

DIFERENTES MANERAS DE TRADUCIR A SCRIBE

ERMANNIO CALDERA

UNIVERSITÀ DI GENOVA

El favor popular que las piezas de Scribe encontraban en los teatros madrileños estimuló la labor de los traductores, de forma que muchos ingenios que también se estaban dedicando a la producción de comedias originales no desdeñaron la traducción de los vodeviles. Claro que, tratándose de escritores no privos de experiencia, no se dejaron dominar por el texto ajeno sino que a menudo quisieron imponer su personalidad, su lenguaje y hasta cierto punto su manera de concebir la función teatral.

He escogido cuatro traducciones compuestas entre 1821 y 1829, debidas respectivamente a Manuel Eduardo de Gorostiza, a Manuel Bretón de los Herreros, a Ventura de la Vega y a José María de Carnerero: cuatro personalidades de cierta importancia en el mundo cómico de la década de los veinte. Pues bien, es interesante anotar cómo cada uno de ellos traduce con métodos diferentes y concibe la fidelidad o la libertad del traductor según criterios muy personales.

Lo que sin embargo tienen todos en común es el intento de hispanizar la pieza con la sustitución de nombres y lugares franceses por otros españoles y, cosa que también, como ponía de manifiesto Larra (1960: 181b), es otra forma de hispanización, de reducirla a una estructura parecida a la del sainete, a través de la supresión (o de su sustitución por otras declamadas) de las partes cantadas que eran un componente esencial del *vaudeville* -tanto que nuevamente Larra advertía que de esa forma “el vaudeville empieza por perder la mitad de su ser” (Larra 1960: 181a)- y la búsqueda de lo que la retórica antigua llamaba estilo llano en lugar del mediano que caracteriza a Scribe.

El primero en orden cronológico es Gorostiza que el 15 de enero de 1821 (Shields 1933: s. v.) estrena una traducción de *Le secrétaire et le cuisinier* con el título de *El secretario y el cocinero*, que en la edición de 1840 se convierte en *El cocinero y el secretario* (Lafarga 1983: 130), que siguió representándose al menos por unos 30 años (Cartelera 1961 y 1963).

Se trata de la típica comedia de equívocos. En la rica casa del conde de Saint Phar se presentan dos jóvenes para ocupar las plazas vacantes de secretario y de cocinero. Por una serie de malentendidos, es nombrado secretario un cocinero y se envía a la cocina a un joven enamorado de la hija del amo, que aspiraba a la plaza de secretario

sólo para estar cerca de su amada. Se descubren los equívocos y todo se allana con general satisfacción y boda final.

Gorostiza respeta sustancialmente la secuencia de las escenas y de las réplicas y a veces traduce literalmente. Pero deja entrever a menudo la preocupación por un lenguaje más coloquial, lo cual le induce a cortar, alargar, añadir y sobre todo emplear expresiones familiares más propias del lenguaje cómico. Para dar una idea de las intervenciones de Gorostiza bastaría citar un par de frases del parlamento con que el mayordomo abre la primera escena: “Que diable aussi, le comte de Saint Phar, mon maître, avait bien besoin de se faire donner l’ambassade de Copenhague! Depuis que nous sommes nommés, je crois que la tête tourne à toute la maison: chacun veut monter” (Scribe 1874: II, 47); compárese con el texto español: “¡Jesús, Jesús, qué liorna! Esto no es vivir... y desde que al amo le han dado la dichosa embajada, ni se come ni se duerme, ni se hace nada a derecha en esta casa... luego todos quieren ascender y subir como la espuma” (Gorostiza 1840: 3).

Ese procedimiento afecta también a sendas frases, donde el traductor recurre al caudal idiomático más castizo. Valgan algunos ejemplos. A la exclamación del mayordomo que en un aparte protesta por la recomendación que le dirige la señorita quitándole la posibilidad de otorgar él mismo una plaza (“Nous y voilà! Je ne pourrais pas en donner une! [Scribe 1874: II, 51]), corresponde en español: “Esta es otra que mejor baila” (Gorostiza 1840: 8).

