

Las traducciones al castellano del teatro de Victorien Sardou*

Rosa M^a Calvet Lora

Dentro del teatro francés de la segunda mitad del siglo XIX, Victorien Sardou (1831-1908) acapara prácticamente el éxito durante ese medio siglo, aunque hoy esté tanto o más olvidado que sus contemporáneos Émile Augier y Alexandre Dumas hijo, autores que conocieron igualmente el favor del público de la época. Así como Augier y, sobre todo, Dumas hijo pretenden que la escena sirva no sólo para retratar, sino también para corregir a sus espectadores; Sardou, por su parte, pretende ante todo agradar ofreciendo al público— al que conoce perfectamente— lo que demanda en cada momento, poseyendo además un excelente sentido de la puesta en escena, de la importancia de los decorados; aspecto éste en el que fue muy riguroso y exigente.

El sistema dramático de Sardou, poco complicado, se basa en dicho conocimiento del público y en la puesta en práctica de la *pièce bien faite*, a la manera de Scribe. Según René Doumic, Sardou realizó su entrenamiento como autor teatral, a base de tomar un primer acto de cualquier obra del mencionado autor y tratar de seguirla, por ver si conseguía resolver las situaciones como lo haría el maestro. No sabemos hasta qué punto la anécdota es cierta; lo que sí parece cierto es que Doumic no era precisamente uno de los admiradores del teatro de Sardou.

Su conocimiento del gusto del público le hace ser más versátil que los contemporáneos anteriormente citados. Así, pasa de autor de comedias volátiles o de costumbres durante la etapa que coincide aproximadamente con el Segundo Imperio, a autor de dramas históricos o pretendidamente históricos a partir de la Tercera República, en los que convierte en héroes de comedia ligera a figuras legendarias, o adopta una actitud absolutamente reaccionaria, como en *Thermidor*. Pero también realiza esta mezcla dentro de una misma obra: a los que van al teatro a reírse les dedica unos primeros actos cómicos, en los que diluye cierta sátira política o de costumbres, que agradará a aquellos que pretenden reflexionar sobre las costumbres o los vicios del día; a los que gustan de enternecerse y llorar les ofrece tiernos idilios o grandes pasiones en los dos actos siguientes en los que emplea técni-

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PB91-0240, financiado por la DGICYT (Ministerio de Educación y Ciencia).

cas de drama. Pero como en el fondo nadie quiere salir descontento, las situaciones de drama están basadas en malentendidos que se resuelven felizmente en el último acto. Sus obras obtienen un triunfo inmediato. Su facilidad para adaptarse a la actualidad hace de su teatro un modelo para estudiar la evolución del gusto del público burgués de la segunda mitad del siglo XIX.

Del mismo modo que Scribe, Sardou es un autor fácilmente «exportable». La superficialidad de sus planteamientos le hace conectar más fácilmente que un Dumas fils con los más diversos públicos, pertenecientes a tradiciones teatrales diferentes a la francesa. Así pues, a pesar de lo extraño que hoy día pueda parecer, fue uno de los autores de más éxito en la Europa del pasado siglo.

En España, Sardou fue también uno de los autores más representados, ya que las compañías francesas e italianas que visitaban nuestro país incluían varias de sus obras en sus repertorios, además de las no pocas traducciones y adaptaciones.

Dichas traducciones y adaptaciones son precisamente el objeto de este trabajo. Algunas de ellas, de las que tenemos noticias a través de diversas publicaciones periódicas, no se encuentran, o al menos no he podido encontrarlas publicadas. Otras, que sí fueron impresas, pues existen referencias precisas en los ficheros de la Biblioteca Nacional o en otras bibliotecas de Madrid, han desaparecido de los fondos de éstas, como hago constar, cuando hago referencia a ellas.

A partir del estudio y cotejo de las diferentes traducciones consultadas, podemos llegar a una serie de consideraciones acerca de la difusión y conocimiento del teatro de V. Sardou en nuestro país.

En primer lugar, el número de traducciones es abundante: he encontrado las de veinticuatro obras diferentes (algunas tienen más de una traducción), número mayor que el de las realizadas, en el mismo periodo, de las obras de Augier o de Dumas hijo.¹ Bien es verdad que sólo de *La Dame aux camélias* se encuentran más de quince versiones diferentes en el siglo XIX. También es cierto que la producción dramática de Sardou es mucho más numerosa que la de los autores citados, pero con todo son bastantes versiones, aunque no todas se representaran, o al menos no se tiene noticias del estreno de esa versión.

