

BRETÓN TRADUCTOR DE SCRIBE

Ignacio Iñarrea Las Heras

Universidad de La Rioja

La labor de traducción de obras dramáticas no es, ni mucho menos, la faceta más conocida de la actividad literaria de Manuel Bretón de los Herreros. Sin embargo, su importancia en el aspecto cuantitativo es muy considerable, pues constituye un tercio del volumen total de su producción escrita.¹ La mayor parte de los textos traducidos por este autor provienen de la literatura francesa.² Según Francisco Lafarga,³ Bretón tradujo con seguridad 55 obras de diversos dramaturgos franceses.⁴

El motivo fundamental por el que Bretón se dedicó a esta actividad fue la necesidad de procurarse el sustento en sus años de juventud, cuando empezaba a dar sus primeros pasos como creador literario. Él mismo lo explica en el prefacio que escribió para la edición que de sus obras llevó a cabo en 1850 Jean Eugenio Hartzenbusch:

1. Vid. Francisco Lafarga, "¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de los Herreros", en *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga (ed.), Oviedo: Universidad de Oviedo, 1991, p. 160.

2. Bretón también tradujo alguna obra italiana, como, por ejemplo, *Antígona*, de Vittorio Alfieri. Vid. Manuel Bretón de los Herreros, *Obras*, 5 vols., Madrid: Miguel Ginesta, 1883-1884, vol. 1, p. XXI.

3. Vid. Francisco Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés*, 2 vols., Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1983-1988, vol. 1, pp. 292-293 y vol. 2, p. 224.

4. Francisco Ruiz Ramón afirma que el número total de las traducciones de Bretón es 62, mientras que son más de 100 sus creaciones originales para la escena. Vid. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 3^a ed., Madrid: Cátedra, 1979, p. 337. Esperanza Cobos Castro eleva también a 62 las traducciones de teatro francés hechas por Bretón y sitúa en 92 las obras dramáticas de su autoría. Vid. Esperanza Cobos Castro, *Traductores al castellano de obras dramáticas francesas (1830-1930)*, Córdoba: Grupo de Investigación franco-española, Universidad de Córdoba, 1998, pp. 47-54.

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 ó refundidas. La causa de esta aparente infecundidad es tan convincente como dolorosa. Se pagaban entónces tan mal las obras originales, que para probar cuánto era mísera y precaria la situación de los escritores basta decir que *Á Madrid me vuelvo*, que en su estreno duró muy cerca de un mes sin interrupcion con muy crecidas entradas, sólo me valió 1.300 rs., y en época en que con nada retribuian los empresarios de las provincias, porque nadie respetaba ni reconocia el derecho de propiedad de las obras dramáticas. Poco menor era la remuneracion de las traducciones, trabajo harto más fácil y en que muy débilmente se empeñaba la reputacion del que las hacía.⁵

Tales traducciones eran para Bretón trabajos de encargo, hechos probablemente de modo más bien apresurado, con poco cuidado y atención. Por esta razón no debió darles demasiado valor. Esto se refleja en el hecho de que la mencionada edición de 1850 sólo dé cabida a 7 de estos textos.⁶ El prefacio de Bretón parece bastante claro al respecto:

Me apliqué, pues, á traducir cuanto se me encargaba, porque sin patrimonio y sin empleo, de algo habia de vivir un hombre honrado que nunca fué gravoso á nadie, y sólo daba tal cual comedia toda mia para cumplir con lo que ya el público tenia derecho de exigirme y mi irresistible vocación reclamaba, hasta que mejores tiempos me fueron permitiendo no malgastar mi poco ó mucho estro poético en versiones más ó ménos libres de concepciones ajenas. Por tanto, sólo doy lugar en esta recopilacion á siete traducciones de las que pude elaborar con alguna más detención y esmero.⁷

Bretón se vio aquí, sin duda, condicionado por lo que fue la situación general de la creación dramática española durante las primeras décadas del siglo XIX. Ante la escasísima producción de obras originales, en un momento caracterizado por el estancamiento cultural e intelectual y por una durísima censura, la demanda de obras

5. Manuel Bretón de los Herreros, *op. cit.*, pp. LX-LXI. Se reproduce aquí la ortografía original. Se procederá de igual manera con el resto de las citas procedentes de textos de Bretón, tanto literarios como de otra índole.

6. Bretón decidió, para una edición de sus obras posterior a la de 1850, reducir el número de traducciones de 7 a 2. Vid. *ibidem*, p. LXII; Francisco Lafarga, “¿Adaptación o construcción?... *op. cit.*, p. 160.

7. Manuel Bretón de los Herreros, *op. cit.*, p. LXI.

destinadas a la escena tuvo que ser satisfecha gracias a las traducciones de textos procedentes del extranjero, sobre todo de Francia.⁸ La presencia de los traductores se hacía así necesaria. Esta clase de trabajo no sólo les permitía ganarse la vida, sino también, dado que la mayor parte de ellos eran además autores de obras originales, aprender, adquirir experiencia y desarrollar su propia capacidad y maestría.⁹

Como señala Miguel Ángel Muro Munilla,

en los primeros años del XIX, la comedia de costumbres, acogida con gusto por el público, encontraba modelos y productos al mismo tiempo en los autores franceses, que eran objeto de incesantes traducciones. Es el momento espléndido de autores como Collin d'Harleville, Picard, Etienne, Fabre d'Eglantine o Marivaux. Junto a ellos, Molière [...], Sedaine, Beaumarchais o Mélesville, y sobre todos, Eugène Scribe, traducido y adaptado hasta la saciedad.¹⁰

