

Rosset traductor e intermediario: de la novela de Cervantes al teatro de Hardy

Rafael Ruiz Álvarez

Implica la realización de este trabajo la continuidad o el complemento de otro anterior, «La transferencia de géneros, modelo de interpretación de otra cultura: Alexandre Hardy», que en su día presenté dentro del marco del coloquio celebrado en Oviedo, *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*.¹

En aquella ocasión me propuse estudiar los puntos de conexión y de divergencia entre los textos del dramaturgo francés y las novelas cervantinas que éste tomó como fuentes.² La adaptación de novela a teatro suponía, como traté de demostrar en su momento, no sólo una cuestión de transposición genérica sino también una verdadera traducción cultural, pues las obras de Hardy se presentaban al público como producto netamente francés, es decir, despojadas en buena medida de elementos hispanos.

A lo largo de este proceso, sin embargo, la figura del traductor, Rosset, sólo era evocada para decir que Hardy se sirvió de la versión que aquél hizo de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Mi propósito, entonces, no entraba en otras consideraciones. Por esta razón me pareció interesante recuperar alguno de los textos de Rosset y comprobar en qué proporción pudo influir su labor como enlace entre Cervantes y Hardy en la transición de una novela española a una obra dramática francesa. Esta intención, pues, es la que da origen al nuevo enfoque que ahora presento.

Para ceñirme a un corpus más preciso tomaré como ejemplo *La gitanilla de Madrid*, llamada por Rosset y por Hardy *La Belle Égyptienne*.

Una primera apreciación puede recaer sobre los propios títulos, a partir de los cuales la crítica ha especulado con la posibilidad de que el dramatur-

1. Véase M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, pp. 243-252.

2. Las novelas objeto de estudio fueron *La gitanilla*, *la señora Cornelia* y *La fuerza de la sangre*, tituladas respectivamente por Hardy *La Belle Égyptienne*, *Cornélie* y *La force du sang*. Para este trabajo se han cotejado las siguientes ediciones: Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, s.i., 1829; *Les nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra*, París, Jean Richer, 1615 (trad. de Rosset), y Alexandre Hardy, *La Belle Égyptienne*. Edición de Beatriz Bearez Caravaggi, Fasano di Puglia-París, Schena-Nizet, 1983.

go acudiera a la traducción de la obra de Cervantes, ya que conserva el nombre de ésta y no el del original español.³

No obstante, hay que admitir que el título francés reproduce aproximadamente la idea de Cervantes: el diminutivo afectivo «illa» es traducido por el adjetivo «belle», cualidad igualmente positiva. La variación estriba en el exotismo de procedencia, «Égyptienne» que, sin embargo, transcribe la etimología del término «gitano».

Brinda asimismo Rosset iniciativa a Hardy al confeccionar un argumento con el que hace proceder su obra traducida. En efecto, la novela española se inicia con una disertación del autor en torno a la opinión generalizada sobre los gitanos de la época en cuanto a su condición de ladrones.

Rosset, haciendo gala de ser un traductor literal, reproduce esta misma impresión: «Il me semble que les Egyptiens et les Egyptiennes ne sont nays au monde que pour estre des larrons» (p. 1). Pero, justamente antes de estas palabras, elabora unas líneas donde resume el contenido argumental de la novela. En ellas señala el origen noble de Preciosa, la gitanilla convertida en «belle Égyptienne», da el nombre de sus padres verdaderos, al tiempo que cita a la vieja gitana que la rapó siendo muy niña y que luego se encargó de su custodia. También presenta a D. Jean de Carcamo, enamorado de la joven, quien, movido por la pasión, la sigue disfrazado de egipcio, para concluir con el anuncio de un desenlace feliz. Parece con ello como si la preocupación de Rosset no estuviera orientada hacia la trama. Al adelantar los acontecimientos facilita al lector la comprensión de los mismos, quizá estimando que las obras de Cervantes pudieran resultar muy complejas y sus intrigas algo dispersas.