Otro detalle significativo es el anacronismo de la mayoría de las versiones, el desfase temporal entre el estreno de la obra en París y su representa-

1. Establezco siempre la comparación con estos autores, pues su teatro puede considerarse el más cercano al de Sardou, en cuanto al tipo de público aficionado al mismo y los teatros en los que se representaba; es sobre todo con ellos con los que establece una competencia.

ción en Madrid. Si exceptuamos *Nos intimes!*,² *Georgette* y *Thermidor*,⁴ que fueron traducidas al año de su estreno en París;⁵ *L’Affaire des poisons* a los dos años;⁶ *Dora*⁷ a los tres; *Mme Sans-Gêne* y *Divorçons!*,⁹ que son de las

2. *Nos intimes* fue estrenada en París en 1861. En Madrid se estrenó la traducción del Sr. Pinedo *Los amigos* en el teatro del Príncipe en enero de 1862, según noticias aparecidas en el diario *La Época* de 29 de enero de 1862. Existe, al parecer, otra traducción, *Los amigos intimos* de Juan del Peral, incluida en el volumen 28 de la colección Biblioteca Dramática, de la Biblioteca Nacional de Madrid, volumen que ha desaparecido de los fondos de la citada biblioteca.

3. *Georgette* se estrenó en París en 1885. En Madrid, en el teatro de la Comedia, en febrero de 1886, por la compañía de María Tubau, como *Georgina*, según *La Época* (12 de febrero de 1886). La única obra de ese título que he encontrado, está en la Biblioteca Nacional, escrita por Antonio Serna Cremades, en dos actos y seis cuadros, editada en 1949; y no tiene nada que ver con la obra de Sardou.

4. *Thermidor* se estrenó en la Comédie-Française en enero de 1891 y en Madrid en febrero de 1892 por la compañía de María Tubau, en versión de Ceferino Palencia, según consta en la referencia de *La Época* de 6 de febrero de 1892. No obstante, no he encontrado el texto impreso de esta representación. Existe también una pieza lírica en dos actos y en verso, parodia de la obra de Sardou, de 1892, escrita por Salvador M^a Granés y Eduardo Navarro y Gonzalvo, estrenada en el teatro Martín en marzo de 1892 (*El Imparcial*, 5 de marzo de 1892), titulada *Thimador*.

5. En el diario *La España* del 1 de agosto de 1860 se anuncia para la siguiente temporada una traducción de *Les Pattes de mouche*, de E. de Ochoa; lo cual significaría un estreno simultáneo al de París. No he encontrado la citada traducción ni ninguna otra referencia a la misma o al anunciado estreno.

6. *L’Affaire des poisons* se estrenó en diciembre de 1907 en el teatro de la Porte Saint-Martin; la traducción de Ricardo Blasco se estrenó en Madrid en el de la Princesa en diciembre de 1909, con el título *El drama de los venenos*.

7. *Dora* se representó en enero de 1877 en el teatro del Vaudeville. Muchos años más tarde Sardou, para una *reprise* en el teatro de la Renaissance, modificó algunos aspectos de la obra y tituló esta nueva versión *L’Espionne*. La versión española se estrenó en el teatro de la Zarzuela en 1880, según noticias de *La Época* de 22 de junio de 1880. Existe en la B. Nacional de Madrid un extracto de 38 páginas firmado por F. G. V. (pienso que se trata de Francisco García Vivanco), a partir del arreglo italiano.

8. *Mme Sans-Gêne* se estrenó en el teatro de Vaudeville en octubre de 1893. Con el título de *La corte de Napoleón* se estrenó en febrero de 1898 en el teatro de la Princesa la adaptación de Ceferino Palencia. No he encontrado el texto impreso de la misma. Existe, sin embargo, una versión que he podido consultar en la biblioteca de la Fundación Juan March, manuscrita, perteneciente al parecer a la versión representada en Valencia en el teatro Libertad (al menos así consta al final: Empresa Ramírez, Teatro Libertad, Valencia). Esta versión aparece con el título de *Mme Sans-Gené*, es decir, se limita a cambiar el acento. Respeta literalmente el texto francés en cuanto a contenido, pero elimina toda la posible gracia al modo de hablar de la protagonista, pieza básica del éxito de la obra.