Así mismo la frase muy llana “On m’avait bien dit qu’avec de protections on arrivait à tout” (Scribe 1874: II, 60) se vivifica con la expresión proverbial: “Bien dicen que quien a buen árbol se arrima...” (Gorostiza 1840: 17).

Lo mismo puede decirse de las palabras con que el mayordomo se despide de los dos nuevos empleados: “Messieurs, je vous laisse, chacun votre affaire” (Scribe 1874: II, 68), que se convierte en: “Ea... señores, la de Antón perulero, cada cual atienda a su juego” (Gorostiza 1840: 27).

Quisiera, en fin, entre otras expresiones parecidas, sacar a relucir la definición “No parece rana el secretario” (Gorostiza 1840: 23), que traduce un más convencional “notre secrétaire est un homme de mérite” (Scribe 1874: II, 66).

En cuanto al proceso de hispanización, no sólo Gorostiza localiza la escena en Madrid en lugar de París, no sólo reemplaza el nombre del cocinero, Soufflé, por el de Ropavieja, sino que traduce una simple alusión al marqués de Limoges y al duque de Valmont (Scribe 1874: II, 61) con una referencia muy pormenorizada a cierto condesito de Remolino, definido “un caballero andaluz, vivaracho, decidor, que viste de majo, gusta de los toros...” (Gorostiza 1840: 18). Y dos ciudades españolas sustituyen nuevamente a París que aparecía en la letrilla:

Mais dans Paris, comment donc, sans encombre,
chercher un fou qui vient de s’échapper? (Scribe 1874: II, 74)

Reza la traducción: “Buscar un calavera en Madrid, es lo mismo que un estudiante en Salamanca” (Gorostiza 1840: 32).

El 10 de julio de 1828 (Shields 1933: s. v.) en el teatro del Príncipe, se estrenó otro acto único de Scribe, que llevaba en el original el título de *Le coiffeur et le perruquier* y que José María de Carnerero había “acomodado al teatro español” atribuyéndole el título de *El peluquero de antaño y el peluquero de hogaño*: un título que por fuerza se alejaba del original por no existir en español dos palabras que subrayasen la contraposición que se daba en francés. A diferencia de la pieza anterior, ésta no consiguió un éxito de relieve, ya que se repuso sólo hasta 1838 para desaparecer luego de los repertorios (Cartelera 1961 y 1963).

La pieza trata de dos peluqueros, uno más viejo y apegado a la tradición (Poudret en francés y Tupé en español) y otro más joven, (Alcibiade - Alcibiades) su antiguo aprendiz, que se ha lanzado hacia las nuevas modas, ganándose así la hostilidad de su maestro. La trama se complica con las pretensiones amorosas de cierta Mademoiselle Desroches -doña Prágedes en la versión española- hermana del viejo peluquero, y de su ahijada, la sobrina del mismo, Justine -Justa en español- que las dos dirigen al joven. El cual, al fin, declara su gratitud y admiración por el maestro y se casa con su sobrina.

A diferencia de Gorostiza, Carnerero sigue el texto del modelo con bastante fidelidad, respetando las líneas fundamentales de la trama, de la cual se aleja en pormenores sin consecuencias, con un solo despego en el final, donde los dos peluqueros deciden volver a trabajar juntos, mientras que en el modelo el anciano rechazaba cortésmente la proposición del joven, prefiriendo quedarse con su antigua peluquería.

Desde luego, el traductor suprime las letras cantadas, añadiendo sin embargo una totalmente original como despedida, y, como siempre, hispaniza. Aparecen así referencias al teatro del Príncipe y a Vista Alegre; en lugar de algunas célebres peluquerías de París se citan otras evidentemente famosas en el Madrid de la época y que vale la pena recordar como dato curioso: Marché, Giraldi, Petibon y Fortis; asimismo Racine, Molière, Boileau y otros, citados como ilustres portadores de pelucas, son sustituidos por Quevedo, Moreto y Villegas. Con cierto humor, en fin, Carnerero llama Plaza de los Afligidos el lugar deprimente donde vive el viejo peluquero, y que su hermana define “esta retirada plazuela de los Afligidos, que parece un desierto” (Carnerero 1831: 7).