De modo más concreto, autores franceses contemporáneos o anteriores a Bretón en poco tiempo como Alexandre-Vincent Duval, Jean-François Bayard, François Ancelot, Michel Dieulafoy y Jean-Marie Boutet de Monvel, además de los citados Jean-François Collin d'Harleville, Louis-Benoît Picard, Charles Étienne y Eugène Scribe, cultivaron la comedia y también un género que gozó de una enorme aceptación, tanto en Francia como en España: el vodevil.¹¹ Uno de sus rasgos definitorios más importantes es la combinación de dos componentes fundamentales, uno dialogado y otro cantado. Su propia evolución en Francia llevará a la progresiva postergación y, finalmente, a la definitiva desaparición de la parte musical.¹² En sus traducciones al castellano se prescindió también de este elemento. De tal manera, el vodevil quedaba convertido para el público español en una

8. Vid. José M^a Díez Borque (*et al.*), *Historia del teatro en España*, 3 vols., Madrid: Taurus, 1988, vol. 2, p. 400; Miguel Ángel Muro Munilla, *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1985, p. 29.

9. Vid. José M^a Díez Borque (*et al.*), *op. cit.*, p. 400; Francisco Lafarga, "¿Adaptación o construcción?... *op. cit.*", p. 160.

10. Miguel Ángel Muro Munilla, *op. cit.*, p. 29.

11. Vid. Georges Le Gentil, *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, París: Hachette, 1909, pp. 77-78.

12. Vid. *Le théâtre en France*, 2 vols., sous la direction de Jacqueline de Jomaron, París: Armand Colin, 1989, vol. 2, pp. 165-167; Roberto Dengler Gassin, "Apuntes sobre el teatro vodevilésco de Scribe y su acogida en las tablas madrileñas", en *Teatro y traducción*, Francisco Lafarga y Roberto Dengler (ed.), Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, p. 132.

comedia en uno o dos actos (al igual que en los textos originales franceses), destinada sobre todo al divertimento del público.¹³

Como ya se ha anticipado, Eugène Scribe fue, sin ningún género de dudas, el autor teatral que más éxito popular alcanzó en Francia y en España¹⁴ en la primera mitad del siglo XIX. Su producción para la escena, realizada con frecuencia en colaboración con otros escritores,¹⁵ es muy amplia y variada. Supera las cuatrocientas obras y abarca géneros como la comedia breve, la gran comedia, el drama, la ópera o la ópera cómica.¹⁶ Sin embargo, el vodevil es el género con el que alcanzó las mayores cotas de fecundidad y de gloria. Supo realzarlo y conferirle un mayor vigor, introduciendo en él elementos nuevos. El equívoco o *quid-pro-quo* contribuyó a enriquecer la intriga.¹⁷ Una mayor y más aguda observación de la realidad contemporánea aumentó la importancia de dos elementos ya tradicionales en el vodevil, como son la atención a la actualidad y la sátira de las costumbres.¹⁸ De esta forma, Scribe llevó a cabo un acercamiento entre el vodevil, la comedia de intriga y la comedia de costumbres que dio como resultado un tipo de creación la cual no deja de ser un vodevil, aunque presenta novedades que llevaron a algunos críticos de su época a afirmar que había creado un género nuevo, la *comédie-vau-deville*. Scribe fue capaz de desarrollar, con la preparación de estas obras, una técnica de escritura y construcción dramáticas que constituyó la base de la mayor parte de su producción y que fue el origen de la expresión *pièce-bien-faite*.¹⁹

En lo que respecta al aspecto temático, los vodeviles de Scribe constituyen el reflejo fiel, aunque muy complaciente, de una época y, sobre todo, de una determinada clase social y de su mentalidad: la burguesía francesa, en imparable ascen-

13. Vid. Roberto Dengler Gassin, *op. cit.*, p. 132; Mariano José de Larra, “De las traducciones”, artículo publicado en *El Español* de 11 de marzo de 1836 y reeditado en *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*, Francisco Lafarga (ed.), Barcelona: EUB, 1996, pp. 394-398.

14. Sobre la relación de Eugène Scribe con el teatro español, vid. Marilyn Lamond, *Eugène Scribe and the Spanish Theater, 1834-1850*, Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 1997.

15. Algunos de los colaboradores de Scribe fueron Mélesville (seudónimo de Anne-Honoré-Joseph Duveyrier), Germain Delavigne, Jean-François Bayard, Édouard-Joseph-Ennemond Mazères, Constant Ménessier o Francis Cornu. Vid. Francisco Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés... op. cit.*, vol. 1, pp. 284-286 y vol. 2, pp. 212-213.

16. Vid. Eugène Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, 5 vols., Ginebra: Slatkine Reprints, 1973, reimpression de la edición de París, 1904-1911, vol. 5, pp. 372-373.

17. Vid. *ibidem*, p. 338; Roberto Dengler Gassin, *op. cit.*, p. 136.

18. Vid. Eugène Lintilhac, *op. cit.*, pp. 338-339 y 373-374.

19. Vid. *ibidem*, *op. cit.*, pp. 372-374.

so a lo largo de la Restauración y de la Monarquía de Julio, a la cual él mismo pertenecía. En sus obras se exaltan como las más preciadas virtudes aspectos propios del pensamiento y del sentir burgueses: el sentido común, el pragmatismo o la importancia del dinero:

los temas más relevantes en torno a los cuales gira todo el teatro de Scribe son el dinero, el amor, la familia, el matrimonio, vistos todos desde una perspectiva propiamente burguesa decimonónica. Scribe simboliza este espíritu de orden y respeto a lo establecido asentado en el núcleo familiar. Su moral es fruto de un pragmatismo alimentado por la experiencia y la observación de lo real y modela todas las acciones y actitudes de los personajes.²⁰

Así pues, Scribe observa con atención a esta burguesía que constituye la parte más numerosa de su público. Toma nota de sus gustos para ofrecerle lo que espera ver sobre la escena. Compone sus vodeviles a la medida de estos espectadores, con la finalidad principal de contentarlos y obtener su favor.²¹