9. *Divorçons!* se estrenó en el teatro del Palais-Royal en diciembre de 1880. En Madrid, la estrenaron María Tubau y Manuel Catalina en el teatro Alhambra en marzo de 1885. La misma María Tubau la repuso en el de la Comedia en diciembre del mismo año. La versión impresa de Ceferino Palencia, que he consultado, pertenece al tomo 6 de la colección «Biblioteca del Teatro Mundial», editada en Barcelona en 1915.

obras más emblemáticas del autor, a los cinco años; el resto supera casi siempre los diez años,¹⁰ llegando algunas a los veintiocho, como es el caso de *Les Ganaches*.¹¹ *Patrie!*,¹² una obra también característica del autor, se adaptó a los veintitrés años. Enrique Gaspar acometió la traducción de *Séraphine*, que convirtió en *Serafina la devota*, a los veintidós años del estreno en París. Ello no quiere decir que las obras no fueran conocidas, aunque sólo —como señalé anteriormente— en idioma original o en italiano, lo cual no deja de plantear dudas acerca del conocimiento fiel de las mismas. Se puede afirmar que las piezas del autor que más rápidamente se traducen son las estrenadas a partir de 1880, año del estreno en París de *Divorçons!*, obra que conoció un enorme éxito. Las obras que presentan problemas o polémicas del momento son evidentemente las más trasnochadas. Tal es el caso de *Les femmes fortes*,¹³ que plantea el tema de la educación de las jóvenes, oponiendo el estilo, digamos, «europeo» al americano, que llega a los escenarios españoles ¡sesenta años después de su estreno en París! Este desfase puede ser también significativo a la hora de plantearnos por qué se tra-

10. *Fernande*, de 1870, se estrenó a los quince años, en versión de Félix G. Llana y Tomás Tuero en el teatro de la Comedia en enero de 1885. *Rabagás*, de 1872, se estrenó 13 años después en febrero de 1885 en el teatro de Novedades, traducida por Antonio Zamora, aunque, según la referencia de Luis Alfonso en *La Época* con motivo del estreno de la obra en Madrid, hubo una versión en catalán del año 1873, cuya representación en el teatro del Circo barcelonés constituyó un rotundo fracaso, que se explica tanto por la fecha como por el tema de la obra. No parece que la sociedad catalana pudiera acoger en el 73 con agrado la parodia del liberal republicano. He consultado dos versiones más. La primera de ellas, de 1872, el mismo año del estreno, traducida por Cecilio Navarro en Barcelona, editada por la Imprenta del *Diario de Barcelona*, pienso que se trata del texto de la representación a la que alude Luis Alfonso. La segunda, traducida especialmente para el diario *La Opinión* de Valparaíso, fechada en 1895, sin nombre del traductor. Ambas versiones se encuentran en la biblioteca de la Fundación J. March, aunque la segunda, malísima traducción, está incompleta a partir del tercer acto. *Andrea* (1873) se estrena a los 13 años, en versión de Pedro Gil (pseudónimo de Ceferino Palencia). *L'Oncle Sam* (1873) se estrena en 1898, a los 25 años del estreno en París, en el teatro de la Princesa, en versión de Juan de Castilla. *Ferreol* (1875) a los 13 años, en 1888 en el teatro de la Comedia, versión de Javier Santero. *Les Bourgeois de Pont Arcy* (1878), en 1888, traducida por Luis Valdés. *La Tosca* se conoce en versión española a los siete años de su estreno en París.

11. *Les Ganaches*, estrenada en París en 1862 en el teatro del Gymnase Dramatique, tiene dos traducciones: la de Luis Valdés, estrenada en el teatro de la Comedia en octubre de 1890 con el título de *Los estacionarios*, y la traducida con el nombre de *Ayer y hoy*, de la que sólo se encuentra la ficha en la B. Nacional de Madrid, formando parte del volumen 31 de la colección «Biblioteca Dramática», volumen desaparecido.

12. *Patrie!* se tradujo con el título de *El día memorable*, versión de Jacobo Sales y Félix G. Llana, estrenándose el día 2 de mayo de 1892 en el teatro Español.

