

TRADUCTORES ESPAÑOLES DE *LE MÉCHANT* DE GRESSET

PATRIZIA GARELLI
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

A pesar de que Jean Baptiste Louis Gresset (1709-1777) escribió numerosas composiciones poéticas y obras teatrales de varios géneros -entre ellas la tragedia *Édouard III* y el drama *Sidney*-, su fama en Francia se fundó sobre todo en *Le méchant*, comedia de carácter estrenada en Versalles en 1747 (Salazar 1976: 265-327). En España, donde el dramaturgo se dio a conocer a finales del Setecientos, también se le apreció sobre todo por esta comedia, que llegó a suscitar el interés de Juan Andrés quien, en su enciclopédico tratado sobre la literatura universal, al hablar del teatro francés (Andrés 1782-1799: II, 337-338) la cita como un ejemplo de su renacimiento, posterior a Molière; juicios positivos de esta obra aparecieron en la misma época aun en el *Memorial Literario* (Lafarga 1997: 91).

Si de *Édouard III* se realizó una sola traducción al castellano por Antonio Valladares (Lafarga 1988: II), *Le méchant*, en cambio, fue objeto de varias versiones, con distintos títulos, entre el último tercio del siglo dieciocho e inicios del diecinueve.

El primero en dar a conocer esta comedia a los españoles fue Tomás de Iriarte, quien en un año impreciso, pero que puede situarse entre 1769-1772, realizó una traducción titulada *El mal hombre*, la cual permaneció inédita, en un ms. autógrafo de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 14681), hasta la edición que yo misma preparé, con prólogo y notas, hace algunos años (véase Iriarte 1988). Otras dos versiones de la comedia francesa, manuscritas, se hallan en la misma biblioteca. Una, anónima y sin fecha, pero seguramente de la segunda mitad del siglo XVIII, se titula escuetamente *El malo* (ms. 16118): se trata de una obra al parecer de poco empeño, que hace pensar en una especie de ejercicio de tipo estilístico y literario, realizado más en función de una lectura que de una representación. De mayor mérito, también sin fechar, es la traducción de Dionisio Villanueva y Ochoa (o D. Solís), que lleva por título *El enredador* (ms. 16466), definiéndose “libre acomodada a las costumbres españolas”. A pesar de que, como muchas otras traducciones y refundiciones del poliédrico autor cordobés, es imposible fecharla con certeza (Gies 1991), puesto que en ella se recuerda a *Otello*, célebre ópera de Gioacchino Rossini, que tanto éxito obtuvo en la España del ‘furor filarmónico’, es seguramente posterior a 1821-1822, años en los que ésta se estrenó,

primero en Barcelona (Lowemberg 1943: 324) y después en Madrid (Carmena 1878: 61).

En la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona se encuentra otra versión de *Le méchant* -del mismo título que la de Iriarte-, impresa en Jaén en 1827 (imprenta de la Viuda de Gutiérrez). Indicios contenidos en su prólogo llevan a considerar que se escribió poco antes de que se editara. El carácter de la edición, no una sencilla suelta, sino un pequeño volumen de cierta elegancia, hacen suponer que no se trata de un trabajo destinado al gran público, sino a un ámbito seleccionado de lectores, a los que parece aludir su breve, pero interesante, introducción. Se trata de una traducción anónima, en cuya portada aparecen las iniciales M. M., en las que una mano desconocida reconoce a un tal Mariano Mestre. Lamentablemente, a pesar de las investigaciones llevadas a cabo, no puedo de momento ofrecer datos concretos sobre el autor.

Ésta parece ser la última versión de *Le méchant* ya en plena época romántica: las bibliografías teatrales más recientes (Menarini 1982) señalan que a partir de aquella misma fecha -1827- no volvió a traducirse, desapareciendo totalmente el nombre del autor del repertorio teatral.

En mi opinión, la comparación de las distintas versiones de la comedia, puesto que muestran maneras muy diferentes de enfocar el problema de la traducción teatral, facilita la comprensión de los cambios estéticos y escénicos que se produjeron en la España de “entre siglos”, y que consiguieron una notable transformación de gustos y tal vez de actitudes humanas y sociales.

