquier caso se ha de decir que estos repertorios son incompletos y así, en el caso de Montesinos que se establece sobre un periodo más amplio (1800-1850), hemos localizado otra obra de Maistre fechada en 1846, no mencionada por el crítico. Se trata de una traducción del conocido *Voyage autour de ma chambre* que, con el título de *Viaje alrededor de mi cuarto por el conde Javier de Maistre y traducido del francés por D. J. N. V. R.*, fue publicado en Barcelona por la imprenta de J. A. Oliveres y Mata (existe un ejemplar en la Biblioteca de la Universitat Pompeu Fabra).

Nuestra traducción es pues, como decíamos, relativamente cercana a la primitiva publicación de la obra, acaecida en 1811 en San Petersburgo, y con posterioridad en París en 1825. ¿Qué es *El leproso de la ciudad de Aosta* y qué interés podría despetar en nuestro país? Estamos ante un diálogo entre dos personajes: el leproso y un militar. Todos los detalles recogidos en el relato son exactos. El primer protagonista, personaje real, se llamaba Pierre-Bernard Guasco, perteneciente a una familia de origen italiano, que había sido cercenada por la terrible enfermedad de la lepra. Maistre lo conoció e incluso llegó a visitarlo en dos ocasiones. Algunos elementos secundarios que aparecen en el transcurso del diálogo, como el perro que acompaña al leproso o la pareja de jóvenes esposos que atrae la atención del mismo, también existieron en la realidad (Berthier 1984: 64-65).

La Providencia, aquella contra la que luchó Voltaire, está presente en toda la obra de Maistre y más particularmente en *El leproso de la ciudad de Aosta*. El hombre, por desgraciado que sea, ha de confiar en la Divina Providencia y no recurrir al suicidio. Esta es la lección moral que se desprende del diálogo. Ahora bien, pensemos en la época en que este relato apareció en Europa con un héroe de moda como Werther y traspongámoslo a la España fernandina.

1829 es el año de publicación de la obra: estamos en pleno período absolutista, época de censura rígida que a duras penas pudo atenuar el trienio liberal de 1820-1823, pero muy abundante en cuanto a traducciones. Es de todos conocida la importancia para la historia de la novela hispánica (en todos sus aspectos: influencias, calidad, número, ideología), de las traducciones -particularmente de obras francesas e inglesas- al español que se vinieron realizando ya en nuestro país o incluso fuera de él desde el siglo XVIII hasta bien entrada la centuria siguiente, causa principal de la tan traída y llevada paupérrima producción autóctona. Y de Francia, como dice Montesinos, viene todo en literatura, lo bueno y lo malo; lo censurado -clandestinamente-, las obras edificantes y morales -muy del gusto del público-, y cualquier tipo de literatura. Baste comprobar el repertorio de autores traducidos.

El leproso de la ciudad de Aosta se puede situar en el segundo grupo, como obra edificante y moral. En la advertencia del traductor, algunos de cuyos párrafos me permito reproducir por significativos, éste nos dice:

> La reputación justamente célebre de que goza el autor de esta corta pero interesante anécdota, el asunto tierno de que trata, la moralidad que presenta apoyada en la esperanza en el Todopoderoso, y en la resignación religiosa en los trabajos de la vida, son otros tantos motivos que me movieron a traducirla. Su título anuncia el objeto, y éste el interés melancólico que debe inspirar a sus lectores; pues todos saben que la lepra es una de las enfermedades más temibles y contagiosas que existen, y contra la que se toman todas las precauciones posibles para aislarla y cortar todo rastro de comunicación con el desgraciado que se halla infestado de ella.
>
> Si se examina moralmente la situación de un infeliz atacado de este mal, no podremos menos de conmovernos al verle solo, desamparado, sin tener a quien comunicar las ideas y sentimientos lisonjeros o tristes que le ocupen; sin nadie que le alivie y le consuele; sin nadie, en fin, que contribuya a proporcionarle la menor distracción en su desgracia, ni el menor auxilio en su mal y en sus penas. Semejante situación hace ciertamente estremecer, al considerar un hombre fastidiado de su misma existencia, entregado a sus solos recursos, y atormentado continuamente de dolores morales y físicos, no teniendo por única distracción más que la tierra que le rodea y el cielo que le cubre. Un estado tan extremadamente miserable abatiera seguramente al hombre más fuerte y de mayor sufrimiento, si Dios, que vela siempre sobre los infelices como sobre los demás, no le tendiera su consoladora diestra y le diera fuerzas suficientes para resignarse con su deplorable suerte, y por la confianza en su protección divina, los medios de hacer más llevaderos sus tristes males.
>
> Tal es la moralidad que resulta de esta anécdota, escrita en diálogo sentimental y sencillo, cual conviene a una producción de esta naturaleza. Su autor, su estilo y su objeto merecieron al publicarse en francés la más grata aceptación, y yo cifro mis deseos en que esta publicación castellana sea recibida tan favorablemente. (Maistre 1829: III-IV)

En efecto, la reputación de Maistre y la aceptación en particular de esta obra en francés son datos verificables por la propia historia literaria.

En la advertencia, palabras como moralidad, protección divina, resignación, esperanza en el Todopoderoso, parecen condicionar de antemano la lectura. Mas no se trata tan sólo del ánimo del traductor por prevenir al público o por burlar la censura. Así es el diálogo, ésa es la idea que transmite y que se ejemplifica muy bien en un momento culminante del mismo. Aunque la idea del suicidio viene a la mente de nuestro leproso en alguna ocasión, la hace suya de una manera consciente y premeditada tras la muerte atroz de su único consuelo, un perro que le sirve de compañía. Sin embargo, la llamada divina, representada por una carta de su hermana que ilumina sus sentidos:

> Hermano mío, muy pronto voy a dejarte, pero no te abandonaré. Desde el cielo, a donde espero ir, velaré sobre ti, rogaré a Dios que te dé el valor de soportar la vida con resignación, hasta que él quiera reunirnos en su mansión celestial; entonces podré manifestarte todo mi afecto; ya nada me impedirá acercarme a ti, y nada podrá separarnos. Te dejo la crucecita que he llevado toda mi vida, y que me ha consolado muchas veces en mis penas: y mis lágrimas solo a ella tuvieron por testigo. Acuérdate, cuando la veas, de que mis últimos deseos fueron que pudieses vivir y morir como buen cristiano (Maistre 1829: 40-41),

le hace desistir del crimen -así lo invoca- que iba a cometer: "¡Oh apreciable carta! Ya no se separará mas de mí, conmigo la llevaré al sepulcro, y ella será quien me abra las puertas del cielo que mi crimen debía cerrarme para siempre" (Maistre 1829: 41).

La resignación ante su sufrimiento físico o ante su soledad -contrapunto del *mal du siècle*-: "Aquel que ama su retiro hallará en él la paz; la imitación de Jesucristo nos lo enseña, y yo empiezo a experimentar la verdad de estas palabras consoladoras" (Maistre 1829: 13), la redención por medio del trabajo: "El sentimiento de la soledad se alivia también por medio de la ocupación. El hombre que trabaja nunca es enteramente desgraciado" (Maistre 1829: 13), la muerte ejemplar de su hermana mirando al cielo como perfecta cristiana o finalmente las palabras del leproso cuando se despide de su interlocutor: "No, no debo tener más sociedad que yo mismo, ni más amigo que el Señor del universo: con él nos volveremos a ver" (Maistre 1829: 48) ilustran con justicia el prólogo del traductor.

En cuanto a las notas, todas ellas de Badué y Moragas, son, como reza la portada de la impresión, de naturaleza geográfica y explicativa. El traductor nos habla de Aosta, decorado del diálogo, en una llamada a pie de página amplia en referencias históricas y descriptivas sobre la ciudad y su entorno.Y las villas de San Mauricio y Onella, el río Doria, la cumbre de San Bernardo e incluso los Alpes, estos últimos en nota abundante y didáctica: "Montañas altas de Europa que separan la Italia de Francia y Alemania: esto es, empiezan del lado de Francia hacia la costa del mar Mediterráneo cerca de Mónaco, entre el Estado de Génova y el Condado de Niza, y se terminan en el golfo de Carnero, que forma parte del golfo de Venecia" (Maistre 1829: 4, n. 2) merecen su atención. Una nota a pie de página de observación al lector para guiarle en su lectura - "Al ir a empezar el Leproso su narración observa la corta distancia que hay entre el

viajero y él, y temiendo pegarle la enfermedad, corta la conversación por las observaciones que después siguen" (Maistre 1829: 24)- es la única anotación que difiere en sus contenidos. Sin embargo el traductor omite el paratexto que abre la edición de Maistre. Se trata de un fragmento de *Las estaciones* perteneciente al poeta inglés Thomson, concretamente unos versos dedicados al Invierno que ilustran muy bien la ideología del diálogo. En lo referente a la traducción, Badué y Moragas vierte casi literalmente a la lengua castellana, aunque hemos detectado algunas variaciones que no son nada significativas y que van referidas a alguna palabra o frase añadidas. Sí nos ha parecido curiosa la intromisión de un elemento poético repetitivo referido a la noche que podría decir algo de veleidades poéticas del traductor. Cuando Maistre habla de ella, sistemáticamente el traductor español utiliza la imagen de la luna que viene al encuentro de la nocturnidad. Son ejemplos como "durante las noches en que la luna ocultando su plateado disco a los mortales" (Maistre 1829: 3) por "pendant les nuits sombres"; o "mis inquietudes se aumentan a medida que la luna avanza en su carrera, y cuando ya va a ocultar su clara luz" (Maistre 1829: 22) por "mes inquiétudes augmentent à mesure que la nuit s'avance". Y este otro: "Cuando volví en mí la luna estaba en la mitad de su carrera" (Maistre 1829: 41) por "lorsque je revins à moi, la nuit était avancée".

Al término de la presentación de esta traducción de *Le Lépreux de la cité d'Aoste*, concluimos diciendo que durante el primer tercio del siglo XIX, su autor, Maistre, gozó de cierta reputación entre nosotros, máxime teniendo en cuenta las obras que se traducen en este período, desde finales del siglo de las Luces. Las traducciones de obras francesas en castellano son las más numerosas con respecto a otras lenguas e importantes, no sólo por la cantidad, también por la calidad de algunos de los autores traducidos. Se puede decir que nuestro autor es uno más de entre la pléyade de franceses, pero no de los más singulares, si contabilizamos las traducciones castellanas de algunos de sus coetáneos en uno de los repertorios mencionados, aun siendo incompleto. Ferreras, en un período, 1790-1834, que coincide en parte con el propuesto en este coloquio, menciona, de Chateaubriand, 46 traducciones; de Florian, 49; de Mme de Genlis, 23; de Mme Cottin,[8] 18; de Lesage, unas 30; de Rousseau, 17; de Bernardin de Saint-Pierre, 13 (Ferreras 1973: 86-89). Maistre, por su parte, se sitúa con las tres traducciones ya aludidas al lado de Voltaire o Montesquieu por citar a aquéllos de primera importancia. No es el caso para el siglo XX, en donde traducciones de autores ya consagrados de la centuria anterior son muy abundantes con respecto a las realizadas sobre Maistre. Como ocurre en Francia, el autor de *Voyage autour de ma chambre* despertó más interés en su propio siglo que en el actual. Ya ha quedado reflejado que hemos

[8] Precisamente Mme Cottin, autora de corte sentimental, escribe una novelita publicada en París en 1806, de tema similar al de *La Jeune Sibérienne* de X. de Maistre. Con el título de *Élisabeth, ou les exilés de Sibérie*, introduce muchas variaciones con respecto a la novela posterior de Maistre que respeta más la historia verídica. Mme Cottin alcanzó notable éxito fuera de Francia, siendo traducida a varios idiomas; en España, como se comprueba, gozó de gran predicamento, siendo su novela más conocida *Mathilde ou Mémoires tirés de l'histoire des Croisades*.

tenido ocasión de establecer el repertorio de las traducciones del autor hasta llegar a nuestra época, observando que son más abundantes y variadas en la centuria precedente, limitándose bastante la producción en nuestro siglo.

Difícilmente puede concebirse una aproximación a la literatura que prescinda de su inclusión en el contexto histórico que la ve nacer. En el caso que nos ocupa, parece evidente que, en unos momentos históricos en los que Iglesia y monarquía en España imponen sus frenos, una obra de las características de la que hemos presentado tendría una buena acogida por la censura y probablemente por un determinado público más interesado por la utilización pedagógica de la novela que por la calidad literaria de la misma. Esa es la razón de que se aprecien más los moralistas a lo Marmontel o los utópicos como Florian o Bernardin de Saint Pierre. La literatura francesa traducida no es nada selectiva. Paradójicamente el relato más apreciado del propio Maistre -*Voyage autour de ma chambre*-, mucho más abierto, más moderno en términos literarios, hubo de esperar veinte años -hasta 1846-, según nuestras referencias, para ser traducido.

Referencias bibliográficas

BERTHIER, Alfred. 1984 (1920). *Xavier de Maistre. Étude biographique et littéraire*, Ginebra, Slatkine (reimpresión de la ed. de Lyon-París).

BRUNET, Jacques-Charles. 1860. *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, París, Firmin Didot.

BURLON, Louis. 1987. "L'art du paradoxe dans le *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre" *Revue des Études Maistriennes* 10, 170-187.

DE DIEGO, Rosa. 1994. "El viaje interior de Xavier de Maistre" en *Actas del IX simposio internacional de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, II, 339-345.

DURAND, Gilbert. 1972. "Le voyage et la chambre dans l'oeuvre de Xavier de Maistre (Contribution à la mythocritique)" *Romantisme* 4, 76-89.

FERRERAS, Juan Ignacio. 1973. *Los orígenes de la novela decimonónica*, Madrid, Taurus.

LOMBARD, Charles M.. 1977. *Xavier de Maistre*, Boston, Twayne Publishers.

MAISTRE, Conde de. 1829. *El leproso de la ciudad de Aosta. Obrita escrita en francés por el célebre conde de Maistre, traducida al castellano con notas geográficas y explicativas por D. Joaquín Badué y Moragas*, Madrid, Imprenta de D. Miguel de Burgos.

MAISTRE, Xavier de. 1984a. *Nouvelles*. Edición de P. Dumas, P. Cazzola & J. Lovie, Ginebra, Slatkine.

MAISTRE, Xavier de. 1984b. *OEuvres complètes*. Edición de Pierre Clarétie, Plan de la Tour, Éd. D'Aujourd'hui.

Montesinos, José F. 1980. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Madrid, Castalia.

Palacios, Concepción. 1994. "Los relatos rusos de Xavier de Maistre: *Les Prisonniers du Caucase*, *La Jeune Sibérienne* e *Histoire d'un prisonnier français*" *Anales de Filología Francesa* 6, 137-151.

Sangsue, Daniel. 1987. *Le récit excentrique*, París, J. Corti, 2ª parte, cap. V.

Welington, Marie. 1990. "*Voyage autour de ma chambre* et les lumières: un enchaînement" *Neuphilologische Mitteilungen* XCI, 379-387.

VI

TEATRO

TRADUCCIONES DEL FRANCÉS EN EL TEATRO DE BARCELONA (1790-1799)

JOSEP MARIA SALA VALLDAURA
UNIVERSITAT DE LLEIDA

Por razones de prestigio sociocultural, algunos miembros de la aristocracia y la alta burguesía barcelonesas representaban en algunas ocasiones en francés. Así, Francesc Curet comenta dos ejemplos extraídos del *Calaix de sastre* del baró de Maldà: en el salón grande del antiguo Palau dels Templers i de la Comtessa, salón decorado por los duques de Alba en 1785 al gusto neoclásico, con "columnes, pedestals, al·legories mitològiques i trofeus militars" (1935: 64), sus nuevos propietarios, los vizcondes de Gante, montaron obras francesas, con el consiguiente reproche de ciertos sectores tradicionalistas ante "les produccions de Molière, Racine i Voltaire" (1935: 65). Por esa misma animadversión galófoba, en 1792, el doctor Jeroni Borràs tuvo que suspender en su casa particular de la calle del Pi las representaciones de la tragedia *Zaida*, de Voltaire.[1]

El teatro en las casas particulares explica también la causa de ciertos éxitos y de ciertas ediciones de obras sueltas, pero las representaciones en los palacios y mansiones de las familias aristócratas o ricas son una excepción a las características generales señaladas por Juan Antonio Ríos para este tipo de teatro, al que define como "teatro pobre, pálido reflejo del que se hacía en los escenarios públicos" (1988: 366): los aficionados nobles y más adinerados no carecían "de medios materiales y humanos" (1996: II, 689), por lo que -incluso para distinguirse- en ocasiones preferían las obras de mayor lujo en vestuario y accesorios. Por eso, una de las obras más representadas fue *El huérfano de la China*, de Voltaire, traducida por Tomás de Iriarte.[2] El éxito que esta obra obtiene en los teatros particulares se debe -según el testimonio de Rafel d'Amat, el barón de Maldà, en su *Calaix de sastre* de 20 de abril de 1800 (Curet 1935: 69-71)- a que permite lucir vestidos y complementos lujosos a los aficionados aristócratas y ricos, aunque de sus palabras se infiera también el gusto por lo exótico y hasta por el disfraz.

[1] Con toda probabilidad, se trata de la versión de Pablo de Olavide, que imprimieron en Barcelona Carlos Gibert y Tutó y, también, la Viuda Piferrer.

[2] Existen, al menos, dos ediciones: *El huérfano de la China. Tragedia en cinco actos, traducida de verso francés en verso libre castellano* en *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte*, Madrid, Benito Cano, 1787, V, 195-298; reproducida en una nueva ed. de las obras de Iriarte, Madrid, Imprenta Real, 1805, V, 183-280 (Ríos 1997: 220). Para un comentario de la traducción en versos enedecasílabos de Iriarte véase Lafarga 1989: 105. Ambas ediciones pueden consultarse en la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona (83.778 y 83.580, respectivamente).

Quizás dicha riqueza ayudó a ser igualmente aplaudida en el teatro de los Reales Sitios (Cotarelo 1897: 70), si bien después no entró en el repertorio de los teatros comerciales.

Si nos ocupamos ya del teatro comercial y de las obras traducidas que subieron, en esa última década del Setecientos, al tablado de la Casa de les Comèdies de Barcelona,[3] sorprende un tanto la escasa diferencia en el número de obras que nos llegan de París por comparación con las que provienen de los escenarios italianos. De hecho, entre las estrenadas en la Casa de Comèdies de Barcelona desde 1790 y hasta 1799, son 33 las piezas traducidas o adaptadas del francés;[4] y 29, las de Goldoni, Metastasio, Camillo Federici, etc. No hace falta, tampoco, prestar demasiada atención a la duración de las obras estrenadas, pues alcanzan una similar aceptación los autores españoles del XVII y comienzos del XVIII (5,75 representaciones/obra), los españoles coetáneos (5,60), los autores franceses (5,24) y, en último lugar, algo distanciados, los italianos (4,68). Los resultados de Francisco Lafarga respecto al Teatre de Barcelona entre 1774 y 1794 tampoco muestran demasiadas diferencias: "Cada obra francesa se representó 4,72 veces, mientras que cada obra española lo hizo 4,88 veces" (1988: 235).

Como en el caso del teatro en castellano, se mezclan dramaturgos de épocas anteriores con escritores de finales del Setecientos. En cuanto a los traductores, acaso convenga distinguir, por un lado, a quienes habían intentado apoyar prácticamente la estética neoclásica, al redor del conde de Aranda y Pablo de Olavide, y, por otro, los hombres del teatro más popular o popularista que traducen, adaptan, ponen en verso, etcétera, según las apetencias de su público. Antes de 1777 y de Floridablanca, la política ilustrada procuró reformar precisamente esta práctica teatral de tipo popularista, pero sin apenas resultados, de manera que las traducciones de Olavide, Tomás de Iriarte, Clavijo y Fajardo, acabaron montándose al lado de las hechas por auténticos servidores del gusto popular, así el apuntador Joseph Vallés, Comella, Valladares, Fermín del Rey, Moncín, sin que prevaleciera el gusto neoclásico. En síntesis de Francisco Lafarga,

> ¿Quiénes se encargaron de traducir todas estas piezas? Algunos son dramaturgos de prestigio, como Tomás de Iriarte o Ramón de la Cruz, que cuentan con monografías, grandes espacios en los manuales y ediciones solventes. Otros, más modestos, son escritores conocidos por los especialistas, que gozan de mejor o peor prensa y son en algunos casos objeto de rehabilitación: Calzada, Enciso, Rodríguez de Arellano, Valladares, Solís. Finalmente, varios ilustres desconocidos que de vez en cuando asoman en las bibliografías y de los que poca cosa se sabe. (1988: 232)

Lleva, pues, razón Ríos Carratalá al afirmar que muchas traducciones fueron realizadas por motivos estrictamente teatrales -en su sentido comercial-, escritas por

[3] Los datos utilizados en este trabajo proceden de Par y de los avisos y noticias publicados en el *Diario de Barcelona*. Un estudio de conjunto de la situación del teatro en la época podrá verse en mis dos trabajos en prensa *Cartellera del Teatre de Barcelona, 1780-1799* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat) y *El teatro de Barcelona a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, o las musas de guardilla* (Lleida, Milenio).

[4] Incluyo *El médico impuesto* como equivalente de *El médico supuesto*, y *Embustero amo y criado, a cual miente más de los dos* como de *El embustero engañado*.

individuos a veces poco preparados y que son ajenas a cualquier preocupación de tipo ideológico o cultural (1997: 65-66).

Entre las traducidas, la obra más representada en la última década del Dieciocho en la Casa de les Comèdies de Barcelona fue *La Andrómaca*, seguramente gracias a una adaptación libérrima de Pedro de Silva y reducida a tres actos por Ramón de la Cruz. Durante esos años, subió a su escenario 17 veces, pero el éxito de Racine no es atribuible a los principios neoclásicos, pues lo que vieron los barceloneses era "una disparatada comedia heroica" (Ríos 1997: 66). (El propio concepto de "traducción" no siempre resulta suficientemente claro, teniendo en cuenta la existencia de las "subrepticias" o "semisubrepticias").[5]

Evidentemente, las tragedias que se representan de modo más fiel al original provienen de los afanes reformadores ilustrados y neoclásicos. En general, no consiguen los plácemes del público, y, por ejemplo, *La Zaida*, de Voltaire, con traducción de Pablo de Olavide de 1771, tan solo se escenifica una vez entre 1790 y 1799; *Celmira*, de De Belloy, del mismo traductor, se representa en cuatro ocasiones. Constituye una excepción destacable *La Hipermenestra*, tragedia de Lemierre, traducida también por Olavide (en 1764), destinada a alcanzar las diez funciones. La actriz María Ladvenant la había ya estrenado con notable éxito en 1764, en el teatro de la Cruz de Madrid (Andioc & Coulon 1996: II, 739) y en Barcelona se repitió la buena acogida, mucho mayor que la que obtuvo en otras ciudades, como Sevilla (Aguilar Piñal 1974: 285) o Valencia (Zabala 1982: 302). ¿Por qué gustó en las capitales española y catalana? Seguramente por las mismas razones que en París y por lo que explica la crítica del *Memorial literario*, en 1788:

> Se representó por la primera vez en París año de 1758, en el cual celebraron las grandes pinturas de las pasiones y afectos. En España se ha representado traducida en los Sitios Reales por la misma actriz que ahora lo ha hecho en el Coliseo del Príncipe; en la cual han admirado los inteligentes la misma expresión y viveza de sentimientos que se hallan en el drama. (Coe 1935: 121)

La comedia *La escocesa*, representada ocho veces, provenía de una época incluso anterior a la tarea traductora de comedias del grupo de Pablo de Olavide: en 1767 había sido publicada la versión de Tomás de Iriarte; y en 1771 fue estrenada en Madrid la hecha por Ramón de la Cruz. Sin embargo, su éxito barcelonés del fin de siglo radica en su relación con la comedia sentimental (García Garrosa 1997: 112), ya que el público catalán no podía comprender la sátira de Voltaire a su enemigo Elie Fréron, causa primera del triunfo parisino (Lafarga 1989: 92).

Charles-Simon Favart es el autor de dos obras bastante representadas: *Les moissonneurs*, es decir, la primera parte de *La espigadera*, según la versión de Ramón de

[5] El concepto de "traducir" era muy laxo y libre, según pone de manifiesto Inmaculada Urzainqui (1991), quien llega a distinguir hasta doce líneas fundamentales de traducción en el siglo XVIII: por restitución, selección, abreviación, acumulación, corrección, nacionalización, generalización, actualización, recreación, traducción, paráfrasis y continuación.

la Cruz estrenada en Madrid en 1778; y *Solimán II*, traducida por Rodríguez de Arellano y estrenada en el teatro de la Cruz en 1793. En cuanto a aquélla -*La espigadera, primera parte*- no conviene olvidar que "la ópera cómica francesa coincidía en su forma con la zarzuela" (Lafarga 1997: 102), aunque en castellano se convirtió en una "comedia de música" (Dowling 1991: 181).

Algunas obras dadas a conocer por el círculo de Pablo de Olavide sufrieron después una transformación para amoldarse a los gustos del público, pues, en palabras de García Garrosa (1997: 122):

> El predominio del octosílabo, como se comprenderá fácilmente, no es casual. Es el que da más dinero a los autores, porque las obras en verso se cotizan más que las escritas en prosa. Y es la forma tradicional del teatro hispano.

Por esto fueron versificadas *a posteriori*: es el caso de *El desertor*, de Mercier (Calderone 1987). Consiguió ocho funciones entre 1790 y 1799, merced a que conectaba tanto con la nueva sensibilidad como con la tradicional espectacularidad de los desfiles y paradas militares, y no por su origen, más próximo al género trágico clásico. Lo pone de relieve, en 1789, el comentario del *Memorial Literario*: "el asunto de este drama es de los más tiernos y lastimosos que se pueden presentar en el teatro, [...] y es la primera comedia militar a lo moderno que se ha representado en nuestros teatros con comparsas de soldadescas, tambores, pífanos, etc. cuyo ejemplo han seguido otras muchas" (cit. por Coe 1935: 66).

También en alguna ocasión los traductores neoclásicos cambiaron el original francés en prosa por el verso castellano, siguiendo un proceso de naturalización más general; verbigracia, con nueve representaciones en la Casa de les Comèdies entre 1790 y 1799, Tomás de Iriarte y *El filósofo casado o el marido avergonzado de serlo*, de Destouches.

Como vimos, se tradujo *Solimán II* en la última década del siglo XVIII, en un período no muy activo en materia de traducciones. De todos modos, no se puede olvidar la labor traductora de Antonio Valladares y Sotomayor, quizás el que más se dedicó entre los autores populares del fin del Dieciocho, al menos durante la década de los ochenta: la primera parte de *La Adelina*, de A. Leblanc de Guillet, que arregló en verso, lleva censura de 1781 (McClelland 1970: II, 577,n. 7), y *El trapero de Madrid*, de Mercier, se había estrenado en el teatro del Príncipe de Madrid en 1782 (Andioc & Coulon 1996: II, 864) y había llegado al tablado de la Casa de les Comèdies barcelonesa el 24 de agosto de 1784 (Par 1929: 499); se escenificaron doce y cinco veces respectivamente durante los últimos diez años de la centuria. En 1782 se tradujo *La costurera o La pobreza con virtud nunca se queda sin premio*, también de Mercier, por el "ilustre desconocido" Francisco Flores Gallo, todavía con tres funciones en el Teatre de Barcelona, el 22 y 23 de octubre de 1795 y el 16 de noviembre de 1796, a raíz de la acogida de la literatura dramática que pretendía conmover, emocionar o sobrecoger. Asimismo, *El huérfano inglés o El ebanista*, del marqués de Longueuil traducida por José

López de Sedano,[6] vivió un fin de siglo notable con nueve funciones. Marmontel -representado gracias a *El divorcio feliz*, traducción de Ramón de la Cruz (1781), y *La bella pastora*, en traducción de Bruno Solo de Zaldívar (1782)- define acertadamente el nuevo "drama": "On donne aujourd'hui plus particulièrement ce nom à une espèce de tragédie populaire, où l'on représente les événements les plus funestes et les situations les plus misérables de la vie commune" (cit. por Carnero 1997: 117).

Luis Moncín, Luciano Francisco Comella, Fermín del Rey, Gaspar Zavala y Zamora... tomaron en cierta medida el testigo de Valladares y José López de Sedano. La década final del Dieciocho asistió a los estrenos, muy celebrados, de *El embustero engañado*, una imitación de *Le menteur* de Corneille pergeñada por Moncín; de *La virtud premiada y el verdadero buen hijo*, de Villemain d'Abancourt, a cargo de Moncín, aunque otras piezas no agradaron. Sin embargo, muestran casi siempre el proceso de aceptación del teatro sentimental -en consonancia con lo afirmado por García Garrosa (1996)-, la preferencia por el drama o la comedia serias sobre, por ejemplo, la tragedia: no pasaron de una función *El falso profeta Mahoma*, de Voltaire, por Rodríguez de Ledesma, o de dos, *Semíramis*, de Voltaire, a pesar de haberla adaptado Zavala de una manera absolutamente al margen del clasicismo francés y del género trágico con el fin de situarla muy cerca de los gustos españoles de pervivencia barroca. Por eso Zavala le añadió música, como hiciera en otras muchas obras (Carnero 1997: 125).

Un caso aparte es el de Molière, nombre asimismo de un espectáculo dedicado quizás a su vida[7] o realizado a partir de fragmentos o de alguna obra suya. Amén de *Molière*, se escenificaron *El médico supuesto* (o *impuesto*), en tres actos, que en Madrid no aparecerá hasta 1801;[8] *Las travesuras de Escarpín* (o *Crispín*), traducida por P. Calderón Bermúdez de Castro y puesta en verso por José Ibarro; y *Misántropo, enemigo de los hombres*, traducida por José López de Sedano. *El médico supuesto* continuó su éxito más allá de 1800, con 15 funciones hasta 1814; además de dos de *El médico a palos*, debida a Leandro Fernández de Moratín, que reemplazará la versión antigua y anónima y llegará a ser escenificada, entre 1814 y 1830, hasta 29 veces (Suero 1987-1997: I, 239 y 268). *Las travesuras de Escarpín* sólo se presentó una vez ante el público de Madrid, el 19 de agosto de 1776, y una nota en el manuscrito indica que las mujeres que la interpretaban ni tan solo la pudieron terminar (Lafarga 1997: 97), pero en Barcelona se hizo en cuatro ocasiones en 1790.

La similar aceptación de las obras españolas y de las adaptaciones francesas e italianas ratifica su idéntico empleo en la programación de las compañías, con una cierta especialización de las traducciones como piezas de repertorio. La puesta en escena,

---

[6] Existe otra traducción de Tomás de Iriarte; sobre la cuestión de los traductores de esta obra, remito a García Garrosa 1990. 90.

[7] Acaso quepa recordar la existencia de *El casamiento de Molière*, de Goldoni, pero no me consta que hubiera sido traducida.

[8] Ignoramos su traductor. Andioc & Coulon (1997: II, 774) sólo mencionan *El médico supuesto* como estrenada en los Caños del Peral el 15 de enero de 1801; confróntese con Andioc 1996.

además, tiende a igualar lo que tuvo un distinto origen -español o extranjero-, sin que esto preocupara al público, muy poco interesado en averiguar la nacionalidad del autor de la obra que aplaudía según coincidía con sus expectativas, su gusto y su competencia teatrales.

OBRAS FRANCESAS REPRESENTADAS
EN EL TEATRO DE BARCELONA (1790-1799)

Título	**Autor**	**Año** Madrid	**Representaciones** Barcelona	**Nº**
Celmira	De Belloy, trad. P. de Olavide	1771	01.06.92; 26.06.93; 20-21.09.98	4
El desertor (francés)	Mercier, trad. P. de Olavide, en verso José López de Sedano	1777	26.10.90; 17-18.09.91; 12-13.04.96; 09.05.97; 06.02.98; 05.09.99	8
El divorcio feliz o la marquesita	Novela de Marmontel, trad. R. de la Cruz	1782	20 y 24.08.99	2
El embustero engañado [*¿Embustero amo y criado, a cual miente más de los dos?*]	Imitación de *Le menteur* de Corneille por L. Moncín	1793	22.06.93; 02.03.94; 15-16.07.95; 07.02.96; 18.02.98; 09.09.98; 16.01.99; 09.07.99 [+22-23.02.94]	9+2?
El falso profeta Mahoma	Voltaire, trad. F. Rodríguez de Ledesma	1795	16.11.99	1
El filósofo casado (o *El marido avergonzado de serlo*)	Destouches, trad. T. de Iriarte	1771	17.08.91; 23.11.91; 14.12.92; 29.04.94; 28.06.94; 23.05.98; 27.12.98; 18.07.99; 06.12.99	9
El heredero universal	Reynard, trad. Clavijo	1777	01.01.90; 13.05.97	2
El huérfano inglés o El ebanista	Marqués de Longueuil, trad. José López de Sedano	1778	16.06.90; 14.12.90; 13.09.91; 05.12.91; 16.10.92; 05.11.93; 02-03.01.99; 22.08.99	9

El médico supuesto (*impuesto*)	Molière	1801	28.10.96; 01.06.97; 19.01.98; 17.08.98; 27.01.99; 30.03.99 [+21 y 23-24.04.96]	7+3
El trapero de Madrid	Mercier, adaptación de Valladares	1782	03.08.95; 21.09.96; 17.08.97; 15.02.98; 11.0699	5
La Adelina (*Adelinda*), primera parte	Leblanc de Guillet, trad. y arreglo en verso de Valladares	1781	23 y 30.07.91; 17.08.92; 03.09.93; 03.12.93; 30.11 y 01.12.95; 23-24.11.96; 09.09.97; 18.08.98; 25.01.99	12
La Andrómaca	Racine, adapt. de "Joseph Cumplido" (Pedro de Silva), ¿exornada R. de la Cruz?	1764	14-15.08.91; 15-16.02.92; 13.01.93; 25.04.93; 07-09.11.96; 27-28.05.97; 03.09.97; 14.02.98; 02-03.08.98; 08-09.08.99	17
La bella pastora (*y discreto hablador*)	Marmontel, trad. B. Solo de Zaldívar	1781	13-14.09.96; 17.02.97	3
La costurera (*La pobreza con virtud nunca se queda sin premio*)	Mercier, trad. F. Flores Gallo	1782	22-23.10.95; 16.11.96	3
La escocesa	(Hume) Voltaire, trad. Cruz o Iriarte	1771	08.06.91; 27.01.92; 22.04.95; 25 y 28.07.97; 12.02.98; 21.06.98; 11.12.98	8
La espigadera, primera parte	Favart, trad. R. de la Cruz	1778	26.12.90; 06-07.08.91; 11.12.92; 26.07.94; 13-14.08.97	7
La esposa fiel	trad. del francés por J. Calvo de Barrionuevo	1786	04.08.91; 06.01.92; 29-30.04.96	4
La Eugenia	Beaumarchais, trad. R. de la Cruz	1772	19-20.05.91; 11-12.04.92; 10.06.94; 22.06.98	6
La Gabriela	De Belloy, trad. D. Rejón de Silva	1782	23.12.90	1

La Hipermenestra	Lemierre, trad P. de Olavide	1764	28.07.91; 28-29.04.92; 30.07.94; 06.10.94; 18-19.06.95; 25-26.01.97; 15.12.97	10
La virtud premiada (y el verdadero buen hijo)	F.-J. de Villemain d'Abancourt, trad. L. Moncín	1790	01-03.07.91; 28.05.92; 19-20.10.95; 12.05.98; 03.11.98; 15.07.99; 11.12.99	10
La viuda generosa	C. A. Faciolle, trad. F. del Rey	1792	07-08.09.93; 24.02.94; 22 y 25.04.99	5
La Zaida	Voltaire, trad. P. de Olavide	1771	03.04.96	1
Las travesuras de Escarpín (Crispín)	Molière, trad. P. Calderón Bermúdez de Castro	1776	31.07-01.08.90; 06-07.11.90	4
Los amantes engañados o falsos recelos	Mouslier de Moissy, trad. de L. Moncín	1793	25.03.99	1
Los exteriores engañosos	Boissy, trad. libre de Zavala	1803	28.11.95	1
Los tres mellizos	(Italia) P.-A. Lefèvre de Marcouille, trad. A. Rezano	1790	24-25.06.92; 02.0293; 21-22.04.98	5
Misántropo, enemigo de los hombres	Molière, trad. J. López de Sedano	1771	10-11.05.94	2
Molière	¿Molière?		11-13 y 28.02.91	4
Semíramis	Voltaire, adapt. de Zavala	1793	10-11.08.97	2
Solimán II	Favart, trad. de V. Rodríguez de Arellano	1793	09-10.10.96; 04.02.97; 31.01.98; 08-09.11.98; 02.11.99	7

Referencias bibliográficas

Aguilar Piñal, Francisco. 1974. *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo-Universidad de Oviedo.

Andioc, René. 1996. "Más sobre traducciones castellanas de Molière en el XVIII" en Josep M. Sala Valldaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, I, 45-63.

Andioc, René & Mireille Coulon. 1996. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.

Calderone, Antonietta. 1987. "*Le déserteur* dalla traduzione di P. de Olavide alla rielaborazione di J. López de Sedano" *Letterature* 10, 7-48.

Carnero, Guillermo. 1997. *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Coe, Ada M. 1935. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press.

Cotarelo y Mori, Emilio. 1897. *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

Curet, Francesc. 1935. *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIIIè*, Barcelona, Publicacions de la Institució del Teatre.

Dowling, John. 1991. "Ramón de la Cruz, libretista de zarzuelas" *Bulletin of Hispanic Studies* LXVIII, 173-182.

García Garrosa, María Jesús. 1990. *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

García Garrosa, María Jesús. 1996. "Algunas observaciones sobre la evolución de la comedia sentimental en España" en Josep M. Sala Valldaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, II, 427-446.

García Garrosa, María Jesús. 1997. "El drama francés" y "Catálogo de traducciones de dramas franceses" en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 105-126 y 295-323.

Lafarga, Francisco. 1988. "Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses" en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan, 227-237.

Lafarga, Francisco. 1989. *Voltaire en Espagne (1734-1835)*, Oxford, The Voltaire Foundation (*Studies on Voltaire*, 261).

Lafarga, Francisco. 1997. "La comedia francesa" y "Catálogo de traducciones de comedias francesas" en F. Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 87-104 y 235-294.

McClelland, Ivy L. 1970. *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*, Liverpool, Liverpool University Press, 2 vols.

Par, Alfonso. 1929. "Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII" *Boletín de la Real Academia Española* XVI, 326-346, 492-513 y 594-614.

Ríos Carratalá, Juan Antonio. 1988. "La obra de José Concha destinada a los teatros particulares"en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan, 351-366.

Ríos Carratalá, Juan Antonio. 1996. "Las obras para casas particulares de Antonio Rezano Imperial" en Josep M. Sala Valldaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, II, 687-705.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. 1997. "La tragedia francesa" y "Catálogo de traducciones de tragedias francesas" en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 63-85 y 205-234.

SUERO ROCA, M. Teresa. 1987-1997. *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1839*, Barcelona, Diputació de Barcelona-Institut del Teatre, 4 vols.

URZAINQUI, Inmaculada. 1991. "Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor" en Mª Luisa Donaire & Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 623-638.

ZABALA, Arturo. 1982. *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Institució "Alfons el Magnànim".

DERECHOS DEL TRADUCTOR DE OBRAS DRAMÁTICAS EN EL SIGLO XVIII

JERÓNIMO HERRERA NAVARRO

En la primera mitad del siglo XVIII apenas se traducían obras para los teatros. La producción dramática era exclusivamente nacional por un rechazo de lo extranjero que venía del siglo anterior. Sólo la afición de la Corte a la ópera contribuyó a extender el gusto por las obras musicales traducidas del italiano, y adaptadas al gusto español en forma de piezas que recibían las denominaciones de "melodrama escénico", "dramma harmonica" o "zarzuela". Incluso en una época tan propicia para abrirse al exterior como la que se inicia con el reinado de Carlos III, la traducción de obras dramáticas del francés, propugnada por muchos como el mejor instrumento de reforma del teatro español, tiene serios inconvenientes, ya que, como pone de manifiesto Bernardo de Iriarte en el informe que dirige en 1767 al conde de Aranda:

> rara comedia francesa (bien que no milita esta razón en las tragedias) podría acomodarse con éxito al teatro español por la diferencia de costumbres de las dos naciones: a que se agrega la dificultad de encontrar traductores hábiles que desempeñasen bien la ardua empresa de las traducciones; sobre todo debiendo éstas ser en verso; pues nuestro teatro no consiente la prosa como la admiten el francés, italiano e inglés (los segundos con preferencia a la poesía) y debiendo también competir en el lenguaje con la naturalidad, propiedad, delicadeza, gracejo y elegancia de *Lope*, de *de la Hoz*, de *Calderón*, de *Moreto*, de *Solís*, de *Mendoza*, de *Leiva*, de *Alarcón*, y otros. (cit. por Palacios 1990: 58-59)

A pesar de las dudas de Iriarte sobre la viabilidad de la traducción de obras francesas, es durante el gobierno del conde de Aranda cuando se ponen en marcha una serie de iniciativas encaminadas a conseguir la reforma del teatro, tomando como modelo el teatro francés: la creación en 1769 de la compañía teatral de los Sitios Reales con los actores más destacados de la escuela sevillana de Olavide para representar obras francesas traducidas, y la reforma que se inicia en 1770 en los teatros de Madrid persiguen este objetivo.

El círculo más cercano al monarca es el que actúa de avanzadilla impulsando la reforma según el *buen gusto*, introduciendo la traducción de obras francesas como alternativa al teatro nacional. Aunque estas reformas *ilustradas* fracasaron al rechazar el pueblo el estilo de declamación *a la francesa* de los actores de la escuela sevillana, y al considerar como poco adecuadas al carácter español las obras francesas, sin embargo,

tuvieron el efecto positivo de que, roto definitivamente el miedo al teatro extranjero, poco a poco se fue intensificando la traducción o adaptación de obras teatrales hasta tal punto, que el autor de un *discurso* anónimo dirigido al corregidor de Madrid José Antonio de Armona describe la situación a que se ha llegado en 1790 con estas palabras:

> en la copiosa colección que pudiera hacerse de nuestras comedias modernas, malas, buenas o medianas, apenas se hallarían dos enteramente originales, resultando de aquí que los franceses e italianos nieguen a nuestros poetas la facultad de inventar, y, con no menos vanidad que magisterio, publiquen que si hay entre nosotros alguna mediana composición dramática, debe su mediocridad a alguno de sus originales que le sirvió de norma". (Armona 1988: 294)

Este autor, que sin duda era un dramaturgo de la época, y que podría ser Gaspar Zavala y Zamora (Herrera 1996a) intenta explicar las causas de este hecho, y llega a la conclusión de que se produce por la costumbre de pagar lo mismo al *ingenio* por una obra original que por una obra traducida. Dice en este mismo documento que "no hay producciones cómicas que puedan honrarnos, porque no hay para ellas el competente premio" y continúa: "No es menos extraño y reprensible el establecido sistema de señalar igual recompensa [a] un poema enteramente original, bien sea cómico o trágico, que a una simple traducción. Es preciso desconocer absolutamente la notable diferencia que hay entre el crear y el copiar, o confesar que es uno de los más crasos desaciertos" (Armona 1988: 294).

Este interesante testimonio nos introduce de lleno en la problemática del pago a los poetas dramáticos por sus obras, que ya tratamos en otro sitio desde una perspectiva más amplia (Herrera 1996b). Ahora nos vamos a referir exclusivamente a las obras dramáticas traducidas y representadas en los teatros de Madrid, pero antes es necesario resumir brevemente el procedimiento de pago a los *ingenios* y el sistema de precios vigente en el siglo XVIII.

Durante todo el siglo XVII y la mayor parte del XVIII, las compañías cómicas adquirían las piezas que iban a poner en escena, directamente o a través del arrendador o del Ayuntamiento (desde 1720), entregando una cantidad fija y única al *ingenio*, normalmente pactada con anterioridad, aunque eran frecuentes los desacuerdos en función del éxito o fracaso de la representación. En todo caso, el Ayuntamiento tenía la última palabra. El autor entregaba el manuscrito de la obra y perdía todo derecho sobre ella, con lo que la compañía podía llevarla a las tablas cuantas veces quisiera, revenderla o imprimirla.

Durante la primera mitad del siglo, el autor mejor pagado fue José de Cañizares, que cobraba 1.500 reales por el conjunto formado por una comedia o zarzuela y dos entremeses o sainetes, hasta 1731, y después de esa fecha hasta su muerte ocurrida en 1750, 2.100 reales por el mismo concepto, si bien hay que destacar que en esta época era costumbre que el mismo *ingenio* entregara la comedia con los dos entremeses o sainetes. Otros autores menos conocidos conseguían cantidades inferiores, variables según las circunstancias, que llegaban como mucho a los 1.500 reales por comedia y dos sainetes.

Este procedimiento de pago, que era el habitual, se simultaneó durante los años 1720 y 1730 con otro que sólo se aplicaba a las comedias y que consistía en pagar al autor a razón de 100 reales por día de representación, de forma que se vinculaba el pago al *ingenio* con la permanencia de su obra en cartel. Pero se abandonó pronto porque normalmente percibían los autores cantidades demasiado pequeñas -entre 300 y 700 reales- salvo en los casos de comedias que llamaban de "teatro", las de magia o de santos -las más populares- que llegaron a producir hasta 2.300 reales a Manuel Francisco de Armesto por *La coronista más grande de la más sagrada historia, Sor María de Jesús de Agreda*, primera parte, en 1725, lo que es todo un récord.

En la segunda mitad del siglo, el dramaturgo mejor pagado fue Ramón de la Cruz, pero gracias a sus sainetes. Por una comedia o zarzuela cobró a lo largo de toda su vida 1.500 reales, mientras que por cada sainete empezó a cobrar entre 300 y 400 reales en los años 1760, y a partir de 1776, consiguió 600. En definitiva, se mantienen los precios de la época de Cañizares, con la única diferencia de que los sainetes se pagan aparte y no siempre se encargan al mismo autor de la comedia. Así, comedia o zarzuela y dos sainetes, en el caso de Ramón de la Cruz, suponían 2.700 reales (a partir de 1776). Los demás dramaturgos cobraban menos por los sainetes, 500 reales como máximo, pero sí percibían lo mismo por una comedia en tres actos, 1.500 reales.

Por el resto de piezas se cobraban las siguientes cantidades sin distinción entre los autores: comedia en dos actos, entre 900 y 1.000 reales; comedia o pieza en un acto, entre 500 y 750 reales; zarzuela u ópera -siempre en dos actos- 1.500 reales; ópera en un acto u *opereta*, entre 600 y 900 reales.

Unicamente se rompía esta tabla de precios en verano. A partir de 1776, por una pieza de verano, fuera en dos o tres actos, percibían la cantidad fija de 900 reales, hecho criticado por Moratín en *La comedia nueva o el café*. La justificación de esta rebaja de precios puede deberse a que en esta época del año se representaban más piezas nuevas que en el resto de la temporada teatral, pero a cambio, eran más baratas.

De acuerdo con los datos manejados en el trabajo anteriormente citado, publicado en la *Revista de Literatura*, que ahora he podido ampliar y confirmar con los que aporta la *Cartelera* de René Andioc y Mireille Coulon (Andioc & Coulon 1996), en todos estos precios no influía el que la obra fuera original o traducida, lo que coincide con la denuncia formulada por el autor del *Discurso* antes mencionado.

Vamos a poner unos ejemplos. Ramón de la Cruz, cobró 1.500 reales -lo mismo que por una comedia original- por las siguientes traducciones: *No hay mudanza ni ambición, el rey pastor* (1767), de Metastasio; *La esclava reconocida* (1769), adaptación de una ópera del mismo título de Giuseppe Scolari; *Bayaceto* (1769), de Nicolas Pradon; *La toma de Jerusalén* (1773), arreglo de la ópera de Quinault y Lulli *Armide et Renaud*; *El severo dictador y el vencedor delincuente, Lucio Papirio y Quinto Fabio* (1776), de Apostolo Zeno; *Aquiles en Sciro* (1779), de Metastasio y *Cayo Fabricio* (1783), de Zeno.