13. *Les Femmes fortes*, que se tradujo por *Las superhembras*, se estrenó en el teatro Infanta Isabel en marzo de 1921.

ducen precisamente unas determinadas obras en un determinado momento, cuando toda posible resonancia de un éxito reciente en el país vecino parece apagada. En el caso de la obra que he citado anteriormente, podríamos pensar que la postura antiprogresista, misógina y reaccionaria de Sardou ya no tiene ningún sentido en la Europa de 1921, tras la Primera Gran Guerra, con el cambio social que supuso, etc. Y sin embargo ¿cómo es que tuvo éxito en esa fecha en Madrid?

La mayoría de las traducciones mantiene el título original traducido, a excepción de algunas de ellas.¹⁴ Es bastante frecuente en el teatro de Sardou que los títulos coincidan con el nombre de la protagonista femenina: *Andrea*, *Fernande*, *Georgette*, *Fedora*, *La Tosca*, *Odette*, *Dora*, *Théodora*. El propio autor se consideraba un buen pintor de los caracteres femeninos y que estimaba a estos personajes a excepción de las mujeres americanas que aparecen en sus obras, hacia las que despliega toda su vena satírica.¹⁵ En dichos casos la adaptación mantiene o traduce el nombre. Al de *Séraphine*, se le añade un calificativo, *Serafina la devota*, que hace alusión al carácter de la protagonista. Cuando no se traduce literalmente, como en este caso, el nuevo título busca referencias más concretas al argumento de la obra.

Aunque se suelen mantener en las versiones el número de actos del original,¹⁶ este hecho no es garantía de una traducción más fiel, ya que en la mayoría de los casos los largos diálogos del teatro de Sardou, se ven considerablemente aligerados, omitiendo alusiones sociales o históricas, manteniéndose la intriga amorosa principal. Al suprimirse en la versión española, por ejemplo, de *La Tosca*, muchas de las alusiones históricas, que hacen de Mario Cavaradosi sospechoso de revolucionario en la Italia de 1800, resulta casi incomprensible su persecución por parte del malvado Scarpia:

14. Ya hemos aludido a algunas de ellas. *Les Ganaches* se traduce por *Los estacionarios*, título quizás más adecuado a la realidad de la obra, pero que suaviza la intención del título original. *Mme Sans-Gêne* se convierte en *La corte de Napoleón*; *Nos intimes* se convierte en *Los amigos* y *Los amigos íntimos*; *Patrie!* se adapta como *El día memorable*; *Les Femmes fortes* recibe el feísimo título de *Las superhembras*; *Blancos y negros*, arreglo de Félix G. Llana y José Francos Rodríguez, estrenada en el teatro Español en diciembre de 1893, se basa en *La Haine*, de 1874.

15. Es el caso de casi todas los personajes femeninos de *L'Oncle Sam*, del de Miss Morgan de *Las superhembras*, y de algunas alusiones repartidas en otras obras. Lo que parece provocar esta reacción son la ideas liberales en el terreno de la educación femenina en América.

16. No lo mantienen *El cocodrilo*, que reduce a dos los tres de la obra original; *La Tosca* en que de cinco pasan a cuatro, *L'Oncle Sam*, de cuatro actos, que se traduce como *El tío Sam* con tres actos, *Séraphine* que tiene cuatro actos en vez de los cinco del original en la versión de Gaspar; *Blancos y negros* tiene tres actos, cuando el original tenía cinco.

MARIO.- Mon père a passé en France la plus grande partie de sa vie. Introduit par l'abbé Galiani dans la société des Encyclopédistes, il était fort lié avec Diderot, d'Alembert... C'est ainsi qu'il épousa Mlle Castron, ma mère, petite-nièce d'Helvétius. J'ai fait mes études à Paris et, après la mort de mes parents, j'y vécu pendant toute la période révolutionnaire dans l'atelier de David, dont je suis l'élève. [...] Mais outre que mon nom sent un peu le roussi, mon père ayant fait scandale en son temps, le fait seul que je suis élève du conventionnel David, ma façon de vivre qui n'a rien d'un San-Fédiste, mes vêtements et jusqu'à l'air de mon visage, tout est pour me signaler à la police. Ici, comme à Naples, vous le savez, celui-là est mal noté qui supprime la perruque poudrée, la culotte, les souliers à boucles, et s'habille et se coiffe à la française. Mes cheveux à la Titus sont d'un libéralisme outré, ma barbe est libre penseuse, mes bottes sont révolutionnaires. (*La Tosca*, I, 3)

