LE ROMAN COMIQUE O LA REVERSIBILIDAD DE UNA TRADUCCIÓN

ROSA Mª CALVET LORA
U.N.E.D., MADRID

Dentro de la multiplicidad de aspectos que ofrece el estudio de una obra como *Le roman comique*, me parece interesante señalar el fenómeno poco frecuente de reversibilidad que se produce con las novelas españolas de Castillo Solórzano y María de Zayas insertadas a lo largo del *Roman*[1] y lo que sucede con estas mismas novelas en su «vuelta» a España, a través de una traducción del *Roman comique* del siglo XIX.

En el viaje de «ida», encontramos adaptaciones con un sentido distinto al de los originales y en uno de los casos hay una contaminación de dos novelas breves españolas, pocas veces señalada por los autores franceses. En el de «vuelta», el traductor español sigue la línea de las adaptaciones, a pesar de su intención declarada de restituir la originalidad de los relatos.

Tras la lectura del *Roman comique*, surge la pregunta acerca de si el autor francés escogió las novelas españolas insertadas a causa de su argumento o si precisamente el argumento del *Roman comique* se elabora a partir de ellas. Podemos observar cómo existe una profunda armonía entre las peripecias vividas por los personajes de la intriga principal y las que cuentan las novelas españolas: la historia de Verville y de Saint-Far se parece a la de *Les deux frères rivaux*. El ardid de Léandre fingiendo ser criado de Destin, es semejante al de Victoria transformándose en dueña en *A trompeur, trompeur et demy*. El rapto frustrado de Angélique recuerda al de Sophie en *Le juge de sa propre cause*.

En la adaptación de las citadas novelas, se aprecia un cambio del tono general de los relatos. Las versiones hacen que la novela breve española se desprenda de su contenido serio, al adaptarse al tono general de la obra *Le roman comique*. El tono burlón de las intrusiones del narrador en los momentos más inesperados del relato suele ser el responsable de esta alteración:

> Dom Carlos se jetta à ses pieds, embrassa ses genoux, et luy pensa manger les mains à force de les baiser, s'exemptant par là de luy dire toustes les impertinences que l'on dit quand on est trop aise. (*Histoire de l'amante invisible*: 566)[2]

Aunque la instancia narrativa en las historias españolas no siempre permanece fuera del relato, interviene sólo en ocasiones a propósito de comentarios normalmente de índole moralizadora, según el didactismo exigido a las novelas de la época:

---

1. Las novelas insertadas: *Histoire de l'amante invisible* (IX,I) tomada de *Los efectos que haze amor* de Castillo Solórzano; *A trompeur, trompeur et demy* (XXII, I) de dos novelas del mismo Castillo: *A un engaño, otro mayor* y *A lo que obliga el honor*; *Le juge de sa propre cause* (XIV, II) de *El juez de su causa* de María de Zayas; y *Les deux frères rivaux* (XIX, II) de *La confusión de una noche*, de nuevo de Castillo Solórzano.

2. Todas las citas textuales del *Roman comique* pertenecen a la edición citada en la relación incluida al final del trabajo.

> Y trató de adular a su señor, pues en esto consistía su medra, calamidad de estos tiempos aun en más altos personajes, que no se atreven a hablar libre contra los poderosos por sus particulares intereses, aunque conozcan sus desaciertos. (*A un engaño, otro mayor*: 47)[3]

> condición propia de amantes: o conseguir su deseo, o morir en su imposible. Locura grandísima desestimar la vida por un devaneo, y desear la muerte por un gusto liviano. (*El juez de su causa*, 292)[4]

En la adaptación francesa el narrador, como en el resto del *Roman comique*, no sólo interviene en el relato, sino que su presencia es casi constante, aunque, como en el caso que nos ocupa, algunos personajes actúen como narradores intradiegéticos. Este hecho no constituye un obstáculo para las intrusiones del narrador principal. No creo necesario insistir sobre un tema bastante estudiado (Ansón 1990: 31-38; Domínguez 1991: 181-193; Velázquez 1983: 121-147).