La incipiente sociedad burguesa, cada vez más dominante con el advenimiento de Luis XVIII, encuentra en la filosofía práctica de las obras de Scribe y sus acólitos un eco a sus juicios y prejuicios, una respuesta a sus problemas, una guía para sus ideales de bajo vuelo. En el mundo en que el negocio, las finanzas, la industria lo van dominando todo, el dinero se convierte en el eje que condiciona todos los resortes de la acción, de la vida diaria.²²

Esto no significa que Scribe tratara con menosprecio a otras clases sociales. Muy al contrario, supo ser cuidadoso y considerado en sus obras con toda la variedad de espectadores que acudían a verlas a la sala donde solían ser representadas en París, el teatro del Gymnase-Dramatique. Nadie se sentía maltratado en ellas, nadie quedaba insatisfecho de lo que había podido presenciar.²³ Esta capacidad para agradar a un público tan amplio y variado, aunque básicamente burgués, que podía encontrarse también en otros países, le permitió alcanzar asimismo un enorme éxito fuera de las fronteras francesas.²⁴

20. Roberto Dengler Gassin, *op. cit.*, p. 133.

21. Vid. *ibidem*, pp. 133 y 136.

22. Vid. *ibidem*, pp. 133.

23. Vid. *ibidem*, *op. cit.*, pp. 137-138.

24. Vid. *ibidem*, p. 135.

Sin embargo, este triunfo de Scribe, que se mantuvo prácticamente inalterable durante décadas (desde 1820, con el éxito de *L'Ours et le Pacha*, hasta su muerte), no le privó de duros ataques por parte de diversos críticos de la época. Se le reprochaba que la elaboración sus obras estuviera totalmente supeditada al gusto de su público y que hubiera reducido el arte de la creación dramática a una mera aplicación de técnicas, recetas y procedimientos compositivos.²⁵ Con todo, hubo también intelectuales que no dejaron de apreciar su teatro. Fue el caso del filósofo danés Sören Kierkegaard, que consideraba que los personajes de Scribe reflejaban aspectos importantes de la condición humana. Por su parte, Ibsen supo aprovechar en beneficio propio la técnica de la *pièce-bien-faite*.²⁶

Las traducciones al castellano de los textos de Scribe invadieron la escena española, lo cual no dejó tampoco de suscitar críticas en su contra. Su presencia llegó a ser considerada excesiva y abrumadora,²⁷ perjudicial para el desarrollo del talento de los autores españoles y perniciosa para la formación del gusto del público:

algunos ingenios que todos conocemos lograrían mayores ventajas de utilidad y gloria aplicándose á componer buenas piezas originales que no malgastando sus bellas disposiciones en transplantarnos acá las del malhadado *Scribe* á quien llaman fecundo, no porque da á luz muchos hijos todos robustos, sino porque los echa al mundo á menudo muy buenos y muy malos y aborta con frecuencia monstruos que hacen reír al pueblo, porque el pueblo, gracias á los traductores, tiene cada día mas estragado el gusto.²⁸

Estas últimas palabras contienen una clara crítica contra la gran cantidad de malos traductores que había en la España de las primeras décadas del siglo XIX. Esto era consecuencia de dos circunstancias fundamentales: el predominio de obras francesas en el panorama teatral español de la época y la falta de apoyo a la creación original autóctona. El propio Bretón se hizo eco de esta penosa situación en alguna de sus colaboraciones para la prensa. Y es que, a pesar de que, como se ha dicho, él mismo tuvo que dedicarse a la traducción por motivos de necesidad, no dejaba de sentir un gran respeto por tal actividad:

25. Vid. *Le théâtre en France... op. cit.*, pp. 169-170.

26. Vid. *ibidem*, p. 170.

27. Vid. Roberto Dengler Gassin, *op. cit.*, p. 132.

28. *El Estudiante, col. de las compo. serias y festivas*, Madrid, 1839, p. 107, citado por Georges Le Gentil, *op. cit.*, p. 80, n. 1. Se reproduce aquí la ortografía original.

Tal plaga ha llovido y está lloviendo sobre los teatros españoles de dramas de toda clase y condicion, traducidos, por lo comun pésimamente, por manos inep-tas, que no es extraño se oiga por algunos con cierta repugnancia el nombre de traductor. Sin embargo, no es tan fácil una buena traduccion ni de tan poca importancia, sobre todo en asuntos poéticos, como suponen algunos criticastros ignorantes. [...] Consecuencia es muy natural del desaliento que agovia á los buenos ingenios el petulante descaro con que se meten á traducir muchos tábanos que apenas saben leer. [...] Asi algunas comedias buenas salen intolerables de entre sus uñas; ¿y qué diré de las malas? Asi barrenan los inocentes oidos del espectador tantos versos de gaita gallega; tantos soporíferos retazos de prosa mazorral y destar-talada, tantas simplezas, tantos galicismos, tantas heregías literarias.²⁹

Los traductores de Scribe al castellano no fueron escasos. Entre ellos se puede citar al propio Bretón, Mariano José de Larra, Ventura de la Vega, José María de Carnerero, Antonio García Gutiérrez, Rafael González de Carvajal o Bernardo Aroca.³⁰ De todos ellos, Bretón fue sin duda el que tradujo una mayor cantidad de obras del autor francés. El número de las mismas asciende, según Francisco Lafarga, a 18. La mayor parte son *comédies-vaudevilles*, que al pasar al castellano quedan convertidas en comedias de uno o dos actos. También hay una comedia de mayor extensión, *Valérie* (1822),³¹ de tres actos; una ópera cómica, *La neige* (1823), que se transforma, por la intervención de Bretón, en una comedia en cuatro actos, y un drama, *La Petite folle* (1822).