Lo mismo que Ramón de la Cruz cobraron los siguientes autores: Antonio Bazo, por *La buena fillola* (1765), de Goldoni, y por *No hay en amor fineza más constante*

que dejar de amar su mismo amante. La Niteti (1766), de Metastasio; el cómico José Ibarro, por sendas traducciones de Metastasio, *Antígono y Demetrio* en 1769, y *Clelia triunfante en Roma* en 1776.

Desde este mismo año de 1776, las traducciones se concentran en verano, con lo que el precio pasa a ser 900 reales, pero sólo por esta circunstancia, no por tratarse de traducciones. Así, por ejemplo: *A suegro irritado nuera prudente* (1776), traducción de Goldoni, por Antonio Valladares de Sotomayor; *Buen genio y mal corazón* (1776), también de Goldoni, por José de Ibáñez y Gassía; *El desertor* (1777), de Mercier, por José López de Sedano; *El huérfano inglés o el ebanista* (1778), del marqués de Longueil, por José López de Sedano; *La joven isleña* (1779), de Chamfort, también por López de Sedano; *La suegra y la nuera* (1781), de Goldoni, por Manuel Fermín de Laviano; *El reo inocente* (1782), traducción de *Clémentine et Desormes* de Boutet de Monvel, por Manuel Fermín de Laviano; *El fabricante de paños o el comerciante inglés* (1783), adaptación de *El comerciante inglés* de Fenouillot de Falbaire, por Antonio Valladares de Sotomayor; *La Hirza y conquista del Canadá* (1786), de Sauvigny, por Juan de Dios del Pech; *La viuda generosa* (1792), de Faciolle, por Fermín del Rey, etc.

Así mismo, Ramón de la Cruz cobra la misma cantidad -600 reales a partir de 1776- por los numerosos sainetes en que adapta piezas francesas (de Molière, Legrand, Carmontelle, Favart, Regnard, Pannard, etc.) que por los originales.

Vemos, por tanto, que la obra traducida o adaptada no recibe un *premio* o *gratificación* -en la terminología de la época- distinto que una de nueva creación. Sin embargo, sí parece que la rebaja de precios que se practica en verano, contribuye a que aumente el número de traducciones en esta época, ya que evidentemente el esfuerzo es menor. Precisamente, el censor de teatros, Santos Díez González, amigo de Moratín y conocido partidario del neoclasicismo, consideraba en 1797 que estas piezas eran más regulares que las nuevas que se estrenaban en otras épocas del año, en que el precio era 1.500 reales.

De todas maneras, la dificultad de saber con exactitud si una obra era original, traducida o adaptada, teniendo en cuenta que los traductores de obras dramáticas en el siglo XVIII se arrogaban una extraordinaria libertad, haría imposible en la práctica establecer distinciones en el pago de honorarios en función de este hecho. Sin embargo, la denuncia formulada por el autor del *Discurso* citado, demuestra que existía sensibilidad hacia este problema, y que dentro del debate que se estaba produciendo en el seno de la sociedad española sobre la reforma del teatro, éste era uno de los aspectos a tratar.

En este sentido, se puede considerar muy autorizada la opinión del censor de teatros que acabamos de citar, Díez González, que ocupó el cargo durante quince años, entre 1789 y 1804, y que era la cabeza visible del grupo reformista. Ya en su primer plan de reforma del teatro, de 1789, propone en vez de la *gratificación* fija de 25 doblones (1.500 reales de vellón), que

> al ingenio se le gratificase con un 5 por ciento del producto diario de las entradas, si la pieza fuese original, y si fuese traducida, con un 4 por ciento, pues de este modo, si

> solamente duraba uno o dos días la representación de su pieza, era poco el desperdicio en gratificarle y se hallaría el ingenio castigado por el público, y si durase ocho o más días, quedaría bien remunerado, y el caudal de teatros ganaría en las repetidas entradas. (cit. por Cambronero 1896: 297)

Esta novedosa propuesta, aunque no fue aceptada, suponía un primer paso hacia el reconocimiento del derecho del autor a participar en el resultado económico de la representación teatral, fuera positivo o negativo, y por vez primera ofrece a la traducción un trato diferenciado de la obra original, 4 frente a 5%, diferencia que no resulta sustancial y que pone de manifiesto el parecido valor que se otorgaba en este momento al acto de creación y a la labor más mecánica de traducir y adaptar una obra a nuestro idioma, lo que justifica en parte la queja del anónimo autor del *Discurso*.

No obstante, en el más amplio y detallado plan de 1797 del propio Díez González, que fue aprobado en 1799 y puesto en ejecución a partir de 1800, no mantiene esta distinción. Únicamente habla de aplicar un tanto por ciento durante diez años al producto de las entradas cuantas veces se represente, sin cuantificar y sin entrar en más detalles. También establece seis premios anuales y la publicación de una colección que reuniría todas las piezas que se admitieran para la representación, bajo el título de *Teatro Nuevo Español*. Precisamente en un prólogo que se puso al frente del tomo primero de esta colección que se inició en 1800, se precisa más: Su Majestad concede el «privilegio de exigir por diez años un tres por ciento del producto de entradas en todos los teatros fixos del reino para los compositores de tragedias y comedias originales», además de seis premios anuales consistentes en medallas de oro, mientras que

> las piezas nuevamente traducidas que se representen, cuyos traductores tendrán por ahora el mismo derecho al privilegio concedido a los autores originales, hasta que el número y el mérito de éstos sea suficiente para los espectáculos necesarios; en cuyo caso cesará dicho privilegio para los traductores, precediendo el aviso correspondiente; pero serán gratificados por una vez según el mérito de sus traducciones. (*Teatro* 1800: I, XIII-XIV)

Como se puede observar, se reconoce por vez primera con fuerza de ley el derecho del autor sobre su obra, aunque sea por espacio de diez años y se reserva exclusivamente este *privilegio* para las obras originales, aunque transitoriamente se benefician también de él los traductores, que serían recompensados por el procedimiento habitual de pago único, aunque introduce un elemento novedoso: se les gratificaría según el *mérito*.

Sin embargo, a pesar de las espectativas que podría abrir esta nueva situación, la realidad fue muy distinta. La reforma se inicia con obras traducidas que cobran la cantidad fija tradicional, incluso en algunos casos los traductores piden expresamente este modo de pago. Así, Vicente Rodríguez Arellano cobra 2.000 reales por *Cecilia y Dorsán*, adaptación de una obra de Marsollier, estrenada el 20 de junio de 1800, cantidad superior a la acostumbrada, pero en seguida se vuelve a los 1500 reales, como en *Pablo y Virginia*, traducción de Favières, por Juan Francisco Pastor, estrenada el 16 de julio de 1800; *Semíramis reconocida*, el 25 de agosto de 1800, y *Temístocles*, el 9 de septiembre

del mismo año, ambas de Metastasio, traducidas por Vicente Rodríguez Arellano. Únicamente se acogen, en este inicio de la reforma, al 3%, Juan de Estrada y Clemente Peñalosa, traductores de *El abate de l'Epeé*, de Bouilly, estrenada el 23 de julio de 1800, el primero de los cuales cobró 1.274 reales por la mitad que le correspondía, dado el éxito que obtuvo.

Posteriormente, Eugenio de Tapia el 14 de octubre de 1800 renuncia expresamente al 3% por la traducción de *Agamenón*, de Lemercier y cobra los 1.500 reales. El mes siguiente, Fernando Nicolás de Rebolleda se acoge al 3% por la traducción de *El amor y la intriga*, de Lamartelière y cobra 1.343 reales Tomás García Suelto, por aplicación de este porcentaje, cobra 675 reales por *El solterón y su criada*, traducción de Collin d'Harleville en abril de 1801.

Como vemos, algunos traductores prefieren la seguridad de una cantidad fija determinada de antemano, al riesgo del porcentaje sobre las entradas. Por otra parte, existía cierto excepticismo sobre la efectividad del cobro de sus derechos en los diez años siguientes, sobre todo, cuando la Junta de Reforma tuvo que hacer frente a graves problemas económicos -lo que no tardó mucho en suceder- al no ser suficientes los ingresos para equilibrar los gastos que se estaban produciendo.

Además de estos problemas, la Junta de Reforma cae en los mismos errores que intentaba corregir. Por un lado, pretende animar a los jóvenes poetas no comprometidos con las compañías cómicas, a colaborar escribiendo o traduciendo piezas según las reglas del arte, pero por otro, seguía manteniendo criterios que chocaban con esas premisas, por ejemplo, prima la extensión de la pieza, es decir, el tiempo que dura la representación de la obra, sobre el mérito literario, para determinar la forma de pago. Así le sucede al joven poeta Eugenio de Tapia, al que le dan el dos por ciento en vez del tres por la traducción de la ópera en un acto *Adolfo y Clara o los dos presos*, de Marsollier, estrenada el 29 de enero de 1801.

La Junta toma esta decisión "en atención a que se había representado otra pieza con la ópera no bastando esta a llenar todo el tiempo", lo que motivó la presentación de un memorial del traductor reclamando el 3% y protestando por esta decisión que considera injusta ya que le parece "extraño, y aun pudiera decirse vergonzoso que se haya de galardonar menos una composición, que aunque pequeña encierra mucho mérito y ha costado a su autor grande trabajo, que una composición desarreglada, obra tal vez de dos o tres horas" (Tapia 1801).

En este interesante memorial, Eugenio de Tapia señala las contradicciones de la Junta de Reforma y se refiere a la dificultad de su trabajo en estos términos:

> Y ya que es forzoso hablar de la traducción lo haré en unos términos que ni parezca arrogante, ni tampoco ofenda mi amor propio. No es este tan grande que presuma yo haber hecho una traducción perfecta; pero puedo y debo decir que el censor del teatro y varios sujetos inteligentes a quien se la he leído la han aprobado como buena, y aun me atrevo a decir que los espectadores han sentido del mismo modo puesto que les ha excitado el deleite y la risa, efecto de la comedia, y esto no pudiera ser habiéndose

> perdido en la traducción las gracias del original, y faltando al lenguaje castellano la energía que respectivamente tiene el francés. Prescindiendo de esto y atendiendo sólo al trabajo material, me parece que debe premiarse igualmente que las demás puesto que he empleado muchos días en arreglar la letra a la música que vino de París, y V. E. conoce cuánto trabajo costará arreglar a los puntos de una música que no se puede variar sin perder mucha gracia, la letra en una lengua tan distinta en la versificación y todo lo demás de la francesa. (Tapia 1801)

A pesar de esta queja, Eugenio de Tapia cobró sólo 495 reales, el 2% de los 24.775 que produjo la representación, y aunque se conformaba con el 3% -ya que lo que le animaba era «el deseo de vindicar mi honor y mi decoro que considero ultrajados»- realmente le estaban pagando menos que antes, pues el precio de las óperas en un acto, como hemos visto, oscilaban entre los 600 y los 900 reales.

La Junta de Reforma, a pesar de sus buenos y avanzados propósitos, duró sólo dos años. Cesó por Orden de 24 de enero de 1802, aunque se mantuvo en el cargo el censor Santos Díez González y oficialmente se mantenía el empeño de perseverar en la reforma.

Una vez fracasado este nuevo intento de los reformistas, se volvió al sistema anterior de pago único tomando como referencia los 1.500 reales de la comedia en tres actos, sin distinción entre obra original y traducida, hasta que el 16 de marzo de 1807 fue aprobado por S. M. el completísimo y detallado *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros*, en cuyo capítulo VII, "De las piezas de los autores y su recompensa", se mantienen los mismos principios de la reforma de 1800, pero va mucho más lejos: los derechos del autor sobre lo que produzca la representación de su obra se extienden a lo largo de toda su vida.

En concreto, la nueva reforma se basa en que "toda tragedia o comedia nueva original, de regular duración, rendirá a su autor *mientras viva* un ocho por ciento de su producto total en las representaciones que se hagan de ella en los teatros de Madrid y en los de provincias" (Cotarelo 1904: 701; la cursiva es mía). Si se trataba de una comedia o drama sentimental original, sería un cinco por ciento, también durante toda la vida del autor.

En el caso de las piezas traducidas, distinguía entre las que estaban en verso y las que estaban en prosa. Las primeras "rendirán a sus autores el tres por ciento de su producto total en los teatros del reino por el tiempo de diez años", exactamente lo mismo que atribuía la reforma de 1800 a las piezas originales. En el segundo caso, en cambio, al igual que «las piezas antiguas que no estén más que corregidas, las tonadillas, sainetes y toda clase de intermedios, se pagarán alzadamente por una vez». En este caso, se vuelve al sistema antiguo.

Como vemos, el nuevo sistema es muy avanzado, demasiado avanzado si tenemos en cuenta que hasta mediados del siglo XIX, no se vuelve a reconocer a los autores dramáticos este derecho, ya de una forma definitiva. Sin embargo, este nuevo ensayo

de reforma no tuvo tiempo material de ser puesto a prueba a causa de la guerra de la Independencia que cortó de raíz este intento de avanzar hacia la modernidad partiendo de experiencias anteriores, pero sin romper con la tradición.

Las iniciativas que después de la invasión napoleónica se pusieron en marcha con la participación, entre otros de Moratín, se enmarcan en una situación de excepcionalidad y de división política y social que, por bien intencionadas que fueran, estaban condenadas al fracaso. Todavía más, la profesora Ana María Freire, estudiosa del teatro de esta época, concluye que "al final de la guerra [de la Independencia] la batalla del teatro la habían perdido para siempre los partidarios de la reforma" (Freire 1996: 394). Es decir, después de medio siglo de intensos debates y continuos proyectos, con la Guerra de Independencia acababa definitivamente la reforma del teatro tal y como la concebían los ilustrados.

Y efectivamente, hasta el Real Decreto de 30 de agosto de 1847 no se vuelve a reconocer a los autores dramáticos el derecho a percibir un tanto por ciento de lo que produjese la representación de sus obras, un 10% si era original y 3% en otros casos, en todos los teatros donde se pusiesen en escena (Martín 1996: 152).

Así pues, como conclusión, los traductores durante prácticamente todo el período estudiado se benefician -en relación a los derechos que les corresponden por su trabajo- de un trato similar al de los autores de obras originales, posiblemente por la escasa conciencia que existe en la sociedad de la época de que el dramaturgo tenga derechos de propiedad sobre su obra, lo que da lugar a que en la práctica casi no se establezca distinción entre *el crear y el copiar*, utilizando la terminología del autor del *Discurso* tantas veces mencionado, aunque también influye en esta falta de distinción la absoluta libertad con que el traductor se enfrenta a su labor, hasta el punto de que, con frecuencia, llega a considerarse autor de la obra resultante, y es verdad que en muchas ocasiones no son fáciles de establecer los límites entre lo que es originalidad, traducción libre, imitación o copia.

Referencias bibliográficas

ANDIOC, René & Mireille COULON. 1996. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.

ARMONA Y MURGA, José Antonio de. 1988. *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*. Edición de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos & Mª del Carmen Sánchez García, Vitoria, Diputación de Álava.

CAMBRONERO, Carlos. 1896. "Un censor de comedias" *Revista Contemporánea* 101, 150-159, 292-300, 378-385 y 492-502.

COTARELO Y MORI, Emilio. 1904. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de Archivos.

Freire, Ana María. 1996. "El definitivo escollo del proyecto neoclásico de reforma del teatro. (Panorama teatral de la guerra de la Independencia)" en Josep M. Sala Valldaura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, I, 377-396.

Herrera Navarro, Jerónimo. 1996a. «Hacia la profesionalización del escritor: el dramaturgo a fines del siglo XVIII en un *Discurso* anónimo dirigido a Armona» en Joaquín Álvarez Barrientos & José Checa (ed.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 529-541.

Herrera Navarro, Jerónimo. 1996b. «Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII. (Hacia los Derechos de Autor)» *Revista de Literatura* LVIII:115, 47-82

Martín, Gregorio C. 1996. "Derechos de autor y derechos de dramaturgo en la primera mitad del siglo XIX" en Mercedes Vidal Tibbits (ed.), *Studies in Honor of Gilberto Paolini*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 141-158.

Palacios Fernández, Emilio. 1990. «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)» *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 43-64.

Tapia, Eugenio de. 1801. *Memorial* de 6 de [febrero], Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14057/2-1

Teatro. 1800-1801. *Teatro Nuevo Español*, Madrid, Benito García y Compañía, 6 vols.

TRADUCCIÓN Y CENSURA. UNA PIEZA EJEMPLAR: *LA EUFEMIA O EL TRIUNFO DE LA RELIGIÓN*

JEAN BÉLORGEY
UNIVERSITÉ DE CERGY-PONTOISE

La Eufemia o el triunfo de la religión ofrece el ejemplo de una obra traducida del francés,[1] prohibida por el Consejo y, por lo tanto, víctima de los rigores de la censura.

El título es prometedor por ser su objeto el «triunfo de la religión» y la gracia del imperio de las pasiones humanas y del amor profano, pero, como dice el refrán: «detrás de la cruz está el diablo» y disimula éste el verdadero intento del autor, el francés François-Thomas-Marie Baculard d'Arnaud, cual es pretextar un fin honesto para introducir una perversa doctrina y, según dice uno de los censores: «Un tejido abominable de proposiciones falsas, impías, temerarias, escandalosas, injuriosas al estado religioso y a la religión misma, inductivas a error y blasfemas, sonando mal a todo oído piadoso y cristiano su pronunciación» (AHN, Inquisición-Teatro, leg. 4482, 27).

La materia abordada explica en parte la severidad del juicio por ser el argumento de la pieza bastante «explosivo» y polémico.

Efectivamente, Eufemia y Teotimo son los protagonistas de la representación y en ella supone el autor que en primer lugar contrajeron esponsales de futuro matrimonio, pero engañados después los dos maliciosamente por la madre de Eufemia, ambos a dos creen ser muerto su respectivo esposo. De ese mutuo error se sigue el que los dos y cada uno por su parte elijan y profesen el estado religioso y, descubierto el engaño, por un inopinado accidente, conócense de nuevo los esposos, reviven en su corazón los primeros amores, anteponen el valor de su primera palabra al de los posteriores votos que hicieron por causa del error y, prefiriendo las delicias del matrimonio carnal a las del espiritual, se enfurecen contra la que les engañó y contra sí mismos, abominan el retiro de la religión y quieren abandonarle, quieren dejar el claustro y andar a vivir con la libertad de esposos pero, al fín y antes de cumplir sus desvaríos, se convierten definitivamente, optando por el arrepentimiento más sincero y quedan al fín triunfantes la religión y la gracia.

Así resumida, la obra contiene para los censores bastantes elementos para ser condenada y prohibida su representación, tanto más cuanto que la traducción en verso

[1] De la pieza original de Baculard d'Arnaud (véase Baculard 1768), existen tres traducciones españolas impresas, indicadas en las referencias bibliográficas (véase Baculard 1775, 1790 y 1821).

permite «Hacer beber con mayor suavidad la materia que agita», desmintiendo la aserción según la cual: «La gracia, esplendor y hermosura de un idioma son tan inherentes en las composiciones poéticas al mismo idioma que cuando se intenta transferirlas a otro diverso, casi enteramente pierden su valor».

Aparte del peligro presentado por la versión versificada del original, cabe subrayar la nocividad de los temas para unos espectadores: «Relajados y viciosos, deseosos de tomar ocasión para sus lascivos incendios de las más vivas y vehementísimas expresiones sembradas en la misma pieza».

Si prescindimos efectivamente de un desenlace que opone casi por ensalmo al veneno del crimen la triaca de la gloria y al descarrío del pecador el triunfo de una conversión perfecta, abunda la obra en: «Expresiones escandalosas, impías, sediciosas, que franquean la puerta a los coitos libres, a la simple fornicación y demás desórdenes de que abunda nuestra corrompida naturaleza».

Para los guardianes de la ortodoxia, el autor respira la pestilente doctrina de la secta de los librepensadores y demás ilustrados como Grotio y Voltaire, que miran los movimientos de la carne como naturales, lícitos y mandados por Dios.

Antes de vencerse a sí mismos, Teotimo y Eufemia se juran un amor eterno y reniegan de unos votos hechos sin vocación verdadera, haciendo a Dios cómplice de su pasión: «No Le ofendemos, afirma Teotimo, no, pues ciertamente Él sólo inspira ardor tan inocente.Tu divino soplo que sólo hacer lo bueno sabe encendió del amor el fuego suave».

Por hacer a Dios autor de ese amor considerado como libidinoso y vicioso, el censor habla de blasfemia y aún más cuando Teotimo protesta ante el cielo que el primer voto, el voto más sagrado para él ha sido adorar a Eufemia, parangonando así los votos sagrados con el amor ilícito que le profesa. Si bien reconoce el censor, un tal Miguel de Gadea, que Arnaud supone al sujeto que ha entrado en religión, haber entrado violentado, no por eso acepta que se comparen los monasterios con «cavernas salvajes» y los votos religiosos con «cadenas y pesados hierros».

El capítulo religioso es, como vemos, el pretexto de unas proposiciones con marcado carácter sacrílego ya que se trata de la puesta en tela de juicio del celibato eclesiástico, de los votos religiosos y de la vida en los conventos. Siendo así ley suprema el himeneo, no puede desagradar a Dios y tanto Teotimo como Eufemia están persuadidos de que no pueden ofender a Dios dando rienda suelta a su pasión, siendo El el que inspira un ardor calificado de «inocente» y, para colmo, expresa Teotimo tener más parte en su conversión los ruegos y amor a Eufemia que él amor y gracia del mismo Dios, concluyendo: «¡Yo te obedezco aún más que al mismo Dios!».

Teme la censura que tales afirmaciones sean capaces de seducir a la plebe y de excitar el furor contra los votos religiosos y los miembros que los profesan y por eso tiene por escandalosas las proposiciones tocantes a la pasión amorosa y por impías e injuriosas las que tocan al estado religioso. Ese «mal francés», por así decirlo, que mezcla sutilmente lo sagrado con lo profano en detrimento de la sana doctrina, debe condenarse

a pesar de que el autor y el traductor disfracen sus verdaderas intenciones con un final apoteósico y casi milagroso. Otro censor, Gregorio Lastón, confirma en un expediente del 24 de julio de 1794 las condenas y denuncias de Antonio de Gadea, resumiendo su examen con estas palabras:

> Mr. Arnaud quiere representarnos al vivo en el teatro ingenioso de sus ideas los desafueros de un amor desordenado, los malos efectos que produce una elección de estado no consultado con Dios, las lamentables resultas de una vocación fingida y la contrariedad de pasiones en aquellos que, colocados en el estado que no es el propio por solos respetos humanos, mantienen en el mundo el corazón que debían entregar enteramente a Dios. (AHN, Inquisición-Teatro, leg. 4482, 27)

Así, pues, el hábito hace al monje y de nada sirve que hayan sido los dos engañados por la madre de Eufemia; este «supuesto error», como lo califica Gregorio Lastón, pudo a lo más ser causa secundaria pero no error substancial (véase Marzoa & al. 1997: I, 828-829) y no puede de ninguna manera justificar la reacción compulsiva de Teotimo cuando dice: «El himeneo o desposorio es ley suprema, un tratado sacro y el primer voto de la naturaleza», y cuando exclama, dirigiéndose a Eufemia: «¡Yo soy tu dueño, yo soy el que te adora, el que no cesa de llorarte, el que con brío sabrá a tus pies morir!»

Tales palabras entre un religioso profeso, como se supone Teotimo, y su amante, religiosa también, son escandalosas por la ruina espiritual a que inducen y sacrílegas, mereciendo ser censuradas y reprobadas «in totum». Parece.pues, que la causa está ya entendida si nos limitamos a las razones y argumentos aducidos por los dos censores, pero Gadea aborda un capítulo recurrente, que aflora apenas en la pieza sin ser, ni muchísimo menos, esencial o digno de mencionarse. Trátase del capítulo político que inspira Francia contanta gravedad en un momento particularmente trágico de su historia: el de la muerte de Luis XVI, ocurrida en enero de 1793, o sea seis meses escasos antes de la redacción de su expediente por Miguel de Gadea. Este acontecimiento ha provocado una gran conmoción en Europa y los más fervientes partidarios de Francia en España vacilan en su fe por las ideas revolucionarias. Miguel de Gadea se hace el portavoz de la inquietud de los españoles cuando introduce con estas palabras este tema: «Pero lo más digno de consideración en este párrafo es que dicho autor insinúa y establece el quimérico estado de la libertad e igualdad recientemente promovido por la Francia y justamente combatido por las demás potencias europeas».

Sigue un análisis profundo, destinado a combatir estas nociones en la pieza:el concepto de libertad es asociado al de naturaleza cuando el autor denuncia la prisión de los religiosos en los conventos y los compara con «cavernas salvajes», lo que abiertamente es contra el instinto de naturaleza y contra el destino que Dios dio al hombre haciéndole sociable y ciudadano libre e independiente según la demasiado célebre "Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano", votada en 1789. Para Miguel de Gadea la conclusión es clara:

> Sólo diré que estos mal organizados sistemas de la libertad e igualdad tiran a abolir todas las leyes y pactos más sagrados, a dar rienda suelta al libertinaje sin el temor del castigo, a hacer monstruosa la jerarquía cristiana sin la decente graduación de gobiernos y dignidades y con esto formar una confusa anarquía sujeta a las más lamentables situaciones; éstos me parecen ser los efectos inmediatos de esta libertad en orden a las costumbres.

Tan exagerado balance sólo puede explicarse por el temor obsidional de la censura y su voluntad de erradicar cualquier intento de propaganda revolucionaria en España. Ese «cordón sanitario» cultural rechaza, como lo vemos, la innovación y todo progreso en materia ideológica y pretende mantener al país en un estado de oscurantismo. Es preciso confesar sin embargo que los excesos cometidos y el verdadero terror instaurado por los revolucionarios más extremistas han enfriado el fervor de los reformistas españoles y confortado la posición de los conservadores.Al introducir de manera gratuita y totalmente inexplicable un capítulo dedicado a los temas de la libertad y de la igualdad, Gadea se aparta y desatiende del argumento para mejor «lisensibilizar» las conciencias y persuadirlas de la necesidad de prohibir la representación, concluyendo así su examen: «Y por ser estas piezas de comedias diversiones a quienes siempre ha mirado con ceño nuestra madre la Iglesia católica, digo que es obra criminal y digna enteramente de prohibirla».

La defensa de la pieza va a ser dirigida a la Inquisición de Corte el 16 de junio de 1794, o sea un año más tarde, por un tal Felipe Pereira, rector del colegio de doña María de Aragón, sito en Madrid. El preámbulo de la carta merece citarse por ser un modelo de habilidad dialéctica y de jesuítica prudencia:

> Cierto es que estas desgraciadas producciones que concibe y pare una alma destituida de auxilios divinos que la prevengan y den el bien obrar, miradas en sí mismas y sin coligación con un fin el más bueno que se pretende demostrar, son dignas de los más terribles anatemas; pero si se consideran enlazadas con la economía maravillosa de la gracia de Jesucristo, que permite tales males con el fin de que ocasionen aquellos mayores bienes que a su tiempo y como por grados producirá en el pecador para que la divina misericordia ensalce a la justicia y quede triunfante su gracia, ¿qué razón podrá alegarse tan poderosa que convenza ser indignas de producirse en pública concurrencia? (AHN, Inquisición-Teatro, leg. 4482, 27)

Tal es el objetivo del autor, según Pereira, y su razonamiento parece perfectamente idóneo con el plan divino. Si no cayera el hombre en el pecado, víctima de sus pasiones, ¿cómo podría ejercerse el poderío de Dios y la influencia de una gracia todopoderosa? Supuesto, pues, este designio fin del autor, ¿quién podrá admirarse de que dos criaturas, dominadas por una pasión, hasta cierto punto legitimada, experimenten dentro de sí mismas la lucha eterna entre la carne y el espíritu, rindiéndose finalmente aquella a éste? No fue otro el combate que llevó el mismo apóstol san Pablo, perseguidor de Jesucristo y tirano de los primeros fieles, cuando se vio favorecido de Dios y objeto de su misericordia. Al apelar a la autoridad de san Pablo y san Agustín, Pereira demuestra con elocuencia y una retórica infalible que los males ocasionados por la pasión y la

concupiscencia pueden curarse gracias a la intervención de la Providencia. Así se valió Dios de las lágrimas y de los ruegos de Eufemia y lo mismo de la madre de ésta para convertirlos definitivamente.

No puede negarse que tal defensa apoyada en ejemplos fidedignos de pecadores célebres súbitamente heridos por la gracia y redactada elegantemente en un estilo digno de la más depurada oratoria cristiana, abogaba en favor de la pieza y era capaz de persuadir a sus más empedernidos adversarios; intervenía también en el mes de junio de 1794, o sea un año después del expediente de Miguel de Gadea del 22 de julio de 1793 y seis meses bien cumplidos después de la censura de Gregorio Lastón de 24 de enero de 1794, de modo que la demostración mesurada de Pereira bien podía considerarse como una «corrección fraternal» a unos censores demasiado puntillosos en materia de ortodoxia y sensibles a una más sana y equilibrada justicia. No podían tacharse de hipócritas tampoco las palabras del mismo autor de la *Eufemia*, quien decía en el prefacio de su obra:

> Assurément l'amour est le premier des tyrans qui déchirent le coeur humain; que le triomphe est éclatant lorsqu'après bien des efforts, des assauts répétés, on vient à bout de le soumettre.Ce pouvoir surnaturel de la religion qui nous subjugue et nous arrache à nous-mêmes, tel est le grand tableau que j'avais à représenter dans *Comminges* et dans *Euphémie*.

Obras hay por cierto más subversivas como *El sepulcro de Adelaida o la hipocresía castigada*, traducida de la pieza de Monvel *Les victimes cloîtrées* (véase Monvel 1793, 1807 y s. a.), donde se plantea con mayor fuerza el problema de la vocación religiosa o la *Zaira* de Voltaire,[2] representada varias veces, sin que la Inquisición encuentre nada reprensible en su argumento... Ese «laxismo» parece poco compatible con la decisión final de prohibir *La Eufemia*, «así su lección como su representación».

Conforme con ese dictamen, parece que no fue representada dicha comedia si consultamos las carteleras conocidas y el *Diario de Madrid*,[3] pero existen sin embargo varias ediciones de la traducción, atribuida según Francisco Lafarga a Juan Navarro y a don Luis Chimioni, según Ovilo y Otero. En cuanto a la puesta en verso, es obra de un tal padre Gómez, según nota a la edición de 1775 de Córdoba en la oficina de don Juan Rodríguez.

Como lo vemos la Inquisición no se deja obnubilar por un título que proclama el «triunfo de la religión» y se muestra al contrario muy exigente y precavida respecto del contenido de la pieza, sobre todo si es traducción y, peor aún, si viene de Francia, como es el caso de la pobre Eufemia. Tal postura no se confirma siempre, ya que una

---

[2] Sobre *Zaïre*, véase Lafarga 1976, 1977 y 1982; véase también Bélorgey 1987 y 1997.

[3] *Cartelera teatral madrileña. I: años 1830-1839.* Por el Seminario de Bibliografía Hispánica de la Universidad Complutense, Madrid, CSIC, 1961 ("Cuadernos bibliográficos" 3); *Cartelera teatral madrileña. II: años 1840-1849.* Por F. Herrera Salgado, Madrid, CSIC, 1963 ("Cuadernos bibliográficos" 9); *Cartelera prerromántica sevillana, años 1800-1836.* Por Francisco Aguilar Piñal, Madrid, CSIC, 1968 ("Cuadernos bibliográficos" 22); *Diario de Madrid*, años 1800-1808.

pieza que denuncia la intolerancia religiosa como la *Zaira* de Voltaire, no será prohibida por ser quizás la sátira contra la religión y el fanatismo mucho más sutil y ambigua (véase Bélorgey 1997).

En el caso de otra pieza particularmente hostil a las órdenes religiosas y a la clausura titulada *Les Visitandines* de M. Picard, el traductor anónimo ha debido cambiar el titulo en *La quinta de Escorondón* y suprimir toda referencia a la vida en los conventos, sustituyendo a las monjas los pensionistas de un famoso instituto de los alrededores de Moscú fundado por la zarina y a la abadesa la duquesa de Escorondón... Tal es el ardid imaginado para no exponer la pieza a los golpes de la censura pero, más tarde según Cotarelo (1902: 175), recuperará la obra su identidad bajo el título de *Las monjas visitandinas*. La presión ejercida por la Inquisición no cede sin embargo porque el 12 de enero de 1816, un documento estipula que la ópera que lleva ese título va incluida en el expurgatorio, por ser una sátira que tiene como fin profanar el estado religioso imponiendo amores ilícitos en el interior de la clausura (véase AHN, Inquisición, leg. 4489, 2). No cabe duda de que la presencia en un convento de visitandinas de dos hombres disfrazados, el uno de novicio para mejor acercarse a la mujer querida y el otro de religioso para mejor penetrar en la clausura, son elementos suficientes para despertar el celo de los inquisidores y se comprenden las restricciones del censor Olózaga cuando, el 4 de enero de 1835, aprueba la representación:

> Mientras no recaiga otra disposición y bien entendido que las monjas no se han de figurar con el traje idéntico de las Salesas ni ningún otro de los que se usan en los conventos de España; que ha de suprimirse el abrazo que por orden de la abadesa dan todas las monjas al caballero que, vestido como ellas, se introduce en el convento y asimismo la estrofa del folio 7, acto 2°, que dice:
>
> «De corta edad ya mi pasión
> constante y fina fue en amar.
> Incauta di mi corazón
> a un hombre infiel en mi lugar
> triste de mí sin reflexión
> sali con él a pasear
> y en cierto bosque puesto al sol
> tú lo demás...»[4]

De nada sirve, pues, que el traductor haya practicado ya la autocensura para edulcorar el texto original y expurgarlo de pasajes considerados como escandalosos, otro documento encontrado en los papeles de Barbieri (Asenjo Barbieri s. a.: 187-203) señala la representación en el teatro del Príncipe, el 1° de julio de 1820, de una opereta

[4] *Las monjas visitandinas, ópera en dos actos*, ms. con la fecha 1835 en la cubierta, letra del s. XIX, 2 cuadernillos de 21 cm. (BMM 1-192-15).

titulada *La quinta de Escorondón o monjas visitandinas*, cuyo argumento ha incitado por su inmoralidad a la redacción de un expediente dirigido a la autoridad competente para exigir su prohibición.

Arrecia, pues, el poder inquisitorial en su afán de sanear el clima social velando escrupulosamente por «las loables costumbres, la santa fe católica y las regalías de Su Majestad», según la fórmula empleada en la licencia otorgada por el censor civil y el censor eclesiástico, autorizando su representación.

No gozará desgraciadamente de tal fortuna *La Eufemia* y quedará reservada a un grupo reducido de lectores «ilustrados», más aptos que el público de los coliseos para entender la lección y el mensaje del autor. Terminaremos citando un testimonio que pone de manifiesto el temor que seguía inspirando la Inquisición: se trata de un diálogo sacado de un documento anónimo titulado *Los vicios de Madrid*, fechado de 1807 y publicado por primera vez en el n° 13 de la *Revue Hispanique*, editada por el gran hispanista francés Foulché-Delbosc; nos interesa directamente en la medida en que hace mención de las dos obras de Arnaud de las que habla en su prefacio, o sea *El conde de Comminges* y *La Eufemia*:

> Antonio.- No quisiera llegar al Prado con el envoltorio de papeles, pues, sin embargo de que los llevo liados, parezco un escribano.
>
> Perico.- Pues aún no te he traido otras dos comedias que se titulan *El conde de Comminges* y *La Eufemia*. ¡Ah! Procura que no te las vean porque están prohibidas.
>
> Antonio.- Yo tengo miedo a la inquisición, dicen que hasta en los militares manda, ¿es verdad que queman vivos?
>
> Perico.- Antes lo hacían, ya se acabó esto, si queman ahora, ¡es después de dar garrote!

Referencias bibliográficas

Asenjo Barbieri, Francisco. (s. a.). *Documentos sobre teatro del siglo XVIII* [*Papeles de Barbieri*], Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 14.074.

Baculard d'Arnaud, François-Thomas-Marie de. 1768. *Euphémie ou le triomphe de la religion, drame (Mémoires d'Euphémie. Lettre de l'auteur à l'occasion du drame précédent) par M. d'Arnaud*, París, Le Jay, 2 partes en 1 vol. en 8° (Bibliothèque Nationale, París, microficha M 17976 1-2)

BACULARD D'ARNAUD, François-Thomas-Marie de. 1775. *Eufemia o el triunfo de la religión. Drama dividido en tres actos. Su autor M. d'Arnaud. Traducido del francés al castellano. Con licencia*, Córdoba, Oficina de don Juan Rodríguez, (20)+116 pp., 14 cm. (Biblioteca de l'Institut del Teatre, Barcelona, 48.379).

BACULARD D'ARNAUD, François-Thomas-Marie de. 1790. *Eufemia o el triunfo de la religión. Drama dividido en tres actos. Su autor Mr. d'Arnaud. Traducido del francés al castellano*, Madrid, Imprenta de don Antonio Espinosa, (8)+128 pp., 14 cm., l grabado; pp. 3-8 prólogo (Biblioteca Nacional, Madrid, T-14576 y Ti-324, vol. 3)

BACULARD D'ARNAUD, François-Thomas-Marie de. 1821. *Eufemia o el triunfo de la religión. Drama dividido en 3 actos.Su autor M. d'Arnaud. Traducido del francés al castellano. Cuarta edición*, Madrid, Imprenta de don Antonio Martínez, calle del Burro, X+125 pp., 15,5 cm., 1 grabado; pp. iii-x: prólogo (Biblioteca de l'Institut del Teatre, Barcelona, 62.168).

BÉLORGEY, Jean. 1987. "Un exemple des infortunes de la censure en Espagne : les traductions espagnoles de la *Zaïre* de Voltaire" *Crisol* 7, 11-31.

BÉLORGEY, Jean. 1997. "La réception de la *Zaïre* de Voltaire en Espagne" *Cahiers du CICC* 3, 51-64 (= *Vision de l'Autre dans une Europe des cultures aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles*).

COTARELO Y MORI, Emilio. 1902. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Perales y Martínez.

LAFARGA, Francisco. 1976. "Traducciones manuscritas de obras de Voltaire en la Biblioteca de Menéndez Pelayo" *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LII, 259-268.

LAFARGA, Francisco. 1977. "Traducciones españolas de Zaïre de Voltaire en el siglo XVIII" *Revue de Littérature Comparée* LI, 343-355.

LAFARGA, Francisco. 1982. *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

MARZOA, Ángel, Jorge MIRAS & R. RODRÍGUEZ-OCAÑA (coord.). 1997. *Comentario exegético al código de Derecho canónico*, Pamplona, EUNSA-Ediciones de la Universidad de Navarra.

MONVEL. 1793. *Les victimes cloîtrées. Drame en quatre actes et en prose, représenté pour la première fois, au théâtre de la Nation, au mois de mars 1791, par le C. Monvel*, Burdeos & París, Chez Chambon, libraire, rue des Grands Augustins, 54 pp., -8° (Bibliothèque Nationale, París, 8° yth 19060).

MONVEL. 1807. *El sepulcro de Adelayda, comedia en tres actos.* Ms. copiado en 1807, 61 hh., 22 cm. (Licencia para representar: Valencia, 1807) (Biblioteca de l'Institut del Teatre, Barcelona, MCLXVIII).

MONVEL. (s. a). *El sepulcro de Adelayda o la hipocresía castigada. En tres actos.* Ms. sin fechar, letra del s. XIX, 21,5 cm. (Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 15.812).

OVILO Y OTERO, Manuel. (s. a.). *Catálogo biográfico-bibliográfico del teatro moderno español desde el año de 1750 hasta nuestros días*, Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 14.616-14.618, 3 vols.

¿TRAGEDIA O COMEDIA? *LE DÉSERTEUR* ENTRE FRANCIA, ESPAÑA E ITALIA

ANTONIETTA CALDERONE
UNIVERSITÀ DI MESSINA

Hace varios años, al emprender el estudio de dos traducciones españolas del drama de Louis-Sébastien Mercier, *Le déserteur* (en el que terminaba por avanzar la hipótesis de que la lectura de aquel drama, en la traducción atribuible a Pablo de Olavide, de alguna manera pudiera haber sido el factor determinante del famoso certamen literario sevillano de 1773 del que salió ganadora la pieza de Jovellanos *El delincuente honrado*), me quedaba estancada frente a un problema textual curioso e intrigante que no supe resolver (Calderone 1987: 7-48). Me refiero al hecho de que la edición francesa que tuve en mis manos (aquí en Barcelona, en el Institut del Teatre, contenida en una colección publicada en Italia: véase Mercier 1774 terminaba con un desenlace de comedia (el protagonista Durimel, un desertor, es indultado a última hora), así como se presentaba también el desenlace de las traducciones españolas, mientras que en las demás ediciones que consulté sucesivamente (algunas anteriores a aquella fecha, a partir de la de París de 1770 -la primera, es de suponer-, otras posteriores)[1], el desenlace era el de una tragedia moderna: el desertor es ajusticiado y la última escena se cierra con las expresiones consolatorias del padre (St. Franc) a Clary (la viuda), y la súplica a Dios del viejo oficial -con los brazos levantados hacia el cielo- para que acepte «le sacrifice de nos larmes».

Del cotejo de las diversas ediciones examinadas lograba sacar tan sólo dos conclusiones de Perogrullo: que Mercier había cambiado el primitivo desenlace de su drama y que éste último giraba por las casas impresoras de Europa en su texto original o enmendado o en traducción, en ediciones de diferentes años, sin que lograra yo establecer una edición a partir de la cual se pudiera marcar de una vez el paso del texto más propiamente trágico al «tragicómico». Por diversas razones no me fue posible, en aquel entonces, examinar las dos ediciones de 1771, la una de Besançon y la otra supuestamente (ya explicaré el porqué de esta duda) de París, que sería, además, la que poseía Jovellanos, según el *Índice de los libros y ms. que posee D. Gaspar de Jove-Llanos y Ramírez, del Consejo de S. M. y su Alcalde de Casa y Corte. Hecho en Sevilla a 28 de*

[1] París, Le Jay, 1770; Besançon, 1771; Ginebra, 1772; Amsterdam, 1776, antes de llegar a la de París, 1787, que contiene la especificación "Édition avec dénouement changé par Patrat".

septiembre de 1788, sacado a luz por F. Aguilar Piñal (1984). Éste reseña la pieza como *Le déserteur, drame en cinq actes et en prose*, París, 1771, informando que "de esta edición, bastante rara, hay ejemplar en la British Library de Londres (11738.K.36). En la Nacional de París hay ejemplar de 1770 y 1772, pero no de 1771" (Aguilar Piñal 1984: 122). Por otra parte, y en resumidas cuentas, por lo que tocaba a mi propósito específico en el citado ensayo, tampoco me pareció imprescindible su consulta, por lo cual el problema del doble desenlace se quedó en espera de mejor oportunidad para ser estudiado. Hoy se me ofrece esa oportunidad, gracias al tema de este coloquio que me permite introducir el testimonio contemporáneo de una traductora de piezas lacrimosas, Elisabetta Caminer Turra, quien publicó en 1772 su versión en italiano de *Le déserteur* rematándola con dos desenlaces, uno trágico y otro feliz y dando explicación del porqué.[2]

Rompiendo con la continuidad de la comedia clásica italiana, y no como desarrollo espontáneo sino por importación, junto al melodrama, a la comedia de carácter, a la pieza fabulosa, se asienta también en Italia la "commedia lagrimosa" francesa, que muy pronto se arraiga en el gusto del público, a pesar del desprecio irónico de Carlo Gozzi, como se dirá más adelante (véase Lattes 1914: 170). Algunos ejemplos de comedia lacrimosa ya habían sido ofrecidos por Carlo Goldoni. Sin embargo en Italia faltaba una sociedad y un movimiento cultural parecidos a los de Francia para que el nuevo género lograra implantarse firmemente y diera válidos productos originales. Su aceptación quedó limitada al aspecto más exterior, a la componente lánguida y sentimental, depurada de toda pregnancia ideológica. Esto explica los escasos resultados de los literatos que emprendieron la tarea de aclimatarla, como hizo a principio de los años setenta Elisabetta Caminer, en la cual se inspiraron luego Andrea Willi (1733-1793), Giovanni Greppi (1751-1827) y Francesco Antonio Aveloni (1756-1837). Y explica también por qué el teatro burgués encontró en Italia muchísimos detractores, desde Carlo Gozzi, que lo atacó duramente por su supuesto contenido ideológico, hasta los clasicistas como S. Bettinelli y V. Alfieri, que de este género híbrido criticaban la total violación de las reglas.

En 1772 Elisabetta Caminer Turra, quizás animada por el hecho de que, dos años antes, una comedia lacrimosa del marqués Albergati Capacelli había salido ganadora en el certamen organizado en Parma por el ministro du Tillot para premiar la mejor obra dramática italiana en verso libre (véase Lattes 1914: 172), publicaba diversas

[2] E. Caminer Turra vivió entre 1751 y 1796. Las únicas noticias biográficas que tenemos se remontan a dos artículos del *Nuovo Archivio Veneto* (Malamani 1891 y Lattes 1914). Según éstos Elisabetta se formó entre el ejemplo de un padre literato (encerrado en una enorme biblioteca, interesado por todos los aspectos de la cultura, sobre todo por el periodismo) y una madre petimetra. Bettina optaría por el paterno, llegando así a los decisiete años, guapa, inteligente y enamoradiza, pero con muchas lecturas de novelas sentimentales, una casi patológica afición a todo lo francés y un gran deseo de continuar la tarea del padre que en 1768 fundaba la *Europa letteraria*. Mantuvo correspondencia y amistad con los mayores literatos italianos de su tiempo como Parini, Gozzi, Cesarotti, Bertola, el marqués Albergati Capacelli. Cultivó la poesía, según los dictámenes de la *Arcadia*, pero su principal actividad fue la de traductora -que le dio renombre- y de periodista.

piezas según el nuevo estilo, escogiéndolas entre las más modernas, bajo el título: *Composizioni moderne tradotte* (Venecia, Savioni), en cuatro tomos.[3]

En su prefacio, tras trazar una breve historia del desarrollo del teatro italiano desde sus orígenes hasta el presente, la traductora confiesa que los nuevos dramas no gustaron a los literatos; sin embargo, recuerda que muy pronto el gusto por lo patético se difundió rápidamente por toda la península:

> La moltitudine non letterata, e unicamente condotta dal proprio buon senso, si affollò a' Teatri, s'intenerì, chiese la replica de' nuovi Drammi, vi ritornò sovente e colla insistenza dell'applauso provò dimostrativamente agli studiosi disapprovatori che l'acutezza dell'ingegno è fallace quantunque volte per qualunque modo fa torto alla rettitudine del cuore. (I, x)

Y proporciona, además, su definición del nuevo género:

> I Sigg. D'Arnaud, Beaumarchais, Mercier, Saurin, de Falbaire, ed altri si sono messi a lavorare con isquisito artifizio pel teatro loro parecchi soggetti, che né triviali affatto si possono chiamare, poiché la Virtù e le nobili passioni non possono essere triviali, né al Tragico detto comunemente sublime appartengono, perché non sono condotti in iscena Principi od Eroi. (I, ix)

El criterio seguido por Elisabetta Caminer en la traducción de las piezas modernas que forman los cuatro volúmenes de esta primera edición no es el de una estricta fidelidad al texto: su intento no es tanto el de divulgar la obra de los franceses, como el de presentar al público una serie de piezas que le diviertan y contribuyan a la rentabilidad económica de los empresarios:

> Nell'eseguire le traduzioni che in questo volume sono racchiuse io non ho sempre creduto necessario lo stare servilmente attaccata all'Originale. Il Sig. Mercier autore di Olindo e Sofronia m'aveva permesso di troncare alcune scene, che avrebbero potuto sembrare troppo prolisse agli Ascoltatori: ma io per buone ragioni non ho potuto esporlo al Teatro e quindi non ho fatt'uso della libertà concedutami. I leggitori virtuosi non si annojeranno delle delicatezze di sentimento che tengono il Dialogo un po' lunghetto in questo dramma. (I, xi)

Además de la de *Olindo y Sofronia*, aparecen en la colección las traducciones de otros tres dramas de Mercier: *Il disertore*, *Il falso amico* y *Jenneval*.