En todo caso, y a pesar del aparente detallismo con que Rosset construye el citado argumento, Hardy lo supera aun en precisiones, añadiendo al suyo un estilo más personal: primero, al hablar del «incomparable Cervantes» y de «ce beau sujet», citando sus fuentes de inspiración y emitiendo un juicio de valor favorable; luego, al expresar desde el inicio de su trabajo su animadversión hacia los gitanos, llamados por él «canaille vagabonde où le vice tient son empire» con la única idea de resaltar las virtudes de la protagonista frente e éstos.

A todo ello hay que sumar el lujo de puntualizaciones con las que resume la historia, motivo que resalta todavía más que en el traductor, su indiferencia por los acontecimientos. Esto conlleva un deseo de perfeccionar su

3. Esta idea es defendida por Eugène Rigal en su estudio *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*, París, 1889, reimpr. Ginebra, Slatkine, 1970.

tarea, encuadrándola dentro de los moldes requeridos por los amantes del teatro de la época.

En esta línea, precisamente, puede señalarse la transformación de los nombres propios y de algunos cargos públicos. Por ejemplo, D. Juan de Cárcamo, venido a ser en la traducción de Rosset D. Jean de Carcamo, se convierte en la obra de teatro en D. Jean de Carcame. Idéntica operación sufre el nombre de Preciosa, Preciosa o Précieuse respectivamente. Con los títulos y empleos ocurre algo similar, aunque aquí se puede apreciar mejor cómo Hardy se sirve directamente de la transposición que Rosset hace de éstos a su novela: el alcalde será, en consecuencia «l'alcalde», en las dos obras francesas y el corregidor, «le sénéchal», a veces también «le gouverneur».

La impresión de afrancesamiento y de originalidad se hace extensible a otros aspectos de la obra de Hardy que tienen como telón de fondo la caracterización de los personajes. El héroe barroco o la imagen tradicional que de él se exhibe en esta época en los escenarios franceses se alimenta de una sobredosis de sensibilidad que, según la elección por la que él mismo opte, se expresa mediante el código del amor o del honor. Hombres y mujeres se prestan con igual prontitud e intensidad a este juego, donde los celos, la venganza e incluso cierto morbo constituyen el punto esencial que desencadena las pasiones más fuertes.

Así podemos ver a un D. Juan asaltado por unos celos desmedidos al juzgar que la presencia del poeta en el campamento gitano obedece a un interés especial por Preciosa: «Llena de turbación el alma y de mil contrarias imaginaciones, no podía caer sino que aquel page había venido allí atraído de la hermosura de Preciosa; porque piensa el ladrón que todos son de su condición» (p. 434).

Rosset respeta en su traducción el carácter exaltado de este joven, muy español por cierto,⁴ y traslada a su obra incluso el refrán empleado por Cervantes para matizar la desmesura del sentimiento:

Son ame estoit cependant toute replie de trouble et de mille imaginations cotraires; car il ne pouvoit croire autre chose sinon que ce Page estoit là venu, attiré de la beauté de Preciosa: par ce qu'un larron croit que tout le monde est larron como luy. (p. 40)

4. Compruébese su repercusión idéntica en el teatro español de la época y su influencia posterior en el francés. A este propósito pueden contribuir los estudios de Roger Guichemierre, *La comédie française avant Molière: 1640-1660*, París, A. Colin, 1972, y de Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage*, Ginebra, Droz, 1983. Véase también la influencia española en Paul Scarron: Rafael Ruiz, *Las comedias de P. Scarron y sus modelos españoles*, León, Universidad de León, 1990.

Esta inquietud, elevada a un grado superlativo, da pie a Hardy para operar en su personaje la consabida transformación dramática, mediante la cual su héroe expresa con tonos incluso violentos un estado de ánimo lleno de ansiedad y de desesperación. Dicho estado de ánimo lo lleva a tachar a su enamorada de «perfide» y de «homicide» y, por extensión —misoginia añadida— a criticar a todo el sexo femenino:

Le crapaut sous les fleurs recele son venin,
Sous l'aimable beauté le sexe féminin
Cache ses trahisons pires que l'aconite. (III, 2, p. 100)

El mismo instinto impulsa a Juana Carducha a traicionar a D. Juan, burlando así a la justicia, por no haber correspondido éste a su solicitud amorosa. Su conducta le hace anteponer sus deseos de venganza a todo raciocinio, siguiendo el dictado sentimental atribuido al carácter de la mujer española de la época:⁵