Comedia de carácter, que mucho debe a Molière, *Le méchant* presenta un enredo bastante simple, que se desarrolla en pocas horas y en el que la acción es mínima. El auténtico acierto de la pieza es el diálogo, por medio del cual Gresset retrata con gran eficacia la psicología de los personajes, *in primis* al protagonista Cléon, el *méchant*. La comedia se cifra en las estrategias puestas en acción por éste, alojado en el castillo del noble Géronte, para desbaratar la boda concertada entre Chloé, sobrina de su anfitrión, y el joven Valère, con el objeto de casarse con la madura Florise, hermana del dueño de la casa. Cléon desea apoderarse de las riquezas de Géronte, pero sobre todo divertirse sembrando rivalidades y discordias, porque, como afirma: “Les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs” (Gresset 1830: II, 1, 132).¹ Afortunadamente, la sagaz criada Lisette y Ariste, fiel amigo de Géronte, consiguen que las víctimas del malvado se enteren de sus trampas y le despidan con infamia.

Gresset se propone evidenciar el carácter de un hombre malo, quien se estima superior a su prójimo, experimentando un cínico placer en engañarlo. Secundando sus flaquezas, Cléon explota la generosidad de Géronte, adusto, pero bondadoso, cuya mentalidad revela aspectos burgueses, estafa a Valère, bueno, pero inexperto y seduce a Florise, que todavía se cree joven, a pesar de sus años.

El estudio de los caracteres tiene un propósito didáctico: el comediógrafo, como afirma en palabras del *raisonneur* Ariste, está convencido de que el teatro puede contribuir

¹ A esta edición se refieren todas las citas textuales, con indicación de acto, escena y página.

en mejorar al público y siente el deber de utilizarlo para responsabilizar moralmente al hombre, en cuya bondad natural cree firmemente:

Consultez, écoutez pour juges, pour oracles,
 Les hommes rassemblés, voyez à nos spectacles,
 Quand on peint quelque trait de candeur, de bonté,
 Où brille en tout son jour la tendre humanité,
 Tous les coeurs sont remplis d'une volupté pure,
 Et c'est là qu'on entend le cri de la nature. (IV, 4, 191)

El mensaje que Gresset envía al espectador se expresa bien en las últimas palabras pronunciadas por Ariste, una invitación a que desconfíe de los que perjudican el orden y la tranquilidad social, en el convencimiento de que sólo la lealtad y la honestidad proporcionan la felicidad: “Malgré tout le succès de l'esprit des méchants, /Je sens qu'on en revient toujours aux honnetés gens”(V, 10, 215).

La traducción de la obra realizada por Iriarte pertenece a una serie de comedias del repertorio francés del Setecientos, cuya versión, destinada a los Reales Sitios, se le encargó por el conde de Aranda (Cotarelo 1897: 68-69; McClelland 1970: I, 139-142). El experimento, dirigido a renovar el teatro nacional, correspondía a una exigencia compartida por don Tomás ya en los inicios de su vocación teatral, cuando, en el prólogo a *Hacer que hacemos* (Iriarte 1770: 1-7) había señalado en el estudio de los caracteres, en la verosimilitud y en la moralidad, los requisitos básicos para la fundación de la nueva comedia.

El resultado del trabajo, basado en un doble enredo que recuerda al de la comedia barroca y sobre todo el insuficiente espesor psicológico del protagonista, don Gil, más figurón que carácter, convencieron al autor para que aceptara con entusiasmo la solicitud de Aranda, que le permitía continuar su investigación teatral, antes de empeñarse en otros trabajos originales, basándose en el teatro francés que juzgaba superior (Iriarte 1805: VII, 90).

Por otra parte, las habilidades lingüísticas y filológicas adquiridas en largos años de estudio, bajo la guía de su tío Juan, le habían llevado a considerar la traducción no como un ejercicio estéril y mecánico, sino como una actividad compleja desde el punto de vista lingüístico, cultural y social, profundamente útil y meritoria;² lo prueba el hecho de que no desdeñara, en el transcurso del tiempo, traducir, cuando era ya famoso, poco antes de su muerte, *El nuevo Robinson* de J. H. Campe, destinado a los lectores más jóvenes.

² En *Los literatos en Cuaresma*, oponiéndose a los detractores de la traducción, afirma: “De otro modo hablarían, si se viesen precisados a buscar los equivalentes con propiedad, a corregir o disimular a veces los yerros del original mismo, a limar la traducción de suerte que no pueda conocerse si lo es, y a connaturalizarse (digámolo así) con el autor cuyo escrito trasladan, bebiéndole las ideas, los afectos, las opiniones, y expresándolo todo en otra lengua con igual concisión, energía y fluidez. [...] Traducir como se debe, es obra para quien en su lengua nativa posea ya un estilo fácil, claro, concreto y persuasivo” (Iriarte 1805: VII, 94-95).