El éxito obtenido con las primeras traducciones animó a la joven Bettina a preparar una segunda colección en seis tomos, en la que, junto a nuevas piezas francesas, aparecen algunas muestras del teatro alemán, inglés, español, danés y ruso, escogidas entre las piezas dramáticas de distinto género que ya habían sido traducidas al francés

[3] La colección fue reimpresa en 1774. Contiene: I: *Olindo e Sofronia, Eufemia ovvero il trionfo della religione, Il Disertore, Il matrimonio interrotto*; II: *Il fabbricatore inglese, Il collerico di buon cuore, L'amore filiale, Gabriella di Vergy;* III: *I due amici ovvero il negoziante di Lione, Il falso amico, Il ripiego felice, Beverlei*; IV: *Clarice, Giannina ovvero il disinteresse, Jenneval ovvero il Barnevelt francese, I pelopidi ovvero Atreo e Tieste, Il trionfo delle buone mogli.*

(única lengua extranjera que Caminer conocía) y las que mejor podían ofrecer una idea del gusto de las naciones. Su título: *Drammi trasportati dal francese idioma ad uso del teatro italiano da E. Caminer Turra per seguire di proseguimento al corpo delle traduzioni teatrali pubblicato dalla medesima qualche anno fa* (Venecia, Albrizzi, 1774).

También en esta colección la traductora declara no haberse atenido escrupulosamente a los originales; y si recordamos que cada uno de los autores franceses que le sirven de fuente hace una símil advertencia, se puede fácilmente deducir que, al final, estas "traducciones" se presentaban muy distintas de sus respectivos originales. Sin embargo, hay que volver a recordar que todo esto nada restaba al propósito de la labor de la traductora: su estilo familiarmente fácil y elegante, especialmente en los textos vertidos en prosa, atraían al público que no tenía por qué o no quería pedir más.

Volviendo a nuestra pieza, consideremos lo que de ella nos dice la traductora:

> *Il Disertore* è materialmente una delle più fortunate composizioni teatrali che sieno state fatte giammai a Venezia, dove lo feci rappresentare l'anno scorso, fù replicato per 23 sere consecutive, e per quasi tutta l'Italia ebbe un eguale incontro. Io ho però dovuto cangiarne il fine. Noi non siamo avvezzi alla durezza sanguinaria pell'ordinario e implacabile della legge di morte contro a quegli infelici che disertano: lo scopo politico non aveva dunque luogo fra noi, e nello scopo morale bastavano le angoscie che soffre l'infelice Disertore. V'ebbe chi sindacò il cambiamento, e molto più causticamente fui accusata io medesima per aver messo mano nell'opera del signor Mercier. Io non poteva far bandire dal pubblico Trombetta che l'Autore n'era stato contento. Ecco quello ch'ei mi scrisse a questo proposito: *Cette mort a déplu en France comme en Italie. Je voulais donner à ma pièce un but politique, éclairer ma nation sur l'horreur de cette loi inhumaine qui dispose si froidement de la vie d'un homme qui ose rentrer dans le droit naturel. J'ai cru la disposer à rejetter la loi en lui en offrant le tableau. Elle n'a pu souffrir en peinture ce qu'elle admet en réalité. C'est un nouveau remerciment que je vous dois pour avoir changé cette sanglante catastrophe etc. etc.*
> Io ho cercato di condurre il lieto fine nella migliore e più giustificabile maniera. Dopo sedici sere che questo Dramma erasi rappresentato, fui pregata dai Comici a farvi ancora un altro cambiamento, a far vedere cioè in azione quello che prima si sapea per racconto. Io cedetti alle istanze de que' valorosi Attori, che avevano contribuito a fissare l'incontro del Disertore coll'eseguire eccellentemente le parti loro. Le due attrici che rappresentavano i personaggi di madre e figlia superarono se medesime; Valcour fu un originale, non una copia dell'Uffiziale Francese. Io ho fatto però quest'ultimo cambiamento più per compiacenza che per altro, e stimo più ragionevole il primo. Spero che le persone disappassionate non lo troveranno insofferibile. (I, XIII)

Pasemos a ver, ahora, en qué consiste este desenlace feliz. Al final de su fiel traducción del texto completo de *Le déserteur* según la versión primitiva (*Il disertore. Dramma in cinq'atti e in prosa del Sig. Mercier* [I, 173-252]), continuando en la página siguiente, Elisabetta Carminer añade su reelaboración del final intitulándolo "Mutazione dell'Atto Quinto del Disertore per rendere questo dramma di lieto fin". Se trata, en

concreto de la sustitución de las últimas tres escenas del original francés (VII, VIII y IX) por cuatro nuevas. En la VII se reproduce casi perfectamente el contenido del la VII original (Clary y su madre expresan su inmenso dolor por la inminente ejecución de Dorimel, mientras a lo lejos se oye el tambor que acompaña el cortejo); la única diferencia consiste en la decisión de Clary de marcharse de la habitación para desahogar en soledad su desesperación; en realidad ella comunica al público en un aparte que tratará de salvar al esposo o bien de acompañarlo en la muerte. La escena VIII (que consiste en un diálogo entre Madama Luzère y Valcour) sigue al pie de la letra el original en lo que se refiere a la relación que el oficial hace a Mme Luzère de los acontecimientos que preceden a la ejecución de Durimel, menos en un punto, en el que se añade el motivo que, según la ley, hará justificable el indulto:

Le déserteur	*Il disertore*
Le malhereux St. Franc paraissait être la victime. Hélas! nous le connaissions humain, sensible, généreux; mais nous ne savions à quoi attribuer tant d'amour, tant de tendresse.	Lo sventurato maggiore sembrava egli la vittima. Oh, Dio! Ci era noto quanto fosse umano, sensibile, generoso; ma egli non avea mostrato cotanta commozione *per gli altri due* infelici che denno morire dopo di *Durimel*, né sapevamo a che dover attribuire tanto amore, tanta tenerezza.

He puesto en cursiva lo añadido por la traductora (la introducción de otros dos desertores), la cual advierte en una nota a pie página -indicada con *(a)*- que para justificar el desenlace, además de esta última corrección, hay que cambiar el texto en otros dos puntos, pertenecientes al acto III:

> (a) Nella prima Scena del terz'Atto, invece di queste parole di Valcour: *venga, venga adesso alcuno a domandar grazia pel primo que sarà preso*, si era già detto: *venga, venga adesso alcuno a domandar grazia per quei due che sono stati presi*. E nella Scena quinta del medesimo Atto Fulberto a queste parole: *e sarà moschettato di bel domani*, aveva aggiunto: *anche prima degli altri due disertori che furono arrestati innanzi di lui, e denno soggiacere al medesimo destino*. Ho creduto necessario di moltiplicare il numero dei disertori, perché il Colonnello non potendo da per sé fare la grazia, senza di questo ripiego non si potea salvare la vita a Durimel.

La escena enmendada, además, añade otros seis parlamentos cuya función es la de "preparar" la justificación del desenlace feliz según este escamoteo: Valcour comunica a Madama Luzère que repetidamente, pero en vano, ha suplicado al Colonnello, su padre, que le salve la vida a Durimel, ya que por su autoridad aquél, aunque no puede indultar a un desertor, sí puede conceder que la suerte salve a un reo si los que van a ser ajusticiados son dos o más. Esta noticia hace resurgir la esperanza en el corazón de Madama Luzère quien, movida por un secreto presentimiento, manda a llamar a su

hija para comunicársela. Las últimas dos escenas, pues, son totalmente nuevas. En la IX el criado comunica que Clary no se encuentra en casa, lo que hace suponer a Madama Luzère que la hija se ha marchado para suicidarse. Y mientras Valcour, contagiado por la duda llena de esperanza de la madre, decide volver a la plaza del suplicio, irrumpen en la habitación Durimel, Clary y el Cavaliere. Es ésta la escena final: el Cavaliere comunica que se debe a Clary el mérito de haber salvado a su esposo y, a continuación, la joven explica cómo el inflexible Colonnello, ya enterado del caso extraordinario e implorado por los demás oficiales, al fin, enternecido por sus lágrimas de infeliz esposa, terminaba por conceder el permiso de dejar en las manos de la suerte -guiadas por Dios- la elección de dos indultados entre los tres desertores condenados a muerte. Uno de los dos había sido Durimel.[4] Sobre todo en este largo parlamento narrativo de Clary, cargado de patetismo, consiste el segundo cambio que la traductora declara haber hecho para contentar a los actores que se lo habían pedido.

Como es fácil comprobar, Carminer se aleja bastante del texto de Mercier, incluso del texto enmendado.

Y aquí, finalmente, llegamos al cambio de desenlace que se presenta en la pieza francesa, aclarando previamente, en lo posible, la fecha en que se produjo y el porqué y por quién se produjo.

Como ya se ha anticipado, la primera versión de *Le déserteur* fue publicada en París, en 1770 por Le Jay, con un final trágico. Al año siguiente aparecía una edición con final feliz, de cuyo título, *Le déserteur, drame en prose en cinq actes, par Mr. Mercier. Mis au Théâtre, avec des changemens, par Mr. J. Patrat. Représenté pour la première fois a Brest le 23 Janvier 1771. Et remise au Théâtre de Lyon au mois de Juin 1771. A Lyon, chez Castaud, Libraire, Place de la Comédie. M. DCC. LXXI. Avec Approbation & Privilège du Roi*, se desprenden algunos datos importantísimos: 1) la pieza fue publicada en Lyon; 2) sufrió cambios para ser "representable"; 3) el autor de éstos no fue Mercier, sino J. Patrat. Siendo ésta la edición "rara" de la British Library que Jovellanos debía poseer (según reseña Aguilar Piñal), por consiguiente habría que rectificar esta información (el nuevo texto de 1771 no sería publicado en París) y también la de la casi totalidad de manuales bibliográficos franceses que fechan en 1787, en París por

[4] Como advertía E. Caminer en el citado prólogo, este cambio no debió gustarles a varios críticos. Uno de éstos, autor de unas anónimas *Notizie storico-critiche sopra Il disertore*, que acompañaron una *suelta* de la traducción (Biblioteca Nazionale di San Marco, Venecia, 112.C.146: 92), así se expresaba muy positivamente a propósito del original: "Nessun dramma urbano o lagrimoso finora uscì al pubblico più felice di questo; o si consideri la condotta, o i caratteri, o gli affetti, o la verisimiglianza, o la connessione, o il felice incontro di scene. Mercier può limitare la sua gloria al suo Disertore», aunque encontraba algún reparo, por ejemplo en el contenido de la escena VI del último acto: «Ma dai rivali del Mercier gli si perdoni un errore, da cui nasce l'affettuosissima scena VI. Dopo il lugubre apparato e la trista serie di cinque atti si sarebbe creduta violenza al cuore umano il passaggio improvviso ad un lieto fine. Doveva il Disertore morire, e l'udienza piangere». Por consiguiente, en cuanto al cambio del final, no le da ningún peso: «Non ci diam pena di riflettere sulla mutazione dell'atto V. Amiamo il bello nel suo orrore; la morte sarà sempre utile, quando vendica le leggi, ed onora la religione".

Cailleau, la reimpresión "corrigé par J. Patrat", sin mencionar siquiera esta primera impresión. Y, dicho sea de paso -dado que de la pieza con desenlace feliz estamos tratando-, ninguna fuente bibliográfica (por lo menos de las que yo he tenido a manos) reseña la edición de Livorno que, como decía al principio, yo suponía -equivocándome- que fuese cronológicamente la primera versión enmendada.

En cuanto a las fechas de representación, según esta edición resultaría que la pieza "corregida" fue representada en junio de 1771, por lo tanto bastante años antes del montaje hecho por la Comédie-Italienne en 1782, que es el que registran los manuales bibliográficos. Según las investigaciones de L. Beclard (1903: 695), los *Archives de la Comédie-Italienne* fechan en 13 de junio de 1782 la lectura de la pieza por Mercier al "comité de lecture" de dicho teatro. Grimod de la Reynière se ocupó de cambiar el texto en las partes que resultarían impropias, sobre todo a instancia del ministro de la guerra, M. de Ségur, quien no aprobó la caracterización del oficial duro y despiadado que obligaba al protagonista a la deserción. En cuanto al cambio del desenlace, éste se debería -además del gusto del público- a la inorportunidad de seguir denunciando el carácter inhumano de una ley que ya había sido abolida. A este propósito, Beclard recuerda que según los *Annales Dramatiques* (VI, 251) la pieza original de Mercier había contribuido a la abolición de dicha ley.

Por lo que se refiere al contenido, *Le déserteur* primera versión en el acto V contiene nueve escenas, que en la nueva versión se reducen a seis. Como es de suponer, hay un pequeño desfase en la distribución de las últimas. La versión enmendada sigue el texto primitivo hasta la escena VI, después cambia. En la última, entra Valcourt anunciando el indulto de Durimel y precediéndole en la habitación. Clary, Mme Luzère y Durimel se arrodillan a sus pies. A continuación el oficial narra los acontecimientos de las últimas horas: su intención de preparar la fuga de Durimel, quien se había rehusado, prefiriendo el honor de su padre a su propia vida; su decisión de ir a pedir la gracia al "héroe de Francia", guerrero sublime y compasivo, llegando en el momento en que Durimel se dirige al cadalso. Aquí Mercier vuelve al texto original, a la escena tocante en la que se ve a St. Franc, el padre, que no puede dar al pelotón de fusilamiento la señal fatal y revela el secreto: el desertor es su propio hijo. En la nueva versión sabemos por las palabras de Valcourt que su padre, aquel héroe de Francia, profundamente impresionado por esta revelación, pregunta por qué se le había ocultado ese secreto fatal, dado que él habría hecho cualquier cosa para salvarle la vida al joven. Un grito de júbilo sigue a la proclamación del indulto. Valcourt termina la narración con su personal expresión de alegría por haber salvado a dos héroes, haber restituido la vida a una familia respetable y haber hecho reconciliar a su padre con su amigo. A las expresiones de agradecimiento y de alabanza de los presentes, responde – y con este parlamento da fin el drama: "Vous ne me devez rien....Quand un François entreprend une bonne action, le bonheur de réussir est sa plus glorieuse récompense", palabras en las que se cifra aquel orgullo nacionalista que, según F. M. Grimm -quien mal lo soportaba, definiéndolo "patriotisme d'antichambre" (cit. por Gaiffe 1971: 149, n. 4)-

servía para ganarse el favor de los espectadores. Sin embargo, se debió justo a ese "patriotisme d'antichambre" si la pieza logró conseguir un buen éxito, aunque ya con el pasar de los años.

Al pasar a la versión "rosa", la pieza fue expurgada también de todos aquellos elementos que pudieran contradecir la caracterización del soldado noble (se elimina, por ejemplo, toda referencia al comportamiento galanteador de Valcour) o bien que denunciaran los excesos de autoridad de los oficiales y su mal trato a los soldados rasos.[5]

Gaiffe nos recuerda que la experiencia de Mercier como dramaturgo no fue de las mejores: sus dramas estaban demasiado relacionados con algunas tesis de los *philosophes*[6] que el público, a menudo frívolo y superficial, no aceptaba ver expuestas abiertamente en un escenario -aunque las aprobara inconscientemente-, o bien que los actores de los teatros comerciales no estaban dispuestos a representar.[7]

Parecida debió de ser la actitud del público italiano, si recordamos cuanto dice E. Caminer en las advertencias de su traducción, subrayando que el propósito político del drama de Mercier no podía encontrar resonancia en Italia: "Noi non siamo avvezzi alla durezza sanguinaria contro gli infelici che disertano. Lo scopo politico non ha luogo tra noi" De esta afirmación se desprende una de las características de la traductora: no le interesa el fin político del drama sino su carga de patetismo. Es sabido que distinta de la francesa -así como del resto de Italia- era la situación político-social de Venecia, "troppo esausta e sonnolenta nel cerchio magico della sua decadenza" (Lattes 1914:

---

[5] Véase en el acto I, escena IV, donde del Coronel, causa de su deserción, Durimel, dice que es "le plus dur, le plus inflexible des hommes" y que "son plaisir était d'accabler de son autorité tous ses subalternes"; y también en el acto II, escena I, el contraste entre los dos tipos de oficiales en las palabras de St. Franc: "Lorsque le soldat déserte, c'est le plus souvent la faute des chefs. Ils ne se mettent pas assez à la place du malheureux qui se trouve engagé. Ils signent pourtant l'arrêt de sa mort; ils se rejettent sur la loi subsistante. Cette loi, comme bien d'autres, agit dans toute sa rigueur, sans être jamais bien appréciée; elle parait respectable, lorsqu'elle est émanée d'un siècle dont on rougirait de porter les habits".

[6] Como la actitud frente al problema de la deserción. En su cruzada pacifista e internacionalista, el drama "de desertores" se proponía "apitoyer le spectateur sur les malheureux soldats soumis à la rigueur des règlements militaires; mettre en scène quelques officiers étourdis, vaniteux et effrontés, dont le sans-gêne et la mauvaise éducation excitent les rancunes de la population civile contre le corps privilégié auquel ils appartiennent; opposer, enfin, le courage civil au courage militaire, 'pour anéantir ce malheureux esprit de corps, qui dégénère en un sot orgueil, et qui serait si risible, s'il n'était pas si funeste dans ses suites'" (Gaiffe 1971: 283-284; la frase citada procede de *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* de Mercier). Gaiffe trae como muestra los dos dramas con mismo título, *Le Déserteur* de Sedaine y el de Mercier, recordando que en 1768 fue representado -sin duda en un teatro particular- una *petite pièce* titulada *L'école du soldat ou Le remords du déserteur francais,* compuesta según un fin totalmente contrario, para fortalecer el espíritu de disciplina.

[7] Los dramas que le otorgaron fama -*Jenneval, La brouette du vinaigrier, L'indigent, La maison de Molière, Natalie*- lograron ser conocidos, a raíz de su composición, sólo a través de teatros de provincias o de salas particulares, recitados por actores no profesionales; en una segunda etapa, a partir de 1781, según parece, fueron aceptados en los teatros oficiales de la capital, y casi exclusivamente en el de la Comédie-Italienne. Pero también entonces hubo problemas de público. Gaiffe (1971: 216) cita una representación en 1782 en este teatro, la cual "émut si fort les âmes sensibles, qu'il fallut, pour leur complaire, en modifier le dénouement et le faire passer du noir au rose le plus tendre".

173). Pero Venecia era, sobre todo, la ciudad que, más que ninguna otra, se mantenía abierta a toda forma de teatro literario y musical y se preciaba de tener un público vasto y heterogéneo, que así como había acogido con entusiasmo el teatro realista de Goldoni, de la misma manera aplaudía, ahora, las piezas de pura evasión de P. Chiari y C. Gozzi.

Si el drama sentimental no logró arraigar con fuerza en tierra veneciana, se debió en parte también a la campaña violenta de este último. Fuertemente reaccionario y hostil -por educación, cultura y práctica escénica- a toda novedad, Gozzi arremetió contra el teatro moderno por considerarlo falto de moralidad y peligrosamente subversivo. Las páginas de su *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci fiabe teatrali* (en *Opere* 1772), están repletas de juicios como el siguiente:

> L'aspide sta in quel sublime insidioso, che colla commozione degli animi introducono alcuni de' novelli drammi flebili famigliari dalle nobili passioni, tradotti e difesi ne' nostri teatri dagli impostori per cecità, per venalità, o per malizia, come strumenti d'una sana morale educazione.
> Il sostenere con efficacia ed industria continuamente il ius di natura; il dipingere co' più vivi tratti della eloquenza i superiori da mal consiglio ingannati, fallaci e tiranni; pregiudizi le ben fondate regole delle famiglie e le leggi; ingiustamente divise le facoltà; lo spargere delle palliate e ingegnose empietà nel mezzo alla commozione degli animi e alle nobili passioni, è quella sublimità ch'io aborrisco, e quell'educazione popolare ch'io non vorrei. (Gozzi 1772: 1.053)

A propósito de *Il disertore*, en su antes citado *Ragionamento*, declara que el sentimiento que la representación de este drama (así como la de muchos otros del mismo género) dejaría en los espectadores, sería de horror y compasión e instigaría en ellos el aborrecimiento contra los "príncipes y buenos legisladores":

> Questo è ciò che industrosamente insegna questa educazione teatrale, e non a' soldati il non disertare, siccome dicono gli occulti prefattori disertori.
> Quanto fu sempre la dannosa diserzione inevitabile, tanto si accrebbe la necessità della pena di morte per evitarla, e se, con tutta la punizione di morte reale, de' soldati disertano, come terrà stretto il soldato al proprio dovere l'esempio di una scenica morte? (Gozzi 1772: 1.056)

A continuación, justifica la inverosimilitud del nuevo desenlace hecho por Caminer, tan sólo como producto de una joven de buen corazón. Según él, la traductora hubiera tenido que expurgar el entero drama de las invectivas, del retoricismo, de los sentimientos que defienden el derecho natural, que hieren la subordinación y los buenos principios de la mayoría de los hombres, que miran a liberar al pueblo de la obediencia debida a las leyes de sus príncipes. Juzga que la publicación del fragmento de la carta de Mercier a la Carminer, insertado en el prólogo, es fruto de impostura. No pretende censurar a la joven por su traducción "arreglada" -dado que una jovencita no está

obligada a desentrañar con profundidad el veneno sublime de una pieza que le dan a traducir- sino defender a su patria de aquellas trabas que tienden a trastornar todo orden establecido y a sí mismo de las prefacciones que hipócritas y viles impostores entregan a una joven ingenua para que los publique bajo su nombre (véase Gozzi 1772: 1.058).[8]

En cambio, en España había ocurrido todo lo contrario: soy del parecer -según traté de demostrar hace años (Calderone 1987)- que fue precisamente el interés político el que pudo convencer al traductor español -y con mayor razón si éste fue Olavide- a ocuparse de una pieza "revolucionaria". Muy atractiva debió parecerle la novedad temática del drama de Mercier que, abandonando la senda seguida hasta entonces por el género lacrimoso en cuanto a la expresión de conflictos burgueses, reales o imaginarios, pero siempre en el ámbito de las relaciones familiares, llevaba a la escena a un personaje inédito, el del soldado raso y le atribuía autoridad crítica para pronunciarse sobre la legitimidad de una ley. El traductor español había captado el mensaje de Mercier y con su obra se erguía a portavoz y divulgador de una denuncia específica: la injusticia del código militar vigente que, igual que en Francia, condenaba al desertor a la pena de muerte.

La traducción española de Olavide sigue el texto de la tragedia hasta la mitad de la escena IX -y última-, según cuyo contenido Durimel ya ha sido justiciado. Aquí se verifica el cambio: en la nueva escena añadida, la X, Durimel, acompañado de oficiales y soldados, irrumpe en la habitación donde se encuentran su familia y Valcur, exclamando: "¡Vivo estoy!". A Valcur que, sorprendido como los demás, pregunta: "¿Qué inesperado prodigio es éste?", uno de los oficiales responde que el general, llegando al paraje de la ejecución

> informado brevemente del caso, admirando el raro espíritu, el pundonor sin igual de hijo y padre, ha concedido benignamente el perdón que a una voz le pedíamos todos, y coloca entre las felicidades de las armas que dirige la gloria de conservar así dos héroes a nuestro siglo, a nuestra patria.

Según lo visto, ningún indicio, hasta esta última escena con la aparición del protagonista, deja preveer el desenlace feliz de la pieza. Bien lo advertía el comentarista

---

[8] Además de esta traducción, Gozzi critica la de *L'honnête criminel,* en cuanto: "Un tale specchio teatrale posto sulle nostre scene nelle circostanze del nostro pericoloso secolo, maneggiato da un industre scrittore, sempre colle massime del ius di natura, con un confronto di virtù oppressa negli eretici, di barbara sopraffazione e tirannia appresso i cattolici, condotto in mezzo alla malia della passione d'amore, lascierà nell'auditorio discepolo un'impressione di aborrimento alle massime austere del cattolicesimo, d'inclinazione a quelle degli eretici, allontanerà più che non è il popolo dalla Chiesa e dal sacerdozio, dipingerà il signor Falbaire, cattolico, un Ugonotto, e per lo meno imprudenti gl'inquieti e torbidi cervelli, che difendono colle prefazioni per ottima educazione queste tali opere su i nostri teatri». No menos dura es su opinión sobre *Jeneval ou Le Barnevelt français*: «Questo dramma flebile dalle nobili passioni, educatore de' popoli, tratta acutamente ed eccellentemente la morale al rovescio, e si può ben chiamare senza ribrezzo turpe specchio di scellerato famigliare argomento di caratteri maneggiati da un industre scrittore, e spinti al massimo lume di una insidia raffinata" (Gozzi 1772: 1.059).

del *Memorial Literario* de mayo de 1789:

> Aunque el asunto de este drama es de los más tiernos y lastimosos que se pueden presentar en el teatro, y de los más regulares por su interés y buena trama, ocurren con todo algunos defectos reparables...la introducción del General en la catástrofe, que por no hallarse bien preparada, hace violenta la solución del drama. (cit. por Coe 1935: 66)

No poseemos ningún dato preciso acerca de esta traducción española, tanto menos algún indicio que nos aclare cómo llegaría Olavide a modificar el desenlace, si por decisión propia, suponiendo que el público español no habría aceptado una tragedia, o bien porque había llegado a sus manos también el texto francés ya corregido por Patrat en la edición de Lyon de 1771, la misma que luego fue encontrada en la biblioteca de su joven amigo *Jovino* y que (sigo con las suposiciones) él seguramente -y aún antes que éste- poseía y había dado a conocer a sus contertulios sevillanos.[9] Lo único cierto es que el texto de llegada español se basa casi totalmente en la versión francesa trágica (traduciendo incluso las partes que tuvieron que ser expurgadas en la refundición del mismo Mercier), renovándose tan sólo la última escena.

Concluyendo: consta por las palabras de Mercier que el fin trágico no había gustado en Francia, donde el drama había sido representado el 23 de enero de 1771; consta por las de Elisabetta Caminer que tampoco habría gustado en Italia por lo cual ella previamente lo había modificado y en aquel mismo año de 1771 lo había hecho representar con grandísimo éxito. En una carta, el dramaturgo se lo agradecía y, quizás, convencido por el experimento italiano, decidía cambiar también él su original.

¿Y en España? Quedando en el campo resbaladizo, pero fascinante, de las hipótesis, me pregunto: ¿conocería *Elpino* la traducción "arreglada" de Elisabetta Caminer? Nada más probable que él, que tan al tanto estaba de todo lo transpirenaico, otro tanto lo estuviera de todo lo transalpino en cuanto a política y vida cultural. Sobre todo de Venecia. Olavide poseía "importantes antologías del teatro italiano" moderno traducidas al francés, en ediciones de los años cuarenta y cincuenta (véase Defourneaux 1965: 46). Mantenía contactos con italianos, como se deduce de las *Memorias* de Casanova.[10] Además, es de suponer que conociera la *Europa Letteraria*, revista periódica fundada en 1768 por Domingo Caminer, padre de Bettina, en cuya redacción colaboraba la joven. La revista

---

[9] Por razones de espacio y tiempo no puedo profundizar en esta cuestión, por lo cual remito a lo ya dicho en el citado artículo sobre las traducciones españolas de *Le déserteur*. Tan sólo quisiera recordar, siguiendo a M. Defourneax (1965: 461, n. 22) que en sus frecuentes viajes por Europa Olavide debió estar a menudo en Lyon, además de París, "ciudades que cita con frecuencia en sus proyectos de urbanismo". En Lyon pudo haber comprado la edición recién impresa de *Le déserteur* "arreglado".

[10] Defourneaux (1965: 394) refiere: "Casanova, que en 1768 encuentra a Campomanes y al 'célebre Olavides' en la mesa del embajador de Venecia (donde se encontraba también el abate Beliardi, que desempeñaba el cargo de agregado comercial de la Embajada de Francia,), asocia a los dos al mismo elogio: 'Me encantó trabar conocimiento con Campomanes y Olavide, hombres de talento de una especie muy rara en España. Sin ser lo que pudiéramos llamar sabios, estaban por encima de los prejuicios religiosos, pues no solamente no temían mofarse de ellos en público, sino que trabajaban abiertamente para destruirlos'".

contenía artículos de física, filosofía, historia, literatura y sobre todo, por lo que nos ocupa, publicaba extractos de obras extranjeras y también de las traducciones teatrales de la joven literata, sobre todo a partir de 1774 (véase Lattes 1914: 178-189). Lamentablemente no he podido consultar la publicación para verificar si en algún número de 1771 o 1772, por ejemplo, se hacía mención de su traducción de *Le Déserteur*. Ateniéndome a los textos impresos, del cotejo de los dos desenlaces "renovados", el de Carminer y el de Olavide, con respecto al de Mercier-Patrat, debo deducir que son distintos; sin embargo... no lo son de manera absolutamente excluyente: ambos presentan unos parlamentos que son muy parecidos y que no existen en la pieza francesa. Prescindiendo sea de la similitud de la pantomima, sea del protagonismo central del personaje femenino de Clary -en el que se cifra la novedad absoluta de la pieza italiana- la casi igual formulación de la pregunta de Valcur: "¿Qué inesperado prodigio es éste?" en la versión española, y "*Per qual prodigio?*", en la italiana, podría interpretarse como algo más que una simple coincidencia. Por lo tanto, hasta que no encuentre algún otro dato definitivamente esclarecedor, temo seguir con mis quebraderos de cabeza por unas cuantas traducciones de un drama "de desertores".

Referencias bibliográficas

AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1984. *La biblioteca de Jovellanos (1778)*, Madrid, CSIC.

ANÓNIMO. [1792]. *Notizie storico-critiche sopra Il disertore*, Biblioteca Nazionale di San Marco (Venecia), 112.C.146: 92.

CALDERONE, Antonietta.1987. "*Le déserteur* dalla traduzione di P. de Olavide alla rielaborazione di J. López de Sedano (In margine alla storia della *comédie larmoyante* in Spagna)" *Letterature* 10, 7-48.

CAMINER TURRA, Elisabetta. 1772. *Composizioni moderne tradotte*, Venecia, Savioni.

CAMINER TURRA, Elisabetta. 1774. *Drammi trasportati dal francese idioma ad uso del teatro italiano da E. Caminer Turra per seguire di proseguimento al corpo delle traduzioni teatrali pubblicato dalla medesima qualche anno fa*, Venecia, Albrizzi.

COE, Ada M. 1935. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore,The Johns Hopkins Press.

DEFOURNEAUX, Marcelin. 1965. *Pablo de Olavide. El afrancesado*, México, Renacimiento.

GAIFFE, Félix. 1971. *Le drame en France au XVIII siècle*, París, A. Colin (reimpresión de la ed. de 1910).

GOZZI, Carlo. 1962. [1772]. *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci fiave teatrali* en *Opere*, Milán, Rizzoli.

LATTES, Laura. 1914. "Una letterata veneziana del sec. XVIII. (Elisabetta Caminer Turra)" *Nuovo Archivio Veneto* XXVII, 156-190.

MALAMANI, Vittorio. 1891. "Una giornalista veneziana del secolo XVIII" *Nuovo Archivio Veneto* II, pp. 251-275.

Mercier, Louis-Sébastien. 1770. *Le déserteur. Drame en cinq actes en prose*, París, Le Jay.

Mercier, Louis-Sébastien. 1771. *Le déserteur. Drame en prose en cinq actes, par Mr. Mercier. Mis au Théatre, avec des changements, par Mr. Patrat*, Lyon, Chez Castaud Libraire.

Mercier, Louis-Sébastien. 1774. *Le déserteur. Drame en prose. Par Monsieur Mercier* en *Collections de Tragédies, Comédies et Drames choisis des plus célèbres auteurs modernes*, Livorno, Chez Thomas Masi Editeur, Imprimeur-Libraire, I, 297-377.

Olavide, Pablo de. *El desertor. Tragedia*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, ms. 1-23-13.

Olavide, Pablo de. (s.a.). *Tragedia en prosa El desertor. En cinco actos. Compuesta por Monsieur Mercier. Traducida del francés al español. Corregida y enmendada en esta segunda impresión*, Barcelona, en la imprenta de Carlos Gilbért y Tutó.

DIFERENTES MANERAS DE TRADUCIR A SCRIBE

ERMANNO CALDERA
UNIVERSITÀ DI GENOVA

El favor popular que las piezas de Scribe encontraban en los teatros madrileños estimuló la labor de los traductores, de forma que muchos ingenios que también se estaban dedicando a la producción de comedias originales no desdeñaron la traducción de los vodeviles. Claro que, tratándose de escritores no privos de experiencia, no se dejaron dominar por el texto ajeno sino que a menudo quisieron imponer su personalidad, su lenguaje y hasta cierto punto su manera de concebir la función teatral.

He escogido cuatro traducciones compuestas entre 1821 y 1829, debidas respectivamente a Manuel Eduardo de Gorostiza, a Manuel Bretón de los Herreros, a Ventura de la Vega y a José María de Carnerero: cuatro personalidades de cierta importancia en el mundo cómico de la década de los veinte. Pues bien, es interesante anotar cómo cada uno de ellos traduce con métodos diferentes y concibe la fidelidad o la libertad del traductor según criterios muy personales.

Lo que sin embargo tienen todos en común es el intento de hispanizar la pieza con la sustitución de nombres y lugares franceses por otros españoles y, cosa que también, como ponía de manifiesto Larra (1960: 181b), es otra forma de hispanización, de reducirla a una estructura parecida a la del sainete, a través de la supresión (o de su sustitución por otras declamadas) de las partes cantadas que eran un componente esencial del *vaudeville* -tanto que nuevamente Larra advertía que de esa forma "el vaudeville empieza por perder la mitad de su ser" (Larra 1960: 181a)- y la búsqueda de lo que la retórica antigua llamaba estilo llano en lugar del mediano que caracteriza a Scribe.

El primero en orden cronólogico es Gorostiza que el 15 de enero de 1821 (Shields 1933: s. v.) estrena una traducción de *Le secrétaire et le cuisinier* con el título de *El secretario y el cocinero*, que en la edición de 1840 se convierte en *El cocinero y el secretario* (Lafarga 1983: 130), que siguió representándose al menos por unos 30 años (Cartelera 1961 y 1963).

Se trata de la típica comedia de equívocos. En la rica casa del conde de Saint Phar se presentan dos jóvenes para ocupar las plazas vacantes de secretario y de cocinero. Por una serie de malentendidos, es nombrado secretario un cocinero y se envía a la cocina a un joven enamorado de la hija del amo, que aspiraba a la plaza de secretario

sólo para estar cerca de su amada. Se descubren los equívocos y todo se allana con general satisfacción y boda final.

Gorostiza respeta sustancialmente la secuencia de las escenas y de las réplicas y a veces traduce literalmente. Pero deja entrever a menudo la preocupación por un lenguaje más coloquial, lo cual le induce a cortar, alargar, añadir y sobre todo emplear expresiones familiares más propias del lenguaje cómico. Para dar una idea de las intervenciones de Gorostiza bastaría citar un par de frases del parlamento con que el mayordomo abre la primera escena: "Que diable aussi, le comte de Saint Phar, mon maître, avait bien besoin de se faire donner l'ambassade de Copenhague! Depuis que nous sommes nommés, je crois que la tête tourne à toute la maison: chacun veut monter" (Scribe 1874: II, 47); compárese con el texto español: "¡Jesús, Jesús, qué liorna! Esto no es vivir... y desde que al amo le han dado la dichosa embajada, ni se come ni se duerme, ni se hace nada a derecha en esta casa... luego todos quieren ascender y subir como la espuma" (Gorostiza 1840: 3).

Ese procedimiento afecta también a sendas frases, donde el traductor recurre al caudal idiomático más castizo. Valgan algunos ejemplos. A la exclamación del mayordomo que en un aparte protesta por la recomendación que le dirige la señorita quitándole la posibildad de otorgar él mismo una plaza ("Nous y voilà! Je ne pourrais pas en donner une! [Scribe 1874: II, 51]), corresponde en español: "Esta es otra que mejor baila" (Gorostiza 1840: 8).

Así mismo la frase muy llana "On m'avait bien dit qu'avec de protections on arrivait à tout" (Scribe 1874: II, 60) se vivifica con la expresión proverbial: "Bien dicen que quien a buen árbol se arrima..." (Gorostiza 1840: 17).

Lo mismo puede decirse de las palabras con que el mayordomo se despide de los dos nuevos empleados: "Messieurs, je vous laisse, chacun votre affaire"(Scribe 1874: II, 68), que se convierte en: "Ea... señores, la de Antón perulero, cada cual atienda a su juego" (Gorostiza 1840: 27).

Quisiera, en fin, entre otras expresiones parecidas, sacar a relucir la definición "No parece rana el secretario"(Gorostiza 1840: 23), que traduce un más convencional "notre secrétaire est un homme de mérite" (Scribe 1874: II, 66).

En cuanto al proceso de hispanización, no sólo Gorostiza localiza la escena en Madrid en lugar de París, no sólo reemplaza el nombre del cocinero, Soufflé, por el de Ropavieja, sino que traduce una simple alusión al marqués de Limoges y al duque de Valmont (Scribe 1874: II, 61) con una referencia muy pormenorizada a cierto condesito de Remolino, definido "un caballero andaluz, vivaracho, decidor, que viste de majo, gusta de los toros..." (Gorostiza 1840: 18). Y dos ciudades españolas sustituyen nuevamente a París que aparecía en la letrilla:

> Mais dans Paris, comment donc, sans encombre,
> chercher un fou qui vient de s'échapper? (Scribe 1874: II, 74)

Reza la traducción: "Buscar un calavera en Madrid, es lo mismo que un estudiante en Salamanca" (Gorostiza 1840: 32).

El 10 de julio de 1828 (Shields 1933: s. v.) en el teatro del Príncipe, se estrenó otro acto único de Scribe, que llevaba en el original el título de *Le coiffeur et le perruquier* y que José María de Carnerero había "acomodado al teatro español" atribuyéndole el título de *El peluquero de antaño y el peluquero de hogaño*: un título que por fuerza se alejaba del original por no existir en español dos palabras que subrayasen la contraposición que se daba en francés. A diferencia de la pieza anterior, ésta no consiguió un éxito de relieve, ya que se repuso sólo hasta 1838 para desaparecer luego de los repertorios (Cartelera 1961 y 1963).

La pieza trata de dos peluqueros, uno más viejo y apegado a la tradición (Poudret en francés y Tupé en español) y otro más joven, (Alcibiade - Alcibiades) su antiguo aprendiz, que se ha lanzado hacia las nuevas modas, ganándose así la hostilidad de su maestro. La trama se complica con las pretensiones amorosas de cierta Mademoiselle Desroches -doña Prágedes en la versión española- hermana del viejo peluquero, y de su ahijada, la sobrina del mismo, Justine -Justa en español- que las dos dirigen al joven. El cual, al fin, declara su gratitud y admiración por el maestro y se casa con su sobrina.

A diferencia de Gorostiza, Carnerero sigue el texto del modelo con bastante fidelidad, respetando las líneas fundamentales de la trama, de la cual se aleja en pormenores sin consecuencias, con un solo despego en el final, donde los dos peluqueros deciden volver a trabajar juntos, mientras que en el modelo el anciano rechazaba cortésmente la proposición del joven, prefiriendo quedarse con su antigua peluquería.

Desde luego, el traductor suprime las letras cantadas, añadiendo sin embargo una totalmente original como despedida, y, como siempre, hispaniza. Aparecen así referencias al teatro del Príncipe y a Vista Alegre; en lugar de algunas célebres peluquerías de París se citan otras evidentemente famosas en el Madrid de la época y que vale la pena recordar como dato curioso: Marché, Giraldi, Petibon y Fortis; asimismo Racine, Molière, Boileau y otros, citados como ilustres portadores de pelucas, son sustituidos por Quevedo, Moreto y Villegas. Con cierto humor, en fin, Carnerero llama Plaza de los Afligidos el lugar deprimente donde vive el viejo peluquero, y que su hermana define "esta retirada plazuela de los Afligidos, que parece un desierto" (Carnerero 1831: 7).

Por último, tal vez sea interesante mencionar una variante muy en carácter con la situación de España en la época: si en la obra francesa se dice de un personaje que está charlando de política, en la española, estrenada durante el gobierno absoluto de Fernando VII, se prefiere imaginarlo mientras que "está disputando sobre el mérito de los cantores italianos" (Carnerero 1831: 8).

Quizás merezca también una mención el comentario del joven que, en una réplica añadida por el traductor, protesta contra los anacronismos en el teatro. Cuando Tupé, remedando al modelo que se jactaba de haber "coiffé en poudre" al personaje de Andrómaca (Scribe 1831: III, 163), recuerda con orgullo que más de una vez había

puesto los polvos al maestro de Alejandro, Alcibíades se mofa: "¡Bravísimo! ¡Polvos a los personajes de la antigüedad! Eso era burlarse del público" (Carnerero 1831: 30).

En cuanto a la parte más propiamente textual, Carnerero se porta con mucha menos libertad y traduce a menudo literalmente, aunque siempre teniendo en cuenta la índole de las dos lenguas.

Sin embargo, lo que procura es brindarle, como de costumbre, un tono más familiar y popular a un lenguaje que en Scribe aparece algo más culto, logrando en muchos casos una particular expresividad.

Cuando la solterona doña Prágedes, imitando a su antecesora francesa, alude a sus primaveras, el traductor le pone en boca a su hermano un muy castizo: "¡Qué primavera ni qué droga!" (Carnerero 1831: 5). Pero Prágedes no le va en zaga y, acusándole de meterse en censor, le espeta: "no hay diablos que te aguanten" (Carnerero 1831: 6). Lo cual provoca otra respuesta colorida: "Yo no soy censor, ni ganas" (Carnerero 1831: 6).

Se trata de frases que no encuentran correspondencia en el modelo y que el traductor añade para conseguir más vivacidad. A veces en cambio no añade, sino que sustituye por una frase más colorida una expresión muy corriente: "voilà M. Destouches qui vous attend, et qui s'impatiente (Scribe 1831: III, 148), se transforma en "el señor don Braulio espera, y se le está llevando Satanás" (Carnerero 1831: 17).

Así mismo, un simple "descends t'apprêter, et fais-toi belle" (Scribe 1831: III, 148-149) se convierte en el idiomático "no harás mal en bajar, y ponerte tus veinte y cinco" (Carnerero 1831: 18).

Y así sucesivamente: "son oncle a des économies" (Scribe 1831: III, 155) se hace "su tío no está descalzo" (Carnerero 1831: 25); "la fâcheuse rencontre!" (Scribe 1831: III, 156) se refuerza en "¡Qué encuentro de todos los diablos!" (Carnerero 1831: 25); la amenaza sobreentendida de Poudret: "si vous transgressez mes ordres... il suffit..." (Scribe 1831: III, 165) se concreta en los labios de Tupé: "juro por el nombre que tengo que no has de quedar con gana de reírte" (Carnerero 1831: 32); y un seco "Taisez-vous, mademoiselle" (Scribe 1831: III,160) adquiere un tono de escarnio: "¡Calle la bachillera!" (Carnerero 1831: 28).

Otras veces el traductor se toma alguna libertad para recrear el tono del modelo con matices expresivos más españoles. La descripción del joven Alcibiade ("Un bel inconnu [...] la mise la plus élégante, la coiffure la plus soignée" [Scribe 1831: III, 142]) se convierte en "Un elegante incógnito; un joven de la mejor perspectiva, puesto a la *dernière*... ¡Qué sobre-escrito el de su persona! ¡Y qué rizos los suyos! ¡Ay qué rizos!" (Carnerero 1831: 10)

Hay casos en que aprovecha la situación para insertar un chiste. Donde el texto francés dice simplemente "ils vont se prendre aux cheveux!" (Scribe 1831: III, 164), Carnerero no se contenta con traducir "¡Se van a agarrar de los pelos!", sino que añade: "Bien se conoce que es riña de peluqueros" (Carnerero 1831: 32).

Ciertamente el traductor más fiel, más respetuoso del texto de Scribe fue Bretón

de los Herreros, que Larra considera "uno de los que mejor han traducido *vaudevilles*" (Larra 1960: 181b), el cual el 16 de julio de 1828 (Shields 1933: s. v.) estrenó en el Príncipe su versión de *Une visite à Bedlam* titulándola, esto sí con poca propiedad, *Un paseo a Bedlam,* añadiendo -en el texto representado, pero no en la edición- *o La reconciliación por la locura.* Era otro acto único que encontró el favor del público, visto que se mantuvo en cartel más de 40 veces en los veinte años siguientes (Cartelera 1961 y 1963).

El argumento: por una casualidad, Alfred de Roseval, que se ha alejado de su mujer Amélie, llega a Bedlam con la intención de visitar un célebre manicomio. Pero en Bedlam vive ahora su mujer, en casa de un tío suyo, el cual organiza un truco para favorecer la reconciliación de los dos esposos. Invita pues al joven a su castillo, fingiendo que es el manicomio, y le hace encontrarse con Amélie, que se finge loca por el abandono de parte del marido, de forma que, con el arrepentimiento, renace en él el amor antiguo. Para reconquistar a su mujer, Alfred se finge loco a su vez y todo termina felizmente.

Bretón mantiene los nombres de los personajes, sólo trasponiéndolos a la forma española y traduce réplica a réplica, manteniéndose muy cerca del modelo hasta el punto de trasladar a las réplicas correspondientes las letrillas, que suprime sí como cantos pero que traduce regularmente aunque a veces se limite a un resumen más conciso.

Lógicamente no faltan esas ligeras modificaciones que impone la índole de la lengua o más frecuentemente el deseo de lograr expresiones más coloridas. He aquí algunos casos de cierto interés.

Amélie narra a su tío sus desavenencias conyugales y en un momento dado comenta: "Vous sentez que, ma vie en eût-elle dépendue, je ne serai point revenue la première" (Scribe 1874: II, 8). Afirma a su vez la Amelia castellana: "Ya veis que a mí no me tocaba ceder... ¡Jesús! primero muerta"(Bretón 1839: 5).

El criado Tomy le asegura a su amo: "Vous voyez que je ne vous passe rien" (Scribe 1874: II, 10), que se convierte en español en: "Ya veis que nada me dejo en el tintero" (Bretón 1839: 6).

Así mismo "ce mauvais sujet" (Scribe 1874: II,14) se transforma en "ese tarambana" (Bretón 1839: 9); un sencillo "c'est ta présence qui l'a fait fuir" (Scribe 1874: II, 28) adquiere más fuerza y comicidad en "Tu figura de tapiz le ha dado miedo" (Bretón 1839: 16-17), y "Marbleu! laissez-moi!" (Scribe 1874: II, 29) es sustituido por "dejadme por mil diablos" (Bretón 1839: 17).

En fin, valdrá la pena citar un expresivo "Sí, sí: canta hasta que te se caiga la campanilla" (Bretón 1839: 18) en lugar de un más genérico "Va toujours, je t'écoute" (Scribe 1874: II, 31).

Hay un personaje farsesco, un cantor italiano que se llama Crescendo y que en el modelo habla francés con pronunciación italiana, en cuanto que dice *ou* en lugar de *u.* Bretón, para recrear una situación parecida, apela al recurso cómico, que ya tenía una tradición entremesil y que reaparecería luego varias veces, de hacerle hablar un

italiano macarrónico: un lenguaje inverosímil en la boca del personaje, ya que se trata de un italiano con las deformaciones propias de un hispanohablante y no al revés como debería ser, pero de seguro efecto cómico. Como curiosidad, quisiera mencionar que la única vez que Scribe quiere hacerle hablar italiano, le hace hablar español; "Che gusto", dice Crescendo, que oportunamente Bretón traduce: "¡Che bel piacere!", aunque se trate de un italiano de opereta.

Solamente dos libertades consistentes se toma Bretón. En primer lugar, cuando, en las escenas XII y XIII, sustituye una canción de amor cantada por Amélie por la declamación de unas letrillas igualmente amorosas pero de marcado gusto arcádico, con sus "zagalas", su "Silvia", su "leve mariposa", su "aura de mayo"; era evidente que se dirigía, en 1828, a un público que tenía todavía confianza con Meléndez Valdés.