Por último, tal vez sea interesante mencionar una variante muy en carácter con la situación de España en la época: si en la obra francesa se dice de un personaje que está charlando de política, en la española, estrenada durante el gobierno absoluto de Fernando VII, se prefiere imaginarlo mientras que “está disputando sobre el mérito de los cantores italianos” (Carnerero 1831: 8).

Quizás merezca también una mención el comentario del joven que, en una réplica añadida por el traductor, protesta contra los anacronismos en el teatro. Cuando Tupé, remedando al modelo que se jactaba de haber “coiffé en poudre” al personaje de Andrómaca (Scribe 1831: III, 163), recuerda con orgullo que más de una vez había

puesto los polvos al maestro de Alejandro, Alcibíades se mofa: “¡Bravísimo! ¡Polvos a los personajes de la antigüedad! Eso era burlarse del público” (Carnerero 1831: 30).

En cuanto a la parte más propiamente textual, Carnerero se porta con mucha menos libertad y traduce a menudo literalmente, aunque siempre teniendo en cuenta la índole de las dos lenguas.

Sin embargo, lo que procura es brindarle, como de costumbre, un tono más familiar y popular a un lenguaje que en Scribe aparece algo más culto, logrando en muchos casos una particular expresividad.

Cuando la solterona doña Prágedes, imitando a su antecesora francesa, alude a sus primaveras, el traductor le pone en boca a su hermano un muy castizo: “¡Qué primavera ni qué droga!” (Carnerero 1831: 5). Pero Prágedes no le va en zaga y, acusándole de meterse en censor, le espeta: “no hay diablos que te aguanten” (Carnerero 1831: 6). Lo cual provoca otra respuesta colorida: “Yo no soy censor, ni ganas” (Carnerero 1831: 6).

Se trata de frases que no encuentran correspondencia en el modelo y que el traductor añade para conseguir más vivacidad. A veces en cambio no añade, sino que sustituye por una frase más colorida una expresión muy corriente: “voilà M. Destouches qui vous attend, et qui s’impatiente (Scribe 1831: III, 148), se transforma en “el señor don Braulio espera, y se le está llevando Satanás” (Carnerero 1831: 17).

Así mismo, un simple “descends t’apprêter, et fais-toi belle” (Scribe 1831: III, 148-149) se convierte en el idiomático “no harás mal en bajar, y ponerte tus veinte y cinco” (Carnerero 1831: 18).

Y así sucesivamente: “son oncle a des économies” (Scribe 1831: III, 155) se hace “su tío no está descalzo” (Carnerero 1831: 25); “la fâcheuse rencontre!” (Scribe 1831: III, 156) se refuerza en “¡Qué encuentro de todos los diablos!” (Carnerero 1831: 25); la amenaza sobreentendida de Poudret: “si vous transgressez mes ordres... il suffit...” (Scribe 1831: III, 165) se concreta en los labios de Tupé: “juro por el nombre que tengo que no has de quedar con gana de reírte” (Carnerero 1831: 32); y un seco “Taisez-vous, mademoiselle” (Scribe 1831: III, 160) adquiere un tono de escarnio: “¡Calle la bachillera!” (Carnerero 1831: 28).

Otras veces el traductor se toma alguna libertad para recrear el tono del modelo con matices expresivos más españoles. La descripción del joven Alcibiade (“Un bel inconnu [...] la mise la plus élégante, la coiffure la plus soignée” [Scribe 1831: III, 142]) se convierte en “Un elegante incógnito; un joven de la mejor perspectiva, puesto a la *dernière*... ¡Qué sobre-escrito el de su persona! ¡Y qué rizos los suyos! ¡Ay qué rizos!” (Carnerero 1831: 10)

Hay casos en que aprovecha la situación para insertar un chiste. Donde el texto francés dice simplemente “ils vont se prendre aux cheveux!” (Scribe 1831: III, 164), Carnerero no se contenta con traducir “¡Se van a agarrar de los pelos!”, sino que añade: “Bien se conoce que es riña de peluqueros” (Carnerero 1831: 32).