MARIO.- Mi padre se casó con una francesa y yo estudié en París con el famoso pintor David, durante el periodo de la Revolución. [...] Por ella permanezco en Roma expuesto a grandes peligros, pues mi traje despierta sospechas. (*La Tosca*, I, 3)

Lo más usual en los traductores era conservar el número de actos, reduciendo el de escenas y acortando la duración de las mismas por el procedimiento antes descrito. Ninguna versión española de las que he estudiado tiene la misma extensión que el original francés. También se suele reducir el número de personajes, sobre todo en las obras históricas, ya que el teatro histórico de Sardou se caracteriza por la grandilocuencia de las puestas en escena y por el gran número de personajes, resultando obras de muy elevado presupuesto. Esta parece ser la razón de la supresión de los 22 personajes, sobre todo femeninos, en *Mme Sans-Gené*. En *L'Affaire des poisons* se suprimen tres personajes masculinos y se añaden tres femeninos, seguramente por superávit de féminas en la Compañía. Los personajes suprimidos suelen ser los secundarios que utiliza el autor para crear el ambiente de la época en que se desarrolla la acción, como en el caso de la versión de *La Tosca* en la que se suprimen diez personajes, los que intervienen en el segundo acto de la obra de Sardou, que se elimina completamente, un acto coral en el que se intenta presentar un cuadro de un determinado tipo de sociedad. Lo mismo sucede en *L'Affaire des poisons* al suprimir varias escenas del tercer acto, por citar sólo algún ejemplo significativo. Otras veces se suprimen los personajes que intervienen en una intriga secundaria que sirve de contrapunto

a la principal, amigos de los protagonistas que aparecen para dar algún consejo, etc.

En algunos casos la supresión de los personajes parece deberse a razones de otra índole. En *Fernanda (Fernanda)* los personajes suprimidos son aquellos que contribuyen a la pintura de la depravación de la casa de juego en que se desarrolla el primer acto, algunos femeninos de nombres tan ambiguos como «Fleur de pêcher». También se suprimen los largos parlamentos en los que otro personaje, Pomerol, describe la vida desordenada de los asiduos a la casa con todo lujo de detalles. La misma razón parece tener la citada reducción de *La Tosca*, al suprimir el personaje del marqués de Attavanti, marido de la supuesta rival de la Tosca, que dedica casi una escena a explicar el oficio de *sigisbée*, que encarna el vizconde de Trévilhac, también suprimido:

L'amant est un larron d'honneur introduit frauduleusement dans le ménage. Le sigisbée est un galant officiel, dûment autorisée à faire sa cour, avec mesure et discrétion. (*La Tosca*, II, 4)

Enrique Gaspar, en su adaptación de *Séraphine*, cambia un personaje por otro. Sustituye el marido de Séraphine, que envía a los Santos Lugares, por el hermano de éste, aunque le hace hablar de modo semejante y le otorga los mismos vicios y manías. Esta obra es un ejemplo de lo que puede ser una buena adaptación, mejorando incluso al original.

Sólo podemos juzgar las similitudes o diferencias en relación con la puesta en escena de las obras a partir de la minuciosidad en la descripción de los decorados y la de algunas acotaciones escénicas de los textos escritos así como también por las referencias de los estrenos que aparecían en las publicaciones periódicas contemporáneas. En este sentido, las versiones españolas que he cotejado son mucho más parcas y menos minuciosas que los textos franceses. La diferencia es más notable en el teatro de Sardou que en el de otros autores contemporáneos, precisamente porque es un autor extremadamente cuidadoso y preocupado por ese asunto.

Sin embargo, en algún caso existe un gran afán de rigor en la puesta en escena, como es el de *La corte de Napoleón*, en la versión de Ceferino Palencia, de la que nos da noticia un artículo de *La Correspondencia de España*:¹⁷

El duque de Tamames, artista de corazón, en cuyo suntuoso palacio han acumulado veinte generaciones obras de arte más que su-

17. *La Correspondencia de España* de 6 de febrero de 1898.

ficientes para formar riquísimo museo, tan pronto supo el deseo de Ceferino Palencia de presentar un acabado cuadro del Primer Imperio, ofreció a aquel cuanto necesitase de lo mucho, bueno y auténtico, del más puro estilo de la época, que en su casa tiene.