En segundo lugar, reemplazando los largos cantos finales del original por una serie de réplicas entre melodramáticas y sonrientes que denuncian la experiencia del comediógrafo que sabe separarse del publico captando su simpatía:

> ALFREDO. Querida Amelia, tus brazos, que harían perder el juicio al hombre más sensato, me lo han hecho recobrar a mí. Estoy por añadir una jaula al escudo de mis armas.
> AMELIA. ¡Buen capricho sería!
> ALFREDO. Sí; porque una locura nos separó, y otra nos reconcilia para siempre. (Bretón 1839: 23)

El 5 de septiembre de 1829 (Shields 1933: s. v.) se estrenaba en el Príncipe la comedia en un acto *El gastrónomo sin dinero o Un día en Vista-Alegre*, traducción o, mejor dicho, "arreglo" de *Le gastronome sans argent* de Scribe por el infatigable Ventura de la Vega, que le mereció las alabanzas de Larra (1960: 181a). La pieza tuvo tanto éxito que conoció unas 50 representaciones en las dos décadas siguientes (véase Cartelera 1961 y 1963).

En el modelo, se presentaba a cierto Fringale (don Cleofás en la versión española) que, deseoso de una buena comida, inventa varios recursos para comer de balde en una fonda donde se está celebrando una cena de boda. Se hace pasar por un ingeniero que tiene que demoler la casa que el padre de la novia acaba de construir pero es desenmascarado por el novio; intenta entonces cautivarse la simpatía de éste ofreciéndole unos versos; pero el otro ya los posee y se mofa de él. No se desanima y se presenta como el dueño de una fábrica que tiene reservada una rica comida e invita sin conocerle al mismo señor de cuyo nombre se ha apropiado; pero primero los obreros que le festejan, luego el padre de la novia y el novio mismo que quieren obsequiarle, por último un alguacil le impiden de varias formas acercarse a la comida, de manera que se queda en ayunas.

Vega sigue la trama de la obra francesa, pero mantiene una autonomía muy relevante respecto al texto. Una parte mínima -no alcanza ni aún una quinta parte- es una verdadera traducción: frases aisladas de vez en cuando, muy raramente una entera

réplica. A menudo modifica el texto sin que resulte una motivación evidente de ello: el *matelote* se convierte en un pavo, *vingt-et-trois pieds* en veinte y cuatro toesas etc. Sin embargo, aún cuando está más atento a la letra del modelo, se esfuerza por mantener un lenguaje ágil y castizo. Valga un ejemplo. Dice el personaje de Scribe: "Il est de gens que l'on juge du premier coup-d'oeil; et dès que je vous ai vus, j'ai senti pour vous une affection..." (Scribe 1831: III, 41). Traduce con mucha soltura Vega: "Hay personas que, sin saber por qué, petan al primer vistazo... y yo aseguro a ustedes que desde el momento que los vi me simpatizaron de tal modo..." (Vega 1831: 29).

Modifica también el título, añadiendo *Un día en Vista-Alegre*, para proporcionar una ambientación más española, lo que hace también toda vez que sustituye París por Madrid; modifica también el reparto, introduciendo entre los personajes a la novia, que no figuraba en el original, sin que se le atribuya una función particular en el desarrollo de la trama, pero posiblemente para reavivar un reparto exclusiva y monótonamente masculino.

En efecto la preocupación de Ventura de la Vega era seguramente la de darle a la pieza mayor teatralidad para compensar quizás la desaparición de las muchas partes cantadas. Por eso caracteriza al suegro, don Judas, con una inocente obsesión por comer y beber y una tendencia a las charlas desbordantes, logrando una comicidad que no afectaba al personaje en el original; asimismo alarga la escena algo pantomímica de los obreros que festejan a don Cleofás y de varias maneras le impiden alcanzar la comida tan desesperadamente deseada. Con el mismo criterio, insiste más en el juego escénico muy parecido de don Judas y don Manuel, respectivamente suegro y yerno, que de la misma forma le estorban.

Además, para conseguir más efectos teatrales, no duda en esparcir muchas acotaciones que no están en el original. Quizás valga la pena citar la que acompaña la llegada del alguacil, que en la versión española no se limita a dirigirse al protagonista, sino que hace un gesto de seguro efecto cómico, ya que, como reza la acotación, "Al llegar el tenedor a la boca, el alguacil le detiene el brazo, y con la otra mano le quita el plato y se le da a un mozo" (Vega 1831: 41).

Pero tal vez la innovación más magistral sea la que aparece en el final donde, en sustitución de los cantos con que Fringal se dirigía alternativamente al público y a los bastidores ofreciéndose para la comida ("Me voilà, me voilà!"), el protagonista español, después de preguntarles a los espectadores de la derecha, de la izquierda y del centro de la sala: "¿No hay nadie por aquí que guste de cenar acompañado?... ¿Ni por aquí tampoco?.., etc.", *mirando de repente a la tertulia*, exclama gozoso: "¡Hola! ¿Es a mí? ¿A cenar? Allá voy. Señores, con el permiso de ustedes" (Vega 1831: 47).

Difícil es afirmar si Vega con estos recursos mejoró la obra de Scribe: lo que es cierto es que le dio un tono más cómico, al cual tal vez haya que atribuir, al menos en parte, el buen éxito.

A estas alturas, considerando además que algunos de los escritores ahora examinados, como Bretón y Vega, siguieron traduciendo una gran cantidad de piezas

de Scribe, hay que preguntarse si tantas traducciones de *vaudevilles* dejaron alguna huella en el teatro de la época. Creo que se puede afirmar que en realidad no influyeron mínimamente, si no es por la soltura que tanto ejercicio pudo proporcionar al lenguaje teatral. Por otro lado, el teatro de Scribe no se proponía otra cosa que divertir.

Y esto sí lo consiguió con la inteligente colaboración de los traductores.

Referencias bibliográficas

1. Textos

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. 1839. *Un paseo a Bedlam*, Madrid, Yenes.

CARNERERO, José María de. 1831. *El peluquero de antaño y el peluquero de hogaño*, Madrid, Repullés.

GOROSTIZA, Manuel Eduardo de. 1840. *El cocinero y el secretario*, Madrid, Yenes.

SCRIBE, Eugène. 1831. *Théâtre*, Turín, Reycend, III (*Le gastronome sans argent*, *Le coiffeur et le perruquier*).

SCRIBE, Eugène. 1874. *Œuvres complètes*, París, Dentu, II (*Une visite à Bedlam*, *Le secrétaire et le cuisinier*).

VEGA, Ventura de la. 1831. *El gastrónomo sin dinero o Un día en Vista-Alegre*, Madrid, Repullés.

2. Estudios

CARTELERA. 1961. *Cartelera teatral madrileña. I: años 1830-1839.* Por el Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, Madrid, CSIC ("Cuadernos bibliográficos" 3).

CARTELERA. 1963. *Cartelera teatral madrileña. II: años 1840-1849.* Por F. Herrero Salgado, Madrid, CSIC ("Cuadernos bibliográficos" 9).

LAFARGA, Francisco. 1983. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I: Bibliografía de impresos*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona.

LARRA, Mariano José de. 1960. (1836). "De las traducciones" *El Español* de 11.03.1836, en *Obras*. Edición de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 180-184 (BAE 128).

SHIELDS, A. K. 1933. *The Madrid Stage 1820-1833*, Chapell Hill, University of North Carolina.

TRADUCTORES ESPAÑOLES DE *LE MÉCHANT* DE GRESSET

PATRIZIA GARELLI
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

A pesar de que Jean Baptiste Louis Gresset (1709-1777) escribió numerosas composiciones poéticas y obras teatrales de varios géneros -entre ellas la tragedia *Édouard III* y el drama *Sidney*-, su fama en Francia se fundó sobre todo en *Le méchant*, comedia de carácter estrenada en Versailles en 1747 (Salazar 1976: 265-327). En España, donde el dramaturgo se dio a conocer a finales del Setecientos, también se le apreció sobre todo por esta comedia, que llegó a suscitar el interés de Juan Andrés quien, en su enciclopédico tratado sobre la literatura universal, al hablar del teatro francés (Andrés 1782-1799: II, 337-338) la cita como un ejemplo de su renacimiento, posterior a Molière; juicios positivos de esta obra aparecieron en la misma época aun en el *Memorial Literario* (Lafarga 1997: 91).

Si de *Édouard III* se realizó una sola traducción al castellano por Antonio Valladares (Lafarga 1988: II), *Le méchant*, en cambio, fue objeto de varias versiones, con distintos títulos, entre el último tercio del siglo dieciocho e inicios del diecinueve.

El primero en dar a conocer esta comedia a los españoles fue Tomás de Iriarte, quien en un año impreciso, pero que puede situarse entre 1769-1772, realizó una traducción titulada *El mal hombre*, la cual permaneció inédita, en un ms. autógrafo de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 14681), hasta la edición que yo misma preparé, con prólogo y notas, hace algunos años (véase Iriarte 1988). Otras dos versiones de la comedia francesa, manuscritas, se hallan en la misma biblioteca. Una, anónima y sin fecha, pero seguramente de la segunda mitad del siglo XVIII, se titula escuetamente *El malo* (ms. 16118): se trata de una obra al parecer de poco empeño, que hace pensar en una especie de ejercicio de tipo estilístico y literario, realizado más en función de una lectura que de una representación. De mayor mérito, también sin fechar, es la traducción de Dionisio Villanueva y Ochoa (o D. Solís), que lleva por título *El enredador* (ms. 16466), definiéndose "libre acomodada a las costumbres españolas". A pesar de que, como muchas otras traducciones y refundiciones del poliédrico autor cordobés, es imposible fecharla con certeza (Gies 1991), puesto que en ella se recuerda a *Otello*, célebre ópera de Gioacchino Rossini, que tanto éxito obtuvo en la España del 'furor filarmónico', es seguramente posterior a 1821-1822, años en los que ésta se estrenó,

primero en Barcelona (Lowemberg 1943: 324) y después en Madrid (Carmena 1878: 61).

En la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona se encuentra otra versión de *Le méchant* -del mismo título que la de Iriarte-, impresa en Jaén en 1827 (imprenta de la Viuda de Gutiérrez). Indicios contenidos en su prólogo llevan a considerar que se escribió poco antes de que se editara. El carácter de la edición, no una sencilla suelta, sino un pequeño volumen de cierta elegancia, hacen suponer que no se trata de un trabajo destinado al gran público, sino a un ámbito seleccionado de lectores, a los que parece aludir su breve, pero interesante, introducción. Se trata de una traducción anónima, en cuya portada aparecen las iniciales M. M., en las que una mano desconocida reconoce a un tal Mariano Mestre. Lamentablemente, a pesar de las investigaciones llevadas a cabo, no puedo de momento ofrecer datos concretos sobre el autor.

Ésta parece ser la última versión de *Le méchant* ya en plena época romántica: las bibliografías teatrales más recientes (Menarini 1982) señalan que a partir de aquella misma fecha -1827- no volvió a traducirse, desapareciendo totalmente el nombre del autor del repertorio teatral.

En mi opinión, la comparación de las distintas versiones de la comedia, puesto que muestran maneras muy diferentes de enfocar el problema de la traducción teatral, facilita la compresión de los cambios estéticos y escénicos que se produjeron en la España de "entre siglos", y que consiguieron una notable transformación de gustos y tal vez de actitudes humanas y sociales.

Comedia de carácter, que mucho debe a Molière, *Le méchant* presenta un enredo bastante simple, que se desarrolla en pocas horas y en el que la acción es mínima. El auténtico acierto de la pieza es el diálogo, por medio del cual Gresset retrata con gran eficacia la psicología de los personajes, *in primis* al protagonista Cléon, el *méchant*. La comedia se cifra en las estrategias puestas en acción por éste, alojado en el castillo del noble Géronte, para desbaratar la boda concertada entre Chloé, sobrina de su anfitrión, y el joven Valère, con el objeto de casarse con la madura Florise, hermana del dueño de la casa. Cléon desea apoderarse de las riquezas de Géronte, pero sobre todo divertirse sembrando rivalidades y discordias, porque, como afirma: "Les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs" (Gresset 1830: II, 1, 132).[1] Afortunadamente, la sagaz criada Lisette y Ariste, fiel amigo de Géronte, consiguen que las víctimas del malvado se enteren de sus trampas y le despidan con infamia.

Gresset se propone evidenciar el carácter de un hombre malo, quien se estima superior a su prójimo, experimentando un cínico placer en engañarlo. Secundando sus flaquezas, Cléon explota la generosidad de Géronte, adusto, pero bondadoso, cuya mentalidad revela aspectos burgueses, estafa a Valère, bueno, pero inexperto y seduce a Florise, que todavía se cree joven, a pesar de sus años.

El estudio de los caracteres tiene un propósito didáctico: el comediógrafo, como afirma en palabras del *raisonneur* Ariste, está convencido de que el teatro puede contribuir

[1] A esta edición se refieren todas las citas textuales, con indicación de acto, escena y página.

en mejorar al público y siente el deber de utilizarlo para responsabilizar moralmente al hombre, en cuya bondad natural cree firmemente:

> Consultez, écoutez pour juges, pour oracles,
> Les hommes rassemblés, voyez à nos spectacles,
> Quand on peint quelque trait de candeur, de bonté,
> Où brille en tout son jour la tendre humanité,
> Tous les coeurs sont remplis d'une volupté pure,
> Et c'est là qu'on entend le cri de la nature. (IV, 4, 191)

El mensaje que Gresset envía al espectador se expresa bien en las últimas palabras pronunciadas por Ariste, una invitación a que desconfíe de los que perjudican el orden y la tranquilidad social, en el convencimiento de que sólo la lealtad y la honestidad proporcionan la felicidad: "Malgré tout le succès de l'esprit des méchants,/Je sens qu'on en revient toujours aux honnetês gens"(V, 10, 215).

La traducción de la obra realizada por Iriarte pertenece a una serie de comedias del repertorio francés del Setecientos, cuya versión, destinada a los Reales Sitios, se le encargó por el conde de Aranda (Cotarelo 1897: 68-69; McClelland 1970: I, 139-142). El experimento, dirigido a renovar el teatro nacional, correspondía a una exigencia compartida por don Tomás ya en los inicios de su vocación teatral, cuando, en el prólogo a *Hacer que hacemos* (Iriarte 1770: 1-7) había señalado en el estudio de los caracteres, en la verosimilitud y en la moralidad, los requisitos básicos para la fundación de la nueva comedia.

El resultado del trabajo, basado en un doble enredo que recuerda al de la comedia barroca y sobre todo el insuficiente espesor psicológico del protagonista, don Gil, más figurón que carácter, convencieron al autor para que aceptara con entusiasmo la solicitud de Aranda, que le permitía continuar su investigación teatral, antes de empeñarse en otros trabajos originales, basándose en el teatro francés que juzgaba superior (Iriarte 1805: VII, 90).

Por otra parte, las habilidades lingüísticas y filológicas adquiridas en largos años de estudio, bajo la guía de su tío Juan, le habían llevado a considerar la traducción no como un ejercicio estéril y mecánico, sino como una actividad compleja desde el punto de vista lingüístico, cultural y social, profundamente útil y meritoria;[2] lo prueba el hecho de que no desdeñara, en el transcurso del tiempo, traducir, cuando era ya famoso, poco antes de su muerte, *El nuevo Robinsón* de J. H. Campe, destinado a los lectores más jóvenes.

---

[2] En *Los literatos en Cuaresma*, oponiéndose a los detractores de la traducción, afirma: "De otro modo hablarían, si se viesen precisados a buscar los equivalentes con propiedad, a corregir o disimular a veces los yerros del original mismo, a limar la traducción de suerte que no pueda conocerse si lo es, y a connaturalizarse (digámolo así) con el autor cuyo escrito trasladan, bebiéndole las ideas, los afectos, las opiniones, y expresándolo todo en otra lengua con igual concisión, energía y fluidez. [...] Traducir como se debe, es obra para quien en su lengua nativa posea ya un estilo fácil, claro, concreto y persuasivo" (Iriarte 1805: VII, 94-95).

Aunque no estamos seguros de si Iriarte eligió a Gresset personalmente o si fue voluntad del conde de Aranda, la comedia correspondía a los ideales estéticos y didácticos que, unos años más tarde, él pondría en práctica en *El señorito mimado* y *La señorita malcriada*.

Sin embargo, al emprender su traducción, don Tomás tenía plena conciencia de que se trataba de una comedia nueva para el público español -aunque culto y preparado como el que asistía a las representaciones de la Corte-, diferente de aquella a la que ya estaba acostumbrado, por la variedad de sus caracteres, la sencillez del enredo y la completa ausencia de espectacularidad, y también por reflejar una realidad humana y social lejana de la hispánica.

La traducción iriartiana, enriquecida de puntuales acotaciones, se revela claramente destinada a la representación y mantiene su división en cinco actos, conservando sustancialmente iguales las intervenciones de cada personaje. No respeta, en cambio, su versificación, puesto que utiliza la prosa -como, por lo demás, en todas las piezas traducidas para los Reales Sitios- por explícita voluntad del conde de Aranda, aunque don Tomás era convencido partidario de un teatro en verso, como lo demuestran todas sus piezas originales, a excepción del sainete *La librería*.

El primer paso de Iriarte para familiarizar a sus compatriotas con los personajes de *Le méchant* es el de atribuirles un nombre castellano, haciendo que la trama se desarrolle en una sencilla "casa de campo" en las cercanías de Madrid, en vez de en un aristocrático castillo. Además, actúa en el plano del lenguaje, muy homogéneo e indiferenciado en el original, aprovechándose de los recursos del castellano, en sus varios matices y registros.

También se empeña en precisar mejor la psicología de cada personaje, a menudo logrando enriquecerla de una mayor humanidad y credibilidad. Esto sucede, por ejemplo, para el personaje de Ariste -Esteban en la traducción-, cuya gravedad sentenciosa hacia el joven Valère que intenta desengañar (IV, 4) se mitiga, convirtiéndose en un cariñoso aviso, de tono más paternal que censorio: "¡Qué crédulo eres! Perdona este tratamiento a mis años, al amor que me debes y el empleo de consejero que ejerzo contigo."

Aún más, don Tomás atribuye mayor espontaneidad al personaje de Pablo -Géronte en el original- a través del uso de unos modismos que pertenecen al castellano coloquial, por ejemplo, cuando ya cansado de tolerar los caprichos de su hermana, éste reclama la autoridad de jefe de familia, definiéndose "gallo de este gallinero", en vez de "maître".

Mayor osadía y brío le confiere, además, a Andrea, fiel criada, al declarar ella rotundamente a su amo "yo me muero por Vm." en lugar de la más respetuosa afirmación de Lisette: "je vous en révère" (I, 3, 120).

De la espontaneidad de la criada, Iriarte saca provecho, en algunas ocasiones, para dotar la pieza de la *vis comica* de la que carece: por ejemplo, en I, 2, Andrea se burla afectuosamente de Pablo ("¡Que está Vm. terrible!") resuelto a enfrentarse con su

hermana, por estar segura de que su carácter pacífico no le va a permitir mantenerse fiel a su propósito.

El carácter burgués de la pieza, sugerido por Gresset, sobre todo por medio del personaje de Géronte, cuyo estilo de vida se basa en el culto del hogar, resulta potenciado en la traducción, por el empleo de un lenguaje "informal", como lo es el de la existencia cotidiana.

Parece todavía evidente que para Iriarte la tarea del traductor sobrepasa el aspecto estrictamente lingüístico, conllevando una reflexión sobre culturas y maneras de vivir diferentes y no fácilmente compatibles.

En su propósito de ambientar la pieza en su patria -a la que llama felizmente "connaturalización"-, interpreta de manera personal y en función de la mentalidad del público español, el moralismo de Gresset, rígido censor de las costumbres de la alta sociedad parisiense, de su hipocresía y de sus vicios. Me refiero, en particular, a la traducción de la escena 8 del III acto, donde adecua a los personajes femeninos que poblaban Madrid, designados con pintorescos apodos ("la del indiano", "la del hábito de San Antón"), los picantes chismes de Valère a propósito del estilo de vida de unas damas y damitas por él conocidas en la capital francesa.

Aun se revela atento a captar toda posibilidad que le ofrece el texto original para conectarlo con la tradición cultural y literaria española, por medio de citas intertextuales de autores y personajes bien conocidos por el público, como Don Quijote o el galán de la comedia barroca, o referencias a términos populares.

El trabajo de Iriarte, por lo tanto, se ofrece como una traducción bella y fiel por lo que se refiere a la acción y a la estructura formal, aunque "españolizada", para atraer de una manera más directa al espectador, siempre tratando de no traicionar el espíritu del original y sobre todo de transmitir su mensaje ético.

Siguiendo el ejemplo de Iriarte, Dionisio de Solís en su *Enredador* actualiza la comedia de Gresset, al colocar plenamente su trama y sus personajes en la España de inicios del Ochocientos, convirtiéndola en una auténtica comedia de costumbres. Ambientada la pieza en la ciudad de Toro, en el corazón de la vieja Castilla, y atribuido un nombre castellano a todos los personajes, el comediógrafo centra la obra en un tema bien conocido de la tradición literaria española, más tarde retomado con éxito por el teatro -pienso, por ejemplo, en la comedia de Bretón *Me voy de Madrid-:* la exaltación de la sencilla y honesta vida del campo, contrapuesta a la de la ciudad, que parece que se ha olvidado de todos los valores éticos, y es reino de la hipocresía y de la corrupción. Desde este punto de vista, Cléon -aquí Casimiro- representa al típico individuo de la que, hoy en día, se diría *hight society*, empeñado en frívolos pasatiempos, como cortejar a las damas, pasear en carroza e ir al teatro, sólo para censurar cualquier obra que allí se represente. Es un hombre insulso que se esmera en dañar a su prójimo, puesto que se estima superior, pero que tampoco consigue ser verdaderamente malo, sino más bien un 'enredador' torpe, hasta el punto de ser víctima de sus mismos engaños, por mano de una modesta, pero astuta, criadilla.

El carácter de Cléon-Casimiro se contrapone hábilmente por Solís al de Géronte, -Lucio en la traducción-, elegido como símbolo del verdadero castellano, honesto y franco, que se mantiene lejos de las tentaciones del gran mundo, satisfecho de su existencia vivida entre su casa y su jardín, del que cuida con amor, hasta conocer las cualidades y las características de cada planta. Es éste un personaje -dicho sea entre paréntesis- que recuerda al protagonista de la comedia de Bretón *El pelo de la dehesa*, sobre todo por unos aspectos bondadosamente caricaturescos.

El trabajo de don Dionisio, más que una traducción en verso y libre, -como él mismo la define-, es una verdadera reescritura del texto original, en la que, aprovechándose con originalidad del ejemplo ofrecido de la comedia iriartiana y moratiniana, el escritor dirige una crítica irónica, aunque siempre garbosa, a la sociedad madrileña decimonónica, retratada en varios lugares y ambientes y en sus peculiares costumbres, gustos y manías, que se evidencian en unas figuras, -el empleado deshonesto enriquecido a costa del erario, la mujer del pueblo convertida en gran señora, la curandera, etc.-, que parecen haber salido de un cuadro de costumbres.

Atento al nuevo gusto teatral, el traductor imprime a la comedia un tono patético y sentimental, acentuado en el personaje de Chloé -que él llama Rosa- criatura sensible e inerme víctima de los engaños del enredador. La intención de Solís parece ser sobre todo ética, a pesar de que se apoya en una mayor *vis comica* y en una animada escenificación que confirman las dotes del comediógrafo, auténtico hombre de teatro, que, por mucho tiempo infravaloradas por la crítica, recientemente han encontrado el merecido reconocimiento del estudioso estadounidense David Gies (Gies 1993).

La versión de *Le méchant* de 1827 se distingue de las precedentes por las severas reducciones hechas al texto original por su desconocido traductor, quien, a pesar de que en el prólogo se duele por haber tenido que sacrificar las "infinitas bellezas" de la obra, se justifica afirmando que ha querido adecuarla a los tiempos reales de la representación.

En realidad, los repetidos cortes operados en el texto, que conllevan la supresión de su quinta parte -en su mayor parte en el acto II, que queda reducido a casi la mitad del original-, parecen más bien responder al gusto personal del traductor, poco amigo del carácter moralizador de la obra, en su opinión demasiado abiertamente didáctica: no es casual que sus censuras corran sobre todo a cargo de los pasajes más sentenciosos. En efecto, simplifica y abrevia, casi parafraseándolas *ad sensum* las largas reflexiones del sabio Ariste -*alias* don Justo- como se evidencia, de modo especial, en III, 6, escena en que éste intenta persuadir al incrédulo Valère de la indignidad del malvado, resumiendo apresuradamente sus consejos: "preveo/que tal vez será el ludibrio de un hombre, cuya amistad/es un continuo peligro". La toma de conciencia de los personajes a propósito de las malas intenciones de su huésped, ya no es, como para Gresset, fruto de una ponderada maduración, y los caracteres, que el comediógrafo francés había querido evidenciar progresivamente, resultan menguados en la versión. El protagonista mismo ve reducido su papel de hombre cínico, que se ríe hasta de los afectos familiares -se

suprime, por ejemplo, el duro ataque contra los vínculos de parentesco, juzgados ya en desuso- asumiendo más bien el carácter del calculador, que se empeña en frustrar la unión de Valère y Chloé, más para su provecho personal que por cínico placer de divertirse a su costa.

Es probable que el traductor no estuviera muy convencido de poder actualizar la comedia, adecuándola a la sensibilidad de la época , aun cuando era de la opinión, tal como refiere en el prólogo, que la *liaison* amorosa entre Chloé y Valère merecía tener un espesor mayor del que le concedió Gresset. Efectivamente, su mayor intervención se dirige a amplificar y enfatizar el monólogo de Valère que concluye el III acto y en el que el joven, ya convencido de que ha perdido irremediablemente a su prometida, por seguir los nefastos consejos de Cléon, prorrumpe en un apasionado desahogo que anuncia modales y expresiones ya propios de aquellos amantes románticos que, pocos años más tarde, aparecerían en las escenas españolas:

¡Oh Isabel! ¡Oh poderío
de un amor que fue el primero!
Iba resuelto, atrevido
a ofenderla... Una mirada
desbarató mi designio.
Sentirme al punto un ser nuevo.

Para concluir, creo que, si la pieza de Gresset podía haber satisfecho al público español hasta los umbrales del Ochocientos, a partir de esta época se demuestra decididamente superada por los modelos ofrecidos por Tomás de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín, creadores de la moderna comedia nacional, que ya anticipaba la que sería la comedia de costumbres, que tanto éxito obtendría en el público ya acostumbrado al gusto romántico.

Referencias bibliográficas

Andrés, Juan. 1782-1799. *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura,* Parma, Stamperia Reale, 7 vols.

Carmena y Millán, Luis. 1878. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días,* Madrid, Minuesa de los Ríos.

Cotarelo y Mori, Emilio. 1897. *Iriarte y su época,* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

Gies, David T. 1991. «Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís» *Bulletin of Hispanic Studies* LXVIII, 197-210.

Gies, David T. 1993. «Dionisio de Solís, entre dos/tres siglos» en Ermanno Caldera & Rinaldo Froldi (ed.), *EntreSiglos 2,* Roma, Bulzoni, 163-170.

GRESSET, Jean Baptiste Louis. 1830. *Le méchant* en *Œuvres*, París, Libraire de Lecointe, 109-215.

IRIARTE, Tomás de (Tirso de Ymareta). 1770. *Hacer que hacemos*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta.

IRIARTE, Tomás de. 1805. *Los literatos en Cuaresma* en *Colección de obras en verso y en prosa*, Madrid, Imprenta Real, 1-96.

IRIARTE, Tomás de. 1988. *El mal hombre*. Edición de Patrizia Garelli, Abano Terme, Piovan.

LAFARGA, Francisco. 1983-1988. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2 vols.

LAFARGA, Francisco (ed.). 1997. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.

LOEWMBERG, Alfred. 1943. *Annals of Opera (1597-1940)*, Cambridge, W. Heffer & Sons Limited.

MCCLELLAND, Ivy L. 1970. *Spanish Drama of Pathos (1750-1808)*, Liverpool, Liverpool University Press, 2 vols.

MENARINI, Piero. 1982. *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bolonia, Atesa.

SALAZAR, Pierre S. 1976. *Le théâtre de Gresset (1734-1747). Reflets d'une époque*, Thèse 3e cycle, Université de Paris-III.

TRADUCCIÓN Y CREACIÓN EN LORENZO Mª DE VILLARROEL

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Dada la bibliografía publicada durante estos últimos años, estamos en condiciones de conocer con exactitud las obras teatrales traducidas en España a lo largo del siglo XVIII. Pero los catálogos que recopilan esta información bibliográfica son una fuente de información incompleta para el historiador del teatro interesado por el fenómeno de la traducción. Es preciso averiguar las motivaciones de quienes lo protagonizan, los objetivos perseguidos y su repercusión en la actividad teatral de la España de aquella época. Mucho se ha avanzado también en estos aspectos (Lafarga 1997), pero a menudo resulta difícil ir más allá de las hipótesis. Son relativamente pocos los traductores españoles que dejaron por escrito sus reflexiones sobre su trabajo. Menos todavía son los que reivindican la labor del traductor, tan absurdamente atacada a veces en los debates y la prensa de la época. Y, por contra, muchos textos parecen querer esconder su condición de traducciones. Estas circunstancias causan dificultades a los historiadores, conscientes de la importancia de esta actividad pero huérfanos a menudo de la documentación necesaria para valorarla más allá de lo que suponen los textos conservados.

Tal vez una solución sea acudir a la labor desarrollada por traductores concretos intentando averiguar sus motivaciones. La gama de posibilidades es tan amplia como la tipología de quienes llevaron a cabo esta tarea. El ideal para un historiador es analizar el trabajo de un traductor interesado por introducir en España algún género o autor extranjero de notable significación y que, además, sea creador de una obra teatral coherente con lo traducido. Como suele ocurrir con los ideales, pocas veces la realidad nos depara casos concretos. Por contra, es frecuente encontrar traductores sin una motivación precisa o interesados tan sólo en la rentabilidad económica. Aquellos suelen ser quienes reflejan por escrito sus preocupaciones, mientras que estos últimos intentan que la obra traducida deje de ser tal ante el lector o el espectador.

Entre ambos extremos puede haber situaciones peculiares como la de Lorenzo María de Villarroel, marqués de Palacios y vizconde de la Frontera. Según el anuncio de una de sus traducciones publicado en la *Gaceta de Madrid* del 4 de febrero de 1785, es autor nada menos que de veinte tragedias en versos endecasílabos. Doce de ellas

serían originales y ocho traducciones, dos del griego y seis de Racine. No hay que conceder mucho crédito a estos documentos periodísticos, en donde se suele mezclar lo hecho con lo proyectado o esbozado. La muy escasa repercusión de su obra parece confirmar que la imaginación, la del propio autor, se disparó de nuevo en esta ocasión. Si nos atenemos a lo conservado en nuestras bibliotecas, su labor es más modesta aunque incluye poesías de carácter histórico y laudatorio publicadas en la prensa y una disertación histórica. Tal vez entre sus papeles quedaran otros trabajos de un noble y militar cortesano particularmente interesado en la tragedia como traductor y creador. No obstante, debemos atenernos a lo que nos ha llegado reconociendo la posibilidad de que sea una documentación fragmentaria y hasta sesgada con respecto a la labor desarrollada por este sujeto.

Las cuatro obras teatrales conservadas son dos tragedias originales (*Ana Bolena* y *El conde D. García de Castilla*) y dos traducciones. Estas últimas son de textos de Diderot (*Le Père de famille*) y Voltaire (*Sémiramis*). Desconocemos las supuestas traducciones de obras griegas y de Racine aludidas en el citado periódico. En todo caso, debemos partir exclusivamente de un autor dispuesto a traducir una comedia sentimental y una tragedia francesas y que, como creador, escribió dos tragedias que responden en líneas generales a lo regulado por la preceptiva neoclásica.

Los estudios realizados sobre las traducciones de obras de Diderot y Voltaire en España ya han analizado la labor de Lorenzo Mª de Villarroel. Pocos aspectos de la misma se pueden subrayar. En el caso de *Semíramis*, el traductor hace un trabajo correcto que respeta la obra original salvo en una variante introducida en el desenlace (Lafarga 1982: 157). En el único manuscrito conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo no se cita al autor original, como era habitual en el caso del filósofo y dramaturgo francés. Tampoco hay un prólogo o cualquier otro texto de Villarroel que nos indique su valoración de la obra o intención al traducirla. Esta carencia es más lamentable si tenemos en cuenta que por entonces la misma leyenda, aunque con planteamientos distintos y acierto indudable, había sido recreada en el teatro español por Lope de Vega, Cristóbal de Virués y Calderón. Según Leandro Fernández de Moratín, la traducción llegó a publicarse pero los datos aportados son incompletos y todo parece indicar que se trata de un error bibliográfico. En cualquier caso, el aspecto del manuscrito conservado nos indica que no era una obra destinada a los escenarios y que probablemente, como ocurre con otras tragedias desde la década de los setenta, sería el fruto del ocio culto de un noble cortesano dispuesto, como su inquieta esposa (Cadalso 1979: 205), a participar en los ambientes ilustrados aportando en esta ocasión una traducción muy del gusto oficial.

En cuanto a *El padre de familias*, traducida probablemente en 1774, el resultado es más discutible. Las supresiones, anunciadas por el propio Villarroel, afectan a un diálogo en cuyo texto original se hacen comentarios críticos sobre la soltería en la mujer y la vida en los conventos (Lafarga 1984). También se modifican los nombres de los personajes castellanizándolos, pero sin introducir profundos cambios en su número

y características. El problema es de otra índole. Aunque sea una práctica habitual entre los traductores españoles de comedias sentimentales francesas la transformación de la prosa original en verso (García Garrosa 1990: 192), en este caso los resultados son mediocres. Villarroel escribe un texto carente de claridad, precisión y fluidez, que justifica el poco aprecio que de su capacidad de traductor tenía Jovellanos (AHN, Consejos, 5549-17), y ayuda a comprender el escaso éxito obtenido en las representaciones dadas en Madrid en agosto de 1787.

Lo más sorprendente, sin embargo, es que Villarroel entra en contradicción con lo manifestado en el prólogo de su tragedia *Ana Bolena* publicada en 1778. Según él, Diderot vio facilitada su tarea por ocuparse de un asunto «doméstico» -»que no necesita expresiones tan enérgicas y figuradas como el drama trágico»- y por escribir en prosa, con lo que «se evitan muchos embarazos que ofrecen la consonancia y asonancia algunas veces, que por la precisión de sujetarse a la rima suelen no tener entrada los mejores y más bellos pensamientos». Si la utilización de la prosa era más «fácil» y, según indicara el propio Diderot, más adecuada al género que él definió e impulsó, lo lógico habría sido traducir el texto sin versificarlo. Por tradición o por una noción de prestigio, incluso por el posible deseo de exhibir esa capacidad para vencer las dificultades de tal conversión, el resultado es que Villarroel no sólo se complica su tarea, sino que desvirtúa en buena medida el texto convirtiéndolo en unos mediocres versos que a veces resultan ininteligibles.

Esta decisión nos puede orientar a la hora de justificar el género, la tragedia, en el cual se sitúan las dos obras originales de Villarroel que se han conservado. La relativamente temprana fecha de la traducción del drama de Diderot -1774, según García Garrosa, es decir, tres años después de ser publicado en París-, y lo significativo de la obra seleccionada, podrían hacernos pensar en un interés por el nuevo género de quien, aparte de escritor, era marqués, vizconde y militar cortesano. Es decir, situado en unos ambientes como los que introdujeron tanto en Sevilla como en Madrid la comedia sentimental. Sin embargo, en las escuetas notas que acompañan a sus obras y traducciones -que incluyen una tópica defensa de los traductores españoles frente a los franceses- no manifiesta nada en este sentido e, incluso, muestra sus dudas acerca de su adecuación a la preceptiva dramática. Frente a la polémica novedad, Villarroel se acoge a la tradición y el prestigio de la tragedia y a ella se dedicó como autor, a pesar del poco aprecio que le dispensaron el público y críticos como Tomás de Iriarte.

Los resultados fueron mediocres. Tanto *Ana Bolena* como *El conde D. García de Castilla* apenas aportan algo significativo a un género donde se dieron muchas tentativas y pocos resultados. La última citada recrea la historia de un personaje que por aquellos mismos años también fue utilizada por José Cadalso, Valladares de Sotomayor y Manuel Lassala en tres tragedias de las cuales sólo la del primero, y fundamentalmente por la importancia del autor, ha tenido algún eco crítico. Incluso encontramos la curiosa coincidencia de que otro dramaturgo coetáneo, no profesional al igual que Villarroel, también escribiera dos tragedias sobre el conde don García de Castilla y Ana Bolena.

Se trata de Cristóbal Mª Cortés y Vitas, del cual sólo conocemos las referencias aportadas por Jerónimo Herrera (1993: 133).

No cabe hablar de mimetismo, sino de un episodio histórico y un personaje prototípicos para el por otra parte escaso margen temático del género en su versión dieciochesca y española. Villarroel incluso escribió una disertación sobre dicho episodio y su protagonista que fue leída en la Real Academia de Valladolid y publicada en el *Semanario erudito* dos años después de aparecer la primera edición de la tragedia. Pero esta supuesta seriedad en sus planteamientos y su confesado deseo de acercarse a la preceptiva neoclásica no bastan para que Villarroel salga airoso. Su técnica teatral es muy elemental. Sus parlamentos se suceden con escasa ligazón y a menudo lo narrativo sustituye a lo dramático, hasta tal punto que en algunas escenas la acción teatral casi desaparece. Los personajes son monolíticos y demasiado deudores de un rígido concepto de decoro reducido a un mero convencionalismo, puesto que la tragedia apenas tiene implicaciones de carácter ideológico o político.

Tal vez el propio autor era consciente de sus carencias, puestas de manifiesto por el censor, Nicolás Fernández de Moratín, el cual le corrigió el texto hasta que, ya «en el buen camino» y dado que «no es razón ahogarle en sus principios», le concedió la licencia para «animarle» (AHN, Consejos, leg. 5542-32). Por estos problemas o por una falsa modestia, en el prólogo a su *Ana Bolena* afirma: "Confieso sencillamente, que tengo un conocimiento muy oscuro del código dramático, y me contentaría con pasar por un versificante de los adocenados.Tomé este pequeño trabajo por divertir algunos ratos ociosos, que me ofreció mi vida sedentaria por espacio de dos meses y medio".

Es verdad. Sólo desde ese planteamiento podemos juzgar una tragedia esquemática y convencional, tanto en su estructura como en la caracterización de los personajes. Los ratos de ocio durante los citados dos meses y medio apenas le dieron tiempo para culminar la tarea iniciada. Falta mucho trabajo y sobran recursos vulgares para solucionar determinadas situaciones. Tanto el argumento, sacado probablemente de otras obras francesas que abordan la trágica historia de Ana Bolena, como los personajes apenas rompen con unos tópicos que, para un lector mínimamente asiduo al género, hacen previsible todo el desarrollo de la obra. La versificación es mediocre y, al igual que en las traducciones, falta fluidez y algún verso que eleve el anodino estilo. La estructuración es de un simplismo sólo disculpable por tratarse de un ocio teatral. Las escenas se suceden sin apenas ligazón, aisladas entre sí por elipsis no justificadas. El resultado es un texto con tan buenas intenciones como escasas dotes para cautivar a un hipotético público.

En el citado prólogo, Villarroel expone con buen criterio, y mirada puesta en el censor, las condiciones que debía reunir una tragedia para ajustarse a la preceptiva y concluye afirmando que «es una colección de preceptos tan asombrosa que para observarlos todos juntos, se necesita un ingenio superior y una erudición muy vasta». Tal vez busque así una exculpación por su decisión de imprimir su obra para uso de «algunos amigos» y ante el requerimiento de un «sujeto». Pero en realidad está dándonos

un catálogo de sus errores y carencias, fruto en última instancia de un empeño que desborda la capacidad de un autor que tal vez habría tenido mejor acomodo en otro género.

Encontrarnos ante dos tragedias mediocres de un dramaturgo olvidado apenas merece una reflexión crítica. Si las hemos sacado a colación es porque lo ocurrido con Villarroel nos puede llevar, mediante una extrapolación, a justificar ciertas carencias del teatro español de finales del siglo XVIII. Este noble y militar cortesano no era un autor profesional, como tampoco lo eran tantos que destacaron por aquel entonces. Pero, a pesar de los reparos a sus obras puestos por figuras tan significativas como Tomás de Iriarte y Jovellanos, se trataba de un hombre de indudable cultura teatral. Su confesada modestia a la hora de valorar las dificultades que implica el cumplimiento de la preceptiva neoclásica no debe hacernos olvidar que fue un lector y traductor asiduo de los principales autores franceses y, probablemente, griegos. Por otra parte, su temprana traducción de Diderot nos indica que era capaz de seleccionar una obra significativa e innovadora. Antes de que el género se aclimatara en España con tan desiguales resultados, su aportación fue oportuna y pertinente aun a pesar de las deficiencias señaladas. Pues bien, con todos estos antecedentes en el campo de la traducción, sólo nos ha legado dos mediocres tragedias como obras originales.

La justificación básica de tan parcos resultados cabe vincularla a la falta de competencia del autor. Pero tal vez haya algo más relacionado con un género teatral que encorsetó y hasta inutilizó algunas trayectorias creativas. En reiteradas ocasiones se ha destacado la importancia del impulso que a raíz del mandato del conde de Aranda se dio a la tragedia, considerada como el género de prestigio necesario para las élites cultas de la época. Pero es posible que fuera un empeño inútil o que, al menos, tuviera algunas consecuencias negativas. Lo primero por el escaso número de obras interesantes que, por supuesto, apenas cumplieron los objetivos propuestos. Lo segundo, porque ese impulso tal vez coartó creaciones que vertidas en otros géneros podrían habernos dado un panorama teatral menos acartonado y reiterativo.

Esto último se percibe en un autor culto como Villarroel, que escribía al margen de las presiones de las compañías teatrales. Conocedor de lo aportado por Diderot en un género que pronto se convirtió en la vía de superación de los más rígidos moldes neoclásicos y en el punto de enlace con el teatro romántico que aparecía en el horizonte, muestra sus dudas por sus supuestas inobservancias de la preceptiva y sus citadas «facilidades». Es decir, apenas parece conceder importancia a lo que supone la novedad teatral de Diderot y se detiene en razones que revelan la a menudo pobre imagen del debate teatral en la España de la época.

Esa mentalidad es coherente con su elección de la tragedia como género en el cual sitúa sus obras originales. La comedia sentimental necesitaba por entonces autores cultos capaces de aclimatarla en la cartelera española. Así lo entendió, con gran acierto, Jovellanos en una creación teatral (*El delincuente honrado*) compatible con el cultivo de la tragedia (*Pelayo*) (Ríos Carratalá 1989). Pero espíritus como el de Villarroel, tal vez

temerosos de situarse al margen de la línea más oficial y consagrada por el prestigio social y teatral, no se atrevieron a tanto y se refugiaron en la tragedia. Un refugio pequeño, demasiado pequeño, en el que las carencias se agrandan y los mimetismos son muy evidentes.

Esa circunstancia en parte se da en figuras tan destacadas como Cadalso, con una producción teatral no sólo carente de la calidad del resto de sus obras, sino demasiado deudora de unos moldes que en otras ocasiones supo romper el polifacético autor. En Villarroel, como es lógico, resulta más evidente. Sus limitaciones apenas le permitieron escribir unas tragedias que repetían con escaso acierto lo ya escrito por otros. No estaba dotado para el verso y se limitó a versificar unas historias que hoy nos parecen perfectamente prescindibles. Sin embargo, y aunque sea a modo de una conjetura sin base documental, cabe pensar que su trayectoria habría resultado más interesante en el caso de haber seguido el camino de Diderot. Como hombre culto y se supone sensible a las novedades teatrales provenientes de Francia, podría haber percibido la necesidad de aportar su esfuerzo en un género que pronto pasó a las manos de unos dramaturgos populares que, inevitablemente, prescindieron de algunas de sus notas genuinas para convertirlo en un éxito de público. Pero el «ocio» de Villarroel estaba al parecer más destinado a conseguir el prestigio social que a cooperar en la renovación de nuestro teatro. En este sentido, es comprensible su elección de un género que en su formulación neoclásica apenas unas décadas después ya no tenía salida.

Nos encontramos, por lo tanto, ante la obra de un traductor que pudo aportar algo más interesante. A pesar de lo poco que conocemos de él y de lo fragmentario de la obra conservada, intuimos que reunía las condiciones adecuadas -cultura, independencia económica, conocimiento del teatro francés- para haber convertido su faceta como traductor en una plataforma para una creación propia de carácter innovador. No fue así, probablemente porque para un noble y militar cortesano lo teatral debía subordinarse a una noción de prestigio social y cultural que no incluía, por supuesto, lo novedoso como algo positivo. Recordemos el caso de Cadalso con sus obras publicadas y «públicas» frente a otras que apenas sobrepasaron la intimidad, siendo hoy en día las consideradas superiores. Villarroel, mucho más modesto, tal vez ni siquiera tuvo la intención de dejarnos algunos manuscritos ajenos a las trilladas historias de los héroes trágicos, en prosa y algo más porosos ante una realidad tan hurtada en el teatro culto del siglo XVIII.

Referencias bibliográficas

Cadalso, José. 1979. *Escritos autobiográficos y epistolario*. Edición de Nigel Glendinning & Nicole Harrison, Londres, Támesis Books.

García Garrosa, Mª Jesús. 1990. *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española (1751-1802)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Herrera Navarro, Jerónimo. 1993. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FundaciónUniversitaria Española

Lafarga, Francisco. 1982. *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

Lafarga, Francisco. 1984. «El teatro de Diderot en España» *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 4, 109-118.

Lafarga, Francisco. 1987. «Teoría y práctica en el teatro de Diderot: el ejemplo de las traducciones españolas» en F. Lafarga (ed.), *Diderot*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 163-173.

Lafarga, Francisco (ed.). 1997. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.

Ríos Carratalá, Juan A. 1989. «Traducción/creación en la comedia sentimental dieiochesca» en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 229-237.

Villarroel y Velázquez, Lorenzo Mª. (s. a.). *Semíramis. Tragedia. Traducción del francés al castellano*, Biblioteca Menéndez Pelayo (Santander), ms. 15

Villarroel y Velázquez, Lorenzo Mª. 1778. *Ana Bolena*, Madrid, Pantaleón Aznar.

Villarroel y Velázquez, Lorenzo Mª. 1785. *El padre de familias*, Madrid, Pantaleón Aznar.

Villarroel y Velázquez, Lorenzo Mª. 1788. *El conde D. García de Castilla*, Madrid, Pantaleón Aznar.

UN ALFIERI CON RETOQUES HEROICOS (NOTAS SOBRE UNA TRADUCCIÓN DE *SOFONISBA*)

CRISTINA BARBOLANI
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

0. En mis pesquisas sobre Alfieri en España, a las que en la actualidad me dedico intensamente, viene cobrando especial relevancia la figura de Antonio Saviñón, no sólo por el número de sus traducciones (cinco títulos, o tal vez seis,[1] que demuestran una indudable congenialidad con el trágico italiano), sino también por su temprana mitificación de este autor en lo abstracto y en lo concreto, es decir, en los impulsos libertarios y en los sentimientos antifranceses. Mitificación que se alimenta de la lectura de la singular *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso* (que Saviñón llega a proyectar sobre episodios de su propia autobiografía) y también, con toda probabilidad, del temprano conocimiento del polémico *Misogallo* alfieriano.[2]

Como personaje, Antonio Saviñón pertenece, sin duda, a la historia de las corrientes liberales que surgieron en los primeros años de la guerra de la Independencia, aunque no llegue a ser un protagonista de primera fila. De la única biografía bien documentada (Guimerá Peraza 1978) emerge con cierto relieve un fervoroso patriota, perseguido por la primera reacción fernandina hasta ser procesado y arrestado, en el mismo año de su muerte (1814). Años atrás la censura se había fijado ya en él; de hecho, en 1805 la Inquisición había prohibido que se representase su versión castellana de *La mort d'Abel,* de Gabriel Legouvé, tragedia ilustrada por excelencia, que transformaba el mítico relato bíblico en un encendido alegato contra la esclavitud. Ilustración y liberalismo (con particular atención al reformismo constitucionalista) son, pues, las coordenadas en las que se sitúa este traductor, al que podemos considerar comprometido con el pensamiento más avanzado de su tiempo. En su perfil intelectual, marcado por la relación como amigo y discípulo de Manuel José Quintana, hay que destacar especialmente su interés por el teatro, como medio al que corresponde en gran medida la función educadora, entonces considerada fundamental en todo quehacer literario. En vivo contacto, pues, con el ambiente teatral madrileño, Saviñón no ambicionaba tanto publicar, sino ver representadas sus versiones: objetivo de carácter

[1] La traducción de la *Virginia* alfieriana se le atribuye en el repertorio de Herrera Navarro, pero Parducci y otros creen que fue realizada por Dionisio Solís.