Ciertamente el traductor más fiel, más respetuoso del texto de Scribe fue Bretón

de los Herreros, que Larra considera “uno de los que mejor han traducido *vaudevilles*” (Larra 1960: 181b), el cual el 16 de julio de 1828 (Shields 1933: s. v.) estrenó en el Príncipe su versión de *Une visite à Bedlam* titulándola, esto sí con poca propiedad, *Un paseo a Bedlam*, añadiendo -en el texto representado, pero no en la edición- o *La reconciliación por la locura*. Era otro acto único que encontró el favor del público, visto que se mantuvo en cartel más de 40 veces en los veinte años siguientes (Cartelera 1961 y 1963).

El argumento: por una casualidad, Alfred de Roseval, que se ha alejado de su mujer Amélie, llega a Bedlam con la intención de visitar un célebre manicomio. Pero en Bedlam vive ahora su mujer, en casa de un tío suyo, el cual organiza un truco para favorecer la reconciliación de los dos esposos. Invita pues al joven a su castillo, fingiendo que es el manicomio, y le hace encontrarse con Amélie, que se finge loca por el abandono de parte del marido, de forma que, con el arrepentimiento, renace en él el amor antiguo. Para reconquistar a su mujer, Alfred se finge loco a su vez y todo termina felizmente.

Bretón mantiene los nombres de los personajes, sólo trasponiéndolos a la forma española y traduce réplica a réplica, manteniéndose muy cerca del modelo hasta el punto de trasladar a las réplicas correspondientes las letrillas, que suprime sí como cantos pero que traduce regularmente aunque a veces se limite a un resumen más conciso.

Lógicamente no faltan esas ligeras modificaciones que impone la índole de la lengua o más frecuentemente el deseo de lograr expresiones más coloridas. He aquí algunos casos de cierto interés.

Amélie narra a su tío sus desavenencias conyugales y en un momento dado comenta: “Vous sentez que, ma vie en eût-elle dépendue, je ne serai point revenue la première” (Scribe 1874: II, 8). Afirma a su vez la Amelia castellana: “Ya veis que a mí no me tocaba ceder... ¡Jesús! primero muerta” (Bretón 1839: 5).

El criado Tomy le asegura a su amo: “Vous voyez que je ne vous passe rien” (Scribe 1874: II, 10), que se convierte en español en: “Ya veis que nada me dejo en el tintero” (Bretón 1839: 6).

Así mismo “ce mauvais sujet” (Scribe 1874: II, 14) se transforma en “ese tarambana” (Bretón 1839: 9); un sencillo “c’est ta présence qui l’a fait fuir” (Scribe 1874: II, 28) adquiere más fuerza y comicidad en “Tu figura de tapiz le ha dado miedo” (Bretón 1839: 16-17), y “Marbleu! laissez-moi!” (Scribe 1874: II, 29) es sustituido por “dejadme por mil diablos” (Bretón 1839: 17).

En fin, valdrá la pena citar un expresivo “Sí, sí: canta hasta que te se caiga la campanilla” (Bretón 1839: 18) en lugar de un más genérico “Va toujours, je t’écoute” (Scribe 1874: II, 31).

Hay un personaje farsesco, un cantor italiano que se llama Crescendo y que en el modelo habla francés con pronunciación italiana, en cuanto que dice *ou* en lugar de *u*. Bretón, para recrear una situación parecida, apela al recurso cómico, que ya tenía una tradición entremesil y que reaparecería luego varias veces, de hacerle hablar un

italiano macarrónico: un lenguaje inverosímil en la boca del personaje, ya que se trata de un italiano con las deformaciones propias de un hispanohablante y no al revés como debería ser, pero de seguro efecto cómico. Como curiosidad, quisiera mencionar que la única vez que Scribe quiere hacerle hablar italiano, le hace hablar español; “Che gusto”, dice Crescendo, que oportunamente Bretón traduce: “¡Che bel piacere!”, aunque se trate de un italiano de opereta.

