

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, alegories 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 Pífferrer.

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 mente 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 aquella -*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 vida⁷ 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
<i>Celmira</i>	De Belloy, trad. P. de Olavide	1771	01.06.92; 26.06.93; 20-21.09.98	4
<i>El desertor (francés)</i>	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
<i>El divorcio feliz o la marquesita</i>	Novela de Marmontel, trad. R. de la Cruz	1782	20 y 24.08.99	2
<i>El embustero engañado [¿Embustero amo y criado, a cual miente más de los dos?]</i>	Imitación de <i>Le menteur</i> 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?
<i>El falso profeta Mahoma</i>	Voltaire, trad. F. Rodríguez de Ledesma	1795	16.11.99	1
<i>El filósofo casado (o El marido avergonzado de serlo)</i>	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
<i>El heredero universal</i>	Reynard, trad. Clavijo	1777	01.01.90; 13.05.97	2
<i>El huérfano inglés o El ebanista</i>	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

<i>El médico supuesto (impuesto)</i>	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
<i>El trapero de Madrid.</i>	Mercier, adaptación de Valladares	1782	03.08.95; 21.09.96; 17.08.97; 15.02.98; 11.0699	5
<i>La Adelina (Adelinda)</i> , 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
<i>La Andrómaca</i>	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
<i>La bella pastora (y discreto hablador)</i>	Marmontel, trad. B. Solo de Zaldívar	1781	13-14.09.96; 17.02.97	3
<i>La costurera (La pobreza con virtud nunca se queda sin premio)</i>	Mercier, trad. F. Flores Gallo	1782	22-23.10.95; 16.11.96	3
<i>La escocesa</i>	(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
<i>La espigadera</i> , 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
<i>La esposa fiel</i>	trad. del francés por J. Calvo de Barriónuevo	1786	04.08.91; 06.01.92; 29-30.04.96	4
<i>La Eugenia</i>	Beaumarchais, trad. R. de la Cruz	1772	19-20.05.91; 11-12.04.92; 10.06.94; 22.06.98	6
<i>La Gabriela</i>	De Belloy, trad. D. Rejón de Silva	1782	23.12.90	1

<i>La Hipermenestra</i>	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
<i>La virtud premiada (y el verdadero buen hijo)</i>	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
<i>La viuda generosa</i>	C. A. Faciolle, trad. F. del Rey	1792	07-08.09.93; 24.02.94; 22 y 25.04.99	5
<i>La Zaida</i>	Voltaire, trad. P. de Olavide	1771	03.04.96	1
<i>Las travesuras de Escarpín (Crispín)</i>	Molière, trad. P. Calderón Bermúdez de Castro	1776	31.07-01.08.90; 06- 07.11.90	4
<i>Los amantes engañados o falsos recelos</i>	Mouslier de Moissy, trad. de L. Moncín	1793	25.03.99	1
<i>Los exteriores engañosos</i>	Boissy, trad. libre de Zavala	1803	28.11.95	1
<i>Los tres mellizos</i>	(Italia) P.-A. Lefèvre de Marcouille, trad. A. Rezano	1790	24-25.06.92; 02.0293; 21-22.04.98	5
<i>Misántropo, enemigo de los hombres</i>	Molière, trad. J. López de Sedano	1771	10-11.05.94	2
<i>Molière</i>	¿Molière?		11-13 y 28.02.91	4
<i>Semiramis</i>	Voltaire, adapt. de Zavala	1793	10-11.08.97	2
<i>Solimán II</i>	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" *Literature* 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 M^a 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 *Moreno*, 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,