[2] Sobre este aspecto tengo un prensa un estudio titulado "Un alfieriano militante in Spagna: Antonio Saviñón".

pragmático que le diferencia considerablemente de tantos contemporáneos suyos que se limitaban a teorizar, enfrascados en disputas estériles. Para Saviñón era imprescindible el éxito, el «hacer que el asunto agrade en el teatro» en palabras suyas. Y al teatro está dedicada prevalentemente su actividad de traductor, que resulta sin duda la faceta más importante de su escritura (ya que las escasas producciones propias ocupan un modestísimo segundo lugar). En la biblioteca de la Real Academia Española se conservan bastantes anotaciones suyas sobre la práctica del traducir (ms. 346.17), apuntes que gravitan en torno a lo que se había escrito en Francia, por ejemplo en el lema *traducteur* del tomo XXXIII de la *Enciclopedia*.[3] No parece que en estos apuntes Saviñón aporte gran cosa de su propia cosecha, pero debemos valorar debidamente la labor de reflexión y selección que le indujo a copiar estos fragmentos de reconocida autoridad. Debemos señalar además que entre ellos destaca, como único texto en español, una página del libro II, capítulo 21 de la *Poética* de Ignacio de Luzán.[4]

1. Conociendo el impulso patriótico que animó a Antonio Saviñón en tantas ocasiones de su vida, y asimismo el orgullo legítimo que inspiró poesías suyas como el himno al *Dos de mayo*, la presencia de este fragmento de Luzán entre apuntes tomados de autores franceses supone una valoración del ilustre aragonés a la altura de las mejores sugerencias foráneas, dentro de un intercambio de ideas y una inquietud intelectual de tipo ilustrado. Tal apertura no está reñida, sino en total consonancia, con la labor de adaptación que el propio Saviñón quiso realizar, hasta el punto de adquirir, por ejemplo, la fama de haber «mejorado» la tragedia *Numancia destruida* de López de Ayala, bien entendido, según el gusto peculiar de sus contemporáneos, bastante diferente del nuestro.[5] En la presente comunicación no queda espacio para adentrarnos en este concepto de la adaptación y la «mejora según las reglas» a que se debe la poco escrupulosa manipulación dieciochesca de los textos del Siglo de Oro, que lleva a una permisividad sin duda excesiva en la práctica del arreglo teatral. Pero sí conviene aludir a ello como parte de una estética propia de la época, en tanto en cuanto se vienen privilegiando en cierto modo los contenidos. Éstos transmiten el mensaje moralizante, mientras la forma es considerada como algo variable y susceptible de ser alterado según el gusto más reciente: virtuosismo legítimamente ejercido para conseguir actualizar obras que de otro modo quedarían trasnochadas y anacrónicas.

La monumental bibliografía de Francisco Aguilar Piñal cataloga adecuadamente a Antonio Saviñón como traductor, con 36 entradas entre manuscritos e impresos. Algunos títulos más (y extrañamente, algunos menos) aparecen en la de Herrera dedicada

[3] Los ejemplos de traducción que aparecen en estas notas de Saviñón son sacados generalmente de tragedias, como la versión de *Antígona* de Petitot. Interesantes también las consideraciones sobre sus propias versiones de Alfieri referidas a *Sofonisba* y a *Timoleón*.

[4] Es decir, el titulado *De la locución poética*.

[5] Sebold en su introducción a López de Ayala (1971: 68), comenta que la versión de Saviñón «suprime la trama amorosa para dejar a cuerpo limpio la resistencia de la ciudad (aunque bajo el aspecto literario semejante arreglo pueda empeorar la obra».

al teatro,[6] pero en este repertorio no todas las atribuciones parecen seguras. Las obras citadas por Aguilar Piñal nos muestran una multitud y variedad de títulos que testimonian una incansable vocación de traductor, activa en dos vertientes: traducciones del francés y del italiano. Prevalecen, con mucho, las primeras. La importancia del francés queda reflejada tanto en el número de versiones realizadas directamente como en la utilización de esta lengua como trámite para el conocimiento de autores ingleses, como William Buchan, del que Saviñón traduce *El conservador de la salud de las madres y de los niños*[7] de la versión de Thomas Duverne de Praille. Entran también en este apartado dramas shakespearianos como *Hamlet* o *Machbeth,* filtrados a través de las versiones «regulares» de Ducis. Todo ello, amén de reflejar la peculiar valoración de Shakespeare que fue propia de la Ilustración, está en consonancia con la preferencia por la adaptación y el *rifacimento* a la que ya hemos aludido.

Cuantitativamente menor pero muy significativo, a nuestro entender, resulta el grupo de traducciones del italiano, no sólo porque supone cierta labor de difusión, sino también porque nos descubre el gusto del traductor en su selección de lo que más le atrae de entre la literatura italiana de su tiempo. Aunque no disponemos de datos suficientes para establecer una cronología, ya que algunas traducciones son manuscritas y sólo están fechados los impresos, parece más que probable que Saviñón dominara el conocimiento del italiano ya en la época en que estuvo cursando estudios jurídicos en Sevilla (es decir, antes de 1791), ya que se le atribuye una versión de Metastasio, *Alejandro en las Indias*, transformada en comedia heroica española, que consta como representada en 1788.[8] Mi impresión es que su enemistad política hacia los franceses (la monografía de Guimerá Peraza afirma que en ningún momento de su vida fue afrancesado) debía contrastar vivamente con la admiración por una cultura francesa realmente abrumadora, de la que provenía el acervo ideológico ilustrado que alimentaba su liberalismo y su patriotismo. Según esta hipótesis, no parece descabellado pensar que Saviñón empezó a traducir simultáneamente de ambas lenguas, pero que esta simultaneidad se fue decantando hacia una preferencia cada vez mayor por lo italiano -y concretamente por Alfieri- a medida que se intensificaban sus sentimientos antinapoleónicos. Definió a Bonaparte como tirano sangriento, davastador de Europa, traidor, etc.,[9] en los mismos años en que traducía con ahínco las tragedias de libertad del poeta italiano: *Polinice, Virginia, Timoleón, Roma libre...*

---

[6] Nos extraña algo que Herrera Navarro atribuya a Saviñón la traducción de *Alzire ou les américains* de Voltaire, porque la edición impresa que cita es de 1820, a seis años de distancia de la muerte de Saviñón, cuyo nombre, por otra parte, no figura en la portada del ejemplar de la Biblioteca Nacional que hemos manejado.

[7] Se trata de la obra *Avis to mothers on the subjet of their own health and of the means promoting the health, strength and the beauty of their offspring.*

[8] Guimerá Peraza no tiene dudas sobre la atribución a Saviñón; en el ejemplar que hemos manejado en la Biblioteca Nacional de Madrid, sin embargo, no figura su nombre en la portada.

[9] Véase sobre todo el relato de su participación en la asamblea de Bayona, titulado *Manifiesto al Cabildo,* publicado en apéndice al libro de Guimerá Peraza.

Pero incluso admitiendo que continuara con las traducciones del francés a lo largo de toda su vida, parece más que probable que buscara en los autores italianos un cierto contrapeso. Esto puede ser comprobado fácilmente observando la presencia de un repertorio temático bipolar, en el que se aprecia un mismo grado de atracción por ambas áreas culturales. Traduce su propia selección de la literatura fabulística francesa,[10] pero también traduce, ya sin seleccionar, el inmenso poema burlesco de Giovan Battista Casti *Gli animali parlanti*; y en una noticia introductoria a éste último, habla del conocimiento universal de sus *Novelle galanti* que gozan de fama europea.[11] Realiza versiones del teatro francés más *à la page*, amén de los ídolos Corneille y Racine; pero también ensalza y traduce a Alfieri considerándole en su novedad y admirando su arrojo al entrar en competición con los franceses, sobre todo con Voltaire: «Alfieri que no había temido luchar con Voltaire en sus tragedias de *Merope*, *Orestes*, *Brutus* y la *Muerte de César*, entró también en lid por lo que mira a *Sofonisba*». Así leemos en el manuscrito R.A.E. 346 (17) mencionado al principio, y el término *lid* sugiere competitividad y desafío. Con estas palabras Saviñón atribuye, además, al famoso trágico italiano una actitud que el propio Alfieri a lo largo de su vida siempre se cuidó de desmentir, en su afán de presentar su quehacer como algo creado absolutamente *ex novo*, sin haber leído las versiones anteriores, o bien apartándolas lo más posible de su memoria.[12]

2. Una cosa es lo que Alfieri pensaba de sí mismo, o al menos quería que pensasen sus lectores, y otra muy diferente cómo lo veían sus contemporáneos. Saviñón -en cuyo haber se cuenta una traducción de la *Sofonisba* de Voltaire y otra de la tragedia homónima de Alfieri, en un curioso doblete que tendremos en debida cuenta- conocía muy bien los propios *Pareri* que Alfieri publicó sobre sus tragedias, y estaba al tanto, en su amplia cultura, de todas las polémicas del tiempo sobre el muy discutido teatro alfieriano. Pero en su mente quedaba clara la actitud de réplica italiana a Voltaire deducible de la coincidencia de temas y títulos. Vale la pena insistir sobre esta opinión suya, a pesar de parecernos un tanto simplista (en efecto, creemos que algunas épocas privilegian determinados temas, sin que esto signifique forzosamente imitación o emulación entre autores). Sobre el argumento de *Sofonisba*, cuyo núcleo dramático aparece en la historia de Tito Livio,[13] Saviñón, en los apuntes antes mencionados, demuestra su conocimiento de casi toda la tradición trágica al respecto. Ésta empieza en Italia con la tragedia renacentista de Trissino, pieza ejemplar para el teatro europeo,

---

[10] *Colección de fábulas escogidas, sacadas de varios autores franceses y traducidas en verso castellano por D. A. S.*

[11] Saviñón parece gustar de la mordaz sátira política de este abad libertino, en una misma línea con su apreciación del *Misogallo* de Alfieri.

[12] Es afirmación reiterada de Alfieri, lo mismo en su *Vita* que en sus juicios o *pareri* acerca del proceso creador de sus tragedias.

[13] En el episodio de Livio, centrado en el libro XXX de su *Ab Urbe condita*, se inspiró, anteriormente a cualquier versión trágica, Petrarca en un conocido episodio de sus *Triumphi*, como analizo en mi estudio en prensa «Utopia contro storia nella *Sofonisba* alfieriana».

seguida muy de cerca por los franceses Mairet, Corneille y Montchrétien; de entre estas tragedias la más «regular» y trissiniana es la de Mairet, que en el siglo XVIII Voltaire admira y rehace; de Voltaire la trayectoria vuelve a Italia con la *Sofonisba* de Alfieri. Todo esto es bien conocido y comentado por el traductor.[14]

La figura femenina que da el título a la tragedia, una bellísima cartaginesa, hija de Asdrúbal, en todas las versiones trágicas muere para sustraerse a la esclavitud de Roma. En su historia desdichada se mezclan la política y la guerra, por ser esposa del rey de Cirta Sifax y amada por el jefe de los númidas Masinisa, antaño enemigo y después aliado de los romanos; éstos se oponen, en definitiva, a la salvación de la protagonista, inútilmente requerida por Masinisa. La siguen considerando como hija de Asdrúbal y por ende continuadora de su acérrimo enemigo -lo que corresponde a la verdad, pues realmente el odio antirromano la caracteriza- y son al final los responsables del desenlace trágico. Pero no son los romanos quienes le dan muerte, sino su propia voluntad de libertad, que se realiza en virtud de un pacto trágico con Masinisa: en efecto, él le ha prometido que nunca será prisionera de Roma y la muerte representa el cumplimiento extremo de tal promesa.

El mensaje de libertad que transmite esta heroína no resulta del todo claro, tal vez precisamente por quedar confiado a una figura femenina. Así pues, el grado de complicidad con el amante Masinisa en la voluntad de muerte adquiere matices diferentes en las distintas versiones. Lo mismo ocurre con el amor de Masinisa por ella (ya a partir del texto de Livio considerado como una debilidad) amor que no está claramente correspondido en todas las versiones, pues tal vez se teme disminuir la honestidad de Sofonisba que podría aparecer como viuda olvidadiza de su legítimo consorte.[15] También hay diversidad en la forma de morir: se oscila entre suicidio con veneno (puesto que una mujer no tiene fuerza para usar la espada), y muerte requerida, a manos de Masinisa, con veneno o puñal. En el acto IV, 6 de la tragedia homónima de Voltaire, la protagonista expone estas dos posibilidades como equivalentes: *Nous n'avons qu'un recours, le fer ou le poison.* Voltaire hace morir a Sofonisba por mano de su amante. Masinisa la mata apuñalándola él mismo; naturalmente no lo presenciamos, sino que nos enteramos de ello cuando presenta su cadáver a Escipión en la escena final con efecto-sorpresa: hela aquí, la entrega al Senado romano, como ha prometido...pero muerta.

3. La tragedia de Voltaire es de 1769. Unos quince años después Alfieri concibe su *Sofonisba* en un mismo parto imaginativo («Idea») junto con la espléndida *Mirra*,

---

[14] Saviñón menciona incluso a otro oscuro predecesor de Corneille: «Montchretien poeta muy fecundo publicó una *Sofonisba* que cayó pronto en olvido como todos los misterios de sus contemporáneos. Casi al mismo tiempo Nicolás de Monteux publicó una tragedia con este título, en cinco actos, sin distinción de escenas y que fue también olvidada inmediatamente. Acaso no es indiferente el notar que estos dos autores no precedieron al gran Corneille sino el espacio de 40 años escasos».

[15] Para que no se enamorase de Masinisa en un flechazo, ya Trissino imaginó que había sido prometida a éste antes de su matrimonio con Sifax.

pero con menor seguridad, con muchísimas dudas y arrepentimientos. Llegará incluso a quemar la primera versión versificada, y podemos afirmar que en definitiva nunca quedó enteramente satisfecho de ella. Su severísima autocrítica -Alfieri estaba convencido de que la situación de esta *moglie di due mariti* llegaba a rozar el ridículo- publicada en el correspondiente *Parere,* muy probablemente fue conocida por Antonio Saviñón, como ya hemos apuntado. Su traducción -ya es hora de hablar de ella, aunque no dispongamos de tiempo para un análisis detallado- es realmente singular entre las restantes que emprendió de Alfieri (que son otras cuatro atribuidas con seguridad: *Polinice*, *Roma libre*, *Antígona*, *Timoleón* y una, la *Virginia*, sobre la que hay cierto desacuerdo en la atribución). Como éstas, estudiadas en parte por Parducci, la *Sofonisba* resulta sustancialmente fiel al original, pero reduciendo lo que se consideraban entonces las asperezas de Alfieri, su estilo «duro y gótico». Con pocas alteraciones del sentido (algún que otro pasaje en que parece no haber entendido el texto italiano[16]), tiende a una dicción más elocuente y sostenida, más neoclásica y correcta, incluso excesivamente correcta. La traducción del endecasílabo blanco italiano en largas secuencias asonantadas en los versos pares, que a menudo se prolongan a lo largo de todo un acto (i-a en el III, e-o en el IV), a veces confiere una andadura monótona a los parlamentos. Se trata de la asonancia que Eximeno alababa como innovación española,[17] y que en Saviñón representa tal vez una solución de compromiso con el teatro nacional en verso. Y respecto a esta relación con las formas tradicionales harto difícil de precisar, no parece imposible que la propuesta de esta versión española de la *Sofonisba* de Alfieri quisiera oponerse a otras autóctonas como la de Comella o la de Mazuelo.[18] Interesa asimismo destacar que el traductor parece no olvidar nunca la posibilidad de representación de la tragedia, y sus dificultades de escenificación, por lo que a veces añade acotaciones, que si bien no resultan numerosas, no son tan escasas como en el texto original.[19]

Todos estos rasgos son comunes a las demás traducciones, pero habíamos dicho antes que ésta era singular. Vamos a detenernos en lo que la hace diferente: unas

[16] Por ejemplo en I, 3, los versos 102-106 «Scipion, quel grande, il di cui core, albergo/D'amistà, di pietà, d'ogni sublime/Umano affetto, al solo amore ognora/Impenetrabil fu» traducidos por Saviñón: «Este pecho, Scipion, que ya conoces,/en quien valor y alta amistad se albergan,/que abierto a todo noble sentimiento,/de sublime virtud el fuego encierra,/al amor solo resistir sabía», de modo que Masinisa se atribuye a sí mismo en el pasado las cualidades de imperturbabilidad que en Alfieri son propias de Escipión.

[17] «Otra de las innovaciones útiles que hicieron los españoles en el teatro fue desterrar la rima rigurosa, cuya barbarie no podrán desconocer sino los que tengan oídos bátavos: pero tomarán un medio prudente para no ofrecer a los oídos acostumbrados al sonsonete pesado de la rima, adoptando la asonancia, que consiste en la semejanza de las vocales con diferentes consonantes, como por ejemplo *letra*, *mesa*; y aún esta asonancia solamente se halla entre el verso segundo y el cuarto de la copla, quedando los otros dos sin concertar entre sí ni con otros».

[18] Analizo la obra y sus implicaciones en el estudio en prensa "Tragedia como ficción de la historia a finales del siglo XVIII: el caso de *Sofonisba*".

[19] Por ejemplo en V, 6 al enunciar Masinisa «En vano el valor mío/intentáis refrenar, la muerte busco» se acotan estas palabras en la traducción con «haciendo esfuerzos para matarse, que contienen los soldados», aclaración inexistente en el original.

modificaciones en el V acto, añadidas al final, después de haber traducido la obra entera con una fidelidad escrupulosa. Saviñón las titula *Variantes del acto 5 ideadas por el traductor y de que se procurará dar la razón si sale a luz este trabajo*. Pero no fue así: la traducción quedó en la sombra, es decir manuscrita, de ahí que nosotros, intrigados, nos preguntemos por la razón de estas alteraciones. Nos sirve de gran ayuda, empero, la lectura de algunas observaciones del manuscrito antes mencionado; por ejemplo, queda claro el por qué las variantes aparecen en este punto conclusivo de la tragedia, pues es justamente el desenlace de Alfieri, considerado en toda su novedad,[20] lo que no acaba de convencer al traductor. Pero no lo llega a modificar sustancialmente, sino interviniendo en algunos detalles que aquí reseñamos. Empezaremos con el último cambio, introducido al principio de la escena 6ª y última: consiste en un discurso final de Sofonisba que la hace mucho más heroica que en la versión original, añadiendo:

¡Cruel! ¿Niegas aún a mi martirio
este último consuelo? No, no hay duda,
de una pasión vulgar hoy poseído
no dejas a tu amante otro recurso
que fuga vil, ¡ah! Mal has conocido
a Sofonisba si pensar pudiste
que adoptase jamás un medio indigno,
ni menos que pudiese en las cadenas
en pos del carro al vencedor altivo
indigna pompa acrecentar en Roma.
Conoce de una vez el valor mío;
estas últimas voces y clamores
los ruegos que mi labio ha proferido,
medios han sido sólo, que empleaba
para apurar del todo tus designios.
El esfuerzo que pide mi decoro
jamás ha dependido de tu brío;
hija de Asdrúbal, de Sifax esposa,
de otro impulso mayor no necesito.
Nadie puede impedir mi propia muerte,
ni tu empeño servil, ni Escipión mismo,
que a vindicar mi honor basto yo sola;
esta mano, que ves, de tal servicio
fiel y solo instrumento, supo...

[20] En el folio 5r. del manuscrito antes mencionado leemos: «La idea del desenlace de Sofonisba es nueva. En efecto, es muy común ver en las tragedias de amantes, que reducidos a la desesperación, se dan muerte; mas era una empresa atrevida el presentar a una mujer que fuerza a su amante a ofrecerla él mismo un veneno y a sobrevivirla».

Es más que probable que este discurso haya sido añadido por el traductor al conocer el descontento del propio Alfieri,[21] que en sus reflexiones sobre la tragedia estuvo dudando si introducir o no al final una invectiva contra los romanos (invectiva que, por cierto, Voltaire puso en boca de Masinisa a punto de morir, cerrando la tragedia). Alfieri quería «mejorar» en altura trágica y este afán pudo ser interpretado por Saviñón a la luz del ejemplo del admirado modelo francés. Pero en lugar de enaltecer a Masinisa, como Voltaire, Saviñón ha preferido colocar a la heroína a la altura de los personajes masculinos, para que no quede duda de su superioridad en la «gara di grandezza» (así ha definido el gran crítico Fubini esta tragedia) que ha lugar entre estos seres superhumanos.

En cuanto a las restantes modificaciones del texto, son menores en extensión pero no menos significativas. En la tragedia original, como asimismo en la traducción, Masinisa al saber de la muerte de Sofonisba se enfrentaba con Escipión culpándole y agrediéndole, pero éste le bloqueaba con un gesto generoso, al ofrecerle el pecho descubierto; en la variante correspondiente, que añade una invectiva de Masinisa, son los soldados los que impiden que éste mate a Escipión, como queda explicado en la acotación correspondiente. Asimismo, en la modalidad de la muerte de Sofonisba, Saviñón llega a disminuir, en las mencionadas variantes, la importancia del veneno con todo cuanto esto signifique de pasividad e incluso omite la observación de Sofonisba la cual, tras no lograr que su amante la apuñalase, concluía que el veneno era más apropiado a sus escasas fuerzas. En estas variantes también desaparece la complicidad de los amantes, representada por la existencia del veneno custodiado por Masinisa para, llegado el caso, ser utilizado por ambos. En efecto Sofonisba primero intenta conseguir que él la mate, y después -tras constatar la debilidad del amante que no es capaz de ello, y tras intentar en vano echarse sobre la espada de él- toma ella sola la decisión de envenenarse, a escondidas: dejará a todos frente al hecho consumado. Otra omisión notable en estas variantes: el traductor prescinde de una tercera opción de muerte que la Sofonisba de Alfieri se planteaba en el mismo acto V, a través del ayuno voluntario y la resistencia pasiva, descartando con ello un rasgo de la heroína que había inspirado unos versos entre los mejores de esta tragedia de Alfieri [22], que se omiten en las variantes. Queda eliminada, también, la promesa de dejar a Masinisa la mitad del veneno, promesa que en el original la heroína no cumple, obligándole así a vivir. En este caso al traductor no le sedujo la unidad tópica de amor y muerte, unidad que en la

[21] Podemos leer en el manuscrito antes citado: «No estoy satisfecho (dice el mismo Alfieri en un examen que hace de su propia composición) de los medios de que me he valido para decidir a Masinisa a dar muerte a Sofonisba, pero aunque los he mudado y corregido varias veces, no he podido hallar otros mejores». Palabras que traducen libremente el siguiente párrafo del *Parere* de Alfieri: «Nel quint'atto i mezzi impiegati per trarre Massinissa ad uccidere Sofonisba, non mi soddisfanno; ma, ancorché in varie maniere li mutassi e rimutassi, non ho saputo far meglio» (*Parere*, p. 130).

[22] V, 5, 175 y ss.: «In questo luogo, al campo in faccia, in muto/Immobil atto, ancor tre giorni interi/Ch'io aggiunga a questo, in cui né d'acqua un sorso/Libai, vittoria a me daranno/di Roma. Vedi s'è in te pietà, cosí lasciarmi/a morte lunga, allor che breve e degna/Giurasti procacciarmela».

tragedia de Alfieri no se realizaba, pero quedaba sugerida como mito literario, si bien de modo algo torpe (en nuestra apreciación, es un detalle muy forzado y, éste sí, casi cómico, el de engañar al amante de modo tan simple[23]). Saviñón, pues, en estas variantes aisló y destacó mucho más la figura femenina en su firme voluntad de muerte, y para ello cambió de modo considerable la versión original, después de haberla traducido con toda la fidelidad escrupulosa que su admiración por Alfieri le imponía. Como ya hemos apuntado, pudo incluso creer que estas modificaciones no hacían más que seguir unas sugerencias marcadas por el mismo Alfieri o por lo menos derivadas de su insatisfacción por el resultado final de esta tragedia,[24] tan inferior a su «hermana» *Mirra* nacida en un mismo parto literario.

Pero en definitiva, esta mayor insistencia en las cualidades de dignidad, fiereza, y fortaleza de Sofonisba no hace más que empobrecer su figura y endurecerla en un molde rígido. Debemos estar de acuerdo con Alfieri en que *Sofonisba* no es ciertamente una tragedia lograda, pero no por las razones que él da; y no, desde luego, por falta de heroísmo de la protagonista. En la tragedia de Alfieri la fuerza de este personaje -no en sentido moral ni ejemplar, sino en la medida en que el lector puede amarla e implicarse en su historia- reside precisamente en su ambigüedad, en su escisión trágica entre unos roles femeninos contradictorios (hija de Asdrúbal, mujer de Sifax, amante de Masinisa) que condicionan su individualidad y la arrastran en un juego de fuerzas superior a ella, a una trampa de la que tan sólo el suicidio puede liberarla. Suicidio necesario, como siempre en Alfieri, pero sobre todo rodeado de la incomprensión, no sólo de los romanos enemigos, sino también de los seres que quieren protegerla arropándola con afecto y ofreciéndole ayuda.

En lo que podríamos llamar un exceso de celo, Saviñón -excelente traductor y alfieriano militante- después de realizar una versión impecable, quiso tal vez situar a esta heroína a mayor distancia del tono *larmoyant* que había inspirado la anterior tragedia homónima de Mazuelo (1784) infundiéndole algo de la firmeza de la que la protagonista hace alarde en la obra de Voltaire. Su admiración por Alfieri ciertamente -y añadiríamos, afortunadamente- no quedaba inmune al vendaval de gustos, ideas y acontecimientos que estaba recorriendo Europa en la época que le tocó vivir.

---

[23] Sofonisba deja al amante el cáliz sin gota de veneno observando con el típico laconismo alfieriano: «Consunto/L'ho tutto».

[24] «Un caldissimo amante, costretto di dare egli stesso il veleno all' amata per risparmiarle una morte più ignominiosa; il contrasto e lo sviluppo dei più alti sensi di Cartagine e di Roma; ed in fine, la sublimità dei nomi di Sofonisba, Massinissa, e Scipione; queste cose tutte parrebbero dover somministrare una tragedia di primo ordine. E, per essermi da prima sembrato così, mi sono io indotto ad intraprendere questa. Ma, o ne sia sua la colpa, o mia, o di entrambi, ella pure mi riesce, or dopo fatta, una tragedia se non di terz'ordine, almen di secondo» (Alfieri 1978: 127).

Referencias bibliográficas

AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1981-1995. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 8 vols.

ALFIERI, Vittorio. 1978. *Pareri sulle tragedie e altre prose critiche*. Edición de M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri.

ALFIERI, Vittorio. 1989. *Sofonisba*. Edición de L. Rossi, Asti, Casa d'Alfieri.

ALFIERI, Vittorio. 1991. *Mirra*. Edición bilingüe de Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra.

BARBOLANI, Cristina. 1997. «En torno a las traducciones de Alfieri en España» *I Quaderni di Gaia. Almanacco di Letteratura Comparata* VIII:11, 111-120.

COMELLA, Luciano Francisco. (s. a.), *Sofonisba, Melodrama trágico en dos actos*. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, ms. 185-12.

CROCE, Benedetto. 1954. «Il tema di Sofonisba» en B. Croce, *Problemi di Estetica*, Bari, Laterza.

DÉROZIER, Albert. 1978. *Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner.

DI BENEDETTO, A. 1991. «Alfieri e la rivoluzione francese: alcune puntualizzazioni» en *Tra Sette e Ottocento*, Turín, Dell'Orso, 45-53.

EXIMENO Y PUJADES, Antonio. 1796. *Del origen y reglas de la música*, Madrid (traducción de F. Gutiérrez del original italiano *Dell'origine e delle regole della musica*, Roma, Barbiellini, 1774).

GUIMERÁ PERAZA, Marcos. 1978. *Antonio Saviñón, constitucionalista (1768-1814)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular.

LÓPEZ DE AYALA, Ignacio. 1971. *Numancia destruida*. Edición de Russell P. Sebold, Salamanca, Anaya.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo. 1993. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

LEGOUVÉ, Gabriel. 1793. *La mort d'Abel*, París, Mérigot.

MAZUELO, José Joaquín. 1784. *Sofonisba, Tragedia española*, Madrid, Sancha.

PARDUCCI, Amos. 1942. «Traduzioni spagnole di tragedie alfieriane» *Annali Alfieriani* I, 31-125.

SANTATO, G. 1988. *Alfieri e Voltaire*, Florencia, Olschki.

TRISSINO, Gian Giorgio. 1988. *Sofonisba* en *La tragedia*, Milán-Nápoles, Ricciardi.

VOLTAIRE. 1838. *Sophonisbe* en *Théâtre de Voltaire*, París, Pourrat, VII.

LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN, TRADUCTOR DRAMÁTICO

JESÚS CAÑAS MURILLO
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

1. Las versiones moratinianas de textos dramáticos

Decir que Leandro Fernández de Moratín es uno de los principales dramaturgos, intelectuales y eruditos de la Ilustración española es realmente descubrir bien poco. Menos conocida, a nivel general, es su faceta como traductor. Y, sin embargo, es uno de los más importantes traductores de su tiempo, uno de los que con mayor calidad y mejores resultados realizó su trabajo. Así lo ha reconocido habitualmente la crítica especializada. De su producción en este campo son habitualmente destacados sus trabajos sobre textos dramáticos extranjeros,[1] su versión de *Hamlet* de William Shakespeare, y sus versiones de *La escuela de los maridos* y *El médico a palos*, ambas de Molière.

De las tres versiones de Moratín la primera en ser concluida fue *Hamlet*, al parecer hecha en 1794, aunque publicada, con introducción y notas, en 1798 ([Fernández de Moratín] 1798).[2] Tras ella fue terminada, en 1808, *La escuela de los maridos* ([Fernández de Moratín] 1812) y, después, *El médico a palos*, representada en 1814 ([Fernández de Moratín] 1814).[3]

El trabajo realizado por Leandro Fernández de Moratín en el campo de la traducción de obras dramáticas tiene rasgos de peculiaridad. En sus escritos nos encontramos, a diferencia de lo que acontece en otros traductores del momento, con dos tendencias bien diferenciadas. Por un lado, identificamos al traductor de corte

---

[1] Sobre traducciones dramáticas españolas de la Ilustración, véase Lafarga 1997. No quedó reducida a estos extremos la labor de Moratín en el campo de la traducción. A él se debe, también, una importante versión, -que, a decir de Rossi (1974: 122), guarda gran fidelidad al original-, del *Cándido* de Voltaire, titulada *Cándido o el optimismo*, publicada en Cádiz, en 1838 ([Fernández de Moratín]. 1838), aunque acabada en 1814.

[2] Esta traducción y la adjunta biografía de Shakespeare han sido recogidas en Rodríguez 1991. Sobre los datos externos de esta obra y las circunstancias de su composición: Regalado 1989b: 76; Regalado 1989a; Deacon 1996.

[3] Sobre los datos externos de estas dos últimas obras y las circunstancias de su composición véase Andioc 1979. El prestigio y aceptación que tuvieron estos trabajos, tanto la versión de *Hamlet*, como las de *La escuela de los maridos* y *El médico a palos*, hicieron que fueran reimpresos en repetidas ocasiones, incluso hasta nuestros días (Fernández de Moratín 1844a, 1844b, 1844c, 1846a, 1846b, 1846c; Molière 1969, 1977; Shakespeare 1969).

moderno, que intenta ser respetuoso, en términos generales, con el original que toma como base para su labor, y proporcionar, al lector interesado, una versión del mismo lo más ajustada posible a la que fue escrita por el autor que trata de poner en lengua castellana. Es la circunstancia en la que se halla su versión del *Hamlet* shakespeareano. Por otro lado, identificamos al adaptador que toma como base los escritos de un autor extranjero y los utiliza como material para ofrecer una versión, libre, de ellos que en muchos aspectos los separa, incluso de forma bastante sustancial, de su configuración primitiva. Es el caso en el que se encuentran sus propuestas sobre las comedias de Molière *La escuela de los maridos* y *El médico a palos*.

2. Moratín traductor: el Hamlet *de Shakespeare*

El trabajo realizado por Leandro Fernández de Moratín sobre el original inglés de *Hamlet* ha sido históricamente objeto de gran estima y grandes alabanzas. Moratín guarda bastante fidelidad al texto de Shakespeare, como destacan la mayoría de los críticos (Deacon 1996; García Martínez 1987-1988; Higashitani 1973; Vivanco 1972). En ello se muestra como un traductor verdaderamente moderno (Díaz García 1989: 64-65). Los cambios que introduce hacen referencia a técnicas o aspectos concretos de la traducción (Argelli 1996-1997), a elecciones de palabras, a adaptaciones de oraciones, de frases hechas, de expresiones. Como explica Blanca López Román (1989: 120), depura metáforas, imágenes y juegos de palabras. Tiende a hacer generalizaciones, sobre todo de los «conceptos concretos del mundo isabelino inglés» (López Román 1989: 121), y algunos fragmentos resultan poco comprensibles. La traducción es libre muchas veces. «Se evita la mezcla de lo general y lo particular» (López Román 1989: 122). Se incluyen palabras típicas del léxico de la Ilustración. Se insertan moralizaciones. Se tiende a suavizar el «lenguaje que expresa violencia extremada», y a eliminar los juramentos que figuran en el texto original, y las «alusiones al sexo» (López Román 1989: 123). Se traduce «mediante ideas religiosas neoclásicas». «En general la terminología religiosa se suaviza para adaptarla a la benevolencia de la época», y «Moratín elimina de su traducción los términos denigrantes que Hamlet emplea consigo mismo» (López Román 1989: 124).

En términos generales, la versión moratiniana es bastante literal. Es la «primera traducción en lengua española de una obra de Shakespeare» hecha directamente del original inglés[4] (Regalado 1989a: 45). Es un trabajo que no tiene parangón en el resto de Europa, en la que traducciones fieles de *Hamlet* no se publican hasta años posteriores

[4] El propio Moratín en la «Advertencia» que sitúa al frente de su versión (Fernández de Moratín 1846b: 473-475) se encarga de explicar el sentido verdadero de su trabajo, indicando que «ha formado su traduccion sobre el original mismo» (Fernández de Moratín 1846b: 475), y afirmando: «Si el traductor ha sabido desempeñar la obligación que se impuso de presentarle [*Hamlet*] como es en sí, no añadiéndole defectos, ni disimulando los que halló en su obra, los inteligentes deberán juzgarlo» (Fernández de Moratín 1846b: 473-474).

(Argelli 1996-1997: 42). Moratín respeta bastante la obra, pese a que, como muestra en la introducción y en las notas que acompañan a su original, no estaba de acuerdo con muchos aspectos de la misma (Regalado 1989a).

Si realizamos un cotejo directo entre el texto de Moratín y el de *Hamlet* elaborado por Shakespeare,[5] comprobamos en qué aspectos se ha producido la intervención de nuestro dramaturgo sobre el original inglés que le sirve de base, hasta qué punto ha modificado y hasta qué punto se ha mantenido fiel a él. Tras hacer esta labor, observamos esa fidelidad esencial al original mantenida por don Leandro que se había destacado. Así, no hay cambios de consideración en los personajes, no hay modificaciones sustanciales (alargamientos, acortamientos, adiciones) en los diálogos. El respeto al texto de Shakespeare es siempre dominante. Prueba de la fidelidad de Moratín al mismo, por ejemplo, es que, pese a realizar su traducción en prosa, adapta en verso, manteniendo la idea central del original, algunos versos shakespeareanos, como, por ejemplo, las canciones que canta Ofelia en el acto IV, y las de los sepultureros del acto V.[6]

Modificaciones encontramos. Pero se hallan en otros aspectos. Hay cambios que guardan relación con la presentación de la obra ante el lector, como sucede con la incorporación de un prólogo en el que Moratín explica su labor, y unas notas en las que enjuicia el trabajo de Shakespeare y lo critica. Otros, con la estructura dramática de la misma, como acontece con la adición de escenas explícitas, la división de la pieza en unas escenas de personajes de la que carece el texto original inglés.

Diferencias entre el *Hamlet* de Shakespeare y el de Moratín encontramos en las acotaciones. El español añade acotaciones. A veces redacta libremente algunas de las que figuran en Shakespeare.[7] En otros casos otras son eliminadas.[8] Otros cambios se relacionan con los personajes. Moratín modifica la relación de agonistas que encabeza la tragedia. En determinadas ocasiones elimina alguna intervención de un personaje.[9]

[5] Como base de la comparación tomo el texto de Moratín publicado por B. C. Aribau (Fernández de Moratín 1846b) y la edición de *Hamlet* de Shakespeare preparada por J. D. Wilson (Shakespeare 1936). Tengo en cuenta, igualmente, la versión inglesa de *Hamlet* que se inserta también, paralelamente a la traducción de don Leandro, en el tomo segundo de la BAE.

[6] Lo mismo sucede con los versos que pronuncian los cómicos en II,10 (Fernández de Moratín 1846b: 53-57), y en III,13-15 (Fernández de Moratín 1846b: 70-75). Adaptación de versos, respetando el espíritu y la idea del original, encontramos en otras ocasiones: «Humildemente os pedimos/Que escucheis esta tragedia,/ Disimulando las faltas/Que haya en nosotros y en ella» (Fernández de Moratín 1846b: 513a), que se basa en «For us, and for our tragedy,/Here stooping to your clemency,/We beg your hearing patiently» (Shakespeare 1936: 70). O, también, «Blancos paños le vestían/Como la nieve del monte,/Y al sepulcro le conducen/ Cubierto de bellas flores,/Que en tierno llanto de amor/Se humedecieron entonces» (Fernández de Moratín 1846b: 530a), basado en «Larded all with sweet flowers;/Which bewept to the grave did not go/With true-Love showers» (Shakespeare 1936: 99).

[7] Así, «Francisco goes» (Shakespeare 1936: 4) se convierte en «Vase Francisco: Marcelo y Horacio se acercan adonde está Bernardo haciendo centinela».

[8] Así, «He lays his hand on Laertesí head», que en Shakespeare se sitúa en el acto primero (Shakespeare 1936: 20), no figura en Moratín (Fernández de Moratín 1846b: 485a).

[9] En el acto I, al final de la escena 3, se indica que habla Voltiman; en Shakespeare, que hablan a la vez Cornelius y Valtemand. En I,6 habla Marcelo; en Shakespeare, Marcellus, Barnardo. En III,8 entran dos cómicos; en el original, «three of the Players».

O cambia el nombre de algunos de los mismos.[10]

En términos generales, Moratín en su trabajo sobre *Hamlet* se muestra, en parte, como un erudito estudioso del teatro, que, pese a defender un modelo dramático bien concreto, típico de su época, -como queda bien puesto de manifiesto en sus anotaciones-, prefiere guardar una esencial fidelidad al original sobre el que trabaja, antes que comportarse como dramaturgo que quiera hacer una adaptación original, diferenciada en determinados aspectos de la fuente que utiliza como base para su labor (Deacon 1996: 300-301). Pero, en parte, piensa, y actúa, también, como dramaturgo, como queda evidenciado en su preocupación por la puesta en escena, perfectamente reflejada en el interés que muestra por las acotaciones escénicas.

3. Moratín adaptador: La escuela de los maridos *y* El médico a palos

Las intervenciones de Moratín en los textos de *L'école des maris* y de *Le médecin malgré lui* de Molière son mucho más abundantes que las que hallábamos en su versión del *Hamlet* shakespeareano. Su trabajo más que como traducción habría que catalogarlo como adaptación.[11]

Ya Andioc señaló, en un memorable artículo (Andioc 1979: 62-67),[12] algunos cambios introducidos por don Leandro, aquellos que hacen referencia a la ambientación, modas, costumbres, motivaciones de los personajes, desenlace, significado, modificaciones de algunas escenas... A otros se refiere H. Higashitani (1973: 139-150), como la adición de información sobre antecedentes de la acción y de los personajes, la concreción del tiempo en el que transcurre la acción, la supresión de algunas escenas, modificaciones en la caracterización de personajes, búsqueda de la verosimilitud, mutaciones adoptadas por motivos de moralidad...

Comparemos las obras y concretemos los puntos en los que se pueden señalar las

---

[10] Claudio y Gertrudis figuran sistemáticamente con sus nombres en el texto español, mientras en el inglés son identificados como King y Queen respectivamente. En el acto I especifica Shakespeare que hablan Horatio, Marcellus; Moratín indica Los dos. Es una situación que se repite en otras ocasiones. Así, en el acto II, escena III, del texto español se incluye a Ricardo y Guillermo, que en Shakespeare se llaman Rosencrantz y Guildenstern (Deacon 1996: 305). En II,7 hablan Los dos; mientras en Shakespeare, Rosencrantz, Guildenstern. En III,20 intervienen Los dos; en el original inglés figura sólo Rosencrantz. En III,13 hablan Cómico primero, Cómico segundo; en el texto base, Player King, Player Queen. En III,19 actúa Cómico tercero; en el original, Lucianus. En IV,16 figura Voces; en el original, Danes. En IV,22 aparece un Guardia; en el original, un Messenger (Un mensajero). Osric, en el acto V. del texto inglés, se convierte en Enrique (V,5); y, más adelante, Osric (acto V.), en Caballero (V,10).

[11] En las advertencias que preceden a *La escuela de los maridos* y a *El médico a palos* en la edición de la BAE (Fernández de Moratín 1846a: 442-443 y 1846c: 460), quedan destacados algunos de los cambios que estas comedias contienen con respecto al original francés. Así, se mencionan aspectos como la eliminación de personajes, la simplificación de la acción, la supresión de incidentes, la españolización general de las obras (la inclusión de ambientes, usos y costumbres españoles), rectificación en la caracterización de algún personaje, los cambios en el lenguaje que utilizan los agonistas...

[12] Andioc completa este trabajo en dos estudios posteriores publicados en la *Hispanic Review* (Andioc 1982:124 y nota 17) y en *Teatro español del siglo XVIII* (Andioc 1996).

variaciones que muestran la auténtica naturaleza del trabajo realizado por Moratín.[13]

Lo habitual es que Moratín introduzca modificaciones en las piezas compuestas por Molière. No obstante, es posible, también, detectar casos en los que las versiones españolas se ajustan, incluso con bastante exactitud, con bastante fidelidad, no absoluta, a los originales.[14] En ocasiones la aproximación al original es casi completa, y don Leandro prácticamente ofrece una traducción literal. Pese a ello, en estas circunstancias, a veces no renuncia a incluir alguna variación, siquiera mínima, como puede ser -así sucede en *La escuela de los maridos*- la mención del nombre del personaje, que no figura en el original.[15] En *El médico a palos* la correspondencia con la obra francesa se traduce, -a diferencia de lo que ocurre en *La escuela de los maridos*, en la cual del verso original se pasa a la prosa-, en el mantenimiento de la redacción en prosa, y la no adopción del uso del verso, hecho que resulta coherente con el pensamiento moratiniano sobre el lenguaje que se considera verdaderamente apto para la comedia, expuesto en otros escritos que forman parte de la producción de don Leandro.[16] En todo caso, el autor español, en general, al menos en *La escuela de los maridos*, suele respetar la estructura de la obra y la distribución en escenas. Tiende sólo a cambiar algún diálogo, a añadir alguna intervención de un personaje... Pero, en esta comedia, las escenas menores, de personaje, se suelen montar con los mismos agonistas que en el original. No obstante, y pese a todo lo expuesto, divergencias existen, y, en ocasiones, éstas llegan a prevalecer sobre las concomitancias.

El primer cambio que podemos destacar lo hallamos en la ambientación. Moratín españoliza las comedias de Molière. Adapta los personajes. Cambia los lugares que se mencionan.[17] Elimina alusiones a la realidad francesa.[18] Añade, en el capítulo de

---

[13] Para hacer el cotejo utilizo la edición de *Lécole des maris* y *Le médecin malgré lui* publicada por G. Couton (Molière 1988a y 1988b) y el texto de la versión moratiniana incluida en el tomo 2 de la BAE (Fernández de Moratín 1846a y 1846c).

[14] Tal acontece, por ejemplo, en *La escuela de los maridos*, en la escena III del acto II, o en algunos aspectos más concretos, como en el contenido de la carta que Isabelle-doña Rosita envía a Valère-don Enrique en las respectivas escenas II,5-6. O, en *El médico a palos*, con la escena quinta de acto segundo moratiniano en relación con las escenas 3 y 4 del acto II de Molière.

[15] Así, en la II,9 dice Molière: «Qui vous a dit, Monsieur, cette étrange nouvelle?» (Molière 1988a: 450); frase que en la traducción se convierte en: «ÀY quién le ha dado a usted noticias tan ajenas de verdad, señor don Gregorio?» (Fernández de Moratín 1846a: 452b).

[16] Recordemos, por ejemplo, su escrito «Comedias. Discurso preliminar», que sirvió de prólogo a sus obras dramáticas, y que aparece recogido en el tomo 2 de la BAE.

[17] Por ejemplo, en *La escuela de los maridos*, don Enrique viaja de Córdoba a Madrid; en *El médico a palos*, se citan lugares como Buitrago, Miraflores, Lozoya; en *La escuela de los maridos*, se sitúa la acción en Madrid, cuyas calles y edificios son recorridos y visitados por los agonistas. Así, es posible, en esta comedia, detectar menciones como las siguientes: «Saldremos por aquí por la puerta de San Bernardino, y entraremos por la de Fuencarral» (Fernández de Moratín 1846a: 445a); «Cuando la lleva a misa a San Marcos, allí estoy yo; si alguna vez se va a pasear con ella hacia la Florida, al cementerio o al camino de Maudes, siempre la he seguido a lo lejos» (Fernández de Moratín 1846a: 448a), «Por esto fue la mudanza desde la calle de Silva a la plaza de Afligidos» (Fernández de Moratín 1846a: 454b).

[18] Como, en *La escuela de los maridos*, el recuerdo de los preparativos que se realizan para celebrar el nacimiento del delfín en I,3; o la mención a la ciudad de París que se sitúa en el mismo lugar, mención que en el texto español es transformada en una alusión a Madrid.

caracterización de personajes, detalles, ausentes en el original, que guardan relación con instituciones españolas.[19] Recuerda objetos, costumbres, atuendos e indumentaria típicos de la España del momento.[20] Inserta comparaciones con textos dramáticos españoles que contienen argumentos en los que se hallan situaciones con similitudes con las que se incluyen en la obra.[21]

Se introducen, por otra parte, modificaciones en motivos argumentales, detalles e incidentes que se utilizan para confeccionar la acción. Son variaciones que encontramos especialmente en *El médico a palos*.[22]

Muchos de los cambios que se introducen en la trama están guiados por el deseo de buscar mayor verosimilitud. Así, se añaden detalles que explican mejor los sucesos escenificados.[23] Otras veces, las adiciones se deben a un deseo de aumentar la comicidad.[24]

Uno de los cambios más llamativos lo identificamos en el desenlace. Es esta una modificación que afecta tanto a *El médico a palos* como a *La escuela de los maridos*. En la primera, en Molière, Léandre se convierte en un hombre rico cuando su tío muere tras haberlo nombrado su heredero universal. En Moratín se especifica que el tío, que aprueba la boda de su sobrino, mantendrá a los enamorados, y que Leandro, cuando se produzca la muerte de su pariente, se convertirá en su único heredero. Son rectificaciones, en este caso, que quedan reducidas a motivos argumentales. En *La escuela de los maridos* el cambio es más general. Aquí Moratín reelabora las últimas escenas de la comedia de Molière (Andioc 1979: 67).[25]

---

[19] Como la aclaración, en *La escuela de los maridos*, de que don Antonio Escobar es oficial de la Secretaría de Guerra.

[20] Así, en *El médico a palos*, se habla de la bota de Bartolo, el romance que éste canta, la casaca, sombrero de tres picos y bastón que lleva (Andioc 1979: 70), el tabaco («toman tabaco»dice la acotación) que consumen. Lo mismo sucede en *La escuela de los maridos*, en la cual se mencionan trajes típicos de la España de la época. Así, en la acotación final de III,1 (Fernández de Moratín 1844c: 455b) se explica: «Sale doña Rosa de su cuarto con basquiña y mantilla semejantes a las que sacó doña Leonor en el primer acto».