Solamente dos libertades consistentes se toma Bretón. En primer lugar, cuando, en las escenas XII y XIII, sustituye una canción de amor cantada por Amélie por la declamación de unas letrillas igualmente amorosas pero de marcado gusto arcádico, con sus “zagalas”, su “Silvia”, su “leve mariposa”, su “aura de mayo”; era evidente que se dirigía, en 1828, a un público que tenía todavía confianza con Meléndez Valdés.

En segundo lugar, reemplazando los largos cantos finales del original por una serie de réplicas entre melodramáticas y sonrientes que denuncian la experiencia del comediógrafo que sabe separarse del público captando su simpatía:

ALFREDO. Querida Amelia, tus brazos, que harían perder el juicio al hombre más sensato, me lo han hecho recobrar a mí. Estoy por añadir una jaula al escudo de mis armas.

AMELIA. ¡Buen capricho sería!

ALFREDO. Sí; porque una locura nos separó, y otra nos reconcilia para siempre. (Bretón 1839: 23)

El 5 de septiembre de 1829 (Shields 1933: s. v.) se estrenaba en el Príncipe la comedia en un acto *El gastrónomo sin dinero o Un día en Vista-Alegre*, traducción o, mejor dicho, “arreglo” de *Le gastronome sans argent* de Scribe por el infatigable Ventura de la Vega, que le mereció las alabanzas de Larra (1960: 181a). La pieza tuvo tanto éxito que conoció unas 50 representaciones en las dos décadas siguientes (véase Cartelera 1961 y 1963).

En el modelo, se presentaba a cierto Fringale (don Cleofás en la versión española) que, deseoso de una buena comida, inventa varios recursos para comer de balde en una fonda donde se está celebrando una cena de boda. Se hace pasar por un ingeniero que tiene que demoler la casa que el padre de la novia acaba de construir pero es desenmascarado por el novio; intenta entonces cautivarse la simpatía de éste ofreciéndole unos versos; pero el otro ya los posee y se mofa de él. No se desanima y se presenta como el dueño de una fábrica que tiene reservada una rica comida e invita sin conocerle al mismo señor de cuyo nombre se ha apropiado; pero primero los obreros que le festejan, luego el padre de la novia y el novio mismo que quieren obsequiarle, por último un alguacil le impiden de varias formas acercarse a la comida, de manera que se queda en ayunas.

Vega sigue la trama de la obra francesa, pero mantiene una autonomía muy relevante respecto al texto. Una parte mínima -no alcanza ni aún una quinta parte- es una verdadera traducción: frases aisladas de vez en cuando, muy raramente una entera

réplica. A menudo modifica el texto sin que resulte una motivación evidente de ello: el *matelote* se convierte en un pavo, *vingt-et-trois pieds* en veinte y cuatro toesas etc. Sin embargo, aún cuando está más atento a la letra del modelo, se esfuerza por mantener un lenguaje ágil y castizo. Valga un ejemplo. Dice el personaje de Scribe: “Il est de gens que l’on juge du premier coup-d’oeil; et dès que je vous ai vus, j’ai senti pour vous une affection...” (Scribe 1831: III, 41). Traduce con mucha soltura Vega: “Hay personas que, sin saber por qué, petan al primer vistazo... y yo aseguro a ustedes que desde el momento que los vi me simpatizaron de tal modo...” (Vega 1831: 29).

Modifica también el título, añadiendo *Un día en Vista-Alegre*, para proporcionar una ambientación más española, lo que hace también toda vez que sustituye París por Madrid; modifica también el reparto, introduciendo entre los personajes a la novia, que no figuraba en el original, sin que se le atribuya una función particular en el desarrollo de la trama, pero posiblemente para reavivar un reparto exclusiva y monótonamente masculino.