Por otra parte, como ya se ha anticipado, Scribe no fue el único autor teatral francés traducido por Bretón. Éste también se interesó por figuras de la talla de Racine, Molière, Marivaux o Beaumarchais, o por dramaturgos de nivel inferior e incluso sumidos hoy en el olvido, como Lefranc de Pompignan, Violet d'Épagny o Guimond de La Touche.³² El propio Scribe pertenece a este segundo grupo. Sin

29. Manuel Bretón de los Herreros, "De las traducciones", *El Correo Literario y Mercantil*, 8 de julio de 1831, citado por J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas en la edición que ambos llevaron a cabo de Manuel Bretón de los Herreros, *Obra dispersa. El Correo Literario y Mercantil*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1965, pp. 92-93. Vid. también Mariano José de Larra, *op. cit.*, pp. 394-395.

30. Vid. Francisco Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés... op. cit.*, vol. 1, pp. 289-310 y vol. 2, pp. 221-233.

31. Los números entre paréntesis situados junto a los títulos de las creaciones de Scribe y de las traducciones de Bretón aquí mencionadas corresponden a los años de sus respectivos estrenos.

32. Vid. Francisco Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés... op. cit.*, vol. 1, pp. 263-287 y vol. 2, pp. 193-215.

embargo, él fue el escritor del que más obras tradujo al castellano, sin duda debido a su gran aceptación en España y a la mencionada necesidad de ganarse la vida.

Como señala Georges Le Gentil, el desarrollo de esta labor de traducción propició que Scribe fuera ejerciendo una influencia sobre Bretón que habría de afectar a su propia producción original. Aunque bien es cierto que el conocimiento que éste tuvo de las creaciones de Scribe no se limitó ni mucho menos a aquellas que tradujo. Por lo tanto, la asimilación y el aprovechamiento que Bretón pudo hacer de las aportaciones del autor francés fueron realmente muy considerables.³³

En el presente estudio se va a intentar analizar el trabajo de traducción que Bretón llevó a cabo con los vodeviles de uno o dos actos de Scribe. Éstas son las obras del dramaturgo francés que en mayor número tradujo Bretón. Por ello, no parece desacertado considerar que pueden ser también, cotejadas con sus respectivas versiones españolas, las más representativas del modo habitual en que el comediógrafo español abordó los textos de Scribe.

En primer lugar, interesa estudiar la fidelidad de Bretón con respecto a este escritor. El principal elemento de cercanía está constituido por el hecho de que la estructura de los vodeviles es respetada y mantenida. Su construcción se basa en la técnica, anteriormente mencionada, de la *pièce-bien-faite*. Ésta organiza la distribución de la materia dramática de una forma muy precisa. En las escenas iniciales se exponen los elementos esenciales de la acción, cuyo desarrollo posterior ha de ser continuo, progresivo y estar bien estructurado. Deberá apoyarse en el recurso al *quid-pro-quo* y a los golpes de efecto o *coups de théâtre*. De esta forma, se conseguirá mantener en todo momento el interés del espectador. La culminación y la resolución de la historia representada se producen en las escenas finales. Su temática no debe ser problemática para el espectador, que ha de sentirse identificado con lo que presencia en la escena. La verosimilitud nunca deberá dejar de estar presente.³⁴

Une visite à Bedlam (1818)³⁵ y *Le Vieux garçon et la petite fille* (1822)³⁶ son dos vodeviles de Scribe que bien pueden servir como ejemplos para mostrar la destreza de este autor en su labor de creación dramática.

33. Georges Le Gentil, *op. cit.*, pp. 80-87.

34. Vid. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, París: Éditions Sociales, 1980, p. 297.

35. Vid. Eugène Scribe, *Oeuvres complètes de Eugène Scribe*, 75 vols., París: E. Dentu, 1874-1885, 2ª serie, vol. 4, pp. 1-42.

36. Vid. Eugène Scribe, *Théâtre de Eugène Scribe*, 20 vols., París: Michel Lévy Frères, 1856-1859, vol. 11, pp. 71-103.

El primero de ellos fue traducido por Bretón con el título de *Un paseo a Bedlam ó la reconciliación por la locura* (1828).³⁷ En su inicio aparece Amélie, que se encuentra en casa de su tío, el barón de Saint-Elme, cerca de Londres y del manicomio de Bedlam. Recibe clases de un músico italiano llamado Crescendo, en presencia del barón. Está dolorosamente separada de su marido, Alfred, conde de Roseval, con quien no parece tener intención de reconciliarse. A continuación, aparece el criado Tomy para anunciar la próxima llegada de Alfred a casa del barón, a quien todavía no conoce y del que también ignora el parentesco que le une a su esposa. El propósito de Alfred es obtener de Saint-Elme una carta de recomendación que le permita visitar el citado manicomio. Ha sido el propio Tomy quien le ha dado la idea de acudir a Saint-Elme, a cambio de una moneda de oro y con la esperanza de obtener alguna más. Semejante circunstancia será aprovechada por el barón para llevar a cabo la reunión de los dos cónyuges. Con la colaboración de Tomy y de Amélie, hará creer al Alfred que su propia casa es el manicomio de Bedlam, que él es su director y que su sobrina es una de sus pacientes, enloquecida por culpa de su cruel marido. También le dirá que Crescendo, ignorante por completo de todo este engaño, es un canciller que ha perdido el seso, pues se cree un gran compositor. Esta farsa provoca el arrepentimiento de Alfred, que tratará de hacerse reconocer por Amélie y de recuperarla. Es en este momento cuando aparece Crescendo y provoca el susto y la huida de Amélie. La conversación que a continuación mantendrán Alfred y Crescendo servirá para que éste, sin proponérselo, descubra la intriga de Saint-Elme. Negará que es canciller y se acreditará como músico por medio de unas cartas de recomendación. Alfred procederá ahora a tomarse la revancha, preparando su propio engaño. Fingirá ser un loco dominado por la furia y la desazón que le produce el haber sido causa del trastorno mental de su esposa y se dedicará a destruir todo lo que encuentre a su paso. A solas con Amélie, a quien se dirige como si fuera para él una desconocida, confiesa no haber dejado nunca de amarla y haberse mantenido fiel, a pesar de su separación. En el momento en que vuelven a aparecer en escena el barón, Tomy y Crescendo, Alfred revela a todos su mentira y se culmina su reconciliación con Amélie.