[21] Así, en *La escuela de los maridos* III,1, figura un recuerdo de la comedia *Marta la piadosa* de Tirso de Molina, que, obviamente, no se halla en el original (Fernández de Moratín 1844c: 458-459).

[22] Así, en I,4 se eliminan las alusiones a la bebida y la botella que figuran en el original; en la escena cuarta del mismo acto la canción que canta Bartolo se reescribe con respecto a la que canta Sganarelle en I,5. En III,5 introduce el motivo de la tacañería de don Jerónimo, la justificación de los motivos económicos como excusa de su oposición a la boda de su hija, doña Paula, con Leandro; y se suprime la alusión a otro personaje, Horacio, con quien Géronte quiere casar a Lucinde. Moratín dulcifica, suaviza, en los momentos próximos al desenlace, el motivo del engaño al padre: en Molière, Léandre-boticario se lleva a Lucinde, -tras declarar ella que sólo se casará con su preferido (Léandre), en contra de la voluntad de su progenitor-, con la excusa de aplicarle un remedio de botica; en la versión española, Leandro-boticario, en las mismas circunstancias, se lleva a doña Paula a dar un paseo al jardín para que tome el aire.

[23] En *El médico a palos*, Leandro consigue llevarse a doña Paula, delante de los criados, como reprocha don Jerónimo, porque tiene una pistola; Bartolo no escapa, tras ser descubierta su impostura, porque lo atan a una silla.

[24] En *El médico a palos*, Bartolo, cuando queda puesta de manifiesto su verdadera identidad, teme otra paliza.

[25] Suprime la escena 7 del acto III del texto francés, -en la que intervienen Le Commissaire, Valère, Le Notaire, Sganarelle, Ariste-; y en la escena 6 del acto III de su versión, -desarrollada por doña Leonor, Juliana, un Lacayo, don Manuel, don Gregorio-, que se corresponde más con la escena 8 del original, -en la que figuran Léonor, Lisette, Sganarelle, Ariste-, introduce un nuevo personaje, el Lacayo, que tiene una intervención muda.

Mutaciones hallamos en el capítulo de personajes. La primera hace referencia a sus nombres que son casi en su totalidad modificados con el fin de adaptarlos a la realidad española de la época y sus usos más comunes.[26] Introduce nuevos personajes.[27] Otros son suprimidos.[28] Cambia intervenciones de agonistas que figuran en las escenas.[29] Rectifica caracterizaciones, como la de Isabelle en *La escuela de los maridos*, pues su equivalente, doña Rosita, es mujer más recatada, en parte menos osada y atrevida, y más preocupada por el decoro.[30]

En el lenguaje que utilizan los agonistas también hay variación. Algunas alusiones mitológicas que incluye Molière son completamente eliminadas por su adaptador.[31] La búsqueda de la naturalidad, de una expresión más cercana a la que se utilizaba en la realidad, más propia, -en el pensamiento de Moratín, y en la preceptiva neoclásica en general-, de la comedia, explica esta rectificación.[32]

En los diálogos observamos cambios. A veces su extensión es modificada.[33] En ocasiones en el texto español se incluye un diálogo más rápido que en el original, efecto conseguido a base de cortar la intervenciones de los personajes que figuran en la obra base.[34] Es algo parejo a la actuación que se produce en los largos parlamentos insertos en el original, en los cuales la obra española introduce incisos.[35] El autor español puede

[26] Las correspondencias que se establecen son las siguientes. En *La escuela de los maridos*, Sganarelle=don Gregorio; Ariste=don Manuel; Leonor=doña Leonor; Lisette=Juliana; Isabelle=doña Rosa; Valère=don Enrique; Ergaste=Cosme. En *El médico a palos*, Sganarelle= Bartolo; Martine=Martina; Valère=Ginés; Lucas=Lucas; Géronte=don Jerónimo; Jacqueline=Andrea; Lucinde=doña Paula.

[27] Así, en *La escuela de los maridos*, inserta dos personajes, de intervención muda, sin texto, en la última escena, un criado y un Lacayo, que no están en original.

[28] Así, en *El médico a palos*, son eliminados por completo M. Robert, Thibaut, Perrin, y Horacio, éste último simplemente mencionado por Molière.

[29] Así, en *La escuela de los maridos*, mientras en el texto francés, en la última escena, aparecen Isabelle, Valère, Ariste, Lisette, Léonor, Ergaste, Sganarelle, Ergaste, Ariste, Lisette; en la obra española se ubican doña Rosa, don Gregorio, doña Rosa, doña Leonor, doña Rosa, don Enrique, don Manuel, doña Leonor, Juliana, Cosme, don Gregorio, don Manuel, doña Rosa, don Manuel, doña Leonor, doña Rosa, doña Leonor, don Manuel, Juliana.

[30] Lo mismo sucede, en *El médico a palos*, con don Jerónimo, que tiene el rasgo de la tacañería, no tan explícito en Géronte, mucho más desarrollado; con Martina, que sufre más, cerca del desenlace, cuando se amenaza a Bartolo con la horca, que Martine, que parece más resignada a que cuelguen a su marido Sganarelle (incluso aquélla muestra su alegría cuando deciden soltar a su pareja).

[31] Así, la mención de Argos que hace Valère, en *La escuela de los maridos*, en la escena III del acto III, que no figura en la versión española.

[32] En *El médico a palos* se registran, también, cambios, que afectan al lenguaje, en el acto II, escena V, en los latines con los que Bartolo se refiere, ficticiamente, a contenidos médicos, que son recreados por Moratín (Fernández de Moratín 1846c: 467b; Molière 1988b: 245-246). Lo mismo acontece con los latines insertos en los momentos inmediatamente posteriores: Sganarelle, Molière 1988b: 246, y Bartolo, Fernández de Moratín 1846c: 468a. Después, elimina los latines pronunciados por Sganarelle en la escena en la que diagnostica el mal de Lucinde, y añade, en esa misma ocasión, menciones a Ausías March y a Calepino (Molière 1988b: 246; Leandro Fernández de Moratín 1846c: 467b).

[33] Así, en *La escuela de los maridos* III,5 (al principio), D. Gregorio habla más que Sganarelle el acto III, escena V.

[34] Así, en *La escuela de los maridos*, en I,2; II,9 final (en el original, II,8 final).

[35] Así, en *La escuela de los maridos* II,10 el largo parlamento de doña Rosa, en el que, con equívocos, declara su amor por don Enrique, es interrumpido por las intervenciones de don Gregorio. Compárese con el parlamento de Isabelle en II,9 del original.

reducir los diálogos de los agonistas.[36] O puede recortar las intervenciones.[37] Otras veces elimina participaciones de personajes.[38] Por contra, diálogos se pueden añadir.[39] Parlamentos también pueden ser alargados.[40] Se reelaboran diálogos en muchas ocasiones, manteniendo, en líneas generales, los contenidos, pero modificando completamente la redacción.[41]

En la estructura dramática se incluyen rectificaciones. Con respecto al texto de Molière, Moratín suprime o refunde escenas.[42] Por el contrario, en otras ocasiones, en el texto español se añaden escenas nuevas.[43] Otras veces, escenas cortas de Molière son sometidas a un alargamiento.[44] Hay escenas que son desplazadas de acto.[45] El parlamento de un personaje, para terminar, puede ser situado en una escena distinta a aquella que lo acoge en el original.[46]

---

[36] Como acontece, en *La escuela de los maridos* I,2, donde frente a las siete participaciones de las damas que se observan en *Liécole des maris*, hallamos cinco.

[37] Como hace, en *La escuela de los maridos* I,1, en que están ausentes en los parlamentos de don Gregorio esas menciones pormenorizadas de las vestimentas que están de moda entre los jóvenes, que figuran en las palabras pronunciadas por Sganarelle.

[38] Como la de Ariste del acto III, principio de la escena 5, de *Lí école des maris*, ausente de *La escuela de los maridos*.

[39] Como, en *La escuela de los maridos* I,2, donde Juliana exclama «ÁTuerto maldito!», o en II,4, en que doña Rosa indica «Venga usted pronto», ambas sin correlato en el original.

[40] Como acontece, en *La escuela de los maridos* III,1, en que las palabras que pronuncia don Gregorio son más abundantes que las de Sganarelle sitas en el lugar equivalente (III,2). O, en *El médico a palos*, Sganarelle, Molière 1988b: 225; Bartolo, Fernández de Moratín 1846c: 461a.

[41] *El médico a palos*, Molière 1988b: 254-257 (III,4-6); y Moratín 1846c: 470a-471a (III,4-5).

[42] Como las escenas 2 y 3 del acto I de *Le médecin malgré lui*, que quedan convertidas en *El médico a palos* en la 1 del acto I, -una escena en la que es borrada la intervención de M. Robert, con lo cual la mayor parte de los diálogos sufren alteraciones-. Lo mismo acontece en el acto II, cuyas escenas 3, 4 y 5 del original francés se transforman en la escena 5 de la versión moratiniana. Y con las escenas 4 y 5 del acto III que don Leandro convierte la escena 4 del mismo acto. La escena 2 del acto III de *Le médecin malgré lui*, -en la que Sganarelle atiende, como médico, a Thibaut y Perrin, llegados para hacerle una consulta como esposo e hijo, respectivamente, de una mujer enferma-, queda eliminada. En *La escuela de los maridos* la situación es similar: así, las escenas 1 y 2 del acto III se convierten en la obra de Moratín en la escena 1 del mismo acto III.

[43] Como en *El médico a palos*, la tercera del acto I, desarrollada por Ginés y Lucas, que no está en el original; o la 9 del acto III. O, en *La escuela de los maridos*, la 1 del acto II.

[44] Tal acontece, en *La escuela de los maridos* III,5, en que intervienen cuatro personajes, Comisario, don Manuel, don Gregorio, y un criado, de los cuales hablan los tres primeros y en varias ocasiones (el criado tiene participación muda). En ello contrasta con III,6 del original, en la que figuran cuatro agonistas, -uno de ellos distinto al que incluye Moratín (aquí no hay criado y sí el Notaire)-, el Commissaire, el Notaire, Sganarelle y Ariste, y sólo hablan el Commissaire, en dos ocasiones, y Ariste, en una. Lo mismo sucede, en la misma obra, en III,2, con respecto a III,3. Y, en *El médico a palos*, con la escena décima del acto tercero, -que contiene el desenlace-, cuya extensión es notablemente mayor de la que posee la «11 et dernière» francesa.

[45] La escena 5 del acto II de *Le médecin malgré lui*, entre Sganarelle y Léandre, -que contiene la explicación de la causa real de la enfermedad, ficticia, de Lucinde, y el desvelamiento de los amores que ambos personajes, Léandre y Lucinde, mantienen-, se incluye en la versión española en el acto III, escena segunda, mezclada con la escena I, del mismo acto, del original. En la misma obra, el final de la escena 4 del acto II, -en la que Sganarelle finge no querer cobrar-, es traspasado a la escena 1 del acto III.

[46] Tal sucede, en *La escuela de los maridos*, en II,2 (al principio), donde aparece en la obra francesa una intervención de Sganarelle, cuya equivalente de don Gregorio es relegada al final de esa misma escena. Lo

Uno de los cambios más habituales se encuentra en las acotaciones. En términos generales, en este apartado apenas hallamos correspondencias. Lo habitual es la modificación. Moratín suele añadir acotaciones en las que se señalan detalles de vestimenta, gesticulación... que le preocupaban al autor. Todo con vista en la puesta en escena. Es una constante que encontramos, por todas partes, en ambas comedias.[47]

Algunas variaciones están realizadas por motivos de moralidad. Así, menciones que se consideran inconvenientes son hechas desaparecer, como, en *La escuela de los maridos*, la alusión a los cuernos que figura en *L'école des maris* (I,2; véase Andioc 1979: 66). O, a veces, por tales razones, se pueden incluir nuevas partes en el argumento: en *El médico a palos*, la adición en III,8, en la que Lucas reprocha a Bartolo que persiga a su mujer, asunto éste que no se halla en el original.[48]

Uno de los cambios más importantes que las versiones españolas introducen con respecto a los originales franceses que les sirven de base, se encuentra en el significado. Moratín en las dos comedias adopta modificaciones en este campo. En *La escuela de los maridos* se incluye una defensa de la mujer que no se encontraba en el texto de Molière.[49] En *El médico a palos* añade una moraleja sobre la credulidad ausente en *Le médecin malgré lui*. Se proporciona una explicación al enredo según la cual éste se produjo porque todos creyeron, sin comprobación, lo que otros les habían contado antes, desde que Martina inventó la fábula de que su marido era médico.[50] Son unos mensajes que separan la adaptaciones moratinianas de las piezas francesas de las que proceden.

Moratín ha sometido, como hemos ido comprobando, los textos de Molière a todo un proceso de reelaboración. Con su trabajo consigue unos escritos que respetan, en términos generales, el espíritu de las piezas que le sirve de base. Pero también, en buena medida, unas obras nuevas, en parte originales, unas propuestas dramáticas diferenciadas de las de Molière, en las que queda bien patente el interés del adaptador

---

mismo sucede con la intervención de Sganarelle de finales de la escena 2 del acto II y su equivalente de don Gregorio sita en II,4. O en I,1, que da cabida a los reproches que don Gregorio dirige a don Manuel por la forma de «educar» a su futura esposa, sitos en Molière en la escena 2 del acto I (Andioc 1979: 66).

[47] Véase, por ejemplo, en *La escuela de los maridos*, I,2, ed. cit. pp. 445a, n. 65 y 445b; o II,4, p. 450b... O, en *El médico a palos*, I,1; II,5; III,5.

[48] En esta última obra, motivos de moralidad explican otros cambios. Moratín elimina las alusiones de Sganarelle a Jacqueline, a la que quiere «curar» por la noche, en II,4, tal vez por parecerle inconvenientes, dado su contenido erótico. Igualmente, en la escena tercera del acto III se incluye, de nuevo, el motivo del acoso sexual al que Sganarelle somete a Jacqueline. En Molière Lucas, el marido de Jacqueline, no interviene en el asunto. En la adaptación española Lucas, esposo de Andrea, toma la iniciativa y amenaza a Bartolo.

[49] Sganarelle en la última escena de *Lí école des maris* incluye un duro ataque contra la mujer. Tras su intervención nadie se encarga de defender al sexo femenino. Moratín recoge el ataque, puesto ahora, como es natural, en boca de don Gregorio. Pero, tras la diatriba, don Manuel hace una defensa de la mujer y echa la culpa de todo lo acontecido a los equivocados «principios» de su hermano don Gregorio: «No dice bien... Las mujeres, dirigidas por otros principios que los suyos, son el consuelo, la delicia y el honor del género humano...» (Fernández de Moratín 1846a: 459b).

[50] Ante ello Leandro no deja de exclamar: «Así va el mundo. Muchos adquieren opinión de doctos, no por lo que efectivamente saben, sino por el concepto que forma de ellos la ignorancia de los demás» (Fernández de Moratín 1846c: 472b).

en obtener un texto distinto, perfectamente apto para el montaje, perfectamente comprensible para el espectador, que incluye modificaciones con respecto a su fuente, que se aparta de ésta precisamente en todo aquello que es juzgado inverosímil, o, por motivos estéticos o de moralidad, inconveniente. Su instinto, y su mentalidad, de dramaturgo del momento se halla detrás de muchas de las variaciones adoptadas.

4. Leandro Fernández de Moratín traductor de la Ilustración

En términos generales, como hemos podido comprobar, la labor de Leandro Fernández de Moratín como traductor de obras dramáticas queda ubicada entre dos polos si no opuestos, sí complementarios. Ya antes lo adelantábamos. Encontramos, por un lado, al especialista moderno, que toma el original como punto de partida y procura no separarse de él en aspectos sustanciales. Ofrece una versión, como antes expusimos, *cuasi* literal del texto sobre el que actúa. Es el trabajo que hace con el *Hamlet* de Shakespeare. Por otra parte, nos hallamos con el adaptador que toma un texto extranjero como base de su tarea y no duda en modificarlo guiado por diversos objetivos y por diversas motivaciones: su desacuerdo con aspectos importantes de la obra que trata de verter al castellano; su desacuerdo, también, ideológico con aspectos concretos, puntuales, de la misma; su deseo de adaptarla a las circunstancias específicas del país cuya lengua le va a servir ahora de vehículo de transmisión; su deseo de mejorar la composición general y la estructura dramática de la pieza; su deseo de facilitar una más racional y perfecta puesta en escena. Es la actuación que encontramos en sus trabajos sobre *La escuela de los maridos* y *El médico a palos* de Molière. En el primer caso, predomina sobre el dramaturgo el traductor científico. En el segundo, el dramaturgo se superpone a cualquier otra faceta de nuestro escritor.

No obstante, es necesario resaltar que, pese a ser lo anteriormente expuesto cierto, en la tarea de Moratín como traductor su faceta, -y sus preocupaciones-, de dramaturgo no se halla nunca ausente. *f*l realiza su labor pensando no sólo en ofrecer un trabajo transmisible exclusivamente por la vía de la impresión y la lectura, sino un trabajo apto para ser montado sobre las tablas. De ahí su gran interés por aclarar el desarrollo de la trama, por mejorar en muchas ocasiones la estructura dramática de las piezas, en hacerla más comprensible, más racional. De ahí su, casi, obsesión por los movimientos escénicos, que se traduce en el gran cuidado que pone en la elaboración de la acotaciones escénicas, uno de los aspectos en los que más se separa, en todos los casos, *Hamlet* incluido, de los autores originales sobre cuyas piezas hace su labor.

En la producción moratiniana que estamos analizando el autor se muestra como un perfecto representante de la época en la que realiza su trabajo, la época de la Ilustración. En todos sus aspectos. En él, como veíamos, es posible hallar al traductor escrupuloso. En él es posible identificar al adaptador, que trata con más libertad el texto del que se sirve para su tarea, preocupado por acoplarlo, por un lado, a sus propias convicciones estéticas, por otro, a las circunstancias concretas del país en el que el resultado de su labor va a ser difundido. Son las dos posibilidades entre las que se

debaten los traductores del siglo XVIII español. Predomina, como acontece en toda la época, y en especial, en el campo de la dramática, la segunda sobre la primera. En este sentido queda alineado con otros ilustres traductores-adaptadores del momento, como, por citar algunos nombres, Pablo de Olavide, Tomás de Iriarte o Cándido María Trigueros.

Su trabajo como traductor y adaptador corrobora el verdadero papel que Leandro Fernández de Moratín representa en su época, el papel de un intelectual escrupuloso, conocedor del mundo de su siglo y deseoso de contribuir a la difusión de textos importantes, y de calidad, europeos en su país; un inteligente y excelente autor teatral, especialmente dotado para la práctica dramática, con especial sentido de, y olfato para, la teatralidad. Su preocupación por el montaje le lleva a alterar en todos los casos las piezas que utiliza como base. En unas ocasiones más que en otras, cierto es. Pero en todas presta una gran atención al movimiento escénico, a la intervención de los personajes en las escenas, a su gesticulación, a la forma en la que los actores los deben interpretar, a los aspectos coreográficos. De ahí, reiteramos, la gran importancia que se otorga a las acotaciones, una de las vertientes sobre las que Moratín más actúa, como antes hemos señalado. Ante todo ello, -y pese a lo expuesto con anterioridad-, hemos de concluir que sobre el traductor termina por imponerse el dramaturgo, un escritor que no renuncia, en ningún caso, a dejar su sello personal, -siquiera más leve, siquiera más disimulado-, en los textos que vierte al español.

La labor de traducción de don Leandro, -lo hemos ido constatando-, no está, por lo tanto, exenta de originalidad. El dramaturgo obliga al traductor a separarse en determinados aspectos, -insistimos, más en unas ocasiones que en otras-, de sus fuentes. Sus propuestas están dotadas, como ha reconocido la crítica -antes lo destacábamos-, de una gran calidad, superior a la que hallamos en escritos similares salidos del esfuerzo de otros traductores del periodo. Prueba de ello son las continuas reimpresiones que históricamente han recibido, y todavía vienen recibiendo, sus versiones de piezas dramáticas. Los resultados de su tarea confirman que Moratín, -y es algo que ya habíamos comprobado en otras facetas de su producción-, es uno de los intelectuales más capaces de la España de la Ilustración, uno de los dramaturgos más preclaros e insignes del teatro español del siglo XVIII.

Referencias bibliográficas

1. Textos

[Fernández de Moratín, Leandro]. 1798. *Hamlet. Tragedia de Guillermo Shakespeare, traducida e ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio*, Madrid, Villalpando.

[Fernández de Moratín, Leandro]. 1812. *La escuela de los maridos. Comedia escrita en francés por Juan Bautista Molière, y traducida a nuestra lengua por Inarco Celenio*, Madrid, Villalpando.

[FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro]. 1814. *El médico a palos. Comedia imitada por Inarco Celenio de la que escribió en francés J. B. Molière, con el título de El médico por fuerza*, Madrid, I. Collado.

[FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro]. 1838. *Cándido o el optimismo, de Voltaire. Traducido por Leandro Fernández de Moratín*, Cádiz, Imprenta de Santiponce.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1844a. *La escuela de los maridos. Comedia* en *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Francisco de P. Mellado, II, 131-215.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1844b. *Hamlet. Tragedia* en *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Francisco de P. Mellado, I, 267-541.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1844c. *El médico a palos. Comedia* en *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Francisco de P. Mellado, II, 217-285.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1846a. *La escuela de los maridos. Comedia en tres actos en prosa* en *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*. Edición de Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Rivadeneyra, 442-459 (BAE 2).

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1846b. *Hamlet* en *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*. Edición de Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Rivadeneyra, 473-560 (BAE 2).

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1846c. *El médico a palos. Comedia en tres actos en prosa* en *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*. Edición de Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Rivadeneyra, 460-472 (BAE 2).

MOLIÈRE. 1969. *El médico a palos*. Traducción de Leandro Fernández de Moratín; prólogo de Lorenzo López Sancho, Madrid, Salvat, 135-187 ("Biblioteca Básica Salvat", 8). Impresa junto a *El enfermo imaginario*.

MOLIÈRE. 1977. *La escuela de los maridos*. Adaptación de Leandro Fernández de Moratín, en Molière, *Tres comedias*. Edición de Francisco Javier Hernández, Madrid, Editora Nacional, 9-113 ("Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales").

MOLIÈRE. 1988a. *Lí école des maris* en *OEuvres complètes*. Edición de Georges Couton, París, Gallimard, I, 407-471.

MOLIÈRE. 1988b. *Le médecin malgré lui* en *OEuvres complètes*. Edición de Georges Couton, París, Gallimard, II, 219-260.

SHAKESPEARE, William. 1936. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Edición de John Dover Wilson, Cambridge, Cambridge University Press, 2» edición (reimpresión, 1978).

SHAKESPEARE, William. 1969. *Hamlet*. Traducción de Leandro Fernández de Moratín; prólogo de Juan Guerrero Zamora, Madrid, Salvat ("Biblioteca Básica Salvat" 11).

2. Estudios

ANDIOC, René. 1979. «Moratín traducteur de Molière» en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia, 49-72.

ANDIOC, René. 1982. «Sobre Goya y Moratín hijo» *Hispanic Review* 50, 119-132.

ANDIOC, René. 1996. «Más sobre traducciones castellanas de Molière en el siglo XVIII» en Josep Maria Sala Valldaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, I, 45-63.

ARGELLI, Annalisa. 1996-1997. «Leandro Fernández de Moratín» en *La presencia de Shakespeare en la literatura española de los siglos XVIII y XIX. Cuatro dramas ejemplares: Hamlet, Romeo and Juliet, Othello y Macbeth*. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras (tesis doctoral inédita).

Deacon, Philip. 1996. «La traducción de *Hamlet* de Leandro Fernández de Moratín» en Ángel-Luis Pujante & Keith Gregor (ed.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, Murcia, Universidad de Murcia, 299-308.

Díaz García, Jesús. 1989. «Las primeras versiones de *Hamlet* al español: apuntes para la historia de la traductología anglo-española» en Julio César Santoyo & al. (ed.), *Fidus interpres. Actas de las I jornadas nacionales de historia de la traducción*, León, Universidad de León, II, 60-72.

García Martínez, Isabel. 1987-1988. «Estudio comparativo entre dos traducciones dieciochescas y dos actuales de *Hamlet*» *Archivum* XXXVII-XXXVIII, 529-551 (=*Miscelánea filológica dedicada al profesor Jesús Neira*).

Higashitani, Hideito. 1973. «Estudio de las tres obras teatrales traducidas por Moratín» en H. Higashitani, *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Playor, 139-155.

Lafarga, Francisco (ed.). 1997. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.

López Román, Blanca. 1989. «Transformaciones galoclásicas en el texto de la traducción de *Hamlet* de Moratín» en J. C. Santoyo (ed.), *Actas del XI Congreso de la AEDEAN. Translation across Cultures. La traducción entre el mundo hispánico y anglosajón; relaciones lingüísticas, culturales y literarias*, León, Universidad de León, 119-125.

Regalado Kerson, Pilar. 1989a. «Leandro Fernández de Moratín: primer traductor de Shakespeare en castellano. Antecedentes y preliminares a su versión de *Hamlet*» en *Dieciocho* 12:1, 45-65.

Regalado Kerson, Pilar. 1989b. «Moratín y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés» en *Actas de IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, II, 75-83.

Rodríguez, Juan Carlos. 1991. *Moratín o El arte nuevo de hacer teatro*, Granada, Caja General de Ahorros (con la reimpresión de la traducción de *Hamlet* y de la *Vida de Shakespeare* de Moratín).

Rossi, Giuseppe Carlo. 1974. «Moratín traductor» en *Leandro Fernández de Moratín. Introducción a su vida y obra*, Madrid, Cátedra, 117-122.

Vivanco, Luis Felipe. 1972. «La vocación teatral» en L. F. Vivanco, *Moratín y la Ilustración mágica*, Madrid, Taurus, 119-176.

LUIS MONCÍN TRADUCTOR DE GOLDONI

ROSALÍA FERNÁNDEZ CABEZÓN
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

La intensa actividad dramática que caracteriza las décadas finales del siglo XVIII propicia que la traducción de piezas extranjeras sea una de las fórmulas elegidas por los dramaturgos populares a fin de dar respuesta a la fuerte demanda de los teatros, ávidos de nuevos títulos en su cartelera.

Uno de estos dramaturgos populares que cultiva con éxito varias de las modalidades escénicas que más gustan al público de la época es Luis Moncín (Andioc 1987), quien acude con cierta asiduidad a fuentes extranjeras. La dramaturgia francesa le inspira obras como *Los amantes engañados o Los falsos recelos*, *Los esposos reunidos*, *La virtud premiada o El verdadero buen hijo* y *Los tres hermanos rivales* (Lafarga 1997). Así mismo, dramatiza en 1781 una versión de la tragedia alemana *Codrus* (1758) del barón de Cronegk, con el título *Quedar triunfante el rendido y vencido el vencedor. Codro el ateniense*, que había sido traducida al francés en 1767 por el barón de Bielfeld (Aguilar Piñal 1987).

De todas estas influencias extranjeras es, sin duda, la obra del veneciano Carlo Goldoni la que más le atrae, animado, quizás, por la buena acogida dispensada a las diversas adaptaciones que de la producción goldoniana se llevan a escena en las principales ciudades españolas durante los años sesenta y setenta (Pagán 1996).

Luis Moncín, que a la faceta de creador dramático une la de actor, es reclamado en la primavera de 1784 por los coliseos madrileños, después de una larga estancia en la capital gaditana (Palacios 1998). Esa misma temporada, en septiembre, por la compañía de Manuel Martínez, estrena en el teatro de la Cruz la comedia en tres actos *La mujer más vengativa por unos injustos celos* (Andioc & Coulon 1996), considerada traducción de *La donna vindicativa* de Goldoni (Calderone 1997), comedia en tres actos en prosa, representada por vez primera en Venecia en el otoño de 1752 (Goldoni 1788-1795). La pieza de Moncín tanto en el manuscrito conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid como en la edición de la Biblioteca Nacional (T-14844) no señala que se trate de una traducción, tan sólo la subtitula con el genérico "comedia nueva".

La donna vindicativa presenta un entretejido argumento. Coralina, criada en casa del viejo Octavio, quiere impedir por todos los medios el casamiento de Rosaura,

su joven señora, con Florindo, del que está enamorada. Para conseguir su propósito seduce al vejete, quien dominado por la sirvienta cambia de pretendiente para su hija. Las argucias de Coralina para que la pareja de amantes no se una en matrimonio son constantes y maquiavélicas, llega a introducir en la casa un nuevo pretendiente, Lelio, o a falsificar un documento firmado por Florindo en el que éste promete casarse con ella. Todo se aclara cuando el viejo descubre las tretas de la criada y la desenmasca. Coralina admite su culpa e incluso confiesa que ha estado robando a su señor. Octavio la perdona pero la expulsa de la casa.

La comedia de Moncín sigue este esquema básico, si bien añade las primeras escenas, que tienen el valor de preliminares. A través del criado Roque en diálogo con don Fernando, el amante de Rosaura, sabemos que éste, después de un largo viaje en el que ha debido solucionar unos pleitos de herencia, llega ante el viejo don Alberto a solicitar la mano de su hija, confiado que el padre

> no tenga repugnancia
> pues en nobleza y en bienes
> son iguales ambas casas. (p. 3)

El sirviente le informa que en su ausencia han contratado a una nueva criada, Casimira, que domina la voluntad de su señor porque le ha hecho creer que se casará con él y, como futura señora, se ha hecho con las riendas de la mansión. Cuando don Fernando se encuentra con la criada se produce la sorpresa; Casimira es un nombre supuesto y no es una criada, sino una dama, Leonor, que esconde su identidad bajo ese disfraz a fin de evitar que el hombre del que está enamorada (don Fernando) se case con Rosaura. Moncín, por tanto, introduce un cambio significativo en la condición social de la sirvienta, lo que modifica el desenlace en la pieza española. La propia Casimira (Leonor), como corresponde a su rango, se arrepiente de todas sus fechorías y pide ingresar en un convento. En relación con esta variante, el tratamiento del personaje de la criada difiere en ambas comedias. En la italiana, Coralina está caracterizada de forma muy negativa, es sagaz, es astuta (*pérfida* la llama Rosaura), desea el ascenso social a cualquier precio, y para ello no duda en robar a su amo y así acumular una cuantiosa fortuna. Casimira, por su parte, perteneciente a la clase media, es una dama, no puede estar singularizada como ladrona, tan sólo está cegada por la pasión de los celos como apunta el título.

En septiembre de 1787, recitada por la compañía de Manuel Martínez, Moncín lleva a las tablas en el coliseo del Príncipe la comedia en tres actos *El viejo impertinente* (Andioc & Coulon 1996), que no tuvo buena aceptación como informa el *Memorial literario* de ese mismo mes y tan sólo se mantuvo dos días en cartel, motivo que puede explicar que no exista edición de la misma, ya que como decía el don Pedro moratiniano en *La comedia nueva*: "El público no compra en la librería las piezas que silba en el teatro" (II, 9).

El viejo impertinente es traducción de *Sior Todero Brontolon o sia il vecchio fastidioso* de Goldoni (Calderone 1997), comedia en tres actos en prosa, estrenada en Venecia en el otoño de 1761 (Goldoni 1788-1795) y considerada una de las mejores comedias de carácter del dramaturgo italiano (Doménech & Hormigón 1993). El manuscrito depositado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid confirma en su primera página la procedencia del texto: *Comedia en prosa del Sor. Goldoni y puesta en verso por Luis Moncín.* Dicho manuscrito contiene tres apuntes, el B es el que manejamos por ser el más completo, en los folios finales recoge una sugerente censura del famoso corrector Santos Díez González, publicada por Calderone (1997).

Goldoni ejerce una punzante crítica de la avaricia en *Sior Todero Brontolon* a través del siguiente argumento: En la casa familiar comparten vivienda el rico mercader Todero, su hijo Pellegrín, su nuera Marcolina y su nieta Zanetta. El mercader, avaricioso, soberbio y tirano, no permite que sus parientes intervengan ni en sus negocios ni en los asustos domésticos más cotidianos. Marcolina recibe la visita de su amiga Fortunata, quien solicita la mano de Zanetta para un primo suyo, Meneghetto; sin embargo, ni Marcolina ni Pellegrín pueden apalabrar el matrimonio de su hija porque es el viejo comerciante quien dispone del dinero de la dote. Por su parte, Todero, que está influenciado por el adulador Desiderio, su agente comercial, ha decidido enlazar a su nieta con el hijo del agente, Nicoletto, por lo cual se niega a conceder la mano de Zanetta al pretendiente materno. Ninguna negociación logra que el obstinado viejo cambie de opinión, por ello Marcolina y la criada Cecilia, que está enamorada y es correspondida por Nicoletto, urden una trama a fin de anticiparse a las intenciones del viejo, y que consiste en desposar a Nicoletto con la criada delante de testigos. Cuando el mercader descubre lo sucedido expulsa al agente y a su hijo de la casa y acepta a Meneghetto como pretendiente de su nieta porque éste ha renunciado a la dote y ha prometido ayudar a su futuro abuelo en los negocios.

La traducción de Moncín se atiene en esencia a este hilo argumental, aunque se advierten algunos cambios. La comedia española se inicia con una escena original, el viejo comerciante, que responde al simbólico apelativo de don Silvestre, no duda en apalear a los criados porque según su criterio le roban. Esta escena desempeña dos funciones, de un lado acentúa los rasgos negativos del protagonista, de otro, provoca cierta hilaridad en los espectadores, familiarizados con este tipo de recurso cómico.

Se observa también una diferencia en la intriga respecto a la pareja de jóvenes. En la italiana, Meneghetto, que ha visto a Zanetta en el balcón, solicita su mano sin haber tenido con ella ningún trato. En la española, más en consonancia con la tradición dramática nacional, los jóvenes se conocen y se aman, y en consecuencia don Feliz de Peralta pedirá en matrimonio a Juanita.

Es en la caracterización de los personajes donde se encuentran las más profundas divergencias, que afectan incluso al desenlace. El viejo comerciante es aún más avaro que en el original, como demuestra con el tema de la dote; aunque asegura conceder los 6.000 ducados, lo que desea es reinvertirlos en su negocio; para seguir controlando

esa importante suma de dinero nada más eficaz que elegir un pretendiente con pocas facultades mentales. Si Nicolás en la pieza italiana no posee ninguna cualidad negativa, en la española está singularizado nada más salir a escena como un tonto. Dice la acotación: "Nicolasito algo ridículo y manifestando un carácter simple" (p. 22). Ante esta peculiaridad no nos extraña que Juanita prefiera recluirse en un convento antes que compartir su vida con un bobo (p. 67).

Pellegrín, que en la italiana se queja ante su padre porque no le deja intervenir en sus asuntos, en la española, con el irónico nombre de Valentín, no quiere tener preocupaciones, es un pusilánime y se comporta de forma grosera y maleducada tanto con su mujer, con la que no guarda la relación armónica del original, como con los invitados. Sirviendo de contrapunto la nuera, doña Catalina, dotada de mayor energía y resolución; se enfrenta desde el comienzo abiertamente a su suegro, al que amenaza con llevarle a los tribunales si no le concede la dote que en su día ella -perteneciente a la burguesía gaditana- aportara al matrimonio (6.000 ducados), junto a la legítima de su marido (p.74).

El personaje del agente comercial, Bernardo, presenta realzados los rasgos negativos del primigenio Desiderio. Es astuto, taimado, soberbio, simula servir a don Silvestre con lealtad hasta que consigue que el viejo firme la dote de su nieta a favor de su hijo Nicolás. A partir de ese momento se rebela contra don Silvestre, le exige que cumpla lo pactado o de lo contrario se verá envuelto en un pleito (p. 105). Sin embargo, la declaración del simple Nicolasito, descubriendo que su padre posee un sustancioso caudal de lo que robaba al comerciante, modificará el desenlace: don Silvestre, que se ha visto engañado por quien más confiaba, se arrepiente sinceramente de su avaricia, otorga la cuantía de la dote a su nieta y la legítima a su hijo Valentín; así mismo, en un gesto de humanidad perdona al agente a condición de que devuelva todo lo robado (p. 114).

El 25 de agosto de 1792, en el teatro del Príncipe, Moncín estrena la comedia en un acto *El feliz encuentro*. Parece que obtuvo el aplauso del público madrileño, manteniéndose una semana con unos ingresos aceptables. Se repondrá en numerosas ocasiones a lo largo de esa década y durante los primeros años del siglo XIX (Andioc & Coulon 1996).

El manuscrito conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid - que contiene en su apunte B una elogiosa censura del padre Centeno reproducida por Mariutti de Sánchez Rivero (1960) y más recientemente por Calderone (1997)- y las ediciones señalan la paternidad de Goldoni. El texto goldoniano en el que se basa Moncín es la comedia en un acto en prosa *L'osteria della posta* (Mariutti 1960), escenificada por primera vez en Zola en el verano de 1761 (Goldoni 1788-1795).

En esta breve pieza el dramaturgo veneciano efectúa una crítica a la costumbre de desposar a los jóvenes sin que éstos se conozcan y lo hace mediante una sencilla trama: A una posada de camino llegan el marqués Leonardo y su amigo el teniente Malpresti; en ella se encuentran con la mujer que está destinada a ser la esposa del marqués, la condesa Beatriz, acompañada por su padre, el conde Roberto. Leonardo,

que conoce desde el principio el nombre de su prometida, encubre su verdadera identidad a fin de descubrir el pensamiento de la joven en relación con el tema del matrimonio; en la escena final se produce la anagnórisis, Leonardo confiesa a Beatriz que él es el hombre elegido por su familia para casarse. Como el afecto entre los protagonistas ha surgido, ambos aceptan gustosamente celebrar las bodas.

Moncín en *El feliz encuentro* sigue con bastante fidelidad a Goldoni, si bien concede mayor atención a los personajes secundarios. De un lado, duplica el número de criados; mientras que en el original tan sólo interviene una discreta camarera de la fonda y un servidor del conde Roberto que no habla, en la comedia española, quizás recordando nuestro teatro anterior, inserta dos parejas de criados, los de la pensión, Felipe y Manuela, y los de la dama, Inés y Perico. De otro, don Antonio, el militar que acompaña al novio, está caracterizado con mayores dosis de desenfado, sobre todo en el trato con la servidumbre femenina, así se entretiene en decir unos chicoleos a la deslenguada Manuela, provocando los celos de Felipe.

En enero de 1793, en el coliseo madrileño de la Cruz, por la compañía de Eusebio Rivera, tiene lugar el estreno de la comedia en dos actos de Luis Moncín titulada *El embustero engañado* (Andioc & Coulon 1996), pieza que ha sido puesta en relación con Corneille (Lafarga 1983) y con Goldoni (Aguilar Piñal 1989). Ni el manuscrito de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, ni la edición, ni la reseña que le dedica el *Memorial literario* en diciembre de ese mismo año revelan que se trate de una traducción.

La figura del mentiroso ha interesado a dramaturgos de diferentes épocas y países. Destinada a los teatros españoles del siglo XVII, es Juan Ruiz de Alarcón el genuino creador de este tipo humano universal en su comedia *La verdad sospechosa*, obra de madurez, escrita en torno a 1620 (Marín en Ruiz de Alarcón 1990), en la que el mejicano castiga a don García por su mentiras y le obliga *-es fuerza* dice- a casarse con la mujer que no ama. Unos años después, en 1642, el famoso trágico francés Pierre Corneille lleva a cabo una personal adaptación de *La verdad sospechosa* en su comedia en cinco actos *Le menteur*; el propio Corneille señala esta filiación en el *Examen du Menteur* que adjunta a la edición a modo de epílogo:

> Cette pièce est en partie traduite, en partie imitée de l'espagnol. Le sujet m'en semble si spirituel et si bien tourné, que j'ai dit souvent que je voudrais avoir donné les deux plus belles que j'aie faites, et qu'il fut de mon invention. On l'a attribué au fameux Lope de Vega; mais il m'est tombé despuis peu entre les mains un volume de Don Juan d'Alarcón, où il prétend que cette comédie est à lui, et se plaint des imprimeurs qui l'ont fait courir sous le nom d'un autre. (Corneille 1785)

En ese mismo *Examen* justifica el cambio de desenlace; Dorante se muestra más inclinado que el don García alarconiano a la mujer que se le asigna como esposa porque esta solución se acomoda mejor al gusto del público francés:

> Pour moi, j'ai trouvé cette manière de finir un peu dure, et cru qu'un mariage moins violenté serait plus au goût de notre auditoire. C'est ce qui m'a obligé à lui donner une pente vers la personne de Lucrèce au cinquième acte, a fin qu'après qu'il a reconnu sa méprise aux noms, il fasse de nécessité vertu de meilleure grâce, et que la comédie se termine avec pleine tranquillité de tous côtés. (Corneille 1785)

Transcurrido más de un siglo, en 1750, Carlo Goldoni estrena en Mantua *Il bugiardo*, comedia en tres actos en prosa (Goldoni 1788-1795). El dramaturgo veneciano, en la carta- prólogo dirigida a Nicolás Barbarigo, afirma que se ha inspirado en Corneille:

> El valiente Pedro Corneille, con la más hermosa ingenuidad del mundo, ha confesado al público haber trazado su *Mentiroso* conforme al modelo del que se atribuyó en España a Lope de Vega, aunque otro autor español pretendiese que era suyo. Yo, con igual sencillez, revelaré a mis lectores haber tomado en parte el asunto de la presente comedia de ésa del susodicho Corneille. (cit. por Spinelli 1953)

Aunque parece que Goldoni no conocía el texto de Ruiz de Alarcón (Spinelli 1953), efectúa en su desenlace una modificación respecto a la de Corneille que le aproxima a la pieza alarconiana. Su mentiroso, Lelio, vuelve a ser reprobado y no se le concede la mano de ninguna de las damas a las que corteja, por el contrario se ve forzado a casarse con una joven romana a la que había seducido.

Respecto a los problemas de autoría en torno a *La verdad sospechosa* que plantean en sus citas Corneille y Goldoni, conviene aclarar que el propio Alarcón en la *Parte segunda de las comedias*, publicada en Barcelona en 1634 por Sebastián de Comellas, advierte al lector que tanto las comedias del volumen anterior (*Primera parte*, Madrid, 1628), como estas otras "son todas mías, aunque algunas han sido plumas de otras cornejas, como son *El tejedor de Segovia*, *La verdad sospechosa*, *El examen de maridos* y otras que andan impresas por de otros dueños" (cit. por Marín en Ruiz de Alarcón 1990).

Llegamos por fin a la versión que Moncín actualiza en *El embustero engañado*, en la que el protagonista, Calixto, repite fielmente las mismas mentiras (casamiento fingido, historia del reloj, disparo de la pistola) que los tres modelos que le preceden; sin embargo, es el mentiroso mejor tratado, tiene tiempo para reparar el engaño motivado por la confusión de las mantillas -recurso original de Moncín- y se desposa con la mujer que ama. Considero, por tanto, que Moncín en *El embustero engañado* hace una refundición de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, si bien en el desenlace deja de lado el tono moralizante del mejicano y opta por un final feliz, más atrevido que el de Corneille, emparejando decididamente a su mentiroso con la dama que éste había elegido desde el principio.

Luis Moncín, además de comediógrafo, destaca como uno de los saineteros que relevan a Ramón de la Cruz en los escenarios madrileños durante los últimos lustros de la centuria ilustrada (Coulon 1993), período en el que se contabilizan más de ochenta títulos (Falk 1985; Herrera 1993).

Su sainete *Las chismosas*, enviado a la censura en enero de 1791 (ms. de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid), se considera una adaptación de la comedia goldoniana *I pettegolezzi delle donne* (Calderone 1997), que en tres actos y en prosa se estrenó en Venecia en el carnaval del año 1757 (Goldoni 1788-1795). El dramaturgo italiano en esta comedia desarrolla una vivísima acción: la joven Chechina, tenida por hija del marinero Toni, está feliz porque va a casarse con su amante Beppo; por su parte, las cotillas doña Sgualda y doña Catte corren la noticia de que Chechina no es hija de Toni, es una bastarda, motivo por el cual Beppo anula la boda. Ante esta contrariedad, Chechina está dispuesta a descubrir el misterio que encierra su nacimiento; entre tanto, ha llegado a Venecia -una vez ha sido liberado de la esclavitud en Turquía- su verdadero padre, Octavio, en busca de su hija. Finalmente, se produce la anagnórisis y los jóvenes amantes pueden casarse, mientras que las chismosas son expulsadas de la reunión.

Moncín atraído quizás por el ambiente colorista y los personajes populares que retrata el veneciano en *I pettegolezzi delle donne* (Doménech & Hormigón 1993) elabora un entretenido cuadro de costumbres en su sainete *Las chismosas*, en el que lo más original es la creación de un personaje, el marqués de Arroyo Seco, que "algo extravagante" según la acotación (p. 3), llega para disfrutar de los festejos de las bodas. Este personaje, que representa a la nobleza ociosa, pobre y amiga de todo tipo de divertimentos, de una parte, genera comicidad con su lenguaje rimbombante; de otra, es el impulsor de un recurso muy frecuente en el sainete dieciochesco, el baile, así, para animar la tertulia se lanza a danzar un *minuet* con doña Rosa y doña Juana (las chismosas), acompañados a la guitarra por el paje, que cantará a dúo con la doncella (pp. 5-6). La partitura de esta estrofa musicada es del maestro Pablo del Moral (Fernández Gómez 1993).

El queso de Casilda (1799), sainete atribuído a Moncín por Leandro Fernández de Moratín (1944), por Falk (1985) y Herrera (1993), pasa por ser una adaptación de *La cascina* de Goldoni (Pagán 1996), el drama en tres actos con música de Scolari estrenado en Venecia en el carnaval de 1756 (Goldoni 1788-1795). Cotejadas ambas obras no creo que *La cascina* sea el modelo seguido en la composición de *El queso de Casilda*, puesto que no se encuentran elementos comunes.

Recapitulando, Luis Moncín a la hora de traducir a Goldoni opta por diferentes grados de permeabilidad, mientras que en *El feliz encuentro* no se hallan desviaciones sustanciales respecto a la fuente (*L'osteria della posta)*, en el resto más que traductor su labor -como suele ser habitual en los dramaturgos populares del siglo XVIII- es la de adaptador (Calderone 1997). En unas obras entronca con la tradición dramática nacional al utilizar un recurso de gran rentabilidad en el enredo como es el disfraz (*La mujer más vengativa)*, en otras altera la caracterización de los personajes y el desenlace (*El viejo impertinente)*, o introduce un personaje con varias funciones como el marqués en *Las chismosas.*

Respecto a los temas escogidos por el dramaturgo español manifiesta estar en sintonía con las preocupaciones del pueblo y de los gobernantes -recuérdese la Pragmática

de 1776 sobre los matrimonios-, ya que en todas las piezas y desde diversos ángulos plantea y resuelve uno de los asuntos más comprometidos de su tiempo, la elección de conyuge, que también abordan otras modalidades escénicas como la comedia neoclásica y la sentimental; sin embargo, se desmarca de ambas mediante el humor; la risa es el cauce que Moncín elige para llegar a los espectadores de las últimas décadas del siglo de las luces.

Referencias bibliográficas

1.Obras de L. Moncín

a) Manuscritos

Las chismosas. Saynete nuebo, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid , ms. Tea 1-153-3, 1791.

El embustero engañado. Comedia en dos actos, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, ms. Tea 1-109-4.

El feliz encuentro. Comedia nueva en un acto de Goldoni. Puesta en verso y aumentada, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, ms. Tea 1-31-6, 1792.

La mujer más vengativa por unos injustos celos. Comedia nueva, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, ms. Tea 1-43-1, 1784.

El queso de Casilda. Saynete. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, ms. Tea 1-169-6.

El viejo impertinente. Comedia en prosa del Sor. Goldoni y puesta en verso, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, ms. Tea 1-11-11, 1787.

b) Impresos

Saynete intitulado Las chismosas. Representado en los teatros de esta corte, para doce personas, En Madrid, año de 1800. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepción Gerónima.

Comedia nueva El embustero engañado en dos actos, s. l., s. i., s. a.

Comedia nueva en un acto: El feliz encuentro, de Goldoni. Puesta en versoy aumentada por___, Valencia, En la imprenta de Estevan, 1813.

La mujer más vengativa por unos injustos zelos. Comedia Nueva. Su autor ___, s. l., s. i., s. a. (En la librería de Cerro).