En efecto la preocupación de Ventura de la Vega era seguramente la de darle a la pieza mayor teatralidad para compensar quizás la desaparición de las muchas partes cantadas. Por eso caracteriza al suegro, don Judas, con una inocente obsesión por comer y beber y una tendencia a las charlas desbordantes, logrando una comicidad que no afectaba al personaje en el original; asimismo alarga la escena algo pantomímica de los obreros que festejan a don Cleofás y de varias maneras le impiden alcanzar la comida tan desesperadamente deseada. Con el mismo criterio, insiste más en el juego escénico muy parecido de don Judas y don Manuel, respectivamente suegro y yerno, que de la misma forma le estorban.

Además, para conseguir más efectos teatrales, no duda en esparcir muchas acotaciones que no están en el original. Quizás valga la pena citar la que acompaña la llegada del alguacil, que en la versión española no se limita a dirigirse al protagonista, sino que hace un gesto de seguro efecto cómico, ya que, como reza la acotación, “Al llegar el tenedor a la boca, el alguacil le detiene el brazo, y con la otra mano le quita el plato y se le da a un mozo” (Vega 1831: 41).

Pero tal vez la innovación más magistral sea la que aparece en el final donde, en sustitución de los cantos con que Fringal se dirigía alternativamente al público y a los bastidores ofreciéndose para la comida (“Me voilà, me voilà!”), el protagonista español, después de preguntarles a los espectadores de la derecha, de la izquierda y del centro de la sala: “¿No hay nadie por aquí que guste de cenar acompañado?... ¿Ni por aquí tampoco?... etc.”, *mirando de repente a la tertulia*, exclama gozoso: “¡Hola! ¿Es a mí? ¿A cenar? Allá voy. Señores, con el permiso de ustedes” (Vega 1831: 47).

Difícil es afirmar si Vega con estos recursos mejoró la obra de Scribe: lo que es cierto es que le dio un tono más cómico, al cual tal vez haya que atribuir, al menos en parte, el buen éxito.

A estas alturas, considerando además que algunos de los escritores ahora examinados, como Bretón y Vega, siguieron traduciendo una gran cantidad de piezas

de Scribe, hay que preguntarse si tantas traducciones de *vaudevilles* dejaron alguna huella en el teatro de la época. Creo que se puede afirmar que en realidad no influyeron mínimamente, si no es por la soltura que tanto ejercicio pudo proporcionar al lenguaje teatral. Por otro lado, el teatro de Scribe no se proponía otra cosa que divertir.

Y esto sí lo consiguió con la inteligente colaboración de los traductores.

Referencias bibliográficas

1. Textos

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. 1839. *Un paseo a Bedlam*, Madrid, Yenes.

CARNERERO, José María de. 1831. *El peluquero de antaño y el peluquero de hogaño*, Madrid, Repullés.

GOROSTIZA, Manuel Eduardo de. 1840. *El cocinero y el secretario*, Madrid, Yenes.

SCRIBE, Eugène. 1831. *Théâtre*, Turín, Reycend, III (*Le gastronome sans argent, Le coiffeur et le perruquier*).

SCRIBE, Eugène. 1874. *Œuvres complètes*, París, Dentu, II (*Une visite à Bedlam, Le secrétaire et le cuisinier*).

VEGA, Ventura de la. 1831. *El gastrónomo sin dinero o Un día en Vista-Alegre*, Madrid, Repullés.

2. Estudios

CARTELERA. 1961. *Cartelera teatral madrileña. I: años 1830-1839*. Por el Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, Madrid, CSIC ("Cuadernos bibliográficos" 3).

CARTELERA. 1963. *Cartelera teatral madrileña. II: años 1840-1849*. Por F. Herrero Salgado, Madrid, CSIC ("Cuadernos bibliográficos" 9).

LAFARGA, Francisco. 1983. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I: Bibliografía de impresos*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona.

LARRA, Mariano José de. 1960. (1836). "De las traducciones" *El Español* de 11.03.1836, en *Obras*. Edición de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 180-184 (BAE 128).

SHIELDS, A. K. 1933. *The Madrid Stage 1820-1833*, Chapell Hill, University of North Carolina.