Sí me parecen, en cambio, dignas de mencionar, algunas de las intrusiones del narrador principal cuando tienen que ver con la imagen del país del que ha tomado su fuente literaria, o de los habitantes del mismo, como estos comentarios sobre las mujeres españolas.

> Mais que les ignorantes sçachent que chaque pays a ses coustumes particulieres et que, si, en France, les femmes et mesme les filles qui vont partout sur leur bonne foy, s'offencent, ou du moins le doivent faire, de la moindre declaration d'amour, qu'en Espagne, où elles sont reserrées comme des Religieuses, on ne les offence point de leur dire qu'on les ayme, quand celuy qui le leur diroit n'auroit pas de quoy se faire aymer. Elles font bien davantage: ce sont toûjours presque les Dames qui font les premieres avances et qui sont les premieres prises parce qu'elles sont les dernieres à estre veuës des Galans qu'elles voyent tous les jours dans les Eglises, dans le Cours et de leurs Balcons et jalousies. (*Les deux frères rivaux*: 777)

> des divertissements qui leur rendaient supportable la severe closture à quoy les obligeoient leur sexe et la coustume de la Nation. (*Les deux frères rivaux*: 773)

Conoceremos también su opinión sobre las dueñas españolas:

> Devant que d'aller plus avant, il faut que j'apprenne, à ceux qui ne le sçavent pas, que les Dames en Espagne ont des Duegnas auprés d'elles; et ces Duegnas sont à peu près la mesme chose que les Gouvernantes ou les Dames d'honneur que nous voyons auprés des femmes de grande condition. Il faut que je dise encore que ces Duegnas ou Duegnes sont animauz rigides et fascheux, aussi redoutez pour le moins que des bellesmeres. (*A trompeur, trompeur et demy*: 647)

---

3. Las referencias a novelas de Castillo Solórzano *La confusión de una noche*, *A un engaño otro mayor* y *Los efectos que haze amor*, pertenecen a la edición de *Los alivios de Casandra* citada al final del trabajo, localizada en la Biblioteca Nacional de Madrid. He adaptado la ortografía a la actual. Las referencias a *A lo que obliga el honor* están tomadas de la edición de *La garduña de Sevilla y el anzuelo de las bolsas*, en la edición igualmente citada.

4. Las referencias textuales a la novela de María de Zayas, *El juez de su causa*, corresponden a la edición citada.

Los españoles se cuidan de guardar hasta los trajes viejos: «car les Espagnols ne quittent point leurs vieux habits pour jamais, quand ils en prennent des neufs» (*A trompeur...*: 648). Aunque a veces son higiénicos: «J'oubliois de vous dire que je crois qu'il se lave la bouche, car j'ai su qu'il avait grand besoin de ses dents» (*Histoire de l'amante invisible*: 560).

La diferente estrategia adoptada por el narrador para dar verosimilitud a los relatos, es otro de los factores que merecen ser señalados. Son frecuentes en los textos franceses declaraciones de este tenor:

> Il se dirent encore cent belles choses, que je ne vous diray point, parce que je ne les sçay pas et que je n'ay garde de en composer d'autres de peur de faire tort à Dom Carlos et à la Dame Inconnue, qui avoient bien plus d'esprit que j'en ay, comme j'ay sçeu depuis peu d'un honneste napolitain qui les a connus l'un et l'autre. (*Histoire de l'amante invisible*: 553)

Esta estrategia afecta particularmente a la localización temporal y espacial. En las novelas españolas, se da precisa cuenta del tiempo: «Pastores de su familia, que habiendo salido al campo con su ganado dos horas antes del alba» (*A un engaño, otro mayor*: 42-43); «Quand un matin ses bergers...» (*A trompeur...*, 647); «Pues como una noche saliese de la casa de juego a eso de las diez de la noche» (*Los efectos que haze amor*: 65); «Un soir, qu'il n'avait point joué et qu'il se retiroit de meilleure heure qu'il n'avoit accoustumé» (*Histoire de l'amante invisible*: 554); «Estuvose paseando D. Carlos cosa de media hora» (*Los efectos que haze amor*: 72).