El segundo vodevil fue representado en España por primera vez en 1833 con el título de *No más muchachos o el solterón y la niña*.³⁸ En sus dos primeras esce-

37. Obra editada en Madrid por Repullés en 1831.

38. Obra editada en Madrid por Repullés en 1845.

nas aparecen Jacqueline y Pierrot, jardineros del señor Dubocage, y el sobrino de éste, Jules Lefebvre, junto con su única hija, Mathilde. Jules, militar sin fortuna y hombre casado, regresa procedente de América, dispuesto a reconciliarse con su tío, tras doce años de separación motivada por que éste desaprobaba su matrimonio. Debido a una confusión con otro señor Lefebvre, rico hombre de negocios residente en Nueva York, viudo y padre de 10 hijos, Dubocage cree que es Jules quien ha perdido a su mujer y posee tanta descendencia. Éstas son las razones por las que desea reencontrarse con él. Es un hombre que siente auténtica pasión por los niños. Le agrada rodearse de ellos en gran número y reunirlos en su jardín. De hecho, pocos días antes había preparado, con todos los muchachos del pueblo vecino, una comedia con vestuario traído expresamente de París. Jules se encuentra en una situación difícil, pues sabe que Dubocage no le recibirá bien si se entera de cuál es su situación real. Decide ir a casa del señor de Frémoncourt, amigo y vecino de su tío, con el objeto de pedirle consejo, y deja a Mathilde con Jacqueline y Pierrot. Poco después, entra en escena Dubocage, a quien Pierrot hace saber que Jules ya ha llegado y que se encuentra descansando, junto con sus hijos, en casa del señor de Frémoncourt, desde donde piensa venir para darle una sorpresa. A partir de ese momento, se asiste a la conspiración que ha preparado Mathilde para solucionar el problema planteado. Primeramente, se producen distintas y sucesivas intervenciones de este personaje. En cada una de ellas aparece con un disfraz distinto, haciéndose pasar por alguno de sus imaginarios hermanos varones y sometiendo a Dubocage a distintos tormentos infantiles. Se transforma así en el escandaloso Achille, que no deja de sobresaltar a su tío abuelo con las sillas que tira al suelo, con su pelota o con su tambor. Después se convierte en el glotón Théodore, que hace creer a Dubocage que se ha comido él solo más de la mitad de un pastel de carne que aquél había reservado para el señor de Frémoncourt. En realidad, son Pierrot y Jacqueline quienes han cometido tal fechoría. Más tarde, aparece caracterizado como Édouard, un perfecto e insoportable pedante de 12 años que se da aires de hombre de mundo. En segundo lugar, Pierrot y Jacqueline, que participan en la trama de Mathilde, anuncian a su amo que algunos de sus sobrinos se han caído a un canal y que otros han provocado un incendio en su despacho. Finalmente, en este momento de gran temor y disgusto para Dubocage, aparece Mathilde sin disfraz alguno y con un libro en la mano. Se le presenta como otra sobrina más y le tranquiliza comunicándole que ambas situaciones de peligro ya están bajo control. Pasa a continuación a ensalzar las virtudes de su “difunta” madre, provo-

cando así el arrepentimiento de Dubocage. Luego, a petición de éste, comienza a relatarle una historia contenida en su libro, desarrollada como un cuento de hadas. En ella le va describiendo la verdadera situación personal de Jules. Éste hace entonces, inesperadamente, acto de presencia, lo cual lleva a Dubocage a intentar informarle del estado de su inexistente y abundante descendencia. Pero Mathilde interviene en este momento para desvelar todo su engaño y culminar la reconciliación de su familia.

Estos dos vodeviles presentan un comienzo en el que se localiza la exposición.³⁹ Los diálogos de los personajes ponen al espectador al corriente de la situación inicial de la acción y de sus antecedentes. Ambas obras tienen, por lo tanto, un inicio *in media res*. La conversación entre Amélie y Saint-Elme, en la segunda escena de *Une visite à Bedlam*, permite conocer el motivo de la separación entre aquélla y Alfred y de su estancia en Londres. También es en la segunda escena de *Le Vieux garçon et la petite fille* donde Jacqueline, Pierrot y Jules cumplen la misión de informar sobre el estado de las relaciones entre éste y Dubocage y sobre el problema que se ha suscitado a causa de la mencionada confusión. Asimismo, se ofrecen elementos que sirven para impulsar y también para anticipar, de modo más o menos discreto, el desarrollo de la ficción. Así, en la tercera escena de *Une visite à Bedlam*, Saint-Elme, tras enterarse junto con Amélie de la presencia en Londres de Alfred, hace en un aparte el siguiente comentario:

Quel événement! Alfred dans ce pays! Alfred si près de nous! ne laissons pas échapper cette occasion! mais par quel moyen?... Eh! sans doute!...⁴⁰

A continuación, Saint-Elme da unas instrucciones a Tomy, parte de las cuales le son comunicadas al oído, sin que el espectador pueda llegar a escucharlas. En la segunda escena de *Le Vieux garçon et la petite fille*, se puede ver cómo Mathilde escucha con especial interés la intervención en la que Jacqueline habla de la ropa adquirida por Dubocage para la representación que había preparado con los niños de la vecindad. Tanto la intervención de Saint-Elme como la actitud de Mathilde carecen de valor informativo concreto e inmediato. Sin embargo, tienen una importante trascendencia en lo concerniente a la continuación de la acción: el barón está comen-

39. Vid. Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 164-165.

40. Eugène Scribe, *Oeuvres complètes... op. cit.* p. 12.

zando ya a urdir el engaño de Alfred y Mathilde está anunciando de algún modo que se va servir del aludido vestuario para construir su propia intriga.