Algunos adaptadores mantienen el lugar de la acción del original. Otros, los menos, trasladan la acción a España. Este traslado es, en ocasiones, un gran atentado al espíritu de la obra, como por ejemplo en la versión que Luis Valdés hace de *Les Ganaches*, que titula *Los estacionarios*. Valdés «lima» de tal forma los rasgos más sobresalientes de los personajes que sus reacciones, sus diálogos, no se comprenden al situarlos fuera del contexto en el que fueron creados. El desencanto de unos seres, heroicos en su cabazonería en el original, no tiene sentido en la obra española. Las palabras del crítico de *La Época* dando cuenta del estreno ilustran bien lo que quiero decir:

Si no hubiese sido la intención de Sardou presentar la pugna de ideas entre el antiguo régimen con el industrialismo moderno, las influencias de la Revolución Francesa con los sentimientos religiosos, las expansiones nobles y levantadas con los instintos positivistas de la burguesía, ¿veríamos agitarse en su comedia todos aquellos personajes, la mayor parte de los cuales son completamente innecesarios para que la pequeña acción amorosa que se desenvuelve y obtiene al final satisfacción cumplida? [...] Con poner Madrid donde el autor dice París no se cambia. [...] Se concibe en Madrid, el tipo de Jacobo (Vauclin en el original francés), antiguo cirujano de la República, que a pesar de su excelente corazón ha conservado de sus pasados avatares dos manías: el culto al gorro frigio y a la guillotina?¹⁸

En el caso de *Patrie!*, más que una adaptación de la obra de Sardou, podemos hablar de una verdadera manipulación. La acción, que sucede en Bruselas en 1568, en el momento de la ocupación española, no podía trasladarse fácilmente a Madrid. Entonces se traslada todo: el país, la guerra y a los españoles que cambian de ser los ocupantes a ser los ocupados. Así *El día memorable*, la adaptación de Sales y F. G. Llana, mantiene la intriga amorosa y la idea central del drama: la traición por amor de una mujer puede provocar el descubrimiento de una conspiración contra el invasor; pero

18. *La Época* de 19 de octubre de 1890.

traslada la acción a Madrid a 1808, con las tropas francesas ocupando la capital, lo que da motivo a los autores para lanzar toda clase de improperios contra los franceses: «descamisados e impíos revolucionarios, que no creen en Dios y se atrevieron a asesinar a un rey». Además, los autores del «arreglo» supieron elegir la fecha del estreno: un dos de mayo, cuidando mucho la puesta en escena, llegando a aparecer los franceses montados en verdaderos caballos sobre el escenario:

Representa ésta (la decoración) la plaza Mayor, viniendo a quedar en 1er término parte del arco que da a la calle de Toledo. A la izquierda del espectador hay un aguaducho, a la derecha un cuerpo de guardia ocupado por las tropas francesas de Murat. El cuadro plástico formado por la decoración y los soldados, los chisperos y las manolas que cruzan la escena es de un efecto sorprendente. El coincidir el estreno de la obra con la fecha gloriosa del Dos de mayo prestaba nuevo encanto a aquella especie de fotografía exacta de la época.¹⁹

Las versiones españolas, al acortar los diálogos y las escenas, como he mencionado anteriormente, resultan mucho más expeditivas que las francesas. Como ejemplo significativo, citaré el caso de la adaptación de *Fedora*. Es revelador sobre todo el final del último acto, el de la muerte por envenenamiento de la protagonista. En el original, ante el eminente peligro de que Loris descubra su traición, Fedora vierte el veneno que lleva siempre consigo en una taza, a continuación tiene lugar un apasionado diálogo entre los dos amantes en el que ella intenta hacerse perdonar. Al no conseguirlo, se bebe el veneno. Otra escena presenta a Fedora agonizante ante la desesperación de Loris; en la siguiente Loris intenta que Boroff la salve afirmando que no le importa que sea culpable, etc. Pero la muerte de Fedora es inevitable y tras otro apasionado diálogo, muere.