En los textos franceses se insiste en lo contrario: «Je ne sçay si la nuit fut longue à venir, car comme je vous ay desja dit, je ne prends pas la peine de remarquer ny le temps ny les heures» (*Histoire de l'amante invisible*: 565).

Esta exactitud en la medida del tiempo se observa sobre todo en los textos de Castillo Solórzano: «Le dio un papel para Don Sancho, en que le llamaba que acudiese a las ocho de la noche...» (*A lo que obliga el honor*, 289); «que no faltase (D. Pedro de Ribera) a las nueve de la noche» (*A lo que obliga...*: 289); «Con este billete se fue Santillana, advertido de que hasta dadas las nueve y media no se lo diese a D. Pedro; así lo hizo» (*idem*: 290). En la versión francesa estas precisiones desaparecen:

> Elvire escrivit un billet à Dom Diegue qui luy fut porté à l'heure mesme et Victoria en particulier en fit un à Dom Fernand, au nom d'Elvire par lequel [...]. Ce second billet partit quelque temps aprés celuy qu'Elvire avoit escrit à Dom Diegue. Victoria en fit un troisiesme... (*A trompeur...*: 661-662)

En contadísimas ocasiones podemos encontrar expresiones como esta: «Il fut un grand quart-d'heure à faire divers jugements sur une aventure si extraordinaire» (*Histoire de l'amante invisible*: 555).

En cuanto a la localización espacial, se respetan siempre los lugares en los que se desarrolla la acción de las novelas originales. No se traslada, pues, la acción, lo que hace que se mantengan muchos de los rasgos del color local de los modelos.

El adaptador sigue de cerca el modelo cuando se trata de las novelas de Castillo Solórzano las cuales se trasladan al francés manteniendo su estructura y el contenido de la intriga principal, aunque se añaden detalles o alguna intriga secundaria. El traductor tiende a primar la impresión de movimiento de los relatos, lo que le obliga a evitar las descripciones, tan pormenorizadas, por otra parte, en los relatos de Castillo, de los decorados interiores, del aspecto físico de los personajes o de los

vestidos, tan importantes para la caracterización social en la época. Dan muestra de ello las siguientes citas. Veamos la diferencia en la descripción de espacios interiores:

> Fue llevado de aquel aposento a otro cuarto pasando por una espaciosa galería que caía a un ameno jardín curiosamente adornada de valientes pinturas hechas por los mejores pinceles de Italia, y de ricos escritorios de todas suertes, de allí entraron en una espaciosa sala colgada de costosos brocados y telas, correspondíase con una cuadra donde no era inferior su adorno a las demás, antes superior: en ella estaba un dilatado estrado, cubierto con una rica alfombra turca de seda, y oro, sobre ella había cincuenta almohadas de tela carmesí bordadas de plata, un dosel de lo mismo con dos bosetes de plata correspondientes en los lados del estrado. (*Los efectos que haze amor*: 76)

> Ils passerent sur la plus riche estrade que l'on ait jamais veuë depuis qu'il y a des estrades au monde. L'Espagnol y fut mis en un fauteuil, en d'epit qu'il en eust; et la Dame s'estant assise sur je ne sçay combien de riches carreaux. (*Histoire de l'amante invisible*: 561)

Sabemos la opinión de Scarron con respecto a las exageradas descripciones de mobiliario a las que los *romans* de la época acostumbraban:

> Je ne vous diray point si les flambeaux que tenoient les Demoiselles estoient d'argent; c'est pour le moins: ils estoient plus tost de vermeil doré cizelé, et la salle estoit la plus magnifique du monde, et, si vous voulez, aussi bien meublée que quelques appartements de nos Romans, comme le vaisseau de Zelmatide dans le Polexandre, le palais d'Hibraim dans l'illustre Bassa, ou la chambre où le Roy d'Assyrie receut Mandane, dans le Cyrus, qui est sans doute, aussi bien que les autres que j'ay nommez, le livre du monde le mieux meublé. (*Histoire de l'amante invisible*: 559)

Lo mismo sucede en la descripción del aspecto físico de los personajes:

> y descubrió un cielo abreviado, así lo juzgó D. Carlos, en el hermoso espacio de una proporcionada y blanca frente, descubrió dos iris de bruñido azabache, arcos que con amor asegurara más rendimientos que con el instrumento corbo con que rinde las almas: eran ellas adorno de dos hermosos ojos negros, y rasgados, de quién el mayor planeta podía pedir prestadas luces, las mejillas vertían púrpura y nieve, con una divina mezcla, tal que la naturaleza se admiró cuando formó tal obra de sus manos; dividía sus hermosos campos en una proporcionada línea, realce hermosos de sus bellos primores, en cuya vecindad campeaban las perfecciones de un clavel dividido, tal era su hermosísima boca, de su librea se vistieron las bellas guardas de dos hilos de perlas más perfectas que las que engendrara el sur, la barba no desdecía de lo pintado, antes era hermoso aumento de sus divinas perfecciones, era atlante de este breve cielo un hermosa y gentil columna de cristal, tal era su divina garganta, adornada con el esmalte de unas graciosas venas... (*Los efectos que haze amor*: 78)

> Elle se demasqua et fit voir à Dom Carlos les cieux ouverts ou, si vous voulez, le ciel en petit, la plus belle teste du monde, soustenue par un corps de la plus riche taille qu'il eust jamais admirée, enfin, tout cela joint ensemble, une personne toute divine. (*Histoire de l'amante invisible*: 562)

En los relatos franceses, se intenta mantener el suspense del oyente/lector ocultando durante más tiempo detalles, que en el caso español se dan a conocer mucho antes. En *A trompeur, trompeur et demy* no sabemos que D. Fernando de Ribera ha en-

gañado a Victoria, haciéndole perder su honor bajo promesa de un matrimonio que no está dispuesto a contraer, hasta que el infiel amante ha partido hacia Madrid; mientras que en la fuente, *A un engaño, otro mayor*, conocemos desde el primer encuentro de la pareja la futura traición del galán: «porque aunque le esperaba otra belleza en Madrid (como después diré) no le era inferior Victoria» (*A un engaño...*: 43).

En cuanto a los personajes, y siguiendo con las obras de Castillo Solórzano, los de *Los efectos que haze amor* (*Histoire de l'amante invisible*), no sufren modificación ni en el número ni en el nombre. En *Les deux frères rivaux* (*La confusión de una noche*), se crean dos nuevos personajes secundarios que complican la intriga y se cambian los nombres a los principales personajes masculinos.

La estructura de *A trompeur, trompeur et demy* participa de la de dos novelas de Castillo Solórzano que constituyen la fuente de Scarron, una de ellas tomada de los *Alivios de Casandra*: *A un engaño otro mayor* y la otra incluída en *La garduña de Sevilla*: *A lo que obliga el honor*. El tema de ambas es el mismo, variando considerablemente el desenlace, que Castillo complica en la segunda de sus novelas, publicada sólo cuatro años más tarde. El comienzo de la obra francesa, así como su primera parte, sigue bastante fielmente la estructura y el contenido[5] de *A un engaño, otro mayor*, aunque el personaje de D. Fernando presenta menos rasgos de cinismo que en la obra española. La última parte del relato y el desenlace, en el que intervienen mayor número de personajes, corresponden a los de la segunda novela de Solórzano.