El desarrollo de ambos vodeviles se apoya, sobre todo, en el recurso al *quid pro quo* y al engaño, como se puede ver en el proceder, por una parte, de Amélie, Saint-Elme y Alfred en *Une visite à Bedlam* y, por otra, de Mathilde en *Le Vieux garçon et la petite fille*. Todos ellos fingen ser otras personas (director del manicomio de Bedlam, los distintos hermanos inventados de Mathilde) o sufrir falsos estados de locura o de trastorno. También se da la utilización del disfraz, evidente en la segunda de estas dos obras, y mucho más atenuado en la primera (Amélie, al hacerse pasar por loca, cubre su cabeza con una gran pámela).

El desenlace es relativamente rápido. Se prepara con una cierta anticipación, por medio de ciertos recursos como el golpe de efecto (el fingido acceso de locura de Alfred, en *Une visite à Bedlam*) o la utilización de un texto o documento que ayuda a aclarar los equívocos (el cuento de hadas relatado por Mathilde, en *Le Vieux garçon et la petite fille*). El golpe de efecto sirve también para acelerar y culminar la acción (la aparición inesperada de Jules en *Le Vieux garçon et la petite fille*).

Ambas obras transmiten una intención moralizadora bastante clara, conforme a la mentalidad burguesa. Se defiende el carácter indisoluble del matrimonio y del núcleo familiar, por encima de los contratiempos que puedan sobrevenirles. El dinero y el apego a los bienes materiales también están presentes como valores de gran importancia. Así, en *Une visite à Bedlam*, Crescendo afirma, para justificar su presencia en tierras inglesas, que es en Francia donde se admira el talento creativo, pero es en Inglaterra donde un artista puede ganarse la vida. De igual modo, el criado Tomy se muestra inicialmente como persona que no deja escapar una buena ocasión para embolsarse alguna moneda. En *Le Vieux garçon et la petite fille* Dubocage se presenta a sí mismo en una de sus primeras réplicas como un hombre de sesenta años y con una renta de mil libras que quisiera compartir con su familia. La presencia de tales valores en estas obras permite definir una forma de entender la vida que el público burgués comparte plenamente. La verosimilitud y la identificación con la ficción se hacen así posibles.

Roberto Dengler afirma que uno de los rasgos más característicos de los vodeviles de Scribe, en lo que concierne a los personajes, es la introducción del

tipo del criado o criada cuya acción suele tener no poca incidencia en el desarrollo de la trama. Es precisamente en el papel que desempeñan esos personajes donde

Scribe sobresale. Son el portavoz de su mentalidad burguesa, la razón práctica, el sentido común.⁴¹

Los dos vodeviles aquí estudiados vienen a dar plena confirmación a estas palabras. Como ya se ha dicho, el criado Tomy de *Une visite à Bedlam* es rápido y avisado cuando se trata de ganar dinero. En *Le Vieux garçon et la petite fille*, la pareja formada por Pierrot y Jacqueline encarnan la importancia que da Scribe al matrimonio. Aunque todavía no están casados, su máxima aspiración es llegar a estarlo. Por eso se prestan a participar en la maquinación de Mathilde. Si ésta consigue que Jules y Dubocage se reconcilien, la boda de ambos personajes será factible. En el momento en que se disponen a comer el pastel de carne de Dubocage por indicación de Mathilde, ante la reticencia de Jacqueline, Pierrot le dice:

Dame! je veux être marié, et, tu l'as entendu, il n'y a pas d'autre moyen. [...] Ah çà! aide-moi donc un peu, je ne peux pas tout faire dans le ménage.⁴²

No es extraño que Bretón mantenga esta estructura dramática en sus traducciones de Scribe, sin introducir cambios. Como ya se ha dicho, son trabajos de encargo, realizados con premura. Además, el hecho de que los vodeviles de Scribe fueran bien aceptados en España con su construcción original no hacía aconsejable realizar en la misma alteraciones que podrían ser arriesgadas. Por último, hay que señalar que Bretón fue siempre un gran admirador de Scribe, a quien consideraba un ejemplo de buen comediógrafo. Dejó constancia de ello en varios de sus artículos para la prensa:

¡Singular talento es el de *Scribe*! El plan más estenso, el argumento más rico y ameno no proporciona á otros muchos poetas suficientes medios para agradar á los espectadores; y una idea al parecer infecunda, una bagatela, una chispa, bastan al autor de *Le Mariage de Conviction* para formar un drama escelente. [...] La trama de sus piezas, con pocas escepciones, es sumamente sencilla, y no hay que buscar en su diálogo aquellas invectivas groseras, aquellas payasadas, aquellas sentenciotas que sirven de ripio á la estéril medianía. Su pluma delicada encuentra siempre las palabras, y acierta á preparar las situaciones más capaces de arrancar

41. Roberto Dengler Gassin, *op. cit.*, p. 136.

42. Eugène Scribe, *Théâtre... op. cit.*, p. 85.

lágrimas a los oyentes, si quiere mover su sensibilidad, y las gracias más oportunas y sazonadas si se propone escitar la risa.⁴³

La traducción de varios vodeviles de Scribe pudo serle de gran utilidad a Bretón para asimilar una técnica y unos recursos compositivos que luego aplicaría a sus creaciones originales. Él mismo lo reconoce con claridad en una carta en la que habla de la elaboración de sus comedias breves: « Aplaude V. que me dedique á estos juguetes dramáticos, siguiendo el sistema de Scribe.»⁴⁴