Saynete nuevo intitulado El queso de Casilda. Para diez y seis personas, En Valencia, Por José de Orga, año de 1813.

2. Otras obras

AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1987. *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC.

AGUILAR PIÑAL , Francisco. 1989. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, V.

ANDIOC, René. 1987. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.

ANDIOC, René & Mireille COULON. 1996. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808),* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.

CALDERONE, Antonietta. 1997. "Carlo Goldoni: la comedia" en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII,* Lleida, Universitat de Lleida, 139-181.

Corneille, Pierre. 1785. *Le menteur* en *Petite Bibliothèque des Théâtres*, París, Au Bureau, rue de Moulins.

Coulon, Mireille. 1993. *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*, Pau, Université de Pau.

Doménech, Fernando & Juan Antonio Hormigón. 1993. "Las obras de Goldoni una a una" en *Goldoni: mundo y teatro*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 259-483.

Falk, Heinrich Richard. 1985. "Enlightenment Ideas, Attitudes, and Values in the *teatro menor* of Luis Moncín" en *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Clarkson Dowling*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 77-88.

Fernández Gómez, Juan. 1993. *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo-Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII.

Fernández de Moratín, Leandro. 1944. "Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825)" en *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Atlas, 327-336 (BAE 2).

Goldoni, Carlo. 1788-1795. *Opere teatrali del sig. avvocato Carlo Goldoni veneziani: con rami allusivi*, Venecia, Dalle stampe di Antonio Zatta e figli, 44 vols.

Herrera Navarro, Jerónimo. 1993. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Lafarga, Francisco. 1983. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I: Bibliografía de impresos*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

Lafarga, Francisco (ed.). 1997. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997.

Mariutti de Sánchez Rivero, Ángela. 1960. "Fortuna di Goldoni in Spagna nel Settecento" en V. Branca & N. Mangini (ed.), *Atti del convegno internazionale di studi goldoniani*, Venecia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 315-338.

Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid, En la Imprenta Real, 1787, XII, 88-89; *idem*, 1793, diciembre, parte II, 464-465.

Pagán, Víctor. 1996. "Itinerario de los dramas jocosos de Goldoni en España. (Y Catálogo)" en Juli Leal & I. Rodríguez Gómez (ed.), *Carlo Goldoni: una vida para el teatro*, Valencia, Universitat de València, 173-199.

Palacios, Emilio. 1998. *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 221-249 y 487-308.

Ruiz de Alarcón, Juan. 1990. *La verdad sospechosa*. Edición de Juan Mª Marín Martínez, Madrid, Espasa-Calpe ("Austral").

Spinelli, Vicenzo. 1953. "Los tres mentirosos" *Clavileño* 24, 1-8.

LA TRADUCCIÓN DE COMELLA DE *GLI AMORI DI COMINGIO* DE G. A. GUALZETTI

BELÉN TEJERINA
UNIVERSITÀ DI ROMA "LA SAPIENZA"

El martes 24 de octubre de 1797, la compañía de Francisco Ramos estrenaba en el teatro del Príncipe de Madrid *Los amores del conde de Cominges*. El espectáculo estaba formado por una pieza de un solo acto, *Hércules y Deyanira*, una tonadilla y un sainete, seguramente, *La señorita irresoluta o la función casera*; toda la función era obra de don Luciano Francisco Comella (véase Andioc & Coulon 1996). Según declaran los redactores del *Diario de Madrid* el día del estreno: era "todo nuevo de teatro". El espectáculo se mantuvo en cartel hasta el día 29 de ese mes, y no se volvió a reponer. En el ejemplar publicado con motivo de esta representación se específica "traducido libremente del idioma italiano al español", sin citar el nombre del autor italiano. De hecho,algunos críticos han pensado erróneamente (Salvá 1872: 567, 581; Cotarelo 1902: 55, 522; Coe 1935: 15, 92) que Comella se había basado en la conocida obra de François-Thomas-Marie Baculard d'Arnaud (1718-1805) *Les amants malheureux*, publicada en 1764, aunque su estreno no tuvo lugar hasta 1790 en el teatro de la Comédie-Française de París. Esta obra, recordemos, que tanto eco tuvo en Europa (véase Inklaar 1925), en España la tradujo en 1791 Manuel Bellosartes con el título de *Los amantes desgraciados* (véase García Garrosa 1992); en Italia, en cambio, esta pieza de Baculard se tradujo inmediatamente, en 1767; en la misma fecha se dieron a la imprenta nada menos que dos traducciones, la de Ercole Rondinelli y la del marqués Francesco Albergati Capacelli.

Empecemos por decir que Comella en esta traducción se basa en la primera parte de una trilogía que escribió el dramaturgo napolitano Giacomo Antonio Gualzetti dedicada a los amores desgraciados del joven conde de Cominges. Necesario es comentar que la fuente en la que se inspiró Gualzetti para componer su trilogía no fue la pieza de Baculard, como creen algunos críticos, sino la primera parte de la novela de Claudine de Tencin (1682-1749) *Mémoires du comte de Comminges*, publicada anónimamente en 1735 (Derla 1959 y 1960). Gualzetti titula la primera parte de la trilogía *Gli amori del conte di Comingio*; la segunda, *Adelaide maritata o sia Comingio pittore*, y la tercera *Adelaide e Comingio romiti*; obras estrenadas probablemente en 1787, en el teatro de' Fiorentini de Nápoles. Cabe añadir que la novela de la marquesa de Tencin también

fue la fuente en la que se inspiró en Francia Baculard y, en Italia, Giovanni De Gamerra en *I solitari.* Preciso es aclarar que la obra de Madame Tencin no era desconocida a Comella, como acaba de demostrar René Andioc en el homenaje a Elena Catena; entre los textos que utilizó para escribir *El sitio de Calés* (1790), no fue *Le siège de Calais* de De Belloy como se ha creído hasta ahora, sino la novela de Madame Tencin del mismo título; creemos no ir descaminados al suponer que no es posible que Comella no conociera también las *Mémoires du comte de Comminges* de C. Tencin, quizás es precisamente la lectura de esta novela lo que le impulsó a traducir la adaptación italiana y la noticia del éxito logrado en todos los tablados italianos de la trilogía gualzettiana. Antes de empezar a analizar *Los amores del conde de Cominges* de Comella, queremos detenernos en trazar un breve perfil biobibliogáfico de Gualzetti, del cual tenemos actualmente muy pocas noticias; sin duda el documento más interesante, subrayemos, es un artículo de Benedetto Croce de 1928 (Croce 1935), que no todos los críticos conocen. De hecho, según hemos constatado, Gualzetti no figura en ninguna de las innumerables biografías, bibliografías y repertorios dedicados al teatro italiano tanto de su época como contemporáneos. Añadamos que su nombre ni siquiera aparece citado entre el de los escritores del reino de Nápoles.

Giacomo Antonio Gualzetti debió nacer en Nápoles a mediados del siglo XVIII, fue un dramaturgo que colaboró en el teatro de' Fiorentini. Desde 1777 forma parte de la Academia de la Arcadia de la colonia de Mergelina con el nombre de Eriso Meliaco (Giorgetti 1977: 99); nombre que suele poner en el frontispicio de sus obras de forma abreviado: "Eriso". En la tragedia *Polissena*, de 1783, el autor especifica sus datos: "Pro-vice-Custode e Deduttore della medesima". Se le ha considerado por sus comedias *Guglielmina* y *El mendico* como un representante del teatro "jacobino" italiano. De hecho en 1799, cuando se proclama la "Repubblica Partenopea", Gualzetti forma parte activa de ella, hasta el punto que su obra *Adelaide e Comingio* se eligió para festejar la proclamación del recién inagurado régimen en un espectáculo celebrado en Nápoles en el teatro de Portonovo (Viviani 1992: 382). Es necesario precisar también que Eriso escribe panfletos en dialecto napolitano para divulgar "i principi della società, i diritti, i doveri dell'uomo e del cittadino, tutti i principi infine e le massime fondamentali della democrazia" (Greco 1981: XCV). Esta actividad gualzettiana animó a Eleonora de Fonseca y Pimentel (Croce 1949) a comentar la importancia republicana de los escritos del dramaturgo en un artículo aparecido en el *Monitore napoletano.*[1] A los pocos días Gualzetti fue encarcelado por haber publicado "un'opera contenente il veleno repubblicano con sentimenti insinuanti ed infamanti alle Sacre Persone" (Croce 1935: 161-162); el 4 de enero de 1800 el dramaturgo napolitano fue ajusticiado en la horca en la plaza del Mercato junto con Marcello Scotti, Giuseppe Cammarota y Nicola Ricciardi (Croce 1935: 162-163).

[1] "6 pratile, anno VII della Libertà e I della Repubblica Napoletana, osia del 25 maggio 1799", citado por Croce 1935: 161.

A mi juicio, el silencio que se ha cernido sobre la actividad literaria y la personalidad de Gualzetti podría obedecer a motivos de carácter político, a pesar de la importancia y fama que alcanzó su trilogía, representada incluso hasta el siglo XX, como constata Croce haberla visto representar en su juventud; Verga la cita en *Mastro-Don Gesualdo* (Verga 1968: 65). Necesario es añadir que Leandro Fernández de Moratín en 1795 vio en la Scala de Milán las dos primeras partes de la trilogía (Fernández de Moratín 1988: 549).

Preciso es detenernos, aunque sea brevemente, en la producción literaria de Gualzetti, que todavía está sin catalogar íntegramente; además de la trilogía dedicada a Cominges y de las comedias originales, que acabamos de citar, escribe una comedia del arte, *Robison Crosue*, traduce del francés *Le Fou raisonnable* de Joseph Patrat y *L'Esprit de contradiction* de Charles Rivière (Dufresny), de cuya traducción se hicieron ediciones hasta bien entrado el siglo XIX (véase Santangelo & Vinti).

La trilogía dedicada a Cominges, como ya se ha indicado, se debió estrenar en 1787. Su primera edición, tal y como consta en el ejemplar que hemos utilizado,[2] quizá sea la publicada en Venecia en 1792, sin imprenta pero "con licenza de'superiori". En realidad, donde se imprimió esta edición del dramaturgo napolitano fue en Nápoles y no en Venecia, tal y como precisa en 1808, el redactor de las *Notizie storiche-critiche*, que acompañan a la edición de *Gli amori del conte di Comingio,* aparecida en la *Terza Raccolta* de la prestigiosa colección veneciana de textos teatrales el *Anno Teatrale* (Gualzetti 1808); es necesario comentar que el hecho de falsificar el frontispicio ocurría a menudo en esta época al considerarse las ediciones venecianas de gran prestigio y por lo tanto de fácil difusión y venta (véase Infelise 1989). Precisemos que la trilogía publicada en 1792 formaba parte de una "Collezione di commedie" y que probablemente iba acompañada de una nota, que por el momento no he logrado encontrar. Dicha "Collezione" estaba compuesta, según se dice, al menos, de siete opúsculos; además de *Gli amori di Adelaide* hemos podido identificar *Il mendico* y *Le truppe in Franconia.*

Hay que subrayar que a pesar de que Comella haya realizado numerosos cambios en la versión española, sigue en líneas generales el hilo del original italiano. El hijo del marqués de Cominges está de incógnito en Bagnieres con el supuesto nombre de "cavaliere di Lungonois"; el objeto, según el interés paterno, es buscar escrituras y documentos para demostrar que era el heredero legítimo del mayorazgo de la casa de Comminges; su bisabuelo injustamente había dejado dicho mayorazgo al segundo hijo. El joven, la noche anterior al desarrollo de la acción, en una fiesta -en la novela será en un balneario- había conocido a una bella marquesa, la cual pierde un brazalete; esta circunstancia colabora a que Comingio se enamore de ella y luche por recuperar el brazalete y entregárselo. Precisemos que nuestro joven, no obstante sus esfuerzos, no logra saber el nombre de la dama. Cominges padre otorga a su hijo permiso para

[2] Se trata de una edición hoy rara de encontrar; hemos utilizado un ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele de Roma: 35.12.E.10 (Gualzetti 1792).

casarse con la marquesa, pero al formalizarse el matrimonio se descubre que es Adelaida de Lusán, su prima hermana, hija y heredera de sus grandes enemigos y el matrimonio no se puede celebrar por la rotunda oposición de su padre. Cominges, por amor a Adelaida y para que no pierda los derechos al mayorazgo, al igual que en la novela de C. Tencin, quema toda la documentación que acreditaba la legitimidad de la herencia.

El primer problema que nos hemos planteado a la hora de afrontar el estudio de la traducción comellana es el texto utilizado por el escritor catalán. Tuvo que ser seguramente la edición de 1792;[3] edición, dicho sea de paso, que sirve de modelo a las posteriores. Pero cabe suponer que Comella haya utilizado un texto manuscrito. La fama de la trilogía gualzettiana, como dijimos, fue amplísima, y hasta se constata en el *Anno Teatrale*; aquí se declara que publican la trilogía de nuevo, porque en 1808 es difícil encontrarla en las librerías "benchè non siano tre quadri di Tiziano o di Tintoretto, pure hanno in se tutti un non so che di buono [...] che son ricercati nè facilmente si trovano" (Gualzetti 1808: 68). Se queja, sin embargo, el redactor de la nota del feo italiano en que está escrita, y se permite corregir "alcuni errori di lingua" que por falta de espacio no podemos ilustrar.

Empecemos por comentar que Comella no ha realizado cambios de envergadura en la estructura de la pieza italiana. El traductor español conserva los cinco actos del texto original italiano, pero esto, a nuestro juicio, no puede considerarse originalidad en la producción del comediógrafo catalán, como afirma Topete (1981: 117, 191); al crítico americano le ha pasado desapercibido tal vez que se trata de una traducción y no de una pieza original. Observación idéntica dedica Topete (1981: 117, 192) a la traducción de *I falsi galantuomini* de C. Federici (véase Tejerina 1996). La profesora McClelland no subraya que se trata de una traducción y ve en ella características del teatro de Marmontel (McClelland 1970: II, 495).

Comella, para adaptar el original italiano a la tradición española, convierte la prosa en octosílabos.[4] La usanza española también lleva al traductor vigitano a no señalar las escenas en la versión, aunque éstas, según costumbre, aparezcan indicadas en el texto italiano. Es necesario precisar además que en la edición de la comedia de Gualzetti de 1792 presenta errores en la numeración de las escenas, errores que por cierto se repiten en la edición veneciana de 1808, pero que en el texto comellano no se pueden constatar al no numerar las escenas, y esto podría haber sido una ayuda para saber con certeza la edición utilizada por Comella. En realidad, el número de escenas que tiene el texto gualzettiano es de 37 y no de 38.[5]

Por lo que se refiere a la lista del reparto, y como solía ser costumbre, el traductor no sigue el mismo orden del texto italiano, prefiere empezar citando a los Cominges en

[3] Es evidente que no puede ser una ed. de 1804 como escriben Calderone & Pagán (1997: 366) por ser posterior a la ed. de Comella; es cierto que, a diferencia de otras fichas, aquí no se citan los ejemplares manuscritos existentes en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

[4] Con asonancia en *a-a* en el primer acto, en *i-o* en el segundo, *e-o* en el tercero y cuarto y *e-a* en el quinto.

[5] El acto I está formado por 4 escenas y no 6, el II por 9, el III por 7, el IV por 9 y no 8 y el V por 8.

lugar de seguir el texto italiano y hacerlo con Adelaide di Lussan y la *contessina* Matilde; merece la pena comentar con particular atención las numerosas alteraciones llevadas a cabo por Comella al traducir e interpretar algunos de los nombres de los personajes; Eriso con el fin de observar la verosimilitud en la representación cambia conscientemente en el reparto el nombre real de Comingio con el de cavalier di Lungunois, también dado a su padre (Lungunois Padre); el fin es el mantener el incógnito total del protagonista en la pieza y crear en el espectador/lector la ilusión teatral. Por el contrario, Comella utiliza en la lista del reparto el nombre de conde de Cominges (padre e hijo), pero cuando se les menciona en el diálogo usa caballero de Lungonois; este hecho crea incomprensión en el lector, que puede llegar a pensar que se trata de dos personajes diferentes. Añadamos que el elemento fundamental de la pieza reside en que el espectador/lector no sepa, hasta el final, que Lungunois es el conde de Cominges, hecho que impide, como dijimos, el matrimonio de los dos enamorados.

Caso análogo sucede con el conte Barbaglia, en cuyo palacio se aloja de incógnito Cominges: aparece en el reparto de la traducción con el genérico de "conde", y al referirse a él en los diálogos se hace con el nombre completo. Por lo que se refiere a "la marchesina Adelaide di Lussan", nuestro traductor en el reparto suprime el título de marquesa (Adelayda de Lusán), incapacitando al lector/espectador a identificarla en las múltiples ocasiones en que en los diálogos se habla de la "marquesa". Estos cambios son a mi juicio sorprendentes, ya que constituyen un claro descuido e imprecisión de la traducción comellana. Queremos añadir, aunque tenga escasa importancia para la comprensión de la pieza, que las figuras de los criados, claramente especificados en el texto italiano: "servo della marchesina che parla", "servi del conte", "servi di Lungunois Padre", se suprimen en la lista del reparto de la versión; Comella sólo cita a Próspero "cameriere del conte", al que en la traducción se asciende a "mayordomo". El "cavaliere Ernesto" (caballero Ernesto) y el "cavalier di San Odón" (caballero de San Odón) no han sufrido alteraciones.

Como sucede en la mayoría de las traducciones de textos teatrales, Comella, con objeto de españolizarla, ha cambiado la ortografía de nombres y apellidos para adaptarlos al oído y a la comprensión de su público: Lussan®Lusán; barone di Brebille®barón de Berbill; Espremaille®Spremevill; cabe añadir que hemos regisrado otras veces el cambio completo de algunos nombres, aunque exista correspondencia en español: contessina Eugenia®condesa Sofía; principessa Marianna®duquesa Carlota. Queremos, además, añadir que las alteraciones del texto español no se limitan únicamente a tales cambios sino que llegan incluso a modificar el significado de las escenas dramáticas de la pieza italiana. Así, por ejemplo, la "contessina Matilde" acude a jugar la partida la noche antes de empezar la comedia: "Io fui da Belloi, dove vi si tenne un fulminante faraone. Vi ci perdei qualche luigi" (II, 4; Gualzetti 1792: 19); en esta ocasión Comella no sólo cambia el nombre "Belloi", sino que se suprime el objeto de la velada y por tanto la libertad de que gozaba la mujer italiana en acudir a casa de un amigo a jugar a las cartas: "Sí; fui un rato/a casa de la duquesa Eugenia" (II; Comella

s. a.: 7b). Cambios de esta entidad también se realizan en los diálogos sobre la educación y lecturas de la mujer; Comella. al suprimir y cambiar los fragmentos más significativos, modifica la ideología de los personajes.

Necesario es precisar que la acción de la pieza italiana tiene lugar en la ciudad de "Bagnieres", ciudad francesa que existe realmente en la región de Comminges, en el Pirineo francés y es, como se sabe, célebre desde época romana por sus balnearios. Se puede identificar con Bagnères-de-Bigorre, más que con Bagnères-de-Luchon, muy cercana a la abadía de Saint Bertrand de Comminges donde se conservaban los documentos de la casa de Comminges, que los protagonistas están buscando. La ciudad donde se desarrolla la acción en la comedia comellana no aparece hasta el final del acto I (p. 5a): Bañeres; nombre que quizás podría recordar al espectador madrileño la pronunciación de la ciudad francesa o a Bañar, villa situada en la provincia de Logroño. En ambos textos se respeta la unidad de lugar; la pieza se desarrolla en un espacio único, en el palacio del conde de Barbaglia, descrito en estos términos: "In una galleria del Conte Barbaglia con più porte. Una fra le altre vetrata, che conduce ad un giardino" (Gualzetti 1792: 2), que Comella, según costumbre española, citará al empezar la pieza y no después del reparto: "Galería con varias puertas laterales. Una en medio del foro con sus vidrieras, que por la qual se verá la entrada a un jardín" (I; Comella s. a.: 1). La obra transcurre en un día de verano aunque no se haya especificado al comienzo de la comedia en ninguno de ambos textos; estación del año marcada en la pieza repetidamente en innumerables ocasiones: "*Cont.*: il caldo si fa sentir bene" (I,2; Gualzetti 1792: 7) que Comella al traducir castellaniza "*Con.*: Según aprieta el calor/ hoy cantará la chicharra" (I; Comella s. a.: 3a) y esto es natural porque lo importante de una traducción, recordemos, es que guste al destinatario.

Quizás sea debido al texto utilizado por Comella el motivo por el que la acción comienza a las cuatro de la madrugada en el texto italiano, y a las cinco en la traducción; precisemos que tanto el texto original como la traducción se abren con las campanadas de un reloj: "una ..., due..., tre..., quattro... Sono le quattro della mattina" (I,1; Gualzetti 1792: 3) y que don Luciano interpreta así: "Una, dos, tres, cuatro, cinco. Las cinco de la mañana" (I; Comella s. a.: 1a) hecho explicado en la acotación que precede: "Prospero esce da una bussola. Appena entrato in scena s'erresta per contare le ore d'un orologio da strada" (I; Gualzetti 1792: 3), el traductor catalán añade de su cosecha que las campanadas son las de una torre, presumiblemente de una iglesia: "Sale Próspero y apenas da dos pasos cuando se detiene a contar las horas de un reloj de torre" (I; Comella s. a.: 1).

El tiempo que dura la acción no está precisado en ninguno de ambos textos, pero se puede deducir con facilidad, dura alrededor de unas diez horas. Cabe precisar también que a lo largo de la obra se hacen referencias al transcurso del tiempo, costumbre del teatro italiano que el vate vigitano respeta en algunas ocasiones como por ejemplo "*Ern.*: Il pranzo è per darsi, ed io ci sono invitato" (IV,2; Gualzetti 1792: 43)®"Ya van a poner la mesa, y si os vais" (IV; Comella s. a.: 16b); en una ocasión Comella ha creído

oportuno añadir de su cosecha la hora "Saca el reloj. *Coming.*: "Las siete dadas./Un asunto de mi padre/me obliga a salir de casa,/y no puedo detenerme./*Matil.*: Y para que no haga falta/sácale luego el sombrero" (I; Comella s. a.: 5b), versión que cuesta trabajo identificar con el original italiano: "*Lung.*: Signor Conte, Signora Contessina, permettono?/*Mat.* Prospero, la spada, ed il cappello al Cavaliere" (I,3; Gualzetti 1792: 15).

Por falta de espacio y tiempo no podemos detenernos en explicar detalladamente las innumerables maniobras textuales que ha realizado el traductor. Comella no se caracteriza en esta traducción por un método constante de respeto a la originalidad de la obra de Gualzetti. Unas veces amplifica, sintetiza y reduce, y otras se siente creativo. Son contados los casos donde el dramaturgo español hace una traducción literal, que más bien podríamos calificar de aproximada. Aunque es cierto que la adaptación al verso crea problemas ulteriores de carácter estilístico, que se resuelven en muchos casos con originalidad propia, cierto es también que las múltiples modificaciones realizadas por Comella, afectan principalmente al carácter, comportamiento y opiniones de los personajes. Hecho que tiene como consecuencia que en la traducción, a pesar de que la trama coincida en líneas generales con el original italiano, como dijimos, hayan desaparecido las connotaciones psicológicas de los personajes.

Hemos observado que Comella ha suprimido varios de los diálogos con los que Gualzetti suele empezar y terminar las escenas; este hecho, quizá sea debido a la necesidad de abreviar el tiempo de la representación, pero el resultado repercute en la dificultad de comprensión de varios pasajes de la traducción, que por falta de espacio no podemos analizar. A mi juicio este es el problema principal que plantea la traducción comellana; queremos subrayar, en este sentido, que en el texto italiano -acto III- tiene lugar un duelo entre el joven Cominges y el caballero de San Odón por causa del brazalete. Se trata de un episodio importante para entender el desenlace de la pieza, pero Comella casi lo suprime; sirva de ejemplo el siguiente fragmento: "*Lun.*: *Calmato e con un altra spada tra le mani.* Signore, per farvi conoscere con le prove, che non solo quale mi avete dipinto, fuori di questa casa vi attendo pochi passi lontano: l'insegna del giglio ci unirà. Se siete cavaliere, venite *via pel giardinno*" (III,6; Gualzetti 1792: 39-40®"*Comin.*: Vos me tratasteis de vil,/o morir, o sostenedlo" (III; Comella s. a.: 14b).

Merece la pena comentar que son muchas las ocasiones en que Comella pone en boca de un personaje versos que en el texto italiano recita otro; este hecho comporta la ausencia total de sentido textual como, por ejemplo, el traductor atribuye algunas intervenciones del conde Barbaglia al caballero de San Odón, las del criado Próspero al caballero Ernesto y hasta de Comingio a Adelaida. La obra italiana termina con dos versos que recita Ernesto: "Che si soccorra ... Il cielo su questa terra non ci vuole felici", que el vate vigitano interpreta: "No os quiere el Cielo dichoso según parece en la tierra"; don Luciano además promete a sus espectadores "un segundo poema,/para ejemplo de los padres,/e instrucción de las solteras,/hará presente el ingenio./Y la historia verdadera de la casa de Cominges".

La versión comellana gustó a don Santos Díez González, según escribe el 17 de diciembre de 1796; la considera "de bastante mérito por su regularidad, tanto del estilo, como de las situacione verdaderamente cómicas, y de la fábula, o forma que requiere esta clase de composiciones".[6]

Comella importa a los tablados madrileños una cultura europea a través de Italia. Este teatro italiano es un teatro mediocre y no constituye un buen modelo de imitación. Sin embargo al españolizar la traducción don Luciano disfraza y transforma esta leyenda europea y la presenta al público madrileño mediante unos personajes que no piensan ni actúan a la europea, sino que responden a un tipo de teatro comellano. Quiero terminar planteando el problema de la autoría de la traducción. ¿Es realmente Comella quien traduce el texto gualzettiano o se trata de algún amigo suyo? Y, en este segundo caso, ¿la labor de Comella consistió únicamente en adaptar a octosílabos la traducción ajena llegada quizás de Italia?

Referencias bibliográficas

ANDIOC, René & Mireille COULON. 1996. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.

BELLOSARTES, Manuel. 1791. *Los amantes desgraciados ó el conde de Cominge. Drama en tres actos. Escrito en francés por Mr. d'Arnaud, y traducido al Castellano por Don Manuel Bellosartes*, Madrid, "Se hallará en la librería Quiroga". (Hemos utilizado el ejemplar que no se había localizado, que hemos encontrado en la Biblioteca Marciana de Venecia (110.C.34.14), publicado en Barcelona en 1791 por la Viuda de Piferrer).

CALDERONE, Antonietta & Víctor PAGÁN. 1997. "Traducciones de comedias italianas" en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 365-402.

COE, Ada M. 1935. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press.

COMELLA, Luciano Francisco. *Comedia Nueva. Los amores del conde de Cominges. Drama en cinco actos por don____*. (Venecia, Biblioteca Marciana, M.110.C.33.6).

COTARELO Y MORI, Emilio. 1902. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Perales y Martínez.

CROCE, Benedetto. 1935. "La trilogia di Adelaide e Comingio e il Signor Gualzetti" en B. Croce, *Varietà di Storia letteraria e civile (Serie prima),* Bari, Laterza, 155-163.

CROCE, Benedetto. 1949. "Una inedita protesta di Eleonora de Fonseca Pimentel" en B. Croce, *Varietà di Storia letteraria e civile (Serie seconda),* Bari, Laterza, 171-176.

DERLA, Luigi. 1959. "Saggio sui *Mémoires du comte de Comminges* di Claudine de Tencin" en *Contributi del Seminario di Filologia Moderna. Serie francese, I,* Milán, Università Cattolica del Sacro Cuore, 75-104.

[6] Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (ms. Tea 1-1-2).

Derla, Luigi. 1960. "G. de Gamerra, G. A. Gualzetti e il *Comte de Comminge*. Contributo ad una storia del dramma italiano settecentesco" *Aevum* XXXIV:4, 309-349.

Fernández de Moratín, Leandro. 1988. *Viage a Italia*. Edición de Belén Tejerina, Madrid, Espasa-Calpe ("Clásicos castellanos").

García Garrosa, María Jesús. 1992. "El conde de Comminge: fortuna literaria de un mito dieciochesco en Francia y en España" *Epos* VIII, 353-375.

Giorgetti Vichi, Anna Maria. 1977. *Gli Arcade dal 1600 al 1800. Onomasticon*, Roma, Arcadia.

Greco, Franco Carmelo. 1981. *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e testi*, Nápoles, Pironte.

Gualzetti, Giacomo Antonio. 1792. *Gli amori di Comingio. Commedia del Signor Gualzetti*, Venecia, con licenza dei Superiori (Roma, Biblioteca Nazionale, 35.12.E.10).

Gualzetti, Giacomo Antonio. 1808. *Glia amori di Comingio. Commedia del Signor Gualzetti detto Eriso*, Venecia, Antonio Rosa.

Infelise, Mario. 1989. *L'editoria veneziana nel'700*, Milán, Franco Angeli.

Inklaar, Derk. 1925. *François-Thomas de Baculard d'Arnaud, ses imitateurs en Hollande et dans d'autres pays*, París, Champion.

McClelland, Ivy. 1970. *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*, Liverpool, Liverpool University Press, 2 vols.

Salvá y Mallén, Pedro. 1872. *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, Ferrer de Orga, I.

Santangelo, Giovanni Saverio & Claudio Vinti. 1981. *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Tejerina, Belén. 1996. "La traducción de Comella de *I falsi galantuomini o il Duca di Borgogna* de Camillo Federici" en Joaquín Álvarez Barrientos & José Checa (ed.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 815-823.

Topete, Jorge Alberto. 1981. *El neoclasicismo del teatro de Comella*, University of Pennsylvania.

Verga, Giovanni. 1968. *Mastro-Don Gesualdo*. Edición de Corrado Simioni, Milán, Oscar Mondadori (1ª ed. 1888).

Viviani, Vittorio. 1992. *Storia del teatro napoletano*, Nápoles, Guida.

BRETÓN DE LOS HERREROS: DE LA TRADUCCIÓN A LA ESCRITURA

NATHALIE BITTOUN-DEBRUYNE
UNIVERSITAT DE LLEIDA

El 3 de abril de 1835, Mariano José de Larra publica en la revista *Mensajero* un artículo titulado "Una primera representación" (1991: 298-299) donde, con su habitual agudeza y su punzante discernimiento, pinta un panorama explícito de la escena de aquella época. En resumen, la cartelera ofrece el mismo teatro que en el siglo XVIII, con algunas "novedades" que ya se habían rastreado hacia la primera década del XIX, como el melodrama, la comedia sentimental y la comedia de costumbres, y donde sobresale, a modo de auténtica novedad, el incipiente drama romántico. Ahora bien, lo que más se desprende de aquellas líneas es la abundancia de textos y de géneros de importación, la gran cantidad de teatro traducido venido, una vez más, de Francia.

Según Esperanza Cobos Castro, este proceso irá aumentando a lo largo del siglo y, de hecho, los literatos y críticos de la época se quejan todos de lo mismo: hay demasiadas traducciones y no es positivo para el teatro nacional (1995: 16-23). Además, abundan las malas traducciones realizadas por aficionados que desconocen su oficio tanto como el mundo del teatro. Bretón de los Herreros se quejaba así en 1831: "Tal plaga ha llovido y está lloviendo sobre los teatros españoles de dramas de toda clase y condición, traducidos, por lo común pésimamente, por manos ineptas, que no es extraño se oiga por algunos con cierta repugnancia el nombre de traductores" (Muro Munilla 1985: 29).[1]

Y con este humor lo expresaba Mesonero Romanos en 1840:

> La manía de las traducciones ha llegado a su colmo. Nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación traducida. Los usos antiguos se olvidan y son reemplazados por los de otras naciones: nuestros libros, nuestras modas, nuestros placeres, nuestra industria, nuestras leyes y hasta nuestras opiniones, todo es ahora traducido. Los literatos, en vez de escribir de su propio caudal, se contentan con traducir novelas y dramas extranjeros. (cit. por Santoyo 1987: 169)

[1] En las pp. 74-76 puede leerse lo que Bretón opina acerca de las traducciones.

Efectivamente, solía ser más rentable traducir que crear, porque las obras originales se pagaban poco y mal, pues

> aunque en 1807 el *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros* hubiera establecido una tarifa de derechos de autor [...], aún en los primeros años de la década de 1830 no existía una efectiva reglamentación ni sobre este asunto ni mucho menos sobre propiedad intelectual. Una vez vendida su pieza al empresario de una compañía o a un editor, según el precio directamente acordado con aquél, el autor renunciaba automáticamente a cualquier pretensión sobre ella. (Calderone 1988: 572)[2]

Además, aquel teatro venido de Francia no era siempre, ni mucho menos, de alta calidad (prueba de ello es que tampoco ha logrado sobrevivir a su tiempo en su propio país), pero cierto esnobismo general -o cierta indiferencia- permitía que se estrenara y se siguiera representando sin demasiados problemas. Por lo tanto, visto el estado de las cosas, todos los estudiosos coinciden con Antonietta Calderone cuando sintetiza (1988: 574): "no ha de sorprender [...] que los autores prefiriesen dedicarse a las traducciones, que les costaban menos trabajo aunque por ellas recibieran menos dinero que por una obra original. Esto nos explica también la gran abundancia de traducciones -buenas y malas- que hubo en el repertorio de piezas representadas a lo largo de las cinco décadas".

Porque las buenas traducciones existían, y eran apreciadas por la crítica y los hombres de letras. Eran considerados buenos traductores escritores como Bretón de los Herreros, Gil y Zárate, Ventura de la Vega, Carnerero... Hay que añadir, según críticas de la época, a Larra, Moratín, Marchena, Gorostiza, Pina, Blasco y Soler, Tuero, Lallana, etc.

Ahora bien, ¿qué era según los críticos (entre los cuales se cuentan Bretón y Larra, sobre todo) una buena traducción teatral?[3] En su artículo de 1836, "De las traducciones", Larra afirma que:

---

[2] Según aquel *Reglamento*, los porcentajes sobre recaudación eran los siguientes: 8% para una tragedia o comedia original, 5% para una pieza nueva original sentimental, 3% para una traducción en verso o una refundición de teatro clásico durante 10 años, y entre 2% y 1% para una traducción en prosa una sola vez.

[3] En 1819, José Marchena definía así su concepto general de buena traducción, con unas ideas muy frecuentes desde la segunda mitad del siglo XVIII, y que nos recuerdan el artículo que la *Encyclopédie* dedica a este tema: "No es traducir ceñirse a poner en una lengua los pensamientos o los afectos de un autor que los ha expresado en otra. Débense convertir también en la lengua en que se vierte el estilo, las figuras; débesele dar el colorido y el claroscurso del autor original. Una buena versión es la solución de este problema: ¿Cómo hubieran versificado Racine, Pope, Virgilio, Teócrito, Homero en castellano? ¿Cómo hubieran escrito Wieland, Addison, Montesquieu, Voltaire, Buffon, Cicerón, Tácito, Tucídides, Demóstenes en nuestro romance? La respuesta práctica a esta cuestión ha de ser la versión de aquel de los autores que al público se diere, la solución teórica requiere un tomo entero; aquí lo único que diremos es que el profundo conocimiento de ambos idiomas, cosa tan indispensable, es todavía una mínima parte de tantas como no son menos indispensables. Añadiremos que ninguno es buen traductor sin ser excelente autor, y que todavía es dable ser escritor consumado y menos que mediano intérprete" (cit. por Santoyo 1987: 151).

> Traducir bien una comedia es adoptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con las costumbres del país a que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originalmente; de donde se infiere que por lo regular no puede traducir bien comedias quien no es capaz de escribirlas originales. Lo demás es ser un truchimán, sentarse en el agujero del apuntador y decirle al público español: *Dice monsieur Scribe*, etc., etc. (1964: 87)

Resulta prácticamente imposible hablar de la primera mitad del siglo XIX sin mencionar en algún momento el nombre de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873): fueron tantas y tan variadas sus actividades, tan fuerte su presencia, tan difundidas sus obras y opiniones... En el ámbito del teatro suma 64 traducciones, 10 refundiciones y 103 obras originales; a ello, hay que sumar, en palabras de su sobrino Cándido Bretón, "387 composiciones poéticas, más de 300 artículos de crítica dramática y musical; un centenar de escritos sobre diferentes asuntos, y 526 artículos de sinónimos castellanos" (Bretón y Orozco 1883: XVI).

Dramaturgo, traductor, crítico literario, periodista, director de la Biblioteca Nacional, administrador de la Imprenta Nacional, académico honorario de la Real Academia Española, secretario de la misma institución, su actividad literaria fue tan intensa como su vida política, aunque esta última, con los años, fue moderándose de forma notable.

Su faceta de traductor, que es la que aquí nos interesa, se desarrolla sobre todo al principio de su carrera literaria, aunque, todavía en 1835, cuando ya había saboreado las mieles del éxito y era un dramaturgo apreciado, Georges Le Gentil señala que "l'obligation de gagner sa vie le condamne à traduire comme par le passé, Destouches, Picard, Dieulafoy, Ducange, Ancelot, Duvert et Scribe" (1909: 235-236).

Su fama como buen traductor se estableció muy rápidamente. Empezó a traducir hacia 1824, para abastecer las empresas de los teatros de Madrid, y en gran parte bajo la supervisón del empresario teatral Juan de Grimaldi a quien, en calidad de poeta de la compañía, acompañará a Sevilla en 1830, cuando éste se hará cargo del coliseo hispalense:

> Bretón deviendra très vite le meilleur auxiliaire de Grimaldi [...]. Il traduira autant et mieux que Carnerero, commençant par Racine (1825), passant à Guimond de la Touche (1826), à Houdard de la Motte (1826), à Lefranc de Pompignan (1826), découvrant, dès 1826, les ressources du vaudeville et la fécondité de Scribe, quitte à retourner parfois en arrière jusqu'à Dancourt (1827), Molière (1827), Marivaux (1828) et Beaumarchais (1828). (Le Gentil 1909: 26)

Por su parte, Patrizia Garelli señala la influencia de Grimaldi en la concepción del teatro que tuvo Bretón:

> L'abile impresario, uomo di teatro piú che letterato [...], ha certamente influito sul convincimento di Bretón che ogni spettacolo possiede valore, purché non sia contrario alla morale e venga offerto al pubblico con l'intento di fargli trascorrere qualche ora serena. E non vi è nulla di male nel fatto che un autore usi tutti i mezzi che ritiene utili e sa di ben maneggiare per conseguire quest'obiettivo. (1983: 47)

Ya en los años treinta (y los artículos de Larra dan fe de ello), se le considera un buen traductor, incluso por encima de Vega y Carnerero (Le Gentil 1909: 511). Ahora bien, Bretón no tradujo sólo porque así se lo pidiese Grimaldi: nos encontramos ante un escritor que sólo vive de su pluma, las obras originales se pagan mal y, por muy fecundo que fuera, resulta más rápido traducir que componer, como ya lo hemos apuntado. Él mismo explica así aquella faceta de su vida de hombre de letras en el prefacio de la edición de sus *Obras* de 1850:

> Observará el lector que en los primeros años de mi carrera dramática no abundan tanto como en los sucesivos las producciones originales; y excuso decir que lo son todas las que no llevan el aditamento de traducidas o refundidas. La causa de esta aparente infecundidad es tan convincente como dolorosa. Se pagaban entonces tan mal las obras originales, que para probar cuánto era mísera y precaria la situación de los escritores basta decir que *A Madrid me vuelvo* [1828], que en su estreno duró muy cerca de un mes sin interrupción, con muy crecidas entradas, sólo me valió 1.300 reales, y en época en que con nada retribuían los empresarios de las provincias, porque nadie respetaba ni reconocía el derecho de propiedad de las obras dramáticas. Poco menor era la remuneración de las traducciones, trabajo harto más fácil y en que muy débilmente se empeñaba la reputación del que las hacía. Me apliqué, pues, a traducir cuanto se me encargaba, porque sin patrimonio y sin empleo, de algo había de vivir un hombre honrado que nunca fue gravoso a nadie, y sólo daba tal cual comedia toda mía para cumplir con lo que ya el público tenía derecho de exigirme y mi irresistible vocación reclamaba, hasta que mejores tiempos me fueron permitiendo no malgastar mi poco o mucho estro poético en versiones más o menos libres de concepciones ajenas. (Bretón 1883: I, LX-LXI)

Todos estos juicios y estas explicaciones, sin embargo, no nos precisan exactamente qué pensaba Bretón de esa parte de su obra ni cómo traducía. Resulta de interés comprobar que en la primera edición de sus *Obras*, únicamente publica siete traducciones, una cifra que sólo representa un poco más del diez por ciento de su trabajo,[4] cifra que él mismo comentaba así: "Sólo doy lugar en esta recopilación a siete traducciones de las que pude elaborar con alguna más detención y esmero, y las he escogido de suerte que entre ellas haya un poco de cada uno de los géneros y escuelas que se disputan el dominio de la escena. Doy tambien dos refundiciones de nuestro teatro antiguo" (1850: I, LXI).

Como autor consciente del valor de su obra, y ya pendiente de una nueva publicación, dejó unas consignas concretas para esa probable reedición, que será la de sus *Obras*, de 1883. En ese "Plan para una nueva edición de mis obras" (Bretón 1883: I, LXII-LXIV), enumera las que no quiere volver a publicar: entre ellas, "de mis traducciones sólo conservo para la nueva edición la tragedia *María Estuarda* y el drama trágico *Los hijos de Eduardo*" (1883: I, LXII).

[4] Recordemos, con Francisco Lafarga, que "la actividad traductora de Bretón fue notabilísima, pues representa un tercio del conjunto de su producción; corresponde, como en el caso de Larra, Hartzenbusch o Ventura de la Vega, a una época de juventud, y aparece vinculada normalmente tanto a la formación y primeras armas en el teatro como a las necesidades materiales propias de un principiante" (1991: 160).

Ese criterio tan severo es el que suscita a Francisco Lafarga que "Bretón parece haber tenido en poca estima su labor de traductor" (1991: 160). Tal vez haya que matizar esta afirmación teniendo en cuenta un dato biográfico: aunque ignoramos cuándo redactó este "Plan", es obvio que debió de ser, como mínimo, a partir de 1850. En aquella época, se encontraba muy deprimido, y tenía la sensación de que le juzgarían con dureza y parcialidad: los títulos que suprime y las explicaciones que da parecen adelantarse a cualquier tipo de crítica. Resulta lógico que, para evitar que se le censurara por publicar entre sus obras las que son de otros, por muy buena que fuera la versión, prefiriera renunciar a ellas. Mantiene, en cambio, las que le parecen las mejores, tanto por el género al que pertenecen (no cita por casualidad los términos de "tragedia" y "drama trágico") como por el éxito que recogieron. Así lo afirma Miguel Ángel Muro Munilla, que recuerda que en *La Regenta*, de Clarín, se cita a Bretón como autor de esa traducción: "Su labor de traductor (quizá la más conseguida de la época junto a la de Ventura de la Vega) le valió el reconocimiento de sus contempóraneos por resultados como *Los hijos de Eduardo* de Casimiro Delavigné [*sic*], obra de amplia repercusión" (1985: 75).

Por ello, nos parece que sí piensa haber trabajado con esmero y, sobre todo, con la voluntad de no limitarse a verter una obra de un idioma a otro; se cuenta a sí mismo entre los buenos traductores por su forma de hacer, y así lo explica el comentario que sigue a la lista de textos que piensa suprimir en la siguiente edición:

> A traducciones menos esmeradas y concienzudas que las mías han dado, y muchas veces con el beneplácito del público, grande importancia otros escritores, aplicándoles, en lugar de la que les corresponde, la calificación de *arreglos al teatro español*, sin embargo de que en la mayor parte no se ha variado otra cosa que los nombres de los personajes y el lugar de la escena. Más de dos se han presentado y aceptado como originales, y los traductores vergonzantes, por no confesar buenamente que lo eran, han incurrido en la nota de plagiarios. Las traducciones de las obras de imaginación, y principalmente de dramas y novelas no deben ni pueden ser literales, y esos *arreglos*, que con harta frecuencia se han encarecido tanto, no son de ordinario primores del arte, sino condiciones inherentes a esta clase de tareas. (1883: I, LXII)

Reivindica, pues, su buen trabajo, y eso de dos maneras: criticando primero a los malos traductores y a los falsarios, para luego exponer los requisitos indispensables de una feliz traducción... Para Bretón, como para muchos hombres de letras de su tiempo, una traducción dramática no puede ser nunca una obra respetuosa del texto de origen, sino un texto respetuoso de la cultura de recepción: se escribe en función de su lengua, de su sociedad, de su público y de sus connotaciones y valores socioculturales. Así, no nos extrañará que, en la gran mayoría de las traducciones publicadas por Bretón, el título fuera seguido de "comedia arreglada al teatro español", "traducida libremente del francés", "drama arreglado a la escena española", "traducida y acomodada al teatro español", "escrita en francés por [...] y traducida libremente", etc., y que incluso apareciera con bastante frecuencia el nombre del autor original. Se trata exactamente

de la postura de "annexion" traductora y cultural que, según la terminología de Henri Meschonnic (1973), se opone al "décentrement". Aunque estas coletillas no fueran exclusivas de Bretón, nos remiten a la mayoría del tipo de traducciones que caracteriza la época.[5] Ahora bien, lo que él reivindica es justamente haber sabido aplicar este criterio, cuando otros, a pesar de pretender lo mismo, se "han limitado" a verter el texto original en castellano.

Así, resulta indudable que Bretón de los Herreros no sólo habrá tenido en cuenta criterios de "españolización" al verter el teatro francés, sino que, además, habrá escrito en función del marco cultural, del público al que iba dirigido, de la censura (recordemos que, de 1823 a 1833, estamos en plena Década Ominosa) y, finalmente, según su propia visión del teatro y sus criterios morales.

Por otro lado, resulta casi evidente deducir que su intensísimo trabajo de traductor le enriqueció e influyó en su faceta de escritor: "Questo periodo rappresenta a nostro avviso tutt'altro che una perdita di tempo prezioso, dal momento che ha permesso a Bretón di conoscere nuovi autori e nuove tecniche teatrali per operare successivamente quelle scelte autonome e personali che la sua *comedia* rifletta" (Garelli 1983: 46).

A estas alturas, parece innegable la importancia de la traducción y del teatro francés (los clásicos y neoclásicos de la tragedia francesa, Destouches, La Chaussée, Scribe, Marivaux, Creuzé de Lesser, Ancelot) en la obra original de Bretón de los Herreros, pero para acabar de esbozar su retrato literario, también cabe citar otros factores no menos relevantes. Fueron fundamentales en su período de formación y aprendizaje las profundas influencias de Moratín, un autor que marcó su visión de lo que había de ser la comedia, pero del cual se distanció luego considerablemente (Le Gentil 1909: 61-64; Garelli 1983: 15-19). Para David Thatcher Gies,

> Bretón se identificaba con el estilo de la comedia moratiniana, no sólo porque las obras de Inarco fuesen tan ricas y sugerentes, sino también porque para él era muy conveniente identificarse, en los estadios iniciales de su carrera, con tan venerado autor. [...] Las obras que hizo en los años 20 llevan sólidamente impresa la marca de estilo del maestro, pero a principios de los 30 (con *Marcela, o ¿a cuál de los tres?*, 1831) empezaba a desarrollar un estilo que se podía considerar bretoniano. (1996: 99-100)

A este respecto, hasta en sus escritos, él mismo se encargaría de distanciarse sin dejar de marcar su admiración por Moratín (por ejemplo, en el prólogo de su edición de 1850).

Bebió asimismo en las fuentes de la tradición española y entre sus contemporáneos: Gerardo Lobo, Calderón, Lope, Alarcón, la escuela de Sevilla, los "patriotas" Arriaza, Quintana o Gallego, etc. (Le Gentil 1909: 59-109; Bravo 1998).

Por otro lado, no fue insensible, ni mucho menos, a la presión de los actores y

[5] Resulta de interés al respecto el apéndice "Traduzioni e rielaborazioni", donde, como botón de muestra, Ermanno Caldera analiza algunas de estas "traducciones" hechas por Bretón, Gorostiza, Ventura de la Vega, Larra y Mor de Fuentes (1978: 173-186).

del público, o a ciertas corrientes estéticas, así como a las circunstancias ideológicas, sociales y políticas de su época, factores a los cuales hemos de sumar su propia mentalidad y su evolución personal que, recordémoslo, partió de un fuerte liberalismo para acabar en unas posiciones más conformistas.