Aunque no estamos seguros de si Iriarte eligió a Gresset personalmente o si fue voluntad del conde de Aranda, la comedia correspondía a los ideales estéticos y didácticos que, unos años más tarde, él pondría en práctica en *El señorito mimado* y *La señorita malcriada*.

Sin embargo, al emprender su traducción, don Tomás tenía plena conciencia de que se trataba de una comedia nueva para el público español -aunque culto y preparado como el que asistía a las representaciones de la Corte-, diferente de aquella a la que ya estaba acostumbrado, por la variedad de sus caracteres, la sencillez del enredo y la completa ausencia de espectacularidad, y también por reflejar una realidad humana y social lejana de la hispánica.

La traducción iriartiana, enriquecida de puntuales acotaciones, se revela claramente destinada a la representación y mantiene su división en cinco actos, conservando sustancialmente iguales las intervenciones de cada personaje. No respeta, en cambio, su versificación, puesto que utiliza la prosa -como, por lo demás, en todas las piezas traducidas para los Reales Sitios- por explícita voluntad del conde de Aranda, aunque don Tomás era convencido partidario de un teatro en verso, como lo demuestran todas sus piezas originales, a excepción del sainete *La librería*.

El primer paso de Iriarte para familiarizar a sus compatriotas con los personajes de *Le méchant* es el de atribuirles un nombre castellano, haciendo que la trama se desarrolle en una sencilla “casa de campo” en las cercanías de Madrid, en vez de en un aristocrático castillo. Además, actúa en el plano del lenguaje, muy homogéneo e indiferenciado en el original, aprovechándose de los recursos del castellano, en sus varios matices y registros.

También se empeña en precisar mejor la psicología de cada personaje, a menudo logrando enriquecerla de una mayor humanidad y credibilidad. Esto sucede, por ejemplo, para el personaje de Ariste -Esteban en la traducción-, cuya gravedad sentenciosa hacia el joven Valère que intenta desengañar (IV, 4) se mitiga, convirtiéndose en un cariñoso aviso, de tono más paternal que censorio: “¡Qué crédulo eres! Perdona este tratamiento a mis años, al amor que me debes y el empleo de consejero que ejerzo contigo.”

Aún más, don Tomás atribuye mayor espontaneidad al personaje de Pablo -Géronte en el original- a través del uso de unos modismos que pertenecen al castellano coloquial, por ejemplo, cuando ya cansado de tolerar los caprichos de su hermana, éste reclama la autoridad de jefe de familia, definiéndose “gallo de este gallinero”, en vez de “maître”.

Mayor osadía y brío le confiere, además, a Andrea, fiel criada, al declarar ella rotundamente a su amo “yo me muero por Vm.” en lugar de la más respetuosa afirmación de Lisette: “je vous en révère” (I, 3, 120).

De la espontaneidad de la criada, Iriarte saca provecho, en algunas ocasiones, para dotar la pieza de la *vis comica* de la que carece: por ejemplo, en I, 2, Andrea se burla afectuosamente de Pablo (“¡Que está Vm. terrible!”) resuelto a enfrentarse con su

hermana, por estar segura de que su carácter pacífico no le va a permitir mantenerse fiel a su propósito.

El carácter burgués de la pieza, sugerido por Gresset, sobre todo por medio del personaje de Géronte, cuyo estilo de vida se basa en el culto del hogar, resulta potenciado en la traducción, por el empleo de un lenguaje “informal”, como lo es el de la existencia cotidiana.

Parece todavía evidente que para Iriarte la tarea del traductor sobrepasa el aspecto estrictamente lingüístico, conllevando una reflexión sobre culturas y maneras de vivir diferentes y no fácilmente compatibles.

En su propósito de ambientar la pieza en su patria -a la que llama felizmente “connaturalización”-, interpreta de manera personal y en función de la mentalidad del público español, el moralismo de Gresset, rígido censor de las costumbres de la alta sociedad parisiense, de su hipocresía y de sus vicios. Me refiero, en particular, a la traducción de la escena 8 del III acto, donde adecua a los personajes femeninos que poblaban Madrid, designados con pintorescos apodos (“la del indiano”, “la del hábito de San Antón”), los picantes chismes de Valère a propósito del estilo de vida de unas damas y damitas por él conocidas en la capital francesa.