El segundo gran aspecto que hay que analizar en la labor de Bretón como traductor de Scribe es su infidelidad con respecto a éste. Es importante aquí observar qué cambios de relieve introduce en sus traducciones, en relación con los textos de los vodeviles originales, así como determinar su función y significación.⁴⁵

Se hace necesario retomar el artículo de Bretón acerca de la traducción, anteriormente citado. En sus últimas líneas expone su concepción de lo que debe ser una buena traducción al castellano de una comedia francesa:

Para traducir bien una comedia del frances al castellano no basta con saber á fondo el castellano y el frances; es necesario no ignorar las costumbres de ambas naciones; es preciso haber estudiado al hombre no solo en los libros, sino tambien en la sociedad; es forzoso haber observado el gusto del público; es indispensable saber renunciar á muchas gracias del original, que no lo serían en la traduccion por la diferente índole de las lenguas, saber crear otras que las sustituyan, sin traerlas por los cabellos; saber... Pero no nos cansemos. Dígase en una palabra que dificilmente podrá ser buen traductor de obras dramáticas quien no sea capaz de escribirlas originales.⁴⁶

Lo más interesante de estas afirmaciones es la importancia que concede Bretón al gusto de los espectadores. Sin duda es la necesidad de satisfacerlo lo que ha de

43. Manuel Bretón de los Herreros, "Primera representación de *Los dos Hermanos*, comedia en un acto", *El Correo Literario y Mercantil*, 29 de abril de 1833, en Manuel Bretón de los Herreros, *Obra dispersa... op. cit.*, pp. 411-412.

44. Marqués de Molíns, *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid: M. Tello, 1883, p. 265.

45. En este sentido, Ermanno Caldera señala, en relación con las traducciones que Bretón realiza de *Une visite à Bedlam* y *Le Confident*: "Bretón rimane il più possibile fedele al testo, battuta per battuta, con poche soppressioni di parti ritenute superflue e alcune varianti che, essendo assai scarse, stanno a testimoniare una scoperta intenzionalità." Ermanno Caldera, *La comedia romantica in Spagna*, Pisa: Giardini, 1978, p. 174.

46. Manuel Bretón de los Herreros, "De las traducciones", *op. cit.*, p. 93.

llevar al traductor a hacer supresiones en las comedias originales y a introducir añadidos de su propia autoría que puedan ser mejor acogidos. Hay que saber acercar la obra traducida a su nuevo público. Bretón seguirá este criterio en sus traducciones de Scribe. Por ello, se puede decir que un rasgo fundamental de infidelidad del escritor riojano es el proceso de españolización al que va a someter los vodeviles del autor francés.⁴⁷ Es un elemento determinante de la libertad con que Bretón actúa en el desarrollo de este trabajo y que aparece anunciada por escrito junto a los títulos de las obras traducidas, en frases como “pieza jocosa en un acto arreglada al teatro español” o “comedia en un acto, traducida libremente del francés.”

Los resultados de dicha labor⁴⁸ pueden apreciarse primeramente en el cambio de la localización geográfica de la acción. Así, por ejemplo, en un vodevil como *La Seconde année ou A qui la faute?* (1830)⁴⁹ la acción se desarrolla en París, mientras que en su versión en castellano, *El segundo año ó ¿Quién tiene la culpa?* (1832),⁵⁰ la ficción discurre en Madrid. La trama de *Le Confident* (1826)⁵¹ tiene lugar cerca de la ciudad francesa de Amboise y la de *El Confidente* (1831)⁵² se sitúa en las proximidades de Toledo. *Les Premières amours ou Les souvenirs d'enfance* (1825)⁵³ ubica su historia en la región francesa del Franco Condado y *Los primeros amores* (1830)⁵⁴ lo hace en Alcoy.

También son dignos de ser tenidos en cuenta los cambios que opera Bretón en los nombres de los personajes. En *El amante prestado* (1830),⁵⁵ traducción de *Zoé ou l'Amant prêté* (1830),⁵⁶ el personaje de Zoé es rebautizado como Paulina, Alphonse

47. Ermanno Caldera resalta cómo Bretón hace que *Une visite à Bedlam* y *Le Confident* sufran “un processo di ispanizzazione che evidentemente persegue lo scopo di avvicinare maggiormente l'opera al pubblico ma che risponde anche a quell'esigenza di *hispanidad* e di *casticismo* che si va facendo strada in quegli anni (le due opere tradotte furono rappresentate per la prima volta rispettivamente nel 1828 e nel 1831).” Ermanno Caldera, *op. cit.*, p. 174.

48. En la exposición de estos rasgos de españolización se va seguir muy de cerca, como modelo analítico, el estudio de Ermanno Caldera sobre las mencionadas traducciones de *Une visite à Bedlam* y *Le Confident*. Vid. *ibidem*, pp. 174-178.

49. Eugène Scribe, *Oeuvres complètes... op. cit.*, 2ª serie, vol. 20, pp. 141-206.

50. Madrid: Repullés, 1842.

51. Vid. Eugène Scribe, *Théâtre... op. cit.*, vol. 12, pp. 319-351.

52. Vid. *Biblioteca Dramática*, [Madrid], [1863].

53. Eugène Scribe, *Théâtre... op. cit.*, vol. 12, pp. 281-318.

54. Madrid: Repullés, 1845.

55. Madrid: Antonio Yenes, 1847.

56. Eugène Scribe, *Oeuvres complètes... op. cit.*, 2ª serie, vol. 20, pp. 207-267.

es conocido como el conde del Manzano, Ernestine se convierte en Luisa, Pierre pasa a ser Bartolo y Dumont aparece como don Onofre. En *No más muchachos ó el solterón y la niña*, don Alejo es el nuevo nombre de Dubocage, mientras que don Miguel García corresponde a Jules Lefebvre, Anita a Mathilde, Pascual a Pierrot y Gila a Jacqueline. En *Los primeros amores* se puede comprobar cómo al señor Dervière le corresponde el nombre de don Plácido, a Emmeline el de Carlota, a Rinville el de don Eduardo, a Charles el de Gaspar, y a Lapierre el de Fermín.