Esta contaminación de los dos relatos, no siempre acertadamente señalada por los estudiosos franceses, se traduce también en una mezcla de los nombres de los personajes de las dos novelas breves españolas. De *A un engaño, otro mayor*, toma el nombre de su protagonista, Victoria de Portocarrero. El apellido del amante infiel es de Ribera, que coincide en las dos novelas españolas y en la adaptación, siendo en ésta el nombre de pila Fernando, tomado de *A un engaño, otro mayor*. La rival de Victoria será en la versión francesa Elvira de Silva, que es el apellido (Victoria de Silva) de la protagonista de *A lo que obliga el honor*. La supuesta amante sevillana del protagonista se llamará Lucrèce de Monsalve en la versión francesa, como en *A lo que obliga el honor* (Elvira de Monsalve).

Para finalizar con el comentario del tratamiento de las novelas de Castillo Solórzano señalaré que no se traduce ninguna de las poesías insertadas en ellos.

El adaptador sigue un comportamiento diferente con la novela de María de Zayas *El juez de su causa* (*Le juge de sa propre cause*). En ella se aparta más del relato original, desarrollándose los elementos moriscos y exóticos del relato, siguiendo la moda de la novela morisca en la Francia del momento.

El relato francés comienza *in medias res*, con el intento de violación de la protagonista. En esto se aprecia una técnica más arcaizante en Scarron, que retoma los tópicos medievales, tales como este comienzo en contra de la técnica de relato lineal, más moderna, adoptada por Zayas, seguida por la novela francesa a partir de *La princesse de Clèves*. Este comienzo es, por otra parte, más «espectacular» e «impactante» que el de la novela española, según la tendencia de Scarron a crear efectismo. Igualmente este inicio obliga a dar cuenta de la primera parte del relato de las

5. Entre las modificaciones de esta primera parte está el convertir en viuda a la protagonista. La historia del desaparecido marido es la que, en la novela española, finge Victoria para introducirse en casa de su rival. Los reproches del criado a D. Fernando por lo sucedido con Victoria son suprimidos, así como las manifestaciones de satisfacción de éste por haber consumado sus deseos amorosos. En la nueva versión de Castillo, es el criado el que empuja a su amo a engañar a Victoria.

aventuras de los protagonistas por medio de tres relatos retrospectivos (muy en la línea del conjunto del *Roman comique*) en primera persona: el de Claudia a Sophie para explicar el secuestro de ésta; el de la propia Sophie a Zulema, que narra la primera parte de su historia; y el de D. Carlos al falso D. Fernando que da cuenta de lo sucedido en Valencia tras el rapto de Sophie. La novela española está narrada en tercera persona recurriendo a la fórmula: «Dexémoslos ahora hasta su tiempo, y volvamos a Valencia» (296); «Quédese así hasta su tiempo, que la historia dirá el suceso, y vamos a Estela y a Claudia» (298), para detener el relato y retroceder en el tiempo o en el espacio.

Es considerable el aumento en el número de personajes utilizados para complicar el relato y las peripecias de la protagonista. Con este fin encontramos el matrimonio moro formado por Zulema y Zoraïde, que acogen a Sophie (Estela) tras el desagradable episodio de la playa. La partida de Sophie desde tierras africanas se organiza contando con dos hijos de un servidor español del príncipe Mulei (Xacimín), Dorotée y Sanche, cuya historia se narra. Dorotée también se vestirá de hombre. En el relato español Estela parte en compañía de un cautivo cristiano.

La creación de otros personajes se encamina a dar verosimilitud al relato: Sophie cuenta su infancia al lado de su hermano. El hecho de haber recibido la misma educación, sirve para dar verosimilitud a la destreza masculina de Sophie cuando se convierte en Dom Fernande.