Aun se revela atento a captar toda posibilidad que le ofrece el texto original para conectarlo con la tradición cultural y literaria española, por medio de citas intertextuales de autores y personajes bien conocidos por el público, como Don Quijote o el galán de la comedia barroca, o referencias a términos populares.

El trabajo de Iriarte, por lo tanto, se ofrece como una traducción bella y fiel por lo que se refiere a la acción y a la estructura formal, aunque “españolizada”, para atraer de una manera más directa al espectador, siempre tratando de no traicionar el espíritu del original y sobre todo de transmitir su mensaje ético.

Siguiendo el ejemplo de Iriarte, Dionisio de Solís en su *Enredador* actualiza la comedia de Gresset, al colocar plenamente su trama y sus personajes en la España de inicios del Ochocientos, convirtiéndola en una auténtica comedia de costumbres. Ambientada la pieza en la ciudad de Toro, en el corazón de la vieja Castilla, y atribuido un nombre castellano a todos los personajes, el comediógrafo centra la obra en un tema bien conocido de la tradición literaria española, más tarde retomado con éxito por el teatro -pienso, por ejemplo, en la comedia de Bretón *Me voy de Madrid*-. la exaltación de la sencilla y honesta vida del campo, contrapuesta a la de la ciudad, que parece que se ha olvidado de todos los valores éticos, y es reino de la hipocresía y de la corrupción. Desde este punto de vista, Cléon -aquí Casimiro- representa al típico individuo de la que, hoy en día, se diría *high society*, empeñado en frívolos pasatiempos, como cortejar a las damas, pasear en carroza e ir al teatro, sólo para censurar cualquier obra que allí se represente. Es un hombre insulso que se esmera en dañar a su prójimo, puesto que se estima superior, pero que tampoco consigue ser verdaderamente malo, sino más bien un ‘enredador’ torpe, hasta el punto de ser víctima de sus mismos engaños, por mano de una modesta, pero astuta, criadilla.

El carácter de Cléon-Casimiro se contrapone hábilmente por Solís al de Géronte, -Lucio en la traducción-, elegido como símbolo del verdadero castellano, honesto y franco, que se mantiene lejos de las tentaciones del gran mundo, satisfecho de su existencia vivida entre su casa y su jardín, del que cuida con amor, hasta conocer las cualidades y las características de cada planta. Es éste un personaje -dicho sea entre paréntesis- que recuerda al protagonista de la comedia de Bretón *El pelo de la dehesa*, sobre todo por unos aspectos bondadosamente caricaturescos.

El trabajo de don Dionisio, más que una traducción en verso y libre, -como él mismo la define-, es una verdadera reescritura del texto original, en la que, aprovechándose con originalidad del ejemplo ofrecido de la comedia iriartiana y moratiniana, el escritor dirige una crítica irónica, aunque siempre garbosa, a la sociedad madrileña decimonónica, retratada en varios lugares y ambientes y en sus peculiares costumbres, gustos y manías, que se evidencian en unas figuras, -el empleado deshonesto enriquecido a costa del erario, la mujer del pueblo convertida en gran señora, la curandera, etc.-, que parecen haber salido de un cuadro de costumbres.

Atento al nuevo gusto teatral, el traductor imprime a la comedia un tono patético y sentimental, acentuado en el personaje de Chloé -que él llama Rosa- criatura sensible e inerte víctima de los engaños del enredador. La intención de Solís parece ser sobre todo ética, a pesar de que se apoya en una mayor *vis comica* y en una animada escenificación que confirman las dotes del comediógrafo, auténtico hombre de teatro, que, por mucho tiempo infravaloradas por la crítica, recientemente han encontrado el merecido reconocimiento del estudioso estadounidense David Gies (Gies 1993).

La versión de *Le méchant* de 1827 se distingue de las precedentes por las severas reducciones hechas al texto original por su desconocido traductor, quien, a pesar de que en el prólogo se duele por haber tenido que sacrificar las “infinitas bellezas” de la obra, se justifica afirmando que ha querido adecuarla a los tiempos reales de la representación.