Sin duda, el procedimiento de españolización más habitual en Bretón es la utilización de frases y expresiones idiomáticas, que den un cierto aire castizo a los diálogos. De esta forma, se consigue que el espectador sienta la acción y los personajes mucho más cercanos, se identifique más fácilmente con ellos. Los ejemplos que se pueden presentar son muy abundantes. Se ofrece a continuación una relación de frases tomadas de distintos vodeviles originales, confrontadas con la traducción que Bretón ha hecho de ellas:⁵⁷

Une visite à Bedlam

Une femme [...] qui a eu le malheur d'épouser un mauvais sujet. (p. 23)

Il faut que quelque révolution subite ait partroublé sa cervelle. (p. 33)

Les Premières amours

Quatre lieues au grand galop! comme c'est amusant! (p. 288)

Vous, Monsieur, je ne vous retiens plus. (p. 303)

Zoé ou l'amant prêté

Est-il ambitieux! (p. 215)

C'est inouï, c'est inconcevable; cette petite dont nous nous moquions ce matin... (p. 264)

Un paseo à Bedlam

Está casada con un tronera. (p. 35)

No sé qué revolución repentina le ha trastornado los cascos. (p. 48)

Los primeros amores

¡Seis leguas á galope! [...] Me voy á divertir como hay Dios. (p. 7)

Cuando gustes puedes tomar el portante. (p. 16)

El amante prestado

¡Pues no es ambicioso el niño que digamos! (p. 5)

Miren el arrapiezo... (p. 25)

57. La indicación de las páginas que acompaña a cada una de las citas que se aportan corresponde a las ediciones, ya mencionadas, en las que se incluyen las obras a las que dichas citas pertenecen.

La Seconde année

Mais rien ne vaut l'oeil du maître.
(p. 146)

Chacun son goût. (p. 155)

El segundo año

Pero el ojo del amo engorda al caballo,
como dijo el otro. (p. 4)

De gustos no hay nada escrito. (p. 9)

Ocurre también con frecuencia que dichas frases idiomáticas no son realmente producto de la labor de traducción, sino que son añadidas por el propio Bretón, sin duda con el mencionado propósito de acercar la obra al público español. Así, en *No más muchachos ó el solterón y la niña*, cuando Miguel (Jules) conversa con Pascual (Pierrot) sobre la confusión sufrida con otro Miguel García residente en Filadelfia (Nueva York) y sobre la abundancia de *Garcías* por todas partes, el criado afirma: «Qué, si hay peste de ellos!» (p. 5). En *El Confidente* se puede ver la forma en que se expresa don Eugenio (M. de Villeblanche) en el momento en que se dispone a escribir un mensaje anónimo a su amada doña Teresa (Mme de Marcilly), aconsejándole que consienta el casamiento de su hija y que no tenga miedo a envejecer. Parte de la réplica de don Eugenio se compone de algunas frases inventadas por Bretón, que expresan cierto temor del personaje a que su iniciativa fracase, si ofende la vanidad de doña Teresa. Por ello, deberá ser cuidadoso en la redacción de dicha nota: «Bien vá. ¿Será cosa de que se pique y todo se lo lleve la trampa? Veremos. Doraré la píldora.» (p. 6).

Otras modificaciones de Bretón conciernen al aspecto ideológico y moral. Consisten en suavizar ciertas réplicas o actuaciones de los personajes originales de Scribe, dotadas de unos contenidos con los que el espectador español podría haber estado en desacuerdo, y que probablemente habrían sido mal acogidas por éste. Es lo que hace Bretón en la séptima escena de *Zoé ou l'Amant prêté*. En ella aparecen Zoé y Alphonse, el pretendiente de Ernestine que ésta, a modo de juego, le ha prestado durante tres horas a la joven para que la corteje. En un momento dado, Alphonse llega a besar a Zoé, sin que ésta se oponga. Bretón debió considerar sin duda este gesto demasiado atrevido, teniendo en cuenta que los dos aman a otros personajes (él a Ernestine y ella a Pierre). Por ello, resolvió esta situación en su traducción eliminando el beso y sustituyéndolo por un abrazo por parte del conde del Manzano, ante el que Paulina reacciona de modo tan campechano como moralmente irreprochable, diciendo: « Eh? Qué hace V. S.? [...] Pues no me está abrazando! Y yo tan simplona que me estoy quieta!» (p. 14).

Como conclusión a todo lo expuesto, hay que insistir en que la traducción de los vodeviles de Scribe tuvo para Bretón un valor doble. Le sirvió como fuente de ingresos y como forma de aprendizaje literario. Tanto su fidelidad a los originales como los cambios que realizó en ellos le ayudaron a la consecución de ambos fines. Mantener la técnica compositiva de Scribe fue una garantía de éxito, al igual que introducir modificaciones con la mencionada vocación de españolización. Por medio de estas dos vías se obtenía un mismo resultado, agradar al público dándole lo que quería: obras de estructura sencilla, con un lenguaje accesible y sentido como propio y unos contenidos ideológicos aceptables. Pero, además, la adquisición de experiencia en el empleo de la *pièce-bien-faite*, así como el recurso a expresiones idiomáticas, contribuyeron a que Bretón llegara a desarrollar una capacidad creativa y a definir un estilo de escritura que fueron pilares básicos en los que se asentó su producción dramática original.