> On n'oza plus nous separer; nous apprismes ensemble tout ce qu'on enseigne aux enfans de bonne maison de l'un et de l'autre sexe, et ainsi il arriva qu'au grand étonnement de tout le monde, je n'estois pas moins adroitte que luy dans tous les exercices violens d'un Cavalier et qu'il reussissoit également bien dans tout ce que les filles de condition sçavent le mieux faire. (*Le juge de sa propre cause*: 731)

El personaje de Dorotea busca también esta verosimilitud, al insistir la obra francesa en su cometido:

> Il se leva aussi tost que le jour parut et, propre et paré plus qu'à l'ordinaire, se trouva au lever de son Maistre; mais je me trompe, il n'entra dans sa chambre qu'apres qu'il fut habillé, car depuis que Sophie avoit déguisé son sexe, la seule Dorotée, déguisée comme elle, et la confidente de son deguisement, couchoit dans sa chambre et luy rendoit tous les services qui, rendus par un autre, luy eussent pu donner connoissance de ce qu'elle vouloit tenir si caché. (*Le juge de sa propre cause*: 751)

> Y así, se fue (D. Carlos) a hallarse a dar a vestir al Virrey, para tornarle a asegurar su inocencia. A poco rato salió el Virrey (Estela) de su cámara, a medio vestir, mas cubierto el rostro con un gracioso ceño, con el cual y una risa a lo falso, dijo mirando a su Secretario. (*El juez de su causa*: 306)

El contenido del relato se altera bastante en este caso. Se describe cada suceso con gran profusión de detalles; se intenta dar la impresión de veracidad histórica con el relato pormenorizado de los episodios guerreros; se añade la estancia de Sophie en casa de Zulema y Zoraida y la amistad surgida entre la mujeres; la pasión que Sophie despierta en el príncipe Mulei; y la historia del hidalgo español. Es también bastante significativo para valorar la imagen de España el hecho de que Dom Carlos, desesperado por sus desgracias, tras escapar de la prisión con unos bandoleros, se une a ellos y llega a ser su jefe. El resultado es una novela mucho más larga, con una narración

trepidante de acontecimientos que aumenta el contenido exótico del original, reforzando la complicación del relato.

A título anecdótico señalaré el diferente tratamiento dado en las dos novelas a la maldad de Amete y Claudia: en la francesa los dejamos en prisión y no sabemos más de ellos, mientras que en el texto español se nos hace saber que mueren empalados.

A continuación paso a comentar cómo «vuelven» las obras españolas a nuestro país, por medio de la primera traducción conocida de la obra de Scarron, debida a Eugenio Martínez Cuende, publicada en Madrid en 1858.[6]

Existe una intención reivindicativa, si bien con más voluntad que acierto, en esta traducción. Martínez Cuende explica en el prólogo que, leyendo *Le roman comique*, descubre que en *A menteur, menteur et demy* (así titula Martínez Cuende *A trompeur, trompeur et demy*), el autor francés ha copiado una obra de D. Diego Hurtado de Mendoza contenida en *La garduña de Sevilla, A lo que obliga el honor*, con lo cual se permite dudar ya de la originalidad del resto de la obra, pues, en su opinión, los personajes son todos españoles, esto demuestra:

> el poco escrúpulo de los escritores franceses en apropiarse el trabajo ajeno, y su inclinación a engalanarse con glorias fáciles de disputar en un tiempo en que la afición a la lectura no estaba muy estendida; y en que el poco desarrollo que había adquirido la imprenta no suministraba medidas suficientes como hoy, para poner de manifiesto la rapacidad de estos grajos literarios.

Aparte del error del título francés y en cuanto al autor de la novela en cuestión, Martínez Cuende no repara en la fuente española de las otras tres novelas. Traduce, pues, de forma casi literal la novela francesa, y sustituye la citada *A trompeur, trompeur et demy* por la novela española *A lo que obliga el honor*, tal como la había escrito Castillo, respetando escrupulosamente el texto. Traduce así mismo *Histoire de l'amante invisible* (*La historia de la amante invisible*) y *Les deux frères rivaux* (*Los dos hermanos rivales*). Omite, sin embargo, la traducción y referencia alguna a *Le juge de sa propre cause*.

El único ejemplar de la novela de Martínez Cuende está, además, incompleto, presenta correcciones de épocas muy posteriores, algunas de ellas mecanografiadas. El formato es de cuadernillos tipo folletón.