La Carducha, que vio que en irse Andrés [nombre de D. Juan travestido en gitano] se le iba la mitad de su alma, y que no le quedaba tiempo para solicitar el cumplimiento de sus deseos, ordenó de hacer quedar a Andrés por fuerza. (p. 455)

La réplica de la traducción de Rosset es muy similar:

Peu s'en fallut que la Carduche ne rendit l'ame à la rigoureuse réponse d'Andres [...]. Cette fille en sortit plus viste que le pas, avec bonne envie de se venger si elle pouvoit. (p. 50)

Con la concepción de venganza expresada a modo de prolepsis narrativa, Carduche se muestra en Hardy más temperamental y anima con un tono agresivo la misma intención, aunque esta vez sus insultos son recibidos directamente por D. Jean, convertido en interlocutor forzosamente:

O belitre arrogant, assure, assure toy
Que tu sçauras que vaut de s'affronter à moy,
Que ton brave refus te va coûter la vie,
Ma menace soudain de son effet suivie.
Te ressouvienne ingrat, qu'un foeminin courrous
Surpasse dangereux des lions rous. (IV, 2, p. 111)

5. Véanse los trabajos citados en la nota precedente.

Como puede apreciarse en el final de estos versos, el dramaturgo francés vuelve a referirse a la mujer como una raza aparte, atribuyéndole género —«foeminin courrous»— a la expresión de sus sentimientos.

Sin abandonar del todo esta idea, aunque en relación ahora con el héroe barroco en general, conviene destacar los niveles de discurso a los que son sometidos los personajes de la obra teatral frente a los de la novela. No se debe hablar, en mi opinión, de enriquecimiento o de empobrecimiento al referirse al lenguaje empleado por unos personajes con respecto a los otros. Sin embargo, quizá resulte más desfavorecido el del traductor, que ha de sacrificar frecuentemente la calidad de la expresión en pos de una traducción más fiel. Y para conseguirlo, ¿cómo respetar el sabor de los numerosos romances y canciones que aparecen en la obra de Cervantes? ¿Cómo conservar este gusto local y esta afición tan genuinamente españoles?

Hay que admitir que se pierde buena parte del costumbrismo descrito en las páginas de la novela de Cervantes ya en la propia traducción francesa, facilitando con ello Rosset a Hardy su olvido. Los cambios fundamentales en este terreno implican una reducción sensible desde el punto de vista cuantitativo. Para ello puede verse a modo de ejemplo la canción de Preciosa que sigue a los versos compuestos en su honor por Clemente y Andrés: en el original español, treinta y dos versos (pp. 451-452); en el francés, dieciséis (p. 49).

Igualmente desaparecen en la traducción las referencias al lenguaje di-charachero gitano:

Gitanica, que de hermosa
Te pueden dar parabienes,
Por lo que de piedra tienes
Te llama el mundo Preciosa. (p. 379),

siendo el texto francés más austero:

Petite Egyptienne ornement de la terre,
Qui passes en beauté la Deesse Cypris:
Par ce que ton courage est composé de pierres;
L'on t'impose le nom d'une pierre de pris. (p. 9)

Los topónimos españoles son asimismo omitidos: «Hermosita, hermosa, / la de las manos de plata, / mas te quiere tu marido / que el rey de las Alpujarras» (p. 385), lo que en francés equivale a: «Baillez-moy ceste blanche main, / Belle au courage tant humain: / Vostre espoux un peu lunatique /

Vous aime plus qu'un Roy de Pique» (p. 12), donde además se puede ver la fantasía extravagante con que Rosset hace sus concordancias.

A estos dos ejemplos puede añadirse un tercero en el que se comprueba cómo desaparecen con la traducción los abundantes diminutivos cervantinos, dichos y plegarias recitados por los gitanos y gitanas al iniciar una buenaventura: «Cabecita, cabecita/ Tente en ti, no te resbales,/ Y apareja dos puntales/ De la paciencia bendita./ Solicita/ La bonita/ Confiancita...» (pp. 412-413), «Petite teste sans cervelle/ Subjecte à la lune nouvelle,/ Attens en patiente,/ Et n'entre en deffiance...» (p. 27).