El resultado de tal biografía y de tal formación es una escritura muy característica, que no se verá únicamente reflejada en sus obras de creación, sino que impregnará también sus traducciones, dándoles un tono muy particular y un sello muy personal. A la vez, es posible rastrear en su teatro toques, ideas, conceptos que, en ocasiones, remiten claramente a una fuente francesa, aunque nunca se dejó influir por el *vaudeville*, pese a haber traducido un gran número de obras de este género: "Los vodeviles y otras piezas análogas satisficieron el gusto del público y tuvieron, por consiguiente, un enorme éxito. Sin embargo, no se puede decir que influyeran en el desarrollo del teatro cómico español, a pesar de contarse entre los traductores los mismos autores de comedias originales: Bretón particularmente" (Caldera 1988: 404).

Su estilo muy personal, que justifica ampliamente el adjetivo de "bretoniano", se caracteriza por una actitud crítica frente al romanticismo y la reivindicación de lo nacional frente a lo extranjero: para él, se trata de enseñar y corregir, pero de manera que pudiera entenderlo todo el mundo, y a partir de la comicidad y del tratamiento del lenguaje. Así describía lo que entendía por comedia:

> La comedia propiamente llamada así, esto es, aquella que tiene por objeto el atacar con las armas de sazonada y culta sátira ciertos vicios sociales, que no entran en la esfera de los delitos, retratando caracteres y costumbres que cada día observamos, ha de ser forzosamente poco ambiciosa en sus miras, muy sencilla en sus formas, y más atenta a captarse la benevolencia del espectador por la viva agudeza del diálogo y por la armonía del lenguaje que por lo ruidoso y tremendo de su acción. (cit. por Le Gentil 1909: 213)

Son tres los componentes principales de su arte: la burla como organización interna de la comedia, la comicidad de situación y el lenguaje cómico (Garelli 1983: 54-74). La lengua que hablan sus personajes es descrita así por Hartzenbusch -que aprovecha la ocasión para arremeter a su vez contra el extranjerismo reivindicando la "naturalidad" y la sencillez propias de las clases medias:

> Elegidos por el Sr. Bretón para sus comedias hechos propios de personas particulares, el lenguaje que debía prestarles había de ser necesariamente el que ellas emplean de ordinario entre sí. Eso que enfáticamente llaman algunos *lenguaje de buen tono*, jerigonza medio francesa, propia y exclusiva de sujetos que han estudiado tal vez dos o tres idiomas, ninguno de ellos el castellano; ese dialecto caprichoso y fugaz que varía cada año bisiesto, no era conocido en la clase media cuando el Sr. Bretón comenzó a escribir, y aun hoy dia no ha cundido mucho: el carácter nacional lo resiste. [...] Donde la franqueza predomina, el lenguaje es sencillo y enérgico, en vez de ser afectado y asustadizo. Tal era el habla de la clase media en Madrid, cuando el Sr. Bretón dio a luz sus primeras obras, y tal es la que ha puesto en boca de los personajes en ellas introducidos. (Bretón 1850: I, vi)

Esta lengua tan particular, muy coloreada, caracterizada por exclamaciones, giros genuinos, modismos e interjecciones, por un ritmo vivo en el que reposa gran parte de la acción, es la lengua que Bretón usará para sus traducciones. Por lo que respecta al "mensaje", se trata de divertir y enseñar sin dejar de moralizar, como Moratín, de quien supo aprender y alejarse. Sin embargo, lo señala Montero Padilla, sus métodos son distintos: "Las diferencias surgen notorias también, y así, lo que en Moratín es comedia docente, moralizante, en Bretón tiende a la farsa y a la exageración caricaturesca -en el trazado de los personajes especialmente-" (Bretón 1988: 27).

Así, Bretón no duda en usar los recursos más variados, siempre dentro de una óptica nacional y mantenedora de los valores de la clase media:

> Estamos ante un teatro para la burguesía (o clase media), que busca afanosamente satisfacer lo que considera expectativas de ese público. [...] De ahí la defensa del amor honesto, regido por la constante presencia del matrimonio; la ausencia del erotismo y sexualización [...]; la exaltación de la familia y, dentro de ella, de los hijos; el respeto al orden establecido; el patriotismo visceral. Ese conjunto de valores se ofrece en clave sentimental. (Muro Munilla 1991: 130)

En sus traducciones, de forma puramente subjetiva y en función de la misma ideología, censurará, reescribirá, añadirá o matizará.

Hasta aquí nos ha parecido fundamental dibujar la figura de Bretón de los Herreros como dramaturgo y traductor dentro de una cadena que une el final del siglo XVIII -por medio de Leandro Fernández de Moratín- con el futuro de la comedia en la segunda mitad del XIX. Don Manuel es, aquí, el eslabón indispensable, aunque posteriormente su obra no haya sobrevivido con el mismo vigor al paso del tiempo, hasta tal punto que el mismo Le Gentil no duda en calificarle de "escritor de segundo orden". Su importancia en la historia literaria no se debe tanto a la obra que dejó (sin que ello deba leerse como una descalificación), sino al papel que ésta jugó en la evolución de la comedia española. Y, para nosotros, no deja de ser de gran interés comprobar cómo traducción y escritura se relacionan y se alimentan mutuamente.[6]

[6] Dedicaremos un segundo trabajo a las traducciones que Bretón hizo de Marivaux y a las influencias de éste en su obra; podremos comprobar entonces, con el texto en la mano, lo que acabamos de avanzar de forma teórica.

Referencias bibliográficas

Bravo Vega, Julián. 1998. "Raíces áureas del teatro breve de Bretón de los Herreros: el enredo" en F. B. Pedraza y R. González (ed.), *La comedia de enredo. Actas de las XX jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1997*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 321-351.

Bretón de los Herreros, Manuel. 1850-1851. *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros.* Prólogo de Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta Nacional, 5 vols.

Bretón de los Herreros, Manuel.1883-1884. *Obras*, Madrid, Miguel Ginesta, 5 vols.

Bretón de los Herreros, Manuel.1988. *El pelo de la dehesa.* Edición de J. Montero Padilla, Madrid, Cátedra.

Bretón y Orozco, Cándido. 1883. "Apuntes sobre la vida y escritos de don Manuel Bretón de los Herreros" en Bretón de los Herreros 1883-1884: I, iii-xvii..

Caldera, Ermanno. 1978. *La commedia romantica in Spagna*, Pisa. Giardini.

Caldera, Ermanno. 1988. "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844). I. Concepto de teatro en la época; II. El hecho literario; IV. Teatro y parateatro" en Díez-Borque 1988: II, 379-565, 610-624.

Calderone, Antonietta. 1988. "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844). III. La representación" en Díez-Borque 1988: II, 566-609.

Cobos Castro, Esperanza. 1995. "Teatro y traducción en el siglo XIX: El papel evaluador de la crítica teatral" *Estudios de Investigación Franco-española* 12, 11-52.

Díez-Borque, José Mª (dir.). 1988. *Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII, siglo XIX*, Madrid, Taurus.

Garelli, Patrizia. 1983. *Bretón de los Herreros e la sua "formula comica"*, Imola, Galeati.

Gies, David T.1996. *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press.

Lafarga, Francisco. 1991. "¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de los Herreros" en Mª Luisa Donaire & F. Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, 159-166.

Larra, Mariano José de. 1964 [1828-1837]. *Artículos de crítica literaria.* Edición de Helen F. Grant y Robert Johnson, Salamanca, Anaya.

Larra, Mariano José de. 1991 [1828-1837]. *Artículos.* Edición de Enrique Rubio, Madrid, Cátedra.

Le Gentil, Georges. 1909. *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, París, s.i.

Meschonnic, Henri. 1973. *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, París, Gallimard.

Muro Munilla, Miguel Ángel. 1985. *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

Muro Munilla, Miguel Ángel. 1991. *El teatro breve de Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

Santoyo, Julio-César. 1987. *Teoría y crítica de la traducción: Antología*, Bellaterra, EUTI de la Universitat Autònoma de Barcelona.

MANUEL EDUARDO DE GOROSTIZA, TRADUCTOR

ALFONSO SAURA
UNIVERSIDAD DE MURCIA

0. Al analizar la actividad traductora de Manuel Eduardo de Gorostiza en su período español me propongo no sólo esclarecer esta faceta de su personalidad literaria sino también contribuir al conocimiento de la influencia de la literatura francesa sobre estos interesantes años de la escena española. Nuestro trabajo se atendrá así a estas cinco obras: *El jugador*, *El amigo íntimo*, *El cocinero y el secretario*, *El amante jorobado* y, la versión a él atribuida de *La casa en venta.*[1]

1. De 1819 es *El jugador*,[2] comedia en cinco actos en verso, "imitada", según el propio Gorostiza, de la que escribió Regnard con el mismo título en francés. Para nosotros ciertamente se trata de una adaptación o reelaboración, no sólo porque la acción ocurra en Madrid y por los nombres de los personajes, sino por la trama misma.[3]

---

[1] Queda por tanto excluida *El oso y el bajá* -subtitulada por el autor «extravagancia lírico dramático filosófica» y calificada por Rodríguez Plaza (1989: 20-21) de «astracanada en la que el autor se burla de los monarcas autoritarios»- que sería una adaptación de *L'ours et le pacha* de Scribe et Saintine, pero que no se llegó a estrenar en Madrid.

[2] Seguimos las ediciones -tanto de original como de traducciones- señaladas en la referencias bibliográficas, con indicación de verso, página o escena en el texto entre paréntesis.

[3] Acto I: Perico espera la vuelta de su amo, D. Carlos, quien ha pasado la noche jugando; Perico se queja de su suerte y sueña con un cambio de fortuna (esc. 1). Se presenta entonces Tomasa -quien es a la vez su novia y la criada de Dña. Luisa, prometida de don Carlos- para comunicar a éste las quejas de su ama y la nueva situación: ante las quejas de Dña. Luisa, Don Manuel -tutor de ésta y tío de D. Carlos, de quien el jugador espera heredar- está dispuesto a ofrecerse como pretendiente (esc.2). Llega don Carlos, enfadado por haber perdido en el juego (esc. 4) y maquinando cómo satisfacer sus deudas (esc.5). Perico lo pone al corriente (esc. 7) de cómo se ha desecho de la presencia de los acreedores, de la posibilidad de un préstamo con prenda y del mensaje de Tomasa con la pretensión de D. Manuel. Termina el acto con la huida de amo y criado ante la llegada del tío dispuesto a manifestarles su irritación (esc. 8). El acto II empieza justo en el momento siguiente. Don Manuel les hace juiciosas reprensiones y le recuerda a Carlos su paternal protección. Termina la escena con los buenos propósitos de Carlos, dispuesto a dejar el juego, pagar sus deudas y desenojar a doña Luisa (p. 58). Don Manuel, decidido a auxiliar en el pago (esc.2), da por buenos sus sacrificios -incluso el de su amor por Luisa- si logra hacer la dicha de su sobrino (esc. 3). Luisa es informada por don Manuel de los buenos propósitos de don Carlos (esc. 4), pero no por ello quiere perdonarlo y olvidarlo (esc. 5). Sin embargo las palabras de don Carlos la desarman y en prueba de su amor le entrega un retrato suyo guarnecido de diamantes (esc. 6). El acto III se inicia con la alegría y buenos propósitos de don Carlos (esc. 1). Pero la llegada de su amigo don Jacinto con sus noticias de juego, lo impulsa a buscar dinero para volver a jugar (esc.

Gorostiza ha simplificado la intriga de Regnard. El método ha sido la reducción de personajes sobre la escena. Ha suprimido todo el episodio de la condesa con sus anexos: rivalidad amorosa y el personaje del falso marqués. También han desaparecido el padre (Geronte) algunos de cuyos parlamentos han sido heredados por D. Manuel, el Dorante de Regnard, al que Gorostiza ha hecho no sólo tío y rival de don Carlos, sino tutor de la joven. Igualmente ha sido suprimido Toutabas, el maestro de tric-trac. Pero aparece don Jacinto, amigo de don Carlos, cuyo papel parece ser el de incitarlo al juego. En cambio Gorostiza ha mantenido y adaptado los personajes populares: los dos criados y los tres secundarios -usurero, zapatero y sastre- (Mme La Ressource, usurière; Mme Adam, sellière; M. Galonnier, tailleur). Los personajes quedan así en nueve: cuatro aristócratas, dos criados, tres secundarios que representan al mundo del artesanado y del comercio. Así, lo que esta versión pierde de complejidad en la acción lo gana en proximidad a las costumbres de su tiempo. Finalmente señalemos un tercer elemento: la insistencia en la lección moral, que no sólo se deduce de la trama, como en el original, sino que se explicita en la última escena.

Por lo demás, esta versión se ajusta enteramente a la estética clasicista. La acción no sólo es una sino que está simplificada respecto de su original. Lugar y tiempo se ajustan enteramente a los requisitos;[4] se observa la unión de escenas, etc. En cuanto a las partes cuantitativas, Gorostiza ha mantenido los cinco actos y el verso, si bien muy ajustados al gusto español. Para su versión se ha servido de romances y redondillas,[5] notables por su calidad.

---

2). El dinero lo consigue de un usurero que se lleva el retrato como garantía (esc. 3). Ni siquiera la llegada de don Manuel (esc. 6), disuade a don Carlos de salir a jugar. Perico encubre a su amo haciendo creer a don Manuel que su sobrino ha ido a casa de un retratista, le presenta las cuentas de deudas, que don Manuel se niega a pagar por estar dictadas con mala fe (esc. 6). Ya en el acto IV, conversan don Manuel y Tomasa; ésta lamenta la elección amorosa de su ama (esc.1) y aquél promete no perdonar nuevas locuras de su sobrino (esc .2), mientras se inquietan ambos de la tardanza de don Carlos. Llega éste, ganador y atestado de monedas (esc. 5), reflexionando sobre la vida de jugador o de casado y dispuesto a guardar las ganancias para el juego, sin rescatar el retrato o pagar deudas. Ante las reclamaciones del sastre y del zapatero, don Carlos responde con amenazas (esc. 6) y en cambio don Manuel les paga (esc. 7). Mientras esperan la firma de los esponsales, Don Carlos se inquieta por la tardanza de Jacinto para poder volver al juego. Eso es lo que hacen (esc. 9) con la excusa del correo. Termina el acto con el escribano esperando, y don Manuel temiendo perder el juicio (esc. 13). El acto V se inicia con la general espera y el relato de Perico que dice no encontrarlo (esc. 1). Llega don Jacinto buscando las últimas reservas monetarias de don Carlos (esc. 2). Mientras Perico vuelve a la búsqueda (esc. 3) y doña Luisa lamenta el error de amarlo (esc. 4), se presenta el usurero con el retrato. D. Manuel, creyéndolo pintor, le pide y paga el retrato que luego entrega a doña Luisa. Se descubre así la perfidia del jugador (esc. 5). Regresa don Carlos, desplumado, y vuelve a las galanterías y las mentiras para esconder la pérdida de la prenda (esc. 7), pero doña Luisa las corta y le comunica que ya ha dado su mano a D. Manuel quien la ha aceptado. Se cierra el acto y la comedia con unas duras reflexiones morales sobre el juego y el destino del jugador.

[4] El lugar es «una sala de paso que comunica a las diferentes habitaciones». Igual justeza en el tiempo: «La acción principia a las ocho de la mañana, y finaliza antes del toque de oraciones del mismo día» (p. 7).

[5] En el primer acto hay una escena con redondillas (esc. 1) y las demás (2-7) son un largo romance en e-e. En el segundo empieza con un romance en e-a (1,2,3), al que siguen otras escenas en redondillas (4, 5 y 6). El tercero está escrito exclusivamente en un largo romance rimado en i-a (esc. 1-7); y el cuarto igual pero en a-a (esc. 1-13). En cambio el quinto está escrito sólo en redondillas (1-8).

A mi juicio, lo más preciado de esta versión es la capacidad de reelaboración a partir del texto original. A veces es pura necesidad de adaptar los caracteres o los detalles[6] de la trama al público y a la sociedad para que cumpla con la verosimilitud y finalidad moralizadora de la sátira. Pero otras es auténtica creación despegándose del modelo original. En el caso de la visita de acreedores (zapatero y sastre) se convierte en un retazo de sainete costumbrista (esc. IV, 3). Igualmente son retazos costumbristas sus versiones de los monólogos de Perico (vv. 4-11) soñando con su triunfo[7] y de don Carlos (vv. 956-985) describiendo las delicias de la vida del jugador.[8] También está adaptada y ampliada la discusión de las ventajas del joven o del viejo enamorado (vv. 54-62), convertidos aquí en ridiculizado petimetre y vejete galán:

Tomasa: ¿Preferirá un mozalbete
barbilampiño, lindito,
todo gestos, todo dengues,
y tan poquísima cosa
que al menor vaivén se quiebre? [...]
No bailar porque se suda;
no cantar porque se siente
la garganta del esfuerzo;
no discurrir porque duele
la cabeza: abrir un libro,
ni se diga, ni se piense [...]
Perico: [...] Harto mejor
os tuviera un vejete
a quien sobra de malicias
lo que le falte de dientes:
con su gorro puntiagudo,
su bata de seda verde,
su moquero y sus chinelas
de encarnado tafilete. (pp. 20-21).

[6] Así el jugador español pide cigarros (p. 30) y no *la robe de chambre* (v. 131).

[7] «¿Que ventura! Ya me veo/en la testera de un coche/correr de día y de noche,/ir al Prado, al coliseo,/al café; tener usía,/mirar fosco, hablar muy mal,/y siempre en impersonal;/olvidar que he sido un día/pobre, y despreciar al pobre/sólo porque soy rico;/ser sabio, si fui borrico; /ser oro lo que era cobre./Ea, Don Pedro, valor;/¿quien sabe?... mas, ¡ay de mí!/Tomasa viene. Volví/a criado de jugador» (pp. 10-11).

[8] «Entre doce y una se viste,/se compone, se acicala,/y va a la puerta del Sol/a manifestar sus gracias./ [...]/A las cinco el Prado aguarda,/y en él cinco mil bellezas/que le admiran y le inflaman./[...]/El juego a todos iguala:/sexos, rangos, jerarquías,/opiniones, circunstancias,/se ocultan y desvanecen/delante de cuatro cartas" (pp. 115-118).

Finalmente hay fragmentos enteramente nuevos que pertenecen a la invención de Gorostiza como el de las disputas entre hombres y mujeres[9] o la lección moral sobre el juego:

El que vive de engañar,
el que su familia olvida,
el que no piensa ni cuida
sino en deber y trampear;
en fin, el que a todo precio
juega, pierde y se envilece,
don Jacinto, no merece
compasión, sino desprecio. (p. 157)

Ciertamente estamos ante una comedia «imitada», tal y como la calificó su autor, porque, dentro de la más pura preceptiva clasicista, ha sabido elaborar una versión adaptada a la lengua, costumbres e intereses del público receptor.

2. Más lejos llega en su comedia *El amigo íntimo*. Procede de *Monsieur Sans-Gêne ou l'ami de collège*, vodevil en un acto de Desaugiers y Gentil, que se convierte bajo la pluma de Gorostiza en una comedia en prosa de tres actos. Ciertamente es mucho más que una traducción y, con este nombre o con el *Don Cómodo*, obtuvo un gran éxito de público.[10]

En el original francés intervienen sólo seis personajes en la acción[11] que se desarrolla en una casa burguesa en las cercanías de París. En la versión de Gorostiza los personajes son once, la escena se sitúa en Játiva y el argumento[12] se completa con

---

[9] «*Perico*: Muchacha, di lo que quieras,/porque insultos de mujeres,/cuando estáis,..así... enfadadas,/más me agradan que me ofenden./[...]/Los hombres también solemos/decir de ustedes mil pestes:/que sois... lo que sois. Y luego/dime por Dios ¿qué sucede?/Que el hombre grita y complace/y la mujer calla, y vence» (pp. 13-14).

[10] En la *Cartelera prerromántica sevillana* aparece programada desde el 1821 hasta el final del período recogido (Aguilar Piñal 1968: 21).

[11] Al levantarse el telón el ama de llaves de un rico propietario se queja del desenvuelto comportamiento de M. Sans-Gêne quien, alegando su vieja amistad con el amo, ha mandado que le sirvan de comer y beber a pesar de la ausencia de éste. Sans-Gêne dispone, premia y amenaza en casa ajena haciendo honor a su nombre basándose en una amistad surgida treinta años atrás en el colegio. Cuando el propietario y su hija regresan de Le Havre, donde han ido a recoger información sobre Eugène, joven pretendiente de la hija, se tropiezan con que Sans-Gêne se ha postulado como novio y ha salido a buscar un notario para firmar sus capitulaciones matrimoniales. Por fin logran echarlo de la casa, pero, incorregible, regresa a pasar la noche alegando que su coche ha volcado. El tono es siempre ligero y los descaros de Sans-Gêne se exponen entre risas y cantos de *couplets*.

[12] En el primer acto (13 escenas) el ama de llaves y una joven criada nos ponen en antecedentes del viaje del amo y de su hija a Valencia, En esto llega D. Cómodo, al que acompaña el joven D. Teodoro, preguntando por don Vicente, su amigo desde la infancia. A pesar de la ausencia de éste y mientras da detalles de su vieja amistad, comienza a disponer como si estuviese en su casa: admite a un criado despedido, ajusta el precio de

nuevos elementos, debidos no tanto a la complejidad de la intriga, como al enriquecimiento del carácter de algunos personajes y la creación de otros nuevos. Don Cómodo no es un carota empobrecido y aprovechado, sino un indiano rico (lo que permite hacer comparaciones entre los españoles de los dos hemisferios) que come en casa ajena porque no le gusta estar solo, que procura la felicidad de quienes lo rodean y se arroga el derecho de "llamarme el amigo íntimo de cuantos me conocen" (p. 117). D. Vicente, el rico propietario, se convierte en un hidalgo conservador y poco generoso. El papel de su hija, doña Juanita, ha crecido hasta convertirla en una decidida mujer que sostiene dos diálogos capitales -con los dos pretendientes y con su padre- en defensa de su amor. El pretendiente español, don Teodoro, está muy lejos del francés Eugène - pendenciero, jugador, bebedor y mujeriego- que teme por los posibles informes negativos sobre su persona. Don Teodoro, aunque de buena familia, es más pobre "que un hidalgo de la montaña" y se dedica al comercio en Alicante junto a su tío. Sabe defender con apasionados e ilustrados discursos su amor y las razones del corazón ("La razón no quiere fuerza", p. 110). Su oponente, el viejo hidalgo don Frutos, es un personaje absolutamente nuevo que representa la vieja España, el matrimonio por interés y el "qué dirán". La adaptación del carácter de estos personajes, más la creación y presencia de mayor número de criados, del vecino huertano y del escribano sirven para incrementar el costumbrismo y el color local.

Se hace difícil encontrar fragmentos que se limiten a la versión literal españolizada.[13] Como ejemplo de su escritura, prefiero destacar aquellos inventados

---

venta de una huerta, pide de comer, arranca las páginas de un libro, etc. Don Teodoro, joven enamorado al que don Cómodo quiere ayudar, decide que es mas prudente esperar en la fonda. En el segundo acto (17 escenas) mientras don Cómodo come y el ama duda si debe sacarle también el vino añejo, aparece D. Frutos, hidalgo vecino que se presenta como amigo de la casa, quien es inmediatamente abrazado e invitado a comer por don Cómodo. Al llegar don Vicente y su hija, doña Juanita, se encuentran con el afectuoso y desenvuelto don Cómodo quien les anuncia incluso que trae un novio para la señorita y que busca un notario para acelerar el enlace. El encuentro de don Teodoro y doña Juanita deja claro el amor de los jóvenes frente al matrimonio de conveniencia con D. Frutos. Ya en el tercer acto (9 escenas) don Vicente da rienda suelta a su enfado, mientras don Cómodo prefiere irse a dormir y remitir las discusiones al día siguiente. Se produce entonces una interesante escena de las dos pretendientes ante Don Vicente discutiendo del matrimonio por amor o por interés seguida de otra con las sinceras declaraciones de doña Juanita dispuesta a obedecer, pero no a mentir. La llegada del escribano leyendo las ventajosas cláusulas del contrato de matrimonio dictadas por don Cómodo, permite concluir la pieza con la boda de los jóvenes y la alegría de todos los favorecidos por su generosidad.

[13] Sans-Gêne: *Tu te fâches?*
Dumont: *Oui, monsieur, je me fâche.*
Sans-Gêne: *Ah! mon pauvre Dumont! nous differons bien l'un de l'autre.*
Dumont, *à part: Fort heureusement.*
Sans-Gêne: *Car, tel que tu me vois, je donnerais tout ce que je possède pour avoir demain cinquante mille livres de rente, et pourquoi? pour les partager avec toi.* (pp. 38-39).
D. Cómodo: Acaso te incomoda mi franqueza.
D. Vicente: Sí señor, muchísimo.
D. Cómodo: Pues te aseguro que en este caso no nos conocemos.
D. Vicente: De lo que me alegro infinito.

por Gorostiza en los que se defienden los derechos del corazón[14] o se ataca la vieja España, como el siguiente que, según Bélorgey (1970: 25) fue censurado en la representación: "D. Vicente: Qué siesta ni qué demonio, que la duerman en hora buena los seres privilegiados, los canónigos, los maestrantes; pero no los criados que esperan a sus amos" (p. 103).

Así, a partir de la piececilla francesa y aprovechando muchos de sus elementos, Gorostiza ha construido una comedia más amplia con dos aportaciones principales: la adaptación de los caracteres y los rasgos costumbristas y la discusión ilustrada sobre el libre matrimonio de la mujer.

3. *El cocinero y el secretario* es una traducción del vodevil de Scribe y Mélesville *Le secrétaire et le cuisinier*, estrenado en 1821. El argumento es muy simple: un embajador busca secretario y cocinero; al presentarse un pretendiente para el puesto de cocinero se le toma por el recomendado para secretario. Tras diferentes equívocos que hacen la comicidad de la pieza, se resuelve todo con las verdaderas identidades y la boda de la hija de la casa con el verdadero secretario.

El vodevil se convierte en una comedia de un acto en prosa mínimamente adaptada. La acción es idéntica: Gorostiza traduce escena a escena convirtiendo las 23 escenas de la pieza francesa en 24 por desdoblamiento de una de ellas (de la 9 saca también la 10). Los *couplets* quedan integrados en el recitado (como ocurre en la escena primera en la que el mayordomo introduce la situación o el larguísimo monólogo de Ropavieja en esc. 7, o bien son simplemente suprimidos como los de la esc. 16 o la última, en la que ya no son necesarios.

Aunque Gorostiza la califica de "imitada", sólo se trata de una buena traducción literaria en la que la literalidad no se lleva al extremo, sino que se ha adaptado a la sociedad y público español del momento. Así la acción ocurre en Madrid en vez de París y los nombres son igualmente hispanizados: Elise es Luisa; Alphonse es Alfonso que abandona su guarnición en Valencia -y no en Strasbourg-; el vizconde de la Mina, el condesito del Remolino... El más conseguido es Antonio Ropavieja, nuevo nombre del cocinero Soufflé. Pero no sólo se adaptan los nombres sino la descripción del carácter de los personajes. Por ejemplo "le marquis de Limoges" (esc. 9) se convierte en "El condesito del Remolino. Un caballero andaluz, vivaracho, decidor, que viste de majo, gusta de toros" (p. 18).

D. Cómodo: Porque yo quisiera poseer mañana los estados del duque de Medinaceli...
D. Vicente: Lo creo.
D. Cómodo: Para partir contigo su renta.
D. Vicente: No quiero tanto, y sí solo que tenga usted la bondad de dejarme dueño de mi casa." (pp. 110-111).

[14] *D. Vicente*: ¡No sé como contengo mi cólera! Insolentes...
D. *Teodoro*: ¿Se borran por ventura en tan breve tiempo las primeras impresiones de un amor virtuoso? ¡Ah! No señor: el fuego que ardía en nuestros pechos desde que nos vimos y apreciamos en Valencia era inextinguible; y la ausencia y las trabas, y los riesgos, y los inconvenientes de cualquiera especie que hayan sido, lejos de amortiguar su ardor, sirvieron sólo para avivarlo hasta el extremo." (p. 112)

La adaptación de los personajes y de sus hábitos contribuyen a darle un tono local, de costumbrismo español. Ropavieja no puede citar su apellido sin una pequeña apostilla genealógica:

Ropavieja: Antonio Ropavieja
Mayordomo: ¡Ropavieja! Raro apellido.
Ropavieja: Lo heredé de mi padre...
Mayordomo: Ya...
Ropavieja: Que tuvo gracia particular para...
Mayordomo: ¿Y de dónde sale usted? (p. 13).[15]

Y se completa su carácter con rasgos de pícaro: "*Ropavieja*: Amigo Ropavieja, ya estás en campaña, y ya venciste la primera dificultad, que era subir la escalera" (pp. 11-12).[16] Del mismo modo, se supone que las señoritas no madrugan[17] y que los señores desayunan chocolate[18].

Incluso cuando sigue fielmente el original, la traducción es muy ágil, viva y ajustada a los giros coloquiales españoles. Veamos algunos ejemplos:[19]

Le vicomte*: Vous lui direz que c'est le vicomte de Sauvecourt.*
Antoine*: Comment! celui à qui jadis il dut sa fortune?*
e vicomte*: Oui, son ancien ami.* (esc. 2, p. 49)
Vizconde: Dígale que ha estado aquí a verle el vizconde de la Mina.
Mayordomo: ¡Como! ¿Usía es el vizconde de la Mina? ¿Aquél a quién mi amo debe tantos favores, tantos...?
Vizconde: El mismo que viste y calza. (esc. 2, p. 5)

---

[15] Este es el original francés: "*Soufflé: Monsieur, l'on m'appelle Soufflé.* Antoine: *Où étiez vous avant de venir ici?* (esc. 8, p. 57).
[16] Soufflé: *Allons, Soufflé, mon ami, te voilà lancé, le premier pas est fait.* (esc. 7, p. 55)
[17] Antoine: *Chut! C'est mademoiselle Élise, notre jeune maîtresse.* (esc. 3, p. 51).
Mayordomo: Pero silencio, que viene la señorita. ¡Lo que ha madrugado!" (p. 7).
[18] Le Vicomte: [...] *Attendez... à quelle heure déjeune-t-il?*
Antoine: *Â onze heures.*
Le Vicomte: *Dans une heure, c'est bien. Vous ferez mettre mon couvert.* (esc. 2, p. 50).
Vizconde: [...] a qué hora suele almorzar?
Mayordomo: A las diez se le entra el chocolate, y ...
Vizconde: ¡Chocolate! No en mis días. Dígale usted que vendré a almorzar con él, pero[...]." (p. 6)
[19] He aquí otros:
Antoine: *Et si vous continuez à vous bien conduire, on vous gardera.*
Alphonse: *Quel bonheur!* (esc. 9, p. 62)
Mayordomo: Vaya, se quedará usted en casa.
Alfonso: Cuántas gracias..." (p. 20)
M. de Saint-Phar. *Voilà une escapade qui passe la plaisanterie. Antoine?* (esc. 16, p. 75)
Embajador: ¡Qué muchachada! Francisco".(esc. 17, p. 33)
Élise*: Sans doute! C'est Alphonse!* (esc. 22, p. 85)
Luisa: No hay duda, papá, éste es mi Alfonso." (esc. 23, p. 44).

Soufflé: *Cinq mille francs!!! quelle maison!* (esc. 8, p. 59)
Ropavieja: ¿Qué dice usted! ¡Dos mil reales! (Aparte) ¡Cáspita! ¡Y qué casa tan rumbosa! (esc. 8, p. 15)

Antoine: *Messieurs, je vous laisse, chacun votre affaire.* (esc. 10, p. 68)
Mayordomo: Ea, señores, la de Antón perulero, cada cual atienda a su juego. (esc. 11, p. 27)

Sólo he encontrado dos fragmentos enteramente nuevos introducidos por Gorostiza. Ambos tienen un alcance moral. El primero es para aclarar la voluntad de los padres de casarlos:

Embajador: El chasco por otra parte es tan pesado, que casi casi deberíamos enfadarnos.
Vizconde: Pues bien, enfadémonos.
Embajador: Pero ellos se quieren; luego su edad es tan proporcionada... ¿y a la nuestra que cosa nos puede suceder mayor que establecer a nuestros hijos de un modo que a la verdad no tiene nada de irregular?
Vizconde: Eso quiere decir en plata que...
Embajador: Que podemos dar principio a mi embajada firmando un tratado de paz y casándolos inmediatamente. (esc. 16, p. 34)

El segundo es una reflexión totalmente nueva sobre la condición social: "¡Ojalá en las distintas mutaciones de la comedia humana se conformasen todos tan presto con su suerte como se han conformado con la suya el Secretario y el Cocinero!" (esc. 24, p. 47).

4. *El amante jorobado* es la traducción de *L'amant bossu*, vodevil de Scribe, Mélesville y Vandière de 1821. La versión de Gorostiza que hemos consultado es un ejemplar manuscrito de 1826, que dice ser copia de la traducción de 1822.

La trama del vodevil es muy simple. Célicour, quien ama a Aglaé, se disfraza de jorobado como se supone que es Pichard, el novio que por interés le ha buscado M. de Plinville, su tío y tutor. El tío, al ver al supuesto novio, se espanta de tener que casar a su sobrina con un ser deforme. La llegada de Mme de Roselle con el auténtico Pichard aumenta el enredo. Finalmente Célicour descubre su verdadero carácter e identidad y consigue la mano de Aglaé.

Bajo la pluma de Gorostiza, el vodevil se convierte en una comedia de enredo en prosa de un sólo acto y 21 escenas. La acción es enteramente traducida y el mayor número de escenas responde exclusivamente a una numeración más estricta con los movimientos de los personajes.[20] Al igual que en el caso anterior los *couplets* reciben bajo la pluma del traductor uno de estos tratamientos: o se suprimen (como al principio de la escena 8 y al final de la 14) o se integran en diálogo (final de esc. 13, p. 219; final de esc. 17, p. 227).

[20] El original francés tenía 19 escenas. La escena 9 sale del final de la VIII; la XV se divide en dos: 16 y 17.

A pesar de ser calificada de "imitada", se trata, como en el caso anterior, de una buena traducción literaria con la usual españolización de lugares,[21] nombres y caracteres. Los nombres y la condición social son adaptados: don Ramón; doña Luisa; don Leoncio, que es oficial de caballería; la marquesa de Suero-Fresco; Juliana -el único literalmente traducido- que pasa de jardinera a criada. Además se citan los nombres de D. Enrique de Guzmán el Bueno y de Dña. Anacleta Ladrón de Guevara.

Pero la buena traducción se nota en la adaptación a un lenguaje vivo, ágil y ajustado a los giros coloquiales y costumbres de sus personajes españoles:

> *Comment! monsieur, vous v'là... Ah! mon Dieu!* (esc. 2, p. 192).
> Señorito de mi vida... Usted aquí! (esc. 2)
>
> *Et bien, restez donc, je vous en supplie...*(esc. 13, p. 219).
> Espérense ustedes por la Virgen... (esc. 14).[22]

Quizás el mejor fragmento sea el encuentro del falso jorobado con el tío y tutor de su amada:

> Célicour*: Bonjour donc, mon cher oncle; que je suis content de vous voir, et de me reposer!... voilà-t-il assez longtemps que je roule...*
> M. de Plinville: *Ce cher Pichard, le voilà donc!... (Le regardant) C'est bien lui.* (esc. 7, p. 205)
> *D. Leoncio*: Venga otro abrazo, tío y señor...otro todavía
> *D. Ramón*: Y otros mil, si por mi gusto fuera. ¡Vaya, vaya, qué gordo! que... no puede usted negar la pinta... usted es... (esc. 8)

A diferencia de las traducciones anteriores, no he encontrado ningún añadido importante propio de Gorostiza. Sin embargo la traducción de los nombres de los aristócratas comporta, a mi parecer, cierta dosis de burla: la marquesa de Suero-Fresco, D. Enrique de Guzmán el Bueno, Dña. Anacleta Ladrón de Guevara.

5. Finalmente analizaremos el manuscrito de *La casa en venta*, "comedia en un acto, traducida del francés en verso", sin nombre de autor o traductor, y que se atribuye a Gorostiza según la conocida nota: "El primer apunte se le dio al Sr. Gorostiza para poner la ópera de sólo representado, y se perdió por haberse marchado de España. En la época que era galán Bernardo Avecilla". Este manuscrito (Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea-1-72-3, B) lleva, en cambio, algunas notas: "Príncipe",

---

[21] París se convierte en Madrid y las diligencias pasan por Huete: *Il ya une valise qui contient les effets du prétendu, et qu'on a sans doute envoyé en avant* (p. 197) se traduce por «Cabalmente llegó anoche el ordinario de Huete con la maleta del novio» (esc. 2).

[22] He aquí otros: *Et il compte bien y revenir dans une heure* (esc. 4, p. 200) - No tardará media hora en volver. (esc. 4).
M. Pichard qui descend de voiture (esc. 6, p. 206) - El señor don Enrique acaba de apearse de su caballo (esc. 6).

"L. 2º". Al final del manuscrito aparece la censura de Francisco Ramiro y Arcayos fechada a 24 de abril de 1815 y el permiso de representar en papel sellado lleva la firma y rúbrica de Francisco Carvaller Muñoz, rúbrica que aparece como visado en cada pliego, y la fecha de abril de 1817. El manuscrito conservado es un ejemplar de trabajo procedente del teatro del Príncipe con abundantes notas sobre el texto: acotaciones de entrada y salida, apartes, nombres de los actores y tramoyistas (Azcona, Díez, Sánchez -sistemáticamente tachado y sustituido por Ibáñez-, Bueno, Palomino) rectificaciones con otra letra y marcas varias.

Si esta comedia es obra de Gorostiza, estaríamos su primera obra de teatro conocida, anterior a cualquier otra traducción, refundición o creación original. Por otra parte esta versión de *Maison à vendre* sucedería en el repertorio a las anteriores de Enciso Castrillón, calificada indistintamente como «ópera» y «comedia» (Lafarga 1983-1988: II,49) y de Tapia, "opereta" u "ópera" atestiguada por Andioc & Coulon (1997: II, 652). Sería interesante precisar la fecha[23] de estreno de nuestra versión, demostrar su autoría y su relación con las versiones anteriores.

La característica más señalada de esta traducción es su literalidad. El autor sólo ha pasado el lugar de la acción de las cercanías de Burdeos a las de Valencia y ha hecho una adaptación mínima de los nombres de los personajes, como era usual: doña Petra, Isabela, D. Saturio, Baldíos (Versac, le jeune poète), pero Dermont, el joven compositor enamorado conserva su nombre. Tampoco hay adición o ampliación de materia. Las veinte escenas del original se convierten en 22 escenas, no por la modificación del argumento, sino porque ha cambiado numeración desde el primer soliloquio. El traductor vierte a verso tanto la prosa como los cantos o recitados (como la carta de la escena XVIII) que allí se incluyen. Sólo faltan del manuscrito los cantos traducidos como tales, que lamentablemente no están y han sido sustituidos por las anotaciones de *canto nº 1* o *nº 2* .[24] El metro usado en castellano es un largo romance en rimas asonantes *e-a*, a excepción del fragmento de los sueños de Baldíos y las réplicas de Dermont asonantado en *i-a*. Son versos bastante prosaicos que debemos imaginar salpicados por los citados cantos y músicas.

Como ejemplo ofrecemos fragmentos de dos escenas capitales. En primer lugar el encuentro de los dos enamorados, Dermont e Isabela, que es vertido de modo bastante literal, pero en versos que yo calificaría al menos de flojos:

---

[23] Sin embargo no he encontrado su estreno en la relación que ofrece Cotarelo hasta 1819. Rodríguez Plaza sitúa su estreno en 1827 (1989: 22). En cuanto a la *Cartelera prerromántica sevillana*, sólo nos atestigua la presencia de una comedia con tal nombre (pero no la misma traducción) en varias temporadas teatrales desde 1805 a 1835, entre las que destaca el número de interpretaciones alcanzado en la de 1824 (Aguilar Piñal 1968: 15).

[24] Así al final de la escena primera aparece la indicación de canto nº 1; el canto de Lise (esc.4, p. 5-6) se convierte en canto nº 2, del que sólo tenemos la indicación, pero no el texto. También aparecen las indicaciones de *Canta Rondó nº 3* en la escena 8ª, de *Dueto* en esc. 13ª y de *Quinteto* al leer la carta del tío en esc. 20ª.

Isabela: Yo estaba aquí
en una continua guerra
con mi tía, y con mí propia
porque tuve la imprudencia
de haber amado a un ingrato.
Dermont: ¿Ingrato yo? ¡Si tú vieras
mi pecho!
Isabela: ¿Qué he de pensar
de vos? Quien ama de veras
siempre busca la ocasión
de escribir a la que aprecia.
Mas ya veo, los placeres
de la corte: alguna nueva
dama lograron borrar
de vuestro pecho...
Dermont: Isabela,
escúchame por piedad
y advertirás mi inocencia.
Me advertistes tu partida,
para mi amor tan funesta,
pero sólo me decías
que ibas cerca de Valencia,
a una casa de tu tía,
mas sin expresar dónde era. (esc. 12)[25]

El segundo, mucho mejor, es la cómica escena de la reventa (esc. 17, sin numerar en manuscrito):

Saturio: [...] ¡Hum! No os parezca
muy barata. Es casa antigua.
Baldíos: Se compone a la moderna
Saturio: Y luego el terreno es malo.
Baldíos: Cultivándole se enmienda.
Saturio: Mucho bosque.
Baldíos: Se hace un corte.

[25] Dermont: *Mais il fallait savoir...*
Lise: *Que j'étois dans ce pays, ignorée de tout le monde, tourmentée par ma Tante; seule, enfin, en butte aux regrets d'avoir aimé un inconstant?*
Dermont: *Moi! incostant! ...Oh! jamais!*
Lise: *Et que voulez-vous que je pense? Me ferez-vous croire que lorsqu'on aime véritablement, on ne sait pas trouver le moyen de le dire, de l'écrire; mais, les plaisirs de la Capitale, et peut-être d'autres amours, ont su vous faire oublier une infortunée, qui conservera toute sa vie le chagrin de vous avoir aimé.*
Dermont: *Lise! ah! de grace! laissez-moi me justifier à vos yeux! Je ne suis pas coupable...Souvenez-vous qu'avant votre départ, vous m'écrivites; mais, tout en m'annonçant que vous alliez habiter une maison de campagne, des environs de Bordeaux, vous oubliâtes de me dire le nom de l'endroit.* (esc. 11, p. 23).

Saturio: Eso sí.
Baldíos: ¡Qué diferencia
hallaréis dentro de poco.
Saturio: Cuando un hombre tiene idea,
saca partido de todo.
Baldíos: Mucho. Veis la casa esa.
Saturio: Sí señor.
Baldíos: ¿La habéis andado
por dentro?
Saturio: Veces diversas.
(Aparte) Él no sabe que es la mía.
Baldíos: Me parece tiene piezas
con ventanas a mi jardín.[26]

6. Del análisis de estas traducciones podemos concluir que Gorostiza, aunque gustara de tildarlas de "imitadas", realiza esta actividad literaria con distintos niveles de adaptación. En tres de ellas el argumento es trasladado fielmente, con españolización de lugares, personajes y costumbres. En las otras dos predomina la reelaboración o recreación de la intriga con modificación de personajes, caracteres y trama. Estas piezas, al igual que sus refundiciones, constituyen un punto intermedio con las originales de Gorostiza. En las aportaciones de materia del "imitador" destacan la crítica de las clases privilegiadas, la estimación social del comercio, la condena moral del juego, el amor de los jóvenes y la elección matrimonial. Todos estos temas reflejan los valores ideológicos de la Ilustración y de la burguesía naciente.

Desde el punto de vista formal debemos resaltar que Gorostiza se atiene a las reglas según la más pura preceptiva clasicista. Se sirve del verso en sus dos primeras traducciones y de la prosa en las otras tres. La versificación de *El jugador* destaca por su calidad. Tanto en prosa como en verso utiliza una lengua viva y adaptada a los giros coloquiales y al carácter del castellano, de modo tal que no hay mera traslación lingüística, sino recreación de la frase.

En cuanto al nivel de éxito de sus versiones, recordemos que según la *Cartelera prerromántica sevillana*, el número de representaciones de sus traducciones fue similar al de sus obras originales. Esto nos lleva a plantearnos el papel de los espectadores de su tiempo ante la pieza original o traducida. Pero éste ya es otro tema.

Referencias bibliográficas

1. Textos

DÉSAUGIERS & GENTIL. 1816. *Monsieur Sans-Gêne, ou L'ami de collège, vaudeville en un acte*, París, Barba (Bibliothèque Nationale, París, Y th 22057).

---

[26] Ferville: *Je vois que c'est vous qui avez acheté?...*
Versac: *Oui, j'ai mis soixante mille francs dans cette acquisition; cela n'est pas cher.* (esc. 15, pp. 29-30).

Duval, Alexandre-Vincent. 1800. *La maison à vendre, comédie*, París, Cordier (Bibliothèque Nationale, París, Y th 10658).

Gorostiza, Manuel Eduardo de. s. a. *El amigo íntimo, comedia en prosa y en tres actos. Al ciudadano Vicente Rocafuerte le dedica la comedia del amigo íntimo, su íntimo amigo Manuel E. de Gorostiza, Bruselas, 1º de julio de 1825* en *Biblioteca mexicana popular y económica*, México, 93-116.

Gorostiza, Manuel Eduardo de. *El amante jorobado, comedia en un acto, imitada del francés. Señor Gorostiza. Setiembre de 822 y copiada en noviembre de 826.* (manuscrita; Biblioteca de l'Institut del Teatre, Barcelona, 61.953).

Gorostiza, Manuel Eduardo de. *El cocinero y el secretario, comedia en un acto, imitada del francés por D. M. E. Gorostiza*, Madrid, Yenes, 1840 (Biblioteca de l'Institut del Teatre, Barcelona, 13.190).

Gorostiza, Manuel Eduardo de. *El jugador, comedia en cinco actos en verso, imitada de la que escribió Regnard con el mismo título en francés por Don Manuel Eduardo de Gorostiza*, Madrid, Repullés, 1820 (Biblioteca de l'Institut del Teatre, Barcelona, 30.984).

Gorostiza, Manuel Eduardo de. *La casa en venta, comedia en un acto, traducida del francés en verso*, sin nombre de autor o traductor, manuscrito (Biblioteca Histórica Municipal, Madrid, Tea-1-72-3, B). Lleva notas: Príncipe, L. 2º; "El primer apunte se le dió al Sr. Gorostiza para poner la ópera de sólo representado, y se perdió por haberse marchado de España. En la época que era galán Bernardo Avecilla".

Regnard, Jean-François. (1696) 1934. *Le joueur, comédie*, París, Larousse ("Classiques Larousse").

Scribe, Eugène. (1821) 1876. *L'amant bossu, comédie-vaudeville en un acte, en société avec MM. Mélesville et Vandière, Théâtre du Gymnase, 22 oct. 1821* en *Œuvres complètes*, París, Dentu, 2ª serie, VII, 189-234.

Scribe, Eugène. (1821) 1876. *Le secrétaire et le cuisinier, comédie-vaudeville en un acte en société avec M. Mélesville, Théâtre du Gymnase, 10 janv. 1821* en *Œuvres complètes*, París, Dentu, 2ª serie, VII, 45-89.

2. Estudios

Aguilar Piñal, Francisco. 1968. *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836*, Madrid, CSIC ("Cuadernos bibliográficos" 22).

Andioc, René & Mireille Coulon. 1997. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.

Bélorgey, Jean. 1970. *Le théâtre de don Manuel Eduardo de Gorostiza*, tesis de tercer ciclo, inédita, Université de Paris X-Nanterre.

Coe, Ada M. 1935. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, Johns Hopkins Press.

Cotarelo y Mori, Emilio. 1902. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de Perales y Martínez.

Lafarga, Francisco. 1983-1988. *Las traducciones españolas del teatro francés*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2 vols.

Rodríguez Plaza, Joaquina. 1989. "Notas sobre la vida y obra de Manuel Eduardo de Gorostiza" en *En torno a la literatura mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 11-30.