En la versión española de Francos Rodríguez y Félix G. Llana, cuando Loris se da cuenta del mal que ha causado Fedora (la muerte de su hermano y de un amigo), se abalanza sobre ella. En ese instante Fedora vierte el veneno en la taza, se lo bebe y muere inmediatamente. El *tempo* teatral es distinto y el efecto sobre el público también. Hay que tener en cuenta que esta obra es la primera de Sardou que interpretó Sarah Bernhardt, para la que sin duda estaba pensada la escena. Según el crítico Francisque Sarcey, la obra entera estaba ideada para hacer morir a Sarah en el escenario. El públi-

19. *La Correspondencia de España* de 3 de mayo de 1892.

co español, que pudo ver tanto a la Bernardht como a Eleonora Duse interpretando el papel en la versión de Sardou, se entusiasmaba con este final, según testimonios de la época.²⁰

Los motivos de la supresión de la práctica totalidad de la escena 6 del último acto de *Divorçons!*, parecen deberse claramente a un problema moral. En esta escena, Cyprienne, que va a divorciarse de su marido de mutuo acuerdo y que ya se considera que pertenece a otro hombre, intenta seducir al mencionado marido, al que ahora juzga como algo prohibido. Hay todo un juego de seducción, que se prolonga durante toda una larga escena, en la que Cyprienne va ofreciendo uvas a su esposo, aludiendo a Eva. De todo este asunto en la versión española sólo queda el siguiente diálogo:

ENRIQUE.- Muy bonito, pero a mí me gusta más que aquí con toda comodidad y muy juntitos, desgranemos entre los dos (la lleva al canapé).

CIPRIANA.- Bueno sí, yo te doy un grano y tú a mí otro.
(*¡Divorciémonos!*, III, 6)

En ese momento, aparece Adhémarr, el nuevo amante, reclamando a Cypriana, y se interrumpe la escena.

Cuando la obra se representó en nuestro país en italiano y portugués parece ser que se aligeró este tipo de escenas, lo mismo que en 1885, cuando fue representada en español por la compañía de María Tubau y Manuel Catalina. En 1884, Céline Chaumont la presentó íntegra. Aún en 1890, cuando la representó la Duse, también en su totalidad, provocó los siguientes comentarios del crítico de *La Época*:

¡Qué impropio y sobre todo qué arriesgado, qué escabroso es todo esto!... Si fuéramos a juzgar el valor de las obras dramáticas por su moralidad, encontraríamos muy pocas de carácter tan libre, de lenguaje tan crudo, de frases tan atrevidas como la titulada *Divorçons!* [...] Es un juego de artificio en el cual caben todos los matices del color verde, es un manjar aperitivamente cargado de pimienta y mostaza, es por fin una lección sobre asuntos matrimoniales que parece arrancada de los cuentos del mesieur Brantôme ó de la Reina de Navarra.²¹

20. *La Época* de 10 de abril de 1890, a propósito de una de las representaciones de la Duse.

21. Pedro Bofill en *La Época* de 28 de mayo de 1890.

Lo inusual es que se añadan elementos que aumenten el lado escabroso de los temas. Esto sucede, sin embargo, en la traducción que Ricardo Blasco hace de *L’Affaire des poisons*. El traductor suprime ocho escenas del cuadro primero del primer acto, en las que el abate Griffard, el héroe de la obra da pormenorizada cuenta de la situación política del momento en su país, con lo que la obra se resiente en cuanto a fidelidad al contexto histórico. Más tarde, al final de la obra, suprime la escena nueve del quinto acto, en la que a través de un diálogo bastante atrevido entre Luis XIV y la Montespan conocemos algunas de las muchas aventuras amorosas del Rey Sol. Sin embargo, el traductor añade una explicación, de lo más truculenta, sobre el desarrollo de las «misa negra»,²² que no figura en el original:

Me refiero a la misa negra que ahora suelen celebrar las adivinatoras en sus casas. Yo no me atrevería a describirla en *El Mercurio Galante*, pero parece que nuestras damas más encopetadas no se escandalizan de ella. Ya sabes: la dama a cuya intención debe celebrarse la misa, desnuda de todas sus vestimentas y tendida sobre unas tablas, ofrece su cuerpo para que sirva de altar. La profanación se mezcla con el sacrilegio, y con el sacrilegio el horror. Cuentan que sangre de pobrecitos niños asesinados sirve para el sacrificio. Generalmente madres sin entrañas venden a sus hijos a las adivinatoras con este fin. Esta sangre se mezcla con harina para solidificarla, y la masa que resulta seca y pulverizada luego, le llaman polvos de amor. (*El drama de los venenos*, I, 7)

Lo frecuente es que se añadan detalles que aumenten la comicidad de algunas escenas. En la ya citada *Las superhembras*, la propia traducción del título da ocasión a la inclusión de frases como esta, que no aparecen en la versión francesa:

Le sexe est là, monsieur, il est là (montrant son front). Je suis une femme supérieure. (*Les femmes fortes*, II, 4)

El sexo está aquí, caballero, dentro de la cabeza. ¡Yo soy una inadaptada! ¡Yo soy una superhembra!