Martínez Cuende adopta en sus traducciones el criterio contrario al de Scarron con respecto a sus modelos. Si el autor francés recurría a la amplificación, el traductor español a la reducción. Cuando los párrafos son largos o el relato demasiado pormenorizado, resume parte del relato, o, simplemente, corta después de un punto y «empalma» el relato allí donde le parece que encaja. Para el resto adopta el criterio de traducir literalmente, casi palabra por palabra.

Traduce también literalmente los títulos de los diferentes capítulos y respeta el orden y la numeración de los mismos, salvo poquísimas excepciones, como esta: en

---

6. Existe otra traducción de comienzos del siglo XX, que no he podido localizar en Madrid y que existe en la Bibliothèque Nationale de París: Scarron, P. 1907. *La novela cómica*. Versión castellana de Miguel A. Rodenas, París, Garnier. P. Palomo reproduce la versión de Cuende, añadiendo la traducción de la novela de María de Zayas y sustituyendo el texto de *A lo que obliga el honor* incluido por M. Cuende, por la traducción de *A trompeur, trompeur et demy* (*A pillo, pillo y medio*) realizada por Josefina Martínez Gastey, y algunas correcciones.

el capítulo XV «Arrivée d'un operateur dans l'hostellerie. Suite de l'histoire de Destin et de l'Estoile. Serenade», no incluye esta última parte dentro de ese capítulo, dedicándole un capítulo entero que titula: «En el que se habla de la serenata que se ofreció en el anterior y que no cupo en él por haberlo hecho Destino demasiado largo».

A partir, pues, de este capítulo se produce un *décalage* en la numeración entre la obra francesa y la traducción. La narración se interrumpe, porque falta el cuadernillo del folletón, en el capítulo XIX (el XVIII en la obra francesa), reemprendiéndose en el XX. En el capítulo XXIII se incluye la novela *A lo que obliga el honor*, en lugar de la traducción de *A trompeur, trompeur et demy*. A esta obra se dedican tres capítulos, el citado XXIII: *A lo que obliga el honor*, XXIV: «Prosigue la novela *A lo que obliga el honor*» y XXV: «Se da fin a la novela *A lo que obliga el honor*», finalizando la primera parte con XXVI capítulos en lugar de los XXIII de la obra francesa.

En la segunda parte, se omite, como he dicho, la novela de Zayas, lo que le obliga a suprimir además el final del capítulo anterior, en el que se anuncia este relato.

La traducción de *Los dos hermanos rivales* se divide entre dos capítulos, con lo que se iguala el número de capítulos del modelo. Continúa con la traducción de *La suite d'Offray*, que mantiene la estructura original.

Al igual que Scarron no traducía las poesías incluídas en los textos, Martínez Cuende no traduce ninguna de las poesías incluídas en el texto francés. En alguna ocasión, se disculpa por ello:

> El lector nos permitirá que no digamos la canción de que habla Rencor, por no haber llegado a nuestras manos. Sólo sabemos que a cada verso Rencor volvía y revolvía la cabeza de Ragotin. (836)

Lo que más destaca de esta traducción es el uso de una prosa con tendencia arcaizante, intentando remedar la del siglo XVI y consiguiendo en realidad una pseudo-lengua del citado siglo.

Por otra parte, el traductor recurre a la imitación de las intrusiones del narrador para justificar sus omisiones, como se puede apreciar en la cita anterior y en otras como esta:

> Y así siguieron hablando por el estilo hasta que, como es natural y preciso en estos casos, la conversación llegó a personalizarse. Lo que D. Sancho y Dorotea se dijeron, imaginarlo puedes lector, y si a imaginarlo no llegaras, no mereces ciertamente que yo te lo refiera. (164)

Algunas de estas supresiones pueden considerarse de carácter «patriótico», como la que se refiere a cómo en España (y también en Francia, se explicita) los *tyrans des cœurs* profanan las iglesias usándolas como lugar de coqueteo (*Histoire de l'amante invisible*: 552). También se supone esta intención a la supresión del párrafo acerca de las costumbres de las jóvenes españolas a las me refería en la cuarta cita de este trabajo.