En cualquier caso, aún difieren más los personajes de Hardy en lo que a expresión respecta, pues éste gusta de otorgarles, mediante la fórmula de la exaltación, un lenguaje ampuloso con abundantes alusiones a la mitología. De manera que resulta bastante común, por su constante empleo, encontrar largas tiradas en las que aparece dicho recurso, pronunciadas por cualquiera de los personajes de la obra, al margen de su condición social.⁶

Así, en la intervención con la que se inicia la obra dramática, D. Jean cita en su monólogo (I, 1, pp. 65-67) a Narcisse, Junon, Neptune, Cupidon, Anchise, etc. Précieuse, más tarde (II, 1, p. 78) hace lo propio con Prothée, Amphion, Jupiter, Titans. Pero lo que parece más sorprendente, sin duda, es el parlamento del capitán egipcio, quien para referirse a las costumbres de su estirpe cita a Mercure y a Apollon o al pueblo guerrero de «Sparte l'indomtee» (II, 4, p. 85); o el de la vieja gitana, en tono similar, nombrando «les vieux chênes d'Epire» e invocando a Prothee (V, 3, p. 125).

Vemos, por lo tanto, una transformación manifiesta de lo que puede calificarse como lenguaje llano y, en ocasiones, castizo del texto español (traducido por Rosset con el mayor rigor posible, aunque con desigual fortuna) en un lenguaje rebuscado y afectado, repleto de cultismos en la obra dramática francesa. Con ello el texto de Hardy se reviste de cierta originalidad en sus formas si se considera la fuente originaria, aunque para ello sacrifique el contenido en buena parte de las ocasiones.

Sin embargo, hay otra serie de elementos, relacionados con el argumento, que dan muestra de su deseo de personalizar aún más su producción. Uno de ellos proviene de cierta arreligiosidad por su parte.⁷ Tanto el texto

6. Característica netamente barroca, como señala B. Bearez Caravaggi en su introducción a la ed. citada de *La Belle Égyptienne*: «Le recours, si fréquent, à la mythologie s'inscrit naturellement dans cette dynamique interne [la dinámica barroca], car il s'agit presque toujours de trouver aux épreuves, aux sentiments, aux choix de l'homme, des équivalents divins ou héroïques qui en magnifient la valeur» (p. 14).

7. A propósito de la «arreligiosidad» de Hardy véase mi estudio en M^a L. Donaire y F. Lafarga (ed.), *op. cit.*

español como su traducción reflejan un momento en el que D. Juan (todavía bajo el nombre de Andrés en su disfraz de gitano) va a desposarse con Preciosa, antes de ser ajusticiado por el crimen que ha cometido. Un sacerdote se presenta para la ocasión, pero no consiente en casarlos al no haberse cumplido las amonestaciones. El lance supone un retraso en la ejecución de la pena que ha de sufrir D. Juan: «El padre ha hecho muy bien, dijo a esta sazón el corregidor, y podría ser fuese providencia del cielo esta para que el suplicio de Andrés se dilate» (p. 471).

Hardy aligera este efecto cargado de morbosidad al suprimir la escena del sacerdote. Esto alivia una trama de por sí bastante embrollada, en el más puro estilo de los complicados argumentos de las novelas españolas. Con ello, descarga la intriga y los episodios que obstaculizan la resolución del conflicto, lejos de conservar el suspense tan estimado por los autores españoles.⁸

También difieren los textos en el modo en que se celebran los desposorios de la pareja protagonista, toda vez que el obstáculo de las falsas identidades ha sido allanado. Hay en el texto cervantino una alusión a la fiesta nacional: «Hizo fiestas la ciudad por ser muy bien quisto el corregidor, con luminarias, toros y cañas el día del desposorio» (p. 473) que Rosset traduce de esta forma: «Le jour de Noces on ne voyoit que feux de joye, courses de bagues et on n'oyoit qu'instruments de musique» (p. 61).

Esto último es lo que de manera aún más abreviada retiene Hardy: «Allons faire des chants les temples resonner,/ Puis d'un Myrthe en publi- que nos Amants couronner» (V, 5, p. 135).