22. Esta obra narra el caso de los presuntos envenenamientos sufridos por asiduos de la corte de Luis XIV. Recordemos que el asunto, del que se encontró culpable a Catherine Deshayes (la Voisin en el texto teatral), que practicaba magia negra y en el que parecía implicada la Montespan, amante del rey, preocupó seriamente a la Corte hasta el punto de que el monarca se vio obligado a crear la célebre «Chambre ardente», tribunal sin apelación.

SERAFÍN.- ¡Pues yo preferiría que fueses una hembra super! (*Las superhembras*, II, 4)

Como es usual en la época, algunos adaptadores se sirven de los dramas de Sardou para sus parodias, como la ya citada de *Thimador*. En este caso, analizando los textos y teniendo en cuenta la proximidad de los dos estrenos (véase nota 4), el texto base parece que no es el original, sino la traducción española del mismo. Otros adaptadores convierten las comedias de Sardou en zarzuelas como el caso de *El cocodrilo* (*Le Crocodile*) de Pina y Domínguez con música de Chapí. La justificación del cambio de género, según el propio autor del mismo, está en el público al que iba destinada, que no hubiera soportado ni un momento «las tiradas de prosa filosófica ni las interminables escenas de amor de Sardou. Apenas habrá diez frases traducidas del original».²³

Para demostrar lo atinado de su opinión, Pina llega a traducir una escena de la obra francesa, afirmando después «¿qué hubiera hecho con nosotros el público del Príncipe Alfonso si se la hubiéramos servido íntegra entre Vallés y la Pino?».

La razón de las peculiaridades de la adaptación de *L'Oncle Sam* (*El tío Sam*)²⁴ parece estar en la fecha del estreno: 1898. Sardou presenta una delirante galería de personajes americanos, sobre todo de americanas, a los que ridiculiza. La misma tónica, exagerándola, presenta la traducción de Juan de Castilla. Sin embargo en el último acto francés, que en español se suprime, la protagonista Sarah, una americana aparentemente descocada se «redime» y se convierte en una joven *comme il faut*, que se horroriza ante los avances amorosos del joven al que pretendía conquistar; con lo cual éste cae rendido a sus pies. Una conspiración urdida por el padre de Sarah, un predicador, para conseguir fraudulentamente dinero del pretendiente, no cuenta con la participación de la joven. Al final los americanos no eran tan malos.

En la versión española el joven, que no es francés sino español, termina huyendo porque la joven en cuestión es de la calaña de su padre, con lo cual los americanos salen todos mal parados. Andrés dirá antes de huir:

Esperen ustedes! España no sale silbada de ninguna parte! (*El tío Sam*, III, 9)

23. Mariano Pina y Domínguez, *El cocodrilo, zarzuela en dos actos y diez cuadros, basada en la comedia del mismo título de V. Sardou, con música del maestro Chapí*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1889, pp. V-VI.

24. Juan de Castilla, *El tío Sam, comedia satírica en tres actos y en prosa*, Madrid, Velasco, 1898.

El descubrimiento de América tiene también una traducción algo diferente del original:

FRANCIS.- L'Amérique! Quand je pense qu'il s'est trouvé un animal pour la découvrir! (*L'Oncle Sam*, I, 2)

FRANCISCO.- ¡América! ¡Y pensar que ha habido un hombre que pasó treinta años de martirio para descubrirla! (*El tío Sam*, I, 2)

A lo largo de estas líneas he señalado únicamente algunos detalles que me han parecido significativos de las traducciones del teatro de Sardou que he cotejado. Este trabajo no ha pretendido agotar el tema. En general, las traducciones del teatro de Sardou adolecen de los mismos defectos de todas las de sus contemporáneos, que he señalado en otras ocasiones. Hay que tener en cuenta que los traductores suelen ser los mismos de otros autores de la época.

De todas maneras ninguna traición por parte de los adaptadores españoles será comparable a la que hizo Sardou a nuestro *Quijote*. Pero esa es otra historia.