El resto de las supresiones tienen como finalidad acortar los relatos. Unas veces afectan a los comentarios del narrador, otras a las peripecias de los protagonistas, y en la mayor parte de los casos, a los diálogos amorosos entre ellos. Se reducen también las presentaciones de los personajes secundarios.

Las alteraciones son más numerosas en la traducción de *Les deux frères rivaux*, que en el otro relato traducido, *Histoire de l'amante invisible*. La razón parece evidente:

la primera novela es más larga, tiene un mayor número de personajes y presenta mayor complicación en las intrigas y en la resolución del desenlace. Por ello, la traducción de la citada segunda novela es casi palabra por palabra, recurriendo simplemente al procedimiento de cortar párrafos.

La traducción de *Les deux frères rivaux* se aparta, pues, más del modelo. En esta ocasión recurre, además de a los cortes, al resumen de muchos de los párrafos. Se ven afectados por esta medida, sobre todo, los largos diálogos entre Dorotea y D. Sancho y entre ésta y su hermana Feliciana. En lugar de dejar hablar a los personajes, el traductor nos explica en pocas palabras el contenido de la conversación. Resume también la presentación de los personajes secundarios (como el criado Guzmán, muy extensa en la obra francesa, o el del criado de D. Sancho, Sánchez), el desarrollo de las intrigas en las que estos personajes intervienen y las peripecias de D. Sancho en el combate en alta mar contra las galeras turcas.

Algunas de las reducciones no dejan de ser paradójicas. Ya me he referido a la supresión de la digresión sobre las costumbres de las jóvenes españolas, que parecen tomar la iniciativa en los lances amorosos, en opinión del narrador francés. Pues bien, dado que Martínez Cuende suprime en la primera parte del relato bastantes párrafos, que corresponden a los primeros galanteos entre Dorotea y D. Sancho, resulta que la joven da la impresión de un mayor atrevimiento del sugerido por el citado narrador francés, ya pasa casi inmediatamente, de la etapa de las presentaciones a la de las citas a escondidas.

La traducción de Martínez Cuende no brinda materia para muchos más comentarios. A pesar de la intención manifestada por el traductor, su trabajo contribuyó más a dar a conocer la obra de Scarron entre los lectores españoles, aún sin hacerle favor alguno, que a restituir a España lo que éste había tomado prestado. La «vuelta» de las novelas está más cerca, pues, del punto de llegada que del de partida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ansón, Antonio. 1990. «Sobre estratos diegéticos en una novela del siglo XVII: *Le roman comique*, de Paul Scarron» *Cuadernos de filología francesa*, 4, 31-38.

Castillo Solórzano, Antonio. 1640. *Los alivios de Casandra*, Barcelona.

Castilo Solórzano, Antonio. 1942. *La garduña de Sevilla y el alivio de las bolsas*, ed. de Federico Ruiz Morcuende, Madrid, Espasa Calpe («Clásicos Castellanos»).

Domínguez, Antonio. 1991. «El doble y el reflejo en el *Roman comique*» en Roberto Dengler (ed.), *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, I, 181-193.

Palomo, Pilar. 1969. *Maestros franceses*, Barcelona, Planeta, I.

Scarron, Paul. 1858. *La novela cómica*, trad. de Eugenio Martínez Cuende, Madrid, Imprenta de las Novedades.

Scarron, Paul. 1958. *Le romant comique* en Antoine Adam (ed.), *Romanciers du XVIIe siècle*, París, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»).

Velázquez, José Ignacio. 1983. *El romant comique. Entre la farsa degradada y la estructura especular*, Zaragoza, Libros Pórtico.

Zayas, María de. 1973. *Novelas completas*, ed. de María Martínez del Portal, Barcelona, Bruguera.