Con ello, los dos textos franceses pasan por alto un elemento social considerado como festivo en España y mal visto, probablemente, en Francia.

Por otra parte, hay algunos otros detalles que contribuyen por idéntico procedimiento (el de la omisión) a la idea de simplicidad del texto francés, si bien en esta ocasión las razones redican en otra causa. Me refiero, en particular, a la observancia de las *bienséances* por parte de Hardy.⁹ Tanto la novela de Cervantes como la traducción de Rosset recogen un pasaje en el que la madre de Preciosa descubre la auténtica personalidad de su hija al hallar en su cuerpo unas señales de nacimiento:

8. Opinión generalizada de la crítica respecto a las producciones de esta época. En este sentido, uno de los estudios más recomendados, a pesar de su antigüedad, sigue siendo el de Antoine Adam, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, París, Del Duca, 1949-1950, 5 vols.

9. Siempre de utilidad sobre el tema los trabajos de René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, París, Nizet, 1929, y de Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, París, Nizet, 1950.

Arremetio a ella, y sin decirle nada [...] miro si tenia debajo de la teta izquierda una señal pequeña, a modo de lunar blanco, con que habia nacido, y hallole ya grande, que con el tiempo se habia dilatado. (pp. 462-463)

Hardy prescinde de esta escena, que tal vez resultara atrevida para representarla en aquella época, y opta por aludir, confusamente, a unas marcas de nacimiento a las que, sin embargo, no se ha hecho referencia con anterioridad: «Car les signes donnez de la reconnaissance,/ Les signes sur son corps empraints dés la naissance» (V, 5, p. 128).

Como contrapartida, dentro del capítulo de añadidos del dramaturgo francés, habría que destacar de modo especial el sueño premonitorio de *Précieuse*. En él, a lo largo de cuarenta y un versos (IV, 3, pp. 111-112), la joven anuncia los peligros que acechan a su enamorado, describe su estancia en el calabozo cuya pintura —«*repaire affreus*»— le causa un vivo dolor «de voir ce Cavalier par dessus son possible,/ Fatiguer, endurer le froid, la faim, le chaut» (IV, 3, p. 112). El efecto que este discurso produce ahorra todo comentario posterior y substituye la parte narrativa correspondiente al mismo lance dentro de las dos versiones noveladas.

Asimismo, siguiendo la línea ascendente-descendente en la cadena de sobresaltos propiciados por una visión barroca del mundo, a la tensión dramática le sucede dentro de la misma escena un tono tranquilizador con el que *Précieuse* anticipa el final feliz: «Mais que nôtre bon heur triomphera, plus fort» (IV, 3, p. 112).

De esta forma, el público, ávido de emociones y sensible al reconocimiento de lo que podría llamarse un auténtico espectáculo dramático,¹⁰ recibe con agrado la materia de otro género y de otro país. El traductor la acerca geográficamente a su terreno y el adaptador teatral, mediante la transferencia de géneros, garantiza su comprensión final.

De forma que, por todo lo expuesto hasta aquí y haciendo un breve balance, puede decirse que la función del traductor en su papel de intermediario reside, fundamentalmente, en el hecho de proporcionar una fuente exótica, de libre y fácil acceso, conforme a los dictados de la moda en esta época, a saber: temática, intrigas, escenas violentas, raptos, falsas identidades y cambios de personalidad. Todo ello, claro está, despojados esencialmente de aquellos elementos que por su difícil transcripción a la lengua

10. Sobre la recepción del espectáculo trágico en esta época, véase el estudio de Jean-Claude Vuillemin, «Nature et réception du spectacle tragique sur la scène française au XVII^e siècle» *Romanic Review* LXXVIII (1987), pp. 34-42.

francesa resultan enojosos y que en la escena de dicho país podrían chocar al ser considerados «excesivamente» españoles.

Material, en definitiva, muy útil y sabroso para un dramaturgo francés del siglo XVII que sabe de su oficio y que explota cuantos recursos y posibilidades le brinda un texto novelado, destinado por sus numerosos efectos teatrales a convertirse en obra dramática muy en la línea de los gustos de entonces.