En realidad, los repetidos cortes operados en el texto, que conllevan la supresión de su quinta parte -en su mayor parte en el acto II, que queda reducido a casi la mitad del original-, parecen más bien responder al gusto personal del traductor, poco amigo del carácter moralizador de la obra, en su opinión demasiado abiertamente didáctica: no es casual que sus censuras corran sobre todo a cargo de los pasajes más sentenciosos. En efecto, simplifica y abrevia, casi parafraseándolas *ad sensum* las largas reflexiones del sabio Ariste -*alias* don Justo- como se evidencia, de modo especial, en III, 6, escena en que éste intenta persuadir al incrédulo Valère de la indignidad del malvado, resumiendo apresuradamente sus consejos: “preveo/que tal vez será el ludibrio de un hombre, cuya amistad/es un continuo peligro”. La toma de conciencia de los personajes a propósito de las malas intenciones de su huésped, ya no es, como para Gresset, fruto de una ponderada maduración, y los caracteres, que el comediógrafo francés había querido evidenciar progresivamente, resultan menguados en la versión. El protagonista mismo ve reducido su papel de hombre cínico, que se ríe hasta de los afectos familiares -se

suprime, por ejemplo, el duro ataque contra los vínculos de parentesco, juzgados ya en desuso- asumiendo más bien el carácter del calculador, que se empeña en frustrar la unión de Valère y Chloé, más para su provecho personal que por cínico placer de divertirse a su costa.

Es probable que el traductor no estuviera muy convencido de poder actualizar la comedia, adecuándola a la sensibilidad de la época, aun cuando era de la opinión, tal como refiere en el prólogo, que la *liaison* amorosa entre Chloé y Valère merecía tener un espesor mayor del que le concedió Gresset. Efectivamente, su mayor intervención se dirige a amplificar y enfatizar el monólogo de Valère que concluye el III acto y en el que el joven, ya convencido de que ha perdido irremediablemente a su prometida, por seguir los nefastos consejos de Cléon, prorrumpe en un apasionado desahogo que anuncia modales y expresiones ya propios de aquellos amantes románticos que, pocos años más tarde, aparecerían en las escenas españolas:

¡Oh Isabel! ¡Oh poderío
de un amor que fue el primero!
Iba resuelto, atrevido
a ofenderla... Una mirada
desbarató mi designio.
Sentirme al punto un ser nuevo.

Para concluir, creo que, si la pieza de Gresset podía haber satisfecho al público español hasta los umbrales del Ochocientos, a partir de esta época se demuestra decididamente superada por los modelos ofrecidos por Tomás de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín, creadores de la moderna comedia nacional, que ya anticipaba la que sería la comedia de costumbres, que tanto éxito obtendría en el público ya acostumbrado al gusto romántico.

Referencias bibliográficas

- ANDRÉS, Juan. 1782-1799. *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, Stamperia Reale, 7 vols.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis. 1878. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Minuesa de los Ríos.
- COTARELO Y MORI, Emilio. 1897. *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- GIES, David T. 1991. «Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís» *Bulletin of Hispanic Studies* LXVIII, 197-210.
- GIES, David T. 1993. «Dionisio de Solís, entre dos/tres siglos» en Ermanno Caldera & Rinaldo Froldi (ed.), *EntreSiglos 2*, Roma, Bulzoni, 163-170.

- GRESSET, Jean Baptiste Louis. 1830. *Le méchant en Œuvres*, Paris, Libraire de Lecointe, 109-215.
- IRIARTE, Tomás de (Tirso de Ymareta). 1770. *Hacer que hacemos*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta.
- IRIARTE, Tomás de. 1805. *Los literatos en Cuaresma en Colección de obras en verso y en prosa*, Madrid, Imprenta Real, 1-96.
- IRIARTE, Tomás de. 1988. *El mal hombre*. Edición de Patrizia Garelli, Abano Terme, Piovan.
- LAFARGA, Francisco. 1983-1988. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2 vols.
- LAFARGA, Francisco (ed.). 1997. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.
- LOEWMBERG, Alfred. 1943. *Annals of Opera (1597-1940)*, Cambridge, W. Heffer & Sons Limited.
- MCCLELLAND, Ivy L. 1970. *Spanish Drama of Pathos (1750-1808)*, Liverpool, Liverpool University Press, 2 vols.
- MENARINI, Piero. 1982. *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bolonia, Atesa.
- SALAZAR, Pierre S. 1976. *Le théâtre de Gresset (1734-1747). Reflets d'une époque*, Thèse 3e cycle, Université de Paris-III.